



## LE CHANTIER DE BRASILIA PHOTOGRAPHIÉ : MODERNISME À L'ŒUVRE & FIGURE DU TRAVAILLEUR COMME ŒUVRE

Angèle Ferrere, doctorante contractuelle,  
École doctorale EDESTA  
Université Paris 8

ferrere.angele@gmail.com

### RÉSUMÉ

Cette communication, qui s'insère dans une recherche en esthétique sur la photographie de chantier, prend pour objet d'étude les photographies du chantier de Brasilia. Prenant le parti de considérer le chantier comme un « acte », en tant qu'il est le lieu où se construit quelque chose, où les transformations urbaines sont visibles, nous interrogerons la mise en scène d'une modernité par la photographie, ainsi que la place accordée à la figure de l'ouvrier dans la construction d'une identité brésilienne collective. Entre figure héroïque et laissé-pour-compte, l'ouvrier se révèle être un enjeu majeur des photographies du chantier de Brasilia, qui dévoile le discours à l'œuvre dans l'image ainsi que sa richesse poétique.

### PUBLICATION

- *Du chantier dans l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, Coll. *Eidos*, 2016.  
- « La pensée de la marge », in *Malraux – Le passeur de frontières*, Paris, L'Harmattan, Coll. *Eidos*, 2015.

**MOTS CLEFS :** Brasilia, chantier, photographie, Marcel Gautherot, Alberto Ferreiro, Lucien Clergue, Lucien Hervé.

### INTRODUCTION

L'étude que j'ai menée pour cette communication s'intègre dans mon travail de recherche en esthétique sur la photographie de chantier urbain. Prenant ici le parti de considérer le chantier comme un « acte », en tant qu'il est le lieu où se construit quelque chose, où les transformations urbaines sont visibles, j'ai souhaité m'intéresser plus particulièrement au chantier de Brasilia, qui a suscité l'engouement de photographes du monde entier. Le cas de Brasilia étant introduit depuis peu dans ma recherche, l'analyse que j'esquisse ici ne s'appuie pas sur un corpus exhaustif des photos mais se centre sur le travail du photographe brésilien Alberto Ferreira et des photographes français Lucien Clergue, Lucien Hervé et Marcel Gautherot dont une grande exposition vient de se terminer à Paris à la Maison Européenne de la Photographie. L'enjeu majeur que cette étude sur Brasilia soulève dans mon travail de recherche est celui de la place de l'ouvrier, et plus largement de la figure humaine dans la photographie de chantier. Alors que la construction de la nouvelle capitale a été pour les pouvoirs politiques l'occasion d'affirmer une identité brésilienne moderne et d'en diffuser une représentation visuelle via la photographie, quelle place occupe la figure de l'ouvrier dans cette mise en scène par l'image ? De quelle manière la photographie questionne-t-elle l'utopie d'une participation collective du peuple brésilien dans la construction de Brasilia ?



## 1. CONSTRUCTION & MODERNITÉ : UN SUJET PHOTOGRAPHIQUE

La présente étude sur le corpus photographique du chantier de Brasilia s'inscrit dans un contexte artistique et culturel international, où la symbolique du motif du chantier se révèle intrinsèquement liée à la pensée moderniste. Dans la première partie de mon livre *Du chantier dans l'art contemporain*<sup>1</sup> j'ai tracé les prémices d'une historiographie de la question du chantier dans l'art. Cette étude, menée principalement à partir de sources françaises, a confirmé l'intuition que j'avais de l'émergence relativement récente d'un champ de recherche transdisciplinaire sur le sujet qui intéresse depuis une vingtaine d'années des historiens de l'art, urbanistes, historiens, voire même philosophes et anthropologues. Un des enjeux théoriques majeurs dégagé de cette étude historiographique est celui du lien paradigmatique entre chantier et modernisme : le chantier, motif de l'acte de construire, symbolise l'élan positiviste de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et de ses grands utopies urbaines. À l'occasion d'une exposition intitulée « Poétique du chantier », qui s'est tenue en France au Château d'Annecy en 2010, le commissaire et critique d'art Jean-Max Colard interrogeait ce qu'il considérait non pas comme une « apparition » du motif du chantier dans l'art moderne (en effet, on retrouve des représentations de chantier très tôt, par exemple dans des scènes sur la construction de la Tour de Babel) mais comme une « résurgence », qui témoignerait « d'un autre rapport au monde, soudainement disponible, une autre relation au paysage, devenu vaste champ des possibles<sup>2</sup> ». Plus que la naissance d'un sujet artistique, nous pouvons alors parler d'un « statut renouvelé » du chantier à l'aune de la modernité. « Le chantier nous fait regarder ailleurs, il est prospectif, tourné vers l'avenir, et représente le futur en construction<sup>3</sup> ».

Les conclusions tirées de cette étude historiographique se sont confirmées dans l'étude approfondie de la production artistique des avant-gardes européennes, révélant l'importance symbolique du motif du chantier dans l'art moderniste, en particulier chez les futuristes tels que Umberto Boccioni et Giacomo Balla, pour qui « L'échafaudage symbolise notre brûlante passion pour le devenir des choses. Fi des choses réalisées et construites, bivouacs de sommeil et de lâcheté ! Nous n'aimons que l'immense échafaudage, mouvant et passionné, que nous saurons consolider à chaque instant, toujours différemment, selon les allures changeantes des rafales, avec le rouge ciment de nos corps pétris de volonté<sup>4</sup> ». Aussi retrouvons-nous, dans nombreuses toiles d'Umberto Boccioni, des maisons couvertes d'échafaudages qui ponctuent ses paysages urbains périphériques.

Le médium photographique a également une place centrale dans l'émergence du chantier comme sujet, en tant que nouveau paysage de la modernité. Rappelons en effet que la naissance de la photographie est contemporaine des grandes transformations urbaines de la révolution industrielle. En France, dès ses débuts, elle est employée pour ses fonctions documentaires comme moyen d'enregistrer et de documenter à la fois le patrimoine architectural français et les transformations urbaines. La commande que passe le baron Haussmann au photographe Charles Marville en vue de documenter les grandes transformations de Paris qu'il dirige entre 1852 et 1870 en est emblématique.

L'important corpus iconographique de la construction de Brasilia s'inscrit dans la lignée de cet usage du médium photographique, en tant qu'il constitue une imagerie moderniste de la ville. Le chantier urbain, qui plus est ici celui d'une nouvelle capitale, construite ex-nihilo, devient symbole visuel d'un progrès, d'un élan vers l'avant, voire même d'une utopie au sens étymologique du terme (constitué de -topos- lieu, et du préfixe privatif -u-, soit littéralement « en aucun lieu »). Un peu avant Brasilia c'est le chantier de construction de Chandigarh, nouvelle ville en Inde imaginée par Le Corbusier, qui avait fasciné les mêmes photographes, en particulier Lucien Hervé. On comprend alors pourquoi nombreux photographes européens issus de l'école moderniste interna-



tionale font le voyage jusqu'à Brasilia. De cet engouement des photographes européens ressort un des plus beaux témoignages de l'esthétique moderniste, jouant sur une géométrie des formes qui touche à l'abstraction. Ce qui frappe en premier lieu dans ce corpus photographique relève d'un important travail sur l'équilibre des formes et de la lumière, un jeu des contrastes entre vides et pleins, noirs et blancs, une géométrisation de l'architecture et de l'espace qui conduit à une quasi abstraction du sujet, dans une esthétique directement héritée de la Nouvelle Vision et de la Nouvelle Objectivité. Le Palais du Congrès National, avec ses grandes lignes droites et son dôme monumental, constitue un des sujets photographiés où le travail d'abstraction géométrique est le plus marquant, de même que la construction de la cathédrale, avec sa structure en béton aux formes organiques, qui ouvre la voie à des prises de vue étonnantes, proche de l'esthétique surréaliste.

Le corpus photographique du chantier de Brasilia dépasse ainsi son enjeu documentaire au profit d'une quête esthétique vouée à son paroxysme. Largement diffusé dans la presse internationale, ces photographies répondent en grande partie à la volonté des figures tutélaires de Brasilia, l'architecte Oscar Niemeyer mais aussi et surtout le président Juscelino Kubitschek, pour qui elles sont un moyen d'attester au monde entier de l'incroyable modernité du projet. Il est important de garder en tête que les photographies de Marcel Gautherot sont avant tout le fruit d'une commande passée par Oscar Niemeyer lui-même, et que Lucien Hervé et Lucien Clergue étaient en relation avec l'architecte et le président lors de leurs voyages à Brasilia.

Mais si le chantier devient sujet photographique en tant que palette esthétique, il l'est aussi en tant que concept. Photographier le chantier de Brasilia, qui s'érige en à peine trois ans, c'est photographier l'action même de bâtir. Quelles formes prend le processus de construction dans un espace-temps aussi resserré que celui de Brasilia ? Où apparaissent les traces du « faire » dans l'image ? L'essence même de la de construction, du faire, est-elle photographiable ? Il y a bien entendu des indices iconographiques : une grille d'échafaudage qui recouvre tel bâtiment, des routes inachevées qui se perdent dans la poussière, une échelle ou une pelle oubliées à tel endroit... Mais ces éléments apparaissent anecdotiques face à la monumentalité de l'architecture, et la ville semble sortie de nulle part, comme élevée avant même qu'aient été érigés ses fondements. Comme si le résultat de la construction allait plus vite que son processus, voire même plus vite que l'acte photographique.

De façon assez paradoxale, dans un corpus photographique où le monumental semble prendre le dessus, c'est sur les figures humaines que vont se cristalliser les indices notables du processus de construction : le travail des ouvriers, les cérémonies inaugurales, etc. L'importance de la figure humaine, en particulier celle de l'ouvrier au travail, est à mon sens l'enjeu majeur du corpus photographique du chantier de Brasilia. Dans un premier temps parce qu'il devient un symbole d'identité nationale, dans un contexte de légitimation politique fort. Dans un second temps, parce qu'il questionne ce jeu même des pouvoirs à l'œuvre dans l'image, véritable échelle de valeur et d'interprétation du rapport entre monumentalité et figure humaine.

## **2. LÉGITIMATION ET MISE EN SCÈNE PARTICIPATIVE PAR LA PHOTOGRAPHIE**

L'instrumentalisation de la photographie de chantier comme outil de légitimation politique est liée à l'histoire même du médium. Comme nous l'évoquions précédemment avec l'exemple de la commande faite au photographe français Charles Marville par le baron Haussmann, la photographie en France a d'abord été l'objet de commandes publiques de l'État, avant même d'être utilisée par les architectes et les urbanistes comme document d'archive utile à leur travail. L'usage de la photographie de travaux par les ingénieurs et les architectes n'est apparue qu'assez tardivement, car malgré sa précision mécanique elle était soumise aux déformations optiques de la chambre noire, manquant ainsi de fiabilité pour le calcul des échelles et par conséquent inutilisable

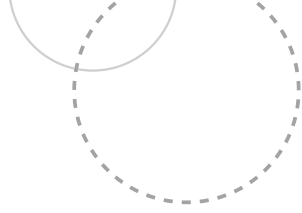


techniquement pour la construction. La photographie de chantier ne fut pas une demande qui émana des ingénieurs, mais plutôt des commanditaires des travaux et des pouvoirs publics, cherchant à promouvoir la société moderne et la notion de progrès chère à l'industrialisation.

Dans le cas de Brasília, c'est une identité nationale qui s'élabore en même temps qu'une utopie urbaine moderniste. C'est ce qu'analyse Alexandre Puche, doctorant en histoire à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, dans un article intitulé « Jota K, dans l'objectif de Marcel Gautherot ». Il y montre de quelle manière les photographies « font 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<sup>5</sup> ». L'affirmation de cette identité nationale, qui se fonde sur la combinaison entre modernité et revendication d'un retour à une « brésilianité », passe en premier lieu par l'abandon de l'ancienne capitale pour la construction d'une nouvelle capitale ex-nihilo, par l'affirmation d'une architecture et d'une esthétique propre, mais aussi et surtout par un idéal de cohésion nationale et sociale où la figure humaine, en particulier celle de l'ouvrier, est au centre du jeu de la représentation. En témoigne la sculpture de Bruno Giorgi « Os candangos », érigée sur la Place des Trois Pouvoirs, en l'honneur des ouvriers bâtisseurs et premiers habitants de la ville. Nous pouvons aussi ici rappeler l'intention sociale et la promesse d'emploi qui accompagna la construction de Brasília et qui a attiré des ouvriers venus de tout le pays. Très vite ces derniers se sont retrouvés logés à la périphérie du Plan pilote, dans le campement initial « Nuclio Bandeirante » créé dès 1956, conçu pour être éphémère mais qui a finalement perduré, première des nombreuses « ville satellite » qui ont progressivement entouré Brasília. La représentation collective d'une figure héroïque de l'ouvrier et son importance dans la revendication d'une identité nationale est à comprendre dans un contexte plus large, et dont témoigne la peinture brésilienne des années 1920. À titre d'exemple, l'œuvre emblématique de Tarsila do Amaral est dès ses débuts empreinte d'une dimension sociale, qui place la figure de l'esclave puis du travailleur au cœur de son travail. Son œuvre *Operarios* de 1933 figure par exemple les cheminées d'une usine en arrière plan, tandis qu'une foule d'ouvriers occupe le premier plan. Chaque visage est identifiable, véritable manifeste contre une anonymisation des travailleurs. Nous pourrions également citer certaines œuvres de Candido Portinari comme *O Lavrador de café* de 1934 ou encore *O mestiço* de la même année sur lesquelles les hommes au travail sont représentés dans des poses sculpturales. La figure du travailleur est ainsi largement répandue dans l'iconographie brésilienne du XX<sup>e</sup> siècle et c'est aussi dans ce contexte que la place de l'ouvrier dans les photographies de Brasília pose question.

Dans son article, Alexandre Puche invoque à juste titre la notion d'« image-écran » de Christian Delporte et Annie Duprat dans l'ouvrage *L'événement. Images, représentations, mémoire*<sup>6</sup>, pour qualifier les clichés de Marcel Gautherot qui « opèrent une sélection au sein de l'événement et ce faisant en fixent certaines significations dans la mémoire partagée<sup>7</sup> ». Quelle place a la figure de l'ouvrier dans cette mise en scène de la mémoire partagée ? Dans l'œuvre de Marcel Gautherot, l'ouvrier apparaît souvent sous la forme d'un groupe anonymisé, à travers des photographies à plan très large où ils s'activent collectivement à la construction de bâtiments aux dimensions colossales. Le corps ouvrier est ici à comprendre comme un seul et même corps, celui du peuple brésilien. Plus que l'individu, c'est le groupe qui fait sens sur les photographies.

Derrière l'objectif, le chantier de Brasília devient ainsi une scène de théâtre où se déroule le jeu des représentations. Le photographe brésilien Alberto Ferreira en a très tôt conscience, et plusieurs de ses clichés semblent interroger cette spectacularisation de la construction, qui devient véritable événement. Plusieurs de ses photographies montrent des foules de spectateurs (souvent des ouvriers), où l'objet du spectacle n'est pas visible dans la photographie, faisant du spectateur le sujet même de l'image. Dans une photographie de Marcel Gautherot largement diffusée, qui montre des ouvriers au



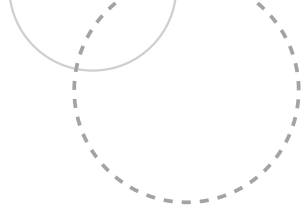
travail sur la structure de la coupole de la Chambre des députés (1958), la forme circulaire du bâtiment, prise en plan serré et en plongé, n'est pas sans rappeler celle d'un amphithéâtre, se faisant la scène où se joue l'événement. Les photographies du chantier de Brasilia révèlent ainsi un double jeu de représentation : dans un premier temps celui d'une identité collective construite et légitimée à travers l'héroïsation de la figure du travailleur, et dans un second temps celui d'une mise en abîme de cette représentation. S'ajoute à la spectacularisation du chantier une mise en scène politique, à travers une succession de cérémonies, elles-mêmes théâtralisées par l'acte photographique.

Mais ce jeu des représentations orchestré par les pouvoirs n'invisibilise pas le regard critique du photographe, en particulier sur la question sociale des ouvriers du chantier. Car si le chantier est la scène où se joue l'acte principal, les coulisses sont aussi photographiées, en marge des photographies de commande.

### 3. LA FIGURE DE L'OUVRIER : FONCTION CRITIQUE À LA MARGE

Le photographe français Lucien Clergue n'est arrivé qu'en 1962 à Brasilia, soit après le période qu'Alexandre Puche qualifie de « moment inaugural ». Ne pouvant prendre de photos lors de ce premier séjour en raison de fortes pluies, il revient à Brasilia en 196, alors que le chantier est déjà bien avancé. La majorité de ses clichés sont des photographies majestueuses de l'architecture, où le photographe s'attache à rendre compte de la sensualité des courbes de style architectural d'Oscar Niemeyer. Mais un autre sujet attire son attention, en marge de cette quête esthétique: il se rend dans « l'anti-Brasilia des pauvres » et photographie les favelas en périphérie de la ville où sont logés les travailleurs. Sur une photographie particulièrement poignante, Lucien Clergue a organisé la composition de son image par la césure d'une ligne d'autoroute qui divise l'image en deux : dans la partie supérieure, la plus petite de la composition, apparaît la lointaine structure en béton de la cathédrale de Niemeyer en construction, tandis que le reste de l'image est cadré sur un bidonville avec au premier plan le groupement de quelques habitations de fortune. Le discours de l'image est fort, faisant basculer les coulisses au devant de la scène. Le photographe a également pris plusieurs clichés des sépultures des ouvriers morts durant la construction de la nouvelle capitale, sur lesquelles s'alignent de façon régulière une multitude de petites croix blanches portant les noms des défunts. Ici, l'ouvrier n'est plus anonyme. Le chantier de Brasilia peut ainsi être perçu comme une grande scène où se déroulent plusieurs pièces, comme autant de tableaux photographiques. D'un côté, il y a l'acte central, commandité par les pouvoirs publics, où se joue le monumental, l'événement qui *doit* faire l'Histoire. D'un autre côté, dans les coulisses de ce grand œuvre, se joue une autre histoire, celle de la vie quotidienne des ouvriers, aux marges du monumental, dans l'ombre, l'espace des interstices.

Cette mise en scène s'accompagne aussi d'un jeu d'échelle, qui place la question du cadrage et du point de vue photographique au cœur même du discours de l'image. La grande majorité des clichés du corpus photographique de Brasilia ajustent l'échelle de l'image à celle de l'architecture, conférant à la figure humaine un statut anecdotique, ou du moins la réduisant à un élément minuscule. Dans beaucoup de photographies de Marcel Gautherot, les ouvriers apparaissent comme de petites silhouettes qui occupent les recoins de l'image et de l'architecture, acteurs et habitants discrets d'un décor monumental. Les jeux d'ombres et de lumière viennent renforcer cette esthétique du contraste, comme l'a d'ailleurs étudié Lorenzo Mammi dans un article intitulé « A construção da sombra<sup>8</sup> ». Ce que semble révéler avant tout ces photographies c'est que la ville et l'humain n'appartiennent pas à la même échelle. Les photographies d'Alberto Ferreira se révèlent alors très intéressantes dans la mesure où elles renversent



ce déséquilibre, photographiant l'architecture à partir de l'échelle humaine. Ainsi, sur beaucoup de photographies les personnages (principalement des ouvriers) sont pris en contre plongé avec un cadrage serré, qui donne une toute autre dimension à la ville : ce n'est plus l'architecture qui fait monument, mais l'humain. C'est dans les marges, les interstices, que la figure humaine trouve sa place, et donne un sens particulier à l'image photographique. Dans un article intitulé « Le sol de Brasilia » et paru à l'occasion de l'exposition « Chandigarh, Brasilia, Le Havre » en 2007 au Musée d'art moderne André Malraux au Havre, Luc Baboulet s'interroge justement sur le rapport entre la ville de Brasilia, entièrement bâtie sur pilotis, et son sol, révélant la portée symbolique de l'interstice : « [...] la ville moderne est à proprement parler la ville *désolée*, la ville sans sol, ou du moins la ville hors sol. Le «terrain vague» n'y est pas l'exception (ces quelques poches vides, aujourd'hui si prisées, où l'on veut voir le signe d'une résistance à cet artefact total qu'est la ville historique), mais le régime général du sol le règle par défaut<sup>9</sup> ».

En outre, ce qui frappe quand on regarde les photographies du chantier de Brasilia, c'est une densité des vides et des pleins. Quand la figure humaine n'est pas mise en scène dans le cadre d'un « corps ouvrier » ou d'une cérémonie politique, elle apparaît comme « perdue » dans la monumentalité de la ville, mais le plus souvent elle est tout simplement absente de l'image. Dans un ouvrage sur les photographies de Brasilia par Lucien Clergue, Eva-Monika Turck souligne cette absence de l'humain qui confère une esthétique tout à fait particulière aux photographies de Brasilia, qu'elle rattache de façon intéressante aux premières photographies d'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle, où l'absence de figure humaine s'expliquait alors par le temps d'exposition pouvant aller jusqu'à douze heures. « Ceci explique que les personnages n'apparaissent que sous la forme de points lumineux aux contours incertains [...] Si les photos de Clergue réalisées à Brasilia ne montrent pratiquement aucun personnage et tracent ainsi le portrait stylisé de ce que d'aucuns ont pu appeler «la nécropole de l'art moderne», ce n'est pas pour des raisons techniques, mais tout simplement parce que le photographe ne découvre aucune activité sociale lorsqu'il parcourt la ville<sup>10</sup> ». Eva-Monika Turck y voit là une métaphore de la solitude.

Nous pourrions ainsi terminer cette intervention sur une photographie très belle du brésilien Alberto Ferreira qui montre un ouvrier de dos, dont le corps légèrement déhanché trace une courbe irrégulière qui vient casser la rigueur des lignes géométrique de l'architecture. On devine son profil car il a le visage légèrement tourné vers la droite de l'image, le regard lointain porté vers un horizon au ciel nuageux, menaçant. Il y a une réelle poésie qui se dégage de cette courbe légère du corps, un peu maladroite, qui vient rappeler dans la monumentale géométrie du décors, le mouvement de la vie, avec son irrégularité singulière, menue tâche de désordre vivant dans la rigueur géométrique de la ville.

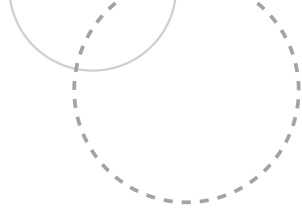
## (Endnotes)

1 Angèle Ferrere, *Du chantier dans l'art contemporain*, Paris, l'Harmattan, Coll. EIDOS, 2016.

2 Jean-Max Colard (dir.), « Poétique du chantier : de la Tour de Babel à Ground Zero », *Ligeia* n°101-104, Paris, 2010, p. 45.

3 *Idem.*

4 Cité dans : *Michel Makarius, Ruines : représentations dans l'art de la Renaissance à nos jours*, Paris, Flammarion, p. 212.



- 5 Alexandre Puche, « «Jota K» dans l'objectif de Marcel Gautherot – La politique visuelle du moment inaugural de Brasilia, 1956-1960 », in *Bulletin IRP* n°41.
- 6 Christian Delporte et Annie Duprat [dir.], *L'événement. Images, représentations, mémoire*, Grâne, Créaphis, Paris, PUF, 2003.
- 7 Alexandre Puche, *op. cit.*
- 8 Lorenzo Mammi, « A construção da sombra », in *As construções de Brasilia*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010.
- 9 « Le sol de Brasilia », Chandigarh, Brasilia, Le Havre, Paris - Le Havre, Somogy - musée Malraux, cat. d'expo, 2007, p. 95.
- 10 Lucien Clergue, *Brasilia*, Hazan, 2013 p. 185.

## BIBLIOGRAPHIE

- Modernités : photographie brésilienne, 1940-1964*, Paris, 2015.
- Beer Olivier, *Lucien Hervé : l'homme construit*, Paris, Seuil, 2001.
- Clergue Lucien, *Brasilia*, Hazan, 2013.
- Colard Jean-Max (dir.), « Poétique du chantier : de la Tour de Babel à Ground Zero », *Ligeia* n°101-104, Paris, 2010.
- Ferreira Luiz, *Alberto Ferreira : photographe*, Paris, Editions de l'œil, 2005.
- Ferrere Angèle, *Du chantier dans l'art contemporain*, Paris, l'Harmattan, Coll. *EIDOS*, 2016.
- Mammi Lorenzo, « A construção da sombra » in *As construções de Brasilia*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010.
- Puche Alexandre, « «Jota K» dans l'objectif de Marcel Gautherot – La politique visuelle du moment inaugural de Brasilia, 1956-1960 », in *Bulletin IRP* n°41.