



HAL
open science

Les symptômes de la modernité

Mathieu Corp

► **To cite this version:**

Mathieu Corp. Les symptômes de la modernité. Modernités sud-américaines. Rio-Buenos Aires 1909 l'enquête, éditions sun/sun; musée départemental Albert-Kahn, 2023, 979-10-95233-31-2. hal-04477892

HAL Id: hal-04477892

<https://amu.hal.science/hal-04477892>

Submitted on 18 Apr 2024

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.

MODERNITÉS SUD-AMÉRICAINES

Rio—Buenos Aires 1909
l'enquête

MODERNITÉS SUD-AMÉRICAINES

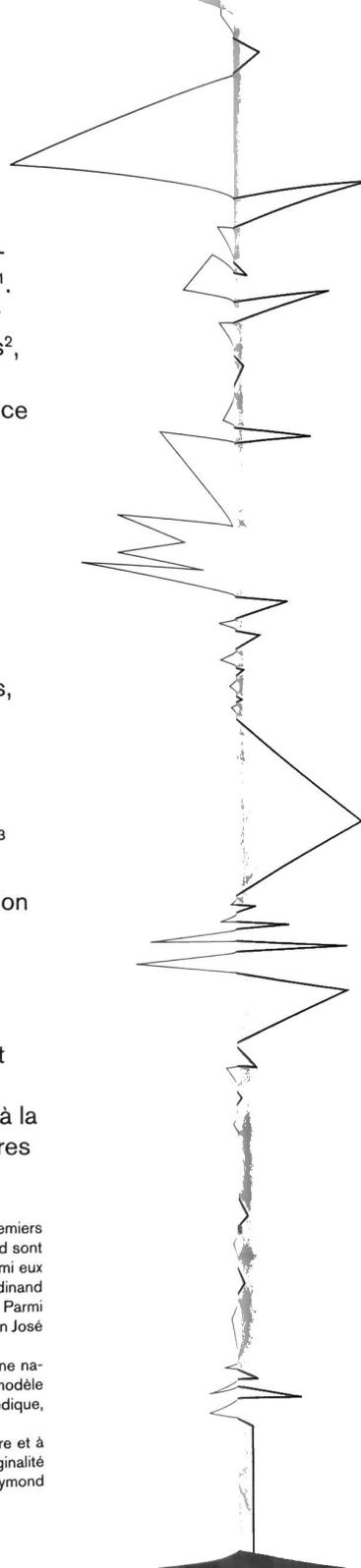
**Rio—Buenos Aires 1909
l'enquête**

Les symptômes de la modernité

En parcourant l'ensemble des photographies réalisées au cours du voyage, le spectateur peut d'abord être surpris par un sentiment de familiarité, tant l'aménagement des métropoles sud-américaines semble calqué sur le modèle architectural européen¹. À rebours des représentations de l'Amérique latine produites par les chroniqueurs, scientifiques et artistes des siècles précédents², l'environnement documenté paraît dépourvu des contrastes, des scènes de genre, du folklorisme et de l'accent mis sur l'exubérance de la nature qui présidaient aux représentations des peuples métisses latino-américains.

Le regard du photographe est au contraire attiré par l'identification et la reconnaissance des éléments iconiques célébrant l'inscription des métropoles de la côte Atlantique sud-américaine dans la modernité. Les rails et les lignes électriques aériennes des tramways constituent un leitmotiv visuel, symbole du développement et de la croissance des villes. Ils servent de lignes de fuite permettant d'organiser la composition des images, soulignant l'amplitude des voies de circulation et générant un dynamisme dans le découpage des espaces.

Ces vues urbaines s'inscrivent dans les prémices du développement d'une tradition documentaire en photographie, des images de la Mission héliographique dans les années 1850³ aux photographies méthodiques des vieux quartiers de Paris réalisées par Eugène Atget à la fin du XIX^e siècle, jusqu'à la Mission photographique de la DATAR dans les années 1980⁴. Comme dans ces grands ensembles documentaires, prédomine ici une attention pour l'architecture et ses mutations. Renonçant à une intimité avec leur sujet au profit d'une approche essentiellement descriptive, ces photographies contribuent à constituer la ville et ses aménagements en objet, et non à les représenter comme la toile de fond des activités humaines. Cependant, contrairement à la dimension patrimoniale et historicisante des projets documentaires



réalisés en Europe, ce sont ici les symptômes de la modernité qui suscitent l'intérêt du voyageur européen. L'absence ou la rareté de la présence humaine dans de nombreuses images évoque, en particulier pour le cas du Brésil, un développement des villes par anticipation, où l'aménagement urbain et ses fonctionnalités semblent précéder l'occupation et l'utilisation effective des espaces. Hormis dans les photographies prises à Bahia [cat. 35, 36, 38] où l'on distingue aux premiers plans les populations pauvres, issues de la communauté afro-brésilienne, occupant les trottoirs et traversant les rues, peu nombreuses sont les images qui donnent à voir la vie bourdonnante traditionnellement associée à l'activité des centres-villes. Au second plan, on aperçoit parfois la présence de quelques travailleurs transportant des marchandises [cat. 23] ou la figure d'un cirreur de chaussures. Les photographies réalisées au Brésil documentent un projet moderniste, faisant aujourd'hui écho à celui qui, dans les années 1950, conduira à la création *ex nihilo* de la capitale Brasilia et à son inauguration le 21 avril 1960. Les photographies de Marcel Gautherot et de Lucien Clergue⁵ produites à l'époque célébraient une architecture avant-gardiste où prédominent formes et volumes, au détriment de la vie sociale et de ses « petites mains ».

Dans les photographies du voyage en Amérique du Sud, une certaine conscience historique des transformations du monde se manifeste également dans la représentation des lieux qui renvoient à l'intensification des échanges et du commerce mondial : les fiacres attendant les voyageurs à la gare de Petrópolis [cat. 32-34], les grues et structures métalliques du port de Buenos Aires, les bateaux à vapeur stationnant dans l'estuaire du Río de la Plata à Montevideo [fig. 1]. D'autres photographies, plus ponctuellement, montrent une curiosité pour les façades, enseignes et magasins, et les premières réclames [fig. 5 ; cat. 21]. Dans celles-ci [cat. 14, 24], le cadrage évoque le développement, deux décennies plus tard, du « style documentaire » dans les années 1930 aux États-Unis avec les travaux de Walker Evans⁶. À travers ces références aux pratiques documentaires développées durant le XX^e siècle, il s'agit de signaler une volonté d'expérimentation et d'exploration des possibilités techniques de la photographie, perceptible au sein du corpus d'images produites durant le voyage. On en trouve d'autres témoignages dans celles, peu nombreuses, réalisées dans les rues de Rio et São Paulo, capturant le déplacement des hommes traversant la rue [cat. 21, 37] ou marchant sur le trottoir. Le cadrage, depuis un point de vue situé en-dessous de la hauteur du regard, et l'instantanéité qui permet de saisir l'expressivité et la spontanéité

1. Voir *supra* Laurent Vidal, « De Buenos Aires à Rio, le rêve d'un Paris tropical », p. 22.

2. Les conquistadors et missionnaires espagnols et portugais sont considérés comme les premiers chroniqueurs des « Indes ». Quant aux scientifiques, Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland sont parmi les plus célèbres. Les artistes voyageurs européens du XIX^e siècle furent nombreux. Parmi eux nous pouvons citer les Allemands Friedrich Georg Weitsch, Johann Moritz Rugendas et Ferdinand Belleman, l'Autrichien Thomas Ender, les Italiens Eugenio Landesio et Alejandro Ciccarelli. Parmi les peintres latino-américains, citons les Équatoriens Rafael Troya et Luis A. Martínez, le Mexicain José María Velasco, l'Uruguayen Juan Manuel Blanes ou le Brésilien José Maria de Medeiros.

3. La Mission héliographique fut chargée de créer un inventaire photographique du patrimoine national archéologique et architectural français. Ce projet contribua à la mise en place d'un modèle de l'archive et du document photographique, depuis lequel déployer une ambition encyclopédique, comme le fit plus tard Albert Kahn avec les Archives de la Planète.

4. Il s'agit d'une commande publique émanant de la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale, ayant pour objectif de représenter les mutations du paysage français. L'originalité du projet tient à ce que cette mission fut confiée à d'éminents photographes tels que Raymond Depardon.

5. Voir Ludger Derenthal et Samuel Titan Júnior, *Modernités. Photographie brésilienne (1940-1964)*, José Medeiros, Thomaz Farkas, Marcel Gautherot, Hans Gunter Flieg, Paris, Éditions Chandeigne, 2015.

6. Considéré comme une figure majeure de l'histoire de la photographie documentaire, il constitua à partir de 1930 un grand ensemble documentaire et publia notamment *American Photographs* (1938) ou *Let Us Now Praise Famous Men* (1941). Ses photographies d'individus, d'enseignes et d'architectures vernaculaires se caractérisent par une approche frontale apparentée au relevé patrimonial.

des corps en mouvement, rappellent les développements de la *street photography*⁷, quelques décennies plus tard. C'est aussi le cas des photographies prises depuis le déplacement d'un fiacre [cat. 15], en Argentine, et qui tentent, malgré les difficultés techniques de l'époque, de prendre « sur le vif » le ballet des voitures et leurs passagers. Cette volonté d'expérimentation est également perceptible dans les photographies prises sur le bateau [cat. 3-11] qui conduisit Albert Kahn en Amérique. On distingue dans certaines images un éminent souci de composition, une distribution dans le cadre à l'aide des lignes verticales formées par les cordages et de l'étendue de la bâche qui occupe parfois la moitié de l'image, dont les trouées créent des puits de lumière, générant de forts contrastes mis à profit pour illuminer les visages de migrants⁸, qui constituent la majeure partie des passagers de la traversée.

L'intérêt manifeste pour les éléments iconiques de la modernité est probablement le reflet de l'expérience sociale du banquier et des milieux qu'il fréquente. En témoignent les autochromes réalisées dans les faubourgs cossus des hauteurs de Rio de Janeiro et l'intimité d'un jardin de plantes tropicales⁹. Le choix des autochromes et de la couleur est ici imputable au désir de représenter le chromatisme de la végétation tropicale. Avec leur format rectangulaire et leur composition établie à partir d'un premier plan composé d'arbres ou autres plantes encadrant le regard, invité à se déployer vers l'horizon [cat. 19, 26, 27, 28], ces photographies s'inscrivent dans la tradition et le modèle de la peinture de paysage. Elles alimentent la représentation devenue iconique de la baie de Guanabara, photographiée dès les années 1880 par les Brésiliens Marc Ferrez puis Juan Gutierrez, et peinte durant la première moitié du XIX^e siècle par l'artiste voyageur Thomas Ender¹⁰, puis par Félix Émile-Taunay¹¹.

Si les images produites durant le voyage en Amérique du Sud relèvent d'une conception de la photographie comme document (loué pour sa valeur descriptive et sa fonction encyclopédique), la composition des images fait cependant montre d'une recherche expérimentale, faite de tâtonnements, dans lesquels il est aujourd'hui possible de distinguer les prémices de pratiques qui trouveront leur maturité formelle et conceptuelle plus tard durant le XX^e siècle. Tournée vers l'avenir, réalisée dans les vastes et opulentes avenues des métropoles sud-américaines

parcourues durant ce voyage, l'innovation est ici monochrome et stéréoscopique. Au contraire, les autochromes, composées à la manière des peintures de paysage, témoignent de la difficulté à s'affranchir de la tutelle d'une tradition picturale parcourant tout le XIX^e siècle, comme si les premières photographies couleur ne pouvaient être envisagées autrement que dans leurs filiations iconographiques avec la peinture.

Mathieu Corp

Chercheur en arts visuels, spécialiste de la photographie latino-américaine et des relations entre arts et histoire

Un reportage dans le reportage

Dans le fonds étudié ici apparaît une série de plaques singulières [cat. 39-45], s'inscrivant dans un fait d'actualité, sur un temps précis : un reportage constitué de quatre autochromes, quatre plaques stéréo positives et vingt autres négatives. En périphérie de l'une de ces autochromes [cat. 45], une silhouette floue, à peine perceptible. Au centre de l'image, la sacoche d'une chambre photographique et son appareil posés à même le sol. Cette silhouette à l'allure spectrale n'est-elle pas celle de Kahn qui aurait servi de modèle au photographe ?

La signification de cette série d'images localisée à Pernambuco est longtemps demeurée indéterminée. Elle interpellait le chercheur, tant sur la place de ces images au sein du fonds que sur le réseau qu'Albert Kahn aurait pu développer dans cette ville aujourd'hui nommée Recife. Si le fonds ne comporte que peu de portraits – hormis à Salvador de Bahia avec une série d'instantanés consacrée aux populations défavorisées –, lors de cette escale le photographe capture la foule et notamment les visages.

La mise en ligne du journal *Diario de Pernambuco*, daté du 28 septembre 1909¹², éclaire enfin sur le contexte de prise de vue et permet d'établir une chronologie précise de l'évènement. Alors que Kahn et son photographe semblaient en être les acteurs majeurs, c'est en réalité un tout autre personnage qui occupe le devant de la scène, bien que celui-ci n'apparaisse pas sur les images.

Le 22 septembre 1909, le baron Albert d'Anthouard, en poste au Brésil comme ministre plénipotentiaire, embarque à bord de l'*Avon III* pour un retour programmé en France. Informées de son passage au large, les autorités de Recife proposent une visite au diplomate, à laquelle participe également un groupe d'invités du

12. *Diario de Pernambuco*, 28 septembre 1909, en ligne sur le site de la Biblioteca Nacional Digital : http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_08&pagfis=11366.

7. L'expression *street photography* fait moins référence à un courant de la photographie aux contours précisément définis qu'elle ne caractérise une approche inscrite dans l'espace urbain et dont le sujet principal est l'homme et ses manières d'habiter et de circuler dans cet espace.

8. Voir *supra* Mathieu Corp, p. 18.

9. Voir *supra* Clément Poché, « Albert Kahn au jardin botanique de Rio », p. 25.

10. Le peintre paysagiste autrichien Thomas Ender a réalisé de très nombreuses aquarelles de Rio de Janeiro et de la baie en 1817 et 1818 lors de l'expédition à laquelle il participa. On en trouve de multiples reproductions sur l'Encyclopédie en ligne de l'Institut culturel brésilien, *Itaú Cultural*.

11. Son père, Nicolas Antoine Taunay, arriva au Brésil en 1816 dans le cadre de la « Mission artistique française » où il participa à la fondation de l'École royale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro. Félix Émile-Taunay en devint le directeur en 1834.