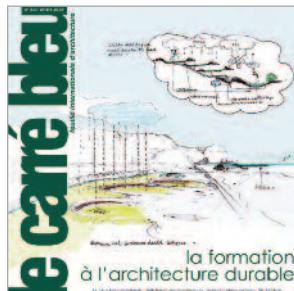


intégration à
LA FORMATION À LA CONCEPTION DURABLE

édité par Jaime Lopez de Asiain



le carré bleu
feuille internationale d'architecture

3/4.2010

3 L'ars poetica de Lucien Hervé

Attila Batar

17 compte-rendu de l'exposition : Autour de Lucien Hervé

Mercredi 24 novembre 2010 - Cité de l'architecture & du patrimoine / Auditorium

21 Architecture Intégrée, projet et entreprise: une alliance stratégique pour la qualité

L'INARCH à la 12. Biennale d'Architecture de Venise



L'ars poetica de Lucien Hervé

Attila Batar

Traduction du hongrois : Catherine Fay

Cela fait trois ans que Lucien Hervé nous a quittés. Il aurait eu cent ans cette année. Jamais plus il ne fera de photos mais il nous suffit de regarder les images qu'il a créées pour y découvrir régulièrement un détail nouveau, quelque chose que nous n'avions pas encore remarqué. Elles nous réservent toujours quelque surprise. Un *ars poetica* se dessine grâce à l'analyse de son œuvre, à la lecture de ses écrits ainsi qu'avec les souvenirs de conversations avec lui. Bien que ses idéaux esthétiques se composent d'éléments fragmentaires, ils créent une organisation visuelle cohérente et homogène. C'est à partir de ces expériences que nous pouvons connaître ses points de vue et ses axiomes.



3



Lucien Hervé est arrivé à la photographie par hasard.¹ En 1938, un de ses amis parisiens lui proposa de travailler avec son cousin, qui était photographe. Hervé écrivait les reportages et Müller, faisait les photos. Le magazine *Marianne* leur commanda des reportages et c'est le nom de Müller qui paraissait sous les photos. Or, il y eut les accords de Munich et, à ce moment-là, Müller quitta la France. Hervé resta seul : que pouvait-il faire d'autre que de continuer ? Il avait vu Müller à l'œuvre, il prit les photos à sa place et les envoya sous le nom de Müller à *Marianne*. La rédaction ne se rendit même pas compte du changement de photographe.

Le même hasard lui fit rencontrer Le Corbusier. En 1949, le Père Couturier, un moine dominicain, rédacteur en chef de la revue artistique catholique *Art Sacré*, lui demanda d'aller à Nice photographier Matisse, qui prenait de l'âge. En même temps, il lui conseilla d'aller faire un tour à Marseille où se construisait l'Unité d'Habitation, la nouvelle et intéressante conception de Le Corbusier. Hervé s'y rendit mais la revue *Plaisir de France* qui lui avait commandé les photos ne les prit pas. Par conséquent, Hervé les envoya directement à Le Corbusier qui lui envoya au bout de quelques jours une lettre où il encensait son travail, « *Vous avez une âme d'architecte* », et où il l'invitait chez lui. Les photos de Lucien Hervé enchantèrent tellement Le Corbusier qu'à partir de ce moment-là, il le chargea de photographier toutes ses constructions. Par un tour inattendu du destin, le reporter devint un photographe reconnu. Davantage même. On associa le nom de Lucien Hervé à ceux des grands photographes hongrois, internationalement reconnus, tels Brassai, Capa, Kertész, Moholy-Nagy et Munkácsy. Chacun de ces artistes est extraordinaire, à sa façon. Quelle est donc la spécificité de Hervé ? En quoi a-t-il contribué à l'art de la photographie ? En quoi consiste son individualité ?

On pourrait dire de lui que c'est un **anti-photographe**. Le rôle des premiers photographes fut d'immortaliser leur environnement, ce qu'ils voyaient autour d'eux. Hervé ne pensait jamais à immortaliser quoi que ce soit mais il voulait donner une autre forme à ce qu'il voyait.

Sur ses images, au lieu d'une reproduction du monde vivant et des objets, on voit apparaître quelque chose d'autre, d'original, indépendant de ce qu'on lui a demandé de photographier.

Je cite Hervé : « *Le Corbusier m'a surnommé Caligari, et ma chambre noire, l'ancre de l'alchimiste, parce que je sors de mon appareil une chose différente de celle que j'y ai capturée* ».

Quelle est cet objet nouveau que Hervé libère de son appareil ? C'est l'obscurité. À la place ou à côté de l'original, il crée des formes nouvelles avec les ombres portées, avec le noir. Il transforme ce qu'il voit, ce qui est face à lui, ce qu'il photographie jusqu'à ce qu'on ne reconnaisse plus rien.

En 1951, après avoir vu l'exposition *Domus*, Denys Lasdun, l'un des architectes londoniens les plus connus, a affirmé : « *Depuis qu'on connaît les photos de Lucien Hervé, on ne peut plus photographier comme avant* ».

Lasdun, en faisant cette déclaration, attirera l'attention sur les photographies d'architecture de Lucien Hervé. Dans ses images de bâtiments, ce n'est pas la reproduction fidèle du bâtiment qui importe mais c'est la divergence, dans la mesure où on nous donne à voir autre chose et davantage que ce qu'un spectateur moyen percevait. C'est la raison pour laquelle on associe à son nom **la photographie d'architecture en tant qu'art**.

En se référant à ce que dit Le Corbusier, Hervé note : « *Je vois beaucoup de choses que lui (Le Corbusier) ne découvre que lorsqu'il regarde mes photos, souvent des choses qui ne faisaient pas partie de sa conception originale* ».

Mais quelle est cette nouveauté grâce à laquelle il élève la photographie d'architecture au rang d'un art ? Quand nous disons que l'original n'est pas forcément reconnaissable sur les photos de Hervé, c'est que nous y trouvons de nouvelles formes, que l'accentuation et le centre de gravité sont ailleurs, les rapports entre les éléments sont différents. Nous ne découvrons pas l'harmonie au premier coup d'œil. Nous ne la percevons qu'à travers les contrastes utilisés

par le photographe pour renverser l'équilibre originel, où il crée de la tension avec des tâches disparates, des lignes divergentes, des ombres, et fait naître un **équilibre dynamique** parmi les éléments contraires. Sur ses photos, en associant certains éléments d'une manière nouvelle, il recompose leur unité originelle. Ce qu'il réalise à travers sa façon de photographier est ce que tous les créateurs, quel que soit leur art, cherchent à faire : donner une nouvelle forme à notre image du monde.

Comment Hervé réussit-il à créer cette nouvelle forme ? À l'aide de plusieurs méthodes. Il utilise plutôt les ombres, tout d'abord les ombres portées, mais en l'agrandissant, il transforme la nuance de l'ombre, il l'obscurcit ou l'éclaircit. Selon la plus ou moins grande tension qu'il veut faire naître entre les différentes parties, soit il fait disparaître certains éléments, soit il intensifie certaines différences. En même temps, il engendre du manque entre les éléments et produit ainsi du rythme. Le manque n'est ni du vide, ni du rien, mais une matière plus claire. La partie manquante est de la forme. Il dessine autant avec l'ombre qu'avec le manque. Dans d'autres cas, il libère l'image des éléments indésirables en ôtant ce qu'il estime superflu, soit à l'aide de ciseaux, soit en déchirant les parties qu'il juge inutiles.

Souvent, il met son appareil au point de telle façon que ce qui pourrait gêner la pureté de ce qu'il souhaite exprimer ne figure pas dans le cadre. Dans ces cas-là, en ce qui concerne les bâtiments surchargés de décoration comme par exemple, le palais du Facteur Cheval, cette réalisation d'un univers personnel onirique, il s'est placé devant la construction de façon à réduire ce qui était

négligeable, sans pour autant dénaturer son essence. Pareillement, dans le cas de Gaudi, il a su mettre en valeur l'aspect fantastique sans faire de compromission avec ses conceptions **minimalistes**. Hervé s'efforçait d'exprimer les sentiments que lui suggérait une construction et à chaque fois, il devait le réaliser différemment. Donc il voulait dire le maximum avec le minimum. Comme s'il était guidé par le point de vue bien connu de Mies van der Rohe « *Less is more* ».

Intuitivement, suivant en cela son propre caractère, il aspirait à la simplicité. C'était un puritain. Sa sobriété esthétique se manifeste dans ses photos. Celles-ci s'enrichissent en se libérant des facteurs perturbateurs car l'artiste se concentre sur les parties les plus importantes à ses yeux. Hervé **voit l'essentiel**. La ténuité force le spectateur à approfondir son regard. Si c'est ce qu'on nomme expression artistique tendant au minimum, au sens propre du terme, cela s'applique de droit à Hervé. Dans ce sens, il suit Le Corbusier.

D'ailleurs, en réalité, il n'a photographié que les œuvres des architectes qui travaillaient dans le même esprit, à côté de Le Corbusier, il y a eu Mies van der Rohe et Louis Kahn. Chez lui, le minimalisme ne fait pas partie d'une école, mais signifie une vision.



Pour des raisons semblables, il est proche du constructiviste Tatlin, du suprématisiste Malevitch, de l'abstrait Rothko, du néo-plasticien Mondrian dont il avait adopté les plans pour repeindre le plafond de son appartement. En photographie, sa vision est proche de celle de Rodchenko. Malgré tout, il n'a découvert certains d'entre eux que plus tard.

Cette approche minimaliste est suggérée par la citation empruntée à Paul Éluard : « *Dans un poème, chaque mot travaille* ». Hervé adopte cette pensée en la développant ainsi : « *Ce que j'aimerais réussir à faire, c'est que chaque ligne, chaque forme, chaque nuance joue un rôle indispensable dans mes photos. Je veux simplifier mais pas appauvrir, je veux définir de façon compacte pour en dire davantage qu'avec des détails* ».

Le mode de pensée tendant à la simplification de Lucien Hervé l'a conduit à l'utilisation de **formes géométriques**. C'est un autre trait caractéristique fondamental de son procédé de création. Que reste-t-il après l'abandon du superflu au cours de la quête de simplification ? Des lignes, surtout des lignes droites, c'est-à-dire les figures qui en découlent. Il les multiplie et les laisse se construire par elles-mêmes. Sur la photo représentant le Secrétariat de Chandigarh de Le Corbusier - rappelant les dernières créations de Mondrian -, les lignes se coupant à angle droit, les poutres qui s'entrecroisent et le système des piliers qui jaillissent dans des mouvements divers, se battent en duel et en perdant leur rôle originel, métamorphosent l'image. On pense à un **chaos ordonné**. À côté de l'austérité géométrique, émerge le divertissement. D'ordinaire, nous

considérons la géométrie comme une discipline sèche et froide. Mais pas chez Hervé. Le système sensé être sévère se transforme en cavalcade joyeuse. Dans l'Unité d'Habitation de Nantes-Rézé, il accumule les triangles : le vide entre les piliers crée une série de triangles qui rétrécissent à l'infini. Les ombres des piliers produisent une autre série, compliquant encore l'ordonnement de l'image. Où porter notre attention ? Sur l'infini de la répétition ou sur les ombres dérangeantes ?

Les formes courbes appartiennent aussi aux lignes géométriques mais chez Hervé, la plupart sont régulières. L'escalier menant à la crypte de l'Escorial est entièrement obscur - déjà, avec cette obscurité envahissant tout le fond, il prépare le drame que constituera la rencontre avec les morts. Sur ce fond noir, seuls deux segments de voûte, blancs et réguliers, se détachent, de l'épaisseur d'un cheveu. Ces lignes signalent les portes d'entrée de la crypte. L'image est terrifiante. Nous savons que nous allons à la rencontre du passé, des morts, et de notre avenir. Comment Hervé réussit-il à produire cet effet ? Avec seulement deux minces arcs blancs, fins comme du fil, sur un fond noir. La partie du toit de la chapelle de Ronchamp possède la même simplicité, deux lignes courbes délimitent trois tons différents, le noir, le gris et le blanc. Les trois lignes se rejoignent en un seul point dans la partie supérieure de l'image. Ce sont des lignes vibrantes, elles projettent notre regard vers le ciel. Nos yeux les suivent au-delà de l'image, là où elles n'existent plus.

Sur la photo de l'Escorial, deux énormes ombres triangulaires, comme une paire de ciseaux menaçants en train de se refermer, prennent en étau la tache plus claire, la surface de terre caillouteuse, entre leurs lames noires. L'image est effrayante : ce n'est pas le bâtiment qui menace mais son ombre. Et cette tension est irréductible. Hervé a procédé de même pour ses photos de Fatehpur Sikri. Ici, l'une des lames du couteau est la construction elle-même alors que l'autre lame représente l'ombre portée par la partie du bâtiment qui se trouve derrière nous. Sur l'espace ouvert entre les deux lames, dans la cour, un jeune galopin s'échappe en courant d'entre elles, avant qu'elles ne se referment sur lui. Cette photo n'est pas aussi menaçante que l'autre car les ciseaux sont moins sombres et la construction moins accablante avec sa façade plus ornementée, décorée d'éléments joyeux. En fin de compte, le mouvement plaisant du garçon n'évoque pas la peur mais l'amusement. L'agencement des deux images est similaire mais la divergence des parties transforme leur caractère. Lucien Hervé a toujours arrangé les contraires dans des formes particulières pour exprimer sa pensée ainsi que l'équilibre dynamique et la tension des formes.

Nous pouvons légitimement dire que cela se vérifie plus facilement dans le cas des bâtiments qu'il réinterprète. Il est vrai que Hervé a surtout photographié des constructions, mais pas seulement. Il applique les mêmes concepts lorsqu'il photographie des silhouettes humaines, des paysages naturels et quand il fait des portraits. Prenons le visage de Fernand Léger : les deux bords de son chapeau, c'est-à-dire la courbe harmonieuse de ces ombres parallèles, dominant l'image. Avec trois lignes bien définies, Hervé souligne le caractère rude du peintre. La géométrie n'existe pas ici non plus en soi mais elle sert un but. Dans ce cas, elle aide à mettre en avant le caractère de l'artiste. Mais nous pouvons trouver d'autres exemples dans les paysages de Hervé. La partie du parc du château de Champi, dessiné par Le Nôtre, ne consiste qu'en éléments géométriques, ces formes géométriques taillées dans la nature, éléments favoris des jardins à la française. Des formes rondes, carrées, rectangulaires, placées les unes à côté des autres, emplissent la plus grande partie de la photo. Les détails choisis par l'inspiration de Hervé sont devenus le thème de l'image.

Ce n'est pas par hasard que Lucien Hervé, qui découvrait des formes géométriques dans chaque espace, a ressenti une fascination pour les créateurs de l'école du **constructivisme** ainsi que pour



leurs créations. Il était proche des artistes constructivistes hongrois, tels Barcsay, Kassák, Moholy-Nagy, Vasarely. Hervé a été particulièrement lié d'amitié avec Lajos Kassák. Le rapport est évident entre tous ces artistes et Lucien Hervé, d'ailleurs il a surtout photographié les constructions des architectes qu'on pourrait appeler constructivistes. Cette affirmation pourrait se rapporter également à d'autres photographes d'architecture moderniste. Toutefois, chez Lucien Hervé, ce lien ne s'est pas établi spontanément car il recherchait volontairement les créateurs et les constructions à caractère constructiviste. Presque chaque construction de Le Corbusier est un exemple de sa manière d'aiguiser ses photos sur les détails de la structure. Il lui arrive parfois de renverser les images pour donner plus d'importance à une poutre ou un pilier. Chaque image attire l'attention sur l'essence du bâtiment, la structure en signale la force.

Ce n'est pas non plus par hasard que depuis le début de sa carrière, en 1938, il a photographié la tour Eiffel. Pour le centième anniversaire de la tour, Hervé, avec son fils, Rodolphe, a fait un grand album du centenaire. Même en cela, il est allé plus loin que ses collègues. Bien que la structure de la tour soit déjà une forme simplifiée, il a encore retranché des éléments, il a « désossé » son sujet. Il a effacé ou obscurci certaines parties, pour rendre encore plus visibles le maintien rigide, l'essentiel de la construction. Dans d'autres photos, il expose l'appareil quand la lumière atteint le pilier qui va vers le ciel pour accentuer la verticalité de la tour. Une verticale infinie. Ailleurs, grâce à la réflexion d'un des arcs inférieurs de la tour, il crée une forme ova-

le pour montrer que la tour dissimule des éléments lyriques et pas seulement brutaux.

De même, sur une autre image, il entoure le sommet de la tour avec une couronne d'arbre pour la cacher dans la nature.

Mais ce lyrisme s'affirme dans d'autres photographies de constructions. Hervé a une prédilection pour les bâtiments en ruine comme par exemple lorsqu'il photographie les arcs qui s'entremêlent au chantier naval de Barcelone. On ne voit que les piliers de soutènement et les voûtes dans cette construction en ruine, rien d'autre. C'est comme si la structure ouverte vers le ciel du chantier naval s'envolait, comme si les formes flottantes égratignaient les cieux. La légèreté allée à l'entrave au sol concourt à l'harmonie.

Cette conception, cette représentation de la construction se manifestent également pour les portraits. Sur le portrait de György Kurtág, les doigts, le crayon, le profil avec les lunettes composent un ensemble fermé.

Ils créent des triangles. Mais ce n'est que la forme de l'image, la méthode structurale. Car tout repose sur l'arrière-pensée que le photographe doit saisir le compositeur au moment de la création. Le but est de montrer la concentration du musicien pour que nous puissions, nous aussi, vivre la sensibilité artistique du musicien et la tension de la création.

Un des exemples les plus prégnants de la composition est une photo du bord de la Seine. Sur la berge inférieure de la Seine, une femme assise sur le parapet regarde au loin. Ses yeux suivent toute la longueur de la ligne de fuite du parapet. Son regard se dirige vers l'infini. À côté du bord, le large lit de la Seine. Nous avons conscience de la Seine qui, proche de nous, derrière notre dos, coule

vers la mer. Comme si elle rapprochait le regard perdu au loin. Ce qui avait disparu nous revient. Le placement des éléments et l'organisation même de l'image sont saisissants. Car les événements, c'est-à-dire le parapet, la femme, le trottoir de la berge inférieure, sont serrés sur le côté gauche de la photo alors que le reste de l'image est complètement rempli de l'eau courante de la Seine.

Le parapet se transforme en escalier derrière la femme. La masse des marches semble retenir l'eau. Ce motif renforce ce qui est construit par rapport à ce qui est naturel. Digue et eau se font face et se confrontent. L'atmosphère mélancolique des yeux portés sur l'infini, la collision du rude mur en béton avec la fluidité de l'eau, la méditation entre le naturel et l'artificiel surgissent en même temps qu'une lutte développée. L'image de Hervé est composée. Tout ce qui paraît sur l'image nous transmet une ou plusieurs pensées.

Une des caractéristiques de Hervé est la création d'une tension et sa résolution. Il installe des **couples antithétiques** mais les masses de chaque côté de la balance ne sont pas uniformes. C'est en utilisant des éléments divers qu'il équilibre les plateaux de la balance.

Il dispose face à face des éléments de taille, de dessin, de poids différents. Il travaille avec l'asymétrie et non avec la symétrie. Il se confronte au renversement des proportions. Il associe un élément de grande taille et éloigné et un élément plus petit et plus rapproché.

Dans la pagode de Hurjudji au Japon, les tiges verticales des rideaux suspendus en hauteur et les ombres horizontales des remarquables escaliers, dans la partie basse de la photo, enferment et resserrent l'image des pagodes plus éloignées, semblables à des jeux de construction. La tension est ainsi double. Ce qui est visible sur la photo diverge de la réalité. Les deux, le visible et le réel se contredisent. Comme si on faisait descendre d'en haut des barreaux de prison. L'image serait menaçante si, au milieu des formes flottantes des pagodes, le poids des barreaux ne s'opposait pas à leur légèreté élancée. Les contraires servent à créer de la tension.

Sur la photo intitulée *Alcool*, l'opposition ne paraît pas d'abord de caractère structurel. On y voit une gentille petite fille au visage grave, âgée de 5-6 ans environ, vêtue d'une robe blanche, debout sous la vitrine où sont exposées des bouteilles d'alcool. Dans ce cas, le contraste prend une résonance morale. L'innocence de l'enfant et les bouteilles propageant l'alcoolisme sont violemment antithétiques. La vitrine et la petite fille sont placées l'une en dessous de l'au-



tre, entre les deux il y a très peu de contraste formel mais en revanche ce contraste existe entre les deux sujets et le mur vide à droite. Les oppositions qui créent de la tension peuvent se réaliser de maintes façons. Lucien Hervé en a exploré les possibilités selon des méthodes variées.

Les contrastes ne se délient pas à chaque fois. Sur l'une des photos de présentation de Fatehpur Sikri, les taches et les formes noires et blanches font naître la tension ensemble. Le pilier noir placé au milieu de la photo la sépare en deux parties très distinctes. Malgré cela, la forme pourrait être symétrique et la surface double pourrait s'équilibrer. Toutefois sur le côté gauche, une cheville sombre se dirigeant vers le pilier s'incruste dans l'image, alors que sur le bord opposé, nous trouvons un creux correspondant plus ou moins à la bande, une tache vide, qui se retirerait sous la menace de cette ligne et, ce faisant, ouvrirait la voie à sa pénétration.

Cela crée du manque dans la masse de la construction. Cette collision métaphorique ne se contrebalance pas. Un duel s'ensuit, il n'y a pas de résolution dans l'image. Mais dans son mitan, le mur noir s'interpose comme un juge, interrompant l'affrontement.

Les méthodes énumérées ci-avant sont toutes caractéristiques de Lucien Hervé et servent son aspiration à l'**abstraction**. Cela se sent sur toutes ses photos, même les portraits et les représentations humaines. Il est resté fidèle aux recherches de sa première pratique artistique, la peinture abstraite, puis à celle qui a suivi cette première période, celle des collages. Il a choisi la photographie d'architecture, ou du moins c'est l'aspect qu'il a accentué dans celle-ci, parce qu'elle lui per-

mettait d'exercer sa vision abstraite. Il traite la matière concrète sur un mode abstrait.

Cette vision s'affirme de façon prégnante dans une photo prise à Chandigarh, *High Court* (La Cour Suprême). Difficile de discerner le bâtiment d'origine. Une des taches évoque une cheminée de bateau, une autre rappelle une flèche de signalisation, nous trouvons également des carrés blancs, des formes trapézoïdales tronquées et quelques autres détails d'origine inconnue qui ne rappellent rien. L'ombre noire qui occupe le milieu de l'image joue le rôle de fond sur lequel naviguent les divers éléments. Tous ces éléments apparaissent éparpillés en désordre sur l'image, impossible de découvrir entre eux une relation évidente. Est-ce un bâtiment ? Personne ne pense que cette photo représente une construction, on pense plutôt à un collage.

En dehors de ses photos de nature, ses portraits et quelques photos de constructions, son désir d'abstraction est plutôt perceptible dans des objets de hasard, comme en témoignent les murs ou les couvertures de terrain. Murs aveugles restés debout après la démolition des maisons, murs délabrés après la chute des crépis, affiches à moitié déchirées, amoncellements d'ordures, masses de gravats, dessin agrandi des harmonies entre les pierres, murs de béton poreux, surface rugueuse et rapiécée d'un mur de terre, série de poteries, nouvelles empreintes imprimées sur des vitres maculées... tout se prête à la photographie et à l'abstraction. Le photographe a une préférence pour les terrains rudes, arides, les rues pavées qui s'étendent à l'infini. Il nous oblige à nous sentir seuls et vulnérables, à reconnaître que nous

ne sommes rien. À en avoir froid dans le dos. Dans beaucoup de cas, c'est au spectateur qu'est confiée l'interprétation de l'image. Le rythme, l'aspect ludique, le mysticisme, le mystère, la fluidité... tout cela peut éclore en nous et notre pensée peut vagabonder.

Il emplit ses photos d'ombre et de lumière, et met en conflit le sombre et le clair. C'est la conséquence des ombres portées et il ne fait pas que simplifier mais il enrichit aussi, il ajoute d'autres éléments à ceux qui existent déjà. Nous trouvons un bon exemple de ces ajouts sur les photos de l'abbaye cistercienne du Thoronet. La lumière jaillit entre les ouvertures étroites des fenêtres voûtées basses. La lumière faisant irruption dans le déambulatoire sombre, le rythme des bandes de lumière sur le sol, éclairent l'ensemble malgré l'environnement sévère et éveillent de l'espoir – un chemin, une sortie possible du labyrinthe. À la place du bâtiment resté dans l'obscurité, nous voyons les rais de lumière. Cette image se répète de maintes façons. Mais la résolution la plus intéressante est quand l'ombre d'un pilier qui se trouve derrière nous ou d'un autre élément du bâtiment se porte sur le mur ou le pilier devant nous. La composition advient entre le réel, le concret et l'impalpable, l'ombre portée. La forme double, réelle et virtuelle, produit une image cohérente : les formes sont abstraites et Lucien Hervé les réalise en peintre abstrait.

Dans tous les cas, chez Lucien Hervé, les formes, qu'elles soient abstraites, géométriques, minimalistes, veulent faire part de quelque chose. Tout d'abord, il veut nous **faire sentir ce que lui-même a ressenti** au moment de la prise de vue, tant au niveau de la pensée que des sensations. Le but qu'il recherche est que celui qui regarde la photo vive la même chose que ce que lui a vécu en prenant la photo. La photo doit jouer un rôle médiateur. Au cours d'une interview, Hervé lui-même a raconté son expérience, quand il est parti à la recherche des maquisards dans le Jura. C'était l'hiver et tout était recouvert de neige comme la crête où conduisait un étroit sentier. Tout au long du chemin, on distinguait au loin la chaîne des Alpes. Il était fasciné par cette vision. En revanche, le sentier menant à la crête était bordé de précipices donnant dans le vide.

Le sentiment menaçant dégagé par l'environnement effrayant était augmenté par l'obligation de guetter les ennemis armés. Hervé, marchant sur la crête, était conscient que les Allemands pouvaient très facilement tirer sur sa silhouette, très visible de loin. Le paysage s'étirant à l'infini, la perception du danger, l'exaltation qui s'e-



st emparée de l'homme suspendu au milieu des nuages : il aurait aimé que, à travers ses photos, nous aussi, puissions revivre tout ce qu'il avait vécu.

Le mendiant enveloppé de haillons, couché dans la rue en Inde, probablement mort, déclenche la tristesse et la compassion chez le spectateur. Le mort, le corps qu'on remarque dans la partie supérieure de l'image, est allongé dans l'ombre et c'est comme si, de par son emplacement, il sortait non seulement de l'image mais de la surface de la terre également. L'attention portée sur l'ombre des grilles de fer sur le trottoir en pierre s'en trouve renforcée. Les formes pointues qui jaillissent de la grille s'étirent comme des lances, menaçantes, comme si c'étaient elles qui avaient provoqué la mort de ce malheureux.

Une nouvelle tension habite l'image. Le mort, l'ombre des lances menaçantes et la tache vide du trottoir de pierre qui occupe la majeure partie de la photo soulignent encore davantage l'asservissement et la désolation de l'univers représenté.

Un exemple probant du rôle de l'ombre et du tronquage de l'image est celle du cyclo-pousse indien. On ne voit que la partie inférieure du rickshaw et de celui qui le tire. Le photographe montre ce qui manque, la partie qui complète l'image, avec son ombre, dans une position inverse, tête en bas.

L'ombre montre la situation entière comme si, précisément, on ne pouvait la présenter que dans un théâtre d'ombres. La photo provoque un sentiment de honte. On peut induire de l'ombre des jambes maigres et du corps fluet que celui qui tire le cyclo-pousse est un enfant, fragile. Le fait que cet enfant tire un poids plusieurs fois supérieur au

sien et que cela n'est représenté que par des ombres engendre chez le spectateur une infinie compassion.

Tous ces exemples tendent à prouver que l'artiste soumet les formes et la structure de ses images à sa pensée. Toutefois, dans la mesure où il réussit à dénicher de la beauté dans un tas d'ordures, la forme n'est malgré tout pas valable en soi, la « belle » forme n'est pas son but originel. Sur chaque photo, l'accent est mis sur ce qu'elle peut exprimer. De ce fait, Lucien Hervé évite l'expression directe de ses sentiments et de ce qu'il a à dire, au lieu de cela, il se limite à l'**allusion** ou à la ressemblance, c'est-à-dire qu'il utilise des métaphores. Il se tourne vers des définitions indirectes, il se dissimule derrière les formes manifestes. Il a le sentiment qu'il peut en dire plus sur un mode implicite que sur un mode direct, sans transposition.

Un exemple d'allusions multiples peut se trouver dans la photographie de l'ouvrier portant un seau, prise pendant la construction de l'Unité d'Habitation de Le Corbusier à Marseille. Ici, ce n'est pas non plus l'ouvrier qui paraît sur l'image mais son ombre. C'est ainsi que Hervé évoque, à partir d'un individu, l'humanité. L'ombre pourrait appartenir à n'importe qui. Nous apprenons aussi qu'à cette époque-là, c'était comme ça qu'on transportait le mortier.

C'est encore plus difficile de grimper des escaliers avec ce seau rempli de mortier que sur du plat, ce seau plein tire l'ouvrier qui peine vers le bas. L'ombre déforme le porteur de mortier et le montre encore plus courbé que ce qu'on imagine. Cette ombre qui fait penser à un bossue suscite en nous encore plus de sympathie.

L'ouvrier est relégué au coin de la photo comme si on l'avait rejeté, comme si on lui faisait jouer un rôle secondaire. L'organisation est complexe alors que la photo elle-même est extrêmement simple. Tel est le secret de Lucien Hervé : il est capable d'exprimer ce qui est compliqué d'une façon très simple, avec une seule exposition focalisée.

Hervé **fait parler les constructions** silencieuses qui bordent les rues. L'exposition itinérante Photographie et architecture s'est élaborée à partir de formules de Paul Valéry. Il cite Valéry: « *Parmi les bâtiments, il en est qui se taisent, d'autres qui parlent et enfin il en est, et ce sont les plus rares, qui chantent.*² » Les photos exposées évoquent vraiment le caractère des maisons aux propriétés dissemblables, de plus, elles définissent le mode de vie de leurs habitants. D'une part, le comportement des habitants à la période où la maison fut érigée et d'autre part, celui des habitants d'aujourd'hui - le présent. Les bâtiments, même ceux qui sont contraints à de constantes réparations dues à l'obsolescence, à la désuétude, ont pourtant l'air pollué, le temps impriment leurs traces sur les constructions, par ailleurs, les habitants déménagent, ceux qui les remplacent ont de nouvelles exigences, auxquelles les maisons doivent répondre avec plus ou moins de décalage. En général, on y répond avec un décalage mais malgré tout, les marques de changement apparaissent visiblement sur les façades. On voit le linge fraîchement lavé étendu aux fenêtres ou sur des cordes tirées entre les maisons. Les habitants les plus âgés regardent au dehors. Quelques balcons sont fleuris. Ailleurs on les a transformés en espaces clos ou on les a entourés de vitres. Parfois on a ajouté un étage sur le toit ou on a fait des ouvertures dans des murs aveugles. Les bâtiments photographiés par Hervé parlent toujours de changements tout en informant sur la vie qui se déroule à l'intérieur. En ce qui le concerne, la façade d'un bâtiment est un masque qui à la fois dissimule et révèle ses habitants. Hervé recherche les secrets des habitants, il veut résoudre le mystère de la maison. Pour lui, les façades jouent le rôle d'intermédiaire entre les résidents et les passants. À l'aide de sa lentille, nous traversons les murs. Les maisons deviennent vivantes.



Au cours des dernières années de sa vie, Hervé ne bougeait pas de chez lui mais il n'en avait pas pour autant abandonné la photographie. Après 1965, même contraint à la chaise roulante, il voyageait et photographiait. Des livres avec ses photos parurent : sur l'architecture en Belgique, sur le centre-ville de Vienne, en Autriche, etc. Puis il photographia son appartement et à la fin, il créa des installations avec ces clichés. C'est couché dans son lit qu'il a fait les plans et veillé à la réalisation d'une fresque à partir de formes géométriques sur le plafond de sa chambre à coucher. Cette œuvre et les photos qui en ont été prises témoignent que jusqu'au dernier moment avant sa mort, son inspiration ne l'a pas quitté.

Lucien Hervé distingue deux périodes dans sa photographie. La première, environ jusqu'en 1949, il la nomme anecdotique alors que la deuxième est caractérisée par son aspiration à l'abstraction. Sans aucun doute, la description historique ressort du contenu de ses images et il subordonne les formes à ses idéaux. Mais nous trouvons cependant une identité extrême dans son mode de création et dans son expression, qui est significative des deux périodes, c'est-à-dire de toute son œuvre. En tous les cas, ses photos correspondent à son mode de pensée et à ses émotions. Dans ce sens, malgré la maturation continue de son mode d'expression, on doit logiquement parler d'une œuvre cohérente. Il a été un créateur unique et inoubliable qui a su, même à partir de ses images abstraites, provoquer une réaction sensible des spectateurs.

1 Hervé a débuté comme dessinateur et peintre. Ses toiles abstraites furent exposées au *Salon d'Automne* de Paris en 1942 et 1943. Il fut guide au Louvre, tenta de se lancer dans les affiches de films (pour Edith Piaf) et de publicité (bijoux, gaines, coffre-forts). Il travailla comme styliste (1934) chez Patou et plaça ses propres créations chez d'autres couturiers (1933). Pendant la guerre, il avait commencé un reportage sur *L'histoire d'une robe* pour le magazine *Marianne* (1939) mais ne put le terminer qu'après la guerre (1949, avec les vêtements de Dior). Il s'essaya également à dessiner des costumes et des décors (pour Jean-Louis Barrault, Georges Vitaly et Louis Jouvet). Le *Musée de la Mode* et le *Musée Galliera* achetèrent ses photos de mode. Il se fit remarquer pour avoir, le premier, fait des photos en extérieur avec des mannequins. Cependant en même temps, il a toujours pris d'autres photos, par exemple pour la revue *Point de Vue* de 1947 à la reconstruction ou régulièrement pour *France Illustration*, des portraits de Hokusai, Cocteau et Matisse.

2 Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecture*





CITÉ
DE L'ARCHITECTURE & DU DÉCOR

**AUTOUR DE
LUCIEN HERVÉ**

TABLE RONDE ET PROJECTIONS
RÉUNION ENTRE ARCHITECTES DE LA SCÈNE
DU DÉCOR ET LA PRESSE

BOULEVARD 14 NOVEMBRE 1215 5^{ème} ET
1216 DE LA BARRIÈRE & DU PONT ROUGE
MÉTROPOLITAIN 7^{ème} ARR. 4^{ème} ÉTAGE 75014 PARIS

Plus d'informations sur l'événement sur
www.citeparis.com

www.citeparis.com

Compte-rendu de l'exposition : Autour de Lucien Hervé

Mercredi 24 novembre 2010 - Cité de l'architecture & du patrimoine, Paris / Auditorium

HOMMAGE A LUCIEN HERVE (1910-2007)

Georges EDERY

A l'occasion du centenaire de la naissance de Lucien Hervé, Madame Aude MATHE, architecte, et chef de projet à la Cité de l'architecture et du patrimoine, a organisé une soirée en hommage à Lucien Hervé. Deux tables rondes ont évoqué sa personnalité, son œuvre et son héritage.

Les intervenants¹ dans la première table ronde ont esquissé des traits de son caractère et évoqué son œuvre. J'y ai beaucoup appris sur sa personnalité réservée mais pugnace.

Michel RICHARD (Directeur de la Fondation Le Corbusier) dresse de lui un portrait méconnu, il relate notamment les relations ambiguës de profond respect et d'amitié réelle qui se sont tissées au fil des ans entre Lucien Hervé et Le Corbusier. Les deux hommes se projetaient l'un dans l'autre. Lucien Hervé voyait en Le Corbusier un artiste et celui-ci, qui ne se disait pas architecte, le considérait lui comme un véritable architecte.

Des relations intimes et conflictuelles en même temps.



Lucien Hervé savait renvoyer à son interlocuteur l'image que celui-ci captait de lui ; C'est ainsi qu'il « se mesurait » à Corbu en lui répondant sur le même ton, en imitant ses mimiques, sa posture, bref en usant de la même «rhétorique» que celui-ci utilisait à son égard. Il était, comme Le Corbusier, peu loquace, voir « taiseux », dit Michel RICHARD. Celui-ci a organisé une exposition, « Composition-Construction », de Lucien Hervé à la Fondation de Le Corbusier.

Olivier BEER, écrivain et ami de longue date de Lucien Hervé. Il lui consacre un livre L'homme construit, dans la collection L'Œuvre photographique, aux éditions Seuil, Paris, 2001. Il y décrit sa passion pour l'art de capter les contrastes des ombres et des lumières projetées sur les bâtiments laissant deviner leurs géométries. Lucien Hervé s'imprègne de l'objet-bâtiment qu'il photographie en accordant une grande importance aux détails de la forme, de la mise en œuvre, du matériau et de la couleur. Beer décrit ses rébellions et son non-conformisme. Bref, il le porte au Pinacle et le considère comme l'un des grands photographes de notre temps.

Artiste-peintre avant de devenir photographe au hasard de la vie, Lucien Hervé n'était pas « le photographe » de quelqu'un. Il avait, à juste titre, une haute idée de son travail, voire de sa création. Il photographiait la réalité telle qu'il la voyait et l'adaptait à sa perception avec des ciseaux et de la colle comme Le Corbusier. Cette réalité si contrastée entre dureté et tendresse. Contrairement à d'autres photographes de renom qui tenaient à un cadrage définitif et cherchaient les nuances de gris, Lucien Hervé cherchait capter les contrastes de la réalité quitte à les souligner en recadrant et en redécoupant ses images. Il s'est « spécialisé », par la force des choses, dans la réalité des architectes et de l'architecture. Il cherchait à capter « l'âme » du bâtiment et pour cela il en saisissait un détail signifiant qui le représentait tel un pars pro toto, et en devenait même le symbole. C'est ce que j'ai ressenti dans les images projetées par Michel Richard ; Un cadrage non-conformiste, qui devient parfois sujet de la photo, et non plus une technique. Ainsi Le Corbusier à l'œuvre, la progression des chantiers où l'on voit pour la première fois des ouvriers travaillant et plus seulement des murs de béton et d'acier.

Je me suis longtemps demandé comment expliquer ce caractère, dur et tendre à la fois, contrasté comme ses photos ; jusqu'à ce que j'apprenne des éléments de sa biographie. Lucien Hervé, de son vrai nom Laszlo ELKAN, est né en Hongrie en 1910, rejoint son frère en France en 1928 mais s'y installe définitivement en 1930. Il est alors artiste peintre mais assez vite il travaille entre autres dans la mode chez Patou, Rochas et Chanel, puis par pur hasard dans la photo. Il est naturalisé français en 1937. En 1939 il devient photographe dans l'armée française. En 1940, prisonnier de guerre, interné dans un camp en Prusse-Orientale, s'en évade en 1941 pour rejoindre le maquis du Vercors. Il adopte alors son nom de résistant, Lucien Hervé, jusqu'à la fin de sa vie. Parmi les sites et projets photographiés on remarque en premier l'Unité d'habitation à Marseille, l'abbaye du Thoronet dans l'arrière pays de Saint-Tropez, Chandigarh, Brasilia et les superbes prises de vue de la tour Eiffel dont il nous dévoile tous les mystères, ou presque. Ces œuvres (je parle de ses photos devenues sujets et non plus objets-reflet d'autre chose) sont celles d'un spécialiste au « regard d'un constructeur, rigoureux et poète. Ses images vigoureuses et contrastées sont aussi d'un humaniste, curieux du monde et de ceux qui l'habitent. Il fait partie des photographes incontournables de l'architecture », comme l'analyse finement Aude Mathé, chef de projet à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine.

Lucien Hervé est connu pour être le photographe attitré de Le Corbusier. Mais il a aussi photographié des bâtiments de très nombreux architectes de renommée internationale. Parmi ceux-là on peut citer Walter Gropius, Alvar Blomstedt, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Alvar Aalto, Shadrach Woods, Marcel Breuer, Richard Neutra, mais aussi Auguste Perret, Jean Prouvé, Bernard Zehrfuss, Georges-Henri Pingusson, Emile Aillaud, Georges Candilis, André Lurçat et bien d'autres encore.

Ses œuvres sont exposées dans plusieurs musées et galeries spécialisées ; Quentin Bajac (conservateur au cabinet de la photographie, Centre Georges Pompidou), a vivement remercié Judith Hervé-Elkan, son épouse, pour sa généreuse donation au Centre Pompidou, de soixante trois photos couvrant différents sujets. Cette collection y est présentée actuellement.

Plusieurs musées et galeries ont dans leurs collections des œuvres de Lucien Hervé : Le Musée Carnavalet, le Musée des Beaux Arts du Havre, les galeries Camera Obscura et Galerie du Jour à Paris détiennent des collections de ses photographies ainsi que des galeries à Londres, Bruxelles, Budapest.

A la fin des exposés, Barry Bergdoll, présent dans la salle, a évoqué quelques souvenirs de Lucien Hervé. Il a mis l'accent sur son humanisme, son perfectionnisme au travail, son humour de pince-sans-rire et son humilité devant les projets architecturaux qu'il photographiait. Barry Bergdoll, est conservateur en chef pour l'architecture et le design au Musée d'art moderne de New-York (MoMA) et professeur d'histoire de l'architecture à l'Université Columbia. Il a publié un livre des photos de Lucien Hervé sur la Tour Eiffel.

Je veux rappeler que Lucien Hervé faisait partie pendant de longues années du Carré Bleu, Feuille internationale d'architecture. Il était de bons conseils et a aidé l'équipe à trouver des lieux magnifiques pour les réunions, comme la Villa du Docteur Blanche. Le Carré Bleu a publié à plusieurs reprises un hommage à son travail, dont le beau texte d'Attila BATAR, et s'associe pleinement à celui organisé par la Cité de l'Architecture et du Patrimoine.

¹ Cette table ronde a réuni les témoignages de ceux qui l'ont côtoyé et ont évoqué l'œuvre et la personnalité de Lucien Hervé :

Olivier Beer (écrivain), Stéphane Carrayou (critique d'art, professeur d'histoire des arts), Imola Gebauer (historienne de l'art) Michel Richard (directeur de la Fondation Le Corbusier).

Quentin Bajac (conservateur au cabinet de la photographie, Centre Georges Pompidou), a invité trois photographes - Stéphane Couturier, Philippe Chancel et Rémy Marlot qui ont débattu de la résonance de l'œuvre de Lucien Hervé dans la création contemporaine.

Ce débat était accompagné de la projection de photographies et de films, dont une interview de Lucien Hervé par Pierre-André Boutang (1988).

Lucien en réunion du Carré Bleu dans la Villa du Docteur Blanche il y a trente trois ans





ARCHITETTURA INTEGRATA

projet et entreprise: une alliance stratégique pour la qualité

**Le pavillon IN/ARCH à la 12ème Biennale d'Architecture,
exposition par Massimo Locci et Livio Sacchi**

Pour la première fois dans son histoire l'Institut National d'Architecture, grâce à la généreuse disponibilité de la Biennale de Venise, à son espace d'exposition à la 12ème Exposition Internationale d'Architecture, pour célébrer ses 50 ans d'histoire.

La présence de l'IN/ARCH a le but de communiquer un message clair : pour atteindre la qualité, ceux qui construisent nécessitent d'attitudes à la conception fortes et créatives, tandis que les concepteurs nécessitent d'une industrie de la construction compétitive et efficace.

Le but de cette initiative est de souligner aux visiteurs une perspective de grande actualité : l'alliance renouvelée entre maîtres d'ouvrage, maîtres d'œuvre et entrepreneurs, la seule en mesure de garantir la qualité de la production architectural dans notre Pays.

Exactement cette réflexion, d'ailleurs, a suggéré à Bruno Zevi la fondation, en 1959, de L'Institut National d'Architecture.

Zevi était convaincu, et nous tous sommes encore aujourd'hui convaincus qu'un discours, soit-il raffiné, entre architectes, historiens et critiques, n'est destiné qu'à une petite incidence sur la réalité, en manque des autres composants de ce complexe jeu des parts qui rende parfois possible l'apparaître –rare, presque miraculeux - de l'architecture.

Comme les organisateurs nous ont explicitement demandé, le pavillon consiste d'une petite exposition historique-documentaire pour les 50 ans de l'Institut, dont le but est la mise en lumière de la conscience que l'architecture est une forme de représentation de la nation elle-même ainsi que la sensibilisation de la collectivité à la valeur éthique et économique de la qualité de l'architecture.



Bien que pas directement en forme de propositions, l'exposition vise à rapprocher les visiteurs à stratégie d'origine politique et culturelle, qui est encore une perspective de grande actualité : l'alliance renouvelée entre maîtres d'ouvrage, concepteurs, entrepreneurs et fabricants de composants.

La présence de l'IN/ARCH à la Biennale de Venise 2010 est organisée en plusieurs parties, qui sont étroitement liées les unes aux autres et en forme de comparaison synoptique à la recherche expressive (art, design, communication) et à la culture productive dans son ensemble. Juste là où la technique et la créativité de l'architecture s'intègrent parfaitement à l'entreprise et les deux ensemble sont ouvertes à la vision de l'art contemporain : le projet d'architecture s'élève à œuvre d'art.

En sont un témoignage à la fois la section historique consacrée au Studio Asse, pierre angulaire de la recherche italienne pour le projet urbain, et une confrontation avec les 6 artistes contemporains sur le thème du rapport espace-son-lumière.

Conçu comme un espace pour la confrontation, le pavillon héberge une série de vidéos et de photos d'auteur sur le thème de la construction ainsi que les registrations sonores des événements majeurs et un « tour » de Prix d'architecture ; l'ensemble est une galerie de portraits des personnages (concepteurs, constructeurs, intellectuels) et des travaux qui, directement ou indirectement, ont construit l'identité multiple de l'Institut d'Architecture.

1. Une vidéo sur l'histoire des cinquante ans de l'IN/ARCH, interprétée comme histoire de l'alliance entre conception et entreprise, dit pas d'une manière didactique, mais à travers la représentation de "suggestions" qui nous permettent de comprendre l'esprit et la valeur identitaire de l'Institut.

2. Une exposition de photos consacrée à la construction, mise en place pour les 60 ans de l'ANCE, qui témoigne, à travers des images de grands photographes italiens, du travail de qualité des constructeurs et du monde de la conception italienne dans la transformation du territoire.

3. Un compte de l'expérience récente des Prix nationaux d'architecture IN/ARCH / ANCE, une occasion importante pour le monitoring de la production architecturale de qualité en Italie avec un œil qui vise à conjuguer la conception et la construction.

4. Une exposition consacrée à un événement « emblématique » de l'histoire de l'IN/ARCH: Le travail du Studio Asse et le plan pour le SDO, le Système Directionnel Oriental de Rome. Une recherche qui a vu la participation, à la fin des années '60, des protagonistes majeurs de l'IN/ARCH - de Bruno Zevi à Lucio Passarelli - et qui bien représente la stratégie novatrice d'action proposée par l'Institut dans le contexte italien.

5. Sons de l'espace architectural, Vito Acconci, Jimmie Durham, Alberto Garutti, HH Lim, Michelangelo Pistoletto, Annie Ratti en collaboration avec RAM - radioartemobile.