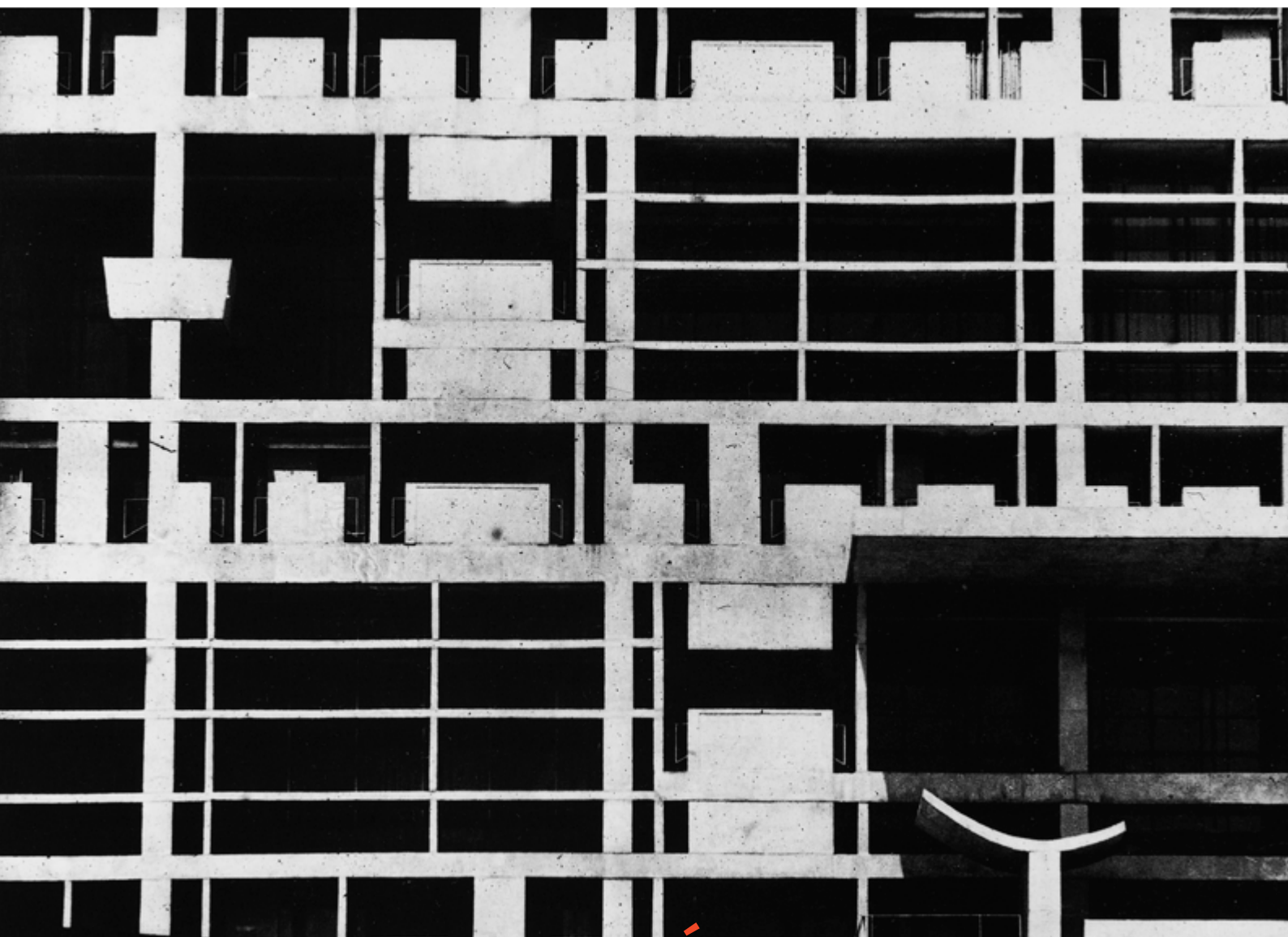




LUCIEN HERVÉ
GÉOMÉTRIE DE LA LUMIÈRE
18/11/2017 – 27/05/2018

JEU
CHÂTEAU DE TOURS
PAUME

DOSSIER DOCUMENTAIRE

PARCOURS «IMAGES ET ARTS VISUELS» À TOURS

Le Jeu de Paume et le centre de création contemporaine olivier debré (CCC OD) se sont associés à l'université François-Rabelais et à la Ville de Tours pour développer, en collaboration avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale (DSDEN) d'Indre-et-Loire, un parcours spécifique autour de la transmission de l'histoire de la photographie et des arts visuels.

Formation à la médiation

Chaque année, des étudiants du Master d'histoire de l'art de l'université de Tours participent à cette formation, encadrée par les équipes du CCC OD, du Jeu de Paume et d'un enseignant du département d'histoire de l'art. L'objectif est de permettre aux étudiants d'acquérir une expérience professionnelle autour de la sensibilisation des publics aux images photographiques et aux œuvres contemporaines. Les étudiants-conférenciers assurent des visites actives des expositions.

Dossiers documentaires

Des «dossiers documentaires» sont réalisés pour les expositions du Jeu de Paume – Château de Tours. Ils rassemblent des éléments d'analyse et de réflexion autour des images présentées, ainsi que des pistes de travail et des regards croisés entre les expositions du Jeu de Paume et les projets artistiques du CCC OD. Ces dossiers sont disponibles sur demande ou téléchargeables sur le site Internet du Jeu de Paume.

Rencontres professionnelles

À l'attention des enseignants ou des travailleurs sociaux, ces présentations commentées des expositions au Château de Tours et au CCC OD initient des parcours de sensibilisation aux images photographiques et aux arts visuels.

— En lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire, des rencontres académiques sont organisées au début de chaque exposition, afin de préparer la visite des élèves et d'échanger sur les projets de classe.

■ mercredi 29 novembre 2017, 14 h et 16 h

rencontres et visites pour les enseignants (deux groupes)
sur inscription : cpd-artsplastiques37@ac-orleans-tours.fr
(premier degré) et Adeline.Robin@ac-orleans-tours.fr (second degré)

— Des invitations en matinée sont proposées aux travailleurs sociaux des relais de l'association Cultures du Cœur Indre-et-Loire, afin de découvrir les expositions et de concevoir des activités communes.

■ 11 janvier 2017 (à confirmer)

matinée invitation relais Cultures du Cœur Indre-et-Loire
parcours croisés entre le CCC OD et le Château de Tours
(rendez-vous à 9 h au CCC OD)

sur inscription : www.culturesducoeur.org

Parcours croisé avec le Centre de création contemporaine olivier debré (CCC OD)

Installé dans le centre historique de Tours, jardin François-I^{er}, le centre d'art accueille un fonds d'un artiste majeur de l'abstraction, Olivier Debré. Au sein de ses quatre espaces d'exposition, de grands noms de la scène artistique contemporaine sont mis à l'honneur ; la peinture, la photographie, la vidéo, des installations monumentales se côtoient dans une programmation variée.

Des actions de sensibilisation aux images et aux arts visuels (visites, parcours croisés, activités) sont proposées de manière complémentaire par le Jeu de Paume et le CCC OD pour inciter les publics à croiser leurs regards sur les expositions et les activités des deux centres d'art.

Visites des expositions et visites croisées

À destination des visiteurs individuels :

— Des visites destinées aux visiteurs individuels ont lieu tous les samedis à 15 h au Château de Tours. Ces visites sont couplées avec celles des expositions du centre de création contemporaine olivier debré à 16 h 30.

— Le dernier samedi du mois, des «visites croisées» sont proposées dans trois institutions culturelles à Tours :

· 11 h : musée des Beaux-Arts de Tours

· 15 h : Jeu de Paume – Château de Tours

· 16 h 30 : Centre de création contemporaine olivier debré (CCC OD)

Sans inscription, conditions d'accès indépendantes dans chaque institution culturelle.

À destination des visiteurs en groupe :

— Des visites-conférences sont proposées sur rendez-vous pour les groupes adultes, associations et étudiants, du lundi au samedi.

— Des visites actives des expositions sont conçues pour les groupes scolaires et périscolaires sur rendez-vous. Elles sont préparées en amont et adaptées en fonction des classes ou des groupes.

renseignements et contacts

· Service des expositions du Château de Tours :

de@ville-tours.fr / 02 47 70 88 46

· Service éducatif du Jeu de Paume :

sabinethiriot@jeudepaume.org

· Service des publics du CCC OD :

n.thibault@cccod.fr

· Équipe des étudiants-conférenciers :

mediateurs.chateautours@gmail.com

ESPACE ÉDUCATIF

Situé au premier étage du Château de Tours, l'espace éducatif offre aux groupes et aux publics scolaires ou périscolaires un lieu de rencontres et des activités qui permettent de prolonger certains axes de réflexion abordés pendant les visites, en reprenant notions et questions ainsi qu'en associant images et langages.

DOSSIER DOCUMENTAIRE, MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume et les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi que des orientations bibliographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

Pistes de travail initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

SOMMAIRE

SERVICE ÉDUCATIF DU JEU DE PAUME

Sabine Thiriot – responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

Pauline Boucharlat – chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune – assistante administrative, réservation des visites et des activités
serviceeducatif@jeudepaume.org

Ève Lepaon, Cécile Tourneur – conférencières et formatrices
evelepaon@jeudepaume.org
ceciletourneur@jeudepaume.org

**Céline Lourd (académie de Paris),
Cédric Montel (académie de Créteil)** – professeurs-relais
celinelourd@jeudepaume.org
cedricmontel@jeudepaume.org

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

Présentation de l'exposition	5
Biographie	7
Bibliographie indicative	9
Repères – Lucien Hervé, scénographe de ses expositions	10

APPROFONDIR L'EXPOSITION

Photographie et architecture, éléments d'histoire	15
L'approche de Lucien Hervé, lutte et engagement	16
Le contexte du modernisme et les relations entre les arts	22
« Machine à habiter » et « machine à photographier »	27
Orientations bibliographiques thématiques	32

PISTES DE TRAVAIL

Encadrés de l'espace éducatif	40
Déplacements, points de vue et perceptions de l'espace	42
Géométries, cadrages et compositions des images	43
Détails, structures et matériaux	44
Ombres, lumières et contrastes	45
Points de vue et cadrage	46
Architecture et interprétation	50
Construction et composition	53



DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

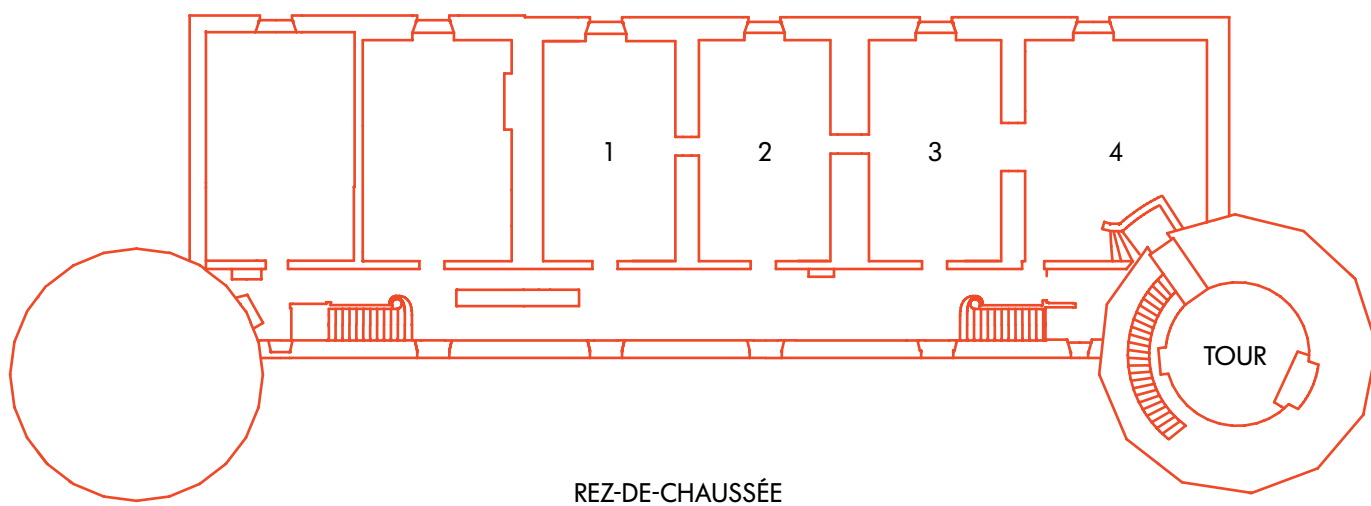
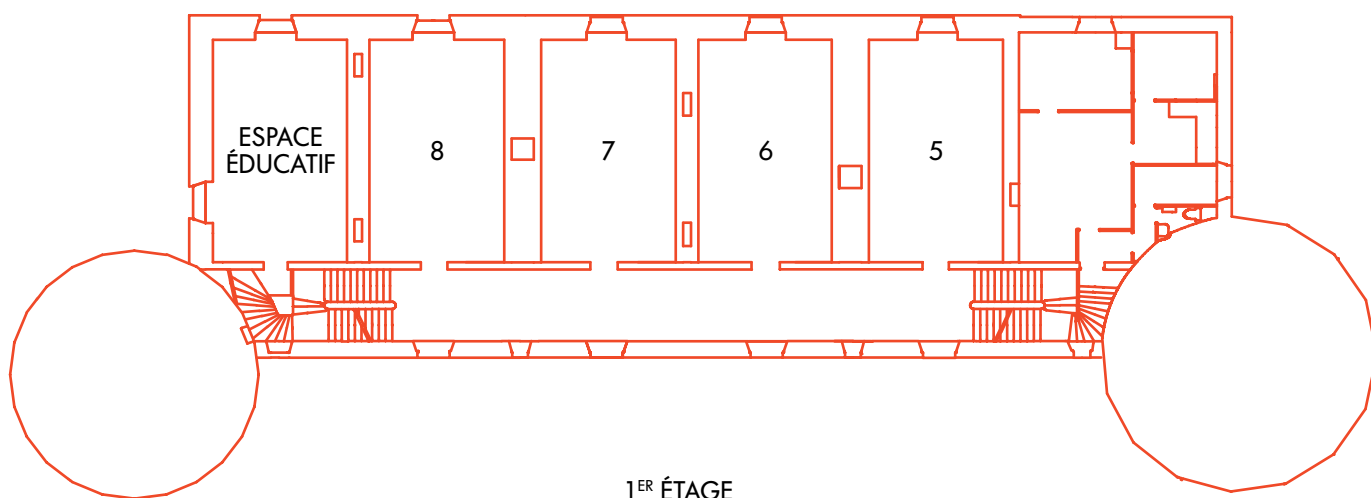
« Dès l'apparition de la photographie, l'architecture en a constitué l'un des thèmes de prédilection. On pourrait même considérer comme préceuse la première photo de l'histoire, *Point de vue du Gras* de Joseph Nicéphore Niépce, prise en 1826 depuis la fenêtre de sa maison de Saint-Loup-de-Varennes, près de Chalon-sur-Saône. Depuis lors, un nombre infini de photographes ont réinterprété l'architecture dans différents contextes et selon de multiples sensibilités esthétiques, sociales et politiques. De Maxime Du Camp à Eugène Atget ou Berenice Abbott, d'Eva Besnyö à Walker Evans, Gabriele Basilico, Hiroshi Sugimoto ou Candida Höfer, pour ne donner que quelques exemples pris totalement au hasard, l'architecture a sans nul doute été un important terrain de recherche de la photographie. Lucien Hervé est l'un de ces grands photographes ayant apporté leur propre regard critique à l'architecture. Ses prises de vue d'édifices historiques, modernes ou populaires, et sa complicité avec des maîtres tels qu'Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, Marcel Breuer, Walter Gropius, Lucio Costa et surtout Le Corbusier, en témoignent à l'évidence. Un des éléments caractérisant une grande partie du travail de Lucien Hervé est assurément sa faculté de déconstruire

dans ses images la "masse" de l'architecture, c'est-à-dire sa substance et son volume, dans le but de composer de vastes espaces de coexistence visuelle, à mi-chemin entre réalité et abstraction. Même quand il s'agit de photographier la ville – "le grand chamboulement de la masse des masses*", comme la qualifie le philosophe français Jean-Luc Nancy – en tant que lieu de cohabitation entre l'humain et le construit, son audacieuse composition de corps et de murs, de formes et de lignes, d'ombres et d'ouvertures délivre la réalité de sa manifestation la plus immédiate en l'ouvrant à la réflexion et à l'évocation poétique. Persuadé que la photographie d'architecture doit "traduire en même temps que l'émotion ressentie devant elle les raisons mêmes de cette émotion", Lucien Hervé est devenu l'un des "interprètes visuels" qui s'est le plus voué à l'architecture du XX^e siècle. »
Marta Gili, « Préface », in Lucien Hervé. *Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions, 2017, p. 6.

—

* Jean-Luc Nancy et Jérôme Lèbre, *Signaux sensibles*.

Entretien à propos des arts, Paris, Bayard, 2016, p. 151.



PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Figurant parmi les plus grands photographes du XX^e siècle, Lucien Hervé (1910-2007) est particulièrement renommé pour ses prises de vue architecturales. Ses compositions géométriques rigoureuses, basées sur la tension entre ombre et lumière, offrent une évocation plutôt qu'une description des sujets, tendant vers l'abstraction. Si les individus sont rarement le thème de ses photographies, Lucien Hervé n'en demeurerait pas moins animé d'une profonde foi en l'humanité.

Né en Hongrie, il émigre en France en 1929 avec le projet de devenir peintre. C'est sa rencontre avec Le Corbusier qui, en 1949, l'oriente de manière définitive vers la photographie. Il prend la grande majorité de ses images sur une vingtaine d'années, dont quinze – entre 1950 et 1965 – aux côtés du célèbre architecte. Le photographe collabora par la suite avec les plus grands constructeurs de son époque (Alvar Aalto, Walter Gropius, Marcel Breuer, Oscar Niemeyer, Jean Prouvé...) et multiplia les commandes et les découvertes de sites à travers le monde.

Touché par un handicap en 1965, il fut dès lors contraint d'abandonner les grands voyages, mais il veilla à maintenir l'échange avec le public à travers nombre de publications et d'expositions juxtaposant l'ancien et le moderne, le traditionnel et le nouveau, l'abstrait et l'humain, mû par la volonté d'intriguer ses contemporains et d'aiguiser leur regard. Cette exposition introduit le spectateur aux thèmes les plus importants de cette œuvre très riche : les premières années d'élaboration du langage photographique, les rencontres décisives, l'importance de Le Corbusier et de l'architecture, l'appartement du photographe, sa curiosité pour les contrastes architecturaux développée au cours de ses voyages et, enfin, l'abstraction. Tant à travers l'agencement des œuvres que les documents présentés en vitrines, le parcours rend également compte des expositions organisées par l'artiste lui-même des années 1950 à 2000, avec notamment la reproduction de l'accrochage de « L'Appartement ». Dans l'ensemble des salles, les photographies dialoguent avec les pensées de Lucien Hervé, mais aussi d'auteurs littéraires, par le biais d'un choix

de citations issues des archives du photographe.

Hommage d'envergure à Lucien Hervé, « Géométrie de la lumière » se tient à l'occasion des dix ans de sa disparition et cinquante ans après son unique exposition dans la ville de Tours.

1. Les premières années

Ma vision tend à être aussi rigoureuse qu'un tableau. J'ai des critères de peintre. — Lucien Hervé

Les débuts de Lucien Hervé, de 1938 à environ 1950, sont caractérisés par des compositions aux valeurs picturales, reposant sur l'équilibre délicat de surfaces et de volumes aux forts contrastes. Dès ces premières années se met en place le langage photographique dans lequel il s'exprimera tout au long de sa vie. Depuis ses prises de vue de la tour Eiffel, à l'origine de sa fascination pour l'architecture, jusqu'à ses personnages souvent solitaires ou fugitifs, en passant par les clichés pris de la fenêtre de son studio (série « Paris Sans Quitter ma Fenêtre »), Hervé compose ses images avec la plus grande rigueur, renforçant les éléments géométriques de ses sujets dans le but d'en saisir l'essentiel.

2. Rencontres

L'homme est la mesure de toutes choses. — Protagoras

L'être humain n'est que rarement – ou indirectement – le sujet central des compositions de Lucien Hervé, qui témoigne pour la vie un respect et une empathie sans bornes. Il ne concentre son objectif sur les visages que lorsqu'il photographie ses proches – partenaires de travail, amis et famille. Ceux qu'il nomme ses « vivants », des anonymes, sont quant à eux le plus souvent porteurs d'une dimension symbolique dans ses images. Les gestes ludiques de ces personnages, à travers leur géométrie, dialoguent audacieusement avec leurs postures graves. Ils habitent et animent mystérieusement l'espace.

3. Le Corbusier

L'architecture, c'est avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants. — Le Corbusier

La rencontre avec l'œuvre de Le Corbusier fut décisive pour Lucien Hervé, l'orientant définitivement vers la photographie, et en particulier d'architecture. Incarnations du modernisme et du génie, les constructions de l'architecte le fascinaient, et il chercha à saisir tant leur matérialité que leurs aspects intangibles. Elles lui inspirèrent le souhait de devenir lui-même un constructeur dans le domaine de l'image, à l'aide de ses propres outils : l'ombre et la lumière. Les lignes et les volumes francs du béton armé se façonnent, se multiplient et se métamorphosent sous le soleil, l'espace construit se transformant alors en compositions bidimensionnelles frôlant l'abstraction.

4. L'appartement – L'architecture moderne

Le plus que nous pouvons espérer, c'est de faire naître une vague idée du tout, en cernant un détail intime. — Lucien Hervé

Défenseur autant que critique de l'architecture de son époque, Lucien Hervé n'eut de cesse de louer le développement, en réponse aux attentes du XX^e siècle, de formes et matériaux nouveaux par ses contemporains, dont ils témoignent des réalisations à travers ses photographies. Que ce soit au cours de ses voyages ou depuis son appartement, il compose ses images en accentuant les tensions – entre lignes droites et courbes, espaces pleins et vides – contenues dans les formes photographiées, notamment par le recadrage de ses prises de vue, qu'il n'hésite pas à redécouper aux ciseaux afin de les rendre plus dynamiques. De même, il se sert de la couleur pour animer et structurer son espace de vie, mais il s'abstient d'y recourir lorsqu'elle est susceptible de détourner l'attention. Dans cette salle est reproduit l'accrochage de « L'Appartement » conçu par Lucien Hervé. Il réunit un ensemble de photographies réalisées dans son intérieur, qui usent du même langage que l'architecture moderne du XX^e siècle.

5. L'Inde – L'Antiquité

Mais la Musique et l'Architecture nous font penser à tout autre chose qu'elles-mêmes ; elles sont au milieu de ce monde, comme les monuments d'un autre monde. — Paul Valéry

Ses voyages ont conforté Lucien Hervé dans l'idée de la dimension universelle du langage architectural. Par la photographie, il exprime son émerveillement devant la puissance des constructions antiques tout en soulignant leur modernité. Son admiration pour ces indéchiffrables édifices, tels le temple de Fatehpur-Sikri ou plus encore les observatoires de Jaipur et Delhi, se transforme en un jeu complexe de rythmes optiques et géométriques. La frise qu'il a réalisée à partir d'images des observatoires, ici recomposée, invite le visiteur à une méditation visuelle.

6. L'architecture sacrée et profane

N'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets ; les autres parlent ; et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent ? — Paul Valéry

« La lumière et l'ombre sont les haut-parleurs de cette architecture de vérité », écrivit Le Corbusier à propos des photographies que Lucien Hervé réalisa de l'abbaye cistercienne du Thoronet. Pour le photographe, l'édifice incarne une véritable aventure mystique. S'il a su contempler et ainsi saisir la spiritualité de cette construction, c'est

sa rigueur qui retint son intérêt et le détermina à la photographier. Son œil y retrouva les valeurs architecturales de son ami et maître. Les pérégrinations de Lucien Hervé à travers le monde lui donnèrent la possibilité de s'émerveiller et de jouer avec la complexité des lignes et des volumes des différents édifices, y compris de ceux qui « chantent ».

7. Espagne noire – Espagne blanche

La plus grande liberté naît de la plus grande rigueur. — Paul Valéry

Entre 1958 et 1968, Lucien Hervé réalisa un travail de commande destiné à deux livres consacrés à l'Espagne, qui ne furent jamais publiés. Il fut ainsi accompagné pendant dix ans par les pensées qui donnèrent naissance, au XVI^e siècle, à l'Escorial, complexe architectural réunissant notamment un palais, un monastère et une nécropole. Le symbolisme grave et sombre de cette « Espagne noire », sous la domination du roi et de l'Inquisition, s'oppose à la simple géométrie des bâtiments populaires de l'« Espagne blanche ». Les photographies d'Hervé pointent le criant modernisme des maisons traditionnelles résistant, comme Don Quichotte, à la nature aride.

8. L'abstraction : « Le beau court la rue »

L'œil de chacun peut devenir poète. J'ai mis là mon ambition, faire redécouvrir la beauté inhérente de toutes choses, la beauté possible de l'insignifiant. — Lucien Hervé

Pour Lucien Hervé, l'abstraction est un langage universel. Il y recourt à travers toute son œuvre, en la révélant non seulement dans l'architecture, mais aussi dans les scènes du quotidien. Le moindre détail de la rue peut ainsi devenir abstrait par le truchement de la géométrie, revêtir une valeur picturale, se charger de beauté.

Imola Gebauer
Commissaire de l'exposition



Autoportrait, Paris, 1937

- 1910 Naissance de László Elkán à Hódmezővásárhely au sein d'une famille de la bourgeoisie juive hongroise.
- 1928 Gagne Vienne pour des études d'économie, qu'il suit tout en prenant des cours de dessin à l'académie des Beaux-Arts.
- 1929 Départ pour Paris, où il étudie les œuvres d'art dans les musées.
- 1934 Membre du Parti communiste français. Travaille comme modéliste.
- 1937 Naturalisé français.
- 1938 Journaliste, il travaille avec Nicolás Müller, photographe hongrois, pour le magazine *Marianne*.
- 1940-1945 Est fait prisonnier à Dunkerque. S'évade, rejoint l'Armée secrète à Grenoble et vit dans la clandestinité sous le nom de « Lucien Hervé ».
- 1947 Travaille comme journaliste et photographe pour *France Illustration*, *Point de vue*, *Regards* et *Lilliput*.
- 1949 Rencontre le père Marie-Alain Couturier, directeur de la revue *L'Art sacré*. Sur son conseil, visite l'unité d'habitation de Le Corbusier à Marseille, alors en construction, et envoie les 650 clichés à l'architecte, qui lui demande de devenir son photographe.
- 1950 Mariage avec Judith Molnar.
- 1951 Première exposition photographique à Milan, organisée par *Domus*, magazine d'architecture.
- 1950-1965 Travaille régulièrement pour Le Corbusier et reçoit les commandes d'autres architectes, notamment Alvar Aalto, Marcel Breuer, Richard Neutra et Bernard Zehruss.
- 1955 Voyage en Inde avec Le Corbusier.
- 1955-1958 Photographe officiel de la construction du siège de l'UNESCO à Paris.
- 1957 Naissance de son fils, Daniel Rodolf Hervé.
- 1958 Campagnes photographiques en Espagne, sur l'Escorial et sur l'architecture populaire, pour deux ouvrages, jamais publiés.
- 1961 Deuxième voyage en Inde pour photographier les constructions de Le Corbusier et visite de la Grèce, de la Turquie, du Cambodge, puis des États-Unis, du Mexique, du Pérou, du Brésil...
- 1962 Mission photographique en Syrie, au Liban et en Iran pour une commande de l'Institut français d'archéologie de Beyrouth.
- 1963 Exposition « Langage de l'architecture » au musée des Arts décoratifs de Paris. Organise de nombreuses expositions itinérantes en France et à l'étranger.
- 1965 Premiers signes de sclérose en plaque. Mort de Le Corbusier.
- 1970 Participation à la formation des architectes à l'Académie d'architecture de Paris La Villette et à l'École Camondo, qui se poursuivra jusqu'au début des années 2000.
- 1985 Médaille de la ville d'Arles.
- 1988 Mention spéciale du jury du Mois de la Photo à Paris.
- 1992 Chevalier de la Légion d'honneur pour son activité dans la Résistance.
- 1993 Médaille des Arts plastiques de l'Académie d'architecture de la Ville de Paris.
- 1995 Chevalier des Arts et des Lettres.
- 2000 Perte de son fils Rodolf, photographe et vidéaste. Grand Prix de photographie de la Ville de Paris.
- 2001 Membre de l'Académie des arts et des lettres Széchenyi à Budapest.
- 2004 À la mémoire de leur fils Rodolf, il initie, avec son épouse Judith, le prix Lucien Hervé et Rodolf Hervé.
- 2007 Décès à Paris.



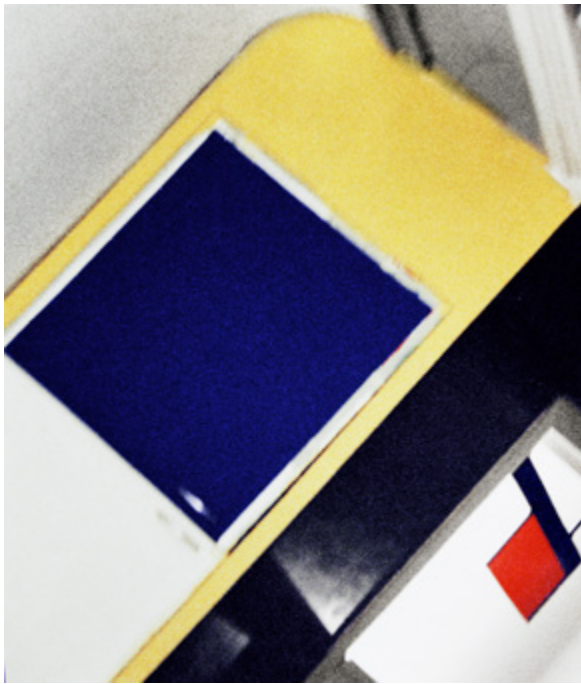
*L'Appartement, Paris, France,
années 1980-1990*

Écrits de Lucien Hervé et catalogues d'exposition conçus par le photographe

- HERVÉ, Lucien, « À propos de la photographie d'architecture », *Aujourd'hui*, n° 9, septembre 1956, p. 28-31.
- HERVÉ, Lucien, *La Plus Grande Aventure du monde. L'Architecture mystique de Cîteaux*, préface de LE CORBUSIER, Paris, Arthaud, 1956.
- HERVÉ, Lucien, *Architecture of Truth*, Londres, Thames & Hudson, 1956 ; New York, Braziller, 1957.
- HERVÉ, Lucien, « Mon fantastique [...] enfin défini », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 102, juin-juillet 1962, p. 106-111.
- HERVÉ, Lucien, « Le paysage d'aujourd'hui », *Journal de chefs-d'œuvre de l'art*, n° 74, 12 août 1964, couverture, I-II.
- HERVÉ, Lucien, *Langage d'architecture*, Skopje, république de Macédoine, musée d'Art contemporain, 1966.
- HERVÉ, Lucien, *Le beau court la rue*, Paris, G.E.R.I.M., 1970.
- HERVÉ, Lucien, *Le Corbusier, l'artiste et l'écrivain*, Neuchâtel, Griffon, 1970.
- HERVÉ, Lucien, Noël, Bernard, *Intimité et immensité*, Paris, Téménos, 1994.
- HERVÉ, Lucien, *Architecture de vérité. L'Abbaye cistercienne du Thoronet*, Londres et Paris, Phaidon, 2001 (rééd.).

Ouvrages, catalogues et articles sur Lucien Hervé

- ANDRIEUX, Béatrice, BAJAC, Quentin, RICHARD, Michel, SBRIGLIO, Jacques, *Le Corbusier / Lucien Hervé / Contacts*, Paris, éditions du Seuil, 2011.
- BATAR, Attila, « L'ars poetica de Lucien Hervé », *Le Carré bleu*, vol. 3, n° 4, 2010, p. 3-15 (www.lecarrebleu.eu/allegati/3-4-2010/INTEGRAZIONE%20WEB%203-4%202010_DEF.pdf).
- BEER, Olivier, *Lucien Hervé. L'Homme construit*, Paris, éditions du Seuil, 2001.
- BEER, Olivier, *Lucien Hervé*, Arles, Actes Sud, coll. « Photo poche », 2013.
- BORHAN, Pierre, BOURCIER, Noël, *Amis inconnus*, Trézélan, Filigranes, 2002.
- HUGUES, Sylvie, « Entretien avec Lucien Hervé », *Réponses photo*, n° 120, mars 2002, p. 82-83.
- OBRIST, Hans Ulrich, *Lucien Hervé*, Paris, Manuella éditions, 2011 (extrait : www.paris-art.com/conversation-avec-lucien-hervé/).
- PILVEN, Marguerite, entretien avec Quentin BAJAC pour le magazine *Fotomuveszet*, vol. 4, n° 9, septembre 2009 (www.metaproject.net/fr/articles/author/184/marguerite-pilven/view/2386/lucien-Hervé-entretien-avec-quentin-bajac?of=56).
- *Lucien Hervé*, introduction d'Olivier BEER, Arles, Actes Sud, coll. « Photo poche », n° 139, 2013.
- *Lucien Hervé / Anna Mark*, textes de Gilles ALTIERI, Jean-Pascal LÉGER, Olivier BEER, Toulon, Hôtel des arts / Conseil général du Var, 2003.
- *Lucien Hervé, l'âme architecte*, texte d'Imola GEBAUER, Paris, éditions Loco, 2015.
- *Lucien Hervé. Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions, 2017, p. 11-12.
- *Lucien Hervé. L'Œil de l'architecte*, textes de Barry BERGDOLL, Véronique BOONE, Pierre PUTTEMANS, Bruxelles, Fondation CIVA, 2005.
- *The Eiffel Tower*, préface de Barry BERGDOLL, New York, Princeton Architectural Press, 2003.



*L'Appartement, Paris, France,
années 1980-1990*

Ressources iconographiques en ligne

- Site officiel de Lucien Hervé :
<http://lucienherve.com>.
- Arago, portail de la photographie :
www.photo-arago.fr.
- Collections du Centre Pompidou :
[https://collection.centrepompidou.fr/#/artworks?layout=grid&page=0&filters=authors:HERVE+Lucien+\(ELKAN+Laszlo,+dit\)HERVÉ+Lucien+\(ELKAN+Laszlo,+dit\)](https://collection.centrepompidou.fr/#/artworks?layout=grid&page=0&filters=authors:HERVE+Lucien+(ELKAN+Laszlo,+dit)HERVÉ+Lucien+(ELKAN+Laszlo,+dit)).
- Musée d'Art moderne de la Ville de Paris :
[http://mam.paris.fr/fr/collections-en-ligne/#/artworks?layout=grid&page=0&filters=authors:HERVE%20Lucien%20\(ELKAN%20Laszlo,%20dit\)HERVÉ%20Lucien%20\(ELKAN%20Laszlo,%20dit\)](http://mam.paris.fr/fr/collections-en-ligne/#/artworks?layout=grid&page=0&filters=authors:HERVE%20Lucien%20(ELKAN%20Laszlo,%20dit)HERVÉ%20Lucien%20(ELKAN%20Laszlo,%20dit)).
- Centre national des arts plastiques :
[www.cnap.fr/collection-en-ligne/#/artwork/140000000063566?layout=grid&page=0&filters=authors:HERVE+Lucien+\(ELKAN+Laszlo,+dit\)HERVÉ+Lucien+\(ELKAN+Laszlo,+dit\)](http://www.cnap.fr/collection-en-ligne/#/artwork/140000000063566?layout=grid&page=0&filters=authors:HERVE+Lucien+(ELKAN+Laszlo,+dit)HERVÉ+Lucien+(ELKAN+Laszlo,+dit)).

Documentaires sur Lucien Hervé

- BERTRAND, Jérôme, *Chandigarh, vu par Lucien Hervé*, documentaire, 2013, 25 min (trailer : <https://vimeo.com/87652703>).
- MESSIAEN, Gerrit, *Lucien Hervé, photographe malgré lui*, documentaire, 2013, 55 min (extrait : <https://vimeo.com/25545908>).
- SARKANTYU, Illés, *Lucien Hervé*, documentaire, 2010, 26 min.
- Interview de Lucien Hervé à propos de Le Corbusier, 1988, INA (<http://player.ina.fr/player/embed/105270385/942245/93ea451c2e5e74ffdo0a3a2982e7e1c10/425/319/0>).

Lucien Hervé, scénographe de ses expositions

Exposition « Architecture paysanne, antique et moderne » à la Bibliothèque nationale à Paris en 1964. Archives Lucien Hervé.



« Pour Hervé, la photo est un point de départ. Son intérêt réside dans l'effet qu'elle provoque ou dans le message qu'elle transmet. À partir du début des années 1950, par des expositions, publications, colloques et projections, Hervé œuvra infatigablement pour se rapprocher du public. Les cinq expositions itinérantes qu'il organisa lui-même ("Langage de l'architecture", "Fatehpur-Sikri, Capitale des Moghols", "La beauté court la rue", "Le Corbusier", "Le Paris de l'après-guerre") ont parcouru – tout comme lui, avant qu'il ne soit atteint par la sclérose en plaques en 1965 – quasiment la planète entière.

Porte-parole d'une nouvelle vision, Hervé fut également le scénographe de ses expositions. Dès Milan, il opta pour le grand format et varia les techniques de présentation avec une liberté inhabituelle : tirage de grande taille, plastifié, contrecollé sur verre ou métal, organisé en frise ou même projeté. Certaines de ses installations trouvèrent leur source dans le monde corbuséen. L'exposition "Fatehpur-Sikri" – qui circulait dans les années 1970 en deux exemplaires (une en Europe et une autre en Amérique) – se présentait "sous la forme de 90 photographies plastifiées mates dont le dos Noir, Blanc, Rouge, Bleu et Jaune permet la création d'un espace intérieur ou extérieur. Les formats sont les suivants (Modulor) : 43/43 – 43/70 – 43/113 – 70/70 – 70/113 – 27/113" – en se basant sur les proportions du corps humain !

L'originalité se manifestait également dans l'organisation spatiale. En 1958, les photos contrecollées sur des plaques d'aluminium ondulées – offertes par son ami Jean Prouvé – étaient suspendues depuis le plafond de la Bibliothèque nationale. Dans une autre pièce, le visiteur se retrouvait dans une "immersion totale", obligé de se déplacer continuellement dans l'espace parmi les photos accrochées en haut, ou placées au niveau des yeux et même posées sur des supports à terre. "J'ai tenté une expérience spatiale en présentant mon exposition, en cherchant à 'démolir' les volumes existants", précisa-t-il en commentant l'expérience dynamique offerte au visiteur. L'image du mouvement apparaît de nouveau comme "aspect cinétique" à propos des séquences de "Langage d'architecture". Plus tard, en 1988, il installa des murs courbes dans la Grande Halle de la Villette.

Ces propositions évoquent certaines présentations innovantes et dynamiques des artistes de l'avant-garde russe ou du Bauhaus des années 1920-1930, qui introduisirent dans les salles d'exposition les grands tirages, les photomontages, l'organisation en frises en puisant abondamment dans le monde du cinéma. Ces événements bien antérieurs n'ont pas pu directement inspirer Hervé, pourtant nous pouvons constater une parenté avec les créations photographiques monumentales de Le Corbusier, Charlotte Perriand ou Pierre Jeanneret – plus tard collaborateurs directs du photographe – lors de l'Exposition internationale de 1937, à Paris.

Si les messages propagandistes des expositions citées autour du mouvement moderne ou d'un nouvel urbanisme social n'étaient pas éloignés des convictions artistiques, intellectuelles et politiques d'Hervé, en revanche sa volonté était de ne pas soumettre les photos à une intelligibilité directe. Des rapports visuels et purement esthétiques soigneusement sélectionnés devaient rendre possibles d'autres niveaux de lecture. Dès sa première exposition photographique présentée sur la Cité radieuse de Marseille par la revue d'architecture italienne *Domus*, à Milan (1951), Hervé confronta sur les cimaises la ville d'hier et la ville de demain. Sa prédilection pour la pensée dialectique s'exprimait par des confrontations osées. De plus, Hervé accompagnait les photos par des pensées ou "textes-guides" soigneusement sélectionnés dans son immense référentiel littéraire. En 1958, à la Bibliothèque nationale, la co-visibilité des quatre thématiques [l'abstraction des rues, la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier, une maison vernaculaire d'Espagne, les Indiens du Pérou] mises en œuvre était rendue possible tout en gardant l'unité de chaque élément. Le "Langage de l'architecture", sa



Exposition «Architecture et photographie», organisée par Kodak à la galerie Montaigne à Paris en 1958. Archives Lucien Hervé.

plus "architect-centrique" exposition, est une confrontation presque continuelle entre les photos et les pensées tirées de *Eupalinos ou l'Architecte* de Paul Valéry. "Le Corbusier y voisine allègrement avec une architecture paysanne espagnole, Aalto avec notre Moyen Âge, Maekawa avec les Achéménides et ainsi de suite." Puis trois séquences présentent "l'extraordinaire eurythmie d'un des observatoires construits par Jai Singh au XVIII^e siècle ; l'autre exprime dans mon esprit la métaphysique et la présence de la notion de la mort dans l'Escorial, la troisième conduit le spectateur dans les appartements royaux de Versailles pour montrer comment dans la confusion des idées, la géométrie sauve l'architecture." La maquette et les photos témoignent de la grande complexité du message transmis. Les photos de l'exposition "Fatehpur-Sikri", accompagnées exclusivement de citations de Le Corbusier, "nous apprennent à regarder une ville où règnent unité et harmonie dans la diversité à l'heure où la plupart des urbanistes contemporains cherchent désespérément des solutions difficiles à résoudre avec les questions et problèmes que posent les villes nouvelles."

Le dialogue se trouve encore plus élargi dans l'exposition "La beauté court la rue". Comme Hervé l'expliqua, il s'agissait de "murs cherchant à montrer les pouvoirs d'un nouveau réalisme, atteignant l'abstraction". Dans l'abbaye de Royaumont, en 1969, ces photographies furent exposées directement aux côtés d'œuvres d'art abstraites prêtées par les amis artistes et des galeries. Les mots de Lajos Kassák, l'écrivain et peintre hongrois, le soulignaient : "Là où la plupart des gens passent quasi aveuglément, à l'aide de son appareil mon ami, visant à l'essence des phénomènes, les révèle et les fixe. [...] À la vue de telles images, d'innombrables associations naissent en nous : nous devenons soudain curieux et nous effarons de notre cécité avec laquelle nous déambulons dans notre environnement quotidien".»

Imola Gebauer, «Rigueur et sensibilité», in Lucien Hervé. *Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions, 2017, p. 18-19.



APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard du parcours et des images de Lucien Hervé, ce dossier aborde quatre thématiques :

- « Photographie et architecture, éléments d'histoire » ;
- « L'approche de Lucien Hervé, lutte et engagement » ;
- « Le contexte du modernisme et les relations entre les arts » ;
- « "Machine à habiter" et "machine à photographier" ».

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, de théoriciens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Des orientations bibliographiques permettent ensuite de compléter et de prolonger ces axes thématiques.

■ « Dès ses débuts en 1839, la photographie a contribué à la connaissance et à la diffusion de l'architecture, offrant l'impression d'une transcription précise de volumes en trois dimensions sur des surfaces imprimées (des photos originales insérées dans des albums, des reproductions photomécaniques publiées dans des livres, des revues et des publicités). Ce qui semble aujourd'hui une déclaration naïve de la part de son inventeur britannique William Henry Fox Talbot, qui nota que sa demeure de Lacock Abbey "fut le premier [bâtiment] connu à avoir fait son autoportrait", révèle la confiance persistante en le pouvoir de la chambre photographique à inventorier l'environnement construit – une conviction réitérée par Walter Benjamin dans sa "Petite histoire de la photographie": "Chacun a pu faire l'observation selon laquelle une représentation, en particulier une sculpture, ou mieux encore un édifice, se laissent mieux appréhender en photo qu'en réalité". »

Maria Antonella Pelizzari, « Nouvelles pistes conceptuelles entre photographie et architecture », *Perspective*, n° 4, 2009 (en ligne : <http://perspective.revues.org/1275>).

■ « L'inventaire photographique du patrimoine architectural s'inscrit pour sa part dans deux histoires distinctes tout en étant liées : le recensement du patrimoine d'une part, et l'usage de la photographie par les institutions patrimoniales d'autre part. La volonté d'établir un inventaire du patrimoine français remonte au XVII^e siècle, bien avant l'apparition de la photographie, et ses modalités évoluent. En effet, la notion même de patrimoine ne connaît pas de contours précis et est en perpétuel changement. C'est au XIX^e siècle que se développe une conception du patrimoine dont la valeur est liée à l'histoire de la nation à l'origine de plusieurs tentatives de répertoire général, d'initiative privée comme publique. Les *Voyages romantiques et pittoresques* de Justin Taylor, de Alphonse de Cailleux et Charles Nodier, publiés en 19 volumes et 4 000 planches de 1820 à 1845, marquent un usage développé de la lithographie. Par la suite, les différents projets d'inventaire sont abandonnés en cours de route devant l'ampleur de la tâche et sa

complexité. Les entreprises institutionnelles françaises de recensement et de conservation du patrimoine vont faire appel à la photographie de manière ponctuelle à partir des années 1850. Il s'agit entre autres de la Commission des Monuments Historiques, commanditaire de la désormais fameuse Mission héliographique de 1851, ou de la Commission du Vieux Paris. Une dynamique institutionnelle qui coïncide avec le développement de travaux autonomes de la part des photographes. Dans ce cadre, ceux d'Eugène Atget ont sans doute connu la plus grande fortune critique. Nombreux sont ceux qui invoquent par la suite son héritage, et en premier lieu la photographe américaine Berenice Abbott dans le cadre de son projet de documentation *Changing New York*, mené entre 1935 et 1938.

De tels projets d'inventaires ont lieu à travers toute l'Europe et d'innombrables campagnes de prises de vues contribuent ainsi à l'identification et à la classification des monuments historiques et des collections muséales. Dans ce cadre, Dubravka Preradović retrace l'histoire de la documentation photographique des richesses médiévales serbes, aujourd'hui conservée au Musée National de Belgrade. Un recensement qui débute en 1897 sous l'impulsion de l'architecte Mihajlo Valtrović et dure près de cinquante ans pour aboutir à la constitution d'un fonds de près de 7 000 plaques de verres représentant tout à la fois les architectures, les sculptures, les peintures murales et, dans une moindre mesure, les objets.

La constitution de ces fonds photographiques influe sur la recherche et l'étude, ainsi que le souligne Antoni Bruculeri dans le cadre spécifique de l'historiographie architecturale. Son analyse approfondie de la genèse de *l'Histoire de l'architecture classique en France* de Louis Hautecoeur (1884-1973) publiée en 1943 analyse la manière dont les reproductions photographiques des monuments orientent la recherche portant sur le patrimoine de la Renaissance sous la Troisième République. Considérés à l'origine comme de simples outils de description, les clichés deviennent progressivement illustrations, du fait de l'intégration des images dans les publications. Antonio Bruculeri constate

ainsi qu'avec la publication de 1943 de Louis Hautecœur, les photographies prennent véritablement part au récit historiographique : "le récit historique s'accompagne d'un véritable récit en image".

Un récit qui tend à la fiction, ainsi que nous le suggère les expérimentations de reconstitution du geste dansé antique présentées par Audrey Gouy. La photographie n'est plus seulement mise en page, mais aussi mise en mouvement, les tenants de l'approche reconstructiviste faisant appel aux expérimentations d'Étienne-Jules Marey (1830-1904) ou Eadweard Muybridge (1830-1904). Un parti-pris fictionnalisant qui est aujourd'hui largement remis en cause au profit d'une étude iconographique des représentations d'époque.

Loin de constituer un appareil documentaire neutre, la photographie apparaît ainsi comme une représentation à la fois partielle et partielle. Les fonds photographiques informent doublement sur le patrimoine photographié, donnant à voir tout autant l'objet de l'inventaire que la construction scientifique et culturelle qui préside à la constitution de cet inventaire. »

Raphaële Bertho, « Photographie, patrimoine : mise en perspective », in Raphaële Bertho, Jean-Philippe Garric et François Queyrel (dirs.), *Patrimoine photographié, patrimoine photographique*, Actes du colloque, 12 avril 2010 (en ligne : <http://inha.revues.org/4055>).

■ « Photographie et architecture forment un de ces nombreux dialogues qui constituent l'histoire de la photographie, surtout avant que celle-ci n'ait trouvé son autonomie. Et il ne faut jamais oublier que cette histoire est élaborée par des historiens – parfois eux-mêmes photographes – qui à partir du moment où ils dépassent le simple inventaire des progrès techniques, vont récupérer des images qui appartenaient initialement, par leur fonction, à d'autres histoires, telle, précisément, celle de l'architecture. D'ailleurs, l'examen de la photographie d'architecture du XIX^e siècle, quand il a porté sur l'évolution esthétique du genre, permet deux constatations. La première est que, jusqu'aux années 1860, les photographes s'appliquèrent surtout à la reproduction des grands monuments archéologiques, notamment gothiques, sans porter beaucoup d'intérêt à la production architecturale contemporaine mais, pour autant, ils n'en participaient pas moins – du moins en France – à l'histoire de l'architecture et même à la création architecturale, puisqu'ils fournissaient des arguments et des modèles à des courants très contemporains de "revival" ou de réinterprétation de styles anciens. On constate aussi que, après 1860, les meilleurs photographes, à de rares exceptions près, furent précisément ceux qui montrèrent l'architecture contemporaine. Tout ceci permettrait d'envisager une histoire de l'architecture moderne à travers la photographie qui serait, malgré un manque de représentation de l'Art nouveau, une véritable histoire de la photographie d'architecture.

Toutefois, il faut dire que la photographie n'a pas toujours été bien admise ni comprise par les architectes et que cette réticence tenait en partie, à l'origine, aux limites techniques de l'enregistrement mais aussi à l'autorité du dessin dans l'enseignement académique de l'architecture. On fit à la photographie d'architecture les mêmes reproches – platitude, sécheresse, dureté – qu'on faisait, dans les

milieux d'artistes et de gens de lettres, à la photographie en général. Rodin, par exemple, écrivait dans son essai sur les cathédrales de France publié en 1914 : "Les photographies des monuments sont muettes pour moi ; elles ne m'émeuvent pas, elles ne me laissent rien voir. Ne reproduisant pas convenablement les plans, les photographies sont toujours pour mes yeux, sécheresses et duretés insupportables. L'objectif voit bas-relief, comme l'œil. Mais devant les pierres, je les sens ! Je les touche partout du regard en me déplaçant, je les vois plafonner en tous sens sous le ciel, et de tous les côtés je cherche leur secret". »

Jean-François Chevrier, Philippe Neagu, « La photographie d'architecture aux XIX^e et XX^e siècles », in *Images et imaginaires d'architecture*, Paris, Centre Georges Pompidou-CCI, 1984, p. 93.

■ « Néanmoins, dans l'Allemagne et l'Union soviétique des années 1920, la photographie jouit peu à peu d'une valorisation en sa qualité de médium nouveau et adapté aux arts – surtout plastiques – tels qu'ils s'expriment au cours d'une ère marquée du sceau de la technicité. Elle veut donc concevoir un nouveau langage de la manipulation et de l'utilisation de l'image, expérimenter ses aspects rationnels et techniques. Les expériences que sont les photomontages, les photocollages et les photogrammes des constructivistes comme Rotchenko, Moholy-Nagy et El Lissitzky mais aussi de Man Ray, constituent autant de tentatives de création d'une photographie nouvelle. Le regard nouveau, actif et dynamique tente d'approcher la réalité connue sur un plan graphique, l'image n'étant pas une représentation mais bien une expression graphique. Dans ce contexte, l'architecture moderne, participant elle aussi à l'aventure technologique nouvelle, est un sujet que l'on aborde volontiers, un domaine qui exporte vers la photographie certains points de vue nouveaux. Les photographes recherchent de nouvelles méthodes capables d'exprimer leur sujet, libéré de tout ornement. L'image de l'architecture doit, elle aussi, faire l'objet d'une construction. Pour la première fois, la représentation de l'architecture devient un concept actif, rationnellement et objectivement créatif. La photo n'est plus un enregistrement, elle est une création. C'est ainsi que Moholy-Nagy, attaché au Bauhaus jusqu'en 1928, ouvrira grand les domaines de la nouvelle photographie : images en oblique, dynamiques, plongées et contre-plongées construisent les images transformées, où le "loin" et le "près" ne sont plus de mise, où la pesanteur a abandonné l'illusion bidimensionnelle et ne joue plus qu'avec la surface de la photo. Même Albert Renger-Patzsch, considéré par tous comme la figure de proue des évolutions de la photographie au sein du Modernisme, déclare que la photographie ne peut plus se satisfaire d'un traitement purement technique et doit se redécouvrir tout en redécouvrant son sujet, notamment par l'introduction de nouveaux points de vue.

En outre, de nouvelles techniques de tirage – la zincogravure et la taille-douce, notamment – permettent aux médias d'utiliser les photographies comme matériel d'illustration avec une facilité et une qualité sans cesse croissantes. Les revues d'architecture, à côté des plans et des dessins en perspective, sont désormais en mesure d'offrir à leur public un matériel illustratif très réaliste, de façon à permettre à des revues comme *L'Architecte*, *L'Architecture*



*Architecture populaire espagnole, îles Baléares,
Espagne, 1959*

d'Aujourd'hui, Casabella, Architectural Forum, d'évoluer rapidement. La photographie d'architecture s'arroge bien vite une place de choix auprès des architectes, qui en deviennent les principaux consommateurs. Les nouvelles réalisations architecturales jouissent d'une diffusion aisée, ce qui rend les architectes conscients du rôle que peut jouer la photographie dans la diffusion des idées et du langage formel de l'architecture nouvelle, moderne. La photographie devient le média idéal pour exprimer l'idée qui se cache derrière la nouvelle architecture, parce qu'elle peut donner à voir ce que celle-ci n'est peut-être pas en mesure de montrer.»

Véronique Boone, « Une image de l'architecture, Lucien Hervé dans le cadre de l'évolution de la photographie d'architecture », in Lucien Hervé, *L'Œil de l'architecte*, Bruxelles, CIVA, 2005, p. 20-21.

■ « "Prendre une photo", comme on dit communément, c'est projeter un espace sur une surface plane à l'aide de différentes valeurs de noir, de blanc et de gris. Mais qu'est-ce que l'espace ? Tenter de répondre à cette question, c'est déjà montrer, en réalité, en quoi la photographie est indissociable d'autres formes d'expression. Pour expliquer l'espace, il faut tenter d'en comprendre les articulations possibles. Chaque période de l'histoire culturelle de l'homme a sa conception propre de l'espace. À chaque conception correspond une certaine forme d'habitat mais aussi une certaine façon de structurer l'espace propre au jeu, à la danse ou au combat, en un mot une manière particulière de régler toutes les manifestations de la vie d'une communauté dans ses moindres détails. À l'époque de la révolution industrielle, une nouvelle conception de l'espace s'est imposée, et ce en grande partie grâce à l'apparition de nouveaux matériaux et de nouvelles formes de construction. Mais cette nouvelle technologie étant elle-même le produit de nouvelles découvertes scientifiques (dans le domaine de la physique, de la biologie, de la physiologie, de la sociologie, etc.), notre conception spatiale a dû également inclure l'apport de ces différents domaines. [...]

En Égypte antique, la splendeur d'un temple pouvait apparaître à quiconque se dirigeait vers sa façade en suivant l'allée du Sphinx en ligne droite, c'est-à-dire selon un axe unidimensionnel. Plus tard, les architectes grecs du Parthénon ont fait en sorte que les visiteurs du temple aient à contourner les colonnes de l'édifice pour parvenir à son entrée principale, donnant ainsi naissance à une approche bidimensionnelle. Dans une cathédrale gothique, l'espace intérieur était articulé de manière que le spectateur se trouve placé au cœur d'un réseau de cellules spatiales communiquant entre elles (les nefs, le chœur, etc.) et qu'il puisse en saisir rapidement la signification. La Renaissance et l'art baroque ont ensuite mis l'homme en contact plus direct à la fois avec l'intérieur et l'extérieur des édifices. L'architecture est devenue partie intégrante du paysage et celui-ci a été pensé en relation avec l'architecture. La photographie parvient d'ailleurs à rendre compte de manière assez exacte de cette évolution et peut permettre d'en reconstruire l'histoire. C'est le cas depuis un siècle environ, et plus précisément depuis une vingtaine d'années, la photographie ayant acquis au cours de cette période une conscience plus nette des problèmes d'espace. À côté de photos très banales, on trouve en effet des tentatives de représentation d'articulations spatiales très subtiles : éléments placés en perspective convergeant vers un point de fuite ; éléments linéaires tels que des édifices ou des arbres sans feuilles ; premier plan flou avec une série d'arrière-plans nettement organisés. À l'époque des dirigeables et des avions, l'architecture peut être vue non seulement de face ou de côté mais aussi du dessus. On voit couramment des photos vues d'avion, ou à l'inverse des photos prises en contre-plongée ou au grand angle. Ces possibilités nouvelles ajoutent une dimension extraordinaire et presque indescriptible à notre vie. L'architecture n'apparaît plus comme une structure statique. Dans un monde où règnent l'avion et l'automobile elle ne peut désormais qu'être liée au mouvement, et se trouve ainsi liée, sur le plan formel et structurel, à un nouvel élément, le temps. Un objet n'est pas vu de la même façon

par un piéton et par un automobiliste. Le conducteur d'une voiture, par exemple, voit entre des objets lointains dont il se rapproche des liens qu'un piéton ne peut pas percevoir. Tout le monde sait que l'apparence d'un objet change selon la vitesse à laquelle nous passons devant lui. Si nous passons très vite, les petits détails ne sont plus perceptibles. Un nouveau langage est donc en train de s'élaborer, avec le concours actif de la photographie, dans le domaine de l'orientation et de la communication spatiales.»

László Moholy-Nagy, *Peinture, photographie, film* [1925], Paris, Gallimard, 2014, p. 235-237.

■ « En 1934, déjà, un critique d'*Architectural Review* relevait que "les deux domaines dans lesquels l'esprit de notre époque s'incarne de la manière la plus parfaite sont la photographie et l'architecture. La photographie moderne a-t-elle engendré l'architecture ou bien est-ce l'inverse ? Sans la photographie moderne, l'architecture moderne n'aurait jamais pu diffuser ses idées. [...] Un nouveau genre d'architectes a fait appel à un nouveau genre de photographes. Il en résulta une révolution technique de la photographie d'architecture, qui à son tour a révolutionné la façon dont la critique appréhende l'architecture". De tous les photographes qui, entre les années 1920 et les années 1960, d'Erich Mendelsohn à Julius Schulman ou Marcel Gautherot, ont contribué à diffuser la production architecturale du modernisme et à façonner son imaginaire, Lucien Hervé est celui dont la contribution demeure sans doute la plus éclatante. On sait que, cette place, il la doit avant tout à son association au travail de Le Corbusier de 1949 à la mort de ce dernier en 1965. [...] Par-delà la compréhension de l'architecture dont les images d'Hervé faisaient preuve à ses yeux, l'un des aspects qui frappèrent le plus l'architecte face au reportage réalisé à Marseille en une journée fut l'abondance – on serait tenté de dire la fulgurance des clichés : plus de 600, là où des professionnels de l'architecture auraient sans doute, de manière plus posée, réalisé une centaine de vues tout au plus. Ce goût de la multitude, cette croyance que la photographie ne prend sens qu'au sein d'un développement important et que chaque détail du bâtiment mérite une attention soutenue est à rapprocher de l'intérêt grandissant des avant-gardes à partir de la deuxième moitié des années 1930 pour la forme de la série. Désormais souvent jugée plus pertinente que l'image isolée, la série est saluée, dans la littérature photographique de l'époque, comme l'"apogée logique de la photographie" (Moholy-Nagy) ou une "approche logique de la photographie" (selon l'historien et critique Beaumont Newhall). Dès 1935, Heinrich Freytag dans son ouvrage *Fotoserien Serienfotos* propose une classification des séries, dont il identifie trois types principaux : séquence temporelle, description spatiale, regroupement réfléchi d'images répétitives ou disparates. Instrument archivistique, ces planches-contacts, dans leur classement arborescent, par bâtiment puis, au sein de chaque édifice, par thématique ou espace, sont conformes à celles que l'on retrouve couramment à partir des années 1930 dans les documentations des photographes. [...] Elles n'en témoignent pas moins cependant non seulement d'un phénomène de sélection – ces planches sont des planches de contact, c'est-à-dire un choix des clichés les plus intéressants réalisés par Lucien Hervé, et non des "planches-

contacts", témoignage brut de toutes les photographies réalisées sur une même pellicule –, mais également de composition : il est évident que Lucien Hervé a arrangé soigneusement chaque planche, selon un modèle et un rythme différents mais toujours dynamiques, insistant parfois sur la continuité de la séquence (la séquence temporelle de Freytag), parfois sur le caractère éclaté de la perception (la description spatiale), équilibrant enfin formellement chaque planche, pour la rendre visuellement efficace et autonome dès le premier coup d'oeil.

[...] Ce qui éclate de manière si évidente dans ces planches est finalement la *photogénie* de cette architecture moderne. D'une acception neutre de production de lumière, ce n'est justement qu'à l'avènement du modernisme dans les années 1920 et 1930, à la suite des écrits de Louis Delluc et Jean Epstein notamment, que ce terme prend, au cinéma puis en photographie, la valeur qu'on lui connaît aujourd'hui : photogénie-qualité de ce qui est photogénique, c'est-à-dire qui produit, au cinéma et en photographie, un effet supérieur à l'effet produit au naturel. S'intéressant au début des années 1930 à la question de la reproduction, l'historien d'art Panofsky ira jusqu'à conférer à la photographie un pouvoir de révélation des œuvres d'art. À cet égard, dès cette période, toute l'architecture dite moderne est conçue par et pour les moyens mécaniques de reproduction qui la subliment. »

Quentin Bajac, « Exprimer l'architecture », in Béatrice Andrieu, Quentin Bajac, Michel Richard, Jacques Sbriglio, *Le Corbusier / Lucien Hervé / Contacts*, Paris, éditions du Seuil, 2011, p. 11-14.

■ « L'après-guerre, pendant laquelle se déroule l'activité photographique de Lucien Hervé, apportera une vision nouvelle de la photographie d'architecture. En France comme dans le reste de l'Europe, la guerre porte un rude coup au progrès et à la modernité. Tout ce qu'apporte la technique n'est pas forcément considéré comme positif et une vision plus humaine du monde se fait jour. L'architecture se fait l'écho de cette vision, la reconstruction de l'Europe ne profite pas à quelques-uns et touche le grand public. Construire des villas pour un public privilégié n'est plus à l'ordre du jour, les masses veulent aussi un toit au-dessus de leur tête. Aussi le climat architectural de l'après-guerre est-il plus humain, moins distant aussi. L'architecte ne peut plus se contenter d'informer le public sur le discours théorique de la nouvelle architecture, c'est l'architecture qui doit maintenant être diffusée, son monde, ses idées, ses modes de constructions, ses matériaux. Nostalgique, le grand public rêvait pourtant d'un rétablissement de la situation d'avant-guerre et traduit par conséquent ses idées par d'autres moyens que ceux d'architectes comme Le Corbusier, Jean Prouvé, Renaat Braem et Willy Vander Meeren. L'harmonie qu'ils proposent pour ces nouveaux quartiers et ces villes nouvelles a beau se trouver, en tout cas pour eux, dans le droit fil de la tradition, des mouvements de protestation s'opposent à la construction de l'Unité d'Habitation de Le Corbusier à Marseille, Auguste Perret doit adapter son plan pour Le Havre et la "maison CECA" de Willy Vander Meeren reste dans le domaine de l'expérimentation. C'est alors que se développe chez les architectes la volonté de recourir à la photographie, mais cette fois dans un dessein promotionnel, de l'utiliser comme un instrument

informatif et illustratif destiné à établir le lien avec le grand public. [...]

Le Corbusier était à la recherche de photographies capables d'exprimer son architecture avec force, de rendre son essence et son harmonie. Lucien Hervé renvoie aux compositions construites de l'œuvre d'avant-guerre de Le Corbusier mais exprime tout aussi bien les exigences poétiques d'après-guerre qui résonnent dans le béton brut de Le Corbusier. Il compose ses photos à partir d'un détail, de la lumière, de la texture et de son propre sentiment sur l'architecture, si bien que deux images naissent pour ainsi côte à côte, l'image elle-même et l'objet représenté. L'architecture connaît deux composantes, l'une mentale, l'autre visuelle, le double travail du photographe d'architecture consiste pour Lucien Hervé à rendre ces deux dimensions dans une proportion convenable. En cela, sa conception s'oppose diamétralement à celle de bon nombre de ses contemporains comme Pierre Joly, Vera Cardot, Ezra Stoller ou Julius Shulman, qui considèrent que le spectateur doit pouvoir tout appréhender en un coup d'œil – lieu, temps, style. Ce "tout" ne satisfait pas Lucien Hervé, il veut dépasser le simple enregistrement. "L'architecture est au-delà de la conscience", c'est précisément cette composante mentale qu'il désire rendre, "l'espace indicible" de Le Corbusier. Par ce terme, il désigne l'indépendance de l'architecture, de la sculpture et de la peinture dans l'espace et la nécessité d'entretenir cette indépendance, de la conduire vers une cohésion exceptionnelle. Le photographe d'après-guerre désireux de photographier les bâtiments de Le Corbusier, selon le maître, ne doit pas considérer le regard uniquement comme une activité cérébrale, mais il doit ressentir l'architecture avec une certaine émotion, tenter d'en identifier l'harmonie. C'est de cette manière, selon Le Corbusier, que la photographie peut devenir un instrument de diffusion de son architecture.»

Véronique Boone, « Une image de l'architecture, Lucien Hervé dans le cadre de l'évolution de la photographie d'architecture », in Lucien Hervé, *L'Œil de l'architecte*, Bruxelles, CIVA, 2005, p. 22-24.

■ « Pourtant l'image photographique se distingue complètement du plan, de l'élévation, du géométral linéaire qui précèdent la réalisation architecturale. Elle n'existe que par l'intercession de la lumière, inséparable de ses contrastes et de ses vibrations. Ce mouvement qu'elle introduit est celui du clair et de l'obscur, et les seules réalités qu'elle connaisse sont celles qui reflètent une lumière ou projettent une ombre. Si l'aplatissement de l'espace tendait à rejeter la photographie du côté d'un constat exact et glacial, voici que sa nature lumineuse le rend éminemment apte à l'expression, voire à la dramatisation, à une sorte de romantisme des formes engagées dans le combat du jour et de la nuit. Ces deux aspects contraires et complémentaires concourent à reproduire le plein domaine architectural. Mais il est également dans la nature de la photographie de rendre compte de ce qui se trouve aux limites de ce domaine et presque à ses bords extérieurs. Elle le fait par son incomparable pouvoir de rendre exactement les matières. La surface de la pierre, du bois, du métal est là non seulement plus vraie que sur le plus méticuleux dessin, mais aussi comme intensifiée et plus présente que nature. Dans son égalitarisme impassible mais aussi dans sa finesse

insurpassable de "rendu", la photographie est capable de rappeler à l'homme qu'il est libre, devant la plus savante construction, de n'admirer que les veines du marbre et les cristaux du granit.

Mais si la photographie est capable de célébrer ce qui fait la chair intime de l'architecture, elle est capable aussi de montrer l'au-delà de son corps et d'exprimer l'atmosphère poétique et humaine qui la baigne. Pour tout ce que l'architecte ne peut, malgré son envie, prendre en charge, pour tous les accidents que l'utilisation vient surajouter, la photographie prendra le relais. Elle dira les tuyaux de cheminée surnuméraires, les cabanes à lapins adventices, les échoppes nichées sous les arcades, les bégonias en pot et le linge aux fenêtres. Là où le créateur architecte doit s'effacer devant "la vie qui reprend ses droits", le créateur photographe doit être plus que jamais présent pour accueillir le devenir d'un édifice toujours le même et pourtant déjà autre. Il est le témoin de l'humain qui reconquiert à petits pas ce que le totalitarisme inhérent à tout programme architectural avait d'un seul coup imposé à la vie. Ainsi la photographie créatrice arrive avant ou après l'architecture strictement dite. Avant, quand elle enregistre la texture de ces matériaux et l'espace délimité par ces lignes qui vont déterminer l'être d'un édifice ; après, quand l'organisation rigoureuse des plans et des épures commence à se modifier, dérangée par l'imprévisible et la poésie de l'inattendu, au fil des jours. »

Jean-Claude Lemagny, « Tendances de la créativité contemporaine », in *Monuments Historiques*, n° 110, « Photographie et architecture », 1980, p. 32.

■ « Nous voici donc au point d'après la fusion, en présence d'images numériques mouvantes mais toujours relatives au sujet qui constitue, depuis maintenant plus de quinze ans, le fil conducteur du travail de Couturier, l'architecture, et, plus précisément le tissu urbain, encore une fois envisagé selon les propres mots de Couturier comme un "organisme vivant". Toujours la même recherche d'une composition jouant sur les "couches de visualité", strates et couches de mémoire qui composent et sédimentent – presque – tout territoire urbain : espaces chargés d'histoire (Paris, Berlin, Rome) ou au contraire amnésiques (Séoul, Moscou) dans lesquels semble se jouer incessamment une curieuse dialectique entre construction et destruction. [...]

À Chandigarh néanmoins, Stéphane Couturier se retrouve tout à la fois, et paradoxalement, dans une ville-monument de l'architecture moderniste du siècle passé, mais également dans une ville monolithique, homogène et figée dans un modèle de développement passé, dans laquelle la sédimentation de la mémoire s'avère délicate : une ville créée ex *nihilo* dans un espace de temps extrêmement court (une décennie, celle des années 50), selon une trame rigoureuse et orthogonale, dans une affirmation utopique d'une modernité débarrassée des scories et des traditions du passé. Une gageure donc, pour quelqu'un comme Couturier, qui s'attache à conférer une certaine épaisseur de temps à ses images.

Ces discontinuités sont cependant bien là, mais toutes entières appréhendées, et c'est la grande force et la grande homogénéité de la série, au sein d'un même modèle de composition, celui de la grille dont on sait qu'elle a constitué pour les avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle,



Abbaye cistercienne,
Le Thoronet, France, 1951

un des emblèmes les plus prégnants de l'idéal moderniste. Cette trame orthogonale, que l'on retrouve tant dans la structure apparente des bâtiments que dans le plan général de la ville, est le dénominateur commun de la quasi-totalité des clichés de la série : les images de Chandigarh celles des bâtiments emblématiques de Le Corbusier, l'Assemblée, la Haute cour de justice, le Secrétariat, qui constituent l'essentiel du corpus, mais également celles qui s'en éloignent quelque peu (les bâtiments construits par d'autres dans l'esprit moderniste souvent postérieurement aux réalisations des années 1950 – Technology Park, School of Architecture) sont pour la quasi-totalité composées sur le modèle de la trame et de l'entrelacs. [...]

À partir de ce primat, la grille comme règle, Couturier s'attache à brouiller les pistes. Car la trame proposée est loin d'être celle, parfaitement ordonnée, et souvent régulière, de l'esprit moderne. Le dérèglement et les déséquilibres y sont au contraire légion. L'orthogonalité rigoureuse y est mise à mal par l'intrusion de corps et de couleurs étrangers (objets, plans, tableaux dans l'esprit moderniste), que Couturier, par une manipulation informatique, surimpose aux vues d'architecture selon divers principes de composition. [...]

Dans la majorité des cas, ce réseau tramé nous propose des espaces proches de l'incohérence, souvent incompréhensibles et parfois impossibles, qui s'avèrent après examen le résultat soit de manipulations de plusieurs prises de vues du même bâtiment, soit de "l'accolage" de vues extérieures et de vues réalisées ailleurs fréquemment en intérieur (tapisseries, dessins, fresques) et dont l'échelle est profondément modifiée. Loin d'être un simple "truc" décoratif, cette trame d'un nouveau genre, nous livre un nouvel espace mental plus que spatial qui vient contrebalancer et brouiller la perception moderniste initiale : cet espace nous rappelle, parfois, la prégnance du modèle corbuséen et le caractère volontariste et planifié de la réalisation (Chandigarh secteur 17, City Map n° 1), tantôt joue de la contradiction apparente entre extérieur et intérieur (Secrétariat n° 8, assemblée n° 2), tantôt

interroge le passage du temps et le rôle du politique sur le devenir d'une conception urbaine (la séparation effective des bâtiments en deux entités distinctes liée à l'évolution de la situation politique du Penjab), tantôt enfin révèle l'appropriation difficile de l'architecture par l'homme (Secrétariat n° 11). »

Quentin Bajac, « Chandigarh Replay », in Stéphane Couturier, *Chandigarh Replay*, Paris, Ville Ouverte, 2007 (en ligne : www.stephanecouturier.fr/couturier/publications_files/Chandigarh-QBajac.pdf).

L'APPROCHE DE LUCIEN HERVÉ, LUTTE ET ENGAGEMENT

■ « Il peut sembler surprenant de ne pas commencer la présentation d'un photographe par ses photos. Choisir une description biographique peut paraître également justifié. Mais le fait de commencer par son appartement, dans lequel il a passé cinquante ans, serait-il acceptable ?

[...] **Le salon**

Face à l'entrée, un mur entier d'ouvrages court du sol jusqu'au plafond et propose à l'étude, à la flânerie visuelle ou intellectuelle, un voyage savamment construit. Au centre, les œuvres de Le Corbusier, entourées par les livres d'architecture du XX^e siècle, quelques monographies, mais plutôt des livres d'urbanisme, puis, selon des cercles concentriques, se succèdent les ouvrages sur l'architecture ancienne, ceux qui parlent de cultures lointaines, d'ethnographie, les livres d'art et traitant de l'architecture hongroise et quelques catalogues d'exposition des années 1970-1990. Ce mur de livres est constitué de cases en bois plus ou moins irrégulières, prolongeant la géométrie des tiroirs rectangulaires et colorés d'une bibliothèque de Charlotte Perriand, une amie designer, appartenant auparavant à l'atelier de Le Corbusier. Ce maître n'est pas loin, une de ses peintures orne un des murs perpendiculaires ainsi qu'une gravure de Péter Székely, sculpteur et ami hongrois. Le plafond et le sol dialoguent depuis des décennies : jaunes, bleus, blancs et quelques lignes et taches rouges évoquent à la fois Le Corbusier et une œuvre de Mondrian. "Le rôle de la couleur n'est pas de décorer mais de créer des nouveaux volumes", déclarait Hervé avec l'architecte. Et voilà, Hervé, sa femme, ses amis et tous les collaborateurs vivent, bougent, se déplacent dans cet espace qui vibre. Vibre par l'intensité des couleurs, vibre par l'accentuation des lignes droites ainsi que par quelques objets très précisément placés. Une photo de Rodolf, fils de l'artiste, lance un cri dans cet ordre bien établi, mais elle trouve un écho à droite dans la gouache d'Anna Mark, une autre amie et artiste hongroise. Les compositions de Lajos Vajda, Endre Bálint ou Lajos Kassák, artistes de renom de l'avant-garde hongroise – dont deux furent personnellement hôtes de

la maison –, et un dessin en couleur de Miró trouvent leur place facilement dans ce monde organisé. Une table et un buffet de Jean Prouvé et un coffre populaire de la Hongrie du sud complètent l'ameublement de leur simple et forte présence. »

Imola Gebauer, « Rigueur et sensibilité », in *Lucien Hervé*.

Géométrie de la lumière, Paris, Jeu de Paume / Liénart

Éditions, 2017, p. 11-12.

■ « Né en 1910 en Hongrie. Je me destinais à la musique. Je suis venu à Paris en 1929. La vie m'était plutôt dure. J'ai dû faire toutes sortes de métiers, abandonner et la musique et beaucoup de rêves. J'attache une grande importance pour ma formation intellectuelle au fait d'avoir fait beaucoup de sports dans cette première partie de ma jeunesse, notamment d'avoir été champion de lutte. Peut-être moins pour satisfaire une certaine vanité que pour avoir pris dans ce milieu de petites gens des leçons de courage et de dignité senties par ailleurs dans l'entourage de Béla Bartok. En captivité, j'ai commencé à dessiner, puis évadé, à peindre. Une dizaine de tableaux ont été achetés par des musées.

Devant de nouvelles difficultés, j'ai commencé à photographier en 1948. Le Corbusier m'écrivit en 1949 : "vous avez une âme d'architecte" et depuis je suis son photographe. »

Lucien Hervé, *feuillet de présentation de l'exposition*

« L'architecture vue par un poète et un photographe »,

Château d'Annecy, 1964.

■ « La révolution en Hongrie se solda par un échec, et la tentative des troupes roumaines, tchèques et serbes d'occuper le pays fut certes enrayée par l'Entente, mais ouvrit en même temps la voie à l'ancien général de la marine militaire royale et impériale, l'amiral Miklós Horthy, à la tête d'une armée nouvellement composée qui marcha sur la capitale le 16 novembre 1919. La Hongrie était en passe de devenir le premier État profasciste en Europe – aux côtés de l'Italie avec laquelle elle avait déjà



L'Accusateur, Delhi, Inde, 1955

conclu un pacte d'assistance. Sous le régime de Horthy, élu régent du royaume par le Parlement hongrois en 1920, aucune place n'était laissée à la pensée libre et à l'expérimentation artistique. Plus encore, la restauration imposée et la répression de tout mouvement artistique progressiste paralysèrent la vie culturelle qui avait rendu la ville aussi attrayante dans les décennies précédentes. [...] Les artistes et les intellectuels qui refusaient de faire allégeance à la tradition et à la nation n'avaient d'autre solution que l'émigration. Et pour ceux qui restaient dans le pays, la consigne "nationalisme contre modernité", appliquée aux photographes, était "pictorialisme contre Nouvelle Vision". Parmi les intellectuels et artistes avant-gardistes les plus critiques envers le système, se trouvaient Lajos Kassák (1887-1967), autodidacte, peintre et éditeur d'écrits révolutionnaires, également désigné comme le Herwath Walden hongrois, et László Moholy-Nagy (1895-1946). Kassák était déjà sous le coup d'une interdiction du territoire depuis la guerre pour avoir édité le magazine *A Tett* [L'Avenir] – comparable dans le fond et la forme à *l'Aktion* pacifiste de Franz Pfemfert. Il prit la fuite à Vienne où il publia le magazine *Ma* [Aujourd'hui], tribune de ceux qui s'étaient exilés à l'étranger après la chute de la république des Conseils de Kun. Immédiatement après la proclamation de la république des Conseils, László Moholy-Nagy, encore étudiant en droit, distribua avec Sándor Bortnyik, Lajos Kassák, Béla Uitz et János Máttis-Teutsch un tract revendiquant un renouvellement culturel. Puis il quitta la Hongrie pour Berlin. Pour Moholy-Nagy, qui depuis le début des années 1920 s'était entièrement voué à la photographie, d'abord au photogramme puis à son programme pour un élargissement de la perception visuelle – le mouvement de la Nouvelle Vision –, il était insensé, après l'expérience de la Première Guerre mondiale et celle du régime semi-fasciste en Hongrie, de perpétuer la tradition de la culture bourgeoise. "Non pas la perception visuelle habituelle, mais la manière forcément constructive de la projection de l'image dans l'appareil photo lui semblait être une bonne base pour

partir à la découverte d'une toute nouvelle façon de voir par la photographie". Sa publication *Peinture Photographie Film*, parue pour la première fois en 1925, allait à jamais lier son nom au mouvement de la Nouvelle Vision en Europe.

Hormis Moholy-Nagy, nombre de collègues hongrois quittèrent le pays dans les années qui suivirent la Première Guerre mondiale : Nora Dumas, Ery Landau, Gyula Halász (Brassai) et Andor Kertész (André Kertész) partirent pour Paris ; Martin Munkácsi, György Kepes, Eva Besnyő et Endre Friedmann (Robert Capa) pour Berlin. »

Marion Beckers et Elisabeth Moortgat, *Eva Besnyő 1910-2003. L'Image sensible*, Paris, Jeu de Paume / Somogy, 2012, p. 20-21.

■ « *Sylvie Hugues: Robert Capa ! Hongrois lui aussi... tout comme Brassai, Kertész, ou Moholy-Nagy. Comment expliquez-vous que tant de Hongrois soient devenus de grands photographes ?*

Lucien Hervé : En Hongrie dans les années 1920, un *numerus clausus* n'autorisait que 5 % des juifs à intégrer l'université. Ceux qui faisaient des études choisissaient médecine, la plupart du temps. Les autres, issus de familles un peu aisées, étaient contraints à l'exil. Ils arrivaient en France ou en Allemagne et, pour gagner leur vie, se lançaient dans la photographie qui ne demandait pas de qualification particulière. Moi, je ne connaissais rien en technique au départ, je travaillais même sans cellule. Du coup, je devais doubler toutes les photos pour être sûr de réussir une vue. J'en profitais pour varier les angles, transformant cette faiblesse en force. Kertész était le seul Hongrois exilé qui était vraiment photographe auparavant. D'ailleurs il était un peu connu en tant que tel. L'autre raison tient à la tradition artistique hongroise portée sur le graphisme. Étant jeune, je connaissais le Bauhaus alors qu'en France, de manière scandaleuse, on n'a découvert ce mouvement que très tard. Nous étions imprégnés du cinéma russe. Nos grands inspirateurs étaient Eisenstein, Poudovkine, Pabst mais aussi la littérature. Mon grand frère, un jeune homme très brillant, m'a fait découvrir Anatole France, Balzac, Flaubert.



Fatehpur-Sikri, Inde, 1961

Aujourd'hui les photographes sont moins influencés par la littérature qu'autrefois.»

Sylvie Hugues, « Entretien avec Lucien Hervé », Réponses photo, n° 120, mars 2002, p. 82.

■ *« Noël Bourcier : Vous avez pratiqué la lutte gréco-romaine à un haut niveau, défendu dans votre engagement syndical vos camarades employés dans les maisons de couture, pris une part active à la Résistance et promu les valeurs modernistes dans l'art. Votre vie semble avoir été une suite de combats. »*

Lucien Hervé : C'est exact, et encore aujourd'hui je me bats contre les effets de la sclérose en plaques. J'ai toujours tenu à faire face à mes devoirs. J'ai été capturé par les Allemands le 4 juin 1940 sur la plage de Dunkerque et envoyé en Prusse orientale. En captivité, je commentais chaque soir la presse allemande à mes camarades détenus. Je dénonçais la propagande de Goebbels et Goering. Dans la baraque n° 18, il y avait des gens de tous bords, y compris des anti-républicains. Cela ne m'a pas empêché de former, avec quelques camarades, une cellule secrète du parti communiste. Après mon évasion, j'ai rejoint le maquis dans le Vercors puis organisé, à Paris, des opérations au sein de la Résistance.

Noël Bourcier : Jamais passif, en somme...

Lucien Hervé : Je tiens ça de mon passé de lutteur. Pour dominer son adversaire, il faut connaître ses propres limites et aussi utiliser la force de l'autre. Il m'est arrivé de maîtriser des lutteurs beaucoup plus forts que moi en analysant leurs gestes pour trouver la parade. C'est une affaire de tactique et d'anticipation.

Noël Bourcier : Un lutteur qui a aussi fait des études de piano...

Lucien Hervé : C'est un fait. Ma famille avait tous les travers de la bourgeoisie. Ma mère était la secrétaire générale de l'Association des propriétaires d'immeubles de Budapest. À la mort de mon père – j'avais alors dix ans –, elle m'a fait suivre des cours de piano. Je n'ai pas le souvenir qu'elle m'ait pris sur ses genoux pour me cajoler. Les gouvernantes qui s'occupaient de nous n'étaient pas plus affectueuses. La musique m'a aidé à développer ma sensibilité artistique et mes compagnons de lutte m'ont appris le respect de

l'autre. Ils étaient tous fils d'ouvriers. Naturellement, nous nous tutoyions. Ces manières horrifiaient ma mère. Son fils méritait de meilleures fréquentations.

Noël Bourcier : Ces fractures sociales que vous découvrez, adolescent, ont-elles déterminé votre engagement dans le parti communiste ?

Lucien Hervé : Absolument. Quand je suis arrivé à Paris, en 1929, les mouvements sociaux avaient le droit de s'exprimer dans la rue ; ce qui n'était pas possible à l'époque en Hongrie. Je me suis engagé dans le syndicalisme. Ce qui compte, c'est ce qu'un homme est capable de faire pour un autre homme. Quand j'ai voulu rencontrer Matisse, on m'a conseillé d'aller voir le père Couturier qui lui avait commandé la chapelle de Vence. Cette démarche me gênait car je savais que je ne pourrais pas lui cacher longtemps que j'étais athée. Lors de notre première entrevue, je lui dis : "Mon père, j'ai un aveu à vous faire". Il me demanda poliment de ne rien dire, ce que je ne fis pas. En lui révélant mon athéisme, je savais que je prenais un risque. Il me répondit simplement : "Fernand Léger est communiste pour les mêmes raisons que moi je suis prêtre". Le père Couturier savait s'ouvrir aux autres. »

« Lucien Hervé : entretien avec Noël Bourcier », in Pierre Borhan et Noël Bourcier, *Amis inconnus*, Trézélan, Filigranes, 2002, p. 3-7.

■ *« Marguerite Pilven : Devenu par la suite le photographe attiré de Le Corbusier, Lucien Hervé se voit commander des reportages photographiques sur les grands chantiers urbanistiques d'après-guerre. Son sens analytique le prédispose à "comprendre" cette nouvelle architecture et à en dévoiler les enjeux sous-jacents. Son engagement communiste n'est-il pas déterminant pour le traitement de ces sujets et pour la vision qu'il en propose ? Cette sensibilité à l'aventure collective qui le fait photographier les ouvriers sur les chantiers, ou les constructeurs de route en Inde n'est-elle pas intimement liée à son engagement politique ? »*

Quentin Bajac : Hervé est l'homme d'une époque et d'une génération. On peut replacer son travail dans le contexte



Centre des Congrès, Bienne, Suisse
(architecte : Max Schlupp), 1964

de la photographie moderne qui a beaucoup magnifié le travail. Qu'il s'agisse de François Kollar en France, de Rodchenko en Union Soviétique ou des photographes américains de l'époque du New Deal, le chantier est pour tous un endroit positif, porteur de valeurs de progrès. C'est un lieu vecteur d'utopie qui devient presque paisible. La façon très graphique dont Hervé traite ses silhouettes d'ouvriers se détachant sur les grilles du béton armé n'est pas sans rappeler aussi les *Constructeurs* de Fernand Léger. Marguerite Pilven : *On trouve d'un côté les chantiers, l'aventure collective porteuse d'utopie, de l'autre un photographe particulièrement sensible au thème de la solitude et de la pauvreté, à des formes d'exclusion sociale...*

Quentin Bajac : Lucien Hervé semble être un homme partagé entre des utopies auxquelles il adhère et la conscience de leurs limites. Son humanisme est moins évident, optimiste ou béat que celui de Doisneau ou de Ronis. Son emploi fréquent d'ombres portées, cette façon de saisir l'homme isolément dans le cadre, en discordance avec son environnement, donnent aux images une tristesse retenue.»

Marguerite Pilven, entretien avec Quentin Bajac pour le magazine hongrois *Fotomuveszet*, vol. 4, n° 9, septembre 2009 (en ligne : www.metaproject.net/fr/articles/author/184/marguerite-pilven/view/2386/lucien-Hervé-entretien-avec-quentin-bajac?of=56).

■ « Noël Bourcier : [...] Il apparaît que vous avez toujours voulu préserver la présence humaine même si vous restez, aux yeux du public, le photographe de Le Corbusier.

Lucien Hervé : J'ai appris auprès de Le Corbusier que l'architecture pouvait traduire un espace intérieur. Ce qui m'intéresse, ce sont les rapports humains.

Noël Bourcier : «Les rapports humains» !? N'est-ce pas paradoxal venant d'un photographe qui a soigneusement évité les regards dans ses portraits, et souvent réduit l'homme, dans ses compositions, à l'état d'échelle ?

Lucien Hervé : Je suis un homme vulnérable qui essaie de contenir ses émotions. Le piano et la peinture ont développé

chez moi cette fibre artistique. J'éprouve pour l'autre une véritable sympathie. Dans les sujets "humains", j'évite l'anecdote. Ce précepte, je l'ai suivi dans mes photos dites d'"architecture". Quand j'ai photographié, à Marseille, cet ouvrier qui porte un seau, je voulais montrer instinctivement comment son corps prend possession de l'espace. Je cherche bien l'expression de la vie tout en étant sensible à la structure. Ce qui me relie à cet homme n'est pas ce qu'il est intimement dans la vie de tous les jours, mais ce que son corps exprime. Il est cette ombre : la silhouette d'un homme qui porte une lourde charge. C'est peut-être pour ces raisons que cette image symbolise, pour moi, la condition ouvrière. [...] Disons que mon humanisme m'a conduit à porter un regard sur l'architecture et l'urbanisme, c'est-à-dire à comprendre les relations que les hommes entretiennent avec leur environnement.»

« Lucien Hervé : entretien avec Noël Bourcier », in Pierre Borhan et Noël Bourcier, *Amis inconnus*, Trézélan, Filigranes, 2002, p. 3-7.

■ « De même que tous les artistes, un photographe amateur ou professionnel (prière de ne pas confondre quelques photographes avec le presse-bouton de chez Photomaton), volontairement ou inconsciemment, prend une position esthétique ou morale. Il exprime au même titre que les autres hommes dont certains sont désignés bien conventionnellement et souvent à tort par le vocable d'artiste, son relatif enrichissement par l'appropriation des choses de la nature, par l'appropriation de soi-même, au milieu d'une époque et d'une Société données. Il peut l'exprimer selon le désordre où ces choses se proposent à sa sensibilité ou il peut les ordonner selon un besoin intérieur d'harmonie plus ou moins abstrait. Ce degré d'harmonie aboutissant à l'intensité peut échapper à ceux qui l'entourent. La valeur créée n'en restera pas moins décisive, non pas par le moyen utilisé, mais par le degré d'intensité humaine exprimée au milieu d'un jeu complexe de valeurs, masses, tons, lignes ou couleurs. L'image peinte ou photographiée tirera sa valeur de l'harmonie des



Observatoire, Delhi, Inde, 1955

contrastes en exprimant sa part de sentiments humains. Il importe peu de savoir si une image est due à un appareil photographique ou s'il s'agit d'un dessin de Seurat ou d'une peinture de Mondrian.

La photo, comme la peinture, cesse de tirer son intérêt du sujet seul. La photo, comme la peinture, pénètre le sujet pour souvent ne plus voir sa surface visible.

Ce qui complique la comparaison entre la photo d'architecture et la peinture, c'est que le photographe n'est pas seulement artiste, dans le sens de la liberté du sujet, mais souvent interprète. Au même titre qu'un chef d'orchestre ou pianiste il sélectionne la sonorité des instruments et des tons pour refaire à son goût des harmonies plus pleines, mais respectant scrupuleusement l'intention du compositeur, en l'occurrence, l'architecte.

D'une œuvre en trois dimensions, il transcrit une image en deux dimensions. Il pénètre dans l'œuvre bâtie. Il s'efforce de comprendre les intentions du créateur. Il cherche à les exalter s'il les trouve belles. Il juge, s'il les trouve laides. Ici, la morale et l'esthétique se rejoignent de nouveau.»

Lucien Hervé, « À propos de la photographie d'architecture », *Aujourd'hui*, n° 9, juillet 1956, p. 29-30.

■ « L'usage veut qu'un œuf soit appelé par son nom. Lorsque le photographe se place devant cet objet, il fait intervenir par une pression purement mécanique l'ouverture d'un objectif et crée, après des manipulations multiples en chambre noire, une image tout aussi objective en apparence. Et, si pourtant l'œuf devient chanteur ou acrobate ? Objectivement, ce n'est pas un miracle, ni même de la magie. Le photographe a seulement rapproché son objectif à quelques millimètres de l'objet, ou a changé son éclairage, ou que sais-je ? Il a soumis ses connaissances techniques à un besoin d'investigation ou d'expression, où l'œuf objectif a cessé d'être le résultat de son pressentiment culinaire, à moins qu'il ait renoncé à sa forme aérodynamique pourtant établie sur la base d'une symétrie aristotélicienne. Au fond et sincèrement, je ne crois pas à la subjectivité de l'œuf. Par contre, à celle

d'un photographe, pourquoi pas ? S'il se place devant un édifice du XVIII^e siècle dont le constructeur n'a tenu aucun compte ni du goût de son temps, ni d'aucun autre qui l'avait précédé, pour rejoindre d'un coup d'aile les préoccupations plastiques des cubistes de notre siècle, le photographe est prêt à classer sa photo dans la série fantastique, si même, au départ, le constructeur n'a suivi qu'un besoin rationnel d'angles, de lignes et de cadres ? [...]

Le créateur de fantastique est un homme comme tout le monde. Au plus, on en rit avec gentille férocité. Homme très rangé et comme il faut, dirait de lui sa concierge. Peut-être, et c'est précisément son drame. Il se trouve entouré de choses trop bien ordonnées, trop bien rangées. Où tout a sa place, lui, il ne trouve pas la sienne, mais ne l'ose pas dire, par tempérament, il n'est pas de ceux qui se révoltent. Il est présent et absent. Il est témoin. Le faux témoin qui ricane, pleure, grimace : il rêve ses fables. Il ne se refuse pas totalement à son entourage, mais il vit ailleurs. Dans le passé, dans l'avenir, nulle part ? Son chant paraît aux autres un cri inarticulé, ridicule, absurde, avant de nous émerveiller. Je crois que chacun de nous a une idée très différente et souvent opposée de ce petit déclic qui fait paraître certains aspects du monde comme fantastiques. Tout comme le ridicule, il ne se fait remarquer que chez autrui. Puisque l'objectif d'un photographe est assez subjectif pour ne pas tenter de s'aventurer à se photographier soi-même. »

Lucien Hervé, « Mon fantastique... enfin défini », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 102, juin-juillet 1962, p. 106-111.

LE CONTEXTE DU MODERNISME ET LES RELATIONS ENTRE LES ARTS

■ « Tous les arts, sans exception, ont eu une importance capitale dans ma formation. Il me semble par ailleurs que toutes les formes d'art doivent toujours être considérées dans leur rapport réciproque. J'irais presque jusqu'à dire que le rôle de l'artiste est de trouver ces rapports. Ce n'est pas du tout un hasard si dans mon appartement en levant les yeux et en regardant le plafond, vous pouvez voir une copie d'un tableau très géométrique de Mondrian, qui, au jour d'aujourd'hui, représente pour moi la plus pure des expressions picturales. Quand je m'assieds là, au fond, je regarde le plafond et je suis toujours en train de chercher à partir d'un point, et de déterminer le point d'union avec le carré que vous voyez là, en haut. Pour le dire autrement, je cherche à découvrir la pensée de Mondrian en regardant le plafond. Tenter de comprendre sa démarche dans les tableaux de cette dernière période m'a aussi aidé à photographier comme je l'ai fait. Ce type de rencontre avec les arts est voulu, recherché dans ma vie. En tant que photographe, j'ai trouvé dans la peinture une source d'inspiration, mais pour être sincère, ce sont les relations entre les arts qui m'ont le plus intéressé en tant qu'artiste. Par exemple, les tableaux monochromes, en particulier le *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch. La simplification géométrique atteinte par le constructivisme est pour moi le cœur de ma vision, un de ses plus beaux aspects. En ce qui me concerne, par exemple, voulez-vous savoir une chose qui vous paraîtra peut-être inattendue ? J'ai copié beaucoup de portraits de Dürer dans ma jeunesse avant d'être photographe. Il avait une capacité prodigieuse à analyser les visages, qui était de surcroît parfaitement adaptée à son époque. Mais au XX^e siècle, il fallait que ce sentiment s'exprimât à travers d'autres techniques, avec nos moyens, notre univers. Mon effort a consisté à comprendre et à pratiquer de mon mieux l'art que je sentais le mien. »

Hans Ulrich Obrist, *Conversation avec Lucien Hervé*, en collaboration avec Federico Nicolao, trad. Elise Gruau, Paris, Manuella éditions, p. 58-60.

■ « C'est une quête constante de modernité qui caractérise Lucien Hervé. Hervé est un homme qui ne vit que pour le

moderne, c'est-à-dire, selon ses mots mêmes, pour ce qui va naître. Mais cette modernité, plus encore peut-être que dans la peinture, c'est dans le cinéma qu'il faut en chercher la genèse. Eisenstein, Poudovkine, Dziga Vertov, Pabst ou Vigo (le Vigo d'*À propos de Nice*) ont durablement imprégné la rétine du photographe ; certains portraits de Lucien Hervé, notamment ceux de Fernand Léger pris en contre-plongée, semblent tout droit sortis du *Cuirassé Potemkine*. C'est également en partie à Eisenstein que le photographe doit cette esthétique du détail, un détail exprimant l'ensemble mieux que l'ensemble lui-même. Aussi est-il naturel de découvrir une filiation certaine entre le travail d'Alexandre Rodtchenko et celui de Hervé. Pourtant cette filiation ne s'explique effectivement qu'à travers l'influence qu'a eue sur Hervé un certain cinéma soviétique. Et s'il lui a parfois été reproché de trop s'attacher au détail, c'est Le Corbusier, dans sa préface de *La Plus Grande Aventure du monde*, le livre que Lucien Hervé a consacré à l'abbaye cistercienne du Thoronet, qui donne la meilleure des réponses quand il écrit à propos des photos de Lucien Hervé : « le détail et l'ensemble sont un ». Mais autant qu'à Eisenstein, Hervé doit beaucoup au cinéma expressionniste allemand. Plus tard, Le Corbusier ne le surnommait-il pas « Docteur Caligari »... De l'expressionnisme il conservera toujours un penchant pour la déformation du plan, qui sera très sensible dans sa manière d'aborder l'architecture. Tout comme les gros plans d'Eisenstein lui ont enseigné que ce n'est pas tant le portrait réel qui est important, mais le portrait suggéré, photographier de face l'intéresse généralement peu. Ainsi du Parthénon : en soulignant l'importance de l'angle droit, Lucien Hervé cherche à exprimer une part de vérité essentielle du bâtiment. Selon Hervé, quand les gens photographient, ils veulent généralement reproduire, évoquer un souvenir tandis que lui cherche à construire une image. Pour sa part Hervé tend à dresser un constat, son devoir de photographe consistant à retrouver une vérité qui puisse être traduite en valeur absolue. Dans le cas du Parthénon, à la base il y avait la colonne et l'entablement, et c'est précisément cela qu'exprime son angle de prise

de vue. Quant à cette habitude de souvent photographier un bâtiment de biais, elle lui est venue pour éviter la déformation de la perspective. De là à dire qu'il faut être de biais pour saisir l'âme des choses... »

Olivier Beer, Lucien Hervé, *L'Homme construit*, Paris, éditions du Seuil, 2001, p. 14-15.

■ « L'expressionnisme date de 1905, avec la création à Dresde du groupe *Die Brücke* réunissant de jeunes artistes (Kirchner, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff,...), puis s'est propagé rapidement à tous les arts, peinture, théâtre, roman, poésie, architecture, sculpture, musique, et cinéma, qui n'est pas pionnier. Le directeur de la revue *Der Sturm*, Herwald Walden, définit l'expressionnisme en 1910 comme "un art qui donne forme à une expérience vécue au plus profond de soi-même. [...] Ce que peint le peintre, c'est ce qu'il regarde en ses sens plus intimes, l'expression de son être : ce que l'extérieur imprime en lui, il l'exprime de l'intérieur. Il porte ses visions, ses vues intérieures, il est porté par elles. L'expressionnisme n'est pas un style ou un mouvement, c'est une perception du monde".

En 1919, l'expressionnisme gagne le cinéma avec le fameux *Cabinet du docteur Caligari* : scénario politique de révolte contre la contrainte des pouvoirs, univers discordant, oppositions des ombres et des lumières, lignes brisées, contrastes entre les noirs et le blanc, règles de la perspective abolies, tous ces principes s'imposent à travers ce film, qui reste un point de départ (pour certains, c'est également le point d'arrivée...), ce qui métamorphose *Caligari* en emblème, voire même en école et dogme : on ne parle plus alors d'expressionnisme mais de "caligarisme". [...] Une deuxième forme d'expressionnisme apparaît par la suite, traversant les films muets de Friedrich W. Murnau (*Nosferatu* ou *Faust*), Fritz Lang (*Dr Mabuse*, certaines séquences des *Nibelungen* ou de *Metropolis*), Josef von Sternberg (*L'Ange bleu*), Georg W. Pabst (*Le Trésor*), autant de films que Lotte Eisner a réunis dans son livre classique, *L'Écran démoniaque*. Une troisième forme expressionniste au cinéma naît au milieu des années 1920, touchant le documentaire comme l'avant-garde, des cinéastes, tels Walter Ruttmann, Hans Richter, ou le suédois Viking Eggeling, aussi bien que des artistes futuristes, cubistes, influencés par le cinéma, comme le cinéma avait été précédemment influencé par les arts.

Protéiforme, instable, l'expressionnisme apparaît ici comme une pensée de l'engendrement permanent : ses formes premières ne cessent de créer d'autres formes, par influences, contaminations, résurgences. »

Antoine de Baecque, « Expressionnisme », in Antoine de Baecque, Philippe Chevalier (dirs.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012, p. 283-284.

■ « 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. [...]

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-Rezé, 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 dérangement ? »

Attila Batar, « L'ars poetica de Lucien Hervé », *Le Carré bleu*, vol. 3, n° 4, 2010, p. 6-7 (en ligne : www.lecarrebleu.eu/allegati/3-4-2010/INTEGRAZIONE%20WEB%203-4%202010_DEF.pdf).

■ « L'homme moderne vit de plus en plus dans un ordre géométrique prépondérant.

Toute créature mécanique et industrielle humaine est dépendante des volontés géométriques.

Je veux parler surtout des préjugés qui aveuglent les trois quarts des gens et les empêchent totalement d'arriver au libre jugement des phénomènes, beaux ou laids, qui les entourent.

Je considère que la beauté plastique, en général, est totalement indépendante des valeurs sentimentales, descriptives et imitatives. Chaque objet, tableau, architecture, organisation ornementale, a une valeur en soi, strictement absolue, indépendante de ce qu'elle représente. Nombre d'individus seraient sensibles à la beauté (objet visuel) sans intention si l'idée préconçue de l'objet d'art n'était un bandeau sur les yeux. C'est la mauvaise éducation visuelle qui en est cause, et la manie moderne des classements à tout prix, des catégories d'individus comme des outils. Les hommes ont peur du libre arbitre qui est, pourtant, le seul état d'esprit possible pour l'enregistrement du beau. Victimes d'une époque critique, sceptique, intelligente, ils s'acharnent à vouloir comprendre au lieu de se laisser aller à leur sensibilité. "Ils croient aux faiseurs d'art", parce qu'ils sont professionnels. Les titres, les distinctions les éblouissent et leur bouchent la vue. Mon but est d'essayer d'imposer ceci : qu'il n'y a pas de Beau catalogué,



Université de Saint-Gall, Suisse
(architecte : Walter M. Förderer), 1964

hiérarchisé; que c'est l'erreur la plus lourde qui soit. Le Beau est partout, dans l'ordre de vos casseroles, sur le mur blanc de votre cuisine, plus peut-être que dans votre salon XVIII^e siècle ou dans les musées officiels.

J'aurai donc à causer d'un ordre architectural nouveau : *l'architecture de la mécanique*. Toute l'architecture ancienne et moderne procède, elle aussi, des volontés géométriques. L'art grec a fait dominer les lignes horizontales. Il a influencé tout le XVII^e siècle français. Le Roman, les lignes verticales. Le Gothique a réalisé l'équilibre souvent parfait entre les jeux de courbes et de droites, le Gothique est même arrivé à cette chose surprenante, de l'architecture mobile : il y a des façades gothiques qui bougent comme un tableau dynamique, c'est le jeu des lignes complémentaires qui agissent, étant opposées par contraste.

On peut affirmer ceci : une machine ou objet fabriqué peut être beau lorsque les rapports de lignes qu'inscrivent ces volumes sont équilibrés dans un ordre équivalent à celui des architectures précédentes. Nous ne sommes donc pas devant un phénomène d'ordre nouveau proprement dit, c'est tout simplement une manifestation architecturale comme les autres.

Où la question devient plus délicate, c'est lorsqu'on envisage la création mécanique avec toutes ses conséquences, c'est-à-dire son *but*. Si le but des architectures monumentales précédentes était le Beau prédominant sur l'utile, il est indéniable que, dans l'ordre mécanique, le but dominant est *utile*, strictement utile. Tout tend à l'utilité avec le plus de sévérité possible. *La poussée à l'utile n'empêche donc pas l'avènement d'un état de beauté.* »

Fernand Léger, « L'esthétique de la machine, l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste (1923-1924) », in *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1997, p. 87-89.

■ « Le Groupe des constructivistes se fixe pour tâche d'exprimer l'idée communiste sous la forme d'installations matérielles.

Désirant affronter cette tâche, même à l'état d'hypothèse, de façon scientifique, le Groupe insiste sur la nécessité d'une

synthèse entre idéologie et forme pour réaliser sur le plan pratique des expériences de laboratoire.

Pour ce faire, le programme du Groupe, dès la formation de ce dernier, veut mettre en lumière du point de vue idéologique que :

1. Le communisme scientifique, basé sur la théorie du matérialisme historique, est pour nous le seul postulat idéologique.
2. La réflexion théorique et l'approfondissement nécessaire sur la construction soviétique doivent pousser le Groupe à passer de la phase expérimentale "métaphysique" à l'expérience réelle.

3. Les éléments spécifiques de la réalité, c'est-à-dire la *tektonika*, la construction et la *faktura*, appliqués aux éléments matériels de la culture industrielle – volume, surface, couleur, espace et lumière – justifiés sur le plan idéologique, élaborés sur le plan théorique et renforcés par l'expérience, sont les bases de l'expression de l'idée communiste sous forme d'installations matérielles.

Les trois paragraphes de caractère idéologique s'enchaînent organiquement à la partie formelle.

La *tektonika*, ou style tectonique, émerge et découle d'une part des caractéristiques même du communisme, et de l'autre de l'emploi fonctionnel du matériau industriel.

La *construction* est organisation. Elle naît du communisme et tectoniquement elle s'adapte au matériau. La construction doit être comprise comme la fonction coordinatrice entre les éléments, et aussi comme l'expression de la fonctionnalité de la *tektonika*.

Le choix conscient du matériau et sa juste utilisation, sans interrompre la dynamique de la construction ni en limiter la *tektonika*, est défini par le Groupe par le terme *faktura*.

Ces trois éléments de base font partie de toute la production intellectuelle-matérielle.

Le Groupe considère comme éléments matériels :

1. Le matériau dans son ensemble.

Analyse des composantes originelles, son élaboration industrielle ou son emploi dans la production. Ses qualités, son utilisation. Les matériaux intellectuels sont :



Unité d'habitation, Marseille, France, 1949
(architecte : Le Corbusier)
Photo Lucien Hervé © FLC – ADAGP / J. Paul
Getty Trust, The Getty Research Institute, Los
Angeles

2. Lumière. 3. Espace. 4. Volume. 5. Surface. 6. Couleur.
Les constructivistes traitent les matériaux intellectuels de la même manière que les matériaux solides.»

Alexandre Rodtchenko et Varvara Stepanova, « Programme du groupe de travail des constructivistes de l'Inkhok » [1922], in Charles Harrison et Paul Wood (dirs.), *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 360.

■ « La vie de l'homme cultivé d'aujourd'hui se détourne peu à peu des choses naturelles pour devenir de plus en plus une vie abstraite. [...]

Comme pure représentation de l'esprit humain, l'art s'exprimera dans une forme esthétique purifiée, c'est-à-dire abstraite. [...]

La nouvelle plastique ne saurait donc avoir la forme d'une représentation naturelle ou concrète, laquelle, il est vrai, indique toujours dans une certaine mesure l'universel ou, tout au moins, le cache en elle. Cette plastique nouvelle ne saurait se parer des choses qui caractérisent la particularisation, c'est-à-dire la forme et la couleur naturelles. Elle doit au contraire trouver son expression dans l'abstraction de toute forme et couleur, c'est-à-dire dans la ligne droite et dans la couleur primaire nettement définie. Ces moyens d'expression universels ont été découverts dans la peinture moderne par le cheminement d'une abstraction progressive et logique de la forme et de la couleur. La solution une fois trouvée, on a vu apparaître, comme de soi, la représentation exacte de rapports seuls et, avec eux, le facteur essentiel, fondamental, de toute émotion plastique du beau. [...]

Dans la nature, nous pouvons constater que tous les rapports sont dominés par un seul rapport primordial, celui de l'extrême un en face de l'extrême autre. Or la plastique abstraite des rapports représente ce rapport primordial d'une manière précise par la dualité de position formant l'angle droit. Ce rapport de position est le plus équilibré de tous, parce qu'il exprime dans une parfaite harmonie le rapport de l'extrême un et de l'extrême autre et qu'il porte en lui tous les autres rapports. Si nous concevons ces deux extrêmes

comme une manifestation de l'intériorité et de l'extériorité, nous trouverons que dans la nouvelle plastique le lien qui unit l'esprit et la vie n'est pas rompu ; ainsi, loin de la considérer comme une négation de la vie vraiment vivante, nous verrons en elle la réconciliation de la dualité matière-esprit [...]

La composition laisse à l'artiste la plus grande liberté afin de permettre à sa subjectivité de s'exprimer dans une certaine mesure, aussi longtemps que cela demeure nécessaire. [...] De la sorte [la nouvelle plastique] déploie devant nous tout un monde de beauté universelle sans pour cela renoncer à l'élément généralement humain.»

Piet Mondrian, « La nouvelle plastique dans la peinture », *De Stijl*, n° 1, 1917, cité in Serge Lemoine, *Mondrian et De Stijl*, Paris, Hazan, 1987, p. 29-30.

■ « Que l'application des lois néo-plastiques en architecture soit le chemin du progrès, ceci est confirmé par la réalité elle-même, naissante et croissante, se développant par la force de la nécessité, c'est à dire des nouvelles exigences de la vie, du matériel nouveau, etc. Il se trouve que ce qui est actuellement le plus avancé au point de vue technique et construction est justement ce qui s'approche le plus du néo-plasticisme. [...]

Le Home ne saurait plus être clos, fermé, séparé. La Rue non plus. Tout en étant d'une fonction différente, ces deux éléments doivent former une unité. Pour aboutir à cela, on ne saurait regarder plus longtemps le Home comme une boîte ou un espace vide. L'idée de Home – Home sweet home, demeure douce demeure – doit se perdre, ainsi du reste que l'idée "Rue".

Il faut considérer le Home et la Rue comme la Cité, qui est une unité formée par des plans composés dans une opposition neutralisante qui annihile toute exclusivité. Le même principe doit régir l'intérieur du Home. Cela ne peut plus être un tas de pièces formées de quatre murs, avec des trous de portes et de fenêtres, mais une construction d'une infinité de plans en couleurs et en non-couleurs s'accordant avec les meubles et objets qui ne seront rien en eux-mêmes, mais joueront comme éléments constructifs du tout.



Démolition, Souvenirs d'un hôtel particulier, Paris, France, 1956

Et l'homme ? Rien en lui-même, il ne sera qu'une partie du tout, et c'est alors qu'ayant perdu la vanité de sa petite et mesquine individualité, il sera heureux dans cet Eden qu'il aura créé ! »

Piet Mondrian, « Le Home, la Rue, la Cité », *Vouloir*, n° 25, 1927, n.p.

■ « Quentin Bajac : C'est par le père Couturier que Lucien Hervé fait la connaissance de Matisse, de Le Corbusier et de Léger. Ce rapprochement des milieux catholiques progressistes avec des artistes qui sont parfois d'anciens communistes peut paraître étrange mais ne l'est absolument pas dans le contexte de l'immédiat après-guerre, par cette volonté commune qu'ils ont de reconstruire des valeurs humaines en mettant l'art au service de l'"esprit". Ces artistes cherchent tous à sortir de la peinture de chevalet pour réaliser un art qui puisse toucher la masse. Hervé est sûrement sensible à la découverte des dessins au trait de Matisse, où l'on retrouve une stylisation du noir et du blanc, un sens de l'abstraction et de l'épure qui sont les mêmes dans ses photographies.

Marguerite Pilven : Mais plus encore que le dessin, n'est-ce pas aux papiers découpés de Matisse qu'Hervé est sensible, lui qui disait : "ce sont les ciseaux qui ont forgé mon regard, j'ai fait de la réduction un geste plastique où tout ce qui est superflu doit disparaître."

Quentin Bajac : Matisse disait "je coupe dans la couleur", comme Lucien Hervé coupe dans le réel avec ses ciseaux. Leur démarche se rapproche dans cet effort de rigueur et d'économie de moyen. Mais en tant que photographe, il est probable qu'Hervé, qui utilise un médium en noir et blanc, ait été plus attiré par ces dessins au trait que par les compositions découpées qui lui posent le problème de la couleur.

Marguerite Pilven : La frontière ténue entre photographie documentaire et abstraction sur laquelle Hervé se tient est-elle à inscrire dans le débat de l'après-guerre sur l'abstraction ?

Quentin Bajac : Lorsque Hervé se met à la photographie, après la guerre, on est dans un climat intellectuel qui se

méfie de toute forme de figuration, associée aux régimes totalitaires, qu'il s'agisse du nazisme ou du réalisme socialiste. On assiste au retour en force de l'abstraction, qualifiée pendant la guerre d'"art dégénéré". L'humanisme particulier d'Hervé, plutôt distant et biaisé, s'explique en partie par cette mise en retrait de la figuration, forcément sujette à soupçon. Hervé a cet humanisme critique d'une seconde génération qui s'interroge sur la possibilité de réinscrire la figure humaine dans les arts. »

Marguerite Pilven, entretien avec Quentin Bajac pour le magazine hongrois *Fotomuveszet*, vol. 4, n° 9, septembre 2009 (en ligne : www.metaproject.net/fr/articles/author/184/marguerite-pilven/view/2386/lucien-Hervé-entretien-avec-quentin-bajac?of=56).

«MACHINE À HABITER» ET «MACHINE À PHOTOGRAPHIER»

■ « Comme nombre de ses contemporains, Le Corbusier s’empare du médium photographique parallèlement au crayon et au pinceau. Sa position est proche de celle de sa collègue et collaboratrice Charlotte Perriand : tous deux voient alors en la photographie une “machine” qui permet certes de regarder, mais aussi de communiquer. Il n’est au demeurant pas rare dans la première moitié du XX^e siècle de voir des peintres, des architectes et des photographes travailler de concert, les disciplines et les regards se nourrissant les uns les autres.

Certes, ni Charlotte Perriand ni Le Corbusier n’ont valorisé leur œuvre photographique de leur vivant. Mais il est aujourd’hui passionnant de pouvoir découvrir ce pan créatif resté largement méconnu, car il permet de mieux comprendre leurs sources d’inspiration et leur processus de création. Rétrospectivement, la photographie semble d’ailleurs s’inscrire presque naturellement dans une œuvre qui s’étendait pourtant déjà à de nombreux domaines. On pourrait même affirmer que la “machine” photographique trouve une place cohérente entre l’équerre, le crayon et le pinceau. “Regarder” et “voir” sont des termes qui reviennent régulièrement dans la bouche de Le Corbusier, tout comme “inventer” et “créer”. Ces verbes sont à comprendre autant dans le sens de l’observation que de la vision créatrice. La pensée plastique comme la recherche architecturale de Le Corbusier prétendent en effet échapper aux conventions pour s’adresser directement aux sens et à l’esprit. [...] C’est donc tout naturellement que Le Corbusier, en homme de son temps, embrasse la photographie pour communiquer sa vision de l’architecture. [...] Bien qu’il ait une vision très claire de la manière dont ses réalisations doivent être photographiées, il préfère s’en remettre à des professionnels choisis par ses soins. Il leur concède très peu de liberté, allant jusqu’à contrôler leurs planches-contacts et à interdire la publication d’images qui lui déplaisent. À ses yeux, la photographie doit être au service de la promotion de son œuvre et non l’inverse. On ne s’étonnera donc guère qu’il omette parfois de citer le nom de ses photographes. Comme dans les cas de ses publications ou du photomontage, la

perspective reste inchangée : la photographie est certes un moyen de documenter, mais aussi et avant tout de convaincre. À ce titre, le cinéma ouvre des voies similaires et, comme la photographie, peut devenir un formidable outil de promotion pour l’architecte. Le Corbusier, orchestrant ses équipes de photographes et de cinéastes, développe dès lors des archives photographiques susceptibles de soutenir son discours.

La relation que Le Corbusier entretient avec la photographie d’architecture évolue pourtant après la Deuxième Guerre mondiale. L’enthousiasme qui l’anime à la découverte des images de Lucien Hervé sur le chantier de la Cité radieuse à Marseille le pousse à communiquer plus largement encore au moyen de la photographie. Véronique Boone décrit les relations que l’architecte développe à cette époque avec ses photographes, en particulier Lucien Hervé, avec qui l’architecte collabore à partir de 1949. Celui-ci obtient le mandat de photographie non seulement ses réalisations architecturales mais également ses chantiers. Alors que les photographes avaient pour habitude de travailler sous l’étroit contrôle de l’architecte, peu d’entre eux se verront accorder une confiance aussi grande que Hervé. Il faut attendre les années 1950 pour que Le Corbusier octroie une certaine liberté à ses photographes, comme il le fera avec René Burri, Pierre Joly et Véra Cardot, ainsi qu’avec Ernst Scheidegger. Il est intéressant de confronter la production de ces photographes adoubés par Le Corbusier à celle des photographes d’aujourd’hui, sur lesquels ne pèse plus le regard sourcilieux de l’architecte.

Si le cadre de la photographie d’architecture reste souvent celui d’une commande où le photographe se trouve mandaté par l’architecte ou le maître d’ouvrage, elle peut en effet également constituer un travail personnel, détaché de la vision de l’architecte. Le photographe n’a alors de compte à rendre à personne et peut offrir sa propre interprétation de l’architecture. »

Nathalie Herschdorfer et Lada Umstätter, « La fabrique de l’image », in *Construire l’image. Le Corbusier et la photographie*, Paris, Textuel, 2012, p. 16-21.

■ « Les réticences bien connues de Le Corbusier à l'égard de la pratique photographique ne sauraient [...] masquer son intérêt plus général pour le phénomène photographique. De 1924 à 1949, il fait appel à de très nombreux photographes pour l'assister dans ses tâches de reproduction et de diffusion : Charles Gérard, de 1923 à 1928, Georges Thiriet, dès 1924 et surtout entre 1928 et 1930 (autour de l'architecture vivante), Marius Gravot, René Lévy, de 1930 à 1934, puis, de 1934 à la fin des années 1940, Albin Salaün dont il achète après la mort de ce dernier en 1951 les 270 négatifs qui seront tirés par la suite par Lucien Hervé, occasionnant parfois quelques erreurs d'attribution. Photographes d'atelier ou de studio traditionnels, tous sont des praticiens, des professionnels travaillant à la commande, notamment dans le domaine de l'architecture (Perret, Lurçat, Guevrekian).

Leur nombre élevé comme la fréquence des reportages révèlent tant l'attention apportée à cette question de la reproduction photographique par Le Corbusier que l'extrême difficulté pour l'architecte de trouver l'interprète parfait : celui qui puisse traduire en termes photographiques tant *la lettre* que *l'esprit* de son travail. Cette notion d'interprétation est centrale : Lucien Hervé ne dira pas le contraire lorsque, dans un de ses textes principaux sur la photographie en 1956, il évoque, en comparant le photographe au soliste ou au chef d'orchestre, la nécessité de "respecter l'intention du compositeur-architecte". Du brio de l'interprétation dépend le jugement porté sur la composition. »

Quentin Bajac, « Exprimer l'architecture », in Béatrice Andrieu, Quentin Bajac, Michel Richard, Jacques Sbriglio, *Le Corbusier / Lucien Hervé / Contacts*, Paris, éditions du Seuil, 2011, p. 11-12.

■ « Ce qu'on peut exiger d'une image d'architecture, c'est de traduire en même temps que l'émotion ressentie devant elle les raisons mêmes de cette émotion. [...] C'est en cela qu'on reste fidèle à l'acte créateur, qu'on agit comme un révélateur de sa vision, de son intention. En se bâtissant en chaque image, le photographe plus que quiconque visualise les étapes de sa prise de conscience. [...] De même il peut contribuer éventuellement à provoquer une vision nouvelle du public.

L'image sera d'autant plus fidèle à son modèle qu'elle fera saisir, sans trop de détours et d'efforts, l'essentiel de certaines qualités d'une architecture. L'architecture étant un art de l'espace, il est impensable de la traduire en une seule image, pas plus qu'un thème ne peut exprimer une symphonie entière, quelle que puisse être sa valeur évocatrice. [...] L'architecture, tout comme la musique, ne se découvre qu'en la suivant du regard ou de l'écoute. Une bonne architecture est une sorte de musique pétrifiée. Aucun aspect partiel de l'architecture n'est à même d'exprimer tout l'organisme architectural. Aussi, ce n'est qu'à travers des séries entières de photos que le photographe peut réellement songer à cerner une construction. Personne ne peut espérer pouvoir condenser en une seule vue, fatalement en deux dimensions, le jeu complexe des volumes.

Tout photographe est un peu comme un danseur sur une corde raide : le résultat de chaque cliché comporte une

quantité d'imprévus dus aux facteurs changeants d'une part, principalement la course du soleil, les conditions atmosphériques, etc., mais aussi en raison de l'impossibilité de définir une formule sûre des rapports mystérieux qui s'établissent entre les éléments spatiaux et qui leur apportent un prolongement poétique. [...]

Et même lorsqu'on a tout prévu, il reste encore une faible part d'impondérables qu'on utilise ou que l'on corrige ou même que l'on accentue, lors du tirage des agrandissements. Cette phase du travail du photographe d'architecture revêt à mes yeux une réelle importance. [...] Le photographe d'architecture n'a pas le droit de livrer des images molles, c'est-à-dire sans contrastes, trahissant les vertus de l'architecture ou, bien au contraire, des images complaisantes. S'il n'a pas à déclarer beau ce qui ne l'est pas, il n'a pas le droit non plus d'accepter sa propre production sans y apporter un regard critique. En fait, c'est ici que commence la bataille majeure pour lui. Cette exigence morale comporte aussi le problème de l'indépendance du photographe à l'égard du commanditaire. Il serait souhaitable que la sérénité de son jugement s'appuie sur une solide préparation théorique et artistique, et lui donne la possibilité de voir une création architecturale avec un certain recul. »

Lucien Hervé, « Architecture et photographie », in Lucien Hervé, *Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions, 2017, p. 167-168.

■ « Quentin Bajac : L'appareil photographique, comme "machine à photographier", entretient un rapport de connivence avec cette architecture que l'on a qualifiée de "machine à habiter". En photographiant un chantier, avec ses ouvriers au travail, Hervé reprend l'une de ses obsessions, celle de la figure humaine inscrite dans la structure architecturale. C'est également sa première rencontre avec le béton, un matériau à mon avis déterminant dans son travail. Il représente une surface plus dense que la dentelle de la Tour Eiffel. Sa texture accidentée capte bien la lumière et permet beaucoup plus de variations chromatiques dans les gris. En quelques heures, Hervé découvre avec enthousiasme un matériau porteur de nouvelles possibilités chromatiques, un système de pensée et une architecture.

Marguerite Pilven : *En réponse aux photographies qu'Hervé lui envoie, Le Corbusier lui écrit : "vous avez l'âme d'un architecte." Il dit l'âme et pas l'oeil. Cette distinction est-elle liée à la volonté qu'a Hervé d'aller au-delà de l'architecture telle qu'on la voit ?* Quentin Bajac : Hervé ne se contente effectivement pas de rendre visible une structure, ou l'apparence de la chose, mais bien d'en saisir une vérité en revenant à son intention première : l'idéal de l'architecture, son dessin ou dessein, comme organisation de l'espace. Il tente de retrouver l'intention qui préside à la forme architecturée et atteint cet objectif par sa grande capacité plastique d'abstraction. Cela implique de savoir tenir à distance les apparences pour rechercher une forme de permanence.

Marguerite Pilven : *Cette recherche expliquerait aussi la façon qu'il a de travailler en série et de présenter à Le Corbusier ses tirages découpés et agencés sur un carton coloré. Présentées sous la forme de planche, les images ne suivent aucune chronologie, mais un autre ordre logique...*

Quentin Bajac : Ces planches ont un aspect cinématique important. Aujourd'hui, on se focalise plutôt sur tel cliché



UNESCO, Paris, France
(architectes : Marcel
Breuer, Pier Luigi Nervi,
Bernard Zehrufuss), 1955

particulier parce qu'on y trouve une vraie magie des formes, mais il est important de les recontextualiser pour sentir la compréhension progressive du bâtiment par le biais de la photographie.»

Marguerite Pilven, entretien avec Quentin Bajac pour le magazine hongrois *Fotomuveszet*, vol. 4, n° 9, septembre 2009 (en ligne : www.metaproject.net/fr/articles/author/184/marguerite-pilven/view/2386/lucien-Hervé-entretien-avec-quentin-bajac?of=56).

■ « En architecture comme en photographie, le marcheur se retrouve donc au centre des théories modernes. Sa figure est d'ailleurs utilisée dans bien des représentations architecturales de l'époque, dans lesquelles la photographie d'un piéton est ajoutée par montage au dessin perspectif du bâtiment projeté. Plus que tout autre, Le Corbusier, l'un des héros de Giedion, en fait le personnage central de son architecture, une architecture qui "s'apprécie à la marche, avec le pied ; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture. C'est un principe contraire à l'architecture baroque qui est conçue sur le papier, autour d'un point fixe théorique. [...] Dans cette maison-ci [la Villa Savoye à Poissy, 1929-1931], il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants". Or, et cela nous intéresse ici au premier chef, l'un des principaux moyens utilisés par Le Corbusier pour exalter cette "promenade architecturale" et stimuler le plaisir du regard en mouvement est le recours au cadrage. En multipliant les baies vitrées, voire les pures découpes visuelles sans la moindre fonction isolante, il transforme les parois des maisons en autant de viseurs qui cadrent de façon toujours renouvelée les espaces intérieurs ou extérieurs, et transforment l'expérience d'un bâtiment en une succession d'images changeantes. L'historienne de l'architecture Beatriz Colomina, qui la première a insisté sur l'importance du modèle photographique chez Le Corbusier et à laquelle je me réfère ici largement, parle à ce propos d'un "espace qui n'est pas fait de murs, mais d'images."

Des images comme murs. [...] Voir, pour Le Corbusier, est l'activité primordiale dans la maison. La maison est un dispositif pour voir le monde, un mécanisme de vision, [...] un système de capture d'images".

Encore une fois, comme en photographie, cadrage et promenade se révèlent ici indissociables : seul le déplacement de l'observateur fait naître au regard cette multitude de vues éphémères, et à l'inverse, c'est justement le fractionnement du champ visuel qui, en exaltant le jeu sur la parallaxe, vient lui offrir le plaisir conscient de sa marche. Cette approche dynamique de l'architecture renouvelle également, ici encore, la notion même de composition : il ne s'agit plus uniquement de la conception abstraite, sur le papier seulement, d'un bâtiment développé selon les ordonnances exclusivement graphiques et statiques du plan et des élévations, il s'agit aussi de l'élaboration d'une séquence d'images prévues pour n'exister que dans et par l'expérience physique du bâtiment construit.

Le modèle photographique est poussé à son comble par Le Corbusier en 1929-1931 dans le penthouse qu'il conçoit pour Charles de Beistegui sur les Champs-Élysées. Ici, alors que le site domine de tous côtés les toits de Paris, l'architecte choisit justement de condamner toute vue panoramique, pour offrir à sa place les joies du cadrage, que le propriétaire ou le visiteur sont amenés à opérer de façon consciente et active. D'une part, il met au point un système de haies coulissantes que l'on peut, en appuyant sur un bouton, ouvrir et fermer comme un obturateur, pour cadrer à sa guise le spectacle de la ville. D'autre part, au sommet de l'appartement, là où devrait se trouver la plus belle et la plus large vue, il choisit de placer une pièce hermétiquement close, faisant office de *camera obscura*. Un périscope y balaie le paysage urbain, qu'il découpe en vues fragmentaires, projetées ensuite sur une table de verre. Plutôt que d'être contemplé directement, ce paysage peut ainsi être apprécié instantanément comme une pure image de type photographique.»

Olivier Lugon, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 (en ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/226>).

■ « Le Corbusier a-t-il été moderne ? A-t-il vraiment incarné la figure de l'architecte qui aurait accompli le projet rationaliste hérité des Lumières accompagnant, à travers le fameux slogan de la "machine à habiter", le déploiement d'une modernité technologique et rationaliste, organisée en une vision tayloriste et arc-boutée sur une idéologie de la forme pure ? Dans cette perspective, Le Corbusier aurait ainsi concouru à une esthétisation du dernier état des sociétés industrielles, celle d'un ultime âge de la machine prenant forme dans une impossible synthèse de l'art, de la science et de la raison. De quoi Le Corbusier serait-il le symptôme ? D'aucuns le considèrent comme la figure centrale d'une architecture d'avant-garde construisant la fiction d'une urbanité libérée par la technologie, la fiction d'une possible émancipation de l'homme imaginée dans nombre d'ouvrages publiés par l'architecte, *La Ville radieuse* (1935), *La Maison des hommes* (1942), *Les Trois Établissements humains* (1959). La critique porterait bien entendu sur la dépropriation imposée par l'industrialisation à outrance, la marchandisation, la multiplication des médiations technologiques, mais plus ouvertement sur un certain statut de l'espace, celui d'une abstraction totale, un espace rendu à une géométrisation et une mathématisation systématiques. La réduction du langage de l'architecture par la définition des "cinq points d'une architecture nouvelle" (1927) semble vouloir se substituer aux ordres de l'architecture classique. Il s'agit d'élaborer les principes d'une grammaire constructive pouvant faire émerger le "type de la maison d'aujourd'hui", une maison industrialisée, type Citrohan. Mais alors que Le Corbusier souligne la radicalité que recouvrait sa proposition selon laquelle "la maison est une machine à habiter", il fustige les interprétations purement rationalistes – "ceux qui formulent un tel rationalisme suraigu sont eux-mêmes les moins rationnels" –, pour affirmer que l'architecture est "au-delà de la machine". On peut souligner cette contradiction permanente chez Le Corbusier entre le positivisme d'un univers de la machine où l'ingénieur œuvre à une mathématisation globale et un certain anthropomorphisme de l'architecture, entre l'abstraction d'une *tabula rasa* et le lyrisme d'une rematérialisation organique. Le point de vue de Manfredo Tafuri est éclairant : "Simplification et volonté de synthèse : voici des instruments bien peu 'modernes'. C'est pourtant avec eux que Le Corbusier affrontera l'effritement de l'idée d'organicité et l'explosion des rapports que provoque la métropole contemporaine. La Ville radieuse n'est pas une proposition tournée vers le futur ; elle restera une idée déposée dans une arche hors du temps et de l'espace, ensablée sur les hauts-fonds qui entourent l'île d'utopie". Comment concilier une géométrisation qui, après la modélisation des tracés régulateurs, connaît son acmé avec le Modulor, perçu comme instrument purement métrique, comment concilier cette géométrisation avec une organicité qui s'exprime avec force dans la période acoustique et devient manifeste avec la réalisation de la chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp (1950-1955) ? Comment lier les appels réitérés à une culture de l'ingénierie, à une normalisation de la production industrielle, et la promotion de l'émotion, d'une perception esthétique où l'art devient le vecteur d'un absolu spatial ?

Le Corbusier : "Il n'y a pas, je crois, d'œuvre d'art sans profondeur insaisissable, sans arrachement à son point d'appui, l'art est science spatiale par excellence".»

Frédéric Migayrou, « Les yeux dans les yeux. Architecture & Mathesis », in Olivier Cinqualbre et Frédéric Migayrou (dirs.), *Le Corbusier. Mesures de l'homme*, Paris, Centre Pompidou, 2015, p. 15-16.

■ « On met en œuvre de la pierre, du bois, du ciment ; on en fait des maisons, des palais ; c'est de la construction. L'ingéniosité travaille.

Mais, tout à coup, vous me prenez au cœur, vous me faites du bien, je suis heureux, je dis : c'est beau. Voilà l'architecture. L'art est ici.

Ma maison est pratique. Merci, comme merci aux ingénieurs des chemins de fer et à la Compagnie des Téléphones. Vous n'avez pas touché mon cœur.

Mais les murs s'élèvent sur le ciel dans un ordre tel que j'en suis ému. Je sens vos intentions. Vous étiez doux, brutal, charmant ou digne. Vos pierres me le disent. Vous m'attachez à cette place et mes yeux regardent. Mes yeux regardent quelque chose qui énonce une pensée. Une pensée qui s'éclaire sans mots ni sons, mais uniquement par des prismes qui ont entre eux des rapports. Ces prismes sont tels que la lumière les détaille clairement. Ces rapports n'ont trait à rien de nécessairement pratique ou descriptif. Ils sont une création mathématique de votre esprit. Ils sont le langage de l'architecture. Avec des matériaux inertes, sur un programme plus ou moins utilitaire que vous débordiez, vous avez établi des rapports qui m'ont ému. C'est l'architecture. »

Le Corbusier, *Vers une architecture* [1923], Paris, Garnier-Flammarion, 1995, p. 123.

1. Les pilotis

Des recherches assidues, obstinées, ont abouti à des réalisations partielles qui peuvent être considérées comme des acquis de laboratoire. Ces résultats ouvrent des perspectives neuves à l'architecture ; celles-ci s'offrent à l'urbanisme qui peut y trouver des moyens d'apporter la solution à la grande maladie des villes actuelles.

La maison sur pilotis ! La maison s'enfonçait dans le sol : locaux obscurs et souvent humides.

Le ciment armé nous donne les pilotis. La maison est en l'air, loin du sol ; le jardin passe sous la maison, le jardin est aussi sur la maison, sur le toit.

2. Les toits-jardins

Depuis des siècles un comble traditionnel supporte normalement l'hiver avec sa couche de neige, tant que la maison est chauffée avec des poêles.

Dès l'instant où le chauffage central est installé, le comble traditionnel ne convient plus. Le toit ne doit plus être en bosse mais en creux. Il doit rejeter des eaux à l'intérieur et non plus à l'extérieur.

Vérité irrécusable : les climats froids imposent la suppression du comble incliné et provoquent la construction des toits-terrasses creux avec écoulement des eaux à l'intérieur de la maison.

Le ciment armé est le nouveau moyen permettant la réalisation de la toiture homogène. Le béton armé se dilate fortement. La dilatation apporte la fissuration de l'ouvrage aux heures de brutal retrait.

Au lieu de chercher à évacuer rapidement les eaux de pluie,

s'efforcer au contraire à maintenir une humidité constante sur le béton de la terrasse et par là une température régulière sur le béton armé.

Mesure particulière de protection : sable recouvert de dalles épaisses de ciment, à joints écartés ; ces joints sont semés de gazon. Sable et racines ne laissent filtrer l'eau que lentement. Les jardins-terrasses deviennent opulents : fleurs, arbustes et arbres, gazon.

Des raisons techniques, des raisons d'économie, des raisons de confort et des raisons sentimentales nous conduisent à adopter le toit-terrasse.

3. Le plan libre

Jusqu'ici : murs portants ; partant du sous-sol, ils se superposent constituant le rez-de-chaussée et les étages, jusqu'aux combles.

Le plan est esclave des murs portants. Le béton armé dans la maison apporte le plan libre !

Les étages ne se superposent plus que par cloisonnements. Ils sont libres. Grande économie de cube bâti, emploi rigoureux de chaque centimètre. Grande économie d'argent... Rationalisme aisé du plan nouveau !

4. La fenêtre en longueur

La fenêtre est l'un des buts essentiels de la maison.

Le progrès apporte une libération.

Le ciment armé : révolution dans l'histoire de la fenêtre.

Les fenêtres peuvent courir d'un bord à l'autre de la façade. La fenêtre est l'élément mécanique type de la maison ; pour tous nos hôtels particuliers, pour toutes nos villes, toutes nos maisons ouvrières, tous nos immeubles locatifs...

5. La façade libre

Les poteaux en retrait des façades, à l'intérieur de la maison. Le plancher se poursuit en porte-à-faux. Les façades ne sont plus que des membranes légères de murs isolants ou de fenêtres.

La façade est libre ; les fenêtres sans être interrompues, peuvent courir d'un bout à l'autre de la façade.»

Le Corbusier, « Les cinq points de l'architecture moderne » [1927], in Jean-Pierre Epron (dir.), *Architecture, une anthologie*, tome 1. La culture architecturale, Liège, Pierre Mardaga éditeur, p. 297.

■ « Si le nom de Le Corbusier semble symboliser l'idée même d'architecture moderne, le Modulor aura incarné, pour plusieurs générations d'architectes, le médium obligé de la conception architecturale. Il est perçu comme une règle d'organisation applicable universellement et qui, s'opposant aux canons de la rationalité classique, recentre toute composition architecturale sur une mesure du corps humain, une mesure de l'homme donnant à la fois l'échelle du plan et celle de l'habitat ou des projets urbains. "Le Modulor, écrit Le Corbusier, est un outil de mesure issu de la stature humaine et de la mathématique. Un homme-le-bras-levé fournit aux points déterminants de l'occupation de l'espace, le pied, le plexus solaire, la tête, l'extrémité des doigts, le bras étant levé, trois intervalles qui engendrent une section d'or, dite de Fibonacci. D'autre part, la mathématique offre la variation la plus simple comme la plus forte d'une valeur : le simple, le double, les deux sections d'or". Le Modulor s'impose ainsi comme un instrument de proportionnement permettant d'établir une concordance générale des mesures sur la base arbitraire d'une hauteur d'homme – 1,83 cm. Par ailleurs, il est lié à un algorithme récursif (la suite de

Fibonacci), qui introduit un principe de variation, une dimension d'approximation, ce qui lui confère une flexibilité (à la différence d'une mesure simplement métrique). Mais le Modulor, c'est aussi l'aboutissement d'un cycle de recherches entamé très tôt, à travers la découverte des débats allemands sur les systèmes de proportions, et pendant la période puriste, avec l'élaboration d'un système de tracés régulateurs fondés sur le nombre d'or. Suivra la mise au point proprement dite du Modulor, lancée en 1942 et achevée avec la publication de deux ouvrages en 1950 et 1955. Enfin, le Modulor, c'est un objet physique. C'est une représentation patiemment définie par un grand nombre de dessins et qui se fixe en une image, celle d'un homme au bras levé – empreinte que l'on retrouve sur la façade de nombreux bâtiments. »

Frédéric Migayrou, « Le Modulor, variances d'un invariant », in Olivier Cinqualbre et Frédéric Migayrou (dirs.), *Le Corbusier. Mesures de l'homme*, Paris, Centre Pompidou, 2015, p. 129.

■ « Les photographies d'architecture sont une forme de portrait, en ce qu'elles construisent du bâtiment comme organisme vivant (voire, à l'occasion, périlissant) une identité parallèle et une mémoire qui souvent lui survivent. Les années 1920 et 1930 ont vu l'architecture moderniste proclamer de nouveaux critères de perfection sociale et technique via la célébration, poussée jusqu'au fétichisme, de l'uniformité et de la planéité de la surface. Les photographies de Lucien Hervé, quant à elles, investissent un territoire plus ambigu, qui met à mal la transparence d'un programme social et esthétique tenu pour sacré avant la Seconde Guerre mondiale. Elles ne figurent directement aucun lieu ni objet, mais engendrent un équilibre à partir d'une série de dichotomies : géométrie/désordre, proximité/distance, fragment/totalité. Bâtiments et lieux ne se donnent entièrement que dans leur incomplétude, leur refus de sacrifier à une "vérité" unique. On connaît l'intérêt de Le Corbusier pour le processus de transformation propre à la photographie : l'inversion du noir et du blanc dans le passage du négatif à l'épreuve positive. Elle présentait une analogie avec la conciliation des contraires, thème qui sous-tend l'essentiel de son travail. Les images de Lucien Hervé sont rendues incandescentes par l'opposition entre la noirceur des ombres et la blancheur des surfaces. La saisie souvent austère des volumes et des distances qui les séparent installe un espace creux dans lequel l'ombre s'immisce soit pour imposer, de façon presque brutale, certains éléments au premier plan, soit, en tant qu'elle est absence de lumière, pour venir dévorer l'image (qui, elle, est présence). La conséquence de ce double échange entre lumière et ombre est que des lieux familiers ou du moins reconnaissables sont soudain rendus à une défamiliarisation et une dislocation abstraites. [...] L'espace est le contrepoint fluide de cette matérialité dense. Les photographies donnent souvent l'impression d'avoir conservé quelque chose de cet "espace universel" auquel se réfèrent les utopies modernistes. L'allusion est à une infinitude au sein de laquelle ces fragments se situent. »

Zaha Hadid, « Sur Lucien Hervé » (1998), in Lucien Hervé. *Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions, 2017, p. 8.



Le Corbusier et le Modulor à l'unité d'habitation, Marseille, France, 1952
Photo Lucien Hervé © FLC – ADAGP / J. Paul Getty Trust, The Getty Research Institute, Los Angeles

■ « Lors de son grand voyage autour du monde en 1961, Hervé mêla pour la première fois le reportage sur l'architecture moderne, avant tout le nouveau travail d'Oscar Niemeyer à Brasilia, à des études sur des complexes historiques monumentaux de cultures diverses dont les puissants murs de pierres créaient de véritables paysages. Parti du Brésil, il voyagea au Japon, au Pérou et au Mexique, où, comme Breuer, il était subjugué par la présence massive, les murs sculpturaux et les jeux de contraste de l'architecture précolombienne. La trajectoire des découvertes personnelles de Hervé se confondait avec l'intérêt croissant des protagonistes du mouvement moderne pour les expressions architecturales élémentaires, même dans des complexes massifs en pierre qui semblaient être les ancêtres primitifs des structures géométriques en béton brut soutenues par d'énergiques pilotis. Vers la fin des années 1950, Giedion, secrétaire des CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) – qui rassemblait la plupart des architectes pour qui Hervé travaillait et avec lesquels il partageait sa passion grandissante pour la force et l'abstraction archaïques des cultures les plus diverses –, avait lui-même évolué, et faisait porter ses recherches sur des études historiques relatives au travail contemporain, tel un historien engagé dans l'émergence du Nouveau. Dans une série de conférences données en 1957 et publiée sous le titre *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture, a contribution to constancy and change*, Giedion étudia et célébra la pertinence, pour des sensibilités modernes, des formes lourdes et de l'aura symbolique des temples mésopotamiens, des ziggourats sumériennes et des pyramides égyptiennes. Breuer aussi se mit à porter au pinacle ce qu'il baptisa "la renaissance des masses", au moment même où Hervé découvrait les formes monumentales et les géométries abstraites des cités de Fatepuhr-Sikri et de l'observatoire astronomique de Jaipur bâti par Jai Sing II au XVIII^e siècle. Il évoqua son plaisir de voir la confirmation de la sympathie pour ces intérêts et ces goûts architecturaux : "C'est pour moi une très grande satisfaction de constater que dans un livre de Philip Johnson

[il] dit que cette architecture... est à son avis le modèle de l'architecture monumentale...".

Alors même que toute une génération de modernistes redécouvrait la poésie et les qualités fonctionnelles de la lumière, le pouvoir de la pesanteur et le symbolisme en architecture, et que le modernisme procédait à son autocritique, Hervé explorait ces mêmes thèmes, cherchant à conserver une certaine indépendance par rapport à Le Corbusier, dont l'ombre se faisait souvent envahissante. Hervé entraîne progressivement les architectes vers de nouvelles visions des types de bâtiments qu'ils admiraient. » **Barry Bergdoll, « Les deux modernismes architecturaux de Lucien Hervé », in *Lucien Hervé, L'Œil de l'architecte*, Bruxelles, CIVA, 2005, p. 16-17.**

■ « L'appareillage des pierres tient compte du moindre morceau sorti de la carrière : économie et ingéniosité ; son dessin est partout varié et toujours nouveau. Les bandeaux, les voussoirs des arcs et des voûtes, les embrasures et les ébrasures, les dallages, les piliers posant au sol et les archivoltés ; – les toits et la terre cuite des tuiles (la même tuile multipliée indéfiniment, mâle et femelle – un peuple de tuiles) –, les fûts des quelques colonnes, libres ou engagées, les bases à ces colonnes, les chapiteaux à ces colonnes (mais fûts, bases et chapiteaux n'y sont point pour absorber l'attention)... tels sont les mots et phrases de l'architecture. Plénitude. Et rien de plus n'y ajouterait...

La lumière et l'ombre sont les haut-parleurs de cette architecture de vérité, de calme et de force. Et rien de plus n'y ajouterait.

À l'heure du "béton brut", bénie, bienvenue et saluée soit, au cours de la route, une telle admirable rencontre. »

Le Corbusier, extrait de la préface de *La Plus Grande Aventure du monde* [sur les photos de l'abbaye cistercienne du Thoronet par Lucien Hervé], Grenoble, Arthaud, 1956.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

Retrouvez des ouvrages liés aux expositions
et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie
du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org

Arts visuels et architecture modernes

- BECKERS, Marion, MOORTGAT, Elisabeth, Eva Besnyö 1910-2003. *L'Image sensible*, Paris, Jeu de Paume / Somogy, 2012.
- DE BAECQUE, Antoine, « Expressionnisme », in DE BAECQUE, Antoine, CHEVALIER, Philippe (dirs.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012, p. 283-284.
- BAJAC, Quentin, CHÉROUX, Clément (dirs.), *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Centre Pompidou, 2012.
- CINQUALBRE, Olivier, MIGAYROU, Frédéric (dirs.), *Le Corbusier. Mesures de l'homme*, Paris, Centre Pompidou, 2015.
- DAVAL, Jean-Luc, *Histoire de la peinture abstraite*, Paris, Hazan, 1988.
- EPRON, Jean-Pierre (dir.), *Architecture. Une anthologie*, Paris, Éditions de l'Institut français d'architecture / Pierre Mardaga Éditions, 1992.
- GUNTHER, André, POIVERT, Michel (dirs.), *L'Art de la photographie, des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- KURTZ, Rudolf, *Expressionnisme et cinéma [1926]*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987.
- LABBÉ, Claude, *Un certain regard, abécédaire de 14 années de chroniques sur l'architecture moderne et contemporaine*, Paris, Archibooks + Sautereau éditeurs, 2013.
- LE CORBUSIER, « Le "Modulor" et la "Loi des 7 V" », conférence de Milan, 1951, *Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino*, n° 4, avril 1952, p. 127-135 (http://digit.biblio.polito.it/622/1/1952_031.pdf).
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture [1923]*, Paris, Garnier-Flammarion, 1995.
- LÉGER, Fernand, *Fonctions de la peinture [1965]*, Paris, Gallimard, 1997.
- LEMOINE, Serge, *Mondrian et De Stijl*, Paris, Hazan, 1987.
- LUGON, Olivier, « La photographie mise en espace », *Études photographiques* n° 5, novembre 1998 (<http://etudesphotographiques.revues.org/168>).
- LUGON, Olivier, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 (<https://etudesphotographiques.revues.org/226>).

- MATISSE, Henri, « Les papiers découpés », *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, in LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.), *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 585.
- MOHOLY-NAGY, László, *Peinture, photographie, film*, Paris, Gallimard, 2014.
- MONDRIAN, Piet, « Le Home, la Rue, la Cité », *Vouloir*, n° 25, 1927.
- RODTCHENKO, Alexandre, STEPANOVA, Varvara, « Programme du groupe de travail des constructivistes de l'Inkhok » [1922], in HARRISON, Charles, WOOD, Paul (dirs.), *Art en théorie, 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 359-361.
- RODTCHENKO, Alexandre, « Notebook for L'EF », *Novy Lef*, n° 6, 1927, in LAVRENTIEV, Alexandre, Rodtchenko. *Photographies 1924-1954*, Paris, Gründ, 1995, p. 22.
- SIRET, Daniel, « Soleil, lumière et chaleur dans l'architecture moderne : excursions dans l'œuvre de Le Corbusier », *L'Émoi de l'histoire*, n° 34, « L'Histoire dans tous les sens », 2012, p. 177-193 (<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01246943/document>).
- *Transbordeur. Photographie, histoire, société*, n° 2, dossier « Photographie et exposition », Paris, Macula, à paraître en février 2018.

Photographie et architecture

- BAJAC, Quentin, « Chandigarh Replay », in COUTURIER, Stéphane, *Chandigarh Replay*, Paris, Ville Ouverte, 2007 (www.stephanecouturier.fr/couturier/publications_files/Chandigarh-QBajac.pdf).
- BARSAC, Jacques, *Charlotte Perriand et la photographie, l'œil en éventail*, Milan, Cinq Continents, 2011.
- BERTHO, Raphaële, « Photographie, patrimoine : mise en perspective », in BERTHO, Raphaële, GARRIC, Jean-Philippe, QUEYREL, François (dirs.), *actes du colloque Patrimoine photographié, patrimoine photographique* (<http://inha.revues.org/4055>).
- CHEVRIER, Jean-François, NEAGU, Philippe, « La photographie d'architecture aux XIX^e et XX^e siècles », in *Images et imaginaires d'architecture*, Paris, Centre Georges Pompidou-CCI, 1984, p. 93-101.



HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

Dans notre vie de tous les jours, les images sont partout : dans les journaux, sur Internet, sur nos téléphones... Mais comment est fabriquée une photographie ? À quoi sert-elle ? De quelle manière nous apporte-t-elle des informations, suscite-t-elle des émotions ? Inventée il y a presque deux cents ans, la photographie a déjà une longue histoire, et même plusieurs ! Elle a accompagné la découverte du monde, le développement de la presse, des sciences, et les artistes s'en sont servis pour créer des œuvres. Ce sont quelques-unes de ces histoires qui, dans ce livre destiné aux enfants (à partir de 8 ans), sont racontées en six chapitres : Enregistrer, Créer, Réinventer, Informer, Observer, Rassembler.

juin 2014 · 120 pages, 100 ill. couleur et n & b · broché, 18 × 22 cm · coédition Jeu de Paume / Le Point du Jour Éditeur · 18 €

■ DAVENTURE-PROHET, Clément, « Révéler l'architecture. Lucien Hervé et la photographie », mémoire sous la dir. d'Aurélien LEMONIER, Paris, École Camondo, 2015 (https://bibliotheque.ecolecamondo.fr/pdf/DAVENTURE_Clement.pdf).

■ FANELLI, Giovanni, *Histoire de la photographie d'architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016.

■ HERSCHDORFER, Nathalie, UMSTÄTTER, Lada (dirs.), *Construire l'image. Le Corbusier et la photographie*, Paris, Textuel, 2012.

■ LEMAGNY, Jean-Claude, « Tendances de la créativité contemporaine », *Monuments historiques*, n° 110, « Photographie et architecture », 1980, p. 32-52.

■ LOPUSKA, Teresa, « Représentation de l'architecture à travers la photographie. La photographie comme moyen de communiquer l'architecture. La Chapelle Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp de Le Corbusier », mémoire de master I, sous la dir. de Guy DEPOLLIER, École nationale supérieure d'architecture de Grenoble, 2012 (<http://teresalopuska.com/wp-content/uploads/2013/07/Lopuska-Teresa-memoire1.pdf>).

■ MINNAERT, Jean-Baptiste (dir.), *Tours. Métamorphoses d'une ville, architecture et urbanisme, XIX^e-XXI^e siècles*, photographie contemporaine de Luc Boegly, Paris, Norma, 2017.

■ MONNIER, Gérard, *Petite histoire de la photographie d'architecture*, Grane, Créaphis, 2017, à paraître en 2018.

■ NOIROT, Julie, « Regards croisés sur l'architecture : Le Corbusier vu par ses photographes », *Sociétés & Représentations*, 2010, vol. 2, n° 30, p. 15-26 (www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2010-2-page-15.html).

■ PELIZZARI, Maria Antonella, « Nouvelles pistes conceptuelles entre photographie et architecture », *Perspective*, n° 4, 2009 (<http://perspective.revues.org/1275>).

■ *Photographies à l'œuvre. Enquêtes et chantiers de la Reconstruction. 1945-1958*, Cherbourg, Paris, Le Point du Jour / Jeu de Paume, 2011.

■ Aires Mateus, Tours, Centre de création contemporaine Olivier Debré (CCC OD), 2015.

Ressources en ligne

Films, vidéos et sites sur Le Corbusier

■ KAST, Pierre, *Le Corbusier, l'architecte du bonheur*, documentaire, 21 min, 1957 (www.dailymotion.com/video/xw8prl_le-corbusier-l-architecte-du-bonheur-1957-conceptions-architecturales-le-modulor-l-architecture-de-l-shortfilms)

■ PLANQUE, Bernard, *La Ville et la Vie*, documentaire, 22 min, CNDP, 1965 (extrait : <https://www.reseau-canope.fr/tdc/tous-les-numeros/les-villes-imaginaires/videos/article/la-ville-radieuse-de-le-corbusier.html>).

■ Site de la Fondation Le Corbusier : www.fondationlecorbusier.asso.fr.

■ Site de l'association des habitants de Le Corbusier : www.marseille-citeradieuse.org/cor-cite.php.

Tables rondes de la Cité de l'architecture et du patrimoine

■ « Vues d'intérieurs en photographie », 1^{er} février 2012 (<https://webtv.citedelarchitecture.fr/video/vues-dinterieurs-720p-h264>).

■ « Photographie et architecture », 8 juin 2016 (<https://webtv.citedelarchitecture.fr/video/tr-photo-itinerante-o8-o6-161>).

Autres ressources

■ Exposition virtuelle « Le cinéma expressionniste allemand » (www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/expressionnisme/index.php)

■ « Le Corbusier et la photographie », pistes pédagogiques sur le site des arts appliqués de l'académie de Paris (https://www.ac-paris.fr/portail/jcms/p1_1132929/le-corbusier-et-la-photographie).

■ Dossier de presse de l'exposition « Le Corbusier – Lucien Hervé. Construction / Composition », Paris, Fondation Le Corbusier, 15 mars-23 juin 2007 (www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3145.pdf).

Dossiers documentaires des expositions du Jeu de Paume (www.jeudepaume.org, rubrique « Éducatif » puis « Ressources »)

■ « Photographies à l'œuvre. La reconstruction des villes françaises (1945-1958) », 2011.

■ « Robert Adams / Mathieu Pernot », 2014.

■ « Nicolás Muller (1913-2000). Traces d'un exil », 2014-2015.

■ « Albert Renger-Patzsch. Les choses », 2017.

■ « Raoul Hausmann. Photographies, 1927-1936 », 2018.

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions et de questions, liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des images de Lucien Hervé, et en lien avec les éléments de documentation et d'analyse de ce dossier, ces pistes sont regroupées en trois thèmes :

- « Point de vue et cadrage » ;
- « Architecture et interprétation » ;
- « Construction et composition ».

Les questions et activités présentées dans les encadrés (p. 42-45) correspondent aux propositions accessibles dans l'espace éducatif situé au premier étage de l'exposition au Château de Tours. Vous avez ainsi la possibilité de choisir celles que vous pourrez réaliser sur place dans le cadre des visites commentées avec les groupes scolaires.

Pour les enfants

Vous avez trouvé un joli un coquelicot dans un champ.
C'est une belle tâche rouge. Mais un ruban rouge dans
vos cheveux est tout aussi beau. Une plaque de peinture
rouge tombée sur la chaussée grise n'est-elle pas jolie ?
Entre deux pavés peut pousser une petite fleur. Dans nos
villes, elle se fait rare. Elle n'est pas là. Mais elle est peut-
être dans votre cœur. Si elle y est, elle est partout. Elle est
sur le mur lézardé, sur le pavé ébréché, sur le capot d'une
voiture, dans le regard de votre camarade, sur la blouse
de votre maman.
Utilisez vos yeux pour voir, pour rêver. Faites avec lui des
découvertes sensationnelles. Découvrez un monde nouveau.
Ce sera votre monde. Soyez des découvreurs !

Lucien Hervé

Brochure de l'exposition « Le beau court la rue », Le Havre,
théâtre de l'Hôtel de Ville, organisée par la Maison de la
Culture, 24 novembre-24 décembre 1970.

La découverte de l'exposition Lucien Hervé. Géométrie de la lumière » peut s'inscrire dans un parcours d'éducation artistique et culturelle, en lien avec le CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré (voir le parcours croisé « Images et arts visuels », p. 2), ainsi qu'avec le musée des Beaux-Arts de Tours.

Du 13 octobre 2017 au 1^{er} avril 2018 a lieu également lieu en région Centre – Val de Loire la première édition de la Biennale d'architecture d'Orléans. Vous pouvez retrouver toute la programmation de la biennale et les informations sur le site dédié : <https://biennale-orleans.fr>.

La question des relations entre arts visuels et architecture constitue en outre l'un des axes de la programmation du Jeu de Paume au Château de Tours et à Paris. Vous pouvez ainsi prolonger l'exploration de ces questionnements autour des expositions « Albert Renger-Patzsch. Les choses » (du 17 octobre 2017 au 21 janvier 2018), « Raoul Hausmann. Photographies 1927-1936 » (du 6 février au 20 mai 2018), « Gordon Matta-Clark. Anarchitecte » (du 5 juin au 23 septembre 2018).



xxv-67

592



xxv-45

593



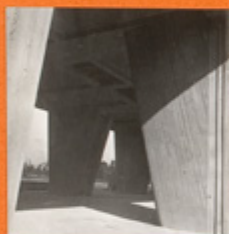
xxv-59

594



xxv-42

595



xxv-60

596



xxv-50

597



xxv-52

598



xxv-48

599



xxv-72

600



xxv-44

601



xxv-98

602



xxv-70

603

Planche des contacts des
photographies sur l'unité d'habitation
de Le Corbusier à Marseille

Déplacements, points de vue et perceptions de l'espace

« Il faut parfois utiliser des moyens détournés pour exprimer l'essentiel. »

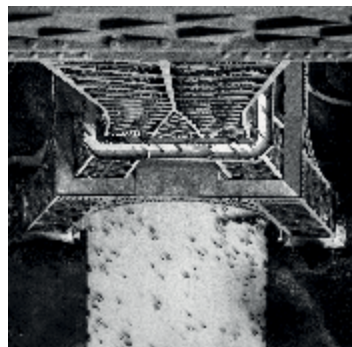
Lucien Hervé, entretien avec Noël Bourcier, in *Amis inconnus*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2002, p. 3-7.

Le **point de vue** correspond à la position du photographe au moment de la prise de vue. Il peut se définir selon deux critères : la distance à laquelle on voit la scène ou le sujet représenté et l'angle sous lequel on l'observe. On peut distinguer trois grandes catégories de point de vue ou d'angle de prise de vue :

- **Frontal** : l'appareil est situé face au sujet (prise de vue de niveau) ;
- **En plongée** : l'appareil est situé au-dessus du sujet (avec un axe allant du haut vers le bas) ;
- **En contre-plongée** : l'appareil est situé en dessous du sujet (avec un axe allant du bas vers le haut).

■ Observez les trois photographies de droite et partagez vos réponses aux questions suivantes :

- Dans chacune de ces images, quelle est la position de Lucien Hervé par rapport aux personnes photographiées ? Quels effets produisent ces points de vue ?
- Quelle image vous semble la plus dynamique ? La plus statique ? La plus vertigineuse ? La plus apaisante ? La plus organisée ? Sur quelles lignes (verticales, horizontales, obliques) s'appuie le photographe pour produire ces impressions ?



Tour Eiffel,
Paris, France,
1944



Centre
des congrès,
Bienne, Suisse
(architecte :
Max Schlupp),
1964



Guichets
du Louvre,
Paris, France,
1948



Observatoire,
Jaipur, Inde,
1955



Observatoire,
Delhi, Inde,
1955

■ Étudiez les deux images de gauche :

- Se repère-t-on facilement dans l'espace au sein de ces images ? Selon vous, pourquoi ? Qu'apporte cette désorientation ?
- Lisez la citation suivante :

« Au cours de son récent voyage aux Indes, [le] photographe Lucien Hervé a visité certains observatoires astronomiques dont celui de Jaipur. Ces observatoires ont été bâtis au XVIII^e siècle par le maharajah astronome Jai Singh II, pour lui permettre d'établir un nouveau catalogue astral [...]. »

Le photographe a erré seul dans ce lieu pendant une journée entière cherchant à saisir les images renouvelées par le cycle des heures, la marche du soleil, le modelage de l'ombre. Il a suivi ce déroulement comme l'astronome d'autrefois. Il a vu les lignes, les formes, les creux, les pleins, se modifier, s'étendre, devenir plus profonds, plus légers, les contrastes s'accuser ou se fondre. » (« L'observatoire de Jaipur. Photographies de Lucien Hervé », *Aujourd'hui*, n° 9, septembre 1956, p. 34-37.)

Quels liens pouvez-vous établir entre photographie et architecture ? Comparez dans les deux domaines : le rôle du point de vue et du déplacement, la place des ombres et des lumières, la perception et la représentation de l'espace...

Géométries, cadrages et compositions des images

« C'est vrai que la géométrie ne m'effraie pas et qu'instinctivement j'ai envie de construire. »
Lucien Hervé, entretien avec Noël Bourcier, in *Amis inconnus*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2002, p. 3-7.

Le **cadre**, c'est le bord matériel de l'image. Le **cadrage**, c'est la manière dont est organisé le contenu même de l'image à l'intérieur du cadre. Le photographe travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole, puis extrait une partie de la réalité visible.

« Le "**recadrage**" désigne toute opération qui, après la prise de vue, modifie les données initiales du cadrage. » (Gilles Mora, *Petit lexique de la photographie*, Paris, éditions Abbeville, 1998, p. 62.)

■ Analysez ces quatre photographies :

- Quels types de cadrages Lucien Hervé a-t-il choisis ? Large ou serré ? Droit ? Oblique ?
- Identifiez les formes géométriques simples (carré, rectangle, losange, triangle...) visibles dans ces images. Les lieux et les types d'architecture représentés étant différents, que cherche à mettre en avant le photographe ?
- Dans les deux photographies du haut, d'où proviennent les aspects réguliers ou irréguliers des surfaces ?
- Dans les deux autres photographies, que permet le choix du noir et blanc ou de la couleur ? Quelles sont les couleurs présentes dans la photographie de l'appartement ?
- Quels éléments et/ou opérations permettent à Lucien Hervé de transformer ces bâtiments réels en compositions abstraites ? Vous pouvez vous appuyer sur la définition suivante : « Une photographie est dite "abstraite" lorsque son traitement modifie, pour le spectateur, la connaissance analogique de l'objet qu'elle représente. » (Gilles Mora, *Petit lexique de la photographie*, Paris, éditions Abbeville, 1998, p. 39.)
- Quelles sont la forme et l'orientation de chaque cadre ? Rectangulaire ou carrée ? Horizontale ou verticale ? Selon vous, à quoi ces différences sont-elles dues ? À l'utilisation d'appareils de différents formats ? À un recadrage ou à une découpe postérieure à la prise de vue ? À quoi ces dernières opérations peuvent-elles servir ?

■ Proposition d'activité :

À partir d'une reproduction de la photographie intitulée *Secrétariat, Chandigarh, Inde* (1961), imaginez des recadrages possibles (en jouant sur l'horizontalité et la verticalité, en tournant la feuille...) et découpez-les. Vous êtes-vous appuyé sur les lignes pour déterminer cette nouvelle construction ? Si oui, lesquelles ? Si non, comment avez-vous déterminé le recadrage ? Comparez les différents recadrages et expliquez vos choix.



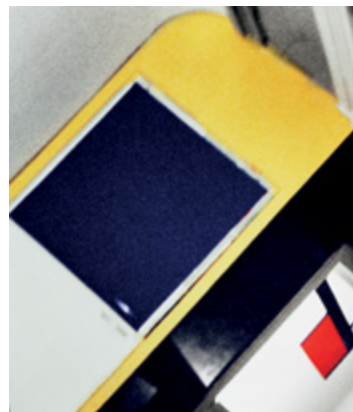
Mur, Saint-Paulien, France, 1952



Secrétariat, Chandigarh, Inde (architecte : Le Corbusier), 1961



Université de Saint-Gall, Suisse (architecte : Walter M. Förderer), 1964



L'Appartement, Paris, France, années 1980-1990

Détails, structures et matériaux

« Le détail et l'ensemble ne font qu'un. »

Le Corbusier à propos des photographies de Lucien Hervé,
« Préface », in *Architecture de vérité*, Paris, Phaidon, 2004.

■ Observez les deux photographies de droite :

- Pouvez-vous situer l'époque de la construction de chacun de ces édifices ? Quels sont les matériaux utilisés ? En quoi sont-ils caractéristiques de l'architecture ancienne ou de l'architecture moderne ? Que permet chacun de ces matériaux en ce qui concerne les techniques de construction ? Quelle influence cela peut-il avoir sur les lignes principales et les formes des bâtiments ?
- Quelle partie des bâtiments Lucien Hervé a-t-il choisi de représenter ? Quelle est sa fonction ? En quoi est-elle déterminante pour chacun des édifices ? Comment Lucien Hervé la met-il en valeur ? Que font ressortir le point de vue et le cadrage adoptés par le photographe ? Quelle place donne-t-il au ciel dans ces images ?
- Diriez-vous que ces photographies permettent de : décrire, documenter, témoigner, expliquer, exprimer, interpréter, émouvoir, imaginer, transformer, recréer... ? Argumentez vos réponses.



Parthénon,
Athènes,
Grèce, 1961



Cathédrale,
Brasília, Brésil
(architecte :
Oscar
Niemeyer),
1961

Ouvriers,
Secrétariat,
Chandigarh,
Inde
(architecte :
Le Corbusier),
1955



Mill Owner's
Association,
Ahmedabad,
Inde
(architecte :
Le Corbusier),
1955



■ Étudiez les deux images de gauche, qui donnent à voir l'utilisation du béton dans l'architecture de Le Corbusier :

- Dans l'image de gauche, à quoi correspondent les lignes verticales ? De quoi témoigne la présence des ouvriers ? Comment le point de vue et le cadrage choisis par le photographe, ainsi que les contrastes des blancs et des noirs, mettent-ils en valeur la densité de l'armature ? Quel autre environnement peut évoquer cette multitude de fers à béton ?
- Dans l'image de droite, le « béton brut » des murs achevés porte l'empreinte des planches de bois qui ont servi à leur construction. Observez comment les murs, leurs positions et leurs orientations, leurs textures et leurs ombres, structurent l'image. Analysez comment ces éléments attirent et font cheminer notre regard dans l'image.
- Dans une photographie, la présence humaine permet souvent de déterminer l'échelle d'un bâtiment. Qu'en est-il ci-dessus ? Quels effets cela produit-il sur notre perception des constructions ? Même si aucune personne n'est visible dans trois de ces images, comment la présence ou l'activité humaine est-elle évoquée dans chacune d'elles ?

Ombres, lumières et contrastes

« J'ai en effet toujours utilisé l'ombre pour construire l'image, non pour rechercher un effet esthétique, et même quasiment jamais pour cela, mais pour donner de la force à l'image. »

Lucien Hervé / Hans Ulrich Olbrist, *Une conversation*, Paris, Manuella Éditions, 2011, p. 15.

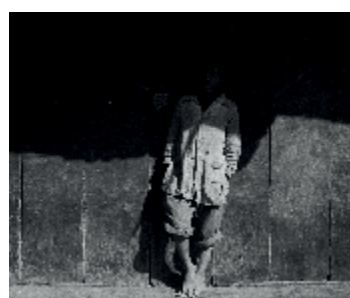
Le terme « **photographie** » désigne un ensemble de procédés et de techniques qui permettent de produire des images par l'action de la lumière et de les fixer sur un support (argentique ou numérique). Il est dérivé du grec : « **photo** » (*photos*), « lumière » et « **graphie** » (*graphein*), « écriture ». Il signifie donc « écrire avec la lumière ».

■ Décrivez les deux photographies de droite :

- Dans quelles postures se trouvent les personnes représentées ? Dans quels lieux ces images ont-elles été réalisées ? Quelles sont les relations entre ces personnes et ces lieux ?
- Distinguez les parties sombres et claires dans chaque image, celles qui sont éclairées et dans l'ombre. Les lumières et les ombres sont-elles réparties de façon égale ?
- Dans l'image du haut, comment appelle-t-on ce type d'éclairage ? Que met-il en valeur ? Qu'efface-t-il ?
- Dans l'image du bas, quelle partie est obscurcie par l'ombre ? Au moment du tirage de la photographie, Lucien Hervé a volontairement densifié le visage de l'enfant, alors qu'il était visible sur le négatif. Pourquoi selon vous ? Comment comprenez-vous le titre donné par Lucien Hervé à cette image ?



Unité
d'habitation,
Marseille,
France
(architecte :
Le Corbusier),
1949



L'Accusateur,
Delhi, Inde,
1955



Abbaye
cistercienne,
Le Thoronet,
France, 1951

■ Analysez les trois images ci-contre et ci-dessous :

- Situez la zone la plus claire et la zone la plus sombre. Les zones intermédiaires présentent-elles peu ou beaucoup de nuances ? Diriez-vous alors que ces images présentent un fort ou un faible contraste ?
- Quelles zones sont placées dans l'ombre ou la pénombre ? Quelles parties de ces constructions semblent alors transformées ? Quelles formes ont été disloquées ? Quelles formes apparaissent ?

■ Proposition d'activité :

Choisissez une photographie et retranscrivez-la avec trois valeurs (blanc, noir, gris) : à l'aide d'un crayon à papier, noircissez les zones d'ombre, laissez en blanc les zones de lumière et grisez les zones intermédiaires.

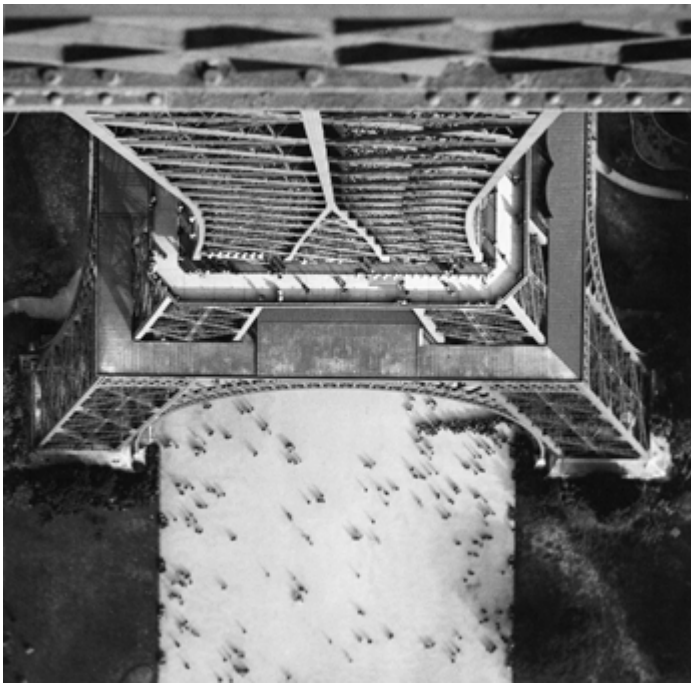
Poursuivez l'activité en réalisant un deuxième dessin plus contrasté, avec seulement deux valeurs (noir, blanc) et en ayant pour objectif de renforcer la composition.



Observatoire,
Jaipur, Inde,
1955



L'Escurial,
Espagne, 1959



Tour Eiffel, Paris, France, 1944

POINT DE VUE ET CADRAGE

« La cité moderne avec ses immeubles élevés, son industrie, ses vitrines sur deux ou trois étages, ses tramways, ses voitures, sa publicité multicolore, ses paquebots, ses avions, tout cela a amené un changement dans le psychisme de la perception visuelle. Les points de vue les plus intéressants pour l'époque actuelle sont ceux de bas en haut et de haut en bas et c'est là-dessus qu'il faut travailler. » [Alexandre Rodtchenko, « Notebook for LEF », *Novy Lef*, n° 6, 1927, in Alexandre Lavrentiev, *Rodtchenko. Photographies 1924-1954*, Paris, Gründ, 1995, p. 22.]

« Quand Le Corbusier m'a demandé comment j'étais venu à la photo, je lui ai répondu très sincèrement avec des ciseaux ! » [Lucien Hervé, interview par Sylvie Hugues, *Réponses photo*, n° 120, mars 2002, p. 82-83.]

I Prises de vue urbaine, cinéma et photographie

— Travailler à partir du film suivant :
 • René Clair, *Paris qui dort*, 1923, 35 mm, noir et blanc, 34 min (http://ubu.com/film/clair_paris.html).
 Visionner les six premières minutes du film. Comment René Clair filme-t-il la ville « endormie » ? À partir de quels points de vue et avec quels types de plan (larges, moyens ou rapprochés...) ? Comment est mise en valeur l'architecture de la tour Eiffel ?

Quels autres types d'architecture découvre-t-on lorsque le gardien déambule dans la ville ? Comment rend-il dynamiques ses déplacements ?

— Développer l'argumentation en observant les images suivantes de Lucien Hervé, issues de la série « Paris Sans Quitter ma Fenêtre » :
 • Lucien Hervé, *PSQF (Paris Sans Quitter ma Fenêtre)*, Paris, France, 1947 (ill. p. 48).
 • Lucien Hervé, *PSQF (Paris Sans Quitter ma Fenêtre)*, 1947-1948 (<https://www.lucienherve.com/o62.html>).

D'où sont prises ces photographies ? Quel effet produit cette contrainte ? Comment Lucien Hervé parvient-il à suggérer le mouvement, à partir d'un point de vue unique et d'une image photographique par nature fixe ? Quels liens peut-on établir avec le film de René Clair qui, lui, emploie l'image en mouvement, pour décrire un état statique ?

— Poursuivre avec une séance d'expérimentation pratique. Dans un premier temps, choisir un point de vue fixe et réaliser des prises de vue en essayant de rendre dynamique l'espace ainsi délimité, en variant les angles, en jouant sur les détails et l'ensemble... Dans un deuxième temps, appréhender ce même espace en changeant de point de vue et en ayant la possibilité de vous mouvoir tout autour. Réaliser également des prises de vue photographiques et comparer les résultats obtenus. Qu'observe-t-on par rapport à la première expérience ? Vous pouvez également continuer

le premier exercice en réalisant des prises de vue depuis ce même point de vue à différents moments de la journée et de l'année.

— Visionner le film suivant :

• Jean Vigo, *À propos de Nice*, 1929, 35 mm, noir et blanc, 23 min, extrait de 10 min 47 s à 12 min 10 s (<https://www.youtube.com/watch?v=AlR-He7VA9Q>).
 Comment Jean Vigo traduit-il les lignes de construction des bâtiments ? Lorsqu'il filme entre les façades, à partir de quel angle de prise de vue construit-il son cadre ? Quel est l'équilibre entre le vide et le plein ? Quelles formes géométriques sont privilégiées ? Quel est le mouvement de caméra qui lui permet de revenir aux activités des habitants ?

— Analyser les photographies suivantes de Lucien Hervé, en comparant avec l'extrait visionné précédemment :

• Lucien Hervé, *Parthénon, Athènes, Grèce*, 1961 (ill. p. 52).

• Lucien Hervé, *Cathédrale, Brasilia* (architecte : Oscar Niemeyer), 1961 (ill. p. 4).

• Lucien Hervé, *Chantier naval, Barcelone, Espagne*, 1959 (ill. p. 53).

Quels sont les angles de prises de vue choisis ? Quelles formes géométriques peuvent se révéler à travers ces choix ? Comment la photographie épouse-t-elle la structure du bâtiment, tout en se concentrant sur des détails ? Peut-on établir des liens entre les choix photographiques de Lucien Hervé et les mouvements de caméra de Jean Vigo ?

I Représentations de l'espace, proposition en lien avec le musée des Beaux-Arts de Tours

— Étudier l'histoire de la représentation de l'espace dans les arts visuels et réaliser, en amont de la découverte des photographies de Lucien Hervé, un parcours dans les collections du musée des Beaux-Arts de Tours, notamment autour du tableau suivant :

· Pierre-Antoine Demachy (1723-1807), *Vue Panoramique de Tours*, sans date (www.mba.tours.fr/TPL_CODE/TPL_COLLECTIONPIECE/98-18e.htm?COLLECTIONNUM=13&PIECENUM=199&NOMARTISTE=DEMACHY+Pierre-Antoine).

Vous trouverez des éléments d'analyse et de questionnement dans le dossier pédagogique du musée des Beaux-Arts « La Loire. De la figuration à l'abstraction » pour le cycle 3 (www.mba.tours.fr/140-dossiers-pedagogiques.htm).

— Prolonger en explorant la manière dont les artistes modernes ont pu s'écarter des principes de la perspective et expérimenter de nouvelles perceptions de l'espace, notamment avec la photographie. Vous pouvez vous référer à la citation suivante :

« L'autre voie pour dépasser la peinture statique et déployer le geste artistique dans l'espace et le mouvement, c'est la photographie. Ces artistes la pratiquent tous au cours des années 1920. L'appareil photo est alors moins considéré par eux comme un moyen d'expression ou de reproduction que comme un outil de vision, l'agent d'une nouvelle perception de l'espace, libérée des carcans perspectifs de la Renaissance, multidirectionnelle et infiniment mobile. Comme le proclame Moholy-Nagy : "[...] à travers la photographie (et plus encore le film), nous avons acquis de nouvelles expériences de l'espace, avec leur aide et celle des nouvelles écoles d'architecture nous avons atteint à l'élargissement et à la sublimation de notre appréciation de l'espace. Par la compréhension de la nouvelle culture de l'espace grâce aux photographes l'humanité a acquis le

pouvoir de percevoir son entourage et sa vraie existence d'un œil neuf". Cette perception spatiale libérée et mobile s'exprime surtout dans les innombrables vues basculées, les plongées et contre-plongées tant prisées par le modernisme et permises alors par l'apparition des appareils de petit format. » [Olivier Lugon, « La photographie mise en espace », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998 (<http://etudesphotographiques.revues.org/168>).

I Recherches photographiques autour de la tour Eiffel

— Analyser les photographies suivantes :

· Germaine Krull, *Métal*, 1927 (<https://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2JC49TS12/2/M%3%A9tal-2C6NUoAG1LZ24.html>).

· Eli Lotar, *La Tour Eiffel*, vers 1929 (<https://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2JC49TS12/253/La-Tour-Eiffel-2C6NUoO3C1G.html>).

· André Kertész, *Sous la tour Eiffel*, 1929 (<https://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2JC49TS12/41/Eiffel-Tower-2C6NUoDHoQWC.html>).

· Lucien Hervé, *Tour Eiffel, Paris, France*, 1944 (ill. p. 46).

· Lucien Hervé, *Ombre de la tour Eiffel*, 1949 (https://www.lucienherve.com/lh_paris.html).

Comparer le point de vue adopté dans les deux premières photographies. Qu'accentue-t-il ? Révèle-t-il la possibilité de circulation des visiteurs au sein du monument ? Quels autres points de vue sur la construction pourrait-on imaginer ? Dans les deux photographies suivantes, quel est le point de vue choisi ? Comment est appréhendée la structure du bâtiment ? Cela donne-t-il plus d'informations quant à la possibilité de le parcourir ? Où se situent les visiteurs potentiels ? Que suggère la dernière photographie par rapport aux liens entre cette construction et sa place dans l'espace urbain ?

Selon vous, pourquoi la tour Eiffel a-t-elle autant retenu l'attention des photographes ? En quoi sa structure métallique et ses formes ont-elles pu constituer un modèle pour les avant-gardes ?

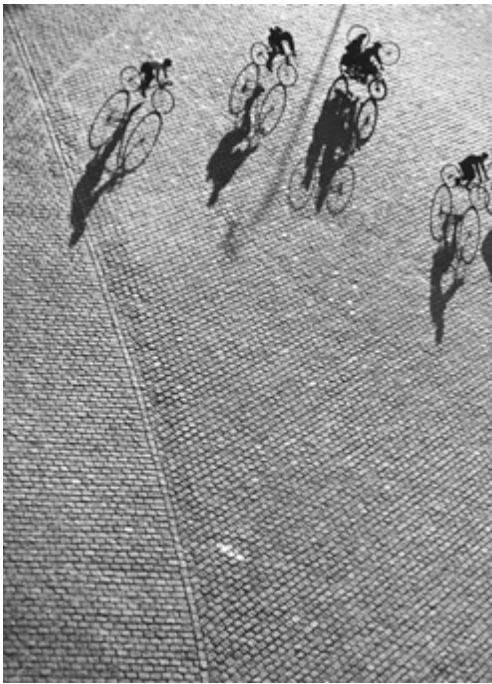
— Revenir sur le parcours de Lucien Hervé et la place de ses expérimentations autour de ce monument parisien :

« Alors que les clichés des années 1938-1939 portaient la marque stylistique de la photo de presse de l'entre-deux-guerres, combinant des foules à des individus isolés pour mêler le spectateur à un récit implicite, ses vues d'après-guerre de la tour Eiffel expriment un nouveau minimalisme de référence. [...] Pour la première fois, l'appareil photographique de Hervé commence à pénétrer les espaces de la tour pour en tirer de nouvelles compositions abstraites à partir d'une myriade de compositions descendantes ou montantes, prises soit de l'ascenseur, soit de l'escalier circulaire. » [Barry Bergdoll, « Les deux modernismes architecturaux de Lucien Hervé », in *Lucien Hervé, l'œil de l'architecte*, Bruxelles, CIVA, 2005, p. 10.]

I Distinguer et expérimenter les points de vue en photographie

« À hauteur d'homme, l'axe du regard est le plus souvent horizontal : c'est l'angle "normal" de vision. Mais sa position et sa direction peuvent varier. La vue d'en haut, *plongée*, raccourcit les verticales, écrase la scène, diminue la taille des objets et des personnages. La vue d'en bas, *contre-plongée*, en allongeant les verticales, exalte la scène et grandit les personnages. [...] La plongée totale, à la verticale, vue aérienne ou d'un promontoire architectural, et la contre-plongée totale sont des cas limites : elles rompent spectaculairement avec la vision (normale). » [Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite Fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 62-63.]

— Rechercher des images (dans la presse ou sur Internet) de bâtiments et de leur inscription dans un paysage urbain, en distinguant différents points de vue et angles de prise de vue : vue rapprochée, vue de loin, vue frontale, vue en plongée, vue en contre-plongée, vue aérienne... Une séance de mise en commun des images en classe permettra de débattre de la classification de certaines d'entre elles.



PSQF (*Paris Sans Quitter ma Fenêtre*),
Paris, France, 1947

— Travailler à partir de la planche des contacts des photographies de Lucien Hervé sur l'unité d'habitation de Le Corbusier à Marseille (ill. p. 41) et relever les différents points de vue (en plongée, en contre-plongée, frontal) utilisés dans ces images.

Analyser les effets et les impressions qu'ils produisent. Confronter notamment les vues n° XXV-72 et XXV-70 et se questionner sur la position du photographe au moment de ces prises de vue. Quelle incidence ont ces points de vue sur la représentation du bâtiment ? Quels éléments sont mis en valeur ? Il est possible de poursuivre l'exercice précédent à partir d'une autre planche de contacts collés disponible en ligne (<http://a397.idata.over-blog.com/2/88/12/27/Livres/HERVE-CORBU-Marseille.jpg>).

— Réaliser individuellement une série de prises de vue de l'établissement scolaire (ou d'une partie de ce dernier) en multipliant les points de vue. Mettre en commun les images et échanger autour des différentes façons dont les élèves ont procédé, en recherchant ce que donne à voir les images et en analysant comment le bâtiment est représenté (point de vue, perspective, éléments mis en valeur, éléments manquants...).

Classer les photographies selon la manière dont le bâtiment est représenté (représentation classique, commune, surprenante, partielle...).

Discuter des relations entre perception visuelle et vision photographique.

■ Point de vue et narration en littérature

— Lire et étudier le texte suivant, issu de *Molloy* de Samuel Beckett :

« C'est ainsi que je vis A et B aller lentement l'un vers l'autre, sans se rendre compte de ce qu'ils faisaient. C'était sur une route d'une nudité frappante, je veux dire sans haies ni murs ni bordures d'aucunes sortes, à la campagne, car dans d'immenses champs des vaches mâchaient, couchées et debout, dans le silence du soir. [...] La route, dure et blanche, balafrait les tendres pâturages, montait et descendait au gré des vallonnements. La ville n'était pas loin. C'étaient deux hommes, impossible de s'y tromper, un petit et un grand. Ils étaient sortis de la ville, d'abord l'un, puis l'autre, et le premier, las ou se rappelant une obligation, était revenu sur ses pas. L'air était frais, car ils avaient leur manteau. Ils se ressemblaient, mais pas plus que les autres. Un grand espace les séparait d'abord. Ils n'auraient pas pu se voir, même en levant la tête et en se cherchant des yeux, à cause de ce grand espace, et puis à cause du vallonnement du terrain, qui faisait que la route était en vagues, peu profondes mais suffisamment, suffisamment. Mais le moment vint où ensemble ils dévalèrent vers le même creux et c'est dans ce creux qu'ils se rencontrèrent à la fin. Dire qu'ils se connaissaient, non, rien ne permet de l'affirmer. Mais au bruit peut-être de leurs pas, ou avertis par quelque

obscur instinct, ils levèrent la tête et s'observèrent, pendant une bonne quinzaine de pas, avant de s'arrêter, l'un contre l'autre. » [Samuel Beckett, *Molloy* [1951], Paris, Les Éditions de Minuit, 1982 p. 9-10.]

Quels verbes, quels adverbes et quels adjectifs expriment le point de vue adopté par le narrateur ? Où se situe-t-il par rapport à l'action décrite ? Quelles sont ses interventions dans le récit ? Par quels termes sont désignés les deux hommes qui se rencontrent ? Quelle impression se dégage de cette scène ?

— Adapter cette scène en une planche de bande dessinée (avec des dessins schématiques) en rendant compte du point de vue du narrateur. Quels types de plan (du plan d'ensemble au gros plan) permettent de traduire les différentes étapes de ce récit ?

■ Cadrer, recadrer et découper

« Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout. » [Eugène Delacroix, *Journal*, 1^{er} septembre 1859, cité in André Rouillé, *La Photographie en France*, Paris, Macula, 1989, p. 270.] Au moment de la prise de vue, le photographe définit le cadrage de son image en choisissant un point de vue, un objectif et un format de prise vue. Il peut par la suite recadrer son image au moment du tirage ou ultérieurement par une découpe physique de la photographie à l'aide de ciseaux.



Ouvriers, Secrétariat,
Chandigarh, Inde
(architecte : Le Corbusier), 1955
Photo Lucien Hervé © FLC – ADAGP /
J. Paul Getty Trust, The Getty Research
Institute, Los Angeles

— Fabriquer des cadres en carton de même format (par exemple présentant une ouverture de 10 X 15 cm). Depuis leur place en classe, les élèves ferment un œil et regardent, à travers le cadre positionné au plus près de celui resté ouvert, un ensemble d'objets simples positionnés sur le bureau de l'enseignant. Dessiner l'image obtenue sur une feuille de papier. Mettre en commun et comparer les résultats au niveau du cadrage.

Éloigner ensuite le cadre de l'œil, comme si l'on zoomait. Choisir un cadrage, dessiner l'image puis comparer avec le dessin précédent. Prolonger la séance en demandant aux élèves d'indiquer sur le premier de leurs dessins le recadrage correspondant au second cadrage choisi.

— Observer la planche des contacts des photographies de Lucien Hervé sur l'unité d'habitation de Le Corbusier à Marseille (ill. p. 41). Les images ont-elles la même dimension ? Lucien Hervé en a-t-il recadré après la prise de vue ? À quoi peut-on le voir ? Selon vous, que permet le recadrage d'une image ? Consulter en ligne une autre image de Lucien Hervé (<https://lucienherve.com/IMAGE05.html>), qui présente un recadrage important par rapport à la photographie située en haut à droite dans la planche de contacts. Le ratio (rapport longueur/largeur) de l'image a-t-il été conservé ? Qu'a choisi d'exclure Lucien Hervé ? Quelles informations ont disparu ? Sur quelles composantes de l'image, ce recadrage permet-il de

centrer l'attention ? Sur le site de Lucien Hervé, dans quelle rubrique est classée cette image ? En quoi le recadrage permet-il de transformer le sujet principal de l'image ?

— Poursuivre le travail sur la notion de recadrage à partir des exemples suivants :

• Lucien Hervé, Ouvriers, Secrétariat, Chandigarh, Inde (architecte : Le Corbusier), 1955 (ill. ci-dessus).

• Lucien Hervé, Chantier du secrétariat, Chandigarh, Inde, 1955 (<https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NUoMSOoIG>).

À quoi voit-on le recadrage opéré par Lucien Hervé ? Qu'efface-t-il ? Que vient-il renforcer ? En quoi peut-on dire que supprimer des détails permet de clarifier la composition ?

— Étudier les deux photographies suivantes :

• Lucien Hervé, Fatehpur-Sikri, Inde, 1961 (ill. p. 24).

• Lucien Hervé, L'Escorial, Espagne, 1959 (<http://lucienherve.com/Escorial1959.html>).

Quelle forme géométrique retrouve-t-on dans ces deux photographies ? Comment le triangle central est-il constitué ? À quel objet fait-il penser ? Quel lien peut-on établir entre l'usage des ciseaux et la façon dont Lucien Hervé utilise l'ombre et la lumière dans ses photographies ?

— Observer ensuite les trois images suivantes :

• Lucien Hervé, L'Accusateur, Delhi, Inde, 1955 (ill. p. 23).

• Lucien Hervé, L'Escorial, Espagne, 1959 (ill. p. 54).

• Lucien Hervé, Observatoire, Jaipur, Inde, 1955 (ill. p. 14).

En quoi peut-on dire que la répartition des ombres et des lumières sert à « découper » ou à diviser l'image en différentes parties ? Quel effet produit cette fragmentation des corps et de l'architecture ?

— Essayer d'imaginer le hors-champ des images suivantes :

• Lucien Hervé, Observatoire, Jaipur, Inde, 1955 (ill. p. 14).

• Lucien Hervé, Observatoire, Delhi, Inde, 1955 (ill. p. 26).

— Vous pouvez visionner d'autres exemples de recadrages dans l'extrait allant de 1 min 30 s à 2 min 50 s du documentaire d'Illés Sarkantyú sur Lucien Hervé, réalisé en 2010 (<https://vimeo.com/25545908>).

■ La découpe dans le travail de Lucien Hervé et d'Henri Matisse

— Étudier la notion de découpe chez Lucien Hervé et Henri Matisse à partir des citations suivantes :

• « Ce sont les ciseaux qui ont forgé mon regard. J'ai fait de la réduction un geste plastique où tout ce qui est superflu doit disparaître. La prise de vue n'a jamais représenté pour moi le moment où je devais résoudre définitivement la question du cadrage. Même si je me suis souvent attaché au détail, je me suis toujours autorisé à retoucher dans l'image pour obtenir la vision la plus juste. Je reviens d'ailleurs souvent sur



Mill Owner's Association,
Ahmedabad, Inde (architecte :
Le Corbusier), 1955
Photo Lucien Hervé © FLC –
ADAGP / J. Paul Getty Trust,
The Getty Research Institute,
Los Angeles

des cadrages opérés dans le passé car, à mes yeux, une photographie ne peut être figée dans une forme définitive.» [« Lucien Hervé : entretien avec Noël Bourcier », in Pierre Borhan et Noël Bourcier, *Amis inconnus*, Trézélan, Filigranes, 2002, p. 7.]

• « Le papier découpé me permet de dessiner dans la couleur. Il s'agit pour moi d'une simplification. Au lieu de dessiner le contour, et d'y installer la couleur – l'un modifiant l'autre – je dessine directement dans la couleur, qui est d'autant plus mesurée qu'elle n'est pas transposée. Cette simplification garantit une précision dans la réunion des moyens qui ne font plus qu'un. [...] J'ai été amené à faire du papier découpé pour associer la couleur et le dessin, d'un même mouvement. » [Henri Matisse, « Les papiers découpés », *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, in Jacqueline Lichtenstein (dir.), *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 585.] Lucien Hervé et Henri Matisse se sont-ils rencontrés ? Que réalisait Matisse lorsque Hervé l'a photographié ? Quels rapprochements peut-on faire entre leurs pratiques et leurs recherches esthétiques ?

— Comparer des papiers découpés d'Henri Matisse et des photographies de Lucien Hervé. Si la recherche de simplification et de clarté est commune aux deux artistes, quel effet de la découpe Matisse n'a-t-il jamais utilisé, à la différence de Lucien Hervé ?
— Ouvrir le débat et explorer les possibilités de la découpe en arts plastiques.

ARCHITECTURE ET INTERPRÉTATION

« J'ai souvent utilisé le cadrage en oblique, la plongée et la contre-plongée, pour éviter de me soumettre aux lois optiques. Pris frontalement, sans déformation, un bâtiment sera peut-être ressemblant, mais est-ce là le rôle de la photographie ? » [« Lucien Hervé : entretien avec Noël Bourcier », in Pierre Borhan et Noël Bourcier, *Amis inconnus*, Trézélan, Filigranes, 2002, p. 3-7.]

« Ce qu'on peut exiger d'une image d'architecture, c'est de traduire en même temps que l'émotion ressentie devant elle, les raisons mêmes de cette émotion. [...] C'est en cela qu'on reste fidèle à l'acte créateur, qu'on agit comme un révélateur de sa vision, de son intention. [...] De même il peut contribuer éventuellement à provoquer une vision nouvelle du public. » [Lucien Hervé, « Architecture et photographie », in Lucien Hervé, *Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions, 2017, p. 167.]

■ Autour de la « Cité radieuse » de Le Corbusier à Marseille

— Effectuer des recherches sur la construction de l'unité d'habitation de Marseille et l'architecture de Le Corbusier (voir les textes dans la partie « Approfondir l'exposition, p. 32-37). Vous pouvez notamment consulter :
• Le site de la Fondation Le Corbusier (www.fondationlecorbusier.asso.fr).

• Le site de l'association des habitants de Le Corbusier (www.marseille-citeradieuse.org/cor-cite.php).

• Le documentaire de Pierre Kast, *Le Corbusier, l'architecte du bonheur*, Les Films de Saint-Germain-des-Prés, 1957, 21 min (www.dailymotion.com/video/xw8prl).

— Analyser et comparer les approches photographiques de Lucien Hervé, Véra Cardot et Pierre Joly, René Burri et Cemal Emden, à partir des images disponibles en ligne sur les sites suivants :

• Lucien Hervé, *Unité d'habitation à Marseille*, 1949-1952 (<http://lucienherve.com/40046-herve13.html>).

• Le fonds photographique Véra Cardot et Pierre Joly, qui comprend 55 000 clichés sur l'architecture du XX^e siècle dont plusieurs reportages sur des constructions de Le Corbusier (<http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/cataloguedoc/fondsphoto/cgi-bin/image.asp?ind=3505LECORO&no=3505LECORO&id=3505LECORO>).

— René Burri, reportage pour *Paris-Match* en 1959 (https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult_VPage&VBID=2K1HZOHWTMATV#/SearchResult&VBID=2K1HZO6JS5B2IK).

— Cemal Emden, *Le Corbusier unité d'habitation, Marseille*, reportage réalisé en 2012 (<http://divisare.com/projects/198381-Le-Corbusier-Unit-d-habitation-Marseille>).

Dans quels contextes ont été produites ces images (date, commande ou

initiative personnelle, photographies de chantier...)? Selon vous, quel est l'objectif de chaque photographe? Décrire, informer, documenter, faire ressentir, interpréter, exprimer...? Quels sont les éléments de l'architecture particulièrement mis en valeur? Quelle est la place de l'humain dans ces photographies? Quels liens pouvez-vous faire entre les choix techniques effectués à la prise de vue (noir et blanc ou couleur, point de vue, cadrage, perspective, netteté, éclairage...) et l'approche de chaque photographe?

— En regard des images de Lucien Hervé, commenter la citation suivante : « Si Le Corbusier a aimé mes photos de la "Cité radieuse" à Marseille, c'est qu'elles répondaient, j'imagine, à son désir de montrer la force expressive des volumes et des matériaux. Mon inexpérience, le fait par exemple que j'utilise un Rolleiflex au lieu d'une chambre avec laquelle il est possible de corriger des perspectives, m'a naturellement poussé à inventer une nouvelle façon de regarder l'architecture. » [« Lucien Hervé : entretien avec Noël Bourcier », in Pierre Borhan et Noël Bourcier, *Amis inconnus*, Trézélan, Filigranes, 2002, p. 7.] Quel est le principal matériau utilisé dans les constructions de Le Corbusier? En quoi le béton est-il déterminant dans la conception des bâtiments? Pour leurs structures et leurs plans? Leurs formes et leurs volumes? Leurs façades et leurs ouvertures? La texture de leurs surfaces? Selon vous, pourquoi Le Corbusier a-t-il décidé de laisser le béton brut, sans revêtement et avec les traces des coffrages? Comment les photographies de Lucien Hervé le mettent-elles en valeur? En quoi peut-on dire que le photographe se fait l'interprète de l'architecture? Vous pouvez également vous référer à la citation suivante :

« L'architecture, c'est avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants. » [Le Corbusier, in *Lucien Hervé. Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions, 2017, p. 70.]

Au sujet des possibilités de la « chambre photographique » dans le

rendu de la perspective, vous pouvez consulter le dossier documentaire de l'exposition « Albert Renger-Patzsch. Les choses » sur le site du Jeu de Paume (www.jeudepaume.org/pdf/DossierDocumentaire_AlbertRengerPatzsch.pdf, p. 42-43).

■ Interprétations musicales et photographiques

« L'image sera d'autant plus fidèle à son modèle qu'elle fera saisir, sans trop de détours et d'efforts, l'essentiel de certaines qualités d'une architecture. L'architecture étant un art de l'espace, il est impensable de la traduire en une seule image, pas plus qu'un thème ne peut exprimer une symphonie entière, quelle que puisse être sa valeur évocatrice. [...] L'architecture, tout comme la musique, ne se découvre qu'en la suivant du regard ou de l'écoute. » [Lucien Hervé, « Architecture et photographie », in *Lucien Hervé. Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions, 2017, p. 167.] — Travailler à partir de la série de photographies suivantes :

· *Lucien Hervé, Chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp* (architecte Le Corbusier), 1950-1955 (https://www.lucienherve.com/lh_corb.html).

Quels sont les partis pris esthétiques de Lucien Hervé (cadrage, échelle de plans, répartition des ombres et des lumières...)? Peut-on retrouver dans ces photographies les influences et les inspirations de Le Corbusier, notamment les jeux sur les techniques, les formes, les courbes, les matières? Vous pouvez vous appuyer sur cette citation :

« Les sources d'inspiration de Le Corbusier seront multiples : une villa romaine à Tivoli où il repère le système d'amenée de la lumière par le haut, une carapace de crabe ramassée jadis qui lui inspirera la forme du toit, la coupe d'un barrage qui dictera le galbe de la toiture pour le recueil des eaux, un voyage en Orient où il est fasciné par ce qu'il nomme la "franchise" du lait de chaux qu'il appliquera sur une grande partie des façades. "Le volume des choses y apparaît nettement ; la couleur des choses y est catégorique. Le blanc de

chaux est absolu, tout s'y détache, s'y écrit absolument, noir sur blanc : c'est franc et loyal" écrit-il ». [Claude Labbé, *Un certain regard. Abécédaire de 14 années de chroniques sur l'architecture moderne et contemporaine*, Paris, Archibooks + Sautereau éditeurs, 2013, p. 171.]

L'intention de Le Corbusier dans l'utilisation d'un matériau tel que le blanc de chaux vous semble-t-elle particulièrement restituée à travers certaines photographies?

— En vous référant aux citations suivantes, travailler sur les liens entre architecture et musique, ainsi que sur la notion d'interprétation photographique de la composition architecturale.

· « Le rythme est une équation acoustique, visuelle, phénomène introduit au domaine des formes. Les formes font du bruit et du silence, les formes parlent, les autres écoutent. »

[Le Corbusier, Lucien Hervé et Gilbert Bornat, *Agenda 1988*, Paris, Connivences, Paris, 1987.]

· « Au même titre qu'un chef d'orchestre ou qu'un pianiste, [le photographe] sélectionne la sonorité des instruments et des tons pour refaire à son goût des harmonies plus pleines, mais respectant scrupuleusement l'intention du compositeur, en l'occurrence l'architecte ». [Lucien Hervé, « À propos de la photographie d'architecture », *Aujourd'hui Art et Architecture*, n° 9, septembre 1956, p. 30.]

Quelles formes mises en valeur par la photographie (cadrage, jeu de l'ombre et de la lumière...) peuvent rappeler la notation musicale? Pour vous, certaines peuvent-elles davantage inspirer le silence, la parole ou l'écoute? Peut-on établir des liens entre les choix esthétiques de Lucien Hervé et la fonction de la chapelle construite par Le Corbusier?

— Prolonger la réflexion en étudiant les photographies de cette même chapelle réalisées par Hiroshi Sugimoto :

· *Hiroshi Sugimoto, Chapelle Notre-Dame-du-Haut*, série « Architecture », 1998, intérieur de la chapelle secondaire sud-ouest (<http://teresalopuska.com/wp-content/uploads/2013/07/Lopuska-Teresa-memoire1.pdf>, p. 21).



Parthénon, Athènes, Grèce, 1961

• Hiroshi Sugimoto, *Chapelle Notre-Dame-du-Haut*, série « Architecture », 1998, façade sud-est (<http://teresalopuska.com/wp-content/uploads/2013/07/Lopuska-Teresa-memoire1.pdf>, p. 22). Dans la seconde photographie, représentant la façade orientée sud-est, quels détails, en comparaison avec les photographies de Lucien Hervé, le flou efface-t-il ? Au contraire, quelles lignes se trouvent accentuées ? Quel peut être l'intérêt de ce parti pris ? Peut-on retrouver dans la photographie précédente, une interprétation qui s'accorde avec les inspirations de Le Corbusier et la spiritualité du lieu ? — Comparer cette image avec une autre série de photographies, présentée sur le site de la Fondation Le Corbusier

• Paul Koslowski, *Chapelle Notre-Dame-du-Haut* (http://fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5147&sysLanguage=fr-fr&iItemPos=13&iItemSort=fr-fr_sort_string1%20&iItemCount=79&sysParentName=&sysParentId=64). Quels sont les choix photographiques de Paul Koslowski pour rendre compte de l'architecture de la Chapelle ? Quelles différences et/ou points communs peut-on établir avec la série de Lucien Hervé et les photographies de Hiroshi Sugimoto, étudiées précédemment, sur ce même lieu ? Quelle peut être la fonction de ces images ? La notion d'« interprétation » peut-elle avoir le même sens que dans le travail de Lucien Hervé ?

— Autour de la représentation de cette architecture, vous pouvez également consulter le site du photographe Ezra Stoller (www.ezrastoller.com/portfolio/notre-dame-ronchamp).

■ Architecture et poésie

— Lire le poème de Paul Valéry, « *Le Cantique des colonnes* », dédié à Léon-Paul Fargue, dans le recueil *Charmes* qui date de 1926 (https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/valery_poesie.pdf, p. 62-63). Qui prend la parole dans ce poème ? Comment ces paroles sont-elles rapportées ? Expliquer en quoi consiste la figure de la prosopopée. Définir le mot « cantique ». Comment peut-on comprendre l'expression « filles des nombres d'or » ? Dans quelle mesure ce poème fait-il l'éloge des colonnes ? Relever le vocabulaire architectural et les expressions qui personnifient les colonnes.

— Observer la photographie de Lucien Hervé, *Parthénon, Athènes, Grèce*, 1961 (ill. ci-dessus). Quel est le point de vue adopté par le photographe ? En quoi ce point de vue accentue-t-il la fonction de la colonne ? — Consulter la page « Archéologie » du site Internet Lucien Hervé (https://lucienherve.com/lh_archeo.html). Dans les photographies de Palmyre, quelles caractéristiques des colonnes Lucien Hervé met-il en valeur ? Quelle relation unit les colonnes et le ciel dans les photographies en plan d'ensemble ? En quoi le poème de Paul Valéry peut-il être rapproché de ces photographies ?

■ Pratiques de la photographie d'architecture, proposition en lien avec le Centre de création contemporaine olivier debré à Tours (CCC OD)

Élaborer une séquence de travail qui permette aux élèves d'explorer les relations entre un projet architectural et ses représentations photographiques. Prendre comme sujet d'étude le bâtiment CCC OD, conçu par l'agence Aires Mateus.

— Lire la présentation suivante de l'architecture d'Aires Mateus sur le site Internet du CCC OD et relever les caractéristiques qui sont mises en avant :

« Minimaliste, élégante, pure et claire, elle s'imprègne des lieux, des valeurs matérielles et immatérielles des sites où elle s'implante. Souvent fondée sur une recherche d'oppositions et d'interactions, elle porte une attention particulière à l'équilibre des pleins et des vides, articulant de subtils jeux et relations entre le négatif et le positif. Leurs bâtiments ne se conçoivent pas tant par leur image extérieure que par le vide, l'espace en négatif défini par les limites de la construction, celui au sein duquel la vie trouvera sa place » (www.cccod.fr/exposition/exposition-aires-mateus/).

— Parcourir et analyser le bâtiment du CCC OD. Quelles particularités décrites ci-dessus peut-on retrouver ? Sont-elles sensibles à l'extérieur du bâtiment ? À l'intérieur ? En découvrant le bâtiment de



Chantier naval, Barcelone, Espagne, 1959

l'extérieur, repérer les différents « modules » qui le constituent et décrire leurs spécificités. Observer la diversité des matériaux utilisés et les rendus de matière, les dimensions des différents espaces et leur éclairage. Quels sont les espaces lumineux visibles du dehors ?

Réaliser la même analyse depuis l'intérieur du bâtiment. Se questionner sur les fonctions des différentes salles dans les expositions et de la vie du centre d'art.

— Suite à l'étude de l'architecture, organiser une séance de prises de vue du bâtiment en cherchant à composer des photographies qui pourraient rendre compte de la démarche des architectes. Voici quelques questionnements qui pourront aider les élèves dans leurs démarches :

Qu'est-ce que l'on décide de montrer ?
L'intérieur ou l'extérieur du bâtiment ?
Un lieu avec ses usagers ou vide ?
L'édifice dans son environnement ou isolé de son site ? Une vue globale ou un détail ?

Comment peut-on le montrer ? Quel point de vue et quel cadrage choisir ?
Que placer dans le champ de l'image ?
La photographie joue-t-elle avec le hors-champ ? Quels sont les choix possibles pour les lumières ? Comment faire ressortir les lignes et les angles de l'architecture, les vides et les pleins ?
Il s'agira d'imaginer une déambulation dans les espaces, d'évoquer le déplacement et le mouvement, de rendre compte des interactions qui

s'établissent entre les espaces intérieurs et extérieurs, ou encore de privilégier les relations entre les matériaux...

Vous pouvez également proposer des thèmes qui impliquent une approche spécifique :

- la lumière et l'ombre comme matériaux de l'architecture.
- l'espace, entre verticalité et horizontalité.
- la place du spectateur...

CONSTRUCTION ET COMPOSITION

« Si l'architecte incarne son idée dans la pierre, le bois, le métal, le béton, le photographe l'incarne dans la lumière. Le photographe piège la lumière, capte des formes mises en évidence par cette lumière. L'œuvre de Lucien Hervé, éloge du noir et blanc, est une patiente investigation dans le monde des ombres et de la lumière. [...] L'image documentaire s'y déforme au profit de l'expressivité, par l'accentuation des contrastes. » [Michel Ragon, « Sur Lucien Hervé » [1999], in *Lucien Hervé. Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions, 2017, p. 36.]

« Doté d'un grand sens plastique (il a été peintre avant de s'orienter vers la photographie), on peut le rapprocher d'artistes du mouvement de Stijl (Mondrian et Theo Van Doesburg) et des constructivistes tels Rodchenko et El Lissitzky, par l'importance prépondérante donnée à la composition, par le choix de structures dynamiques et expressives obtenues grâce à l'utilisation des diagonales et des prises de vues en plongée ou en contre-plongée, par la netteté et la simplicité des découpes et l'emploi du contraste clair-obscur poussé au maximum par l'opposition des noirs et des blancs [...] »

Cette approche géométrique et abstraite de la photographie chez Lucien Hervé a évidemment trouvé son



L'Escorial, Espagne, 1959

terrain d'élection dans l'architecture moderniste de Le Corbusier et de Jean Prouvé, mais aussi dans l'architecture vernaculaire espagnole qui, par sa simplicité et sa netteté, entretient un rapport formel avec la première». [Gilles Altieri, «Constructions hongroises», in *Lucien Hervé / Anna Mark*. Toulon, Hôtel des Arts, Conseil général du Var, 2003, p. 5.]

I Éclairages et liens avec le cinéma expressionniste

«La modernité de Lucien Hervé, il faut la chercher dans le cinéma tout autant que dans la peinture. Serge Eisenstein et Dziga Vertov sont des références constantes et conscientes du photographe. C'est d'abord à Eisenstein qu'il doit son esthétique du détail; pour Lucien Hervé un détail exprime l'ensemble mieux que l'ensemble lui-même. Mais il ne faut pas se tourner uniquement vers le cinéma soviétique, le cinéma expressionniste allemand fut également source d'inspiration pour Lucien Hervé. D'ailleurs c'est Le Corbusier qui le surnommait "Docteur Caligari"...» [Olivier Beer, *Lucien Hervé*, Arles, Actes Sud, coll. «Photo poche», 2013, n. p.] «Selon Kurtz, le style expressionniste au cinéma se manifeste surtout au niveau de l'architecture et des éclairages. [...] Les formes, construites par les architectes, modelées et soulignées par l'éclairage, doivent correspondre à ce que ressentent les personnages

et à l'effet que l'image doit avoir sur le spectateur. La lumière, comme les décors, peuvent ainsi devenir des moyens expressifs.» [Extrait de l'exposition virtuelle «Le cinéma expressionniste allemand», www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/expressionnisme/exposition/films-expressionnistes/rudolf-kurtz-4.php.]

— Travailler à partir des documents et films suivants, en lien avec les photographies de Lucien Hervé :

- *Robert Wiene, Le Cabinet du Dr Caligari*, 1919, 35 mm, noir et blanc, silencieux, 78 min. Observer l'esquisse réalisée par le décorateur Walter Röhring pour *Le Cabinet du Dr Caligari* de Robert Wiene (www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/expressionnisme/exposition/cinema-expressionniste/annees20-1.php). Quelles sont les teintes et les lignes dominantes? Comment se répartissent les ombres et la lumière? Quelle impression cette esquisse donne-t-elle? Cela vous semble-t-il être un document exploitable pour un décorateur? Quelle peut en être la fonction? Où se situe le personnage? Comparer avec une photographie du décor extraite du film *Le Cabinet du Dr Caligari* (<https://alexonfilm.com/2014/11/21/the-cabinet-of-dr-caligari-1920/>). Peut-on retrouver des éléments de l'architecture ou de l'atmosphère présents dans l'esquisse initiale?

- *Fritz Lang, Metropolis*, 1926, 35 mm, noir et blanc, silencieux, 152 min (<https://vimeo.com/190104791>). Regarder l'extrait de 17 min 9 s à 18 min 13 s. Quelle vision de la métropole nous donne à voir le cinéaste dans cet extrait? Quels sont les types de plan et les angles de prise de vue privilégiés? Comment sont éclairés les décors? Quelles zones d'ombre et de lumière peut-on déceler? Quelle idée sur les relations entre vie humaine et gigantisme urbain cet extrait traduit-il?
- *Hans Richter, Rhythmus 21*, 1921, 16 mm, noir et blanc, silencieux, 7 min (<https://meo.com/42339457>). Quels liens peut-on établir entre ce film abstrait et les caractéristiques du cinéma expressionniste étudié précédemment? Comment le cinéma abstrait s'en inspire-t-il et s'en détache-t-il? Quels sont les choix esthétiques privilégiés par le cinéaste et peintre Hans Richter?
- Observer les photographies suivantes de Lucien Hervé (également disponibles en ligne : http://lucienherve.com/lh_corb.html),
- *Lucien Hervé, Unité d'habitation, Marseille, France* (architecte : Le Corbusier), 1949 (ill. p. 30).
- *Lucien Hervé, Observatoire, Jaipur, Inde*, 1955 (ill. p. 14).
- *Lucien Hervé, Secrétariat, Chandigarh, Inde* (architecte : Le Corbusier), 1955 (ill. p. 57).
- *Lucien Hervé, Université de Saint-Gall, Suisse* (architecte : Walter M. Földerer), 1964 (ill. p. 29).

Quelles articulations entre lignes, ombre et lumière peuvent relever de l'expressionnisme ? De l'abstraction ? Quelles représentations de l'humain nous donne-t-il dans les deux premières photographies ? Quels sont les choix d'éclairage et d'angles de prise de vue ?

I Lumières et perception des volumes

— Travailler à partir des deux photographies suivantes, présentées dans l'exposition et disponibles en ligne :

• Lucien Hervé, *Pilotis, Unité d'habitation de Nantes-Rezé*, 1954 (https://lucienherve.com/LC_vint_1.html).

• Lucien Hervé, *L'Ecurial, Espagne*, 1959 (https://lucienherve.com/IMG_0080.html).

Identifier les zones d'ombre et les zones lumineuses à l'aide de papier calque, puis reproduire l'image en ne laissant apparaître que ce contraste (noircir les zones d'ombre, laisser en blanc les zones de lumière). Comment la présence des ombres influence-t-elle la composition de l'image ? Quelles formes apparaissent ?

— Poursuivre l'exercice précédent, mais cette fois, reproduire l'image, en faisant disparaître les ombres, comme si le bâtiment était éclairé uniformément. Comparer les deux images, au niveau de la perception des volumes, et commenter la citation suivante de Le Corbusier : « L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. » [Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), Paris, Garnier-Flammarion, 1995, p. 123.]

— Transformer la perception d'un volume à l'aide des ombres. Construire une maquette architecturale simple (ou plus sophistiquée en vous aidant des ressources proposées sur : <http://www4.ac-nancy-metz.fr/echanges-pedagogiques-btp/?q=node/189>), dans laquelle la lumière pourra entrer, et la peindre en blanc.

Réaliser ensuite, en utilisant une lampe de bureau et quelques accessoires (calque, mouchoir), une série de prises de vue noir et blanc de cette maquette sous divers types d'éclairage (diffus, dirigé), afin de mettre en évidence le rôle des ombres sur la perception du volume.

Proposer aux élèves de s'intéresser à la qualité de la lumière et ses effets (en cherchant à produire des ombres dures et denses, ou au contraire des ombres douces et claires), ainsi qu'à la direction de la lumière (de face, de côté, en contre-jour...).

On pourra aussi leur demander de reconstituer un éclairage correspondant à un ciel nuageux, une lumière d'été à midi, un coucher de soleil... ou de travailler sur la valeur expressive de la lumière en créant différentes atmosphères (mystérieuse, calme, dramatique...).

— Présenter aux élèves le travail photographique de l'artiste James Casebere, qui construit et photographie en studio des maquettes, et plus particulièrement les images suivantes :

• *Life Story Number One, Part 1*, 1978 (www.jamescasebere.com/photographs/1977-1978/).

• *House on Hill*, 1990, et *Industry*, 1990 (www.jamescasebere.com/photographs/1983-1991/).

La galerie Le Minotaure à Paris a présenté en 2015 une exposition collective *Du minimalisme dans la photographie d'architecture des origines à nos jours*, avec des tirages de Lucien Hervé et James Casebere (<http://galerieleminotaure.net/fr/exposition/du-minimalisme-dans-la-photographie-darchitecture-des-origines-a-nos-jours/> et <http://galerieleminotaure.net/wp-content/uploads/2015/11/Revue-Minotaure-n°9.pdf>).

I Ombres portées, projections et transformations

— Analyser l'image suivante, présentée dans l'exposition et disponible en ligne :

• Lucien Hervé, *Construction de l'unité d'habitation, Marseille, France*, 1949 (https://lucienherve.com/004_ouvrier%20ombre.html).

Comment Lucien Hervé choisit-il de montrer l'ouvrier au travail ? La personne est-elle visible dans l'image ? De quoi cette image peut-elle alors devenir le symbole ?

— Organiser une séance de prise de vue sur le thème de l'ombre portée. Dans un premier temps, les élèves expérimentent la modification de la

forme de leur ombre portée en se déplaçant par rapport à une source de lumière et en changeant de posture. Par groupe de deux (un photographe et un modèle), les élèves réalisent ensuite une série de photographies en mettant en scène l'ombre portée du modèle avec des objets (ombre assise sur une chaise ou ombre utilisant un outil...).

— Créer des ombres portées qui ne permettent pas de deviner le sujet qui les produit. En vous inspirant du travail de Colette Hyvrard, (www.colettehyvard.com/, rubrique « Ombres portées »), fabriquer des ombres portées à partir d'assemblages d'objets usuels de manière à composer des architectures simples.

I Ombres et lumières dans la description littéraire

— Lire le texte suivant d'Alain Robbe-Grillet, en essayant d'imaginer le lieu décrit :

« Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse. Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur trois de ses côtés. Comme sa largeur est la même dans la portion médiane et dans les branches latérales, le trait d'ombre projeté par le pilier arrive exactement au coin de la maison ; mais il s'arrête là, car seules les dalles de la terrasse sont atteintes par le soleil, qui se trouve encore trop haut dans le ciel. Les murs, en bois, de la maison – c'est-à-dire la façade et le pignon ouest – sont encore protégés de ses rayons par le toit (toit commun à la maison proprement dite et à la terrasse). Ainsi, à cet instant, l'ombre de l'extrême bord du toit coïncide exactement avec la ligne, en angle droit, que forment entre elles la terrasse et les deux faces verticales du coin de la maison... » [Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 8.] Revenir sur les différentes significations du titre de ce roman. En quoi le premier mot du texte est-il important ? D'où voit-on la terrasse dans ce récit ? Essayer de la dessiner à partir de cet extrait. Pourquoi est-ce difficile ? Relever le vocabulaire de la géométrie et celui de l'architecture. Aborder le



Mur, Saint-Paulien, France, 1952

dessin avec une méthode purement géométrique en oubliant qu'il s'agit d'une maison. Dans quelle mesure l'ombre et la lumière constituent-elles les éléments indispensables à l'organisation de l'espace décrit ? Vous pouvez consulter en ligne une lecture détaillée de cet incipit (www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle/www.unicaen.fr/services/puc/revues/thl/questionsdestyle/print8863.html?dossier=dossier8&file=10Bougault.xml).

— Prolonger le sujet avec par exemple la lecture des incipits des romans de Claude Simon, *Histoire* (1967) ou de Jean Ricardou, *La Prise de Constantinople* (1965). Montrer comment la lumière détermine la représentation mentale de l'espace par le lecteur.

— Poursuivre la réflexion en élaborant un lexique de la lumière et des ombres (y compris des contrastes). Distinguer les termes qui expriment aussi l'intensité de la lumière, la source de lumière, les matières et leurs propriétés lumineuses.

Choisir une image de Lucien Hervé et, à l'aide de ce vocabulaire, rédiger un texte qui restitue sa vision du lieu.

I Repérer et identifier les formes géométriques

— Pendant la visite de l'exposition, constituer des groupes de quatre ou cinq élèves qui se répartiront dans les différentes salles. Demander aux élèves de reconnaître, nommer, puis reproduire sur une feuille des formes

géométriques simples (triangle, carré, rectangle, cercle...) présentes dans les photographies de Lucien Hervé, qu'elles soient isolées ou faisant partie de formes complexes.

— Prolonger la séance en classe en réalisant un répertoire de formes géométriques, à partir de celles identifiées et prélevées pendant la visite d'exposition ou en les complétant par la projection d'images de Lucien Hervé disponibles sur son site. Décrire les différentes formes et aborder leurs propriétés géométriques.

— Dans l'espace de l'école, proposer aux élèves de rechercher et de photographier en plan serré des objets, assemblages d'objets ou éléments architecturaux, qui donnent à voir chacune de ces formes géométriques.

I Architecture et figures géométriques

Dans son exposition intitulée « Langage de l'architecture », présentée dans plusieurs pays entre 1963 et 1968, Lucien Hervé associe ses images à des citations de l'écrivain Paul Valéry.

— Lire le texte de Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* (Paris, Les Éditions du Sagittaire, 1931), en particulier le passage compris entre les citations suivantes :

« La Musique et l'Architecture nous font penser à tout autre chose qu'elles-mêmes ; elles sont au milieu de ce monde, comme les monuments d'un autre monde ; ou bien comme les

exemples, çà et là disséminés, d'une structure et d'une durée qui ne sont pas celles des êtres, mais celles des formes et des lois. »

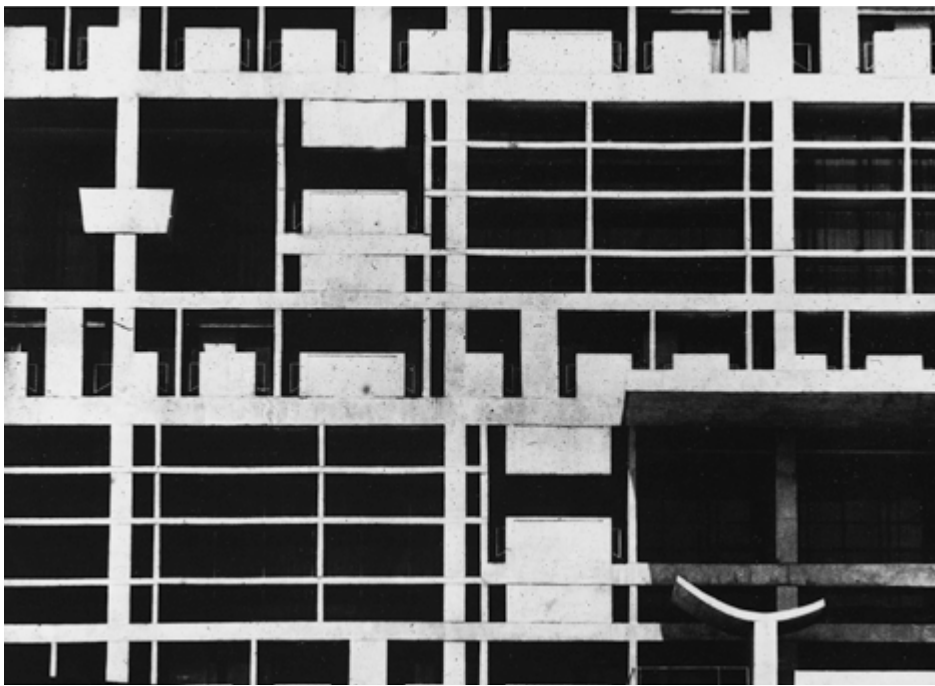
« Tu veux parler des figures géométriques ? » [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15102893/f128.double>, p. 115-118.]

Définir le genre du dialogue argumentatif adopté par Paul Valéry et faire une recherche sur l'histoire de ce genre. Qui sont les personnages en présence ? Quel rôle joue Phèdre dans la progression de l'argumentation ?

Montrer que le dialogue se développe à partir de notions abstraites. Expliquer en particulier les termes « sensibles » et « intelligibles », « concret » et « abstrait », enfin « figures ». Quelle thèse se développe dans ce dialogue ? Quel est le point commun important qui rapproche alors architecture et musique ?

Dans quelle mesure ce dialogue permet-il de comprendre que la présence de l'homme, dans les images de Lucien Hervé, puisse être le plus souvent évoquée non pas par sa représentation mais ses constructions géométriques ?

— Imaginer un dialogue argumentatif entre deux visiteurs de l'exposition « Lucien Hervé. Géométrie de la lumière » au sujet des photographies d'architecture. L'un des visiteurs défend la présence des figures humaines dans les images, l'autre celles des figures géométriques.



Secrétariat, Chandigarh, Inde, 1961
(architecte : Le Corbusier)

Photo Lucien Hervé © FLC – ADAGP / J. Paul Getty Trust,
The Getty Research Institute, Los Angeles

I Vision photographique et recherche picturale

« Ma vision tend à être aussi rigoureuse qu'un tableau. J'ai des critères de peintre. » [Lucien Hervé, in *Lucien Hervé. Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions, 2017, p. 42.]

— Travailler à partir des couples ou ensembles suivants d'images :

• Lucien Hervé, *L'Escorial, Espagne*, 1959 (ill. p. 54).

La Cité idéale, dite aussi « panneau d'Urbino », 1460-1500 (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche).

• Lucien Hervé, *Mur, Saint-Paulien, France*, 1952 (ill. p. 56).

Piet Mondrian, *Composition avec plans de couleur : Façade*, 1914 (Stuttgart, Staatsgalerie).

• Lucien Hervé, *Secrétariat, Chandigarh, Inde* (architecte : Le Corbusier), 1961 (ill. ci-dessus).

Piet Mondrian, *Composition en jaune, bleu et rouge*, 1937-1942 (Londres, Tate Collection).

• Lucien Hervé, *Université de Saint-Gall, Suisse* (architecte : Walter M. Förderer), 1964 (ill. p. 29).

Piet Mondrian, *Composition avec du bleu*, 1926 (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art).

• Lucien Hervé, *Unité d'habitation, Marseille, France* (architecte : Le Corbusier), 1949 (ill. p. 30).

Fernand Léger, *Les Constructeurs*, 1950 (Biot, Musée national Fernand Léger).

• Lucien Hervé, *L'Appartement, Paris, France*, années 1980-1990 (ill. p. 10-11).

Kasimir Malévitch, *Carré noir*, 1915 (Moscou, Galerie Tretiakov).

• Lucien Hervé, *Rendez-vous des chiens, Paris*, 1950 (Paris, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou).

Jackson Pollock, *Painting (Silver over Black, White, Yellow and Red)*, 1948. (Paris, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou).

• Lucien Hervé, *Sans titre*, 1960-1990 (<https://lucienherve.com/abstraito37.html>).

Jacques Villeglé, *ABC*, 1959

(Paris, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou).

— Analyser d'abord les structures et les compositions communes dans ces œuvres. Quelles sont les lignes et les formes récurrentes ? Comment sont-elles agencées les unes par rapport aux autres ?

Sur quels éléments repose l'effet d'abstraction dans ces images ? La composition géométrique, l'utilisation de la découpe ou du cadrage, le travail de la matière ?

Observer le rôle du cadre dans chacune de ces images et préciser ses usages (souligner la composition, délimiter, découper...)

En quoi peut-on dire que Lucien Hervé travaille particulièrement par contrastes ? Les relever dans ses photographies (horizontal/vertical, plein/vide, ombre/lumière, plat/profond, lisse/rugueux...).

Pourquoi peut-on dire que les photographies de Lucien Hervé

témoignent d'une connaissance de la peinture comme d'une affinité avec les recherches plastiques modernes ? Peut-on considérer que Lucien Hervé partage un même intérêt pour le processus de transformation de l'espace réel (urbain ou architectural) en un espace pictural ? Qu'en est-il de la transposition d'un espace en trois dimensions sur une surface plane, en deux dimensions ? Quelles différences peut-on néanmoins observer entre l'abstraction picturale et l'abstraction photographique ?

— Commenter les citations suivantes :

• « Suggérer la proximité de l'abstraction dans la réalité quotidienne. »

• « L'œil de chacun peut devenir poète. J'ai mis là mon ambition, faire redécouvrir la beauté inhérente de toutes choses, la beauté possible de l'insignifiant. »

[Lucien Hervé, cité in *Lucien Hervé. Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume / Liénart Éditions, 2017, p. 17 et 154.]

I Urbanisme, trame géométrique et planéité

— Analyser les photographies suivantes :

• Lucien Hervé, *Mur, Saint-Paulien, France*, 1952 (ill. p. 56).

• Lucien Hervé, *Secrétariat, Chandigarh, Inde* (architecte : Le Corbusier), 1961 (ill. ci-dessus).

• Lucien Hervé, *Persépolis, Iran*, 1962 (<https://lucienherve.com/persepolis007.html>).



UNESCO, Paris, France (architectes : Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi, Bernard Zehruss), 1956

— Quels choix de cadrage et de point de vue sont privilégiés dans ses images ? Quels effets produit le cadrage resserré ? A-t-on une idée de l'ensemble du bâtiment et du contexte dans lequel il s'inscrit ? Associé au point de vue frontal, le cadrage accentue-t-il plutôt le relief, la profondeur ou la planéité des bâtiments ? À quelle autre surface, cette planéité fait-elle écho ? Dans quels cas peut-on dire que le plan du bâtiment est parallèle à la surface de la photographie ? À votre avis, pour quelles raisons Lucien Hervé choisit-il de valoriser cet aspect de l'architecture ?

— Rapprocher ces images de Lucien Hervé des photographies suivantes :

• Andreas Gursky, Paris, Montparnasse, 1993 (www.andreasgursky.com/en/works/1993/paris-montparnasse).

• Valérie Jouve, Sans titre, 1994 (<https://www.photo-arago.fr/Archive/27MQ2PUNFECS/42/Sans-titre-2C6NUoWXL1T4.html>).

• Stéphane Couturier, série Melting Point – Chandigarh, 2006-2007 ; série Melting Point – Brasília, 2007-2008 et série Monuments – Séoul, 1999-2000 (www.stephanecouturier.fr).

• Michael Wolf, série Hong Kong: Architecture of Density, 2003-2014 (<http://photomichaelwolf.com/#architecture-of-density/1>).

Quels éléments de composition (cadrage, point de vue) retrouve-t-on ? Que produit l'absence ou non de ciel et d'horizon ? Quels indices nous donnent des informations sur

l'échelle ou la taille des bâtiments photographiés ? Quel rôle jouent les lumières ou les couleurs dans les effets de symétrie ou d'asymétrie ? Dans quels cas peut-on dire qu'elles introduisent une dimension humaine dans l'image et dans les bâtiments ? En quoi ces irrégularités constituent-elles un contraste avec l'architecture photographiée ? En quel sens peut-on dire que ces artistes proposent un regard critique sur l'urbanisme contemporain et l'habitat collectif dans les grandes métropoles ? Comment expliquer l'écart avec les idéaux humanistes et les aspirations sociales qui caractérisent les approches de Le Corbusier et Lucien Hervé ? — En regard des photographies d'Andreas Gursky et de Stéphane Couturier, amener les élèves à réfléchir sur le rôle de la retouche et du montage numérique dans la perception de l'architecture. S'interroger sur les formats des tirages et leur impact sur le visiteur.

Vous pouvez également vous référer à la citation suivante :

« Ce que je recherche, c'est la suggestion de l'espace... dans les grandes photos comme dans les petites... et pour cela quelques centimètres peuvent suffire. »

[Hans Ulrich Obrist, *Conversation avec Lucien Hervé*, en collaboration avec Federico Nicolao, Paris, Manuella éditions, p. 70.]



*Haute Cour, Chandigarh, Inde, 1955 (architecte :
Le Corbusier)*
Photo Lucien Hervé © FLC – ADAGP / J. Paul Getty Trust,
The Getty Research Institute, Los Angeles

RENDEZ-VOUS

I en continu, dans la tour du Château
projection des films *Lucien Hervé. Photographe malgré lui* (2013, 54 min)
de Gerrit Messiaen
et *Lucien Hervé* (2010, 26 min)
d'Ilés Sarkanty

I samedi, 15 h

visite commentée destinée aux visiteurs individuels, couplée à 16 h 30 avec les expositions du CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré (jardin François-1^{er} · 37 000 Tours)

I sur réservation

visites commentées pour les groupes adultes, associations, scolaires et publics jeunes

I samedis 28 octobre, 25 novembre, 30 décembre 2017, 27 janvier, 24 février et 31 mars 2018

parcours croisés « Constructions et compositions »

11 h : parcours thématiques dans les collections du musée des Beaux-Arts de Tours

15 h : visite de l'exposition « Lucien Hervé. Géométrie de la lumière » au Château de Tours

16 h 30 : visite de l'exposition « Düsseldorf mon amour » au CCC OD

I jeudis 1^{er} février, 15 mars et 19 avril 2018, 18 h 30

cycle de trois conférences
« L'Architecture photographiée. Dialogues entre architecture et image », dans l'auditorium du CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré (jardin François-1^{er} · 37 000 Tours) :

· séance 1 : avec Imola Gebauer, commissaire de l'exposition « Lucien Hervé. Géométrie de la lumière », et Nathalie Herschdorfer, historienne de l'art

· séance 2 : avec Élodie Stroecken, chargée d'expositions au CCC OD et commissaire de l'exposition « Düsseldorf mon amour »
· séance 3 : avec Raphaële Bertho, historienne de la photographie, membre du laboratoire de recherche InTRu, et Alain Bublex, artiste

PUBLICATION

I Lucien Hervé. Géométrie de la lumière
préface de Marta Gili, textes d'Imola Gebauer, Zaha Hadid, Michel Ragon, Lucien Hervé
Jeu de Paume / Liénart Éditions,
bilingue français-anglais, 22 × 28,5 cm,
192 pages, 145 ill. n. et b. et coul., 35 €

RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants et les équipes éducatives peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir. Retrouvez également, dans les rubriques « Éducatif » et « Ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.

www.jeudepaume.org

Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :

lemagazine.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

Jeu de Paume – Château de Tours
25, avenue André-Malraux · 37 000 Tours
+33 2 47 70 88 46
mardi-dimanche : 14 h-18 h · fermeture le lundi

expositions

I plein tarif : 4 € ; tarif réduit : 2 €
rendez-vous

I accès sur présentation du billet
d'entrée aux expositions, dans la limite des places disponibles

I les visites sont assurées par des étudiants en master dans le cadre de la formation à la médiation issue d'un partenariat entre l'université François-Rabelais, la Ville de Tours, le CCC OD – centre de création contemporaine olivier debré et le Jeu de Paume, organisé en lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire

I visites commentées pour les groupes :
sur réservation (+33 2 47 70 88 46 / de@ville-tours.fr)

I parcours croisés : sans inscription,
selon les conditions d'accès de chacune des institutions culturelles

I cycle de conférences au CCC OD :
3 € ; gratuit pour les membres du Pass et les abonnés du Jeu de Paume

Jeu de Paume – Concorde

1, place de la Concorde · Paris 8^e

17 octobre 2017 – 21 janvier 2018

I Albert Renger-Patzsch. Les choses

I Ali Kazma. Souterrain

I Steffani Jemison. Sensus Plenior

6 février – 20 mai 2018

I Raoul Hausmann. Photographies
1927-1936

I Susan Meiselas. Médiations

I Damir Očko

Retrouvez-nous sur les réseaux sociaux



#LucienHerve

Retrouvez la programmation complète,
les avantages du laissez-passer et toute
l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
<http://lemagazine.jeudepaume.org>

Le Jeu de Paume est subventionné
par le **ministère de la Culture**.



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume
bénéficient du soutien d'**Olympus France**.

OLYMPUS

Your Vision. Our Future.

Commissaire de l'exposition : Imola Gebauer

Exposition produite par le Jeu de Paume,
en collaboration avec la Ville de Tours.

JEU CHÂTEAU DE TOURS
PAUME
Médias associés : ANOUS PARIS
Remerciements à : CHÂTEAU BELMONT
VILLÉ DE TOURS
AA' ARCHITECTURE D'AURORE

En couverture : *Secrétariat, Chandigarh, Inde*
(architecte : Le Corbusier), 1961
Photo Lucien Hervé © FLC – ADAGP / J. Paul Getty Trust, The
Getty Research Institute, Los Angeles

Pour toutes les photographies : © Lucien Hervé, Paris

Mise en page : Benoît Caninaferria
© Jeu de Paume, Paris, 2017