

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 12 (2), 2018, p. 87-104.

DOI: doi.org/10.18352/relief.1010

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

L'Italie a été une importante source d'inspiration pour Lucien Hervé, le photographe de Le Corbusier. C'est à Milan qu'il présente sa première exposition issue de cette collaboration et qu'il publie ses photos sur l'architecture d'après-guerre en France dans les revues *Domus* et *Casabella*. En dehors des commandes officielles, Hervé est retourné en Italie pour des vacances entre 1950 et 1990. Grâce à ses expositions plusieurs photographies prises à ces occasions sont devenues des 'icônes'. D'autres moins connues révèlent un rôle très important accordé à l'homme, des études approfondies de l'architecture classique, et un regard moins rigoureux que la réputation de l'artiste ne le suggère.

Cette étude est un travail expérimental. Jamais le rapport entre l'œuvre d'Hervé et un pays n'a fait l'objet d'un travail approfondi, et lui-même n'aurait peut-être pas considéré une telle approche forcément intéressante ou significative. Toutefois, tout au long de sa carrière l'Italie occupe une place privilégiée. Terre d'élection du Grand Tour des artistes depuis le XVII^e siècle, elle mérite donc une réflexion approfondie. Les voyages du photographe ont été le sujet d'une publication (Gebauer 2017), mais justement l'Italie n'a pas été retenue en tant que pays significatif dans son œuvre. Cet essai peut être considéré comme le prolongement des réflexions autour du sujet du voyage d'artiste, et il s'efforce même d'approfondir cette thématique. Les voyages réels et les voyages mentaux se complètent mutuellement et témoignent d'une vie en quête de l'expression la plus juste de l'essentiel.

Dans le présent article nous nous proposons d'analyser d'abord – pour la première fois – la première exposition photographique d'Hervé organisée en Italie en 1953. Dans un deuxième temps nous étudierons les photos de vacances prises entre 1947 et 1970, afin de chercher les traces que l'Italie a laissées dans l'œuvre et de comprendre – s'il en existe – leurs significations. Si la première partie met en lumière le travail que Lucien Hervé a effectué autour de l'œuvre de Le Corbusier et ses tout premiers contacts avec l'Italie, la seconde permet de s'approcher de l'œil de l'artiste 'en liberté' et en vacances. Ce deuxième accès à

L'œuvre plutôt inconnue cherche à découvrir les sujets spontanés et les caractéristiques de ces prises de vues. Ces voyages sont significatifs d'autant plus que, en raison d'une maladie grave, la sclérose en plaques diagnostiquée en 1965, Hervé fut restreint dans ses déplacements. Les contacts et photographies recueillis lors de sa période la plus active resteront ses ressources principales pour les décennies à venir. Les deux approches se complètent et permettent de redécouvrir la richesse et la cohérence du regard d'Hervé à travers des photographies peu ou pas du tout connues. La présente étude est basée sur un travail d'archiviste : nous tenterons de réviser les *a priori* concernant Lucien Hervé à travers les documents analysés.

Au service du modernisme

Dès 1950 Lucien Hervé est associé à Le Corbusier et à son œuvre. L'architecte fait publier en France et à l'étranger les photos prises par son nouveau photographe attitré et Hervé voyage en sa compagnie non seulement sur des sites de constructions, mais aussi pour l'assister et pour intervenir à des expositions et colloques.

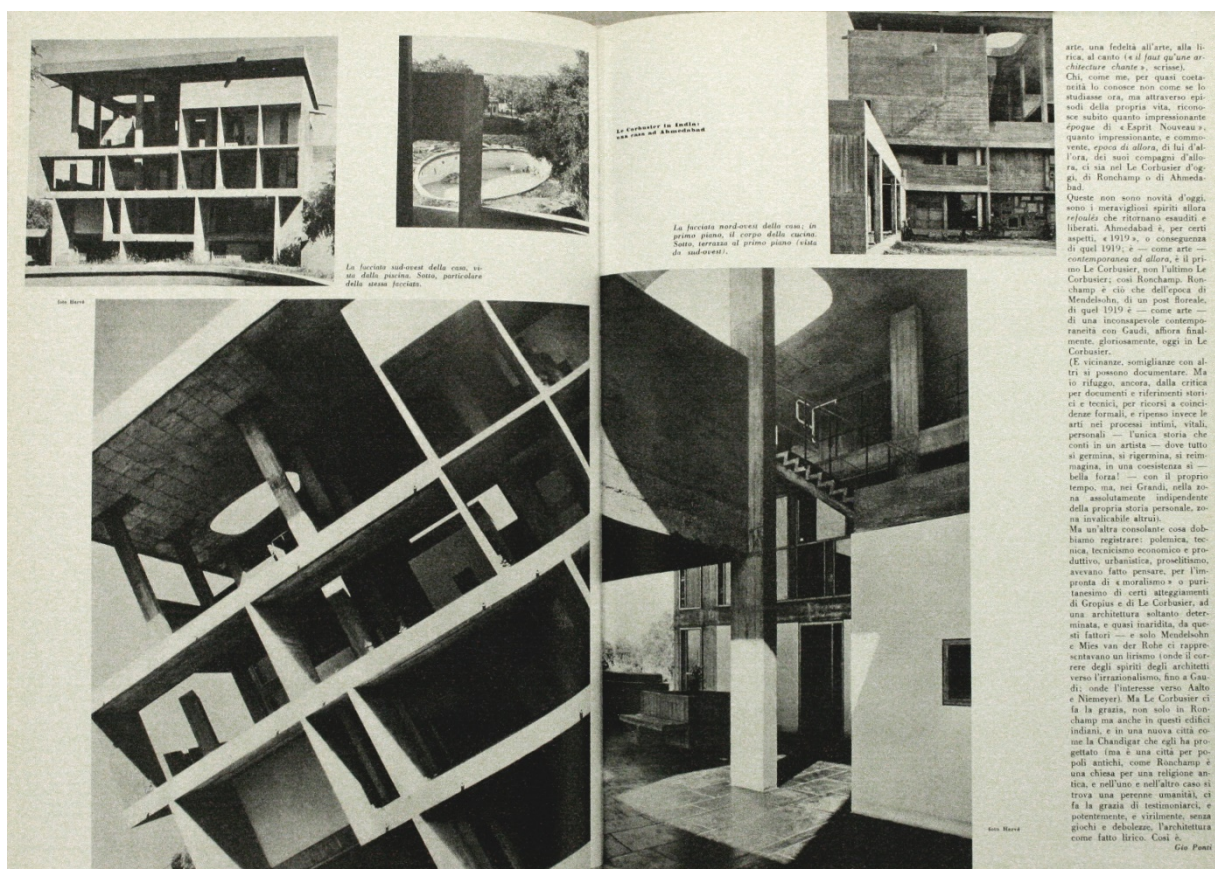


Fig. 1. Double page de *Domus* (n° 320, 1956), photographies de Lucien Hervé des constructions de Le Corbusier en Inde.

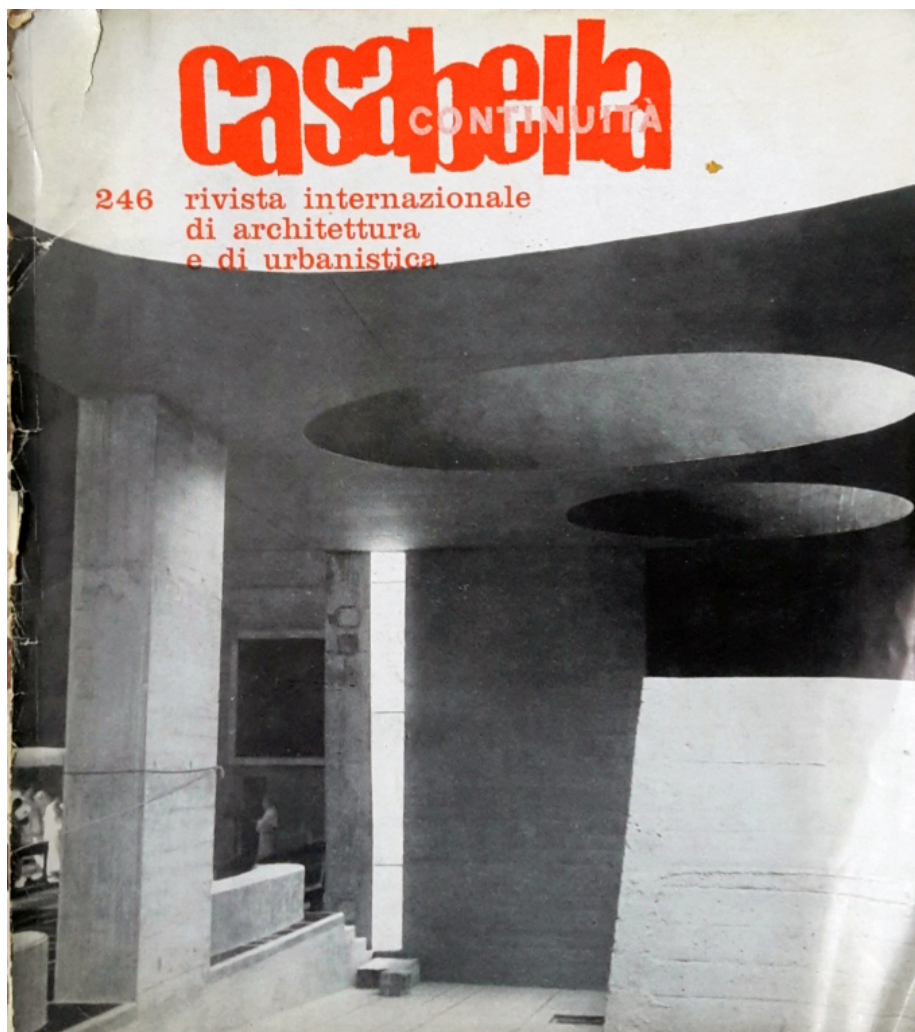


Fig. 2. Couverture de *Casabella-Continuità* (n° 246, 1960), photographie de Hervé du couvent de la Tourette de Le Corbusier, Paris, ALH (Archives Lucien Hervé).

Pour comprendre cette proximité, il est utile de se remémorer brièvement leur parcours commun. Le Corbusier accueille le photographe amateur d'origine hongroise, journaliste de *Marianne Magazine*, de *France Illustration*, *Point de vue – Images du Monde* et de *L'Art Sacré* pour la première fois à la fin de décembre 1949. Il s'est fait remarquer par ses 650 photos d'une unité d'habitation en construction à Marseille, qu'il a envoyées à l'architecte. Pourtant à cette époque Hervé se considère davantage comme un peintre, un peintre plutôt abstrait avec une admiration aussi bien pour Picasso que pour Matisse ou Mondrian ; une passion qu'il partage avec Le Corbusier. S'il est déjà un connaisseur de l'histoire de l'art, c'est grâce à son éducation dans une famille bourgeoise qu'il avait d'ailleurs quittée à l'âge de dix-huit ans, avec une forte sensibilité sociale et un goût prononcé pour la peinture et l'architecture modernes. « J'ai appris l'architecture avec Eiffel », confia-t-il à son ami, l'historien de l'architecture, Attila

Batár, lors de la préparation de leur ouvrage commun. Ce goût, notamment pour la peinture, lui permit de se lier facilement avec Le Corbusier qui déclara : « Vous avez l'âme d'un architecte » (1949). L'architecte, pour sa part, était déjà très connu et avait déjà collaboré avec plusieurs photographes. Néanmoins, il s'exclama que c'était dans Hervé qu'il avait trouvé le photographe capable d'exprimer l'architecture, qu'il avait cherché depuis des décennies.

Les revues d'architecture comme *L'Architecture d'Aujourd'hui*, ou les revues italiennes comme *Domus* et *Casabella*, font partie des vitrines essentielles où l'architecte peut propager ses idées. Hervé, ancien communiste, adhère rapidement aux valeurs humanistes propagées par l'homme qui devient son mentor. Il se met entièrement à son service, et délaisse définitivement la peinture.

Milan, 1953

C'est ainsi que fut réalisée en 1953 la première exposition personnelle de Lucien Hervé à Milan, intitulée « Marseille : une ville, deux architectures », organisée par la revue *Domus*. Cette possibilité extraordinaire de collaborer avec une des revues spécialisées les plus influentes de l'époque est sûrement due à la reconnaissance de ses photos par le fondateur et rédacteur en chef Gio Ponti, mais aussi par le fait que les photos représentaient des œuvres de Le Corbusier. C'est à cette occasion qu'Hervé est publiquement acclamé comme photographe officiel de Le Corbusier. Gio Ponti, architecte et concepteur de la *macchina per abitare*, avait régulièrement publié des articles sur Le Corbusier ; à partir de 1950 nombre de ses articles étaient accompagnés de photos d'Hervé.

Le thème de l'exposition cadre parfaitement avec la lignée éditoriale de *Domus* qui célèbre le modernisme. Hervé a choisi un sous-titre accrocheur : « L'architecture pour la joie de l'homme ». Pour l'exposition la salle de lecture de la « Société du Linoléum » (*Società Italiana del Linoleum*) a été mise à la disposition d'Hervé. Ce dernier revêt les lieux librement et d'une façon très originale : il investit les surfaces à l'extérieur aussi bien qu'à l'intérieur avec deux images juxtaposées de Marseille : ses photos de la ville ancienne et celles de la Cité Radieuse de Le Corbusier. Grâce à cette exposition où la vétusté côtoie avec le futur, Hervé contribua à promouvoir la réputation de Le Corbusier en tant qu'architecte de la pensée progressiste et de la modernité.

L'exposition, jusqu'ici faussement datée de 1951, eut lieu en mai-juin 1953. Elle mérite une attention particulière, car elle nous confronte avec un Lucien Hervé complexe dès ses débuts. Son exposition photographique n'est rien moins qu'un manifeste de l'architecture moderne et son langage permet de découvrir l'artiste dans toute sa richesse. Soulignons qu'il s'agit non seulement

d'un photographe, mais d'un artiste, et qui plus est, d'un artiste engagé. Un article détaillé de l'époque du magazine italien *LN* (1953) permet de se faire une idée de l'exposition et d'identifier certaines photographies exposées. Sa structure témoigne du fait qu'Hervé ne s'est pas contenté de montrer seulement ses photos, il a voulu également transmettre un message.

Le spectateur est invité à entrer dans le vif du sujet par l'intermédiaire de quatre 'sections' : l'homme sans architecture, l'architecture dans la nature, l'homme dans l'architecture et enfin l'architecture de la joie de vivre. Le message rejoint de manière évidente celui de Le Corbusier, en mettant au centre l'homme et la nature. Hervé expose de nombreuses photographies représentant des gens (dont beaucoup d'enfants). Au début l'homme apparaît en tant qu'habitant d'un espace mal construit d'où émane une dissonance évidente, puis, dans un contraste accentué par Hervé, il réapparaît comme l'utilisateur d'un espace bien réfléchi, en plein équilibre avec lui. Dans une autre unité importante, située à la fin de l'exposition, le photographe s'approche de l'architecture à travers ses détails, dans des compositions de plus en plus abstraites. Nous pouvons identifier ainsi dans cette exposition les sujets qui sont chers à Hervé, tels qu'ils ont été juxtaposés et mis en contexte.

Le brio du photographe semblait jusqu'à présent totalement oublié, mais une note manuscrite et une lettre de la « Société du Linoléum », retrouvées récemment dans les archives de l'artiste, nous permettent de saisir la complexité de sa pensée : il a mis en œuvre les proportions du Modulor de Le Corbusier. Il agrandit ses photos selon les mesures du nombre d'or et transforme son exposition en œuvre d'art totale, où les dimensions et les distances reflètent également les principes de son mentor. Le Modulor avait été présenté à la *Triennale* de 1951 et avait reçu un très bon accueil. Ses mesures ont été mises en œuvre lors des expositions d'Hervé dans les années 1960, mais la première utilisation par le photographe était restée jusqu'ici tout à fait inconnue. De plus Hervé utilise ici les couleurs de base de Le Corbusier, comme le bleu et l'orange en tant que couleurs de fond, vives ou atténuées selon le thème représenté. En déchiffrant les thématiques et les photos exposées telles qu'elles nous sont parvenues par le biais de quelques photographies, nous nous rendons compte que la présence des hommes, dans la première exposition d'Hervé, est bien plus nette que dans l'œuvre ultérieure. Hervé parle de l'architecture par l'intermédiaire des gens qui y vivent.



Lucien Hervé

fotografo di Le Corbusier

presenta

“UNA CITTÀ: DUE ARCHITETTURE,, (Marsiglia)

**Nella sala di lettura della Società del Linoleum in Milano Via Dante
ang. Via S. Tomaso**

La mostra è aperta dal 20 maggio al 3 giugno, dalle 15 alle 18,30

Fig. 3-4. *Una città: due architetture*, photographie et carte d'invitation de l'exposition, 1953, ALH.

Il semble justifié de consacrer une pensée supplémentaire à la *Triennale* de Milan. Même si nous n'avons pas actuellement de preuve à ce sujet, il est probable que le photographe l'ait visitée en compagnie de Le Corbusier. Si cette hypothèse pouvait être confirmée un jour, nous pourrions y déceler une inspiration déterminante de l'agencement des expositions du photographe dès les années 1950.

L'appropriation de l'espace, la diversité des dimensions et l'emploi des dernières nouveautés de la technologie industrielle en tant que support (verre, aluminium, plastique) caractérisent les expositions d'Hervé. Il développe une approche voisine de l'architecture (par exemple l'utilisation des plans de la ville pour l'exposition *Fatehpur Sikri*, années 1970), mais il s'en détache pour dégager un message artistique dont l'architecture reste pourtant un des supports les plus importants. Par son originalité et sa créativité cette approche offre une expérience 'immersive' et très moderne parmi les expositions photographiques de l'époque.

Précisons que nous n'avons pas pu consulter les archives de *Domus*. Nous nous appuyons sur les documents, lettres, et photographies dans les archives du photographe et sur des numéros de revues. Sans aucun doute d'autres découvertes vont nuancer ces informations sur les premiers pas de l'artiste. Dans les années 1950-1960 Ponti, de son côté, publie régulièrement des photographies d'Hervé sur l'œuvre d'autres architectes français, par exemple les constructions de Bernard Zehrfuss ou de Jean Prouvé, et les intérieurs de Charlotte Perriand. Il est intéressant de noter qu'à cette époque la photographie d'architecture n'est pas encore considérée comme un art émancipé, l'identification des auteurs étant loin d'être systématique.

Départ vers l'inconnu

Pour découvrir d'autres photographies – moins iconiques mais non moins intéressantes – les archives de l'artiste sont incontournables. On peut suivre le parcours de l'artiste par l'étude des négatifs, sur les vintages en majorité inédits et sur les planches de contacts. Les petites photos collées sur les planches par Hervé même ou par Judith sa femme, sont des références par excellence. Elles sont d'une qualité inégale. Leurs tons divers démontrent que le photographe n'a pas été intéressé par le tirage même, à ce stade de travail il n'a cherché à définir que la composition. Les tonalités finales furent élaborées plus tard, souvent par des tireurs-collaborateurs sous la direction du photographe.

Contrairement à ce que nous pourrions imaginer, dès les années 1950 Hervé avait souvent dans les mains un appareil pour les photos en couleur. Si ces photos sont restées presque entièrement inconnues, cela s'explique entre

autres par le choix délibéré du photographe de n'utiliser que rarement la couleur. De plus, ces négatifs étant considérablement décolorés, leur utilisation actuelle demanderait un important travail de restauration.

La composition des archives, aussi bien que celle des planches, faite par Lucien Hervé, est d'ordre géographique, plus rarement thématique puis chronologique. Les prises de vues se suivent soit par architecte, soit par pays, puis ville par ville, région par région. Les époques ne sont que rarement prises en considération. La périodisation est liée le plus souvent à un projet précis, le reste du temps c'est justement l'interaction qui amuse le photographe. Même les planches, nous le verrons, se trouvent être des lieux d'expérimentation et de pré-projection.

L'inspiration classique

Dans la vie personnelle du photographe l'Italie a pleinement rempli le rôle d'inspiratrice qu'elle jouait également pour les artistes du Grand Tour. À l'occasion d'une exposition récente nous avons pu creuser dans ce riche filon. Les archives d'Hervé contiennent plusieurs albums qui portent le titre d'« Italie ». En effet l'artiste a choisi plusieurs fois l'Italie pour y passer les vacances en famille : en 1954 la famille est en Vénétie, en 1966 en Toscane et aux alentours de Milan, et en 1988 elle se trouve dans les Dolomites, non loin de Vipiteno. Cette liste n'est pas complète et s'appuie principalement sur le témoignage des archives, que Judith Hervé, la veuve du photographe, a pu compléter par ses souvenirs. L'Italie est un des terrains où l'artiste a pu s'exprimer d'une manière totalement libre, sans contrainte. Pour le chercheur actuel, les sujets, les outils et méthodes, et le langage photographique d'Hervé ainsi que l'utilisation postérieure de ces mêmes clichés seront alors intéressants à examiner.

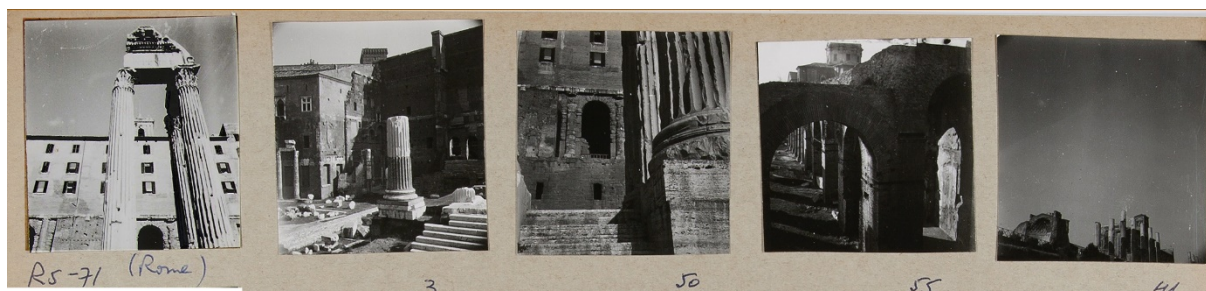


Fig. 5. Planche des contacts, détail, Rome, années 1960, ALH (photo Illés Sarkantyu).

Les voyageurs du Grand Tour comme la plupart des voyageurs consacrent une attention primordiale aux monuments antiques. Pour sa part Hervé s'intéresse également aux vestiges romains. Il « regarde avec attention les monuments

légus par le passé » (Hervé 1963, 36), il est ému, mais il évite tout romantisme. Leur principal intérêt pour lui semble être le fait qu'ils ont été intégrés dans leur contexte : dans la nature, dans la ville et dans la vie actuelle. Il veut comprendre ce qu'il voit, et la manière dont il le présente en mots aussi bien qu'en images est analytique. Les détails sont le plus souvent mis en rapport avec l'ensemble ; leurs proportions, par un contraste saisissant, provoquent la surprise. Les colonnes et les voûtes créent une vraie mise en scène dont la puissance est dédoublée par les rythmes et les surfaces lumineuses ou ombragées. De plus, Hervé cherche à confronter les différentes époques, et saisit des éléments dont les volumes rappellent plus des sculptures que des formes architecturales. Il est fasciné par leur plasticité, leur texture, et leur ampleur vis-à-vis de l'espace.

La parenté de regard et d'inspiration entre Lucien Hervé et Le Corbusier se manifeste non seulement par l'attrance qu'ils éprouvent pour les formes de la nature ou leur langage artistique moderniste, mais aussi bien par leur estime à l'égard des formes et des artistes classiques. Hervé aura pu sûrement partager son enthousiasme avec son maître qui lui-même était fasciné par les formes classiques qu'il dessinait à Rome aussi bien qu'en Grèce. Le photographe qui discutait souvent d'art avec Le Corbusier a dû voir ses croquis en photographiant les archives de l'architecte, notamment avant leur publication en 1966 (Le Corbusier, 1966).

Les 'icônes' et les secrets du voyageur

Parmi les quelques centaines de photographies constituant le fond le plus connu d'Hervé de nombreux clichés pris en Italie ont été répertoriés. Certains architectes aussi bien que quelques architectures y occupent une place très importante. Andrea Palladio (les villas, et particulièrement le *Teatro Olimpico*), Michel-Ange (la Nouvelle Sacristie de Florence) et Filippo Brunelleschi (la coupole de la cathédrale de Florence) sont les artistes-inspireurs les plus étudiés par lui. Le jeu géométrique des façades du baptistère Saint-Jean, ou la façade de la chapelle Pazzi de Florence font également partie des 'icônes' d'Hervé. Ces clichés ont été sélectionnés pour les grandes expositions itinérantes comme le *Langage de l'architecture*, ou bien pour les publications de l'artiste de son vivant aussi bien que posthumes. Ces édifices éveillent la curiosité d'Hervé aussi profondément que l'Unité d'habitation de Marseille. L'enthousiasme du photographe témoigne de son admiration pour toutes les périodes de l'histoire de l'art, pour le développement des technologies de construction, aussi bien que pour le rapport entre les hommes et leur environnement établi grâce au génie des anciens bâtisseurs. « Je ne sépare plus l'idée d'un temple de celle de son édification », une citation empruntée à *Eupalinos ou l'architecte* de Paul Valéry

(83) que le photographe affichait sur les cimaises de l'exposition *Langage de l'architecture*. Le mimétisme de l'habit d'une religieuse se détachant sur les murs de la cathédrale de Sienne fait également partie des images-clés qui, sélectionnées par l'artiste, ont contribué à former notre regard sur le photographe.

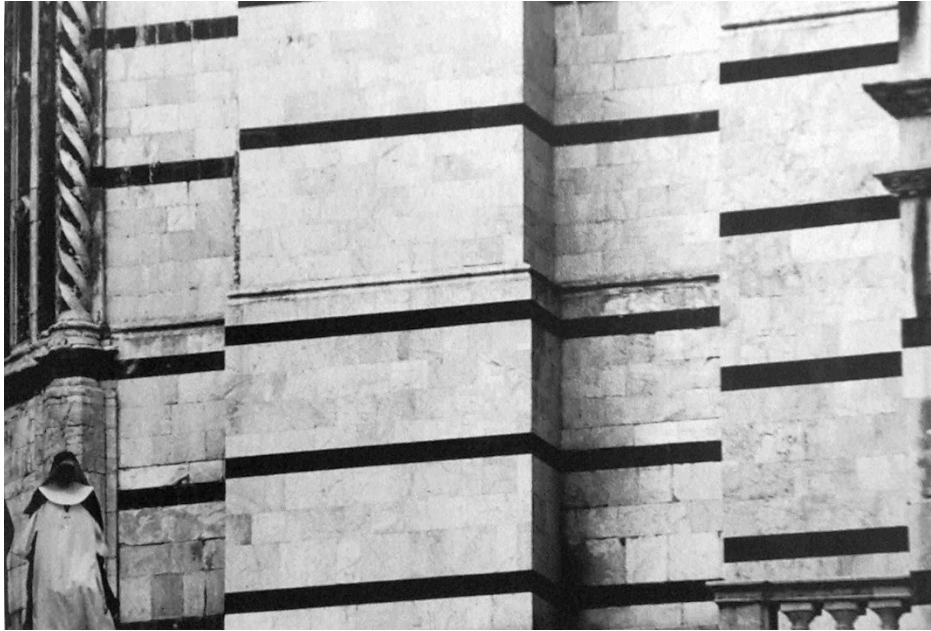


Fig. 6. La cathédrale de Sienne, 1949.



Fig. 7. La cathédrale de Florence, 1966 (architecte Filippo Brunelleschi).

La démarche intellectuelle d'Hervé révèle ici (au moins) deux dimensions ou approches : sur les pas de Valéry, il cherche l'idée de l'édification, puis il cherche à capter le moment qui fait le mieux écho avec l'espace. Dans notre exemple de la coupole de la cathédrale de Florence le photographe cherche ainsi à exprimer ce dont parle Valéry : toucher le moment où la théorie et la matière se marient, où les volumes purs s'élancent de leur socle presque banal. Quand il saisit d'une manière délicate les nervures bien pondérées de la Sacristie Nouvelle, Hervé suit de près les pas de l'architecte. Il réussit à révéler non seulement la droiture de cette structure, mais il va plus loin : ses photos dégagent les mêmes harmonies et mystères que l'espace lui-même. Cependant, la photo de la cathédrale de Sienne dévoile clairement la volonté de l'artiste de capter une résonance spontanée et momentanée. En même temps cette dernière témoigne de l'humour du photographe, qui jaillit souvent d'une juxtaposition ou d'un contraste peu habituel. Ces deux approches, la 'savante' et la 'ludique', caractérisent non seulement les photographies mais aussi l'homme lui-même.

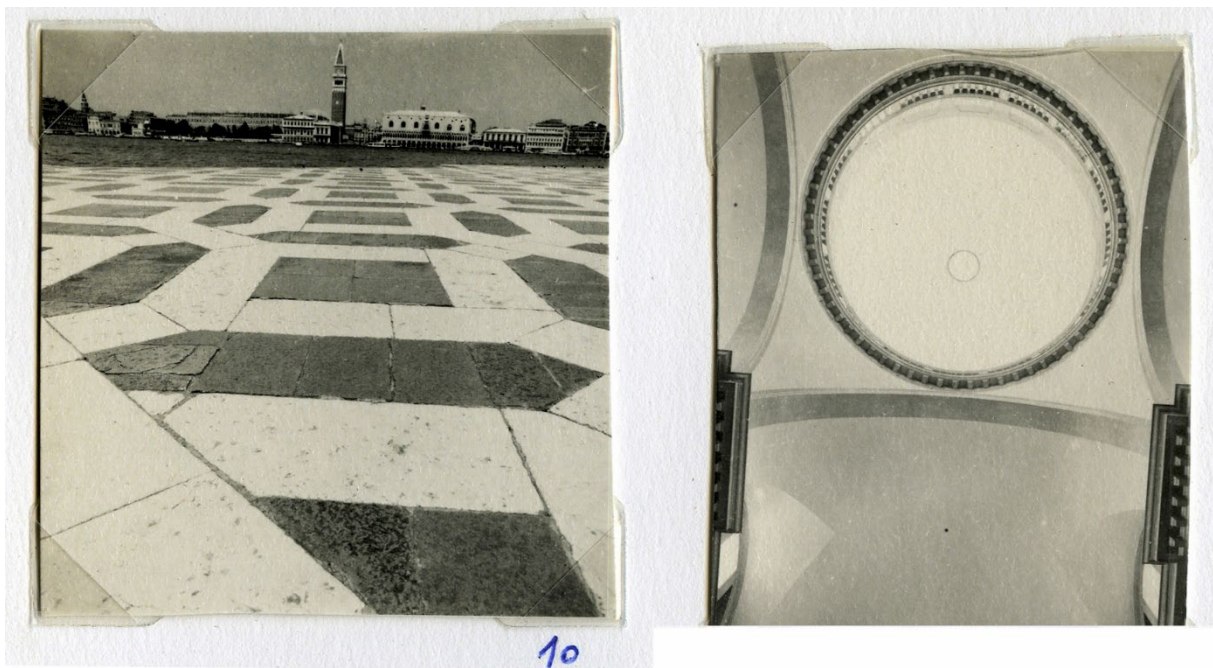


Fig. 8-9. Contacts, la basilique de Saint-Georges-Majeur, détails (pavé extérieur et coupole), Venise, années 1960, ALH (architecte Andrea Palladio).

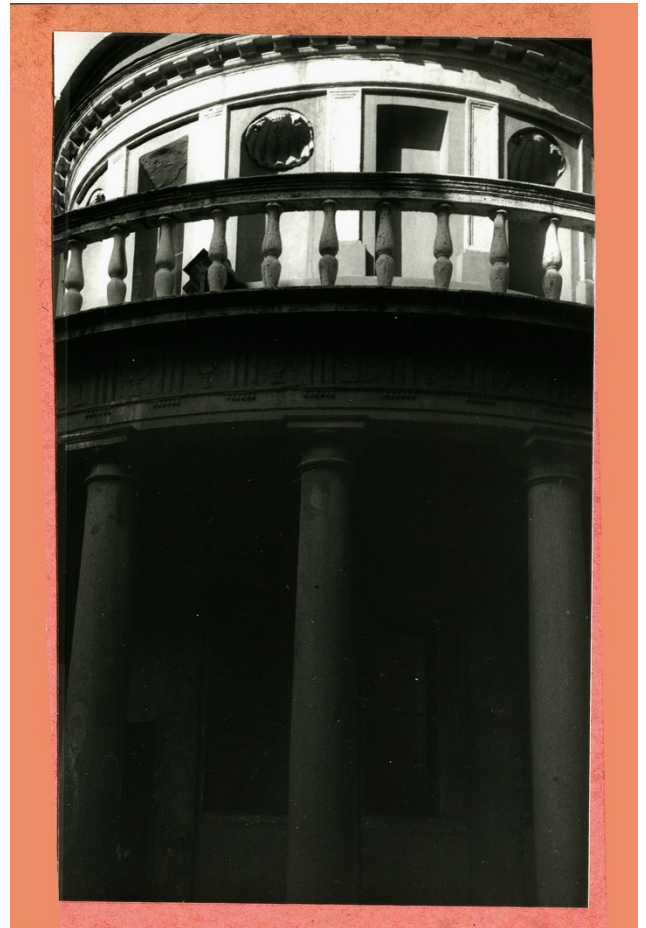
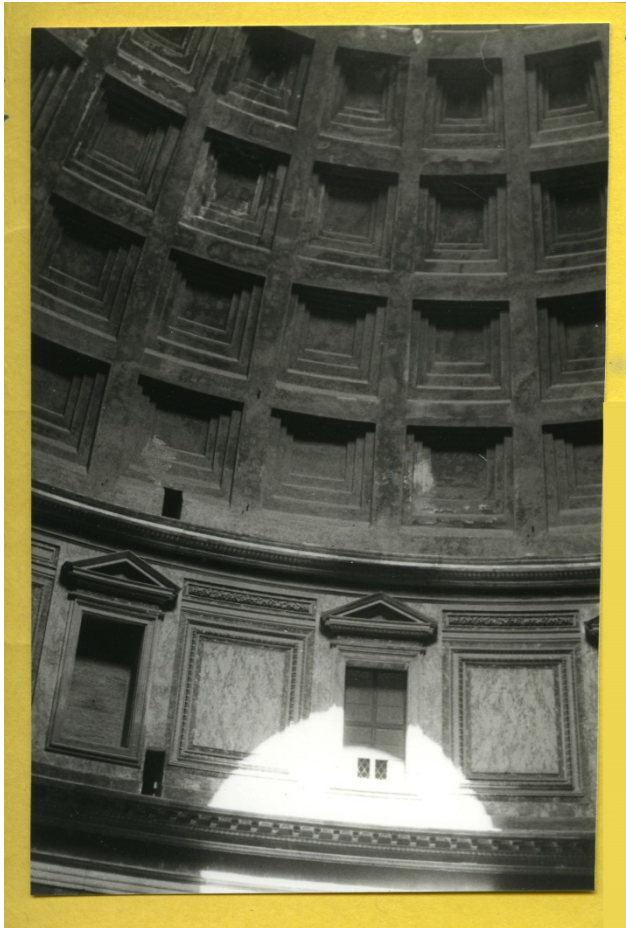


Fig. 10-11. Contacts, détail, Rome, années 1960, ALH (le Panthéon et le Tempietto de Donato Bramante).

Les quatre photographies ici reproduites ne sont connues que par ces contacts. Pourtant, elles représentent les architectures les plus importantes pour Lucien Hervé et leur cadrage porte sa 'marque'. Elles font partie de nombreuses images en attente de (re)découverte. Comme une série de 16 doubles planches pour laquelle Hervé rompt avec l'ordre général de ses planches strictement thématiques et propose une juxtaposition de petits tirages – plus grands qu'un contact – sur les grandes œuvres romaines : antiques, renaissantes et baroques. Le Panthéon côtoie le *Tempietto* de Donato Bramante et les œuvres de Pietro de Cortona, Francesco Borromini et Gian Lorenzo Bernini s'ajoutent à cette sélection prestigieuse. Les plans varient, Hervé focalise de nouveau sur les éléments géométriques classiques, sur les volumes pleins ou vides et sur les lignes pures, souvent obliques dont il rehausse la puissance avec efficacité. Les formes positives et négatives se répondent. Nous avons évoqué que chez Hervé certains éléments d'architecture ont l'air de sculptures, mais nous pouvons aller plus loin, en constatant que certaines photographies d'architecture se transforment sous son regard en des œuvres plastiques à deux dimensions. Les rythmes, les contrastes rendent ce rapprochement encore plus saisissant. Pour lui ce sont les

formes, les volumes et les lignes universels « d'un terrain commun sur lequel les hommes différemment conditionnés, soudain se reconnaissent », comme il l'a constaté suite à un de ses voyages (1963, 31).

Aucune correspondance, publication ou autre document n'a permis jusqu'alors d'identifier les desseins du photographe concernant ces quelques planches en rupture de l'ordre général. Un projet d'exposition ? Une publication ? Une étude ? Une « simple » tentative d'appropriation ? Une approche pédagogique ? Un jeu d'expérimentation ? Le langage des dialogues – imagés ou littéraires – ou la juxtaposition appartiennent en propre à Lucien Hervé qui, un peu comme certains philosophes antiques, aimait proposer à la réflexion un sujet en évoquant les analogies, les oppositions ou les parallèles. Cette maquette cachée, peut-être abandonnée, manifeste donc sa méthode typique de s'approcher d'un sujet. Une méthode dont certains outils 'savants' se trouvent bien sur les étagères de sa bibliothèque. C'est là que se cache parmi les ouvrages répertoriés de Bruno Zevi, Manfredo Tafuri, G. C. Argan, André Chastel et d'autres, l'exemplaire maintes fois relu et annoté de *Vers une architecture* de Le Corbusier (1928), avec la vision de l'auteur pour approcher les classiques. Sommes-nous les témoins d'une méthode d'appropriation commune ?

Et comment Lucien Hervé s'approprie-t-il les formes moins 'classiques' ? Pour saisir et traduire la richesse de certaines d'entre elles, Hervé dispose d'une grande variété de moyens : il les repousse sur les limites de sa composition, accentue leur répétition, il opère avec l'ombre et la lumière qui cachent ou révèlent une partie de la réalité, ou bien il s'en rapproche pour les rendre uniques. Dans son essai sur Hervé, Patrizia Magli (21) parle d'un effet de vertige provoqué par le continuel changement de registre entre la distance et la proximité, par la limitation du champ visible et le rapprochement des détails. « La vérité n'est pas l'exactitude », précisa-t-il pour Noël Boursier lors d'un entretien (4). Combien d'Hervé existe-t-il alors ? Et combien de langages ?

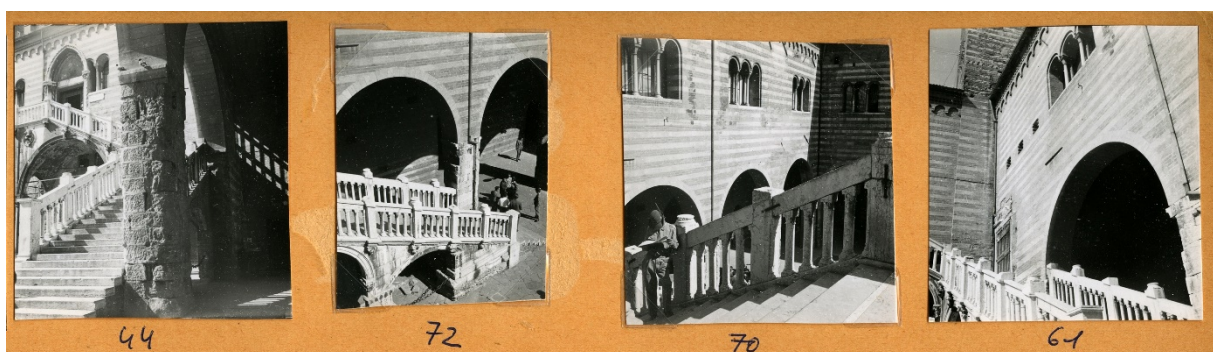


Fig. 12. Planche de contacts, détail, Vérone, années 1960, ALH.

La dynamique du hasard

L'attention d'Hervé se concentre dès le début sur l'espace urbain, habité et animé ou non. Les planches et les photographies étudiées jusqu'ici portent bien l'empreinte du génie humain, mais sans qu'y figurent des personnages. En effet, même s'ils existent, relativement peu de personnages ont réussi à percer dans l'univers architectural du photographe. Cette mise en relief de la prééminence de l'architecture dans l'œuvre d'Hervé correspond à l'image publique que la critique d'art a établie de Lucien Hervé. Dans *Architecture et photographie* il confie :

Il arrive qu'on me fasse le reproche de montrer le plus souvent l'architecture sans personnages. Il est vrai que trop souvent l'homme n'ajoute rien par sa personne à l'architecture où un bon architecte lui a déjà réservé une place de choix. Il risque d'y ajouter l'anecdote [...]

Et il ajoute : « Il est pourtant important que l'œuvre bâtie puisse se confronter avec l'homme pris comme mesure » (168). Néanmoins, les vues des rues ou des places des villes animées par leur habitants témoignent d'un intérêt qui dépasse celui de la 'mesure'. Ses planches des contacts dévoilent que l'homme capte véritablement sa curiosité. Son attention a bien été attirée par les personnages quotidiens qui animent les rues, les marchés et d'autres lieux publics. Si Lucien Hervé semble avoir évité de représenter les gens, c'est avant tout en raison d'un travail sur commande autour de l'architecture. Les architectes, les revues et livres architecturaux ont demandé des photos souvent libres de tout élément éphémère. En 1952 Le Corbusier lui a passé une commande en disant : « il faut éviter d'avoir les badauds au premier plan » (Le Corbusier, 1952).

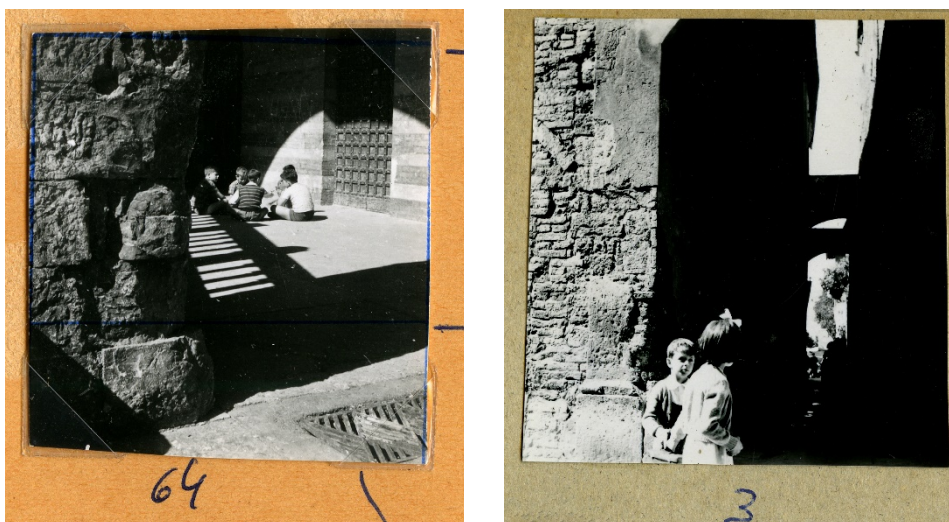


Fig. 13-14. Contacts, détail, Vérone et San Gimignano, années 1960, ALH.

L'étude des compositions et des cadrages révèle l'effort d'Hervé d'exclure l'anecdote. Une partie importante des photographies « animées » délimite fortement l'espace à vivre. Les belles surfaces des murs se complètent par une matière plus rigoureuse, l'ombre et leur interaction dominent les images, l'espace réservé aux vivants reste très réduit. Pourtant ces figures interagissent également avec l'espace que le photographe leur accorde. L'œil du photographe a cherché les gestes et la géométrie des mouvements qui résonne avec l'environnement.

S'il n'y a pas de véritable narration, l'émotion ressentie émane tout de même de la plupart des photographies 'humanistes'. Si Hervé n'a jamais appartenu à ce mouvement artistique, ce peut être en raison de la discrétion et du retrait avec lesquels il approche ses prochains. Il capte ainsi discrètement les gens solitaires au coin de la rue ou sur l'escalier d'une église. Car le sort de l'homme l'a toujours touché, y compris sur les échafaudages des nouvelles constructions, dans les rues de Paris, Delhi ou Rome.



Fig. 15. Planche des contacts, détail, San Gimignano, années 1960, ALH.

À côté des photographies prises d'une manière presque 'anonyme', Hervé peut également surprendre son public par une approche directe, comportant souvent une graine d'humour. Il s'amuse à capter les jambes des dames bavardes qui rythment avec les pavés, ou les minuscules têtes de curieuses sortant d'une façade (fig. 15). Mais le registre varie, le plan large alterne avec le gros plan : à Venise, Sienne ou Saint Gimignano il photographie abondamment les marchés, les places, les enfants, les badauds, et même un enterrement en gondole. Sur ces

photos l'espace bâti n'est pas délimité, mais offre aux habitants du champ libre, ce qu'Hervé guette avec prédilection. Si nous avons sélectionné intentionnellement ces clichés inconnus, d'autres, porteurs du même regard ludique, font partie des photos des grandes expositions organisées par l'artiste. Sommes-nous les témoins de la survie de la période narrative du début de son parcours ?

Le nombre de photos représentant des gens manifeste qu'une fois en vacances et dégagé de toute contrainte, Hervé captait librement le monde des vivants, utilisateurs des villes et de leurs édifices. Il n'a pas cessé d'observer l'espace urbain, et cela tout au long de sa carrière. L'étude ainsi effectuée semble démontrer que l'artiste a traité séparément les photos des villes et d'autres scènes plus humaines d'une part et les études architecturales d'autre part, mais les deux restent des fils conducteurs de son œuvre. La thématisation des planches témoigne d'une certaine distinction opérée entre les genres. L'approfondissement de chaque genre et avant tout les commandes lui imposaient un traitement différent. Toutefois, l'œil est le même, les outils sont identiques et les liens entre eux sont indéfectibles. S'il est possible de remarquer une tendance générale, dans l'œuvre de la maturité, de sélectionner, sur la base de critères de plus en plus stricts, de moins en moins de personnages, cependant il ne s'agit pas pour lui d'abandonner les humains. Et si sa première exposition analysée ci-dessus témoigne de la présence manifeste de l'homme, cela n'est pas un hasard, mais le signe d'un profond engagement social et humaniste qu'il conservera jusqu'à sa mort.

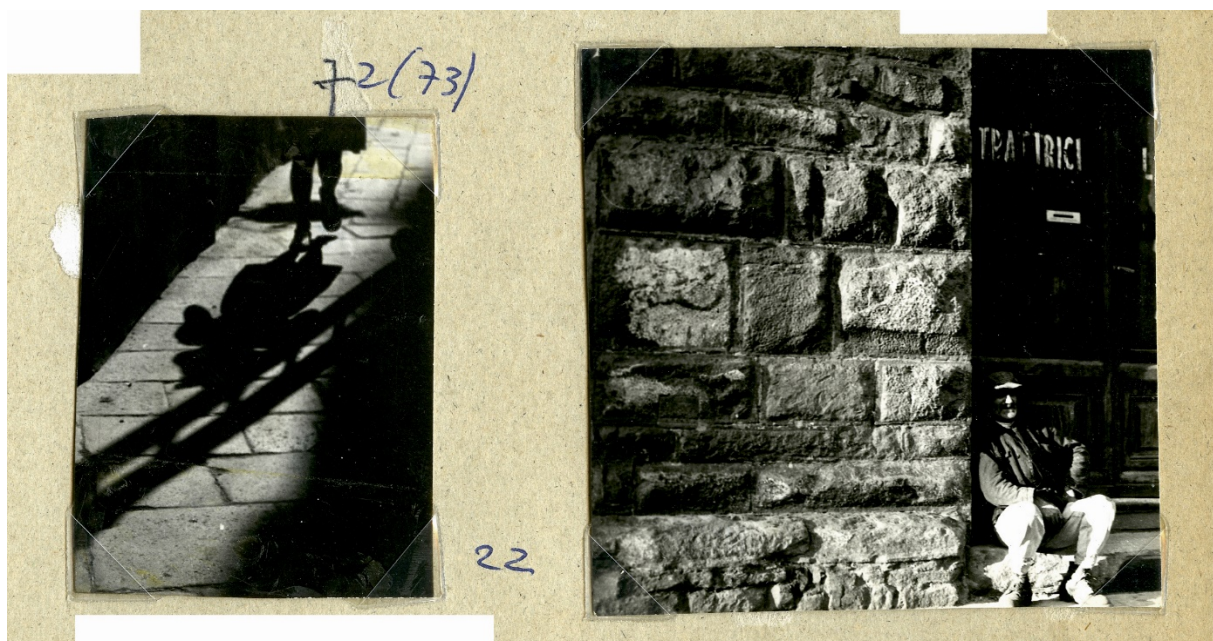


Fig. 16. Planche des contacts, détail, Venise, années 1960, ALH.

Conclusion

Pour les photographies les plus tardives, datant pour la plupart des années 1990-2000, Hervé n'a pas fait de planches de contacts, en raison peut-être de son âge et de manque de temps. L'absence de ces documents est douloureuse, car ces contacts étaient primordiaux pour un photographe qui a passé un temps considérable dans son atelier avec une paire de ciseaux dans les mains. Et comme l'étude des planches reste incomplète, l'étude des collaborations et des thèmes photographiés reste partielle également.

En interrogeant une partie de l'œuvre de Lucien Hervé qui jusqu'ici était peu étudiée, nous espérons avoir contribué à une compréhension plus complète de l'œuvre de ce photographe. Certains de nos constats et découvertes sont liés indubitablement à des expériences en lien avec l'Italie. D'autres en revanche auraient pu être faits aussi à propos d'autres sujets. Toutefois, en dehors de la France, c'est seulement l'Italie qui offre la possibilité d'un tel approfondissement, pourvu que l'on sorte du domaine des photographies exécutées sur commande. Et si l'Italie a pu devenir un terrain d'exploration pour nous, elle le fut autant pour le photographe, un pays qui l'a formé et inspiré.

L'analyse des sources accessibles concernant la première exposition photographique d'Hervé a dévoilé une mise en scène originale, et nous a amenée à interroger quelques photographies des « vivants », selon le mot du photographe dans un discours socialement très engagé aux côtés de Le Corbusier. L'examen des planches de contacts italiennes corrobore et élargit en même temps le regard sur la création du photographe. Hervé fut bel et bien le témoin de l'architecture et de l'urbanisme nouveaux et internationaux d'après-guerre, cependant, il n'est pas que le photographe de l'architecture moderne, et non plus celui de l'architecture seulement. Aux côtés de ses grands projets commandités, Hervé a fait preuve d'une fascination profonde pour l'architecture antique, renaissante et baroque de l'Italie. Une passion qu'il partage avec son maître, Le Corbusier. Ensuite, Hervé a conservé une profonde curiosité pour ses semblables qu'il a bien aimé observer et capter par un langage personnel aux limites de la narration. L'attention accordée à l'homme est largement plus importante que la réputation établie d'Hervé ne le suggère, et cela pendant tout le parcours de sa carrière. Cette tentative d'approcher Hervé par des photographies moins connues confirme ce que lui-même a dit dans *Amis inconnus* : « Je me considère comme un photographe *humaniste*. [...] 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 » (7). C'est cette interférence de plusieurs centres d'intérêt qui rend cette œuvre si riche et universelle.

Ouvrages cités

- Béatrice Andrieux, Quentin Bajac, Michel Richard & Jacques Sbriglio, *Le Corbusier / Lucien Hervé. Contacts*, Paris, Seuil, 2011.
- Attila Batár, *Lucien Hervé*, Budapest, Héttorony Kiadó, 1992.
- Casabella-Continuità, 246, 1960.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, G. Crés et Cie, 1928.
- Le Corbusier, lettre à Lucien Hervé, Paris, le 15 décembre 1949, Fondation Le Corbusier E2 04 219.
- Le Corbusier, lettre à Lucien Hervé, Paris, le 28 juillet 1952, Archives Lucien Hervé, img722.
- Le Corbusier, *Voyage d'Orient*, Paris, Forces Vives, 1966.
- Imola Gebauer, « Lucien Hervé: Connecting Eye. The Journey as a Source for Intercultural Dialogue », *Revelar*, 2, 2017, 30-49.
- Imola Gebauer (dir.), *Lucien Hervé, géométrie de la lumière*, Paris, Lienart – Jeu de Paume, 2017.
- Lucien Hervé, « Architecture et photographie », dans Imola Gebauer (dir.), *Lucien Hervé, géométrie de la lumière*, Paris, Lienart – Jeu de Paume, 2017, 166-168.
- Lucien Hervé, *Architecture et photographie*, partiellement inédit, Archives Lucien Hervé.
- Lucien Hervé, « Moderne ou baroque ? L'architecture brésilienne au XVIII^e siècle », *Courrier des Messageries Maritimes*, 74, mai-juin 1963, 27-31.
- Lucien Hervé, « Villes mortes de la Syrie du Nord », *Jardin des Arts*, 107, octobre 1963, 32-43.
- Lucien Hervé, *Építészet és fénykép*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968.
- Lucien Hervé, *Le beau court la rue*, GERIM, 1970.
- « Lucien Hervé : entretien avec Noël Boursier », dans Lucien Hervé & Noël Boursier, *Amis inconnus*, Trézélan, Filigranes, 2002, 7.
- Lucien Hervé, Auguste Salzmann & James Casebere, *Du minimalisme dans la photo d'architecture des origines à nos jours*, catalogue d'exposition, Paris, Galerie 54, 2006.
- Patrizia Magli, « Lucien Hervé o la grana della luce », dans *Architettura in immagini. Lucien Hervé fotografa Le Corbusier*, Palazzo Te/1525, Skira, 2009, 21-23.
- « Marsiglia: una città, due architetture », *LN*, 6, juin 1953, sans pagination.
- Gio Ponti, « Giovinezza d'oggi o splendida età di Le Corbusier ? », *Domus*, 321, juin 1956, 1-4.
- Paul Valéry, « Eupalinos ou l'architecte », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 1957-1960, 83.