

XX<sup>e</sup> siècle  
NUMÉRO SPÉCIAL



hommage à

**FERNAND LÉGER**

FL

HOMAGE AND LEGAL NUMBER special de XX<sup>e</sup> siècle



FL

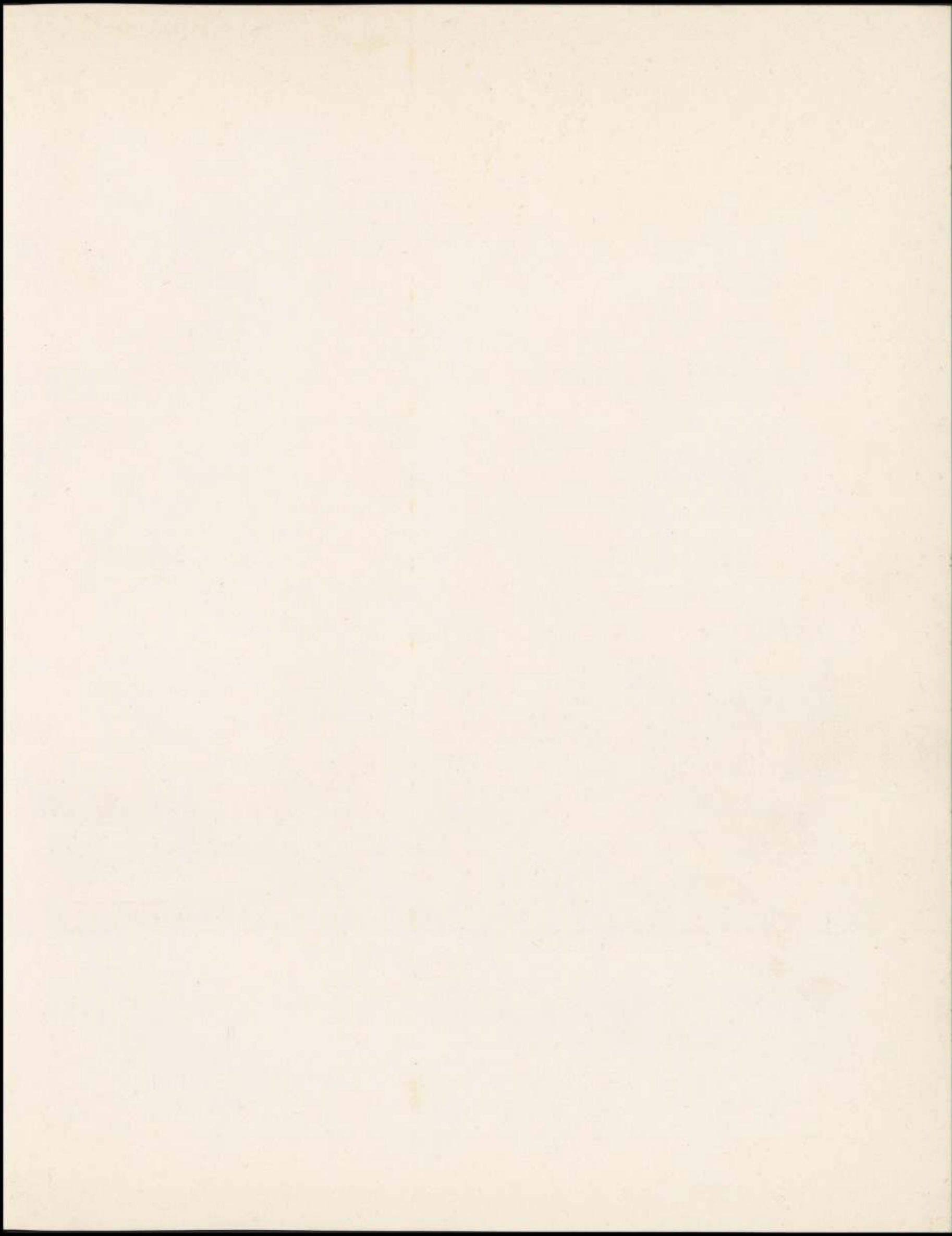
## HOMMAGE A FERNAND LÉGER

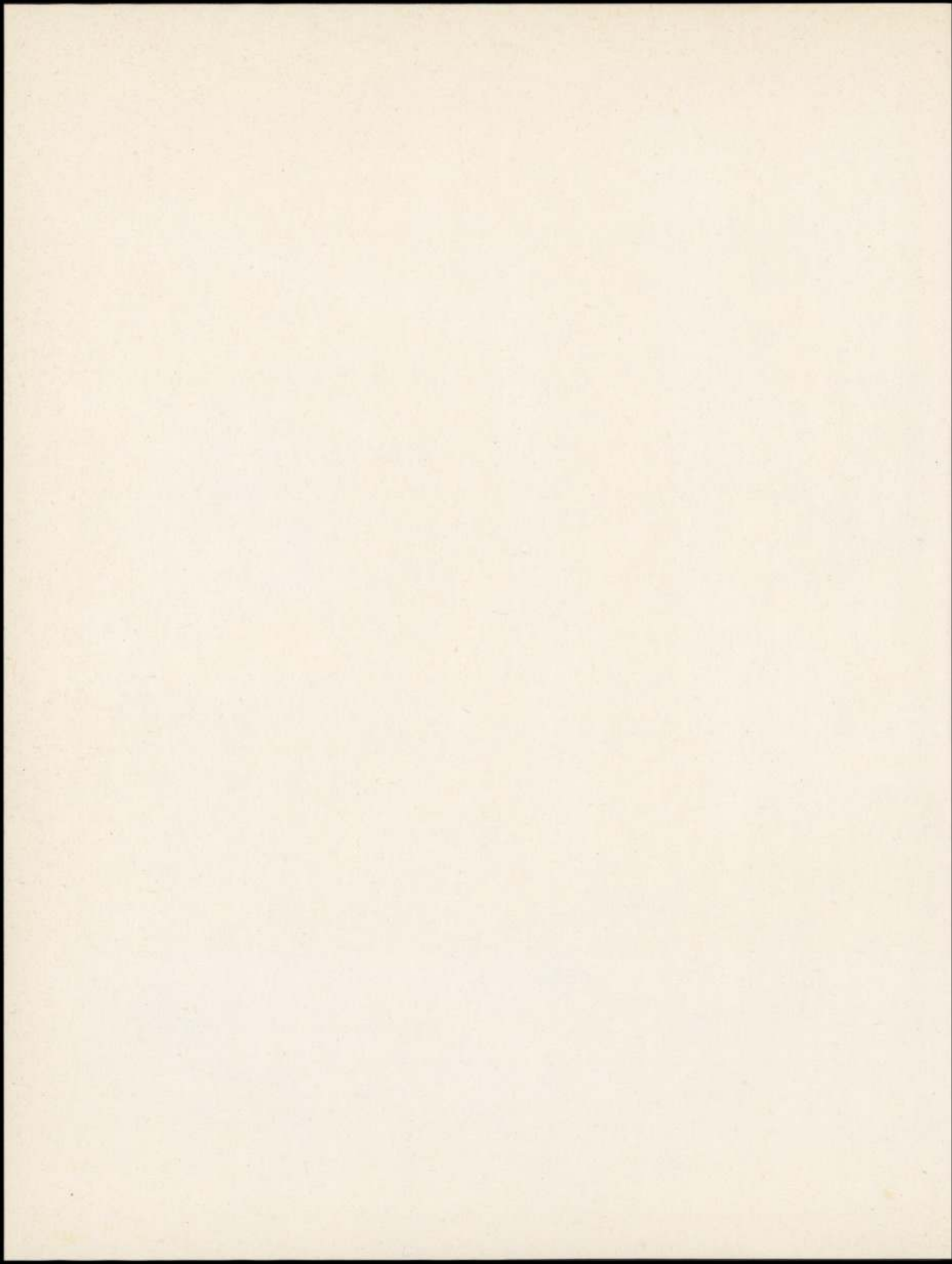
Avec une lithographie exécutée pour XX<sup>e</sup> Siècle par Fernand Léger en 1952

26 planches en couleurs  
150 reproductions en noir et blanc

Douglas Cooper raconte dans son excellent ouvrage sur Fernand Léger que celui-ci fut amené dans la petite galerie de Kahnweiler, rue Vignon, par Guillaume Apollinaire et Max Jacob. C'est donc à D. H. KAHNWEILER que revenait l'honneur d'ouvrir cet Hommage publié à l'occasion de l'importante rétrospective du Grand Palais. Le *grand normand roux* connu Picasso et Braque dans cette même galerie de la rue Vignon d'où le Cubisme devait prendre son glorieux envol. GUY HABASQUE nous dit que Fernand Léger eut dès 1913 une nette conscience de la voie dans laquelle il s'engageait : *l'équilibre absolu* entre les Lignes, les Formes et les Couleurs. « Accord merveilleux » — souligne JEAN CASSOU — « entre l'esprit de l'homme et les conditions auxquelles l'homme s'est trouvé soumis ». Pour FRANK ELGAR, Fernand Léger, *primitif des Temps Modernes*, a du attendre longtemps la place qui lui revenait. Pourtant quelques temps avant la guerre et son départ pour les Etats-Unis, Léger, pour qui le problème essentiel ainsi que nous le dit J. L. FERRIER était de *se délivrer de la Joconde*, a l'impression que son art est trop loin des ouvriers et des artisans qu'il aimait tant. Le travailleur prend dans sa peinture la place de l'homme. Et voilà *les années américaines* pendant la guerre dont DARIUS MILHAUD fut avec quelques autres exilés un précieux témoin. Des « Plongeurs » de New York aux « Constructeurs » de Paris le chemin est bref. On lui demande ce qu'il pense de Venise, il répond — nous dit PIERRE DESCARGUES — *Avez-vous vu Mestre?* GILBERT LASCAULT nous explique ce que fut son *parti pris des choses*. NADIA LÉGER, élève et femme du Maître, nous livre des émouvants souvenirs. J. J. LÉVÊQUE nous parle de *Léger et les poètes*. A. B. NAKOV étudie sa *peinture sans référant verbal*. PATRICK WALDBERG évoque *Le Ballet mécanique* tandis que JACQUES LASSAIGNE exalte en Fernand Léger le *peintre de l'avenir*. L'apport remarquable de Fernand Léger au théâtre est étudié par RAYMOND COGNAT, *les fonctions complémentaires de l'arbre et de la machine* sont analysées par YVON TAILLANDIER. ANDRÉ VERDET, qui fut son dernier biographe, nous révèle par contre l'ultime espoir de Léger : réaliser des œuvres monumentales, tandis que HENRY GALY-CARLES examine plus particulièrement ses céramiques. MAURICE JARDOT enfin nous parle de la *rigueur et poésie du dessin* de ce grand artiste.

Cette monographie « collective » est ainsi la plus complète et la plus richement illustrée qui ait jamais été publiée sur l'œuvre de Fernand Léger dont l'influence sur la jeune peinture ces toutes dernières années a été considérable. Et c'est à juste titre que Jean Cassou peut écrire que « Léger était ce qu'il restera dans notre mémoire et celle de nos successeurs : le plus vivant des vivants ».







*(Photo Michel Cot)*

Hommage à  
**F. LEGER**

# XX<sup>e</sup> siècle

NUMÉRO SPÉCIAL HORS ABONNEMENT

Cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

## HOMMAGE A FERNAND LÉGER

### DIRECTION ET ADMINISTRATION

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART  
XX<sup>e</sup> SIÈCLE  
14, rue des Canettes, Paris-6<sup>e</sup>  
Tel.: 326.49.40

### EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE A L'ÉTRANGER

---

#### ALLEMAGNE

---

DOKUMENTE-VERLAG GMBH  
Offenbourg/Baden, Postfach 420

---

#### ANGLETERRE

---

A. ZWEMMER  
78 Charing Cross Road,  
London W. C. 2

---

#### SUISSE

---

FOMA S. A.  
7 Avenue J. J. Mercier, Lausanne

---

#### U.S.A.

---

TUDOR PUBLISHING CO  
572 Fifth Avenue, New York 10036

UN GRAND NORMAND ROUX par D.-H. KAHNWEILER	3
L'EQUILIBRE ABSOLU par GUY HABASQUE	11
LE MOMENT DE LEGER par JEAN CASSOU	18
LE PRIMITIF DES TEMPS MODERNES par FRANK ELGAR	26
« CE SONT DES FRANGINES? » par NADIA LÉGER	34
LE PARTI PRIS DES CHOSES par GILBERT LASCAULT	38
LEGER ET LES POETES par J.-J. LÉVÊQUE	46
DE LA PEINTURE SANS REFERANT VERBAL par A. B. NAKOV	48
GIRANDOLE POUR LEGER par PATRICK WALDBERG	54
PEINTRE DE L'AVENIR par JACQUES LASSAIGNE	62
FERNAND LEGER AU THEATRE par RAYMOND COGNIAT	67
LES ANNEES AMERICAINES par DARIUS MILHAUD	75
COMMENT SE DELIVRER DE LA JOCONDE? par JEAN-LOUIS FERRIER	83
AVEZ-VOUS VU MESTRE? par PIERRE DESCARGUES	89
LA PARTIE DE CAMPAGNE par YVON TAILLANDIER	96
LEGER EN U.R.S.S. par PIERRE DESCARGUES	104
FERNAND LEGER MONUMENTAL par ANDRÉ VERDET	106
A PETIT ET GRAND FEU par HENRY GALY-CARLES	115
RIGUEUR ET POESIE DU DESSIN par MAURICE JARDOT	121
BIOGRAPHIE	128

UNE LITHOGRAPHIE EXECUTEE  
PAR FERNAND LEGER EN 1952 POUR XX<sup>e</sup> SIECLE

*Secrétaire de Rédaction: Christine Gintz*

© 1971 by XX<sup>e</sup> siècle, Paris

© 1971 by S.P.A.D.E.M., Paris  
pour les reproductions des œuvres  
de Pablo Picasso

PRINTED IN ITALY - IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S.P.A.  
- CINISELLO BALSAMO (MILAN).



# Un grand normand roux

par D. H. Kahnweiler

C'est en mars 1910 que Fernand Léger montra ses *Nus dans la forêt* au Salon des Indépendants qui gîtait alors aux serres du Cours La Reine. Ce fut une sorte d'événement, même en ce temps d'effervescence artistique, et le nom de Léger, inconnu la veille, parut dans les journaux avec les commentaires injurieux ou moqueurs dont usait la presse d'alors envers les peintres qui la déconcertaient. On traita Léger de « Tubiste ». Picasso me fit observer que ce terme même témoignait de la nouveauté de l'art de Léger. Les Cubistes mineurs n'avaient jamais fait qu'imiter l'aspect des œuvres des chefs de file, Picasso et Braque. Gris n'avait pas encore débuté. Avec Léger se présentait un peintre authentique qui, s'attaquant à quelques-uns des problèmes qui s'étaient posés à Braque et à Picasso, y apportait des solutions qui lui étaient propres.

Je connus Léger peu de temps après. Mon ami Douglas Cooper raconte dans son excellent livre sur Léger que celui-ci fut amené dans ma petite Galerie du 28 rue Vignon, par Apollinaire et Max Jacob. Cela se peut, mais je n'en suis pas certain. Le renom de Picasso et de Braque, celui de Derain et de Vlaminck qui se débattaient alors dans une crise de conscience qui les mettait aux prises avec le Cubisme, tous peintres dont on ne voyait les œuvres que rue Vignon (car ils avaient cessé d'exposer dans les Salons), aurait suffi, de toute façon, à attirer le nouveau cubiste de Vaugirard dans ce repaire du Cubisme de Montmartre. Il n'importe: je connus Léger et me mis à hanter son atelier. Lui rencontra rue Vignon Picasso et Braque.

Un peu plus tard, j'acquis les *Nus dans la forêt* ainsi que tous les autres tableaux qui se trou-

*Nus dans la forêt*. 1910. Huile sur toile. 120 x 170 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



vaient dans son atelier, et m'engageai à acheter toute sa production. Depuis, à travers bien des vicissitudes, nous avons toujours fini par nous retrouver. Nous sommes restés camarades, amis. Nous avons en commun bien des souvenirs, de joyeuses réunions dans sa petite maison de Fontenay-aux-Roses dont le jardin en pente se retrouve dans certains tableaux de 1922, ou chez nous, à Boulogne-sur-Seine, de jeudis à Robinson parmi les noces petites-bourgeoises, des souvenirs des montagnes du Tyrol, des musées de Munich. Partout je revois le bon compagnon, plaisant, gentil. Je le vois aujourd'hui comme je l'ai connu il y a quarante ans: grand normand roux, au visage tavelé de taches de rousseur, simple, cordial. Il ne porte plus la moustache comme jadis, mais le même bon sourire éclaire sa figure, ridée à présent, mais toujours jeune.

Tous ceux qui ont parlé de l'art de Fernand Léger ont insisté sur son « modernisme ». Ils entendaient par là, en premier lieu, le choix de ses sujets. Il a pris ceux-ci fréquemment parmi les objets particuliers à notre temps, les machines notamment. D'autre part, sa peinture murale trouve sa place toute désignée dans l'architecture nouvelle, celle d'un Le Corbusier par exemple. Les architectes modernes sont, non sans raison, ses fervents, et l'on sait l'influence de sa peinture sur l'aspect de nos villes (affiches, étalages, etc.). Léger vit plus dans « la vie moderne » que ses camarades. Seul parmi eux il a beaucoup voyagé. Pourtant, l'Amérique où il a séjourné à plusieurs reprises ne l'a pas retenu. Ce « modernisme » de Léger est très significatif certes, mais ce n'est qu'un des aspects de son art.

Comment se situe celui-ci au point de vue stylistique?

Les noms inventés par les adversaires — tels que Réalisme, Impressionnisme, Cubisme — et que ceux-ci veulent outrageants, renferment bien souvent une parcelle de sens. « Tubisme »: cela entendait désigner une peinture qui ressemblait au Cubisme mais dans laquelle on « voyait » des cylindres et non des cubes. L'on considère généralement aujourd'hui Léger comme un cubiste, mais quelques-uns veulent lui assigner une place hors du Cubisme. A tort, selon moi. Sa peinture, au moment crucial, collabore à la réaction contre l'Impressionnisme et le Fauvisme qui a été le premier but du Cubisme. Historiquement, à n'en pas douter, Léger est un des quatre grands cubistes. Il ne s'agit que de déterminer en quoi son cubisme diffère de celui des autres. Je ferai d'abord appel à lui-même, pour cela. Ayant eu l'intention, en 1919, d'écrire un essai sur lui, je lui avais demandé quelques renseignements. Voici ce qu'il me répondit le 11 décembre 1919:

*« Né en 1881 à Argentan, en Normandie. Passé trois années aux Beaux-Arts, trois années mortes et sans aucun profit. Je n'ai pas commencé à travailler sérieusement avant vingt-cinq ans, assez tard comme vous voyez. J'étais à l'école des Beaux-*

*Arts de vingt et un à vingt-cinq ans, c'est-à-dire vers 1900-1902. L'Impressionnisme était l'influence la plus marquante et, comme la plupart des Français, j'ai pataugé quelque temps à cette époque, sans rien réaliser de personnel. Cézanne alors est apparu et m'a permis de me diriger plus consciemment. Pendant plusieurs années j'ai travaillé d'une manière très pénible, sentant confusément que l'Impressionnisme était une fin et non un commencement — mais quand même enveloppé par cette influence — et que Cézanne était un commencement. Tout cela sans trop savoir où j'allais. Tout ce que j'ai produit de 1902 à 1908 a été détruit au fur et à mesure de la production. Cela a été la période la plus pénible de ma vie, période par où, je crois, tous les peintres ont dû passer. La période des influences, la transition et l'époque de création. Au Salon des Indépendants de 1910, j'expose les Nus dans la forêt que vous possédez. Influence de David, de Rousseau, réaction contre la diffusion néo-impressionniste. Une exaspération de volumes, de formes, éléments qui restent toujours la base de mon travail actuel. Cette période de réaction, vous la connaissez. Je l'ai poussée le plus loin que l'on peut, déboîtant les formes et négligeant la couleur. Quand j'ai été en possession de ma forme (le volume modelé), alors la couleur est réapparue, d'abord grise, cézannienne, puis, petit à petit, a repris son importance. En somme, j'ai réagi contre l'Impressionnisme non pour son excès de couleur mais pour son manque de forme constructive, car je suis nettement dans la ligne des Impressionnistes français, je crois. Ma peinture sera toujours, je crois, à tendance dynamique, c'est-à-dire nordique, comme eux. La composition par assemblage de surfaces, qui est la caractéristique des tableaux cubistes, n'a jamais été mon fort. Des volumes en mouvement colorés en tons locaux, et pour accentuer le mouvement des oppositions de contrastes. La série des fumées (contraste de formes molles et de formes dures). Les femmes: même chose. Puis, la série abstraite des tableaux par contrastes purs que vous possédez aussi. Puis le retour à des sujets en essayant toujours d'opposer des contrastes plastiques. Je quitte rarement le sujet, maintenant non plus. Je le conserve autant que mon désir de renouvellement me le permet. Si je le crève, c'est pour obtenir plus d'intensité. Considérant qu'un tableau doit être matériellement le contraste d'un mur sur lequel on le pose, il doit personnifier le mouvement et la vie dans toute sa puissance. Tout doit être terne à côté de lui. Je crois qu'il n'y a que l'époque actuelle qui permette cela (étant dégagée de l'imitatif). On peut réaliser l'intensité plastique et on doit éviter les surfaces mortes dans le tableau. La question des surfaces vives et des surfaces mortes est pour moi le point de jugement en peinture. Je crois aussi qu'il y a une grande ligne géographique (1). Il y a les hommes du Nord et les hommes du Sud; et à ces hommes-là répondent deux tendances picturales contraires.*

Toute l'histoire de la peinture tourne autour de cette ligne qui passe au sud de la France, qui coupe sous Venise et remonte vers la Russie. Ce serait une ligne curieuse à tracer. Je la crois facile à déterminer. L'Impressionnisme est nettement nordique. L'homme qui a permis la réaction est Cézanne, un méridional. La réaction s'est approfondie chez les peintres actuels méridionaux. Chez moi, elle n'a été que momentanée. Quoique étant très loin d'un Renoir ou d'un Sisley, devant ces peintres je me sens profondément de leur famille. De même devant Delacroix et Courbet, moins devant Ingres et Corot.

Je me suis servi beaucoup, ces deux années, d'éléments mécaniques dans mes tableaux. Ma forme actuelle s'y adapte et j'y trouve un élément de variété et d'intensité. La vie moderne est pleine d'éléments pour nous; il faut savoir les utiliser. Chaque époque amène avec elle des éléments nouveaux qui doivent nous servir. La grande difficulté est de les traduire plastiquement et d'éviter l'erreur futuriste.

Voilà, mon cher Kahnweiler, quelques données sur mes tendances actuelles. D'ailleurs, vous les avez vues certainement, et c'est une simple mise au point.»

Je crois que Léger s'avère cubiste indubitablement dans cette lettre. Il aspire, non seulement à plus de fermeté dans la figuration que ses devanciers luministes mais, également, à une architecture solide du tableau, en se réclamant de Cézanne, saint patron révérend du Cubisme. Derain, lui aussi, il est vrai, a voulu réagir contre les luministes, mais sa figuration est restée empruntée aux musées. Ce que le Cubisme apportait comme nouveauté primordiale, c'était une *figuration non imitative*. Léger en parle expressément. Il se réjouit d'être dégagé de l'imitatif.

Ce qui frappe dans sa lettre, c'est que cet art luministe qu'il entend combattre, il en parle néanmoins avec tendresse. Il s'en réclame, même. Picasso et Gris n'ont jamais éprouvé aucun penchant pour l'Impressionnisme, et si un vague regret a peut-être subsisté dans le cœur de Braque après son abandon de la peinture fauve, il est bien certain qu'il l'a refréné impitoyablement durant les années de la formation du Cubisme.

Pourtant, Léger veut réagir contre « le manque de forme constructive de l'Impressionnisme », contre « la diffusion néo-impressionniste ». Comment réagit-il? Par une exaspération de volumes, de formes. Ici, il diffère de Braque, de Gris, de Picasso. Ce qui passionnait ceux-ci au début du Cubisme, c'était la *figuration précise des formes des objets* qui les avaient émus. Ce qu'ils reprochaient à la représentation impressionniste, c'était son imprécision. Ils entendaient, eux, fournir un compte rendu fidèle des objets tels qu'ils les connaissaient à la suite d'un certain nombre de sensations. Ils parvinrent ainsi à une sorte d'énumération des qualités de ces objets. Plus tard, il est vrai, ils renoncèrent à cette analyse et se mirent

à inventer des signes évoquant les objets pour le spectateur, dans leur totalité.

L'on peut dire que Léger a atteint ce deuxième stade — le Cubisme synthétique — sans être passé par le Cubisme analytique. Pendant que ses camarades se débattaient dans le conflit qui résultait de leur volonté acharnée de rendre compte, dans le rectangle donné du tableau, de tout ce qu'ils savaient d'un objet, Léger (il le dit) ne visait qu'à « exaspérer les volumes, les formes ». L'antinomie entre l'expérience vécue et la toile sur laquelle elle devient visible pour tous était très atténuée pour Léger qui « déboîtait les formes ». La déformation n'est pas une gêne pour lui qui côtoie la « peinture abstraite » (2). A l'en croire, il aurait même peint en 1913 et 1914 des « tableaux abstraits ». Au vrai, ces tableaux ont tous une « expérience vécue » à leur point de départ, et constituent, en fait, des variations sur un thème — un *Nu dans l'atelier*, entre autres. Il est vrai que Léger a peint quelques grandes décorations qui ne sont que décoratives. Dans une lettre que reproduit Douglas Cooper dans son livre (p. 101 à 103), il s'explique d'ailleurs sur sa position *actuelle* dans la querelle de l'« abstraction » qui lui paraît possible dans l'art mural,

La Couseuse. 1910. Huile sur toile. 72 x 54 cm. Coll. part.





La Noce, 1910-1911. Huile sur toile. 257 x 206 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.

mais « faiblarde en peinture de chevalet ». Il est bien certain que nous touchons ici à une disparité d'avec les trois autres cubistes dont il n'existe aucune œuvre non figurative.

On ne trouve pas chez Léger le réalisme *profond* qui est à la base de l'art de ses trois camarades. Les rares œuvres exclusivement décoratives qu'il a produites en sont la preuve. Sa technique même en témoigne. Comment figure-t-il les formes qu'il « exaspère et déboîte » ? Il le dit : « Par le volume modelé ». Or, Picasso et Braque ont peiné pendant des années pour trouver un moyen d'éviter le « volume modelé », parce que le modelé par le clair-obscur s'était avéré un obstacle à la démonstration de la vraie couleur des objets, qui leur importait presque autant que leur forme. Gris, il est vrai, n'a pas partagé *entièrement* leur aversion contre ce moyen de figuration, mais il s'est efforcé, lui aussi, de l'évincer le plus possible.

Si le modelé par le clair-obscur avait empêché Braque et Picasso de faire entrer la couleur dans leurs œuvres de 1903 à 1910, les plans superposés des années suivantes n'avaient pas permis, non plus, cette introduction : les toiles de ces peintres restaient peintes en camaïeu en 1911 et 1912. Léger, lui, a pu employer la couleur dès 1912, « cézannienne », dit-il, à cette époque, puis plus contrastée en 1913 et 1914. Pourquoi ? Parce qu'il ne se souciait pas du ton local, de la couleur « permanente » des objets (3). Ce qu'il demandait à sa couleur comme à ses formes, c'était le maximum « d'intensité ». Il était donc libre de colorer fortement ses formes dès qu'il s'était rendu maître de sa nouvelle esthétique.

L'époque de 1913 et 1914 est la plus « impressionniste » dans son évolution, pour m'exprimer comme lui-même en 1919. Nous dirions « fauve » aujourd'hui, mais ce vocable avait été oublié en 1919 et n'est devenu usuel que plus tard. Les cubes des maisons, les cylindres des troncs d'arbres, des mâts sont brassés dans un tourbillon coloré qui se distingue totalement de l'architecture cubiste basée sur le dessin.

Léger nous donne l'explication de ce rythme. Il oppose ses « volumes en mouvement » à la « composition par assemblage de surfaces des tableaux cubistes ». Sa peinture, dit-il, sera toujours « à tendance dynamique ». Il n'y a pas de terme plus malaisé à employer en esthétique que celui-ci. Les Futuristes se sont targués du caractère dynamique de leurs toiles parce qu'ils entendaient représenter le mouvement. Un art plastique peut-il se dire dynamique sans ambitionner la représentation du mouvement que Léger n'a jamais cherchée ? L'on parle constamment, cela est certain, de l'art baroque comme d'un art à caractère dynamique. Il est vrai qu'une sorte de tempête soulève et gonfle les draperies des sculptures d'un Bernin. Quoi qu'il en soit, il serait puéril de chicaner Léger sur un terme, d'autant plus qu'il s'explique sur la signification qu'il lui attribue en parlant de « volumes en mouvement par des oppositions de contrastes ». Il semble bien que, tout au moins à cette époque, « volumes en mouvement » ait été synonyme, pour Léger, d'un autre terme qu'il emploie dans sa lettre : « surfaces vives ».

Cette lettre date du 11 décembre 1919. Les sujets tirés de la « vie moderne » avaient fait leur apparition dans l'œuvre de Léger avec la guerre à laquelle il prit part, au front, jusqu'au moment où il fut gazé. Ce furent d'abord les sujets des tranchées, puis, en 1919, les « éléments mécaniques ». L'époque post-fauve de 1913 et 1914 est bien terminée. Rien de plus statique, de toute évidence, que l'art de Fernand Léger à présent. Les personnages, les maisons des « paysages animés » de 1921 ne bougent pas, sont ancrés solidement au sol. Plus statiques encore, si c'est possible, sont les grandes figures qui apparaissent à la même date.

Chose curieuse, en effet : l'évolution de Léger s'effectuera, dorénavant, par *deux voies différentes*.

Il y a un Léger qui finit par ne plus modeler du tout et figure les objets par des silhouettes plates. Celles-ci se détachent sur un fond uni et ne sont situées que par recoupement. Léger a appelé ces figurations des « objets dans l'espace ». Ils le sont, certes, en ce sens que l'humanité ne saurait imaginer un objet hors de l'espace; mais cet espace reste indéterminé. Toutefois, vers 1937, notamment dans les tableaux inspirés à Léger par sa ferme de Normandie, qui constituent un renouveau des « paysages animés », apparaît une technique très particulière qui lui permet de définir plus nettement la position des objets dans l'espace, et partant, l'espace de ses toiles lui-même. Ce sont les *formes à claire-voie*. Les objets, qui continuent à garder leur caractère de silhouettes, sont percés à présent, laissant apercevoir le fond à travers leurs ouvertures. Il est certain que ce moyen d'assurer la figuration de la profondeur confère à ces toiles une variété de structure et une vie singulières. Peut-être ce « mouvement en profondeur » a-t-il été, pour Léger, une possibilité nouvelle d'éviter les « surfaces mortes »? Chose digne de remarque: Léger représente souvent dans ces *Paysages de Normandie*, et dans les *Paysages d'Amérique* qui leur font suite, des objets qui possèdent eux-mêmes ce caractère d'être à claire-voie: roues, échelles, barrières, filets, échafaudages.

Toutefois, tout au long de ces vingt années, de 1921 à 1941, il y a un *autre* Léger qui, dans certains tableaux représentant, d'ailleurs, toujours des personnages humains, *modèle* avec insistance les formes par le clair-obscur. Il crée des êtres massifs, au calme regard, qui sont, en fait, de véritables sculptures peintes. L'espace, ici, n'est pas déterminé du tout. L'objet seul compte. Sa structure, simplifiée à l'extrême, est montrée aussi clairement, aussi fortement que possible, mais sa position n'est pas définie. Ces corps constituent, non point des hauts-reliefs puisqu'ils sont sans relation avec le fond sur lequel ils se détachent, mais des sculptures vues d'un seul côté. Les trois autres cubistes avaient donné à leurs œuvres antérieures au « cubisme synthétique » le caractère de hauts-reliefs pour des raisons différentes. Ils entendaient ne pas entraîner le regard du spectateur vers le fond du tableau. Ils établissaient pour ce faire un fond solide en partant duquel se disposaient les objets. Cette constitution d'un espace limité à l'arrière était un moyen de fixer plus solidement les objets dans l'espace peint où ils étaient montrés, tandis que Léger ne visait qu'à la monumentalité des corps.

Vers 1941 paraît chez Léger une *troisième* manière. Il se sert, lui aussi, d'une des inventions les plus ingénieuses du Cubisme: la *dissociation du dessin d'avec la couleur*. Cette technique a libéré l'écriture cubiste de l'imitation plus qu'aucune autre en lui permettant de signifier les objets par un dessin indépendant de l'architecture colorée du tableau. Léger la manie en maître. Elle est, en effet, éminemment apte à se prêter tant à la vo-

lonté d'évidence dans la figuration des objets qu'à l'exaltation de la couleur qui ont été, de tous temps, le double but de son effort. Jamais, je crois, Léger n'était parvenu auparavant à autant de rude clarté, jamais non plus à autant de souple richesse dans la couleur. Il a renoncé, à présent, à l'ascétisme qui limitait cette couleur à des aplats, sans modulation aucune. Il se laisse aller librement à sa sensibilité de peintre. C'est l'épanouissement superbe d'un art puissant et sain.

Léger a toujours tenté de doter son tableau d'autorité monumentale. Il veut que son œuvre « domine le mur », selon une expression dont il se servait il y a quarante ans déjà. Il y réussit sans aucun doute.

Léger est cubiste. Son cubisme, certes, lui appartient en propre, porte la marque de son tempérament. Ce qui diffère, en fait, chez lui, c'est la base philosophique, la *Weltanschauung*, en bref. Léger est *matérialiste*; Carl Einstein, à qui il faut

Le fumeur. 1911. Gouache, 42 x 33 cm. (Photo Galerie Louise Leiris, Paris).





Femme nue dans l'atelier. 1912. Gouache. 35,5 x 28,5 cm.  
(Photo Galerie Louise Leiris).

toujours se référer quand on traite de l'art moderne, l'a dit le premier. L'art de Braque, de Gris, de Picasso, n'est concevable qu'avec une conception du monde *phénoménologique* (4). Ces peintres, durant des années, se sont référés à leurs sensations multiples. Rien de tel chez Léger. Il ne saurait le faire car cela impliquerait un doute quant à l'existence matérielle de l'objet qu'il figure, existence qui, pour lui, est certaine. Il ne se croit libre que de changer la couleur de cet objet — qualité secondaire —, mais il en respecte la forme, se contentant de la simplifier pour la rendre plus manifeste. Si l'art de Gris part du général pour aboutir au particulier, celui de Léger, partant du particulier, aboutit au général, au type. Ses machines sont des « machines-types », non point telle vraie machine aperçue. Ses cyclistes, ses plongeurs sont des « types ». Pourtant, le particulier comme point de départ reste indubitable. L'art de Léger, comme tout art vrai, reflète la vie de son auteur.

On y retrouve les lieux qu'il a habités, les êtres, les objets qu'il a aimés, la guerre et la paix. Carl Einstein a été le premier à qualifier Léger de *peintre populaire*. Il l'est, mais il convient de se mettre d'accord sur le vrai sens de ce terme. Léger lui-même parle, dans sa lettre citée plus haut, de Rousseau comme l'ayant influencé, mais cette influence ne me semble pas déterminante dans l'élaboration de son art. Qu'a-t-il aimé chez Rousseau? Son modelé appliqué, le calme statique de ses figures. Il aurait pu les trouver — et il les y a trouvés et aimés peu de temps après — chez les Trecentistes et les Quattrocentistes italiens. Le Douanier, comme tous les peintres du dimanche, reste hors de l'évolution, n'a aucun contact avec l'esprit de son époque. Sa production n'est pas fixée dans le temps. Tout autre est l'art de Fernand Léger. Il n'est point le fait du talent dont l'authenticité est sauvegardée seulement par l'ignorance, mais l'œuvre d'un grand peintre qui vibre, plus que quiconque, au contact de tout ce qui nous entoure, nous agite, nous émeut. Léger continue la tradition de la peinture européenne en la renouvelant.

C'est plutôt l'invocation de David comme deuxième inspirateur (5) qui peut nous éclairer sur le sens du terme peintre populaire, lorsqu'il est appliqué à Léger. Je crois bien que c'est le peintre de la Révolution — et de l'Empire —, l'ordonnateur des « fêtes patriotiques », que Léger aime en Louis David, l'homme des *grands sujets*. Léger aspire à s'exprimer sur de vastes surfaces, comme lui. Il voudrait, lui aussi, s'adresser à tous. Des collectivités ignares ne lui en ont encore pas fourni de vraies occasions, mais je suis convaincu que son art, qui enrichit les intérieurs de ceux qui peuvent acquérir ses toiles, serait compris et aimé de ceux qui, actuellement, ne le connaissent pas, si des murs étaient offerts à Léger. Ce n'est pas sans raison que l'on cite si souvent le mot d'Apollinaire: « Quand je vois un tableau de Léger, je suis bien content. » Léger est capable de donner du bonheur aux hommes.

Que l'on comprenne bien que je n'entends pas par là le plaisir passager et superficiel que procure un hédonisme décoratif, mais la joie esthétique profonde du spectateur vibrant à l'unisson de l'artiste qui lui rend visible la beauté de l'univers des humains.

L'art de Fernand Léger, simple dans sa superbe vigueur, est apte à fixer pour tous le visage du monde d'aujourd'hui. DANIEL-HENRY KAHNWEILER

(1) Je ne pense pas que Léger maintienne, aujourd'hui, cette idée « géographique ». Quant à moi, je ne crois pas qu'il soit possible de trouver des preuves à ce classement.

(2) J'entends par peinture abstraite une écriture plastique qui n'est pas signifiante mais purement calligraphique.

(3) Ce qu'il désigne, lui, par « ton local », est la couleur autonome des formes qu'il invente mais qui n'est pas forcément la couleur « vraie » des objets figurés.

(4) Cf. mon *Juan Gris*, Londres, New York et Paris, 1947, p. 132. Réédition française, Gallimard, 1970.

(5) Léger vient, tout récemment encore, d'intituler une grande toile « Hommage à Louis David ».



Étude pour la Femme en bleu. 1912. Huile sur toile. 131 x 99 cm. Musée Fernand Léger, Biot.



Les toits de Paris. 1912. Huile sur toile. 92 x 65 cm. Musée Fernand Léger, Biot.



# L'équilibre absolu

par Guy Habasque

Écrivant ces derniers temps une étude sur Nicolas Schöffer et ayant été amené de ce fait à relire une conférence qu'il avait prononcée en Sorbonne en 1954, j'ai été frappé de constater que l'essentiel du programme actuel de ce créateur se trouvait déjà annoncé dans ce texte, vieux pour-

tant de dix-sept ans, et que toutes les œuvres qu'il a réalisées depuis ou est en train de réaliser y étaient décrites avec une précision véritablement visionnaire. C'est que Schöffer appartient à une famille d'artistes qui, à un moment donné de leur carrière, acquièrent une conviction si profonde et

Paysage. 1914. Gouache. 32,5 x 41,5 cm.





La table devant le paysage. 1913. Gouache. 41 x 31,5 cm.

si lucide de la nécessité des solutions qu'ils préconisent aux problèmes posés par l'art de leur temps qu'ils deviennent capables de prévoir à l'avance la plupart des conséquences des principes qu'ils érigent en dogmes, parfois même leur incarnation matérielle future.

Sans aller peut-être aussi loin que lui dans la précision, deux artistes au moins de la génération cubiste ont été doués de cette vision anticipative de leur œuvre à venir; ce furent Robert Delaunay et Fernand Léger. Contrairement à un Picasso qui, lui, ne savait jamais exactement ce à quoi il allait arriver le lendemain et dans quelle direction son art allait s'infléchir (on connaît sa célèbre repartie: « Je ne cherche pas; je trouve »), ces deux peintres eurent en effet une nette conscience non seulement de la voie dans laquelle ils s'engageaient, mais encore des résultats probables de cet engagement. Cela est particulièrement évident

pour Delaunay qui, dès la création de sa technique « simultanée », durant l'hiver 1912-1913, entrevit sinon toutes ses différentes modalités d'application, du moins le cadre constitutif au sein duquel allait s'inscrire l'ensemble de sa production depuis les *Fenêtres* de 1912 jusqu'aux trois grands *Rythmes* finaux de 1938.

Cela ne l'est guère moins pour Léger. Peut-être ne prévoyait-il pas aussi précisément qu'un Schöffer tout ce que la technique qu'il inaugurerait alors allait entraîner pour lui, tant sur le plan plastique proprement dit que sur le plan représentatif, mais l'on peut dire néanmoins que dès 1919 il avait sur ces deux plans formulé — pour l'essentiel — l'ensemble de son credo artistique et que, mutatis mutandis, il devait s'y montrer fidèle jusqu'à la fin. Il suffit de relire, me semble-t-il, les deux conférences qu'il prononça le 5 mai 1913 et le 15 juin 1914 à l'Académie Wassilieff à Paris pour s'en rendre compte. A quelques rares œuvres près au sujet desquelles pourrait éventuellement s'élever une discussion sur des points de détail, il n'est pas exagéré de dire que — comme dans le cas de Schöffer — tout son programme s'y trouve déjà établi et que sa production ultérieure relève entièrement de l'esthétique qu'il définit avec une grande clarté au cours de ces deux soirées (1).

Dès le début de sa première conférence, Léger tentait une définition très générale du réalisme pictural: « Le réalisme pictural — déclarait-il — est l'ordonnation (sic) simultanée des trois grandes quantités plastiques qui sont les Lignes, les Formes et les Couleurs » (1 W, p. 7, A). Cette définition peut paraître naïve au premier abord, mais lorsqu'on connaît un peu l'œuvre de l'artiste, on comprend facilement ce qu'il voulait signifier par là. Alors d'une part que Picasso et Braque, sortant juste à peine du « cubisme analytique », faisaient encore porter tout leur effort sur la forme, sacrifiant provisoirement la couleur au profit du « ton local », et peignaient des tableaux d'une rare austérité chromatique, alors que d'autre part Delaunay — en réaction contre ces derniers — s'efforçait au contraire de supprimer la ligne pour ne plus s'occuper que de la couleur, la forme n'étant plus rendue chez lui que par la juxtaposition des plages colorées, Léger, lui, affirmait pour son compte sa ferme volonté de ne sacrifier aucun de ces trois éléments. « Aucune œuvre — disait-il en effet — ne peut prétendre au pur classicisme, c'est-à-dire à la durée, indépendamment de l'époque de création si l'on sacrifie complètement une de ces quantités au détriment des deux autres » (1 W, p. 7, A).

A l'exclusion de quelques rares papiers collés des années 1915-1916 dans lesquels la couleur est légèrement sacrifiée et de quelques compositions murales des années vingt dans lesquelles la ligne se confond totalement avec la forme, on peut dire que l'équilibre entre les trois « grandes quantités plastiques » ainsi discernées se retrouve effectivement dans toute la production de Léger et consti-

tuera jusqu'au bout une des caractéristiques les plus constantes de sa peinture.

En ce qui concerne les éléments formels et linéaires, Léger, il est vrai, n'insistait guère dans ces deux conférences. C'est que leur utilisation lui semblait aller de soi, une fois affirmée la nécessité de leur présence. Ce sur quoi il insistait fortement en revanche, c'était sur l'obligation pour un artiste vraiment moderne de les utiliser en contrastes — et conjointement aux couleurs bien entendu. Ces contrastes il les appelait déjà et les appela toujours par la suite des « contrastes multiplicatifs », expression peu châtiée peut-être, mais particulièrement suggestive. « La composition par contraste multiplicatif — expliquait-il en effet —, en employant tous les moyens picturaux, permet en plus d'une plus grande expérience réaliste une certitude de variété; en effet, au lieu d'opposer deux moyens expressifs dans un rapport immédiat et additionnel, vous composez un tableau de telle sorte que des groupement de formes similaires s'opposent à d'autres groupements contraires. Si vous distribuez votre couleur, elle aussi dans le même esprit, c'est-à-dire une addition de tons similaires, coloriant un de ces groupements de forme contre une même addition contraire, vous obtenez ainsi des sources collectives de tons, lignes et couleurs agissant contre d'autres sources contraires et dissonantes. Contraste = dissonances, par conséquent maximum dans l'effet d'expression. » (2 W, p. 353.)

Et pour mieux se faire comprendre, Léger prenait un exemple concret, celui de « l'effet visuel des fumées courbes et rondes s'élevant entre des maisons » et dont un peintre veut traduire la valeur plastique. « Vous avez là — disait-il — le meilleur des exemples pour appliquer cette recherche des intensités multiplicatives. Concentrez vos courbes avec le plus de variété possible, mais sans les désunir; encadrez-les par le rapport dur et sec des surfaces des maisons, surfaces mortes qui prendront de la mobilité par le fait qu'elles seront colorées contrairement à la masse centrale et qu'elles s'opposent à des formes vives; vous obtenez un effet maxima. » (Ibid, p. 353.) On pense naturellement ici de manière irrésistible aux *Fumées sur les toits* de 1910 et de 1911, mais la remarque est valable pour des œuvres bien postérieures telles que le célèbre *Papillon et fleur* de 1937, *les Loisirs* (Hommage à David) de 1944-1949, la série des *Constructeurs* en 1950, *la Partie de campagne* de 1953, bien d'autres encore.

Mais c'est probablement au sujet de la couleur et de son pouvoir dynamique que Léger se montra à la fois le plus disert et aussi le plus convaincant au cours de ces conférences. Ici aussi, il prônait le contraste. Expliquant les raisons de rupture et de changement survenues dans « l'enregistrement visuel » de l'homme contemporain, il n'hésitait pas à déclarer: « Les gens dits de bon goût, les gens cultivés n'ont jamais pu digérer le contraste, il n'y a rien de plus terrible que l'habitude, et ces

mêmes gens qui protestent avec conviction devant le panneau-réclame, vous les retrouvez au Salon des Indépendants se tordant de rire devant les tableaux modernes qu'ils sont incapables d'encaisser comme le reste. Et pourtant, cette affiche jaune ou rouge, hurlant dans ce timide paysage, est la plus belle des raisons picturales nouvelles qui soient; elle flanque par terre tout le concept sentimental et littéraire et elle annonce l'avènement du contraste plastique. » (2 W, p. 350.)

Léger considérait en effet que « l'application des contrastes n'a jamais pu être utilisée d'une manière intégrale par les époques précédentes », principalement à cause de « la nécessité de se soumettre rigoureusement à un sujet (...) qui devait avoir une valeur sentimentale » (2 W, p. 351), thème qu'il développait longuement au reste dans sa première conférence.

Pour lui, il avait fallu attendre Delacroix et surtout les impressionnistes pour « se dégager de l'envoûtement littéraire », car, jusqu'à eux « l'ap-

Personnage assis. 1913. Gouache. 41 x 33,5 cm.







Personnages dans un escalier. 1914. Gouache. 32,5 x 41 cm.

plication des contrastes plastiques était forcément diluée dans une histoire qu'il fallait décrire, ce que les peintres modernes ont reconnu parfaitement inutile ». Mais « au jour où les impressionnistes eurent libéré la peinture, le tableau moderne essaya tout de suite à s'échafauder (sic) sur des contrastes; au lieu de subir un sujet, le peintre fait une insertion et utilise un sujet vers des moyens purement plastiques » (2 W, p. 351). Dès lors il pouvait affirmer: « Cette libération laisse le peintre actuel libre de ses moyens devant un état visuel nouveau (...); il va devoir s'organiser pour donner un maximum d'effet plastique à des moyens qui n'y ont pas encore servi: il ne doit pas devenir un imitateur de l'objectif visuel nouveau, mais une sensibilité toute subjective de ce nouvel état de choses. » (Ibid.)

Sa conception de l'utilisation du contraste coloré était au demeurant très personnelle et fort différente de celle des impressionnistes, encore que Léger refusât d'admettre que le cubisme soit « en réaction contre l'impressionnisme », l'œuvre des impressionnistes n'étant pas, selon lui, « la fin d'un mouvement, mais bien le commencement d'un autre dont les peintres modernes sont les continuateurs » (1 W, p. 9, A). Pourtant, reconnaissait-il, « les impressionnistes, en gens sensés, ont senti que leurs moyens, assez pauvres, ne permettaient pas la grande composition; ils se sont maintenus dans des dimensions justifiées. Le grand tableau exige de la variété et par conséquent l'addition d'autres moyens que ceux des néo-impressionnistes » (2 W, p. 353).

Sur ce point, il s'opposait nettement et presque



Contraste de formes. 1913. Gouache. 41,5 x 31 cm.

brutalement à la conception du « contraste simultané des couleurs » chère à son ami Delaunay. S'il ne l'y nomme pas, toute une partie de sa deuxième conférence est effectivement consacrée à réfuter la thèse de la construction pour la couleur seule. « Il est bien certain — déclarait-il notamment — que si je regarde les objets dans leur ambiance, dans l'atmosphère réelle, je ne perçois pas de ligne limitant les zones de couleurs, c'est entendu; mais cela c'est du domaine du réalisme visuel et non de celui tout moderne du réalisme de conception. Vouloir éliminer de parti pris des moyens d'expression comme le trait et la forme en dehors de leur signification colorée, c'est enfantin et c'est revenir en arrière; le tableau moderne ne peut avoir une valeur durable et meurt non dans une exclusivité de moyens au détriment d'un seul, mais au contraire en concentrant tous les moyens d'expression plastique possibles, dans un but qualitatif. (...) Un peintre qui se dit moderne et qui considère à juste titre la perspective et la valeur sentimentale comme des moyens négatifs doit savoir remplacer cela dans ses tableaux par autre chose qu'un continuel rapport de tons purs, par exemple. » (2 W, p. 352.)

Cette manière de voir resta la sienne jusqu'à la fin. Je me souviens en avoir parlé souvent avec Léger, mais plus particulièrement un jour où il me sortit dans son atelier des toiles des époques les plus différentes pour me montrer non seulement qu'il n'avait jamais varié sur ce sujet, mais encore que tout le dynamisme coloré de ses œuvres provenait de l'éloignement systématique des complémentaires dans la composition. Je dois dire au demeurant qu'il ne me convainquit jamais tout à fait, car, si j'éprouve la plus grande et la plus sincère admiration pour sa peinture, je n'en trouve pas moins celle de Delaunay encore plus dynamique.

Quoi qu'il en soit, seule la « composition par contraste multiplicatif » permettait à son avis d'exprimer vraiment le dynamisme de la vie moderne. « Tout désormais — affirmait-il en effet — peut concorder vers une intensité de réalisme obtenu par des moyens purement dynamiques. Les contrastes picturaux employés dans leur acception la plus pure (complémentaires de couleurs et de lignes, de formes) sont désormais les armatures des tableaux modernes. » (1 W, p. 9, A.) Pourquoi? Parce que « la vie actuelle, plus fragmentée, plus rapide que les époques précédentes, devait subir comme moyen d'expression un art de divisionnisme dynamique » (1 W, p. 9, C).

Autre point, on le voit, sur lequel Léger insistait déjà très fortement et qui est resté, d'ailleurs, l'une des lignes de force de toute sa production: la nécessité de créer un nouveau réalisme plastique. « Le but étant désormais nouveau, les moyens changent avec lui. La recherche imitative disparaît, la perspective est elle-même reléguée aux accessoires anciens. (...) Une part imitative reste employée, mais non dans son sens objectif

et sentimental, mais comme nécessité de variété. » (1 W, dans *Der Sturm* seulement, p. 78.) Le véritable réalisme, en effet, ne saurait être l'imitation pure et simple de la nature, car, disait-il, « les moyens mécaniques sont devenus tellement supérieurs que je trouve ridicule de vouloir continuer un effort avec des moyens dont l'impuissance est manifeste » (Ibid, p. 79). Ce n'est pas l'art classique que Léger visait ici au demeurant, mais celui que l'on enseignait alors à l'École. Nommant Detaille et J.-P. Laurens, il remarquait effectivement avec son lucide bon sens: « Je me demande vraiment à quoi peuvent prétendre tous ces tableaux plus ou moins historiques ou dramatiques des Salons français devant le premier écran de cinématographe venu. Jamais le réalisme visuel n'a été rendu aussi intensivement. » (1 W, p. 10, A.)

Malgré quelques tentatives non figuratives dans le domaine mural (compositions murales des années vingt, panneau à l'O.N.U. 1952), Léger, on le sait, considérait que l'art abstrait — qui commençait à peine à naître alors, du reste — était insuffisant pour exprimer le dynamisme de notre époque, encore qu'il ait été, il est vrai, un des rares cubistes à l'admettre avec une certaine sympathie. « La vie moderne tumultueuse et rapide, dynamique et contrastée — devait-il écrire plus tard — vient battre rageusement ce léger édifice lumineux, délicat, qui émerge froidement du chaos. N'y touchez pas, c'est fait; cela devait être fait, cela restera » (*F. Léger*, Éd. de l'Arbre, Montréal, 1945, p. 74). C'est que pour lui le spectacle même de la vie était absolument irremplaçable et c'est celui-ci qu'il voulait rendre, mais avec des moyens plastiques entièrement nouveaux. « Une peinture réaliste dans son sens le plus haut — prophétisait-il — commence à naître et ne s'arrêtera pas de sitôt. » (2 W, p. 349.)

Synthèse des lignes, des formes et des couleurs, théorie des contrastes multiplicatifs, expression du dynamisme moderne, naissance d'un nouveau réalisme, tous les principes esthétiques fondamentaux que Léger défendit sa vie durant se trouvaient déjà, on le voit, dans ces deux conférences. Ses nombreux écrits ultérieurs lui permirent, certes, de préciser et d'affiner sa pensée ou de développer un point sur lequel il n'avait pas suffisamment insisté, tel que la valeur plastique de l'objet, mais il n'est pas exagéré néanmoins de dire que l'essentiel avait déjà été dit en 1913 et 1914 à l'Académie Wassilieff.

GUY HABASQUE

(1) On trouvera le texte de la première conférence, intitulée *Les Origines de la peinture contemporaine et sa valeur représentative* dans: *Der Sturm*, Berlin, n° 172-173, août 1913, p. 76-79, et — avec des corrections, mais aussi des coupures — dans *Montjoie!* Paris, n° 8, 29 mai 1913, p. 7-10. Le texte de la seconde parut sous le titre *les Réalisations Picturales Actuelles* dans *Les Soirées de Paris*, Paris, n° 25, 15 juin 1919, p. 349-356. Ils ont été réédités avec de légères corrections dans: *F. Léger, Fonctions de la peinture*, éd. Gonthier, Paris, 1965, p. 11-29.

Pour simplifier les références, on notera seulement 1 W pour la première conférence (prise dans *Montjoie!* sauf certains passages coupés pris dans *Der Sturm*) et 2 W pour la seconde.

Contraste de formes. 1913. 37 x 28 cm. Gouache. (Photos Galerie Louise Leiris).



# Le moment de Léger

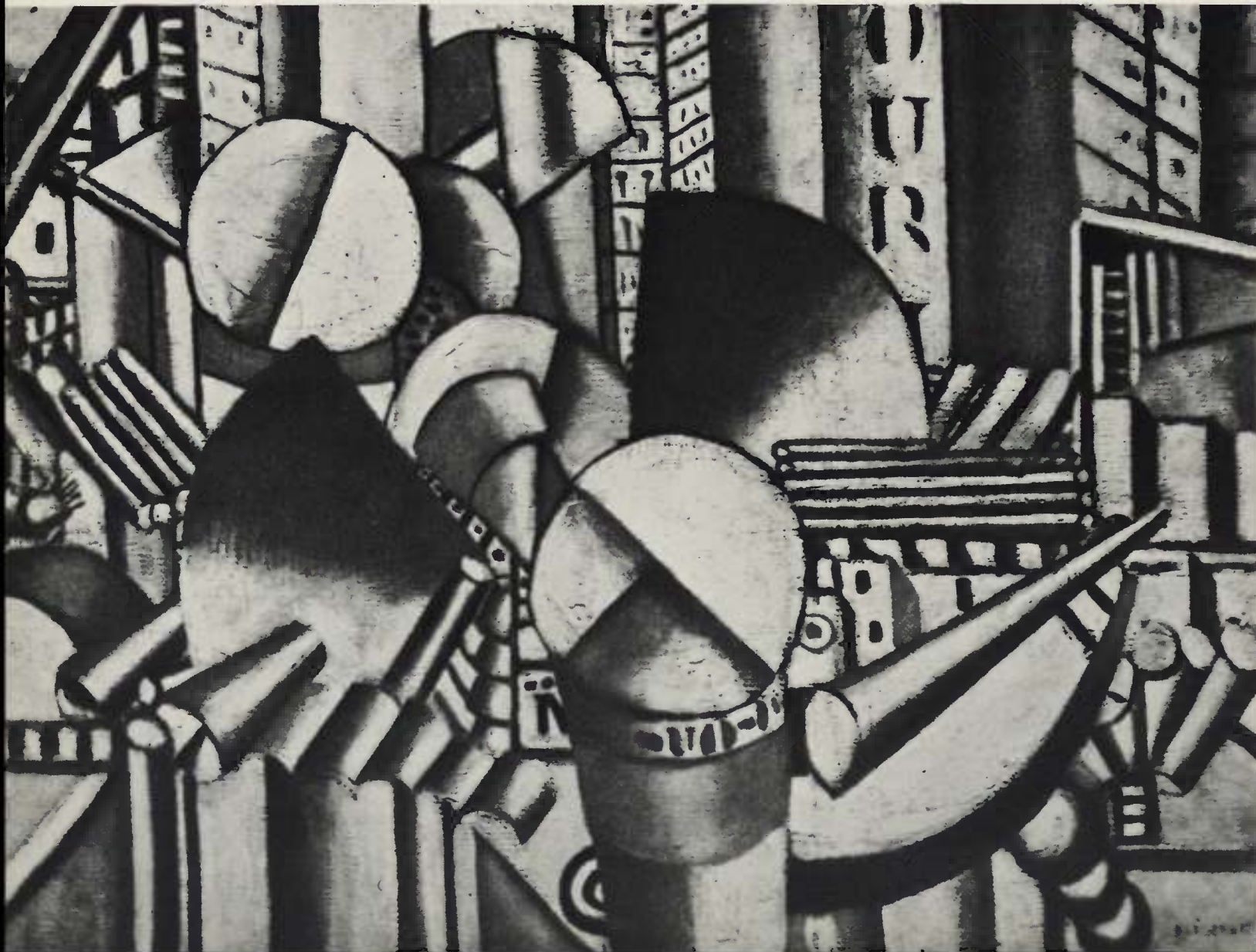
par Jean Cassou

On a reconnu (et moi-même) en Fernand Léger le peintre de notre âge industriel, le peintre du XX<sup>e</sup> siècle. Non pas — ce qui, au reste, ne voudrait rien dire — le plus grand peintre du XX<sup>e</sup> siècle, mais le plus caractéristique et significatif, celui qui, le plus fortement, le plus nettement, a exprimé les caractères et les significations du siècle, ses intentions profondes et neuves. Ceci, tout d'abord, par sa thématique, ses objets obsessionnels, ses paysages, non point naturels, mais de gares, de bateaux, et d'usines, ses scènes de travail, ses figures qui, généralement, et mises à part les femmes, sont des figures de l'ouvrier. Mais voilà de premières remarques trop évidentes pour

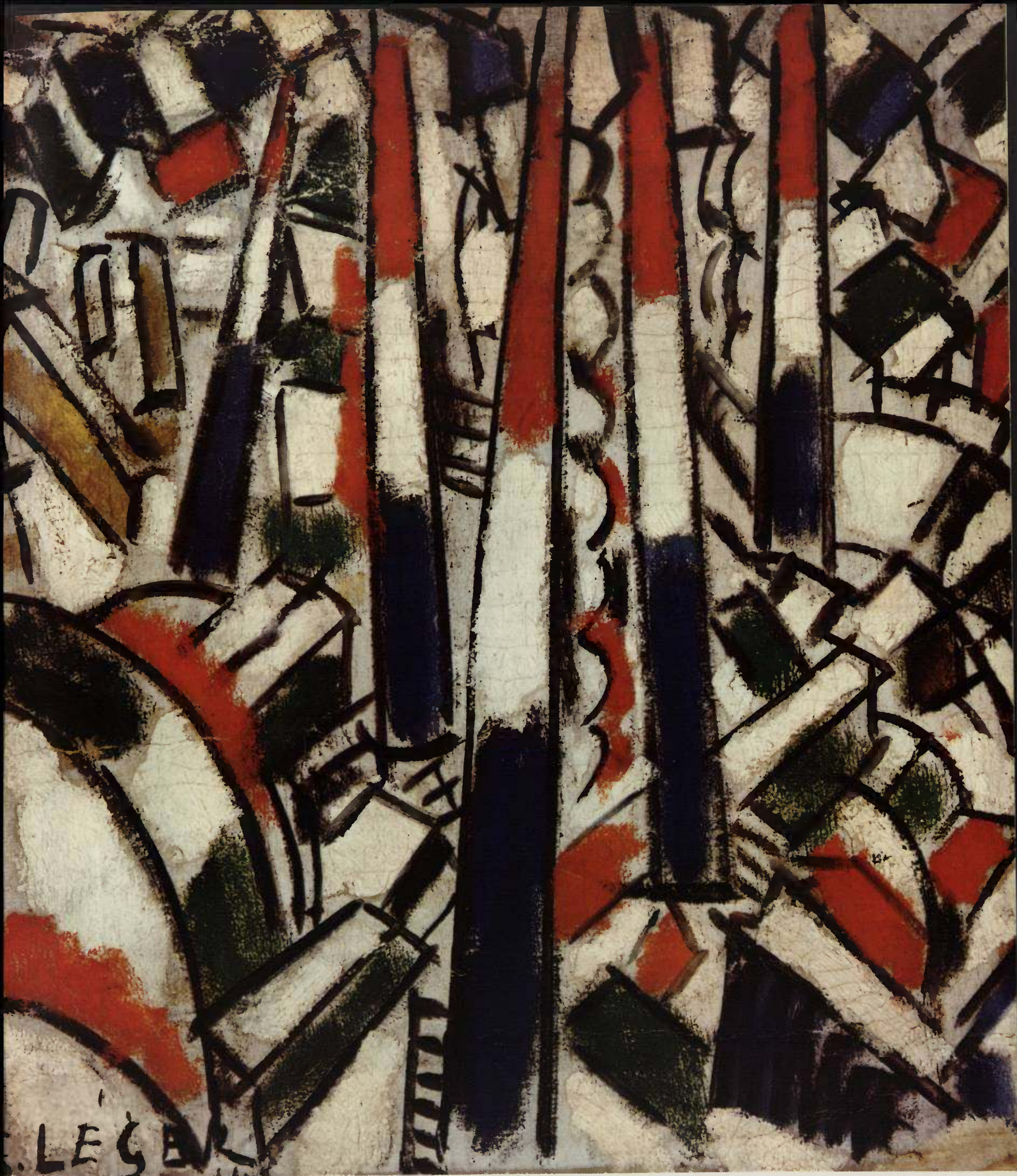
n'être point superficielles: il faut donc aller plus avant dans l'analyse de l'œuvre de Léger et considérer la méthode et l'esprit de cette œuvre, l'art même de Léger. Cet art, non moins que ses motifs, est en parfaite connivence avec les techniques de l'époque.

Le caractère discontinu du cubisme, sa décomposition des objets et ses présentations isolées ou ses ajustements les uns aux autres des fragments ainsi obtenus, comme d'autant de *pièces détachées*, toutes les inventions et tous les procédés de cette école ont été pratiqués par Léger avec une résolution particulièrement consciente et appuyée. Ses formes se détachent, contrastent entre elles,

Le remorqueur rose. 1918. Huile sur toile. 65 x 92 cm. (Photo Galerie Louis Carré, Paris).







Le 14 juillet. 1914. Huile sur toile. 73 x 60 cm. Musée Fernand Léger, Biot.



Contraste de formes. 1913. Huile sur toile. 81 x 65 cm. Coll. part. (Photo Galerie Beyeler, Bâle).

se désignent, dans un espace où elles ne risquent point de s'altérer ou de se confondre. Car cet espace ne saurait exercer d'influence, il est sans lumière ni atmosphère: il est mental. On ne pourrait lui attribuer d'autre effet sur les formes que de leur permettre de souligner à leur gré leur identité, de définir leur teneur, d'affirmer leur relief. Et les formes, objets ou segments d'objets, n'ont point de liaison entre elles, ne s'organisent point en phrases, mais produisent les unes par rapport aux autres des *synopes*. Léger se voulait « antiméloïque ». Son rythme est celui de l'époque: on le retrouve dans la musique et la poésie de l'époque, mais aussi dans son comportement collectif et individuel; c'est une conséquence de la vitesse croissante, des surprenants déplacements, de la soudaineté des juxtapositions, rencontres, contradictions, de toute la violence qui secoue une existence proprement actuelle, qui secoue, pour reprendre l'expression du poète qui, de tous les compagnons du cubisme, fut sans doute le plus proche de Léger, Blaise Cendrars, « notre profond aujourd'hui ».

Cette dissociation des choses se reconstituant en un mouvement spasmodique et implacable, c'est le propre de la machine. Celle-ci est décrite en ses rouages, ressorts, écrous, agrès, articulations, sans oublier les outils qui contribuent au fonctionnement de ces éléments énumérés, et le fonctionnement lui-même est impérieusement suggéré et dit son nom: il est mécanique. L'âge est mécanique, la vie est mécanique, et Léger est le peintre de cette vie. Les intentions spécifiquement analytiques du cubisme aboutissent, par l'art de Léger, à cette qualification de la vie. Ainsi est-il l'artiste qui a montré le plus de logique dans les raisons et les manifestations du cubisme, celui qui, le plus clairement, a fait du cubisme une vérité devant se donner à voir et à comprendre jusqu'en ses plus extrêmes conséquences. Et il a fallu s'apercevoir alors que cette vérité coïncidait avec la vérité de l'époque. La vérité de l'époque s'est reconnue dans la vérité de l'art de Léger.

Que cette vérité soit mécanique peut inspirer de graves craintes à partir d'un certain moment du développement de la vie ainsi transformée. Et sans doute sommes-nous parvenus à ce moment où s'ouvre ce que l'on s'accorde à appeler le second âge industriel.

Le moment où surgit, s'épanouit et rayonne l'art de Léger fut un moment où la vie apparaissait sous des espèces mécaniques, mais en étant la vie. Nulle contestation, nulle inquiétude possibles sur ce point. Léger était ce qu'il restera dans notre mémoire et celle de nos successeurs: le plus vivant des vivants. Nous pouvons même estimer profondément utile à l'avenir humain de nous attarder sur le seuil de nos assez effrayantes prévisions pour considérer d'un regard rétrospectif cette belle joie positive de l'art de Léger, sa confiance, son acceptation généreuse et enthousiaste des grands changements contemporains. Avec lui

nous ne sommes plus au temps où Ruskin et les Préraphaélites n'acceptaient la vitesse et la fumée qu'avec des réticences et une mélancolique nostalgie des rusticités passées. Le saut a été fait dans la nouvelle épopée. C'est un très beau moment, plus courageux que les précédents. Mais d'autre part, ce n'est pas encore celui, le nôtre, où l'esprit est en droit de se demander si ce saut aura été *mortale*.

Donc la seule façon équitable et peut-être valable et féconde de considérer l'art de Léger est d'y voir une réussite et une leçon. Cette réussite consiste en ceci, et cette leçon nous apprend ceci, qu'avec Léger s'est produit un accord merveilleux entre l'esprit de l'homme et les conditions auxquelles l'homme s'est trouvé soumis, pour singu-

Le soldat à la pipe. 1916. Huile sur toile. 130 x 97 cm. Coll. part.





La Partie de Cartes, 1917. Huile sur toile. 129 x 193 cm. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

lières, neuves, bouleversantes qu'aient été ces conditions, et quel que soit l'effort d'adaptation qu'elles imposaient. Mais dans cet effort même il y avait un acte de vie. La vie a répondu à la vie.

Par un tel effort et pour une aussi réconfortante et joyeuse harmonie il fallait à l'art de ce moment et à l'artiste, qui si pleinement et naturellement l'incarnait, d'athlétiques, de pindariques vertus. Et tout d'abord une rare lucidité, le goût de la simplicité et de la simplification, une raison nullement âpre et se donnant des airs supérieurs et tranchants, mais au contraire prenant place au ras des choses, face aux choses et capable d'en faire aussitôt des images. De claires images, séparées, définies, frontales, portant bien leur nom, et comme enfantines et populaires.

Léger se situe dans l'histoire, et il le fait à un moment culminant de celle-ci; il marque par son style la révolution qui, en celle-ci, à ce moment,

s'accomplit. Et l'on peut étudier de près cette expression d'un moment historique par l'art de Léger. Mais, d'autre part, il convient de considérer cet art même et les heureuses dispositions qui le portaient à cette expression, c'est-à-dire considérer Léger lui-même et son génie. Génie d'une magnifique dimension humaine, d'une magnifique stature humaine. A plus et mieux dire encore, d'une magnifique plénitude humaine.

Aussi bien faut-il cette plénitude humaine, cette intégrité et cette intégralité humaines pour s'adapter à son temps avec autant de sûreté dans l'adéquation et l'immédiateté. Léger est positif, avon-nous dit, positif sans réticences, calculs, ni argumentations. Il raisonne pourtant et nous a laissé beaucoup de textes, mais ceux-ci, comme tous ses propos, sont admirables d'aisance et d'intelligence: c'est qu'ils vont dans le sens de la vie. La vie, avec les prodigieuses transformations techni-



Les disques. 1918. Huile sur toile. 240 x 180 cm. Musée municipal d'Art Moderne, Paris. (Photo Giraudon).



Mère et enfant. 1921. Huile sur toile. 65 x 54 cm. (Photo Galerie Louise Leiris).

ques et sociales que lui impose alors le génie de l'homme, est toujours, par Léger, lumineusement comprise, et allégrement. On a souvent cité Apollinaire disant que, quand il voyait un tableau de Léger, il se sentait bien content. Ce contentement, qui est non seulement celui des spectateurs des tableaux de Léger, mais le sentiment même qui éclate en ces tableaux et le permanent état moral de l'art de Léger, doit nous apparaître comme d'une énorme valeur. Il faut le méditer et l'approfondir, ainsi que le médita et l'approfondit celui qui eut le prestigieux privilège d'en être favorisé. Bien rares sont en effet les œuvres qui témoignent d'un tel bonheur.

L'esprit qui créa celle-ci disposait donc d'un pouvoir d'appréhension extraordinairement franc et direct. Si bien que, dans le monde, il ne faisait aucune distinction entre la nature et les objets fabriqués et autres produits et aménagements de l'extensive industrie humaine, mais que tout lui était nature. Donc conforme à son propre naturel. Qu'il s'agisse des éléments vivants qu'il se plaisait tant à dessiner, c'est-à-dire à examiner et étudier, un visage, une main, une feuille, ou d'un agencement de treuils, de poulies, de poteaux et autres artifices de plus en plus mêlés aux éléments vivants, c'est la même réalité extérieure, et il l'aborde avec la même bonne humeur robuste, attentive et chaleureuse. Tout cela, sous des espèces diverses, est phénomène de vie.

Il serait sot de parler à cette occasion d'optimisme. Car ceci impliquerait jugement sur le monde, sur la vie, sur l'époque, sur quoi que ce soit, donc recul devant l'objet afin de le mieux considérer. Mais il n'y a pas ici ce recul de prise en considération et de jugement, puisque l'esprit qui se pose devant le monde pour, non le juger, mais le peindre, est de même étoffe que le monde. De même substance vivante. Il ne saurait donc y avoir ici de jugement, mais accord. Accord et harmonie entre deux énergies naturelles, co-naturelles, de même et unique nature. Et cela dans un unique et total contentement. Et ce contentement n'a rien à voir avec l'optimisme: il est bien trop sérieux pour cela. Ni non plus avec aucune sorte de jugement. Si Léger accepte le monde moderne, qui est celui où est né sont art, s'il l'exalte, ce n'est pas qu'il le trouve bon; c'est qu'il y sent la vie, et cela avec la formidable faculté de sentir d'un artiste conscient de vivre, inspiré par la vie et éprouvant l'irrésistible besoin de créer des formes vivantes et dont la vie atteigne à son plus intense degré d'expressivité. Mais pour ce qui serait du besoin de porter un jugement sur ce monde vécu il ne l'éprouve en rien. Il est innocent de tout jugement; on pourrait même le dire innocent dans l'absolu, parfaitement innocent, comme la nature à son premier jour et comme une révolution humaine à son commencement. Sans doute est-ce là ce qui fait la souveraine et splendide grandeur de l'art de Léger.

JEAN CASSOU



# Le primitif des temps modernes

par Frank Elgar



La Ville. 1919. Huile sur toile. 230 x 297 cm. Philadelphia Museum of Art, Coll. A. E. Gallatin, Philadelphie.





Le pont du remorqueur. 1920. Huile sur toile. 97 x 130 cm. Coll. part. (Photo Giraudon).

Un homme parmi les autres hommes et comme tous les autres hommes. Rien ne le distingue de ses contemporains: c'est ce qui le distingue des autres artistes. Par la manière d'être, l'œuvre accomplie, la notoriété acquise, les maîtres de l'art finissent par prendre la taille d'un héros ou d'un dieu. Léger, lui, n'est ni un héros, ni un dieu. Pareil aux paysans qui retournent la grasse terre de sa Normandie natale, ou bien à ces fiers compagnons qui triment à l'usine et au chantier, il pourrait manier aussi bien le pic ou la hache que le pinceau. Un ouvrier de la peinture, voilà ce qu'il serait, Léger, s'il n'avait inventé lui-même ses outils.

Parce qu'il est pleinement engagé dans son époque, qu'il ne s'est jamais séparé d'elle, son époque ne l'a pas de longtemps vu à sa vraie place. Lui qui l'a marquée plus que quiconque en a été remarqué en dernier. Décoration, affiche,

théâtre, cinéma, publicité: le cadre de notre vie porte son empreinte. Enraciné dans son siècle, il l'est également dans son milieu, dans la foule laborieuse, et cela sans affectation, sans réserve, alors que tant d'autres sont sortis du peuple par ambition ou ont essayé par calcul d'y entrer.

Ni individualiste, ni romantique. Mystique, lyrique, pas davantage. Expressionniste, baroque, encore moins. Les protestations de la subjectivité, les revendications du sentiment, l'exaspération de l'orgueil, partant celle de la forme et de la couleur, rien de tel chez Léger. Trop humain pour être humaniste, ce plébéien, qui a si souvent puisé son inspiration dans le monde du travail, n'a jamais dénoncé dans son art l'injustice sociale, ni appelé à la révolte, lors qu'il la ressentait dans son cœur. Il n'a jamais exprimé la tristesse ou le malheur de vivre. On chercherait en vain dans son œuvre ces outrances, ces gesticulations, ces figures



Éléments mécaniques, 1922. Huile sur toile. 65 x 54 cm. Coll. part., Paris.



La gare, 1918. Huile sur toile. 65 x 81 cm. (Photo Galerie Beyeler).

caricaturales ces convulsions de la ligne, ces violents éclairages, ces épaisses cuisines, qui exercent encore tant de prestige; non plus ce qui flatte d'ordinaire le public qui se croit de bon goût: le charme des nuances, la caresse de la touche, le vibrato du trait, le dosage des ingrédients. Culbutant rododromes et préciosités de l'époque, Léger creuse droit son sillon, y employant une méthode directe et franche qui, s'accommodant de tout, peut tout dire. Dans la mascarade moderne, où triomphent le conventionnel et le faux, il s'avance gaillardement, à visage découvert, insoucieux de plaire, mais non pas de convaincre, trop fier pour se gonfler d'importance, trop sûr de soi pour rejeter toute discipline, homme de consciencieux courage qui commence tout ce qu'il a promis et achève tout ce qu'il a commencé. En un mot: un classique.

Est-ce à dire que Léger soit un classique au sens historique du terme? Il n'est pas allé à l'É-

cole, il n'est pas entré dans les musées, il n'a jamais copié quelque tableau de maître. Seul d'entre nos grands peintres, il n'a jamais eu à combattre les influences du passé ni l'obsession de l'exemple, sauf à son début, à rompre avec des habitudes, des procédés transmis par une tradition épuisée. Revenir à la source, au principe du langage? Il n'en éprouve pas le moindre besoin, car il est lui-même une source, un principe de langage. Quêter auprès des primitifs une révélation? Mais il est lui-même un primitif, « le primitif des temps modernes ». La carrière des peintres illustres évolue, semble-t-il, de la vieillesse à la jeunesse, c'est-à-dire au rebours de leur vie. Ils commencent par imiter les chefs-d'œuvre de leurs devanciers et finissent par mettre dans les leurs une force juvénile qui défie les lois naturelles. Or, Léger, n'a jamais imité personne. Il n'a même pas eu le mérite de faire effort pour se libérer d'un trop lourd héritage. Il n'a rien demandé, rien reçu.

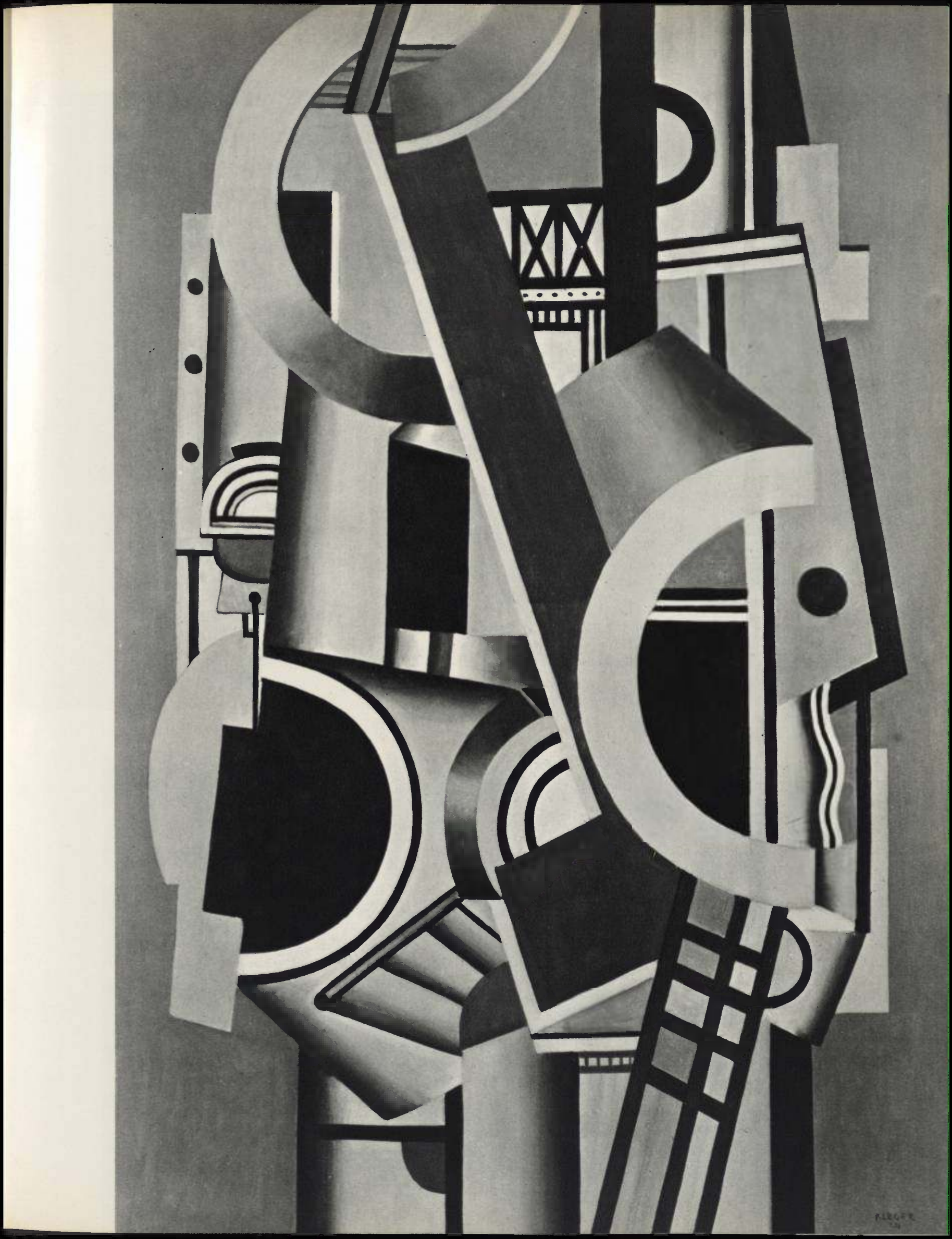


Étude pour Le Passage à niveau. 1919. Huile sur toile. 49,5 x 65 cm. (Photo Galerie Beyeler).

Il est devenu ce qu'il était. Et c'est ainsi qu'il a atteint sans jamais le chercher ce que la plupart cherchent et n'atteindront jamais.

Nul n'a mieux su voir que Léger la place éminente de la couleur dans le monde d'aujourd'hui. Nos plus calmes paysages se hérissent de constructions métalliques et de panneaux publicitaires, les murs de nos cités sont balafrés d'affiches, nos rues d'enseignes criardes. L'homme actuel est plongé dans une bataille sauvage de couleurs. Fêtes foraines, théâtres, cinémas, magasins, vitrines, coupent et recoupent leurs spasmodiques lueurs. Autant de contrastes violents qui refluent dans la peinture de Léger et y détermineraient une insupportable cacophonie, s'il ne les pliait à sa volonté et à son style. Cette couleur, il ne la mélange jamais, il l'emploie pure et en larges aplats, il la dissocie même de la forme, la rendant ainsi à sa destinée propre. Dès lors libérée, elle peut trouer la toile ou se précipiter vers notre œil, heurtant notre sensibilité avec une force prodigieuse. Et c'est ainsi que, par accords et oppositions, mouvements d'avance et de recul de tons, Léger a créé un nouvel espace.

Ce nouvel espace qui est sans doute la principale contribution de Léger à la peinture moderne, n'est pas suggéré seulement par des couleurs contrastées, mais aussi par des formes contrastées. Tout d'ailleurs est contraste dans son art. Contraste de motifs: des fleurs et des éléments mécaniques, un personnage et un trousseau de clés. Contraste de lignes: une échelle et une roue, un disque et un damier. Contraste de rythmes: un tronc d'arbre et une danseuse, un madrier et une hélice en rotation. Les objets les plus hétéroclites peuvent se trouver réunis sur le même tableau, aussi bien que les formes les plus statiques avec les plus dynamiques. Parfois l'architecture disparaissant, la toile offre des objets dispersés dont nul lien de nature, de logique, de vision, ne justifie la présence. Si disparates pourtant, si rudes que soient les contrastes, Léger parvient à tout concilier grâce à une distribution exacte des couleurs, des rythmes, des pleins et des vides, grâce encore aux lignes qu'il faufile à travers la composition et dont il ourle les bords. La formule d'un critique littéraire peut aussi s'appliquer à Léger: « Composer l'ordre avec l'anarchie ».





La femme au compotier, 1924. Huile sur toile, 73 x 92 cm.

Femme couchée, 1922. Huile sur toile, 65 x 92 cm.





Le verre à pied, 1924. Huile sur toile, 65 x 46 cm.

Cette époque singulière qui procède à une révision de toutes les valeurs, de l'Homme, de la Société, de la Nature, a trouvé en Léger son interprète, et plus encore, celui qui la sanctifie en imposant à ses antagonismes une unité de style et à ses conquêtes une solennelle grandeur. Car s'il lui obéit par l'instinct, par sa volonté il la domine. Qu'y a-t-il après tout, derrière ces divergences, ces hasards, ces velléités qui en agitent la surface? Une vérité, en tout cas, une vérité dépouillée des forfanteries de l'homme et des oripeaux du temps. Une fois décelée, il appartenait à Léger de la rendre intelligible et convaincante par la simplicité, la rigueur, la santé, l'impassibilité, qu'il atteste tout au long de son œuvre. Rien en celle-ci de forcé et de gratuit, d'inutile et de négligé. Rien de trop, rien d'insuffisant. Il n'est pas d'art plus moderne et cependant plus classique. Là réside son génie. Il n'est pas d'art plus actuel et moins



Composition et nature morte, 1923. Huile sur toile, 65 x 54 cm. (Photos Galerie Louise Leiris).

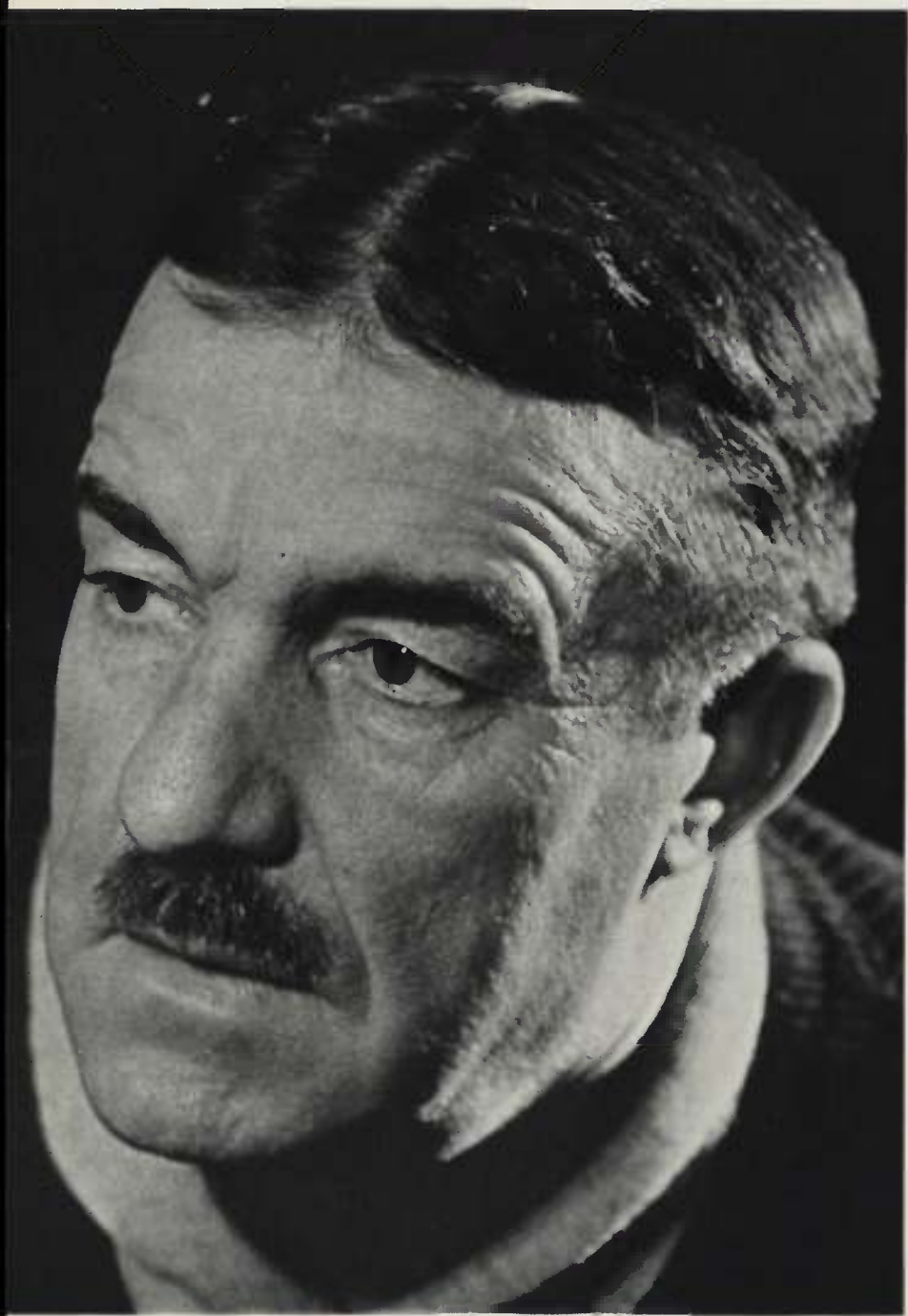
particulier, plus présent à l'homme d'aujourd'hui et qui appartienne davantage à l'humanité et à l'éternité. C'est pourquoi l'art de Léger rejoint tout naturellement les arts des hautes époques de création.

La peinture peut dès lors vivre sur ses propres ressources et se développer selon ses lois propres. Débarrassée des liens de la fiction, renonçant à ses frivoles désirs, évadée de sa prison séculaire, elle s'échappe déjà du tableau pour s'élancer sur les murs des habitations, des usines, des monuments publics. Elle n'est plus tout à fait cette image encadrée qui orne notre appartement, elle dit beaucoup plus que les mesquins soucis de l'artiste. Elle tend à s'accorder avec la voix puissante de l'humanité. N'étant plus asservie à l'individu, elle peut enfin s'élargir à la mesure du monde.

FRANK ELGAR

# “Ce sont des frangines?”

par Nadia Léger



Fernand Léger en 1925. Coll. Man Ray.

Trop souvent aujourd'hui les jeunes *redécouvrent* ce qu'avaient trouvé les aînés, les Kandinsky, les Mondrian, les Malevitch, les Léger, un demi-siècle avant eux. Elle existe même depuis plus d'un demi-siècle cette peinture moderne. Évidemment on ne peut ignorer leurs recherches, il est important de les étudier, mais il faut aussi se frayer un autre chemin. Quel chemin? Moi aussi je suis artiste peintre, je rencontre de grandes difficultés, je travaille, je souffre. S'il m'arrivait de peindre une seule toile dont je serais satisfaite, qui ne fût pas une réplique d'un tableau de ces maîtres, si je pouvais trouver une façon de m'exprimer bien à moi, comme je serais heureuse! Mais comment y parvenir? Comment?

Léger nous avait dit: « J'ai sauvé la peinture par l'objet ». Il ne savait pas que Malevitch en 1920 m'avait dit, lui, que la peinture était morte puisqu'on ne pouvait pas aller plus loin que le carré dans le carré. Il ne le savait pas parce que je ne savais pas parler alors assez bien le français et aussi parce que, s'il y avait eu Malevitch à mes débuts, il y avait maintenant ma vie personnelle, il y avait Léger qui ne savait rien d'ailleurs de Malevitch car les grands artistes ne pensent qu'à eux-mêmes, à leur propre art. Mais nous qui étions devant cette peinture, que sans éducation on ne peut pas comprendre, nous étions obligés d'étudier l'œuvre de ces grands créateurs, des Malevitch, des Picasso, des Léger. Je n'avais donc jamais parlé de Malevitch à Léger. Il savait que je connaissais le cubisme, que j'avais une assez grande culture artistique, que j'avais appris toutes ces connaissances en Union soviétique, mais il ne s'était jamais inquiété de savoir comment et par qui. L'Union soviétique l'intéressait énormément, mais pas sa peinture. Il pensait aux ouvriers, au monde du travail, aux efforts sur le plan social. « Je veux y aller me disait-il, mais pas pour la peinture, je veux y aller pour les ouvriers, la peinture peut attendre. Maintenant il faut assurer aux travailleurs de meilleures conditions de vie, il faut leur bâtir des maisons, dresser des murs, les habiller, assurer leur nourriture. La culture viendra après. » Pourtant il me dit un jour: « Si les peintres soviétiques trouvent leur réalisme socialiste, sans passer par notre peinture moderne, je jeterai les pincesaux, je me ferai aiguiseur de couteaux » (il aimait, chez lui, aiguiser les couteaux). Mais il était persuadé qu'ils ne pourraient parvenir au réalisme socialiste sans comprendre notre pein-





Fernand Léger dans son atelier.

ture moderne, cette peinture libre et abstraite. Il avait vu quelques reproductions de tableaux peints par des artistes soviétiques, mais il n'en avait jamais trouvé un seul « acceptable ». Cependant il ne critiquait pas, c'était avec une grande modestie qu'il répétait: « S'ils peuvent se passer de nous, je change de métier. » C'était son opinion. Peut-être se trompait-il. Et moi aussi je peux me tromper qui m'appuie sur toute cette peinture moderne et je n'ai pas encore fait un tableau que je puisse montrer.

Léger ne savait donc pas que Malevitch avait dit que la peinture était morte, mais quand il me dit: « J'ai sauvé la peinture par l'objet », ces mots ne sont pas rentrés dans une oreille et sortis par

l'autre, ils sont rentrés dans ma tête. Lorsque j'ai vu ces tableaux où il avait mis ses chapeaux, ses pantoufles, et d'autres objets dans ses peintures abstraites, je ne peux pas malgré tout dire que j'admire ça. Je ne comprenais pas. « C'est moi qui est une imbécile » lui disais-je. Et j'étudiais ces compositions en m'efforçant de les comprendre. A la fin je saisisais jusqu'à quel point il avait tiré profit de ces premiers travaux.

Voyageant ensemble en Italie, nous regardions toute cette belle peinture avec « sujet ». « Jamais, disait-il, le sujet ni la nature n'empêcheront de faire de la bonne peinture. Naturellement nous devons maîtriser le sujet dans la peinture. C'est la peinture qui doit *sortir* et pas le sujet. La na-



Fernand Léger et sa femme Nadia. (Photo André Villers).

ture peut nous aider, toutefois si l'on fait un tableau d'après un sujet mais sans peinture, ce sera une pauvre illustration, pas une peinture, ce sera une anecdote mais pas une peinture, ce sera de la littérature mais pas de la peinture. Il ne faut pas négliger la peinture, d'abord la peinture, ensuite le sujet. Il faut traiter le sujet objectivement.»

Quand nous sommes devant une toile du XV<sup>e</sup> ou du XVI<sup>e</sup> siècle, quand nous regardons tout ce velours et toute cette dentelle, quand nous voyons l'importance d'une robe rouge ou noire couron-

née par de merveilleuses coiffures, pourquoi les visages passent-ils complètement inaperçus? On ne les voit pas, on voit un énorme et beau tableau. La figure est traitée comme le tissu, objectivement. Nous pouvons donc revenir au sujet mais en le traitant objectivement. Nous allons faire, par exemple, le portrait d'un homme et d'une femme du XX<sup>e</sup> siècle. L'homme porte un costume gris, la femme une robe très simple, une coiffure souple. Nous ne portons plus les costumes riches et colorés qui jadis aidaient la peinture. Mais nous avons

des objets autour de nous. Il faut donc représenter cet homme et cette femme entourés d'objets modernes. Vous pouvez trouver votre façon de vous exprimer en regardant les anciens, en regardant Léger, et puisqu'il existe une peinture du XII<sup>e</sup> siècle, une peinture du XV<sup>e</sup> siècle, il n'y a pas de raison pour qu'il n'existe pas une peinture du XX<sup>e</sup> siècle.

Lorsque nous donnions des leçons à l'école nous apprenions aux élèves à distinguer un tissu du XII<sup>e</sup> siècle d'un tissu du XV<sup>e</sup> siècle, une main du XIII<sup>e</sup> siècle d'une main du XVIII<sup>e</sup> siècle. « Pourquoi ne peindriez-vous pas, disait Léger, une main du XX<sup>e</sup> siècle, qui est plus importante à cause de ses conquêtes techniques? Pourquoi ne pas peindre un homme à côté d'une machine (d'une de ces machines qu'il admirait tant) c'est-à-dire un tableau avec un sujet de notre époque? »

Quelque temps avant de mourir il me dit: « J'ai peint des figures. Nous avons d'abord commencé, dans les années du cubisme, à détruire la figure. Maintenant je l'ai reconstruite. J'ai placé les yeux à leur place, la bouche à sa place. Mais ces figures sont statiques. Il faut aller plus loin. Il faut faire même une peinture "nationale". Il est naturel qu'en Russie où il y a tant de neige et une nature si différente de celle des autres pays, on fasse une peinture nationale. Nous devons tout savoir des recherches des autres, avoir une culture universelle, mais faire notre propre peinture. »

Vers 1946-1948, Léger disait toujours à ses élèves qu'ils devaient se rapprocher de la nature et de la vie. Il donnait à ses meilleurs élèves des prix et leur indiquait des thèmes: le travail, le sport, la famille. C'était très difficile. Les uns après les autres, les élèves nous quittaient et se tournaient vers la peinture abstraite. Léger aimait les jeunes; mais il ne voulait pas qu'ils restent trop longtemps sous l'influence des aînés. Il disait: « Moi, lorsque j'étais jeune, j'ai subi comme Picasso et Braque l'influence de Cézanne. Mais, comme eux, j'ai vite trouvé ma propre voie. »

J'ai bien sûr beaucoup de souvenirs sur Léger. Je veux vous en livrer un. Avant de partir pour les États-Unis au début de la guerre, Léger, se rapprochant de plus en plus de la vie, peignait beaucoup de figures. Il cherchait les contrastes entre la figure et l'objet, opposait une rose à un visage. Il était persuadé que la classe ouvrière comprenait sa peinture. Moi, par contre, j'en étais beaucoup moins sûre. « Demandons à la petite bonne » me dit-il un jour. Il y avait beaucoup de tableaux de Léger accrochés aux murs mais elle ne les avait jamais regardés. Nous la forçons à ôter le nez de son balai; elle lève les yeux, regarde les tableaux et dit: « Ce sont des frangines? ». Elle voulait dire que toutes ces figures féminines se ressemblaient comme des sœurs. Cette réflexion frappa Léger au cœur. Il m'était difficile de croire qu'une fillette de dix-sept ans avait pu provoquer un tel choc à un homme, un colosse comme Léger. Il était devenu très triste.



Fernand Léger dans son jardin à Gif-sur-Yvette.

C'était généralement à moi qu'il demandait ce que je pensais d'un tableau qu'il venait d'achever ou qu'il était encore en train de peindre. J'en étais fort embarrassée. Je lui disais franchement malgré tout ce que j'en pensais, mais avais-je raison? Il m'écoutait souvent et plus tard, dix ou quinze ans après, revoyant ces tableaux, je pensais que Léger avait eu tort de m'écouter. Lui ai-je ainsi fait rater quelques chefs-d'œuvre? J'en éprouve encore, de temps en temps, comme une blessure au cœur.

NADIA LÉGER

# Le parti pris des choses

par Gilbert Lascault



Les clefs. 1927. Huile sur toile. 65 x 54 cm. (Photo Galerie Louise Leiris).

## *Le refus du nocturne.*

La nuit est exclue. Fernand Léger n'écoute pas les « leçons des ténèbres ». Lorsque, dans un entretien enregistré (1954), Blaise Cendrars qualifie de nocturne un paysage peint en 1936, Léger en est tout étonné; un peu scandalisé aussi: « Oui, Cendrars a raison; c'est un nocturne. Je ne sais pas comment ça m'est arrivé de faire une chose comme ça... Je dois dire, ce sujet n'entre pas dans mon jeu. » S'il préfère la nuit de New York à son jour, c'est à cause des lumières, et des feux colorés et mobiles qui l'animent: la nuit n'y est que le lieu de manifestation du lumineux.

Parfois des reflets viennent transformer et animer des surfaces métalliques; parfois des vibrations lumineuses éclatent sur les *Disques* (1918); ou bien une lumière étale rend l'ensemble des choses figurées également et pleinement visibles; ou bien encore des plages de couleurs libérées, des « couleurs en dehors » cessent d'être retenues, enfermées dans des lignes et se projettent sur l'objet qu'elles morcellent et dont certaines parties sont alors unies au fond. Mais toujours l'œuvre de Fernand Léger privilégie la clarté et en classe les variétés.

Pendant la guerre de 1914, la révélation déterminante est celle de la beauté de deux éléments indissociables: la machine et la lumière. « C'est la guerre qui m'apporta l'expérience décisive... La culasse d'un canon de 75 ouverte en plein soleil m'en a plus appris que tous les musées. »

## *Cartes sur table.*

Il faut *montrer*; livrer les choses à la lumière. Rendre visibles les évidences. Lorsque Léger peint *La partie de cartes* (1917), presque toutes les cartes sont sur la table, étalées, offertes aux regards. Presque toutes. Mais la pratique picturale de Léger va, toujours davantage, refuser ce « presque ». Il faut jouer cartes sur table, avec franche brutalité. Il faut refuser le mystère et l'énigme. Travailler en pleine lumière. Ne rien dissimuler. Ne laisser sur la toile ou le mur aucune place obscure ou équivoque. Les ombres sont absentes; ou bien elles viennent modeler les choses, leur donner densité, accentuer leurs formes. Jamais le regard n'est invité à se perdre en des pénombres. Pas de jeu de clair-obscur.



Le compas. 1926.  
Huile sur toile. 96,5 x 146,5 cm.



Feuilles et fruits, I<sup>er</sup> état. 1927.  
Huile sur toile. 65 x 54 cm.  
(Photos Galerie Beyeler)



Nature morte au masque de plâtre. 1927. Huile sur toile. 89 x 130 cm.

Composition avec figure. 1930. Huile sur toile. 65 x 92 cm. (Photos Galerie Beveler).



### *L'anti-masque.*

L'œuvre de Léger, par sa simple présence, éloigne le trouble et l'égaré. On sait comment la peinture de Mondrian s'est défendue contre « le tragique ». « Il s'agit, écrit Seuphor à propos de ce terme « tragique », de désigner d'un mot tout ce qui s'oppose généralement à l'avènement de la Nouvelle Plastique. » Chez Léger, le tragique n'est même pas un danger. D'emblée, il est écarté.

Masques et pièges ne sauraient fasciner le travailleur méthodique. Pour lui, les visages n'expriment rien, ne dévoilent rien. Il n'y a donc nul besoin de les dissimuler sous un masque; ni de révéler par lui les complexités du désir. Chez Léger, l'homme veut être ce qu'il fait, non pas ce qu'il pourrait cacher, étaler ou suggérer. Alors le masque, que privilégie l'œuvre de Max Ernst par exemple, n'a plus de raison d'être.

Exception notable: le masque du clown de *La grande parade* (1954). Mais c'est un masque de travail qui, pour Léger, répond à une seule et simple fonction. Ses clowns ne sont pas comme ceux de Rouault, tragiques; ils ne symbolisent

rien. S'ils se griment ou se masquent, c'est par profession: pour étonner et faire rire. Le masque est privé de ses pouvoirs d'égaré. Le clown est sans romantisme. Il n'y a rien à chercher derrière la surface qu'il présente; rien non plus à interpréter à travers elle.

Le masque social est, pour Léger, un mensonge dont il faut se débarrasser. « L'éducation, dit-il à la Sorbonne, a voulu remplacer le rouge par un rose, la main par un gant, la figure par un masque; mais un jour, un matin, en pleine lumière, il faudra reconnaître qu'il existe ce rouge, cette main, cette figure. » Sa peinture vise à enlever des visages tous les masques: sociaux ou affectifs, expressifs. Elle met à nu.

### *Joyeuse brutalité.*

En cet univers de clarté, la pratique du peintre consiste en une brutalité joyeuse. Léger refuse les jolies et la monotonie du bon goût: « Je n'ai aucun goût. J'entends par là que je ne sens pas les nuances... Je ne sens que les contrastes, la force. » Pour lui, même en musique, les contrastes

Les deux profils. 1928. Huile sur toile. 60 x 93 cm.



sont préférables à la mélodie. Cette brutalité ne renvoie pas à la psychologie supposée du peintre, mais à son refus d'une culture trop portée sur les délicatesses, sur les différences exquises. Peu importe qu'elle corresponde ou non au « tempérament » de Léger. Elle manifeste son choix d'une surface où les évidences se renforcent de leur opposition. Où les constructions du peintre s'imposent à la lecture du spectateur. Une pratique se rend visible, qui se voudrait *sans secret*.

Amis et ennemis du peintre sont confrontés à cette brutalité et l'explicitent le plus souvent en termes qui psychologisent le problème. Blaise Cendrars évoque « cette lourdeur d'esprit si naturelle et souvent si indispensable au peintre ». Éluard note la densité du monde figuré: « Et sur la terre la nature / Pèse de tout son poids de terre. » En 1959, Aragon oppose à tout marivaudage avec la lumière la technique de la couleur en dehors: « C'est F. Léger qui le premier y alla avec ses gros sabots, sa décision brutale. » Léger apparaît comme un géant bienveillant de la peinture, une sorte de Gargantua. Jean Paulhan (dans *Braque le patron*) avoue sa réticence devant une telle « indiscretion » du peintre: « Fernand Léger dit avec raison qu'une belle toile est nécessairement pleine d'allusions délicates à des sphères et à des cubes; malheureusement F. Léger, s'il a le sens de la couleur, n'a sûrement pas le sens de l'allusion délicate. »

Mais, pour Léger, le bon goût a toujours tort. L'ancien système des valeurs, le conformisme, un stérilisant amour du juste milieu, la nostalgie des « coteaux modérés » doivent être rejetés. « La force de Londres, dit-il, sa magnificence tient à son manque total de goût »; ou encore, à propos des *Folies-Bergères*: « C'est le mauvais goût qui devient beau. » Le bon goût nous enferme dans la nostalgie du passé. Il faut dire oui à la force et au progrès des techniques, même s'ils dérangent nos habitudes esthétiques; surtout lorsqu'ils les dérangent. « Le mauvais goût, la valeur forte. Si je n'avais vu ici que des filles habillées avec goût, jamais je n'aurais peint ma série des cyclistes, et particulièrement *La grande Julie* ». Il faut lutter contre le goût et choisir les contrastes violents. Être ainsi fidèle à notre époque.

Ne pas refuser son temps conduit Léger à approuver le fragmentaire, à *vouloir* les discordances, les juxtapositions brutales. A accepter *la mort de la mélodie*. « Une époque contrastée, une vie en fragments. Nos paysages qui furent mélodieux apparaissent aujourd'hui rompus, éclatés par la géométrie métallique qui s'élève partout et fixe les nuages... Nos tableaux seront actuels s'ils représentent cette évolution visuelle. » L'« absence de goût » de Léger lui permet d'appréhender, sans réticence, la violente beauté des engrenages, de la machine, de la modernité. « Il ne faut jamais en vouloir au vent de la locomotive qui, en passant à cent à l'heure, fait s'envoler votre chapeau »: telle est une des *maximes* du peintre.

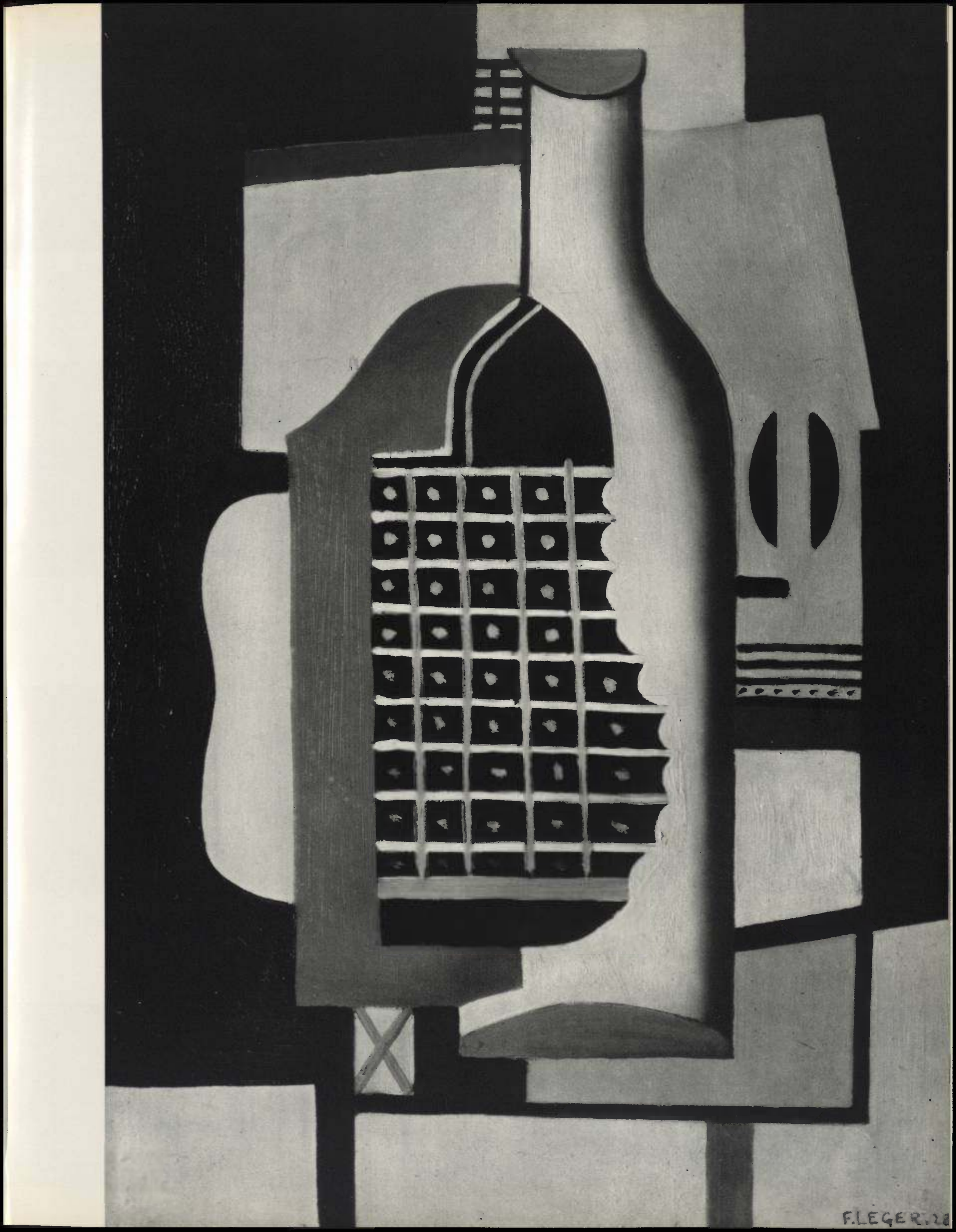
#### *Affirmer les contraires.*

Pour Léger, « la loi des contrastes est la loi constructive ». Chaque tableau est mise en scène de la contradiction. Mais cette contradiction n'est jamais manichéenne; elle n'oppose pas le bien au mal. Elle n'admet pas non plus de dépassement, ni de synthèse. Les réalités s'opposent, luttent et manifestent leur puissance par leur contrariété. L'échelle lutte contre la roue; le disque contre le damier; l'homme contre les formes géométriques qui pourtant le figurent; la feuille géante contre les arbres; les couleurs contre les formes; les surfaces modelées contre les plans plats; les tons locaux purs contre les gris nuancés; les lettres contre les volumes (cf. *Le typographe*, 1919). Les clefs combattent la Joconde (1930). Chaque œuvre est l'occasion d'une belle bagarre, sans vainqueurs ni vaincus: une bagarre qui se passe aussi bien au niveau du « contenu » que des « formes », qui refuse cette distinction académique. Dans *Les constructeurs* (1950), il oppose l'angle droit et l'arrondi, le stable et l'instable, les nuages et les poutres métalliques, l'homme et ses productions, sa puissance et sa fragilité: « Je ne sais si j'ai réussi, mais je crois que c'était, tout de même, une bagarre à susciter. »

En de tels contrastes, F. Léger, par chacun de ses tableaux, approuve le monde. Tout est bon et beau. Tout est équivalent. Contrairement à ce que croient certains critiques, le peintre ne dévalorise pas la Joconde en la juxtaposant à des clefs et à une boîte de sardines; dans son univers, clefs et boîtes de conserves sont des choses merveilleuses; ni plus, ni moins que la Joconde. L'homme n'a pas à avoir honte d'être confronté à la plasticité des tubes et des boulons, aux arbres ou aux vaches. Abolition des privilèges: « Pour moi la figure humaine, le corps humain n'ont pas plus d'importance que des clés ou des vélos ». Nul mépris dans cette égalisation. Léger approuve et admire. Il *lit* le beau des choses. Ainsi, dans son entretien avec Cendrars et L. Carré (1954), il est inépuisable sur les vaches: « Ces bêtes sont pleines de subtilité. »

Léger refuse le théocentrisme, l'anthropocentrisme: toute sacralisation. Il rend tout égal en valeur et pourtant différencié. Contraste sans hiérarchie. Sorte de « babouisme » pictural. Il produit au plus près du prolétariat. Son instrument de prédilection est cet accordéon populaire dont Jean Dubuffet fait également l'éloge (Prospectus et tous écrits suivants, t. I, p. 33-34) et que méprisent les soi-disant connaisseurs. Dans *L'accordéon* (1926), l'instrument, isolé, devient une sorte de paysage d'une étonnante complexité géométrique. Le thème des *trois musiciens* a pour point de départ un dessin de 1925, inspiré par un orchestre de la rue de Lappe, et il est repris jusqu'en 1944: le personnage central est l'accordéoniste. Sur un dessin de 1952, un enfant joue de l'accordéon, assis sur une immense jeune fille nue, parmi les nuages. Pour Léger, l'air d'accordéon est une





référence esthétique majeure: « Joli comme un air d'accordéon. » Seuls peut-être sont plus admirables les camions poids lourds, « avec leurs roues de 250 kilos qui ont l'air de tranches d'éléphant ».

#### *Triomphe du prosaïsme.*

Ainsi s'abolissent, en une fête populaire, les hiérarchies du beau. « Il n'y a pas de beau catalogué, hiérarchisé (...). Le beau est partout, dans l'ordre de vos casseroles, sur le mur blanc de votre cuisine... » Le quotidien cesse d'être méprisable; il ne s'agit plus d'opposer un monde élevé à une réalité basse et dédaignée. Le peintre du XX<sup>e</sup> siècle retrouve, en un autre langage, la philosophie présocratique: « A des étrangers qui le visitèrent, mais qui s'étaient arrêtés en le voyant se chauffer auprès d'un four, Héraclite avait dit: Entrez avec confiance, car là aussi les dieux sont présents. » Pour l'athéisme de Léger, il n'y a plus de dieux nulle part, mais la valeur plastique les a remplacés partout. Le banal est aussi précieux (et peut-être plus) que le rare. Les objets de tous les jours (que nous ne savons pas regarder) peuvent, par la pratique du peintre, révéler leur pouvoir de nous éblouir. Le pantalon que Léger dessine en 1933, la complexe racine qu'il trace en 1928 apparaissent comme choses étonnantes, prodigieuses. Évidence et étrangeté d'une feuille, d'une roue, d'un vêtement.

Des contrastes disjoignent et unissent à la fois hommes, végétaux, cordes, tuyaux, machines, poutrelles, choses non identifiables, couleurs détachées des formes. Pour Léger, un carré de couleur qui s'inscrit sur la toile est une *chose* au même titre que le vélo ou la femme, qu'il colore en partie.

Souvent ces choses se juxtaposent simplement. Elles ne constituent pas une scène unique. Elles réunissent parfois deux espaces inconciliables (cf. p. ex. *Composition avec une feuille*, 1928). De telles œuvres ne forment jamais la visualisation d'un moment narratif. Elles n'entrent pas dans une histoire. Elles ne racontent rien. Ou bien (assez rarement), elles répètent une banalité; elles se résument alors en un texte simple, banal et essentiel; elles constituent un éloge de la tautologie: les constructeurs construisent; les citadins se reposent sur l'herbe (*La partie de campagne*, 1954); l'ensemble du cirque se donne en spectacle pour attirer les spectateurs et les faire payer (*La grande parade*, 1954).

La fête, la transformation de la matière, les sorties ouvrières sont affirmées. La peinture de Léger est liée à l'atmosphère du Front populaire. Elle se donne pour but de montrer le réel diversifié, de l'approuver sans le classer. Son art qui chante le travail et le loisir ouvriers est étrangement proche du consentement à l'univers choisi par l'aristocrate Rainer Maria Rilke: « Sommes-nous peut-être ici pour dire maison, / pont, fontaine, porte, cruche, arbre fruitier, fenêtre, / tout au plus: colonne, tour...? » (*VIII<sup>e</sup> élégie à Duino*.)

Mais, dans les tableaux de Léger, l'enthousiaste consentement au monde est inséparable du *matérialisme*. Ils rappellent la manière dont Francis Ponge conçoit son métier de poète: le parti pris des choses. Contre la « tendance à l'idéologie pathétique », contre l'étalage de pessimisme, Ponge a choisi la description des choses en leur matérialité, en leur variété. Il aime « scruter les objets, les refaire, en tirer qualités et jouissances ». On comprendra mieux la démarche de Fernand Léger si l'on relit les textes de Ponge regroupés dans *Le parti pris des choses* (1942): *Le cageot*, *Les arbres se défont à l'intérieur d'une sphère de brouillard*, *Le gymnaste*. Ponge vit le morceau de viande « comme une sorte d'usine, moulins et presses à sang. Tubulures, hauts fourneaux, cuves y voisinent avec les marteaux-pilons, les coussins de graisse ».

Ponge affirme que pour lui le monde verbal a au moins autant d'épaisseur que les objets du monde physique. De même, chez Léger, s'affirment à la fois la matérialité des signifiants plastiques (le cadre, les couleurs en dehors, le rapport entre surfaces modelées et surfaces non modelées, le cerne, etc.) et celle des choses figurées.

Ce qui compte: le refus de toute mystique comme de tout désespoir, chez Ponge et chez Léger. Ponge écrit: « Fraternité et bonheur (ou plutôt joie virile): voilà le seul ciel où j'aspire. Ici-haut. » Jubilation du terrestre.

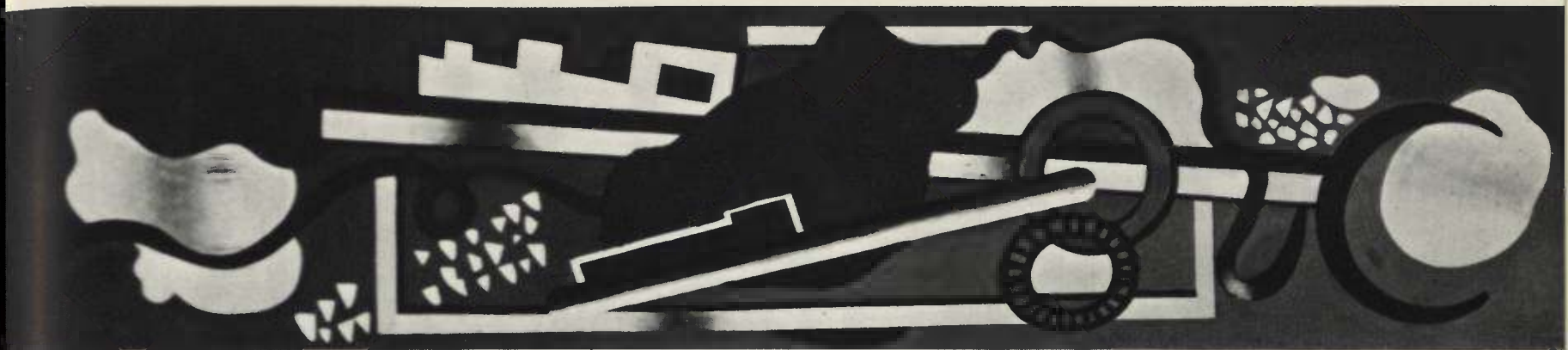
#### *Matérialité des choses.*

La poésie japonaise est attentive à l'événement, à l'objet particulier. Comme le rappelle Roland Barthes (*L'empire des signes*, Skira), elle se méfie de la recherche de sens. Dans un style opposé à celui de Léger, elle poursuit une fin semblable. Ainsi Bashô écrit: « Comme il est admirable / celui qui ne pense pas: « La vie est éphémère » / en voyant un éclair! » Léger est admirable: il voit, il aime, il peint les machines, les villes, les hommes sans jamais tomber dans l'humanisme, sans jamais penser une philosophie du machinisme ou de l'urbanisme. Il choisit de peindre ce que notre culture rejette comme vulgaire et banal; il refuse les rabâchages rhétoriques qui voudraient partir de ses toiles.

Il s'oppose ainsi aux dangereuses habitudes qui nous ont été imposées. Il nous est difficile de ne pas généraliser, de ne pas interpréter. Toute notre éducation nous enseigne à perdre les choses; à les commenter pour ne pas les voir. Trop souvent nous effaçons leur brutale *matérialité* en nous efforçant d'en faire des symboles, d'en chercher le sens. Nous les oublions trop souvent en les intégrant en des syllogismes ou en des anecdotes.

Fernand Léger, sans effort, arrache les objets au roman, au raisonnement, au symbole, à la mystique. Tranquillement, il dévoile l'honnête force des choses.

GILBERT LASCAULT



Le printemps. 1929. Huile. 36,5 x 147 cm.



L'été. 1929. Huile. 36,5 x 143 cm.



L'automne. 1929. Huile. 37 x 146 cm.

L'hiver. 1929. Huile. 35 x 160 cm. (Photos Galerie Louise Leiris).



# Léger et les poètes

par J. J. Lévêque

Devant *Nus dans la Forêt* (1909-1910) Guillaume Apollinaire peut s'écrier: « Les bûcherons portaient sur eux la trace des coups que leur cognée faisait aux arbres et la couleur générale participait de cette lumière verdâtre et profonde qui descend des frondaisons. » Le poète entrait de plain-pied dans cette œuvre, dense comme un Douanier Rousseau, mystérieuse comme un Altdorfer, et pourtant également si nouvelle et si forte.

« Vous voici belles teintes, couleurs légères, et vous, formes en ébullition; les plaisantes fumées sont l'emblème des civilisations. Ce ciel de guingois, c'est le ciel de nos rues, on l'a découpé et l'a mis debout. La douceur infinie des toits couleur framboise. » Cette fois Guillaume Apollinaire parle des *Fumées sur les toits*. Et le poète d'avouer: « Quand je vois un tableau de Léger je suis bien content. »

Quant à Blaise Cendrars, le complice de la première heure, celui de toujours, il s'écrie: « De la couleur et des couleurs. Voici Léger qui grandit comme le soleil de l'époque tertiaire. La peinture devient cette chose énorme qui bouge / La roue / La vie / La machine / L'âme humaine / Une culasse de 75 / Mon portrait. »

Les rapports du peintre et des poètes se sont établis pour durablement se développer à travers une œuvre qui n'alla point dans tous les sens, malgré les apparences, mais multiplia les investigations à travers les chemins les plus divers pour mieux posséder ce monde neuf qui aura ainsi de fait été façonné par ces artistes complices.

Ici c'est l'homme des mots qui s'applique à composer une trame verbale propre à révéler le sens des formes en contrastes, en échafaudages, en amalgames, pour célébrer *Les Constructeurs*; là c'est l'homme du regard qui compose des chants de couleurs ou scintillent, en franchise, des notes vives, pétulantes, propres à traduire les rythmes de ce monde, de cette « modernité » à laquelle ils ont donné un sens définitif.

C'était une aventure prodigieuse dont ils avaient conscience de vivre les moments les plus déterminants. Ils avaient la voix forte. Léger leur prêtait une vision qui trouva, plus spécifiquement que toutes les autres, ses échos dans cette épopée des trains, des paysages neufs, de la vitesse, de la poésie au coin de la rue (« Zone »), de la Tour Eiffel, de Luna Park, des stations services (Léger ne rêvait-il pas de les peindre toutes, comme des totems!).

Si un homme a dominé son époque c'est bien

Léger; et ses Villehardouin et ses Joinville, sont Cendrars et Apollinaire, qui jonglaient avec des lettres de néon pour illuminer l'horizon du XX<sup>e</sup> siècle naissant.

La collaboration de Léger avec les poètes trouva là ses moments les plus remarquables. Elle ne se limita pourtant pas à ces compagnons de la première heure. Elle retrouva ses accents les plus typiques avec « Lune en papier » d'André Malraux, autre homme à la mesure du peintre.

Pourquoi fallait-il que les poètes soient les premiers à saluer cette imagerie nouvelle? Apollinaire (1913), Cendrars (1919), Ivan Goll, André Salmon (1920), pris en relai au cours de l'évolution de l'artiste par Jean Follain (1940), Éluard (1947), Marcel Arland (1949), Guillevic, André Verdet (1954), Louis Aragon, Pichette, Michel Leiris (1955) et encore Robert Ganzo, Loys Masson, alors que de son côté Léger rendait une sorte d'hommage à Rimbaud en illustrant ses poèmes.

Sans doute parce que au-delà des techniques ces hommes parlaient la même langue.

On en trouve un ultime témoignage avec le « Liberté » d'Éluard. Composé en « poème-objet » par Léger. Le plus beau sans doute de ces poèmes qui devaient fleurir sur les murs « où il est interdit d'afficher ».

L'obsession de Léger: rendre l'art (c'est-à-dire en fait la poésie) à la rue, trouvait, là, un prodigieux débouché, qui ne semble pas avoir été accueilli comme il le méritait.

Le poème-objet est resté œuvre d'art, avec ce que cela suppose de valeur marchande, d'avenir spéculatif. Il aurait fallu, pour qu'une telle entreprise ait une issue populaire, qu'elle gagne les murs par le biais de l'affiche, cet art de la rue auquel Léger non seulement n'était pas resté insensible mais auquel il avait donné une impulsion nouvelle.

Les tentations récentes d'insertion de la poésie dans le contexte du commun, du quotidien, passent presque toujours par le biais de la politique (les murs de mai 1968). Léger ne l'aurait peut-être par voulu aussi systématique, même s'il avait politiquement une position franche et cohérente. Mais c'est sans doute parce que la politique, un moment, se confond avec la poésie, qu'elle peut effectivement nourrir la vie du poète. Le choix de « Liberté » d'Éluard, le seul poème politique qui dépasse toutes les idéologies en contradiction, mais va à l'essentiel, est resté significatif.

JEAN-JACQUES LÉVÊQUE

## Les constructeurs

A Fernand Léger

Peurez vieux paresseux des temps incohérents  
Ses prétentions nous feront rire  
Nous avons fait notre ciment  
De la poussière du désert  
Nos roses sont écloses comme un vin souillant  
Nos yeux sont des fenêtres propres  
Dans le visage blond des maisons du soleil

Et nous chantons en force comme des géants

Nos mains sont les étoiles de notre drapeau  
Nous avons conquis notre toit le toit de tous  
Et notre cœur monte et descend dans l'escalier  
Flamme de mort et fraîcheur de naissance  
Nous avons construit des maisons  
Pour y déposer la lumière  
Pour que la nuit ne coupe plus la vie en deux

Chez nous l'amour grandit quand nos enfants s'élèvent

Gagner manger comme on gagne la paix  
Gagner aimer comme le printemps gagne  
Quand nous parlons nous entendons  
La vérité des charpentiers  
Des maçons des couvreurs des sages  
Ils ont porté le monde au-dessus de la terre  
Au-dessus des prisons des tombeaux des cavernes  
Contre toute fatigue ils jurèrent de durer.

Jean Lard

# De la peinture sans référent verbal

par A. B. Nakov

Jusqu'à présent les expériences a-picturales des peintres ont suscité peu d'intérêt de la part de la critique. Par une sorte de réflexe littéraire, hérité de l'histoire de la culture judéo-chrétienne, basée sur le texte en tant que source génératrice d'images, la naissance de l'image n'a été étudiée, le plus souvent, que dans sa relation au référent discursif, sa signification envisagée en priorité dans le monde des idées et mythes littéraires et non dans l'optique des formes a-verbales, celles de la peinture pure dont le miroir cognitif serait celui de la logique formelle-visuelle et non un texte littéraire. La peinture abstraite, de la même façon, n'a été mise en question que sous l'angle du référent philosophique (la théosophie de Mondrian et le « déisme mystique » de Malevitch) ou sous celui de sa symbolique psychologique et poétique (le surréalisme de Miró, de Max Ernst ou de Tanguy). Pourtant, avec la diffusion de la photographie dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus tard celle du cinéma, les peintres ont été mis directement au défi par l'image pure, circulant librement et sans les entraves du texte explicatif, une *image-objet* d'usage quotidien, loin de l'image littéraire avec laquelle se mesuraient Michel-Ange, Poussin ou Ingres. Les peintres éprouvent de moins en moins la tentation de se soumettre aux exigences de la déesse Mnémosyne, l'*imagier*, producteur d'une fiction visuelle nouvelle, se sentant dans l'obligation d'affronter sans tarder et ouvertement la concurrence du flot d'images réelles et mouvantes que le cinématographe déverse sur les écrans de la ville. L'acuité du problème est déjà présente dans les manifestes futuristes. Pourtant, s'ils dénoncent clairement le manque de *mouvement* dans la peinture traditionnelle dont l'insuffisance *discursive-cumulative* est obligée de figer la représentation, ils seront incapables d'apporter une solution adéquate. La faillite proprement *picturale* de leur production est celle de l'ordre discursif, incapable d'augmenter impunément la capacité cumulative de l'image simple, du symbole visuel mimétique. L'impuissance de leur « synchronisme », du « simultanément » et du « machinisme » (superficiel) est celle de l'incompréhension face au problème principal du contenu des *images*, qui ne

peuvent plus raconter des histoires, mais doivent les symboliser d'une nouvelle façon: synthétique et non additive, ce que Kandinsky comprendra bien avant la rédaction du *Spirituel dans l'art*. La forme abstraite (ou « objective » chez Léger) se désignera un nouveau rôle représentatif: elle se voudra une métaphore au même degré que *La Joconde - L.H.O.O.Q.* (1919) de Marcel Duchamp.

L'analyse du film *le Ballet mécanique* que Fernand Léger réalisera en 1923-1924 peut nous éclairer sur les profonds changements qui se produisirent dans sa pensée d'IMAGIER MODERNE, et qui ont commencé entre 1917 et 1923 par son refus du système mis en œuvre dans les « contrastes de formes » (1911-1913), tendant vers l'abstraction. Léger va se cramponner véritablement au cinéma, dont le caractère expérimental (à l'époque) justifiait plus facilement une attitude théorique et de recherche. Ce n'est pas par hasard que la réflexion sur l'image visuelle a pu se réaliser plus facilement chez Léger dans le domaine du cinéma. Les facteurs psychologiques sont extrêmement clairs.

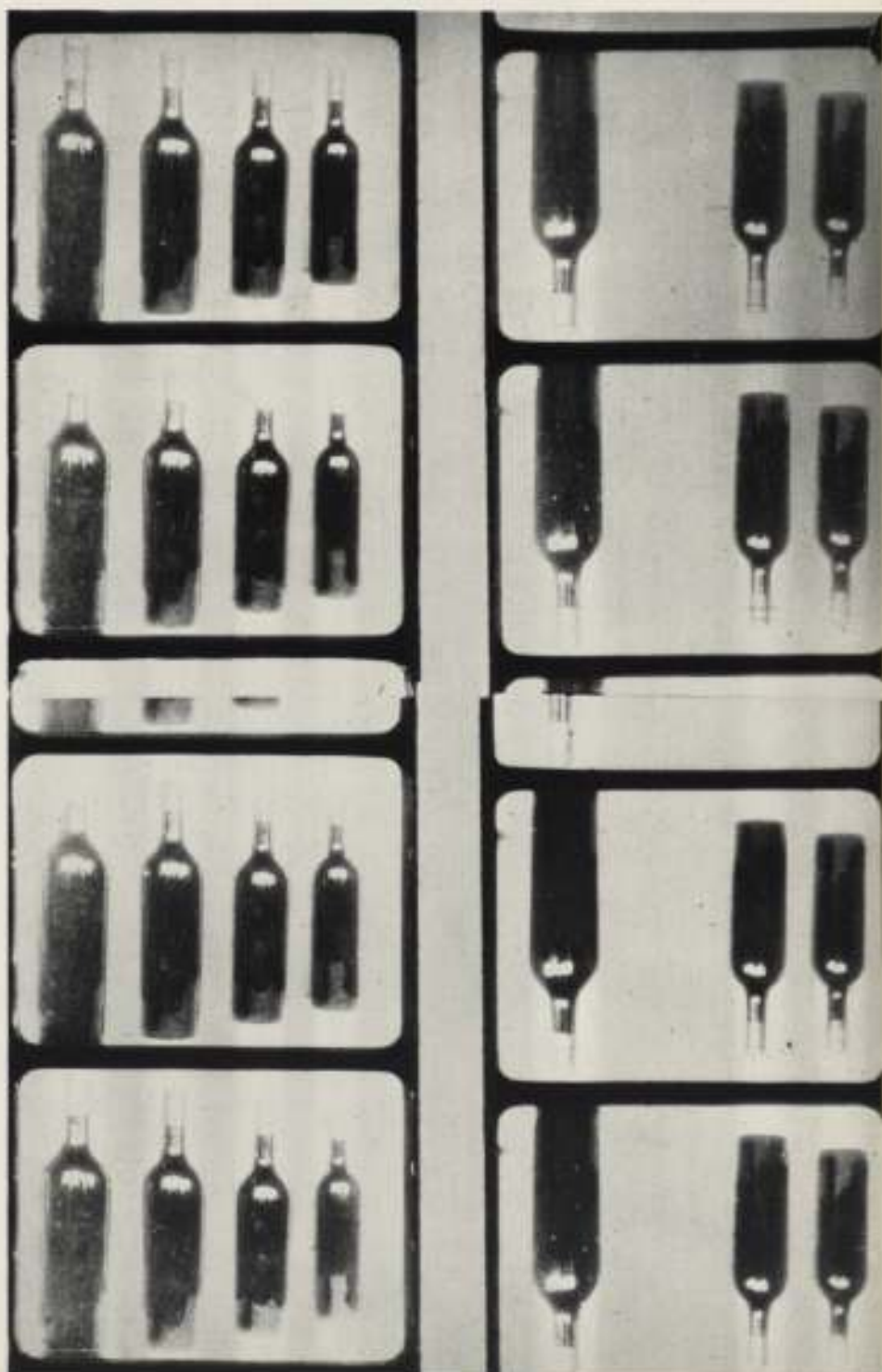
Homme de pensée « imagière-picturale » et tendant à une manipulation *pure* de l'image en tant qu'objet visuel, sans référent littéraire, Léger connaissait une certaine difficulté à théoriser verbalement. Peintre « optimal », replié sur la forme visuelle et ne pensant que par son seul intermédiaire, Léger « piétine » dans ses textes qui se heurtent lourdement à un nombre restreint de notions semi-conceptuelles comme celle de la « peinture-objet », la « nouvelle force des images », etc. Par contre, le domaine du cinématographe semble ouvrir à l'artiste le champ pur de l'expérimentation, de la pensée tâtonnante sur les images. Étant moins engagé sur le plan sensuel que dans sa peinture, il lui est plus facile de libérer sa parole, d'analyser sa démarche d'imagier, car la lourdeur de sa parole n'est pas seulement celle du paysan normand mais surtout celle d'un peintre qui a voulu se concentrer uniquement sur la réflexion à l'aide d'*objets visuels*.

Les origines du *Ballet mécanique* sont bien connues. Pourtant, à l'exception de Christopher Green (1), peu de critiques ont voulu se pencher vraiment sur la généalogie de l'œuvre et sur la



pour la reléguer dans le seul domaine de la décoration murale. Bien au contraire, il est profondément concerné par cette évolution de la peinture et essaie de tirer des leçons pour lui-même et à sa guise. En bon fils de la terre et sentant un terrain qui lui est quasi ataviquement hostile, il se tourne vers *l'image* en tant qu'*objet* de l'expérience visuelle pure et espère, de cette unique façon, « résoudre le conflit constructif » dans sa peinture, car autrement « elle ne serait qu'une œuvre décorative ». S'il se tourne vers l'objet mécaniste, vers la machine, ce n'est pas par la même fascination que lui témoignent les futuristes italiens et russes ou Marcel Duchamp; pour Fernand Léger la machine n'est pas un dieu ni une caricature anthropomorphe et « sensible » comme elle le deviendra pour les dadaïstes et les surréalistes. Pour lui la machine-objet-parfait est dénuée de toute composante humaine. Entité objective et

vraie question, à laquelle Léger a voulu donner ici une réponse. Les noms de Blaise Cendrars et d'Abel Gance sont associés au chemin qui le mène à cette œuvre. L'après-guerre est marquée chez lui par un retour décisif à la *vie*: à la représentation d'objets et de personnages mais, curieusement et tout en mouvement parallèle, cette tendance est accompagnée par une deuxième phase de réflexion théorique sur la peinture pure (la première phase étant située entre 1909-1913). Entre 1917 et 1923 Léger est attiré par le retour à l'objet et par son contraire: la plus pure abstraction des néoplasticiens hollandais qu'il rencontre à Paris, ne serait-ce que par l'intermédiaire de son marchand Leonce Rosenberg. Il aurait été trop facile d'affirmer que par un réflexe d'anti-intellectualisation et de populisme instinctif Léger rejette l'abstraction pure, cette « position héroïque qui fleurit en serre froide » (2), cette « religion qui ne se discute pas »,





« libre des failles de l'homme », elle peut conduire au seul *objet visuel*, peut générer la *peinture-objet* dont il rêve. La solidité virtuelle des détails mécaniques est pour lui le matériel psychologique indispensable pour la création d'images-objets, contrairement aux images-mythes (théosophiques et tout simplement philosophiques) d'un Piet Mondrian. Il croit que la machine lui permettra « d'éviter l'homme avec ses nerfs et sa fantaisie », car « il rompt et perd en volonté ». Par contre, « l'objet règle [plastiquement], rend son maximum sans aucun déchet ». « C'est la valeur fixe », pourra affirmer triomphalement Léger pour justifier sa croyance en une « personnalité objective » des choses (mécanismes). Si Léger est impressionné par l'objet-machine ce n'est pas le mouvement qui lui importe mais la présence non sensible, donc invariable et *objective*; son seul but sera de souligner l'efficacité fonctionnelle de cet objet dans l'ordre de la présence visuelle-réelle.

Ainsi la première impression du film d'Abel Gance *la Roue* (1922) est la révélation de « l'acteur-objet » imposé par l'auteur. La possibilité de ce nouveau langage d'aliénation des objets le frappe: il souligne que le mérite du film est « de nous faire voir des images... cet élément mécanique qui est l'objet plastique en soi ». « Le cinématographe nous fait voir tout ce qui n'a été qu'aperçu. » On pourrait prolonger sa pensée en disant que « l'aperçu » est évidemment un défaut du système discursif (récit-d'histoires-autres-que-visuelles) dans lequel le sujet global vaut bien plus que l'image seule. C'est cette peinture que Léger condamne violemment dans ses attaques obstinées contre ce qu'il a choisi comme symbole et nomme « la Re-

naissance. » Elle l'irrite par sa référence constante à une réalité extra-picturale, la peinture devenant obligatoirement un ordre secondaire et non autonome, à l'ombre duquel poussent les images visuelles.

Dans *le Ballet mécanique* et pour la première fois peut-être, Léger élève consciemment la réalité visuelle au niveau de l'*objet visuel*: « remplacer le grand sujet par l'objet est le problème plastique actuel. » Conscient du chemin théorique à faire, Léger ne cache pas le caractère « quelque peu théorique » de son film. Pensons à la scène du personnage montant l'escalier: l'insistance obstinée sur la répétition du mouvement détruit sa valeur de sujet — *la valeur discursive de l'action*. Au bout de quelques répétitions de la même scène, le spectateur comprend clairement que l'auteur ne veut pas montrer un-personnage-montant-les-marches-de-l'escalier mais la seule objectivité visuelle d'une action, transformée *en image*. Par la force de ce « martellement visuel », toute signification verbale est éliminée; il ne reste que l'image, sur laquelle le spectateur est invité à réfléchir. Le même procédé est employé pour *dé-signifier* (sur le plan de la conotation littéraire) la bouche de la jeune fille, présentée dans la répétition alternante de deux positions. Grâce à cette « chorégraphie mécanique », un élément sensuel par excellence, « bouche-de-jeune fille », est détruit en tant qu'entité psychologique pour être transformé *en image*. Ainsi nous comprenons pourquoi, pour Fernand Léger, « un pied dans une chambre, sous une table, projeté, grossi dix fois, devient un fait surprenant, il prend une nouvelle réalité ».

La référence à la réalité mimétique est abolie

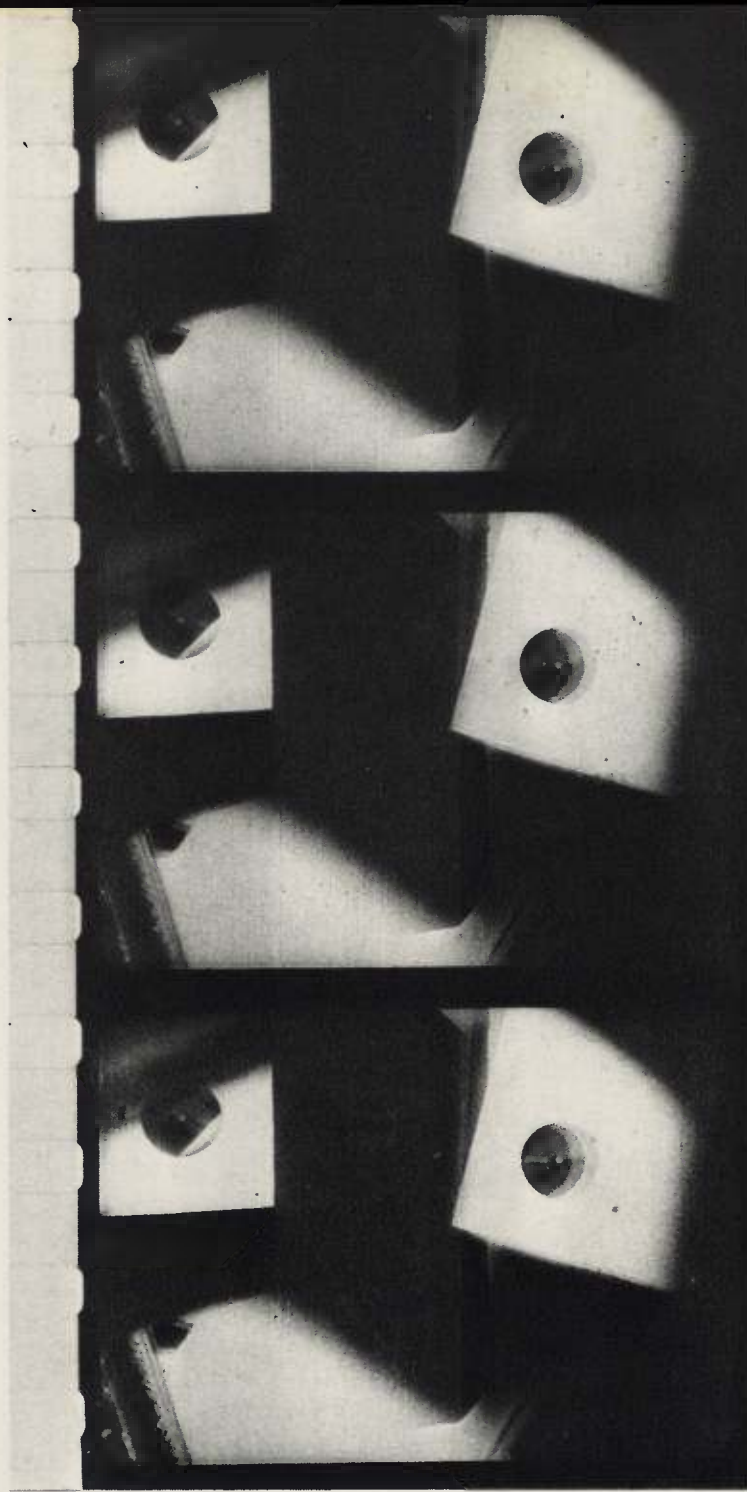
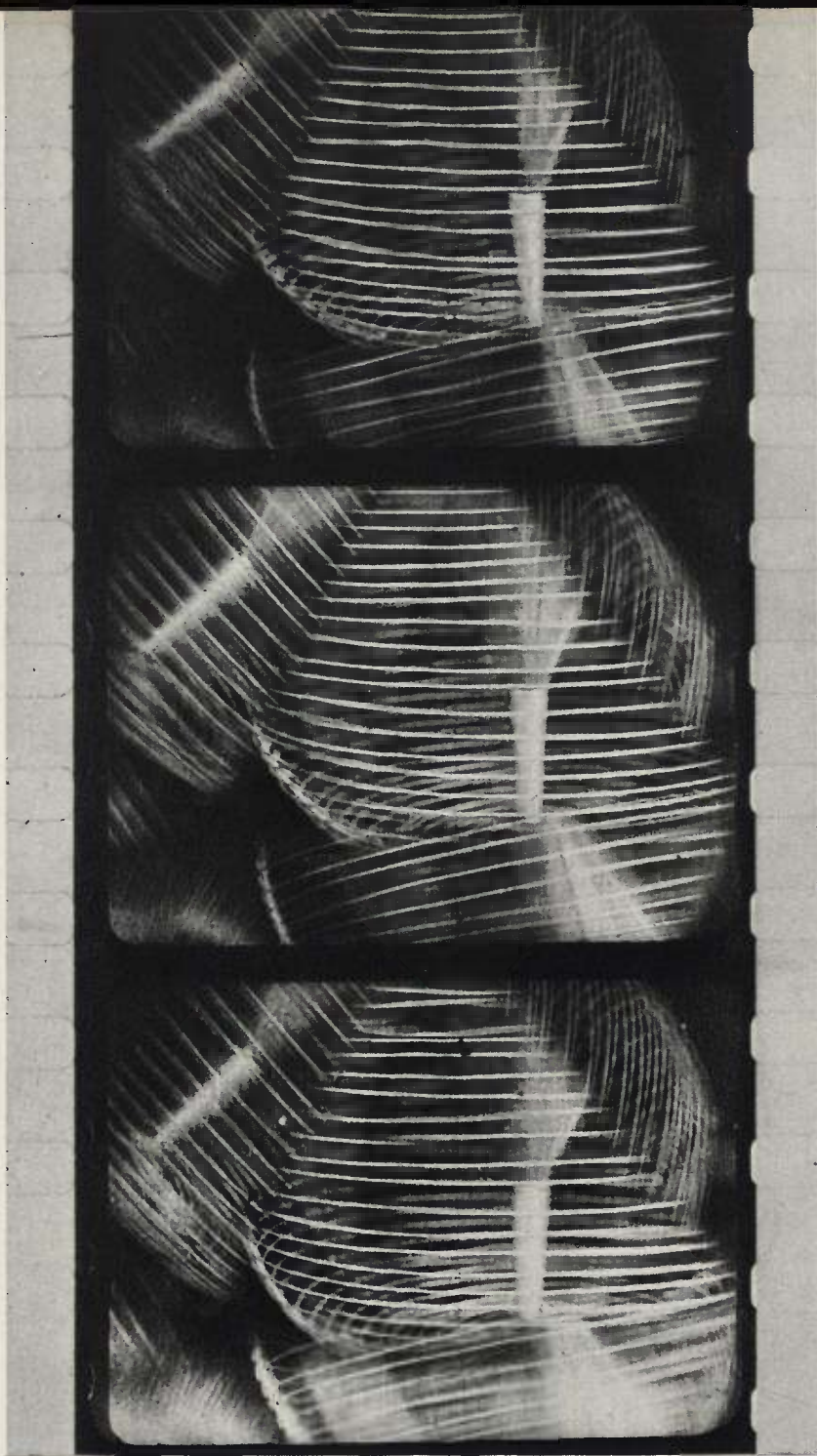


par la destruction mécaniste du sujet, la répétition devenant pour le peintre « une arme offensive permettant de brutaliser la tradition ». « Cherchant l'éclat et l'intensité, je me suis servi de la machine comme il arrive à d'autres d'employer le corps nu ou la nature morte. » Voilà la clef de l'iconographie mécaniste de Fernand Léger. Grâce à la seule pensée par l'image il est arrivé à enfermer la peinture dans une réalité de sa signification pure, celle de l'image « nue », agissant au seuil de la signification « visuelle » et sans aucune référence au texte. N'est-ce pas la vraie naissance d'une *visualité pure*? Pourtant, cet art visuel de la peinture-objet doit signifier quelque chose de plus que la seule visualité, limite à laquelle seul l'art « optique » prétend se confiner sans regret. Dans sa manipulation des images (et non celle des « signes visuels », pensée fort éloignée de son système notionnel), Léger va se tourner vers le référent psychologique de la perception des images *vraies*. Tout en étant loin de la spéculation sur l'ambiguïté du sens, chère aux surréalistes, Léger ne pourra pas échapper à ce *sujet extérieur*. Décrivant ses expériences préparatoires pour *le Ballet mécanique*, il nous renseigne sur sa méthode de travail — sur le calcul de l'effet psychologique qui trahit chez lui le « texte caché » du mécanisme de l'image (3). C'est la porte ouverte à la manipulation de l'objet-choc, symbole cru et dénué de l'ambivalence poétique que recherche l'hypersensibilité imaginaire des surréalistes. Ainsi, tout en voulant échapper au sujet, Léger y reviendra de plus en plus vers la fin des années vingt avec ses réactions intuitives comme la fameuse *Joconde aux clefs*, pour l'accomplissement de laquelle il cherche anxieusement « un objet de contraste », pareil à la

rencontre fortuite qu'exaltait Lautréamont. Léger le trouve grâce à l'imagination dans l'ordre de l'image-peinture, « objective », pensera-t-il. « Un troupeau de moutons en marche, tourné et pris d'en-dessus, projeté en plein écran, c'est comme une mer inconnue qui bouleverse le spectateur. » Pourtant, pour nous, il est clair qu'il ne peut s'agir que d'une rencontre dans l'ordre de la signification du *sujet*, car si cette image nous bouleverse, c'est précisément parce que nous *savons* que ce sont des moutons et nous *voyons* une image, autre que celle de l'atlas de zoologie.

Avec l'abondance et la précision des commentaires écrits (4), ainsi qu'avec la perspective de « recherche... quelque peu théorique », *le Ballet mécanique* est un des documents les plus révélateurs de la « Grande Bataille des Images » qui se livrait durant ces années, immédiatement après la Première Guerre, une bataille que Léger estimait avoir gagnée à sa façon. L'épanouissement de ses « objets dans l'espace » — possible grâce à la conquête du *Ballet mécanique* — n'est peut-être pas aussi éloigné qu'il peut le sembler à première vue des résultats d'un Piet Mondrian où la peinture se livre aussi au jeu dans son seul espace virtuel — imaginaire pur, inter-pictural. Seul le référent diffère. Mais n'est-ce pas là uniquement une question de tempérament et de culture psychologique; la philosophie de la matière du sensible, une simple question de *moyens de signification* à choisir? L'objectivisme matériel du paysan normand et sa croyance en la vertu absolue de la *peinture-objet* ne sont certainement pas d'une planète intellectuelle différente de celle de Casimir Malevitch, convaincu après 1917 d'avoir ouvert aux « aviateurs de l'infini » l'horizon de la peinture





Photos extraites du film de Fernand Léger « Le Ballet mécanique », 1924. (Documents Cinémathèque française).

pure, dont il proclamait la *suprématie* sur tout ordre de référence a-picturale. Cette constatation est aussi valable pour la peinture de Mondrian qui, au même moment, s'épanouit librement dans son propre espace, sans autre référant qu'elle-même et dans un espace autonome.

Ainsi l'espace « théosophique » de Mondrian, l'espace « suprématisme » de Malevitch et l'espace « objectif » de Léger peuvent nous apparaître comme appartenant à une même famille picturale, comme procédant de la même structure référentielle. La seule différence de Léger, ce fils de la terre, est que, tel Jules Verne dans son voyage *De la Terre à la Lune*, il ne peut pas abandonner les cartes à jouer et la bouteille de vin. Faut-il

évoquer Apollinaire pour justifier cette sensualité de la vie? Elle nous apparaît aussi autoritaire que la vie-même.

ANDRÉI BORIS NAKOV

(1) « Léger and Purist Paris », catalogue Tate Gallery, Londres, 1970.

(2) Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, 1965. Ensemble de textes choisis; toutes les citations qui suivent se réfèrent à cette édition.

(3) Dora Vallier, « Entretiens avec Léger », publiés dans *Cahiers d'Art*, 1954, vol. II, p. 138 et ss.

(4) « Notes sur l'élément mécanique », 1923. « L'esthétique de la machine », 1924. « A propos du corps humain considéré comme un objet », 1945. « Essais critiques sur la valeur plastique du film d'Abel Gance *la Roue* », 1922. « Autour du Ballet mécanique », sans date, publié dans *Fonctions de la peinture*.

Nature morte. 1924. Huile sur toile. 81 x 116 cm. (Photo Galerie Beyeler).



# Girandole pour Léger

par Patrick Waldberg

Autour de mes vingt-cinq ans, je me rendais assez souvent dans la galerie de la rue d'Astorg, — sorte de long atelier à verrière où l'on accédait par la cour, — que dirigeait Daniel-Henry Kahnweiler. Mieux qu'une galerie c'était un lieu de recueillement et d'étude, un laboratoire où l'œil s'exerçait à appréhender certains aspects difficiles de l'art moderne, à comparer, à évaluer des mondes singuliers, très différenciés les uns des autres. Picasso, Gris, Léger, Klee, Laurens y voisinaient au mur avec de plus jeunes, comme André Masson qui venait d'illustrer *Sacrifices*, de Georges Bataille. L'on pouvait y croiser des poètes, — Max Jacob, Michel Leiris, Georges Limbour, — et, bien entendu, des artistes: c'est là que je vis pour la première fois Georges Braque, dont l'allure me faisait penser à quelque seigneur du Moyen-Age, ainsi que Fernand Léger, auquel sa casquette à pompon donnait un air très Vél' d'Hiv.

Kahnweiler, vis-à-vis des jeunes gens qui, comme moi, venaient s'initier chez lui aux secrets du Cubisme et de son héritage, se montrait patient et affable. Ses commentaires, plutôt que d'expliquer, attiraient l'attention sur tels rapports de formes et de couleurs et suggéraient ce que l'on pourrait appeler une « lecture plastique » de l'œuvre envisagée. C'est à lui que je dois sans doute d'avoir su reconnaître, au-delà de certaines simplifications, toute la complexité et, souvent même, la subtilité que portent dans son ensemble l'œuvre de Léger. Celui-ci, d'ailleurs, retenait notre intérêt à plus d'un titre. Il nous arrivait de voir projeter, dans les clubs et les cinémas d'avant-garde, son *Ballet mécanique*, tourné en 1924 avec Dudley Murphy, qui fut l'une des premières tentatives, — et parmi les plus marquantes, — de ce qu'on appelait alors le « cinéma pur ». Partant de ses expériences picturales sur les formes contrastées, Léger entendait, par cet essai, démontrer l'intérêt, non seulement plastique, mais dramatique de l'objet isolé, arraché à son contexte et menant sa vie propre à travers son mouvement et ses formes. Les éléments qu'il y introduisaient consistaient principalement en mécaniques, titres de journaux, vitrines et accessoires de baraques foraines. Quelques personnages vivants intervenaient parfois, notamment Kiki de Montparnasse, mais l'accent était mis sur l'objet et, dans ce sens, ce film était très en avance



La Baigneuse. 1931. Huile sur toile. 97 x 130 cm. (Photo Galerie Louis Carré).





FL



Les deux femmes. 1930. Huile sur toile. 73 x 92 cm.

sur son temps. Il l'a commenté lui-même, plus tard, en ces termes: « Je voulais m'assurer de la valeur plastique de ces nouveaux éléments dans une expression mobile. Les répétitions de formes, des rythmes ralentis ou rapides permettent des possibilités extrêmement riches. Un objet peut devenir seul un spectacle tragique, comique, spectaculaire. C'était l'aventure au pays des merveilles. » Un tel langage n'est pas tellement éloigné de celui qu'auraient pu tenir, sur un sujet analogue, des hommes tels que Marcel Duchamp ou Man Ray.

Fernand Léger avait aussi une silhouetté, une démarche, des expressions qui ne manquaient pas d'être attachantes. Il y avait en lui un mélange de métayer normand et de costaud de bal musette, rudesse rusée et bonhomie gouailleuse qu'appuyait une parole de bon bourru, peu embarrassée de nuances. Cependant, son regard avait des lueurs

malicieuses qui démentaient cet aspect fruste dont il aimait jouer. Roland Tual, aître familier de la galerie de la rue d'Astorg, racontait qu'un jour, vers 1925, ayant accepté de faire une conférence devant un groupe d'études, à la Sorbonne, Léger arriva porteur d'un compteur à gaz qu'il déballa et posa, bien en évidence, sur sa table: « Voilà, dit-il à ses auditeurs en montrant l'objet. Ceci est beaucoup plus intéressant et plus beau que la Vénus de Milo! »

A l'époque où, pour la première fois, il commençait à s'affirmer pleinement, entre 1908 et 1914, il dit lui-même s'être placé, en réaction contre le Néo-Impressionnisme, sous l'influence de David et de Rousseau. Il est vrai que, comme eux, il eut le sens de l'épique. Ses *Nus dans la Forêt*, de 1910, s'ils doivent à Cézanne dans le domaine de la composition et des formes, sont peut-être rémi-



Deux danseuses, 1928. Huile sur toile, 92 x 73 cm.





F. LÉGER  
32



Composition au compas. 1933. Huile sur toile. 60 x 92 cm. (Photos Galerie Louise Leiris).

niscents, par l'esprit et la tonalité poétique, des *Forêts* du vieux Douanier. Il reste évident que ce tableau, au même titre que le *Chevalier X* de Derain et les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, apparaît aujourd'hui comme l'un des chefs-d'œuvre incontestables du demi-siècle.

Léger avait parfois des raccourcis plaisants lorsqu'il parlait de l'histoire de l'art. Il disait par exemple: « Eh bien, il y a l'Égypte, les Pyramides: ça c'est costaud. Puis il y a les cathédrales. Solide. Puissant. Après, il y a Cézanne: le père. Enfin les Cubistes... mais aussi les *Tubistes!* » Il y avait chez lui du pince-sans-rire, mais de tels propos illustraient son goût de constructeur, son besoin de tâches à conséquences durables. Il lui aurait fallu des lieux publics, des écoles, des gares, — et il eut d'ailleurs l'occasion d'en orner un certain nombre. Il est peut-être le seul de ses contemporains qui ait inventé un art mural authentiquement moderne. On a pu juger un peu sommaires ses stylisations décoratives, mais il apparaît de plus en

plus clairement qu'elles reposent sur un art réfléchi et savant d'où ne sont absentes ni la finesse, ni l'acuité. Il a donné valeur de signe poétique à des scènes familières, à des objets usuels, aux spectacles les plus communs: l'arbre, la fleur, l'accordéon, le fumeur et sa fumée, la corde nouée, le trousseau de clés, les bateleurs, les lampions et les girandoles de la fête populaire.

Dans une lettre peu connue adressée à D. H. Kahnweiler, Léger nous livre cette confidence: « Quoique étant très loin d'un Renoir ou d'un Sisley, devant ces peintres-là je me sens *profondément* de leur famille, de même devant Delacroix et Courbet; *moins* devant Ingres et Corot. » C'est peut-être à partir d'un tel propos qu'il conviendrait de revoir l'œuvre de Léger avec un regard neuf. Je suis heureux, quant à moi, de l'occasion qui m'est donnée de lui rendre un hommage trop longtemps différé.

PATRICK WALDBERG



Nature morte aux fruits sur fond bleu. 1939. Huile sur toile. 130 x 89 cm. (Photo Galerie Beyeler).

# Peintre de l'avenir

par Jacques Lassaïgne

Plus encore qu'au temps où il était vivant, c'est aujourd'hui que l'on peut voir, comprendre, mesurer, tout ce que Fernand Léger a apporté de nouveau et de révolutionnaire à la peinture.

Pour l'apprécier pleinement, il fallait attendre une transformation de cette Société que nous sommes depuis quelques années en train de vivre.

Aujourd'hui, nous découvrons toute l'importance de la technique dans l'évolution du monde; nous voyons qu'elle ouvre de nouvelles possibilités des maîtrises hier encore insoupçonnées, même inimaginables. Il apparaît que Fernand Léger, lui, a découvert dès le début du siècle la voie par laquelle

la peinture devait s'engager pour être en mesure de répondre à ces possibilités, pour entreprendre avec la machine un dialogue fécond et loyal.

Très tôt, après les inévitables tâtonnements du début, Léger devient lui-même, c'est-à-dire une force puissante, obstinée, qui s'affirme hors de toute influence. Ses partis pris sont absolus, il ne s'arrête à aucune contingence. Mais sa création, qu'elle emprunte ses formes au domaine de la géométrie ou de la nature, garde un caractère étonnamment concret. Son cubisme est bien particulier: qu'il s'agisse des *Nus dans la forêt* ou, un peu plus tard, des formes tubulaires qui désignent

Composition au serin jaune. 1937-1939. Huile sur toile. 97 x 130 cm. (Photo Galerie Beyeler).





Composition au vase bleu. 1937. Huile sur toile. 65 x 92 cm. Coll. part., Paris.

les soldats et les arbres comme les machines, la toile devient le champ clos d'un extraordinaire assaut de volumes.

Dans un poème « Construction », datant de février 1919, Blaise Cendrars pouvait écrire de son ami :

La peinture devient cette chose énorme qui bouge  
La roue  
La vie  
La machine  
L'âme humaine  
Une culasse de 75  
Mon portrait.

Voici donc posé très lucidement par le poète les deux termes de l'équation, — l'homme, — la machine que, par son art, Fernand Léger s'est acharné à résoudre. Il y est parvenu non en niant l'un par rapport à l'autre ou en opposant les deux termes mais, et c'est là son originalité, en cherchant une harmonie en proposant un art qui donne à l'homme la force nécessaire pour ne pas se laisser entraîner par le déferlement machiniste. Et, ce faisant, Fernand Léger apparaît aujourd'hui comme ayant créé les bases d'une esthétique contemporaine à la mesure de notre époque.

Ainsi le parti qu'il tire des formes de la civilisation mécanique ne l'en rapproche pas moins finalement de la nature. Il avait toujours sauvegardé un respect de la figure humaine, des éléments constitutifs d'un corps, d'un paysage, mais ramenés à leur vertu essentielle, à leur puissance élémentaire et éternelle. Pour lui, compte seulement un aspect structural qui fait que ses figures participent aisément à une architecture supérieure. Mais celles-ci qui paraissent prises en elles-mêmes isolément ne s'individualisent jamais par le détail anecdotique seulement par une sorte d'approfondissement de leur essence. Léger est aussi éloigné du naturalisme que de l'abstraction; il invente un réel autre et neuf qui est peut-être celui sous lequel l'avenir reconnaîtra le mieux l'image de notre univers.

Dès ce moment apparaît un remarquable équilibre entre les figures objets et tout ce qui les environne. Dès ce moment, Léger qui s'est toujours préoccupé d'architecture peut intégrer dans celle-ci non seulement des jeux de surface colorés mais aussi ses images les plus proches de la réalité.

Pour y parvenir Fernand Léger développe dans sa peinture mais aussi dans ses remarquables écrits, et pourtant il n'avait rien du philosophe,



Composition à l'encrier, 1938. Huile sur toile.





Composition aux deux poupées. 1936. Huile sur toile. Coll. part., New York.

deux thèmes principaux auxquels il restera fidèlement attaché tout au long de son évolution:

— il cherche à établir un modèle plastique qui réponde des rapports que l'homme entretient avec le monde qu'il édifie;

— il veut donner à ce modèle un caractère prospectif. Car, dans son esprit, l'œuvre d'art n'est pas le résultat de ces divers rapports, elle est création. Elle est active car elle va au-devant des réalités naissantes quelquefois même elle les précède.

Mais encore, Fernand Léger, très généreusement a compris que l'artiste se devait par son intervention plastique dans la vie commune de préparer la conscience collective à participer à l'invention créatrice. Il a compris ainsi le rôle de l'affiche, de l'architecture, du mobilier, de la décoration, pour diffuser, pour révéler l'acte créateur.

Chez lui, point d'hésitation, de réticences, c'est

à partir de l'objet le plus représentatif de notre temps, de ses réalités, l'objet technique, qu'il organise son invention plastique. Mais pour lui, il n'y a point de rupture avec le passé, le langage qu'il crée pour exprimer les réalités de notre temps et les prolonger doit être capable de restituer sous une forme nouvelle le riche héritage de Cézanne, des cubistes, des fauves et de l'abstraction.

Cette conscience divinatrice lui a permis de découvrir ainsi un réalisme véritable au-delà de la simple imitation, conforme aux nécessités ressenties par ses contemporains, et de le proposer à ses successeurs.

Avec un juste discernement, il prenait plaisir à paraphraser Cézanne en déclarant volontiers: « Je suis le primitif d'une époque à venir. »

JACQUES LASSAIGNE



# Fernand Léger au théâtre

par Raymond Cogniat

Quand en 1922 Fernand Léger fut, par Rolf de Maré, directeur des Ballets suédois, invité à faire les décors et costumes pour *Skating Rink* d'Honegger, la grande rénovation plastique du théâtre semblait être accomplie depuis des années, surtout grâce à l'effort constamment renouvelé de Serge de Diaghilew et de ses Ballets russes. Depuis 1908, en effet, celui-ci avait par ses audaces réussi à faire accepter que le peintre décorateur soit placé au même rang que le compositeur, le chorégraphe, ou le danseur, faisant appel successivement à quelques-uns des plus grands novateurs dans chacun de ces domaines.

La grande surprise fut que l'importance donnée aux peintres apparut comme un moyen de coordonner tous les éléments du spectacle, créant entre eux un lien, une atmosphère matérielle, qui, dès le lever du rideau, plaçaient le spectateur dans un certain climat esthétique et psychologique.

A Rolf de Maré, suivant ces principes, il ne restait qu'un choix très limité parmi les artistes les plus originaux sortis du rang au cours des dernières années. On peut même s'étonner que Dia-

Esquisse pour le rideau de « Skating Rink ». 1921. 50 x 65 cm. Coll. Lefebvre Foinet, Paris.



ghilew n'ait pas trouvé plus tôt l'occasion de faire appel à un tempérament aussi caractérisé que celui de Fernand Léger. Rolf de Maré ne devait pas tarder à réparer cet oubli.

Le thème de *Skating Rink* est certainement un de ceux qui pouvaient le mieux convenir à cet artiste. La mode du patin à roulettes, fort répandue, fort populaire à cette époque, correspondait à certaines dominantes de l'art de Fernand Léger. L'homme y est transformé en un automate, à la fois souple et rigide; les gestes sont précis et impersonnels; le spectacle est une ronde, une fête colorée et mécanique. Fernand Léger a accentué encore ce caractère de fête populaire dans laquelle les costumes très simplifiés deviennent par lui les éléments d'un grand kaléidoscope toujours en mouvement. Pour que celui-ci soit bien perceptible de la salle, le décor, nu dans sa partie basse, laissait à chaque personnage son individualité tandis que, dans la partie haute un jeu de plans colorés constituait une réplique statique de l'action qui se déroulait sur le plateau, meublant ainsi l'espace supérieur sans nuire aux mouvements des danseurs.

Ainsi, dès sa première expérience, Fernand Lé-

Scène de « Skating Rink ». Théâtre des Champs-Élysées, Paris 1922.





« La Création du Monde », Théâtre des Champs-Élysées, Paris 1923.

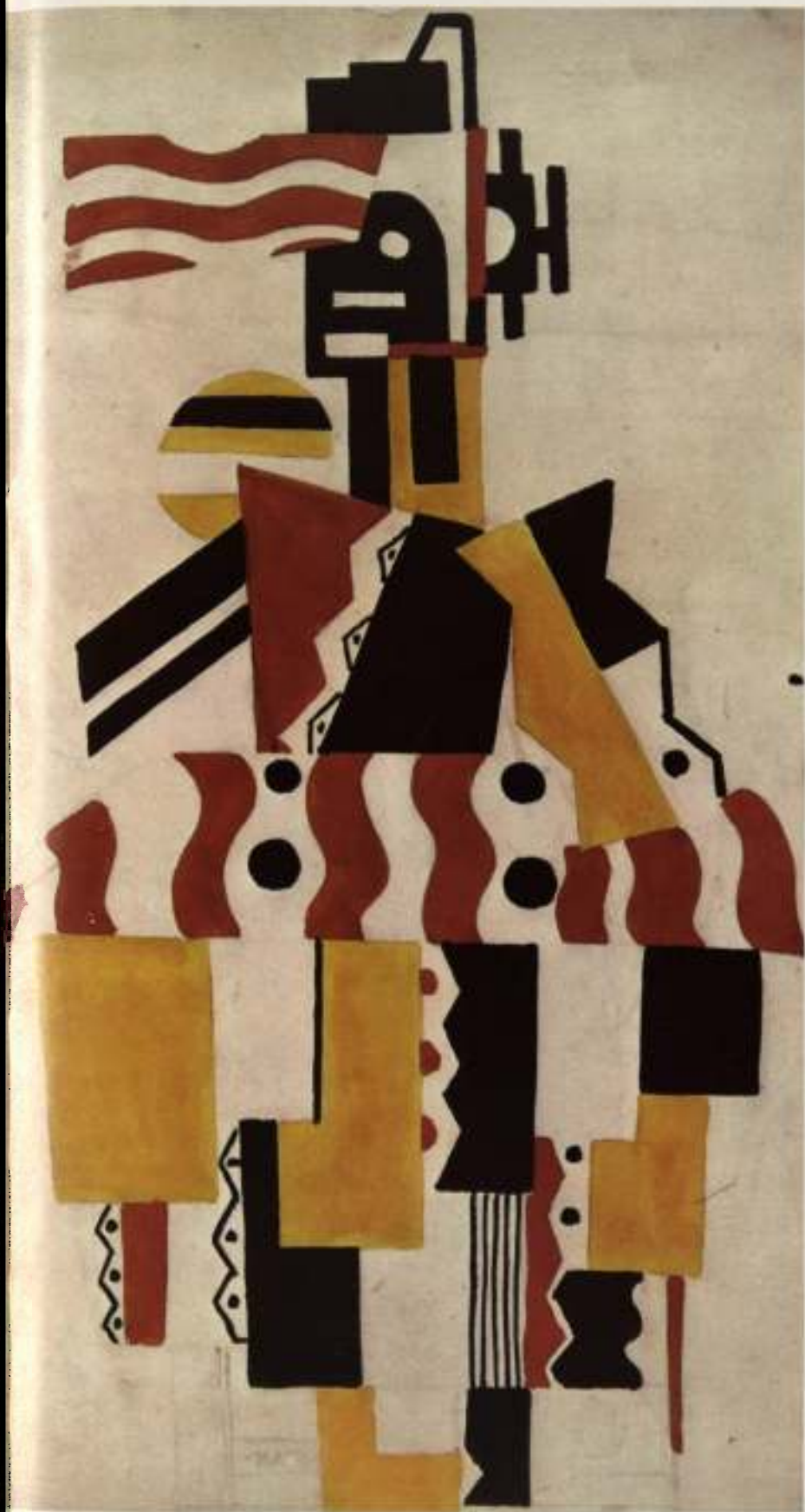
ger abordait un des problèmes essentiels que rencontre le décorateur de théâtre et que ne connaît pas le peintre de chevalet: le problème de l'espace scénique et du mouvement, ce dernier ne se manifestant généralement — surtout en ce qui concerne le ballet — qu'au ras du sol et laissant le haut vide. Fernand Léger propose donc une solution en coupant la toile de fond en deux zones horizontales; il superpose de ce fait deux sortes d'animations: l'une pour les danseurs, l'autre pour les couleurs.

Ce problème de l'occupation de l'espace — c'est-à-dire du volume scénique — a certainement été une des préoccupations principales de Fernand Léger, puisque dans le spectacle suivant, *La Création du Monde* en 1923, il s'y intéresse très évidemment et y apporte une autre solution.

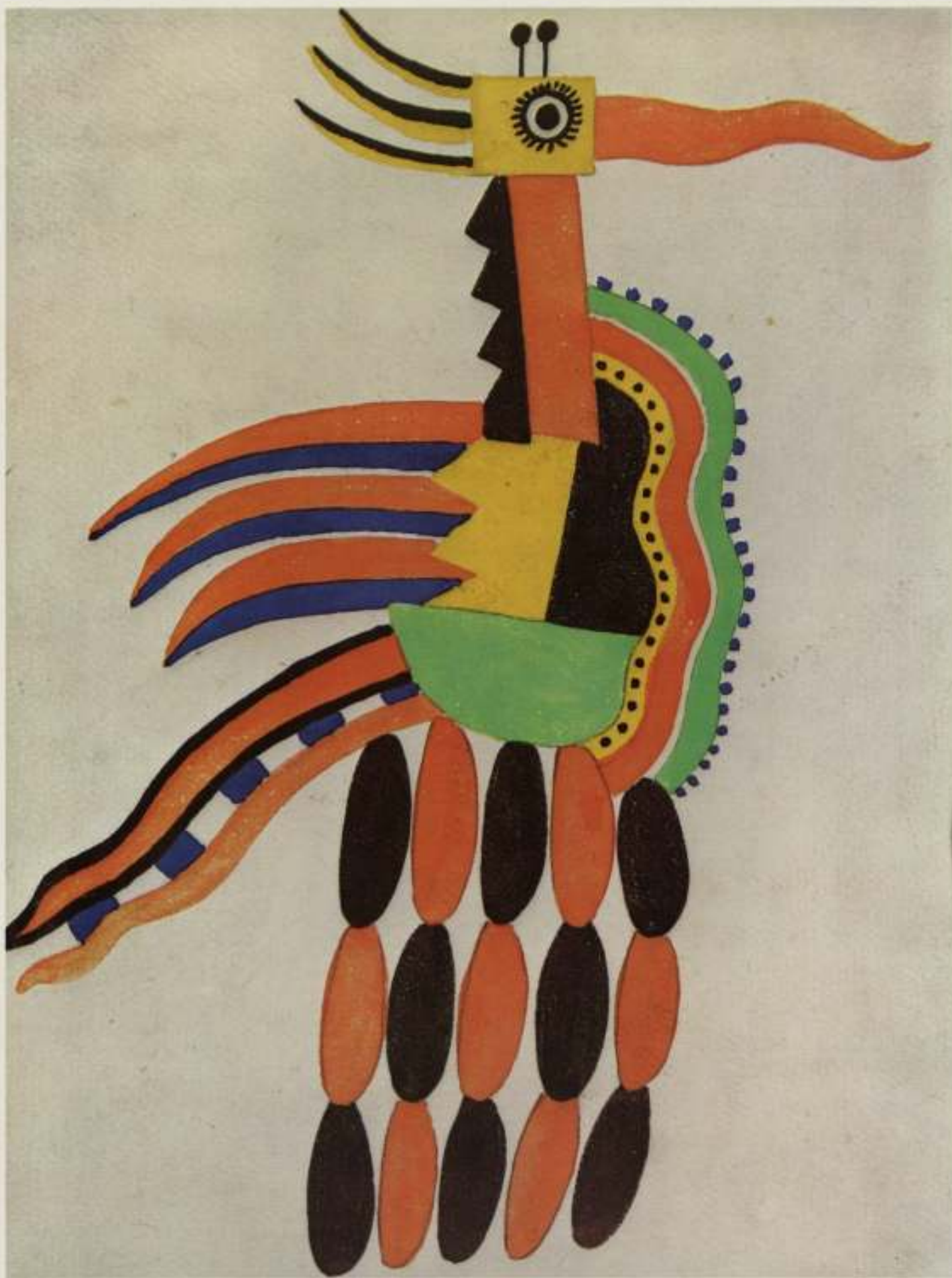
De ce point de vue *La Création du Monde* a une valeur de démonstration et peut être tenue pour



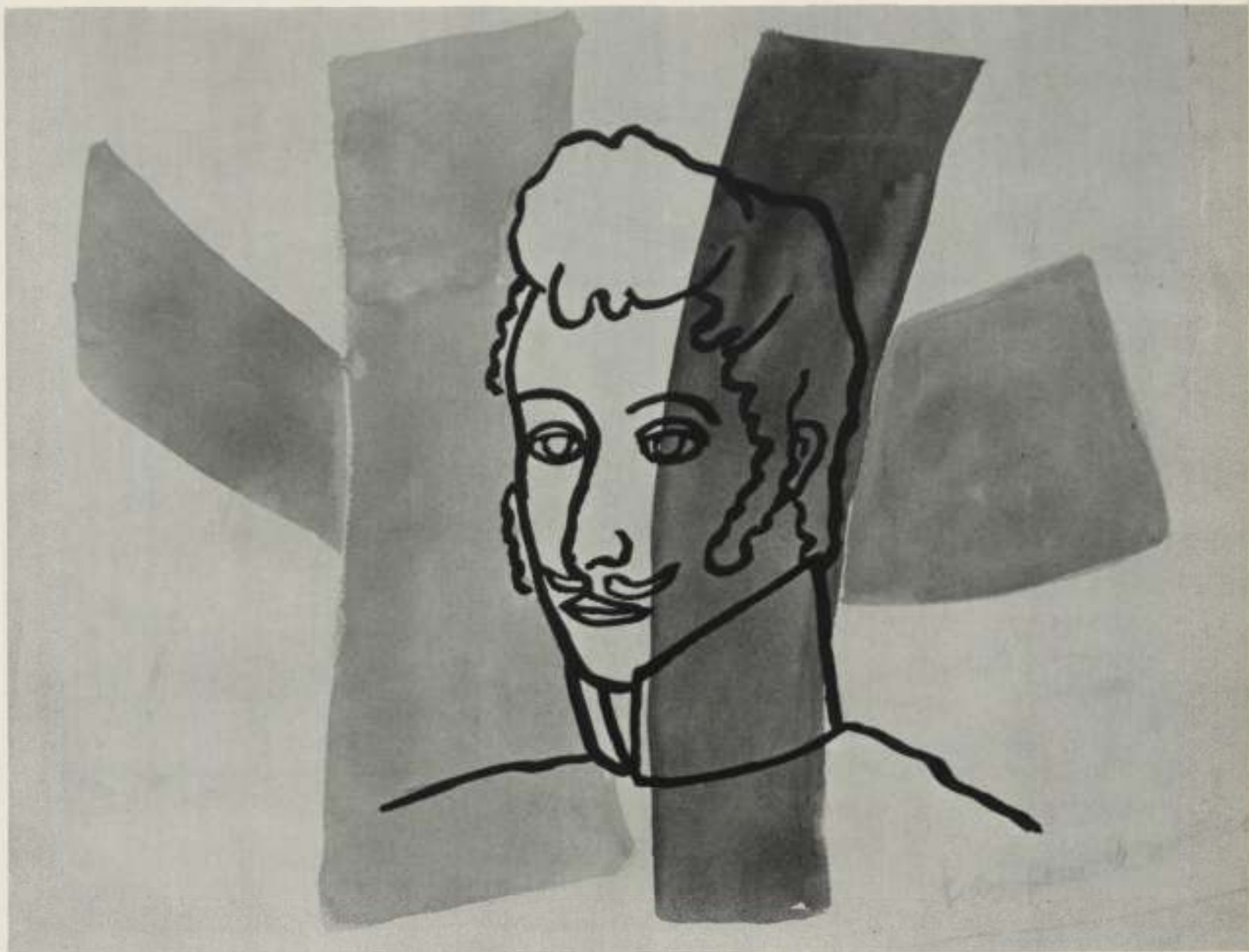
Costume pour « La Création du Monde ». 1923, 24 x 18 cm. Coll. part., Paris.



Costumes pour « La Création du Monde ». 1923. (*Documents Koreografiska Institutet, Stockholm. Photos Jacqueline Hyde*).



Costume pour « La Création du Monde ». 1923. (*Document Koreografiska Institutet, Stockholm. Photo Jacqueline Hyde*).



Esquisse pour le rideau de « Bolivar ». 1949. Musée de l'Opéra, Paris. (Photo Jacqueline Hyde).

un ballet sur ce thème de l'animation de l'espace. Le rideau en compose effectivement le prélude, avec ses amples volumes nettement définis dont la présence massive retient avec force l'attention dans les limites du cadre de scène. Dès le lever du rideau la scène apparaît encore plus totalement occupée qu'on ne le pouvait prévoir. Des silhouettes de personnages géants se dressent comme des statues primitives, comme les symboles géométriques d'une mythologie élémentaire et accompagnées de nuages compacts qui occupent le ciel. Puis, peu à peu, au rythme de la musique de Darius Milhaud, les nuées s'écartent lentement, les divinités barbares se mettent en mouvement, glissent vers les coulisses pour découvrir sur une scène allégée les vrais personnages, de grandeur humaine, qui vont danser le ballet.

Ainsi passe-t-on graduellement du monumental à l'échelle familière, de l'immobilité au rythme,

de l'espace à deux dimensions suggéré par le rideau à l'espace à trois dimensions dans lequel va se dérouler l'action. Or, cette théâtralité si évidente et si particulière dans sa logique est due totalement à l'élément décoratif que constitue l'œuvre de Fernand Léger et de ce fait l'élément plastique n'est plus une illustration approximative pour encadrer la danse ou la musique, mais bien un élément essentiel et constructif qui reste valable en soi avant qu'aient eu à intervenir les autres disciplines.

Aujourd'hui, où il est si fréquemment question de l'intégration des arts, cette œuvre de Fernand Léger reste dans notre souvenir comme une création exemplaire mais qui a contre elle cette inéluctable tare qu'est le caractère éphémère d'un spectacle et l'oubli qui le recouvre pour les nouvelles générations.

La dernière création de Fernand Léger pour le



Esquisse pour un décor de « Bolivar ». 1949. Musée de l'Opéra, Paris. (Photo Jacqueline Hyde).

théâtre est le décor pour *Bolivar*, à l'Opéra en 1950. Entre-temps il avait apporté sa collaboration pour le *David triomphant* qu'avait composé Serge Lifar en 1937. Déjà dans cette composition, mais plus encore dans *Bolivar*, il échappe au rythme mécanique qui marque *Skating Rink* et *La Création du Monde* au profit de formes plus souples, plus modelées. Dans *Bolivar*, notamment, sans s'écarter certes du réel, il laisse deviner que l'art de cette époque a abordé des transcriptions plus abstraites et que lui-même n'y est pas resté indifférent. Quels qu'en soient les mérites, les décors de *Bolivar* n'ont cependant pas, dans l'ensemble du spectacle, l'importance primordiale que le peintre leur avait donnée dans les ballets, ce qui correspond en fait à la logique interne de chacun de ces thèmes et prouve combien Fernand Léger, sans avoir jamais énoncé de théorie systématique à ce sujet, avait, probablement d'instinct, compris ce qu'il y avait de particulier dans la participation du peintre au théâtre.

RAYMOND COGNIAT



# Les années américaines

par Darius Milhaud

Nous avons quitté la France, ma femme, mon fils et moi en juin 40 et peu de temps après notre arrivée en Californie où j'avais trouvé une place de professeur de composition dans un collège nous apprenions que Fernand Léger était à New York.

Pendant l'été de 1941 le Collège de Mills où nous étions, engagea Fernand Léger et André Maurois à enseigner pendant la session d'été. C'est donc sous le signe de la France que l'on fit des cours de littérature, de composition et de peinture. La Galerie d'Art organisa une énorme exposition Léger. On y montra de grandes toiles dont les sujets faisaient partie des grandes évocations de Léger: Constructeurs, Cyclistes, Joueurs d'accordéon, Femmes au perroquet.

Léger fit aussi quelques conférences, bien qu'il parlât peu anglais; afin d'éviter des questions oiseuses que l'on a tendance à poser aux artistes il déclarait toujours: « Je parle mais je ne comprends pas! » Le style de certains peintres est très particulier, leurs lettres, leurs écrits ont une personnalité évidente. Léger est de ceux-là. Il fit une conférence à San Francisco qui m'intéressa énormément; il parla de l'évolution de la peinture depuis les Primitifs jusqu'à nos jours. Il montra quelques projections et il indiqua comment chez certains primitifs le bois de la croix du Christ traversait la peinture de haut en bas, de gauche à droite comme dans certaines constructions cubistes. Il parlait lentement afin de laisser une

Les quatre cyclistes. 1943-1948. Huile sur toile. 130 x 162 cm. Musée Fernand Léger, Biot.



# POETS' MESSAGES

## *Chansons de France*

par IVAN GOLL



DESSIN DE FERNAND LEGER

Couverture pour « Chansons de France », Fascicule publié à New York pendant la guerre. Illustrations de Fernand Léger.  
(Photo Jacqueline Hyde).





Adieu New York. 1946. Huile sur toile. 112 x 127 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.

brave dame traduire ce qu'il disait mais elle s'arrêta net en entendant Léger dire: « Puis vint la Renaissance, on l'a foutue en l'air. »

A Mills, Léger participait avec entrain aux manifestations; il improvisa un charmant décor pour une pièce de Labiche que monta ma femme avec les étudiants, il décora de couleurs vives une pendule rustique et il s'occupa des costumes et des maquillages. Parfois nous le trouvions dans la cuisine en train de confectionner un succulent pot-au-feu. Il était très fier de ses talents culinaires.

A New York, Léger avait un très grand atelier; je suis allé déjeuner chez lui avec les André Maurois, il s'était lié avec eux à Mills College. J'ai trouvé ses nouvelles peintures d'une puissance superbe. J'avais terminé mon opéra *Bolivar* et je

L'arbre dans l'échelle. 1943-1944. Huile sur toile. 182 x 125 cm.





Les plongeurs noirs. 1944. Huile sur toile. 187 x 218 cm. (Photo Galerie Maeght, Paris).

désirais qu'il en fût le décorateur. Il était plein d'optimisme, il croyait qu'on pourrait obtenir une subvention du Venezuela. Il rencontra pas mal de personnalités du gouvernement américain qui avaient quelque influence en Amérique Centrale. Mais les pays riches dépensent peu d'argent pour l'art. Et il en faut beaucoup pour monter un opéra de ce genre.

Qu'il m'a été précieux dans cet exil forcé de retrouver un ami aussi fidèle et aussi authentique.

A notre retour, ce fut en France, ruinée par la guerre, que l'on monta *Bolivar* à l'Opéra de Paris, dans d'admirables conditions avec de superbes décors de Fernand Léger.

DARIUS MILHAUD



Les plongeurs polychromes, 1942-1946. Huile sur toile. 250 x 185 cm. Musée Fernand Léger, Biot.



La Joconde aux clés, 1930. Huile sur toile, 91 x 72 cm. Musée Fernand Léger, Biot.



# Comment se délivrer de la Joconde?

par Jean-Louis Ferrier

Taille, 1 m 73. Cheveux, châtain-clair. Sourcils, néant. Front, haut. Yeux, marrons. Nez, rectiligne, etc. Signe particulier, sourire oblique. Et on pourrait ajouter: cadre, doré. De qui s'agit-il? Chacun aura reconnu son signalement: de « La Joconde », la première cover-girl de l'histoire qui, peut-être, eut pour modèle un jeune protégé de Léonard de Vinci et dont Fernand Léger détestait la mièvrerie. Afin d'en entamer le mythe, en 1930, il plaçait son effigie dans une de ses peintures: « La Joconde aux clés », à côté d'un trousseau de clés plus grand qu'elle et d'une boîte de sardines. « Tant que le corps humain sera considéré comme une valeur sentimentale ou expressive, aucune évolution nou-

velle ne sera possible dans les tableaux à personnages. La domination du sujet au cours des époques anciennes en a empêché le développement », répète-t-il encore en 1945 (1). Il marquait ainsi son désaveu du réalisme socialiste qui, sous prétexte de culture populaire, tentait de réintroduire dans la peinture les principes esthétiques les plus périmés. Et surtout sa volonté de réaffirmer des droits intangibles: ceux de la figure-objet qui, pour lui, a toujours été primordiale.

Quand Marcel Duchamp, en effet, met des moustaches à « La Joconde » qu'il accompagne de l'inscription L. H. O. O. Q., c'est qu'il entend en finir une bonne fois avec l'art. Léger, lui, vise un but

Les trapézistes et le cheval. 1943. Huile sur toile. 112 x 126 cm. Musée Fernand Léger, Biot.





Acrobates et musiciens. 1945. Huile sur toile. 114 x 146 cm. (Photo Galerie Maeght).

différent. Il en veut moins à l'art qu'à la niaiserie dont la toile de Vinci est devenue le symbole, des foules qui font la queue, le dimanche, au Musée du Louvre pour en admirer la divine beauté, aux firmes qui en reproduisent partout l'image, sur les serviettes de bain, les étuis à lunettes, les boîtes de cigares.

Ou plutôt, les deux raisons ont joué. « La Jaconde », à ses yeux, était dépourvue de toutes qualités plastiques et il est vrai qu'elle n'est pas murale. C'est pourquoi il lui a toujours préféré les verrières de Chartres, les mosaïques de Ravenne, les fresques de « primitifs » comme Giotto ou Cimabué. Paul Chabas qui peignait sur le motif, au début du siècle, des nymphettes plongées jusqu'aux genoux dans les eaux sombres du lac du

Bourget tandis que sa femme surveillait les environs du haut d'une éminence et lui signalait les promeneurs importuns au moyen d'un sifflet n'est pas seulement ridicule parce qu'il était un peintre exécrationnel. Chabas était membre de l'Institut et ses croûtes révèlent quelque chose de beaucoup plus profond: une mentalité, un système de valeurs dont il n'est sans doute que la caricature mais qui a Léonard de Vinci pour origine. C'est avec ce système que Léger rompt dès le début, avec sa vision du monde intimiste, voluptueuse, — bourgeoise. Ce qui explique, du même coup, son intérêt pour le mur qui exige à l'inverse de s'adresser aux masses, de parler haut.

Il ne s'agit pas de faire de Léger un peintre ouvriériste, on abandonnera ce privilège à Fouge-

ron. Toutefois, il est certainement le seul artiste jusqu'ici à avoir exprimé la beauté ouvrière. Non pas parce qu'il a consacré des tableaux au thème des constructeurs; il exprime cette beauté même quand il peint un papillon. Mais dès lors que chacune de ses couleurs, chacune de ses formes, et jusqu'à son dessin, sont d'abord « collectifs ».

C'est ainsi, je crois, qu'il faut comprendre son œuvre. L'utilisation de la peinture à l'huile, on le sait, et de toutes les nuances qu'elle rend possibles coïncide, à la Renaissance, avec un souci d'exploration psychologique de la personnalité.

« C'est un péché capital pour le peintre de faire des visages qui se ressemblent, et de même la répétition des gestes est un grand défaut », note Léonard de Vinci. L'homme universel envisagé comme la mesure de toute chose mais exprimé dans sa diversité naturelle, voilà ce que l'artiste doit chercher à saisir! Or, qu'est-ce qui ressemble plus à un visage, chez Léger, qu'un autre visage? Au mouvement d'un bras ou d'un pied, que le mouvement d'un autre bras ou d'un autre pied? Quand il « écrit » de sa main nerveuse la voix un peu rauque d'Yvette Guilbert qui se forme dans

La Grande Julie. 1945. Huile sur toile. 112 x 127 cm. The Museum of Modern Art, New York.





L'acrobate et sa partenaire. 1948. Huile sur toile. 130 x 162 cm. (Photo Galerie Maeght).

sa gorge comme se forme et glisse le cri du vitrier — cette voix aux sonorités de phonographe et pas une autre —, Toulouse-Lautrec pousse, en cela, jusqu'à son point de rupture le personnalisme traditionnel. Léger, au contraire, n'est sensible qu'aux stéréotypes: les panneaux de signalisation routière, les jeux du stade, le bal musette, etc.

Peu avant de mourir il s'était rendu en Tchécoslovaquie afin d'assister aux Spartakiades, c'est-à-dire à ces grandes manifestations populaires comme il en existe dans les pays communistes. Il était revenu enthousiasmé par les exercices d'ensemble des gymnastes dont il admirait la « géométrie massive », dépliable à l'infini. Ce qui différencie Léger de tous les autres peintres, anciens et modernes, c'est que ses moindres travaux répercutent tou-

jours 20.000 jambes qui se lèvent ou s'abaissent en même temps, 20.000 nez, 20.000 bouches.

De ce point de vue, l'anti-Joconde est précisément un de ses tableaux: « La grande Julie » de 1945. Il serait peu de dire qu'une fleur à la main et tirant son vélo derrière elle, elle éclate de santé physique et morale, car les femmes de David s'élançant entre les Romains et les Sabins pour empêcher un combat fratricide sont, elles aussi, admirables de moralité. La santé du personnage de Léger est avant tout celle d'un objet fabriqué en grande série. Ses doigts soudés sur leur paume à la façon d'une ailette de refroidissement sur un carter, son corps composé de parties indépendantes les unes des autres et assemblées comme les pièces d'une machine, il n'y a rien ici qui ne

proviennent de la société industrielle, de son rythme, de sa logique. Quand on regarde « La grande Julie », on la reçoit en plein visage comme une automobile rutilant de tous ses chromes à sa sortie d'usine. Et c'est cela, plus que ses bonnes joues ou ses membres musclés, qui la situe d'emblée du côté de la dignité prolétarienne.

Parce qu'il a formulé la théorie de la figure-objet, on a souvent reproché à Léger de peindre des robots et, par conséquent, de déshumaniser l'individu de chair et de sang. C'était ne pas saisir l'essentiel, à savoir qu'il s'agissait d'un nettoyage par le vide sans précédent. En effet, comment se libérer de l'emprise de « La Joconde »? Ou, plus

généralement, de l'idéalisation narrative de dieux et de héros sur laquelle reposait la tradition? Bien que Robert Graves nous apprenne que la mythologie classique perd sa signification socio-culturelle, dans nos pays, dès 1850 environ, le problème n'était pas facile, car il n'y a pas jusqu'aux nus de Renoir qui continuent à être de somptueuses déesses, dans la lignée des Vénus de Titien. Ce que la figure-objet permettait de casser, par la suppression du ton local, de l'anatomie, de l'analyse psychologique, ce n'était pas seulement un sourire oblique, mais le miroir dans lequel s'était reconnue pendant des siècles une civilisation. Si les personnages de Léger ont semblé inexpressifs, ri-

Les loisirs. Hommage à David. 1948-1949. Huile sur toile. 154 x 182 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.





Femme à l'oiseau sur fond rouge. 1952. Huile sur toile. 92 x 73 cm. Musée Fernand Léger, Biot.

gides, à beaucoup, c'est dans la mesure où on ne leur pardonnait pas d'abandonner le beau langage et de « causer » en argot.

Dans « Bâtons, chiffres et lettres », Raymond Queneau note que, devant « L'Équipe », Faubourg Montmartre, on n'entendra jamais dire: « N'est-ce point Bobet qui, l'année dernière, avait gagné le Tour de France? » mais bien: « Il l'avait déjà gagné le Tour de France l'année dernière Bobet? » De même que tout automobiliste ne manquera pas de demander à un autre automobiliste: « T'as déjà roulé toi la nuit dans le brouillard sur une route défoncée? » Le français littéraire est une langue morte; il est le latin de l'homme de la rue; il crée

une distance qui nous sépare chaque jour davantage de la réalité dans laquelle nous vivons.

Chez Léger, à l'inverse, chacune de ses œuvres est un effort réitéré pour réduire au maximum cette distance. De sa couleur, par exemple, distribuée en larges aplats, que n'a-t-on répété qu'elle était vulgaire? Comme si cet homme, décidément, était dépourvu de la plus élémentaire sensibilité! Or, qui ne voit que ses tableaux des années 1912-1914, comme « Femme au fauteuil » ou « Femme en rouge et vert », avec leurs multiples dégradés sont d'un parfait raffinement? Léger est même le seul, à l'époque, parmi les cubistes qui se libéraient mal du clair-obscur, à aborder le problème des plans colorés. Quand il supprimera progressivement les demi-tons, dans la suite, au profit des contrastes de couleurs pures, ce sera comme on retire les adjectifs d'un style ampoulé, afin de s'exprimer avec plus de force. Que peuvent, en effet, les périphrases de Bossuet ou de Châteaubriand contre les mass-média? Bertold Brecht remarque dans un de ses livres qu'il faudrait faire du théâtre un spectacle aussi direct qu'un match de football. C'est vers un spectacle de ce type que s'achemine Léger dès 1920. Et parler de sécheresse devant « Le grand déjeuner » c'est, très exactement, être incapable de sentir la beauté d'une passe en profondeur ou d'un « goal » bien amené.

L'aboutissement devait être un nouvel idéal, — et peut-être une nouvelle idéalisation édiflée sur les ruines de l'ancienne. Car il est erroné de penser que les dernières œuvres de Léger, c'est-à-dire ses séries plus descriptives consacrées au cirque ou aux loisirs indiquent une régression. En vérité, les nus du « Grand déjeuner » parmi beaucoup d'autres de la même période continuent à « se défendre » contre « La Joconde ». C'est pourquoi leurs chevelures sont de la tôle ondulée, leurs bras des emboîtements de cônes et de cylindres de métal, comme s'il lui avait fallu passer par une phase de dictature de l'objet. Mais, à la fin de sa vie, c'en était terminé de la hantise de Léonard de Vinci. Il avait fait définitivement table rase de telle sorte que, des acrobates de « La grande parade » à l'ouvrier en casquette qui bricole sa voiture dans « La partie de campagne », chacun pouvait maintenant jouir loyalement de son être.

Léger rêvait de monuments polychromes élevés au milieu des villes, dans lesquels il serait permis de grimper, où l'on pourrait s'asseoir, s'endormir, sans en être chassé. L'un de ses monuments, « Le jardin d'enfants », élevé après sa mort dans le parc de son Musée, à Biot, est paradoxalement isolé du public par une petite barrière nantie de l'inscription: « Défense de pénétrer ». Parce que, sans doute, Léger était en avance d'une révolution. Jusqu'au jour où son univers fraternel, collectif, où est levée toute censure, ainsi que le veut aujourd'hui la jeunesse du monde, sera enfin devenu notre nouvelle réalité.

JEAN-LOUIS FERRIER

(1) Cf. Fernand Léger: « Fonctions de la peinture », p. 70, Paris, 1965.

# Avez-vous vu Mestre?

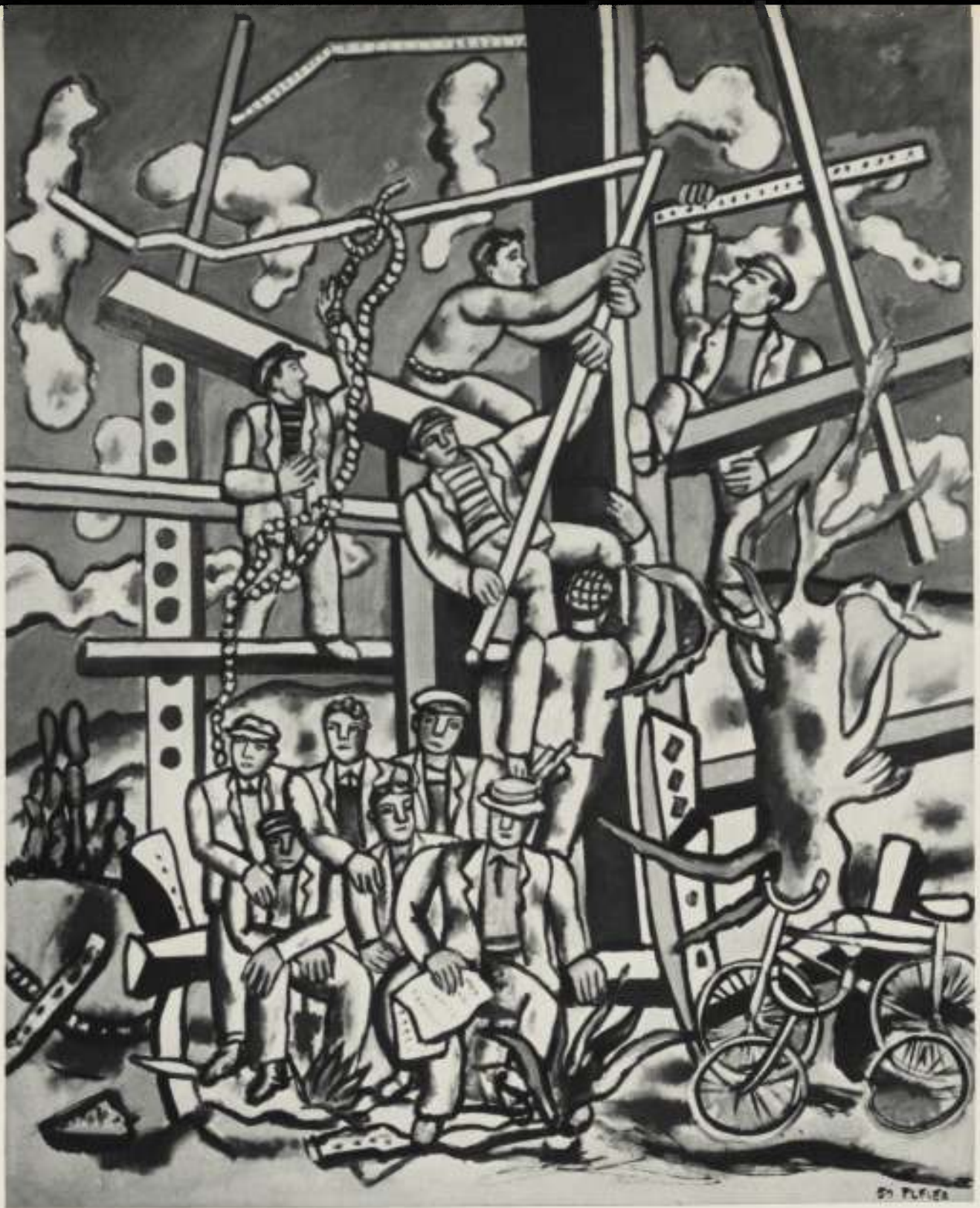
par Pierre Descargues

Je me souviens d'avoir vu Fernand Léger à Venise à l'occasion d'une Biennale. Tous les peintres qui passaient là, de Kokoschka à Raoul Dufy, croquaient une ou deux gondoles à la sauce aquarelle ou bien, d'une table du Florian ou d'une fenêtre du Quadri peignaient les cascades de lumière qui rebondissent sur la place Saint-Marc depuis les coupoles de la basilique et la façade éclatante du palais des Doges. Fernand Léger, lui, passait, se promenait, et quand on lui demandait ses impressions, il répondait: *c'est très beau, mais avez-vous vu Mestre?* Mestre, c'est l'inverse de Venise. C'est la ville industrielle où les torches des raffineries de pétrole brûlent haut dans le ciel, où les sphères des dépôts brillent dans le soleil, où l'on voit des cargos rouges et noirs glisser entre les fermes, car la campagne est aussi un port. L'eau des canaux ne reflète pas des façades gothiques, ou des ponts d'une blancheur sucrée, mais des usines d'aluminium, des grues, des cheminées, et le vent chasse vers la lagune des fumées noires et des flammes rousses. Spectacle dramatique dont le contraste avec Venise est frappant. C'était ce spectacle-là que Fernand Léger préférait. Je me demandais alors s'il n'y avait pas quelque affectation dans un tel choix. Mais non: Fernand Léger aimait vraiment ce qui était de son temps. D'instinct d'abord. Ensuite parce qu'il savait qu'il avait raison.

Fernand Léger, peintre cubiste. Oui. Il n'est pas sûr cependant que cet adjectif qualificatif qui évoque en nos mémoires le tableau-type avec guitare, paquet de gris, journal plié et compotier, rende bien compte des débuts de Léger. Si les historiens nous montrent, avec juste raison, en Picasso et Braque les initiateurs et les maîtres du mouvement, l'importance de leurs œuvres ne doit pas nous faire oublier qu'elles sont une exception, à l'écart d'un mouvement plus vaste, lié aux recherches qui se développaient alors en Europe: le futurisme en Italie, le néo-plasticisme aux Pays-Bas, le Blaue Reiter en Allemagne, le rayonnisme et autres mouvements russes, plus tard le vorticisme en Angleterre. A Paris-Montparnasse et à Puteaux, dans les groupes amicaux qui se formaient, on notait à des degrés divers le sentiment exaltant d'une transformation du monde, une transformation immédiate, visible. Les mots d'électricité, de cinéma, d'automobile, d'avion, de haut-parleur, de train express quittent les colonnes des journaux



Étude pour Les Constructeurs. 1950, Gouache. 40 x 30,5 cm.



Étude pour Les Constructeurs. I<sup>er</sup> état. 1950. Huile sur toile. 162 x 130 cm.

pour entrer en poésie. Alors que les cubistes de Montmartre pratiquent un art d'allusions subtiles à la réalité, que Kandinsky à Munich est amené à refuser enfin toute référence à la nature, un mouvement contraire va s'affirmer, comme la dernière chance de la figuration.

Les thèmes classiques disparaissent; les portraits, les natures mortes, les paysages se dessèchent, ne servent plus que de structures imprécises, bonnes seulement à accrocher des idées neuves. Des thèmes nouveaux apparaissent en revanche qui, eux, ne manquent pas de vitalité: ce

sont les thèmes de la machine et de la vitesse, intimement liés. L'homme en effet peut croire à une promotion nouvelle: désormais la terre est conquise; l'homme blanc peut en faire le tour; il trouvera partout les mêmes hôtels, les mêmes boissons et, ainsi protégé, passera d'un continent à l'autre en spectateur. Valery Larbaud chante les pullmans; Blaise Cendrars le transsibérien. Morand explique qu'on s'ennuie presque de la même façon dans les palaces de Singapour et de Cuba. Les uns ne se serviront de ce sentiment de la puissance mécanique que pour en tirer un effet de contraste



et opposer la tristesse constante au dynamisme nouveau. Les autres savent qu'il y a là une pulsation inouïe: Un Cendrars dira toute la joie que peut procurer un moteur. Apollinaire ira même jusqu'à présenter la guerre comme un bénéfique instrument de progrès technique. Fernand Léger ne le suivra pas si loin, mais il partage avec les poètes leur passion pour la beauté nouvelle. A la différence des futuristes qui ne s'intéressent qu'au mouvement, qu'il soit celui d'une danseuse ou celui d'une locomotive, il va directement, exclusivement vers ce qui est neuf et qu'on n'a jamais conçu comme des objets de délectation esthétique: aussi bien les bielles d'un moteur en marche que la force statique d'une culasse de 75 ouverte au soleil.

Ce goût pour le paysage moderne est chez lui naturel. De même que le Douanier Rousseau jugeait qu'il était « moderne », par rapport à Picasso « l'Égyptien », parce qu'il peignait le désespoir des peintres de l'époque: les châteaux d'eau,

les usines, les poteaux télégraphiques, les dirigeables, les avions, de même Fernand Léger sera attiré tout de suite par les signes de la technique dans la nature. Ainsi peindra-t-il dès 1912 un passage à niveau. Les années qui suivirent l'enfermèrent dans son atelier: c'est l'époque des grands tableaux comme *La noce*, *Le modèle dans l'atelier*, *La femme en bleu* qui se résoudreont dans ses premières œuvres non figuratives: les *contrastes de formes*, juste avant la guerre.

La guerre: *c'est à la guerre*, disait-il souvent, *que j'ai mis les pieds dans le sol*. Léger est fasciné par les soldats, par leur langage vert, par leur aisance dans le monde nouveau. Ceux-là, le passé ne les encombre pas. Ils sont tout droits dans leur époque.

Leur amitié fortifiera Léger dans sa foi envers le monde moderne. Dès son retour à la vie civile, car les tableaux peints pendant la guerre sont des œuvres de transition, il a choisi sa réalité: tubes, bielles, sémaphores et, comme disait Apollinaire:

Les disques et la ville, 1919-1920. Huile sur toile, 130 x 162 cm. (Photo Galerie Louis Carré).





Les Constructeurs. État définitif. 1950. Huile sur toile. 300 x 200 cm. Musée Fernand Léger, Biot.

tu lis les prospectus, les catalogues, les affiches qui chantent tout haut - Voilà la poésie ce matin, les affiches, ces immenses lettres qui couvrent les murs aveugles des grands immeubles, ce qui fait que l'homme vit au milieu d'un alphabet gigantesque. Ainsi tout ce qui l'entoure est-il né de sa main. Les tableaux de Léger sont alors des retables dédiés à la technique triomphante. *La ville, le remorqueur, les disques, les disques dans la ville* apparaissent comme des hymnes à la religion du progrès. Un tableau comme *les disques* (Musée du Petit-Palais) est un hommage au moteur, force de ce monde et symbole de la vie. *L'expression*, disait-il, a toujours été un élément trop sentimental pour moi. Je sentais la figure humaine comme un objet. Et puisque je trouvais la machine si plastique, je voulais donner à la figure humaine la même plasticité.

Cette veine-là ne se tarira jamais chez Fernand Léger, mais l'artiste se renouvelle. Il aura, lui aussi, comme Picasso et Braque, sa période « classique », peignant à sa façon des femmes dans un

intérieur, des paysages animés. Il pratiquera l'abstraction. Il composera un film (*Le Ballet mécanique*). L'exaltation de l'après-guerre le laisse en effet disponible pour diverses aventures. C'est bien normal: Léger est un esprit méthodique qui s'attaque dans l'ordre aux problèmes nouveaux qui surgissent et les résoudra toujours de façon originale. Léger, peintre cubiste? Oui, mais la part majeure de son œuvre est bien au-delà du cubisme.

Paul Éluard lui disait: *tu es un maître*. Et en effet Léger avait une école, des disciples qu'il employait à la réalisation de ses grandes œuvres murales. Il fut sans doute le seul à pouvoir répondre aux commandes d'œuvres importantes. Ce n'était pas parce qu'il disposait d'une équipe, mais parce que son œuvre avait d'autres dimensions que celles qu'on cherche aujourd'hui dans l'œuvre des peintres. Nous nous attachons en effet à l'accidentel, au miraculeux, à l'éclair qui naît soudain entre deux couleurs, deux formes. Chaque tableau ne doit pas seulement être signé, mais daté. Nous aimons l'artiste dans la vérité profonde qu'il livre soudain.

L'équipe au repos. 1951. Huile sur toile. 65 x 92 cm.



Son tableau, c'est lui révélé telle année, tel jour à telle heure. L'œuvre de Fernand Léger s'oppose à cet art de prélèvements, d'échantillons d'une vérité humaine variable. Léger apporte un art de concepts clairs, de structures visibles, et il serait tout à fait possible de raconter l'évolution de son art en chapitres simples: *contrastes de formes, contrastes d'objets, couleurs en dehors des formes, couleurs à l'intérieur*, chaque entreprise étant toujours poussée à l'extrême limite de ses possibilités et tout cela s'enchaînant par des articulations visibles: comme un tableau de Léger.

Une telle œuvre correspond évidemment à la structure actuelle de la société technique où l'ingénieur conçoit, le dessinateur dessine, l'ouvrier exécute. Léger savait s'appuyer sur les talents des exécutants et a toujours laissé à ses verriers, ses céramistes, ses mosaïstes comme aux peintres de ses propres décorations murales une marge de li-

Construction métallique. 1950. Huile sur toile. 92 x 73 cm.



berté qu'un peintre tachiste ne pourrait tolérer, tant son art est subtil.

En ce sens Léger fut sans doute le plus grand peintre moderne. Il ne refuse pas la société: il s'y inscrit, il y milite; il peut répondre à ses souhaits; il peut y jouer un rôle révolutionnaire. Pauvres gouvernements que les nôtres qui n'ont pas su le prendre pour artiste officiel. Quand je me promène aujourd'hui dans Paris qui, sous les nettoyeurs, perd sa crasse, blondit à vue d'œil, je pense à la proposition que Léger faisait vers 1937: *on emploierait pour nettoyer et gratter les façades des maisons 300.000 chômeurs et on créerait ainsi une cité lumineuse et blanche. Des avions aideraient aussi à créer ce pays féerique. Le soir la Tour Eiffel, comme un chef d'orchestre, ferait jouer sur les rues les plus puissants projecteurs. Des haut-parleurs diffuseraient une musique mélodieuse.* Il aura fallu 25 ans. Que Léger serait content s'il se promenait aujourd'hui dans Paris.

Malgré l'indifférence des gouvernements, Léger aura cependant modifié et notre paysage urbain et notre façon de regarder le monde.

Influences mineures: il est certain que la façon de composer les étalages a été fortement influencée par Léger. Sa théorie de l'objet isolé, mis en contraste avec un autre et les deux objets créant ainsi une tension, a été entendue par les étalagistes. De même sa façon d'employer les lettres dans l'illustration de *la Fin du Monde* de Blaise Cendrars n'a pas été oubliée par les affichistes, et même les compositeurs des annonces lumineuses se sont souvenus de ce qu'il disait des contrastes de formes et de couleurs. Tout cet art passager doit beaucoup à Fernand Léger. Et si besoin de preuve supplémentaire en était, on se rappellera que nombre de ses élèves ne sont pas devenus peintres, mais décorateurs ou affichistes.

Influence majeure: la polychromie des immeubles. On la voit aujourd'hui atteindre à la Caco-chromie: le moindre entrepreneur de peinture se croirait déshonoré, lui qui avait été élevé dans les règles de la sobriété, s'il ne badigeonnait pas chaque façade de plusieurs couleurs. On doit certes l'idée de ce renouveau aux théories mises en jeu par la revue hollandaise *De Stijl*, mais Léger en fut le plus ardent défenseur en France et il put dans l'hôpital de Saint-Lô mettre en application son désir de colorier l'univers. Au reste, il s'était aussi soucié de la décoration intérieure des maisons et avait étudié le rôle de la couleur et les effets de la dissymétrie dans les peintures et les ameublements. Là aussi les recherches de Léger ont abouti... après sa mort.

Enfin, encore qu'il soit bon de se souvenir de cet homme comme de celui dont les idées étaient applicables à tous les domaines, architecture sacrée ou profane, décoration, théâtre, cinéma, éclairage, son apport le plus important touche sans doute à notre façon de voir. Léger a haussé à la dignité de thème poétique, d'objet de méditation, les passages à niveau, les signaux de che-



Esquisse sur fond bleu, 1951. Huile sur toile, 54 x 65 cm. (Photos Galerie Louise Leiris).

mins de fer, les garages, les automobiles, les réseaux de fils électriques ou télégraphiques qui couvrent les pays, soutenus par d'extraordinaires pylônes, les publicités géantes crevant de leur couleur les paysages tranquilles, les poutres des constructions métalliques, les bicyclettes, les voitures qui rouillent dans les cimetières mécaniques des U.S.A., tout cela justement que les paysagistes écartent avec soin de leur bonne vieille nature. Aussi Mestre lui plaisait-elle plus que Venise.

Fernand Léger avait accepté son temps, y compris l'industrialisation, et la notion des masses et tout ce qu'elles entraînent d'impersonnalité de nivellement. Il avait retourné tout cela en sa faveur, créant un art qui pouvait exalter les foules, qu'elles soient composées de métallos ou d'intellectuels raffinés. Il aurait pu être notre Rubens si nos gouvernements avaient été plus clairvoyants envers le seul grand maître d'aujourd'hui qui eût accepté et pu tenir un rôle officiel. Mais telle que nous la voyons aujourd'hui, cette œuvre qui aurait

pu pénétrer plus profondément dans ce pays, il nous semble que, plus que toute autre, elle l'incarne par son dynamisme et sa clarté, sa franchise et sa mesure. D'ailleurs, imaginez les archéologues de l'avenir découvrant sous leurs pioches une mosaïque enfouie à Bastogne, à Alfortville, à Assy ou à Saint-Lô. Un fragment apparaît. Ils se penchent. Tout de suite, ils reconnaissent: *Europe, XX<sup>e</sup> siècle. C'est un Léger*. On n'identifierait pas aussi bien tous les grands peintres d'aujourd'hui.

Pour cette raison-là (et bien d'autres) je crois que Fernand Léger, qui n'a plus aujourd'hui d'influence sur les jeunes (mais c'est simplement ce calme qui suit les disparitions), je crois que Léger est sans doute l'artiste le plus représentatif de la première moitié de notre siècle. Du moins est-il le seul qui ait su en dire les beautés et les vertus.

PIERRE DESCARGUES

*XX<sup>e</sup> Siècle n° 19, juin 1962.*

# La partie de campagne

*ou les fonctions complémentaires de l'arbre  
et de la machine dans l'œuvre de Fernand Léger.*

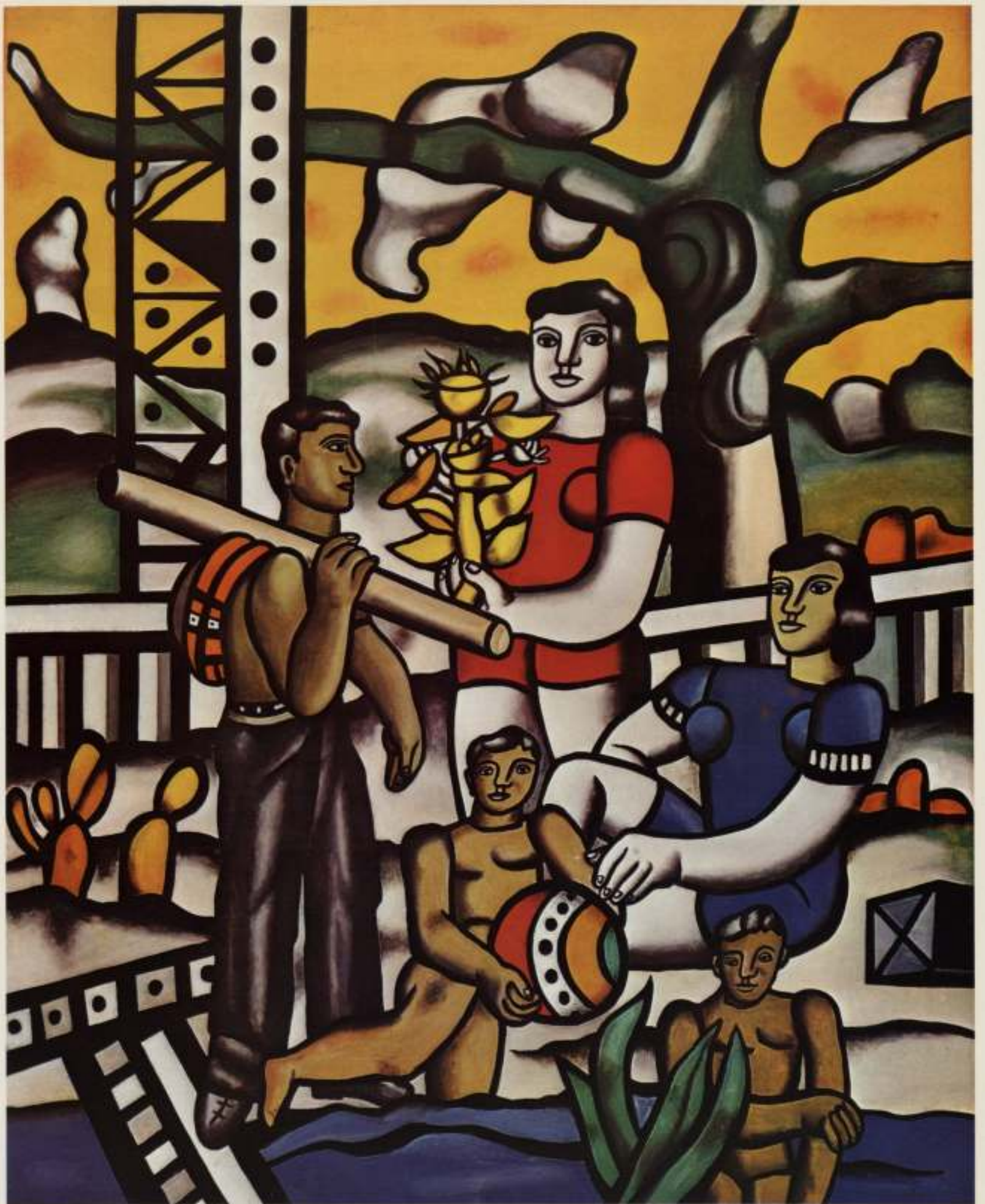
par Yvon Taillandier

Dans la moitié droite des deuxième et troisième versions complètes d'une composition terminée par Fernand Léger en 1954 (un an avant sa mort), « La partie de campagne », se dresse un arbre que je ne comparerai pas à Lao Tseu. Je sais bien pourtant que, si l'on considère leur attachement à la terre maternelle, les arbres, liés à elle par les cordons ombilicaux de leurs racines, sont d'admirables fœtus, offrant cette image de la félicité prénatale dont le philosophe chinois a joui pendant quatre-vingt-dix ans, si l'on croit la légende qui veut qu'il n'ait commencé son existence qu'après avoir passé tout ce temps dans le ventre de sa mère. Mais les arbres peuvent se présenter à l'es-

prit bien autrement. Et c'est le cas de l'arbre de « La partie de campagne ». Inquiétante « partie de campagne »! Inquiétante comme toutes les grandes œuvres qui rassurent pour séduire, mais inquiètent aussi, pour attirer et tenir en éveil l'attention. Inquiétante cette « Partie de campagne » non seulement par un détail à droite, mais aussi par deux détails à gauche: une machine facilement identifiable (ce qui est assez rare dans la peinture de Léger, si l'on excepte les bicyclettes et quelques machines à écrire stylisées), une machine donc, qui est une automobile et qui arbore une roue arrière d'une circularité des plus douteuses; d'autre part, un homme coiffé d'une casquette à carreaux,

Le chien, la fleur et l'oiseau. 1953. Gouache. 56,5 x 76,5 cm.





Le Campeur. 1954. Huile sur toile, 300 x 245 cm. Musée Fernand Léger, Biot.

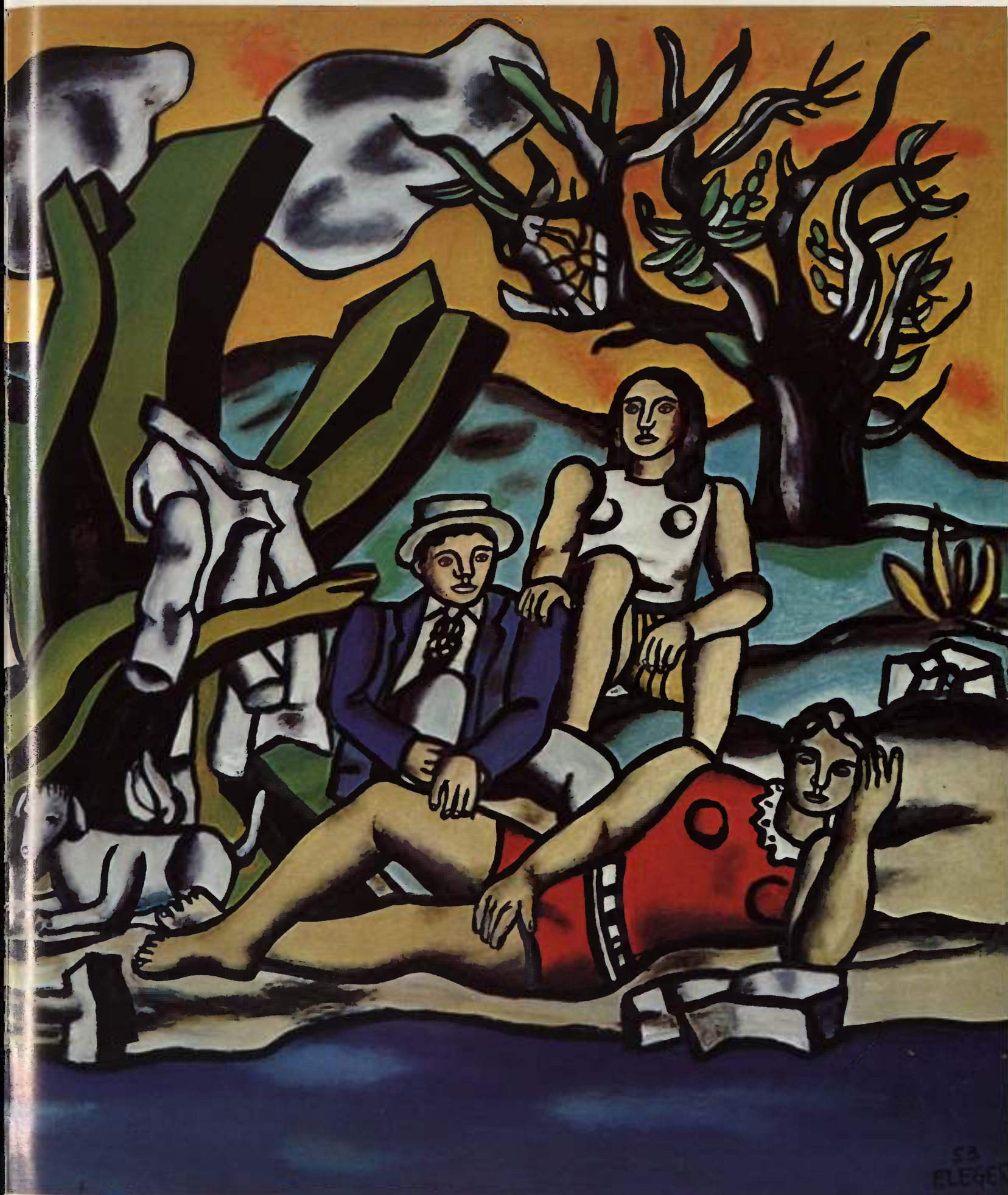
agenouillé devant le moteur et tenant de la main droite le capot levé. Pourquoi? Pour accomplir quelque réparation? Mais est-il vraisemblable qu'au paradis des machines une voiture soit en panne? Et pour expliquer le caractère incertain du cercle de la roue, ne faut-il pas imaginer par exemple que cet organe mécanique, de même que tout le véhicule, constitue un chef-d'œuvre non de l'industrie métallurgique et pneumatique, mais de l'art topiaire? En d'autres termes, qu'il s'agisse d'un buisson taillé (par un ingénieux jardinier) en forme de voiture? Mais, dans ce cas, que devient la définition de Léger comme peintre de la machine? Faut-il le dire peintre des plantes?

En 1910, 1911, quand il peignait « Nus dans la forêt » se produisait le phénomène inverse de celui qui semble se révéler dans « La partie de campagne ». L'industrie métallurgique triomphait de la nature: les nus et les arbres étaient devenus des tuyaux; la forêt paraissait une sorte de moteur. Mais, à vrai dire, le triomphe du mécanique sur le naturel était-il si complet? D'abord pourquoi mettre des nus dans une forêt? Et puis, dans le reste de l'œuvre, le végétal se revanche. D'abord, par sa présence dans les titres: oiseaux, échelles, maisons, fleurs, y sont associés aux arbres, aux troncs, aux racines. Ensuite, souvent une plante, ou plusieurs plantes se signalent dans des compositions à dominante mécanique. Notons aussi que, si la ligne géométrique — le graphisme de la règle et du compas — évoquent la machine et se rencontrent fréquemment, on rencontre non moins fréquemment un tracé plus souple évocateur du biologique et du végétal. Et que c'est justement ce tracé, ce dessin plus souple qui rend la roue de l'automobile de « La partie de campagne » apparemment incapable de rouler.

Mais ce n'est pas tout. Le végétal, ou plus exactement le biologique animalo-végétal occupe, dans le Léger-land, un domaine encore plus vaste, celui de l'espace pictural. M'étant demandé si je pourrais faire — ne fût-ce qu'en imagination — le tour de l'automobile de « La partie de campagne » pour voir en face le mécanicien, je m'aperçus tout de suite de l'impossibilité d'une pareille entreprise. Aussi impossible que de faire le tour de la montagne Sainte-Victoire dans la peinture de Cézanne, ou le tour des monolithiques personnages de Giotto. Pourquoi? Parce que l'espace de la peinture de Léger, comme celui de Giotto, comme celui de Cézanne, comme celui des cubistes, est un espace à profondeur limitée, un espace dont l'équivalent en sculpture est le bas-relief (et le contraire, l'espace de la ronde-bosse). Il résulte notamment de la nature du modelé. Modelé incomplet qui ne comporte pas dans la succession sculptrice des ombres, cette contre-ombre, cette pénombre, dite aussi reflet, donnant l'impression que le volume se continue derrière ce que l'on voit de la forme. Cette absence du reflet produit un demi-volume,







La partie de campagne. 2<sup>me</sup> état. 1953. Huile sur toile. 112 x 154 cm. Musée Fernand Léger, Biot.



L'Écuyère noire sur fond bleu. 1953. Huile sur toile. 73 x 96 cm. Musée Fernand Léger, Biot.



La grande parade sur fond rouge. 1953. Huile sur toile. 114 x 155 cm. Musée Fernand Léger, Biot.



Paysage imaginaire. Huile sur toile. 1939-1952. 60 x 92 cm. (Photo Galerie Louis Carré).

des demi-sphères et non des sphères; il suscite des masses, mais laisse la surface de la toile les interrompre. Or, ces volumes, ces masses sont comme des plantes surgissant du sol; ils correspondent à la seconde façon d'interpréter les arbres — celle où ils ne ressemblent plus à Lao-Tseu. Celle qui les montre seulement s'élevant au-dessus de la terre, leurs racines restant invisibles. Ils ne sont plus des fœtus prodigieux et béats, mais des êtres partiellement libres, partiellement enfoncés dans leur mère tellurique. Ils sont comme des enfants en train de naître, naissant pendant des années, voire des siècles. Or, si l'on considère — suivant en cela les leçons de la psychanalyse — la naissance comme le moment le plus douloureux de l'existence, une sorte d'enfer qui succède au paradis de la gestation et précède le purgatoire de notre vie, et au souvenir, à la commémoration duquel est lié le sentiment de l'angoisse, Léger n'apparaît guère comme un peintre paisible.

Mais, ici, se pose une question. D'où vient que l'angoisse ne soit pas le sentiment prédominant qu'il inspire? Comment s'y prend-il pour rasséré-

ner, pour effacer le traumatisme de la naissance que, par d'autres moyens, il réveille? On ne peut sans doute prétendre énumérer tous les facteurs mis en œuvre. Mais quelques-uns sont évidents. Notamment celui qui consiste à empêcher l'esprit du spectateur de se fixer définitivement sur les idées de naissance, de fragilité et de douleur, en lui proposant les idées inverses: maturité, puissance et impassibilité. D'où la volonté maintes fois affirmée de traiter le visage humain comme un objet. D'où les anatomies puissantes, voire gonflées, comme celles des « Deux Sœurs » (1935). Inimaginables, dans le Léger-land, des figures fili-formes comme celles de Giacometti, qui rappellent l'étroitesse de la porte par où l'on vient au monde. D'où aussi l'importance conférée aux contrastes — du mouvement et de l'immobile, de la couleur et du dessin —, contrastes qui, suggérant

La partie de campagne. 1943. Lavis. 28 x 35 cm. (Photo Galerie Louise Leiris).





Étude pour La partie de campagne. I<sup>er</sup> état. 1953. Huile sur toile. 114 x 146 cm. (Photo Galerie Maeght).

l'idée de rupture, de coupure, n'évoquent cependant la coupure du cordon ombilical que pour convaincre que la naissance est finie, l'indépendance conquise, la liberté assurée. Enfin, la machine — impassible et puissante — contribue à rasséréner, à calmer l'inquiétude suscitée par le végétal. C'est pourquoi j'imagine volontiers maintenant que le mécanicien de « La partie de campagne », oubliant la forme approximative de sa roue (effet d'optique sans doute) ne répare pas une panne, mais a mis en marche son moteur, pour son plaisir, trouvant moins inquiétant que les chants d'oiseaux aux éclats imprévus, aux harmonies insolites, son ronronnement monotone, mais régulier.

YVON TAILLANDIER

# Léger en U.R.S.S.

par Pierre Descargues

Il y a peu de tableaux de Léger en Union soviétique. La raison de cette absence est que Morosov et Stchoukine, les collectionneurs qui ont constitué les richesses des musées russes en impressionnisme et en art d'avant 1914, fréquentaient Matisse jusqu'à Issy-les-Moulineaux et Picasso à Montmartre, mais pas les ateliers de Montparnasse. La compréhension du cubisme que manifesta principalement Stchoukine se limita aux stations nord de la ligne de métro Nord-Sud, laquelle avait donné son titre à la revue de Pierre Reverdy. On trouve cependant deux tableaux de Léger au Musée de l'Ermitage. Ils y sont entrés après la Révolution. L'un de 1924, l'autre de 1949. Au demeurant, je ne les ai pas vus sur les cimaises du Musée lorsque je le visitai.

Pourtant Fernand Léger est très connu en U.R.S.S. C'est ce qu'on pouvait déduire de l'affluence des visiteurs au Musée Pouchkine, à Moscou, en janvier 1963, quand on inaugura très officiellement une grande exposition rétrospective de son œuvre, accompagnée de quelques tableaux de ses disciples, Georges Bauquier et Nadia Léger. Cinq mille entrées le premier jour. Six mille le second. Je regardais ce public. Il était avide. Il discutait devant les toiles. Le catalogue n'était pas encore paru (il comportait une préface de Maurice Thorez). A l'entrée, on vendait un petit livre intitulé « L'art dans les fers » (il s'agissait de l'art emprisonné par la bourgeoisie, asservi par le capitalisme). Et les gens achetaient ce pamphlet, parce qu'on y trouvait la photo d'une œuvre de Léger: il me semble que c'était celle des « Disques » que conserve le Musée du Petit-Palais à Paris.

Ce que je pouvais entendre des discussions me faisait découvrir que le public russe connaissait cette peinture moderne que ses musées ne lui montrent pas. J'entendais prononcer les noms de Kandinsky, de Malevitch, de Tatline. Léger n'apparaissait donc pas comme il aurait dû apparaître à un public dont nous imaginions l'horizon artistique moderne limité aux officiels du réalisme socialiste.

L'exposition était venue par bateau. Le navire qui l'emportait avait été pris dans la tempête. Enfin, elle était arrivée à bon port. Si vaste qu'elle fût, elle était incomplète. Elle donnait, certes, Léger dans la quasi totalité de ses expressions (peinture, aquarelle, dessin, gravure, céramique, vitrail, tapisserie, etc.) mais elle ne montrait rien

de la part abstraite de son œuvre. Aucun des *Contrastes de formes* qu'il peignit avant 1914. Aucune des abstractions qui, vers 1924-1926, témoignèrent de l'intérêt que le peintre porta aux tendances murales du néo-plasticisme.

Les discours précisèrent l'orientation de cette sélection.

*Il faut garder en mémoire, a dit M. Kousnetsov, vice-ministre de la Culture, que Fernand Léger a fait son œuvre dans les conditions du capitalisme. Il a été impressionniste, cubiste. Il a fait de nombreuses recherches et à la fin de sa vie il s'est arrêté sur le réalisme. Il disait en effet à ses élèves: « ne tombez pas dans le piège de l'art abstrait; choisissez la voie du réalisme. »*

Le Président de l'Académie des beaux-arts, le sculpteur Manitzer, déclara ensuite que l'œuvre de Léger, après avoir été cubiste, s'était orientée vers la tradition optimiste de l'art populaire. Enfin, l'académicien Guérassimov développa de semblables remarques. C'est un Léger réaliste qu'on proposait. Et ce Léger-là existe, à coup sûr. Léger avait renoncé à l'abstraction, en connaissance de cause, mais pour avoir fait un livre avec lui, je sais fort bien qu'il ne l'extirpait pas de son passé et qu'il n'avait pas renoncé à s'en servir dans ses œuvres monumentales.

Cela dit, parler en Union soviétique de réalisme à propos de Léger, n'était-ce pas bouleverser les idées couramment admises? Et n'était-ce pas plus important de porter le débat de la figuration au niveau de l'œuvre de Léger que de recommencer le dialogue de sourds qui est censé partager les abstraits des figuratifs?

Le réalisme en Russie est fait de nuances. Le comble de l'art passe par les plus petits pinceaux. On lèche la ressemblance, on cultive le sujet dans son apparence immédiate. La photographie règne sur l'art et le peintre remplit sur ses tableaux les services qu'on attend d'elle.

Léger réaliste? Dans ce cas, quel adjectif employer pour la peinture soviétique? On dit réaliste socialiste, c'est vrai. En tout cas, dans les discours, était bien apparue la difficulté qu'il y a pour un gouvernement, quel qu'il soit, d'avoir une théorie en esthétique. Rien n'est plus mouvant que ce domaine. Et si l'on conserve les formules, tôt ou tard, elles seront employées à tort et à travers.

Le dynamisme de l'œuvre de Léger, le témoignage qu'elle donne de la beauté du monde mo-



Exposition Fernand Léger, Musée Pouchkine, Moscou 1963. (Photos Pierre Descargues).

derne, l'exaltation du travail, le sens de la force populaire qu'elle apporte, son équilibre, son optimisme généreux, sa santé n'étaient-ce pas des aliments facilement assimilables par ce pays? Sa forme, sa précision de belle machine parfaitement au point, sa rigueur indiscutable ne pouvaient-elles être, pour les jeunes peintres, l'invitation à un retour aux valeurs premières de la peinture, ces valeurs dont ils ont dans les icônes, dans les fresques, dans toute la peinture russe des temps byzantins jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle des exemples qu'ils n'ont sans doute pas assez médités? Que Léger ait pu leur faire retrouver leur tradition nationale aurait été un des effets les plus heureux de cette exposition. Je n'y crois pas trop.

Fernand Léger. Paul Éluard disait de lui qu'il était un maître. Et c'était vrai. Léger était fait pour régner sur les beaux-arts, créer des ateliers, multiplier les entreprises de décoration monumentale, diffuser un style. Le Front populaire a obtenu de lui quelques peintures murales (au reste d'implantation provisoire) quelques décors de théâtre. Après la guerre, quand il revint des États-Unis, les commandes étaient rares et son nom faisait peur. Ainsi fit-il, lui qui aurait pu mettre ses couleurs sur le pays tout entier, une œuvre de peintre aux dimensions de tout le monde. Léger pensait que dans un régime socialiste, la peinture, sa peinture pourrait descendre dans la rue, trouver sa juste place. Mais il n'est entré en U.R.S.S. qu'après sa mort, et avec quelles précautions...

PIERRE DESCARGUES



# Fernand Léger monumental

*De toute une ville faire un temple d'art*

par André Verdet

Il me semblerait que la conception de l'art monumental ait commencé de préoccuper fortement l'esprit créatif de Fernand Léger vers les années 1924-1925. C'était l'époque de l'apparition des premiers murs de couleur. Dans les intérieurs quelques architectes hardis s'en prenaient aux décors 1900, au Modern Style. Époque encore où les théories de Le Corbusier ouvraient une brèche dans la tradition, dans la routine des rapports entre l'architecture et la décoration. Une petite révolution s'annonçait, qui allait transformer, timidement encore, le carré ou le rectangle habitable.

« Je le répète un mur est une surface morte, un

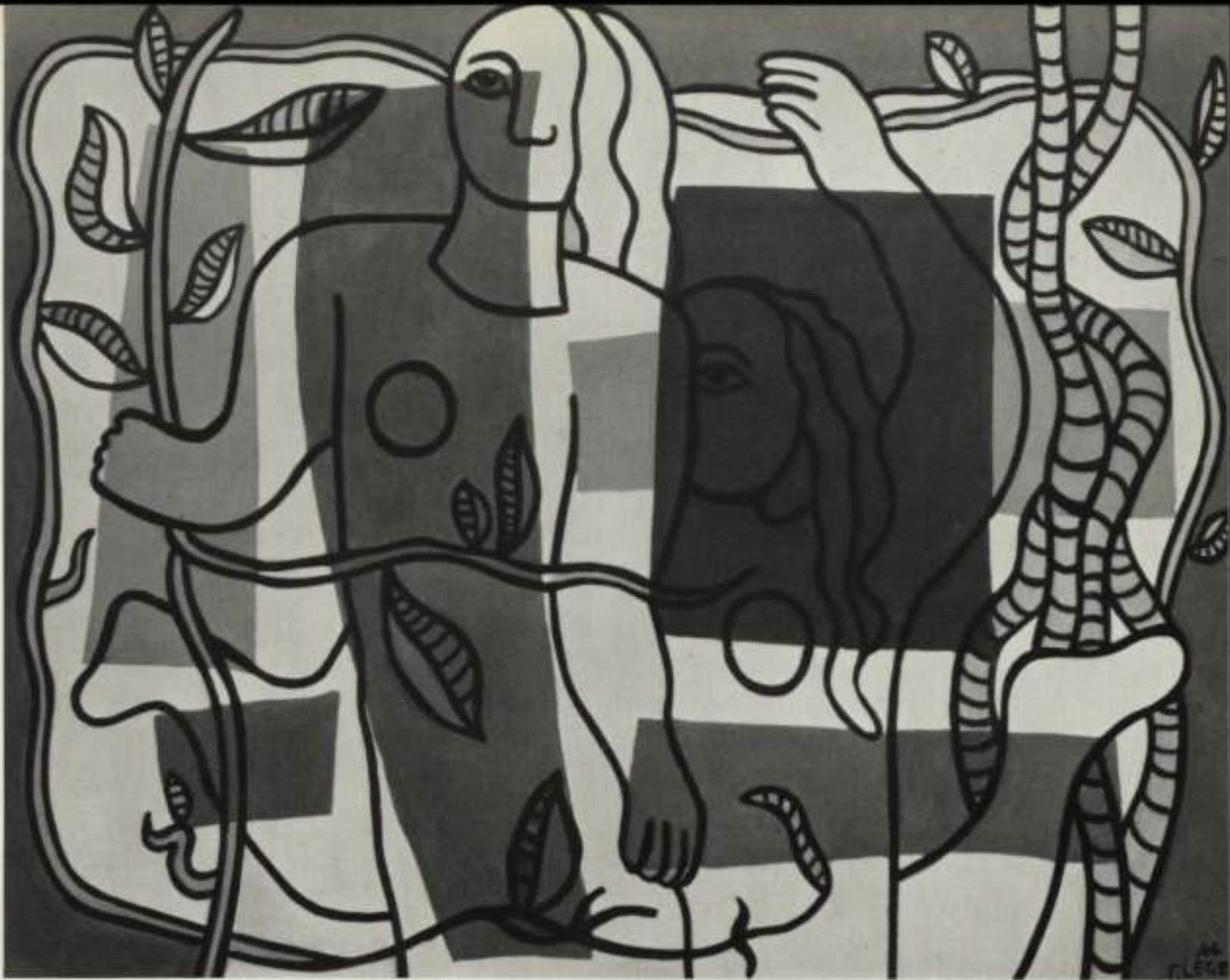
mur coloré devient une surface vive. La transformation du mur par la couleur va être un des problèmes les plus passionnants de l'architecture moderne. Le problème de la couleur sera donc traité sur le plan de la fonction dynamique ou statique — décorative ou destructive » écrivait Fernand Léger. Puis: « Avant d'entreprendre cette transformation murale d'avant-garde, il fallait avant tout que cette couleur soit libre. C'est dans ce sens que de mon côté j'ai toujours mené la bagarre, depuis 1912, date à laquelle j'ai trouvé des couleurs pures inscrites dans une forme géométrique. Exemple *La Femme en Bleu*.

« En 1919, avec *La Ville*, avènement du tableau

Le Transport des forces. 1937. Peinture murale. Palais de la Découverte, Paris. (Photo Giraudon).







Les deux femmes aux fleurs. 1946-1950. Huile sur toile. 130 x 162 cm. (Photo Galerie Louise Leiris).

avec des couleurs pures à plat, je voulais démontrer la possibilité d'obtenir, sans l'emploi du clair-obscur ou de la modulation, une profondeur et un dynamisme. La couleur en liberté devient une valeur plastique — en elle-même. Elle prend une action complète, indépendante des objets, lesquels avant cette époque, étaient chargés de la porter. »

Entre 1921 et 1925, Fernand Léger avait réalisé certains « dispositifs abstraits » qu'il avait soumis à des amis architectes. Des discussions à propos et autour de ces dispositifs jaillit l'idée que ces figures géométriques allaient bien au-delà de la notion de la peinture dite de chevalet et que, de ce fait, elles pourraient s'intégrer dans une adaptation colorée architecturale.

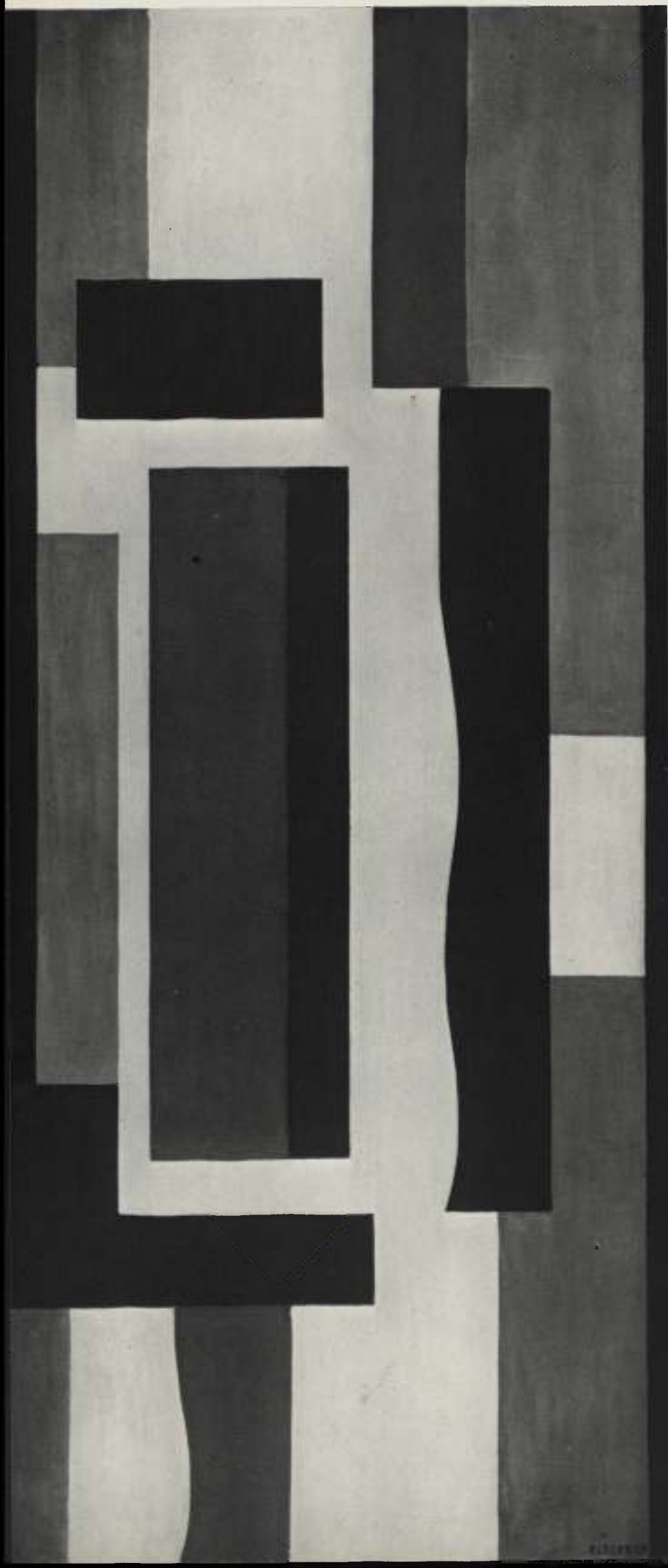
Or c'est d'abord par la révolution du « mur blanc » que la révolution du mur coloré allait s'accomplir. Fernand Léger qui a vécu cette aventure nous affirme que cela n'a pas été sans difficultés: « Les gens qui avaient des collections de tableaux trouvaient cela très bien. Beaucoup d'autres qui vinrent habiter dans les immeubles neufs de leurs rêves, s'ils admettaient bien la forme extérieure

de la construction, ne voulaient absolument pas vivre entre des murs tout blancs. On aurait dit que ça troublait leur regard, cette pureté.

« L'appartement que j'appellerai rectangle habitable va se transformer en « rectangle élastique ». Un mur blanc clair recule, un mur noir avance. Un mur jaune disparaît. Destruction du mur! Les possibilités créatrices sont multiples. Un piano noir par exemple devant un mur jaune clair crée un choc qui peut diminuer le sentiment de dimension.

« Pour l'extérieur, pour la façade de l'immeuble, le problème architecture-peinture est lui aussi entièrement neuf. Le volume extérieur d'une architecture, son poids sensible, sa distance peuvent être diminués ou augmentés, suivant les couleurs choisies. »

Il n'était pas inutile de rappeler — quoiqu'il nous semblât nous éloigner de ce qui, ici, nous intéresse — ces propos de l'artiste ayant trait à l'art relevant spécifiquement de l'architecture, donc de l'art mural et, par voie de conséquence,



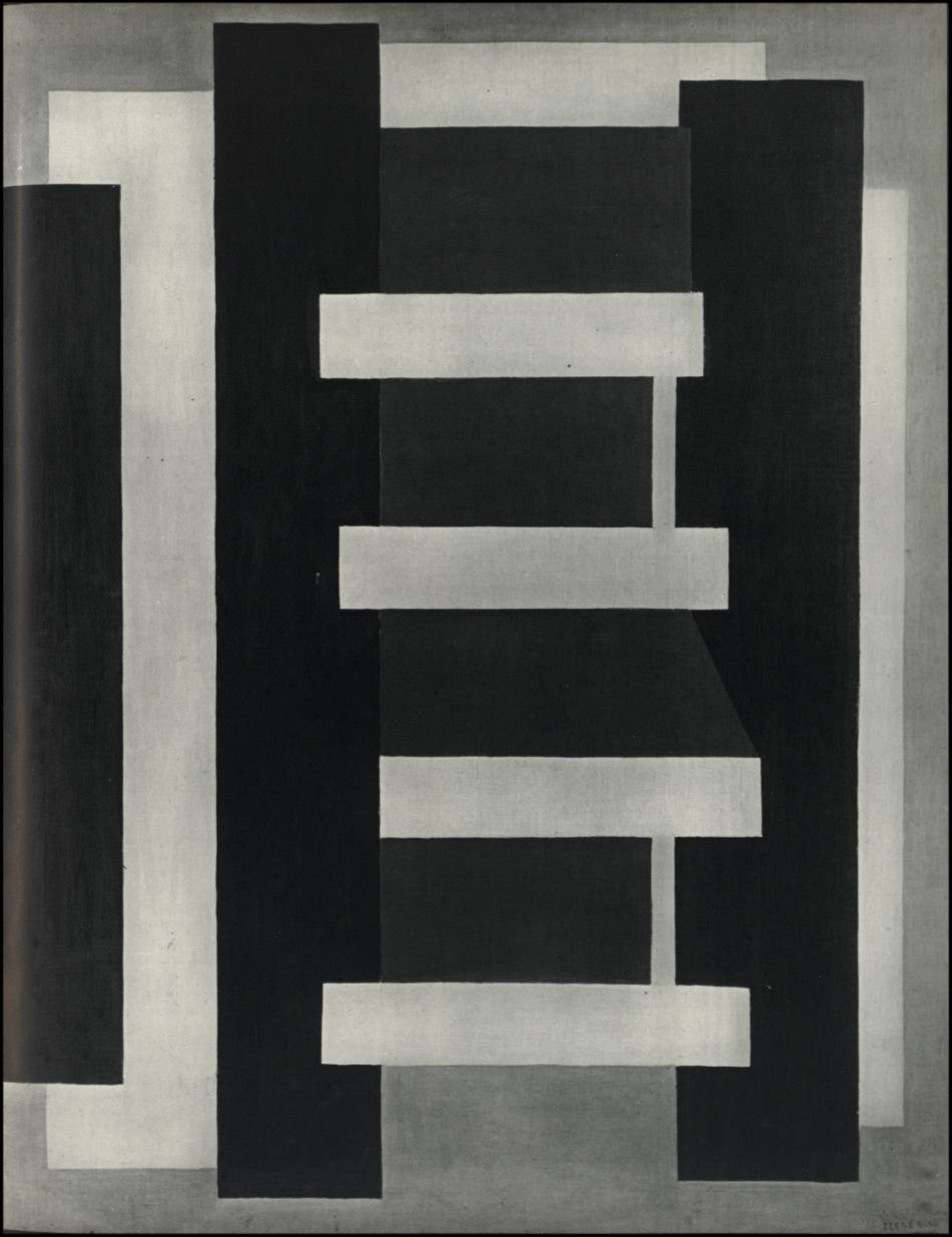
à l'art monumental. Ces propos nous sont de précieux renseignements qui éclairent mieux la démarche plastique du peintre en direction du mural.

Le dictionnaire moderne nous apprendrait que l'art monumental possède un caractère de grandeur majestueuse. Or ce caractère, ce signe du durable qui en impose à la beauté même et aux ans successifs, nous les trouvons dans certains tableaux, de certaines périodes significatives de Fernand Léger, notamment dans l'époque statique appelée justement « monumentale ». Le *Grand Déjeuner* (1921), *Nu sur Fond Rouge*, les *Femmes au Bouquet* (1921) autant de compositions qui confèrent aux tableaux un sentiment de sérénité quasi solennelle. Une grandeur silencieuse émane notamment des personnages massifs, grandeur qui nous reporte à l'œuvre sacrée des Archaïques des hautes civilisations cosmiques. Une sorte d'énigme, d'interrogation muette est suspendue dans l'espace immobile. Une certaine tension demeure toujours, sous-jacente, mais rentrée, enfermée dans la surface du tableau. L'heure est comme arrêtée, sa respiration semble retenue à la cime d'une attente. Les personnages, des femmes aux formes embouties, faisant songer à de gros tubes, se campent, hiératiques et souveraines dans leur assurance millénaire. Les chevelures ondulent en reflets comme une tôle métallique à la lumière. Pourtant, en dépit de leur non-individualisation, de leur inexpressivité affective, ces compositions nous intriguent jusqu'à l'envoûtement.

Or, c'est parallèlement à cette époque — statique, monumentale — que Fernand Léger a réalisé des huiles et des gouaches, des « dispositifs », nous l'avons dit, intitulés *Études pour Adaptation Architecturale*. Les deux démarches ne se contredisaient pas, bien au contraire, en fait, elles s'épaulaient et tout en étant conjointes, se basant sur la même loi des contrastes, elles menaient vers des secteurs différents, sinon opposés. L'une, la démarche figurative avec retour au sujet et à la figure humaine, se destinait à la peinture de chevalet, l'autre, la démarche abstraite, allait en direction du mural et, par là, du monumental.

Les grandes compositions murales pour l'Exposition des Arts Décoratifs en 1925 participent de cette période monumentale non figurative. Ces œuvres accompagnent l'architecture des murs, leur synthèse d'invention géométrique est l'aboutissement de la volonté de l'artiste de suspendre tout mouvement dans les valeurs. Quand il réalisera le *Transport des Forces*, en 1936, pour le Palais de la Découverte, la décoration intérieure pour la maison du fils Rockefeller à New York en 1938 et la peinture murale pour l'Exposition Internationale de Bruxelles en 1935, le problème à chaque fois, relèvera d'une esthétique différente selon que la composition accompagnera ou détruira le mur et créera une nouvelle surface.

Ce qu'il y a de remarquable, de singulier dans l'œuvre de Léger, c'est que par leur esprit même, leur facture, le hiératisme serein de leurs images,





Composition architecturale. 1952. Huile sur toile.  
146 x 89 cm. (Photo Galerie Louise Leiris).

certain tableaux figuratifs de la période monumentale peuvent prétendre s'agrandir jusqu'à atteindre une fonction architecturale sur une vaste surface donnée, s'intégrer sans faille dans l'espace du mur.

Il est évident que le peintre, lors de la réalisation de cette série de toiles ne songeait nullement pour elles à une fonction murale tandis que c'était son unique préoccupation quand il menait à terme ses *Études pour Adaptation Architecturale*. Ses écrits nous guident: « En général les seules couleurs pures et les seules formes géométriques ne supportent pas le tableau de chevalet. L'abstraction demande de grandes surfaces, des murs.

« Je dirai encore que la peinture de chevalet est souvent limitée. La peinture murale, elle, n'a pas de dimension. Ce sont deux domaines différents.

Mes premières peintures murales furent pour Le Corbusier. Elles se mariaient avec l'architecture: rythme contrasté de couleurs libres, fonction décorative, amplification de l'espace, besoin de luminosité.

« L'art abstrait est une nécessité d'aujourd'hui. Il va animer les murs, les architectures intérieures et extérieures. Je pense que mes tableaux de chevalet seront d'autant plus réalisables que ma collaboration architecturale sera abstraite. »

S'il se trouve que des toiles à sujet dans l'œuvre de l'artiste peuvent avoir une destination monumentale, c'est qu'elles portent en elles et *comme à leur insu*, les ressources plastiques fondamentales où se puisent les austères vertus du grand art mural tout en étant néanmoins des tableaux de chevalet destinés à être accrochés au mur comme un objet de collection. J'écrirai même qu'il faudrait porter les investigations bien avant la période statique, bien avant le *Grand Déjeuner* ou le *Nu sur Fond Rouge* ou encore le très remarquable et visionnaire *Grand Remorqueur*. Et je ne craindrai pas d'affirmer que les prémices du sens de la monumentalité chez Fernand Léger, je l'observe déjà parmi maint tableau de l'ère mécaniste, ainsi, par exemple, dans *Les Disques* (1918). Et c'est peut-être dans ce chef-d'œuvre rigoureux qu'est *La Partie de Cartes* (1917) que le caractère de grandeur et de noblesse, de simplicité aussi, dans les formes — en dépit de leur complexité dans l'imbrication, de leur dynamisme, du fourmillement des différents plans en profondeur — prend naissance dans l'œuvre de Léger.

Néanmoins si le sentiment du monumental sous-tend et imprègne beaucoup de peintures cela ne signifie nullement que ces pièces puissent être répertoriées sous l'appellation d'« art monumental ». Les amples compositions qui traitent des grands sujets, ainsi *Hommage à Louis David*, *La Partie de Campagne*, *Les Constructeurs*, *Le Campeur* demeurent avant tout des *peintures de chevalet* et ce malgré le format géant des toiles où elles sont inscrites.

Léger s'est expliqué quelque peu là-dessus: « Il n'est pas possible quoi qu'on en pense de transposer sur le mur un tableau comme *La Partie de Campagne* ou comme *Les Constructeurs*. Cela n'a rien à voir avec la dimension métrique d'un tableau. Je fais souvent des petites gouaches abstraites en fonction d'une grande surface à orner. Ces petits format peuvent être agrandis cent fois par exemple, agrandis sans aucun dommage parce que leur composition est calculée en fonction du mur, d'une surface à grande échelle. Si, par contre, j'essaye de transposer *Les Constructeurs* sur le mur, je ferai inmanquablement du gigantisme. C'est une question de rapport entre les divers éléments du tableau, de rapport aussi entre ces divers éléments et le cadre où ils s'inscrivent. La difficulté viendrait en outre de ce que les personnages sont plus variés, plus individualisés. Évidemment les éléments mécaniques, les poutrelles de fer, toute cette architecture métallique se prêterait parfaitement au mural si on les détachait du contexte humain, ce qui ne veut pas dire, je m'empresse d'ajouter, qu'un personnage ou une figure ne soient pas susceptibles d'être transposés sur le mur. C'est la façon de les traiter qui décidera. L'art de chevalet, je le répète, a ses principes, l'art monumental, les siens. Parfois, et je parle ici de la peinture à sujet, ça coïncide. Je pense à un tableau comme *Adam et Ève*, à certaines toiles très dépouillées dans leurs formes et dans leurs couleurs, très « raides » dans leurs lignes, à certaines toiles de la série des *Plongeurs*... Il y a même dans la *Grande Parade* des possibilités de transposition murale. Cela semble parfois tenir à peu de chose, mais ce peu de chose est important. Plus mes toiles à grand sujet demeurent dans le fait plastique de ce que j'ai appelé une *peinture objet*, — tous les éléments étant traités sur le même plan d'égalité picturale, d'inexpressivité affective sans nulle prédominance d'un élément sur l'autre — plus mes toiles auront des possibilités d'ouverture sur le mural. »

Il est hélas! trop vrai qu'une multitude de réalisations purement abstraites de Léger, ainsi celles autour des années 1950-1951, n'ont pas trouvé d'application murale; que des fresques, des mosaïques, des vitraux, des panneaux ornementaux, des reliefs céramiques polychromes, des tapisseries, signées de son nom, eussent pu fleurir sur une plus vaste échelle, imposants blasons de la civilisation nouvelle, les frontons et les halls des grands édifices publics, des grands ensembles privés, les parvis, les superstructures et les intérieurs des modernes usines. Ce colosse de la peinture des temps modernes était vraiment destiné à l'architectural. Finalement en regard des possibilités, des ouvertures offertes en ce domaine par son œuvre, il est à constater avec tristesse que peu d'architectes, peu de constructeurs ont fait appel à lui. Quand ils l'ont fait, Fernand Léger s'est trouvé devant une architecture existante, parfois déplorable (je songe notamment à Courfayve, en Suisse)

Vitrail du hall d'entrée du Musée Fernand Léger à Biot.



aux exigences de laquelle il lui a fallu se conformer sinon se plier. Le miracle est que ses réalisations monumentales en aient imposé, au terme de leur achèvement, à l'architecture, qu'elles l'aient même quelque peu transfigurée.

Le Fernand Léger monumental nous lègue malgré les réticences, les incompréhensions, les refus auxquels son génie inventif s'est heurté, une somme d'œuvres considérables non pas tant par leur quantité — qui eût pu être dix fois plus importante — que par leur vertu technique, la densité de leur présence, leur hauteur plastique, enfin par les virtualités matérielles et morales qu'elles postulent sur le plan de l'art collectif et social dont les problèmes hantaient le peintre.

Un événement important avait surgi en 1949 dans le déroulement multiple de l'œuvre: la réalisation de l'immense mosaïque pour la façade de l'église d'Assy (Haute-Savoie). Singulier destin: lui le penseur profondément matérialiste, l'artiste aux idées de gauche bien ancrées, voyait venir à lui l'Église en la personne d'un de ses servants,

le père Couturier, il la voyait venir pour la commande d'une mosaïque qui recouvrirait une immense surface extérieure, à l'église d'Assy.

A défaut de l'art profane, l'art sacré! La proposition avait déjà été faite par le père Couturier, ami des arts et des artistes modernes, lors du séjour de Léger à New York. Dès 1946, le peintre avait établi une maquette, qui fut la bonne. Or les motifs en étaient figuratifs: Le Christ, son drame, des objets sacrés. La passion de Léger pour les trésors muraux de Ravenne s'était subitement réveillée en lui, flambant de toutes ses flammes pures et ardentes.

L'athéisme de Léger était bien connu. Quelques-uns parmi ses amis politiques s'étonnèrent qu'il décorât une église. Il fit des mises au point très nettes à ce sujet. A moi-même il déclara encore, en 1954: « Je tiens à déclarer que c'est le même homme au millimètre près, qui a réalisé les panneaux de l'ONU et les vitraux d'Audincourt, le même homme libre. Je ne me suis pas dédoublé. Magnifier des objets sacrés, clous, ciboires ou cou-

Le Musée National Fernand Léger à Biot.





F. LÉGER. Lithographie pour XX<sup>e</sup> Siècle n° 2, 1952. 2<sup>me</sup> tirage, 1971 (Mourlot imprimeur).





Céramique et mosaïque pour le bâtiment administratif du Gaz de France à Alfortville. 1955.

ronnes d'épines, traiter le drame du Christ, cela n'a pas été pour moi une évasion. Je suis sain, mon esprit n'a pas besoin de béquilles. J'ai simplement eu là l'occasion inespéré d'orner de vastes surfaces selon la stricte conception de mes idéaux plastiques. Je désirais seulement apporter un rythme évolutif de formes et de couleurs pour tous, croyants et incroyants, quelque chose d'utile, accepté aussi bien par les uns que par les autres du seul fait que la joie et la lumière se déversent dans le cœur de chacun. Le père dominicain Couturier m'a toujours soutenu à fond. Au sujet d'Assy il a dit: "Je ne veux pas me préoccuper des opinions religieuses de tel ou tel artiste, seule compte l'œuvre d'art à créer pour le Beau". »

Léger déplorait que dans les rapports établis entre le peintre et le maître d'œuvre ce dernier imposât trop souvent sa surface sans se soucier des problèmes que pose la réalisation du rêve actif de l'artiste, en feignant d'ignorer l'échange d'i-

dées généreuses qui pourraient exister entre deux créateurs qui se complètent, chacun donnant la sienne comme une possibilité profitable à l'autre.

Par contre le Musée de Biot (Alpes-Maritimes) a été construit en fonction de l'immense mur qui orne sa façade (45 m de long, 10 m de haut). La décoration extérieure a commandé à l'architecture, non seulement la décoration extérieure, dis-je, mais encore le vitrail géant du hall d'entrée, et, en définitive, tout l'important ensemble des œuvres de Léger comme une ample panoplie chronologique sur les cimaises: l'architecture s'est pliée ici aux impératifs de l'art; elle existe simple, claire et fonctionnelle, mais elle sait s'effacer devant le seul fait mural et pictural.

Primitivement la maquette du fronton du Musée de Biot était destinée au Stade olympique de Hanovre, en Allemagne. Elle a été agrandie cent fois lors de la réalisation. Une conception statique-dynamique anime le mur. Hymne à la jeunesse



La Grande Parade. État définitif. 1954. Huile sur toile. 300 x 400 cm. (Photo Galerie Maeght).

et aux sports, il se fixe à la cime de l'élan de ses formes, de son rythme faits de contrastes plein de vigueur allègre. L'œuvre est un composé de mosaïque et de sculpture polychrome.

Fernand Léger, dans son grandiose rêve d'art social et collectif, considérait comme faisant partie intégrante de l'environnement monumental non seulement les arts de la fresque, du vitrail, de la mosaïque, de la céramique, de la tapisserie mais encore ceux de la sculpture. Ainsi à Biot même, en 1949, avec l'impérieux besoin, qui le caractérisait, d'amplifier ses créations multiples, avait-il fondé un atelier de céramique. Brice, un de ses anciens élèves, le dirigeait. Des dizaines de sculptures et de bas-reliefs polychromes y ont vu le jour. L'une de ces céramiques murales de grand format *Femmes au Perroquet* est encastrée dans les jardins de la Colombe d'Or à Saint-Paul (Alpes-Maritimes). Elle a été, je crois, en son temps (1953) le premier exemple au monde de relief céramique de plein air d'un tel format. « J'ai essayé de loger du soleil dans mes sculptures polychromes tout en leur donnant une large ventilation dans les formes. Comme pour la peinture, j'ai le constant souci de demeurer fidèle à moi-même en suivant la voie intransigeante, à l'opposé

de la séduction, que je me suis assignée et dont, je le crois, je n'ai que très peu dévié » dira l'artiste.

Après les limpides et sereins vitraux pour l'église de Courfreville (1953-1954), après ceux pour l'université de Caracas, Léger est heureux de mener à bien les maquettes d'une grande céramique mosaïque pour le bâtiment administratif du Gaz de France à Alfortville.

De plus, l'architecte Niemeyer lui demande d'établir des projets pour une autre décoration en mosaïque: celle dont se parerait l'Auditorium de l'Opéra de São Paulo... C'était enfin la consécration sur le plan universel des concepts monumentaux de l'un des plus grands inventeurs artistiques de tous les temps.

... Hélas! frappé en pleine force, l'artiste mourait le 17 Août 1955 au Gros Tilleul, sa maison campagnarde de Gif-sur-Yvette.

Fernand Léger dont le désir ultime fut d'orner toute une ville neuve, avec ses maisons solaires portées par la verdoyante respiration de nombreux jardins et parcs, toute une ville ainsi qu'un temple d'art — architecture, peinture, sculpture — et à la cadence lumineuse de l'homme libéré.

ANDRÉ VERDET

# A petit et grand feu

par Henry Galy-Carles

Ce sont dans les dernières années de sa vie que Fernand Léger s'attacha plus particulièrement à l'art de la céramique, dont, en quelques lignes, il faut rappeler les données techniques afin d'appréhender, au plus près, les réalisations du grand artiste dans cette discipline.

On doit, ainsi, la première mise au point de la *pâte dure* employée généralement en France pour la fabrication de la céramique à Alexandre Brongniart; cette pâte, qui était composée de kaolin, de feldspath, de quartz et de craie, cuisait à 1.410 degrés, aussi était-elle trop dure pour supporter des émaux, et il fallut attendre les chimistes Laugh et Vogt pour que soit découverte, vers

1880, une composition qui, en ne cuisant qu'à 1.280 degrés, en offrait la possibilité. Cette pâte comportait également du kaolin — argile blanche destinée à donner de la plasticité à la pâte — d'abord soigneusement débarrassée de ses impuretés, délayée, séchée, à laquelle on ajoutait du feldspath broyé, puis du quartz et de la craie; cette composition délayée avec de l'eau, puis raffermie et malaxée devait reposer un certain temps avant d'être encore longuement battue pour qu'en soit chassées les moindres bulles d'air.

Cette pâte était alors façonnée selon plusieurs techniques, dont celle du *coulage* qui permettait des réalisations assez audacieuses, et qui consis-

Le chandelier et la feuille. 1951. Céramique. 69 x 90 cm. (Photo Galerie Louise Leiris).





Composition au vase bleu. 1951. Céramique. 37 x 33 cm. (Photo Galerie Louise Leiris).

tait à couler la pâte, délayée dans l'eau, dans un moule en plâtre, fait de plusieurs morceaux; ce plâtre absorbant une partie de l'eau que contenait la *barbotine*, formait ensuite une croûte assez résistante pour adhérer au moule, lequel était enfin vidé au fur et à mesure qu'on lui insufflait du gaz comprimé afin que cette croûte, encore fragile, ne s'affaisse.

La cuisson d'une pièce est une opération fort délicate également; celles destinées à l'émaillage subissant, en effet, une première cuisson à 900 degrés, ayant pour résultat de donner à la pâte une porosité sur laquelle il est possible de fixer la

glacure brillante qui lui est appliquée, soit par insufflation, soit par immersion, soit encore au pinceau; ensuite la pièce est de nouveau mise, soit au *grand feu*, soit au *petit feu*; pour ce dernier procédé, le moins difficile, les couleurs posées sur la pièce déjà cuite, comprennent aussi un fondant et de l'essence de térébenthine, l'un pour donner un aspect brillant à la cuisson, l'autre pour les étaler sur la surface à colorer; après quoi, les pièces sont repassées dans un feu qui ne doit pas excéder 1.000 degrés.

Le *grand feu*, de son côté, étant appliqué surtout à la pâte dure, déglazée ou cuite en couver-



La fleur qui marche. 1952. Sculpture polychrome. 70 x 50 cm. (Photo Galerie Louis Carré).

ture, qui grâce à une dose de colorant plus importante, rend alors des coloris intenses, ceux-là mêmes que l'on retrouve, brillants et purs, dans les céramiques de Fernand Léger.

Quels que soient, alors, les thèmes de ce dernier: natures mortes, femmes, visages ou animaux, comme en témoignent entre autres: *Composition au vase bleu*, *Pot de lait*, *Le chandelier et la feuille*, — 1951 —; ou bien: *Femmes à l'oiseau*, *L'enfant à la fleur*, *La fleur qui marche*, — 1952 —; ou bien encore: *La tête de cheval* (1953), *Visage en creux* (1954), on retrouve, sur le plan esthétique, le style caractéristique de Fernand Léger: son sens très

aigu de la sculpture, discipline dont il a souvent usé pour ses céramiques: son sens de la synthèse, son pouvoir de suggérer par une ligne ou un plan l'essence même des objets ou des personnages, qu'il fut l'un des premiers au XX<sup>e</sup> siècle, à appréhender objectivement, sans immixtion subjective volontaire, bien que, par cette distance et par son style, Fernand Léger ait finalement donné une vision subjective du monde extérieur, car, en effet, son sens du monumental reste la marque de la grandeur qu'il savait conférer à tous ses sujets; ce monumental qui doit toujours s'accompagner d'une certaine dimension et puissance psy-



Femmes à l'oiseau. 1952. Céramique. 105 x 90 cm.

chique pour ne pas tomber dans la plus creuse décoration.

Ainsi, par exemple, un détail entre tant d'autres. Dans *Le chandelier et la feuille*, plaque céramique datant de 1951, Léger, incontestablement, a recherché la densité par le graphisme, et la limpidité par les plans colorés; son écriture dépouillée, réduite à l'essentiel, large et appuyée, délimite les contours des cinq palmes de la feuille, lui donnant sa force comme sa présence; les surfaces, elles, étant traduites, chacune, par un creux, afin que la lumière, créant le mouvement, puisse y pénétrer. C'est par cette synthétisation des formes, expurgées de tout inutile, que Léger donnait à ses prétextes picturaux ou plastiques, leur dimension monumentale.

Autre exemple encore: *Femmes à l'oiseau*, sculpture polychrome datant de 1952, dans laquelle la technique cubiste de Léger se retrouve pleinement, particulièrement dans la composition de l'oiseau; composition faite d'une opposition de plusieurs creux et d'un seul plein; les creux entourés d'un cerne foncé, délimitant formes et masses, et sur le même plan, le bec de l'oiseau, le plein, suggérant le corps, et par sa couleur, le plumage. Il en est de même du visage de chacune des femmes, fait d'un creux entouré d'un cerne en relief, au trait large, solide, puissant pour le contour, à l'intérieur duquel un second cerne, en relief également, compose sourcils et nez, alors que deux autres creux, ovales, et deux sphères, en relief toujours, forment les yeux; la bouche, elle,



L'enfant à la fleur. 1952.  
Céramique. 150 x 87 cm.  
(Photos Galerie Louis Carré).



La tête de cheval. 1953. Céramique. 48 x 40,5 cm. (Photo Galerie Louise Leiris).

étant caractérisée par un troisième creux et cerne en relief; cette technique creux-volume-masse, vient directement de la voie ouverte, dans ce sens, par Archipenko; enfin, une masse colorée, foncée, et un creux vertical, clair, suivant le même mouvement, et recréant les reflets de lumière sur la chevelure, composent cette dernière. Quant aux bras, délimités, aussi, par un large cerne, leur volume en est signifié de la même manière, par un creux.

Ainsi, quels que soient le matériau, la technique utilisés, Fernand Léger a su y adapter son style, et les adapter à son style, prouvant par là qu'aucune discipline ne lui était étrangère.

HENRY GALY-CARLES



# Rigueur et poésie du dessin

par Maurice Jardot

Dans un bel article, qu'il écrivait en 1923 sur les bals populaires, Léger notait: « La chemise blanche sans faux col limite le masque à hauteur des épaules. Cela donne un effet de médaille. Là seulement, j'ai vu des profils d'hommes. » Et plus loin: « Quand ils dansent, ils se détachent nettement sur le fond blanc cru du bal, leur silhouette compte beaucoup comme effet plastique... » Observation de dessinateur, d'artiste attentif à l'aspect graphique des êtres et des choses! Et de fait, Léger, dont l'art sera hanté par les profils et les galbes, par les formes rigoureusement cernées, est un grand dessinateur que dissimule à beaucoup le puissant coloriste qu'on admire en lui.

On nous avait pourtant habitués à opposer la couleur au dessin, à distinguer les écoles selon l'importance relative accordée par elles à la première et au second — et voici qu'avec Matisse et Léger renaît une entente, qui n'avait pas pu se reformer depuis les Primitifs, entre ces deux éléments de l'expression picturale! Léger est d'ailleurs, comme il le dit lui-même, un « primitif d'une époque à venir »; il est aussi un des maîtres du cubisme qui, après et avec Cézanne, s'efforcèrent de redonner corps et vigueur au monde vaporeux et doux de l'impressionnisme et ne cherchèrent dans la subversion plastique que les moyens d'un ordre neuf, d'un classicisme; il est enfin ce peintre du siècle de l'ingénieur qui sut découvrir dans la machine une beauté exemplaire: celle de la netteté, de la précision, de la rigueur, de l'éclat, du « fini ». Autant de caractères et de situations qui expliquent l'importance structurale, organique, que le dessin a dans l'œuvre de Léger. Si organique même que l'œuvre dessinée de Léger ne peut être considéré comme un aspect, un secteur particulier de sa production d'artiste, mais seulement comme un moment de son activité de peintre. Il est rare, en effet, qu'un dessin lui paraisse porter sa fin lui-même: il ne le conçoit habituellement qu'en vue de la toile et les quelques exceptions qu'on peut noter (pendant la Grande Guerre, en raison des conditions de vie qui étaient alors les siennes, entre 1926 et 1931, etc.) ne changent rien à la tendance générale. On mesure combien Léger est ici différent de Matisse. Sa méthode de travail ex-



Verdun, la rue Mazel. 1916. Encre. 30 x 19 cm. Coll. part.



Composition abstraite. 1920. Gouache. 30 x 27 cm. Coll. part.

Trois femmes (étude pour La danse). 1919. Crayon. 37 x 30,5 cm. Coll. part.



plique d'ailleurs qu'il en soit ainsi: elle consiste en un approfondissement progressif et patient du thème choisi ou simplement rencontré; elle est en réalité une mise au point qui s'apparente beaucoup plus aux épreuves du « banc d'essais » qu'aux brillantes variations dont Matisse enrichit certains de ses thèmes. Au début est presque toujours le dessin, parfois rehaussé, puis vient fréquemment la gouache ou la toile de petit format (assez souvent même: la gouache et la toile), enfin arrive — quand elle arrive! — la toile de grand format, car une composition peut avoir épuisé ses ressources avant les grandes dimensions, comme il arrive à un moteur de « claquer » avant les hautes vitesses. C'est parce que le dessin occupe dans l'œuvre de Léger cette situation « initiale » qu'on peut aisément, lorsqu'on en suit l'évolution, retrouver celle de sa peinture.

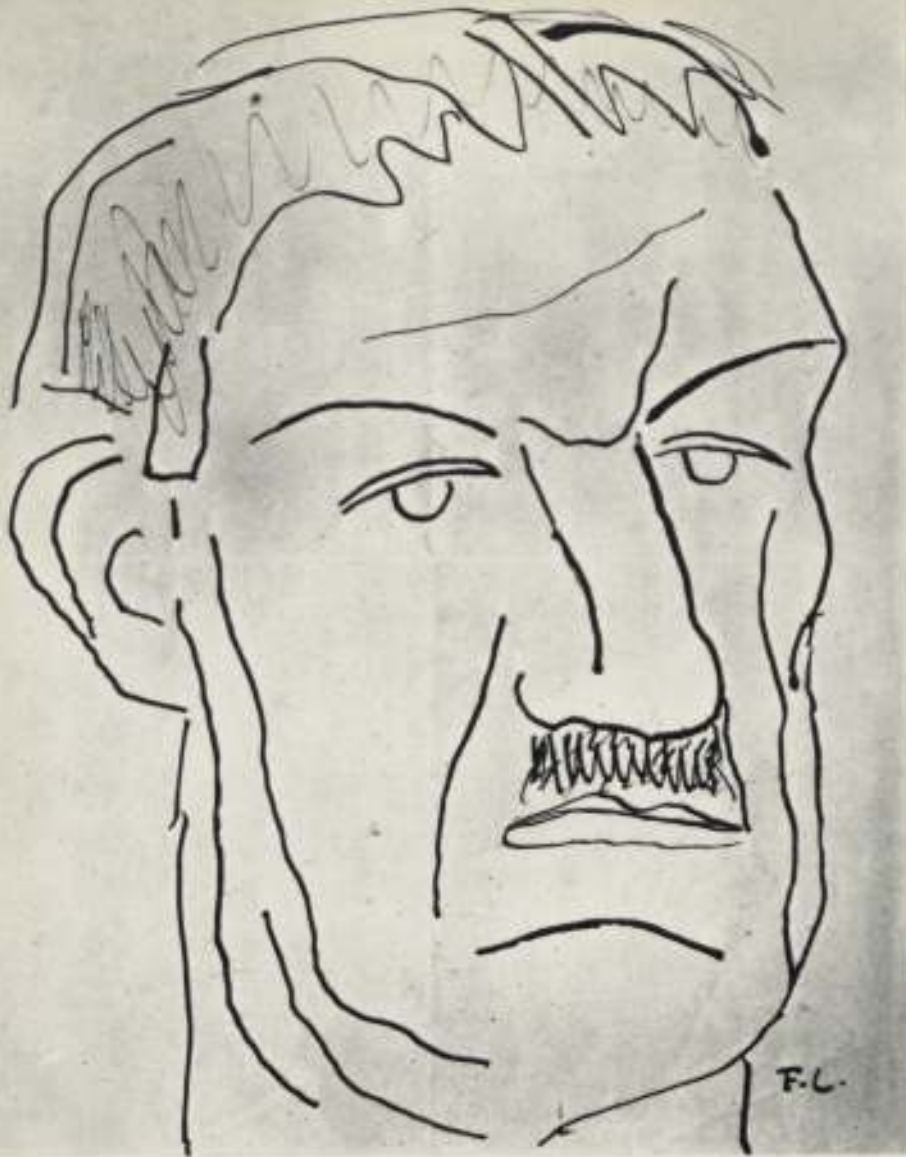
On comprend, dès lors, que toutes les phases, toutes les périodes de la peinture de Léger se trouvent préalablement inscrites dans son dessin. On passe, ici comme là, des « contrastes de formes » d'avant 1914 à la « période mécanique » des années 1918-1920 que dominent *Les disques et la ville* (1919) et que prolongent les *Paysages animés* (1921) et toutes les compositions à personnages qui vont du *Grand déjeuner* (1921) à *La lecture* (1924). Les années 1925, 1926 et 1927 sont celles des natures mortes compactes et immobiles: elles illustrent la période dite « dorique » ou « architecturale ». Vient ensuite les « objets dans l'espace » qui substituent à l'organisation sévère des compositions précédentes des éléments naturels ou fabriqués qu'une sorte de jeu aérien disperse sur le fond de la toile. Cette période prend fin vers 1932.

L'importance des années 30 est d'ailleurs à souligner: en même temps que disparaissent les « périodes » proprement dites (celle appelée « américaine », moins nettement différenciée que les autres, doit surtout son qualificatif au pays où vécut Léger pendant la guerre), la figure humaine prend progressivement la place éminente qu'elle conserve encore aujourd'hui dans l'œuvre du peintre. Plus souple, plus charnelle qu'autrefois, elle y introduit une prédominance de la ligne sinueuse qui n'avait existé jusque-là que dans quelques ultimes tableaux de la période des « objets dans l'espace ». Elle y fait admettre aussi la sensualité de la « tache » et la profusion plastique de volumes ronds, lourds, épais. On passe ainsi, entre 1930 et 1940, d'un art très délié et transparent à un art pesant comme un viscère.

Désormais la production de Léger se groupera autour d'importantes compositions (*Composition aux perroquets*, *Adam et Ève* entre 1935 et 1940, *Les constructeurs* en 1951) ou s'organisera en séries (séries des *Plongeurs*, des *Danseuses* et des *Cyclistes*, entre 1940 et 1949).

Elle s'enrichira aussi, à partir de 1940, d'audaces nouvelles. La « figure dans l'espace » fait alors son apparition à la place laissée vacante, depuis quelques années, par « l'objet »; en occupant la place



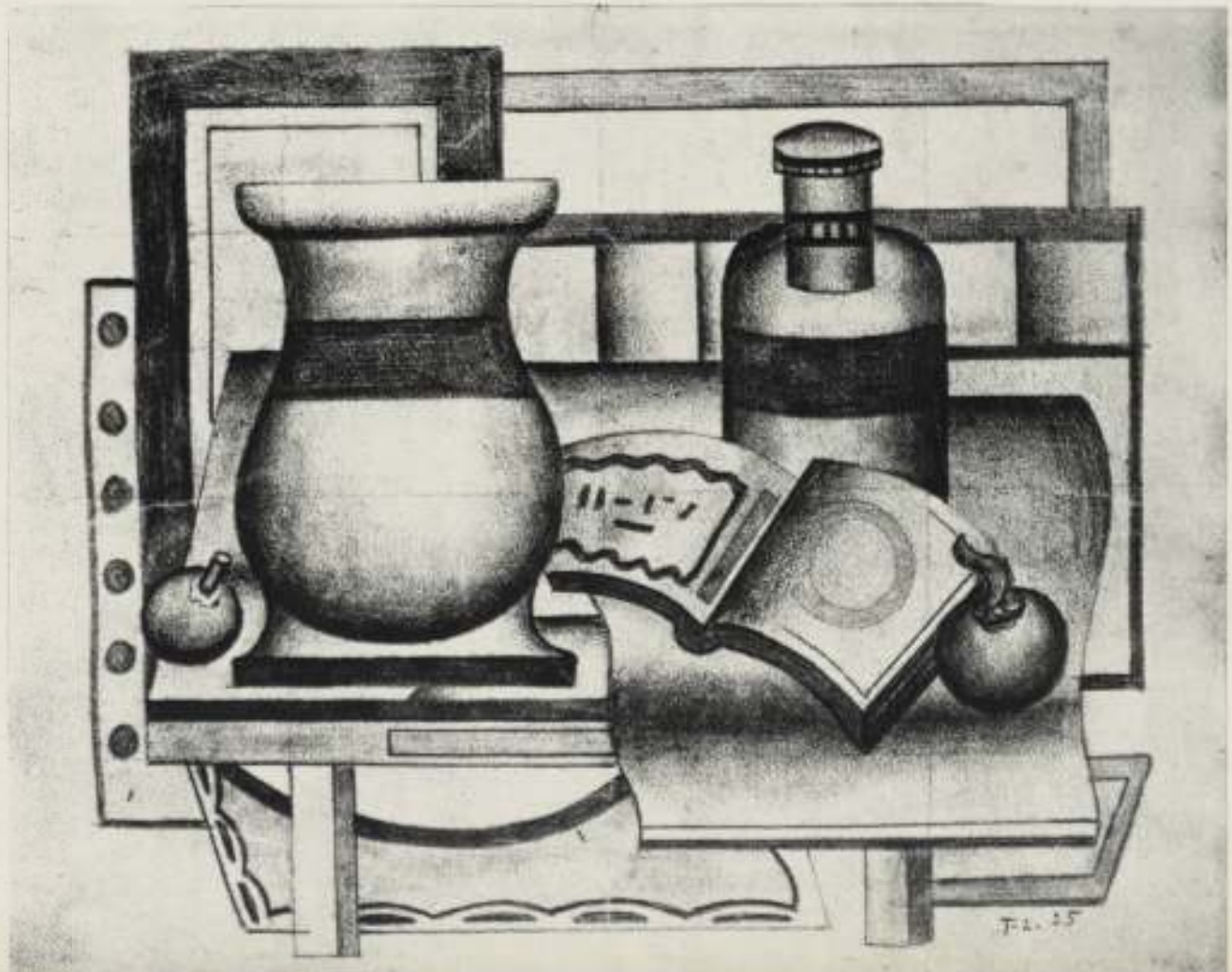


de l'objet, la figure adopte d'ailleurs l'état et la fonction, exclusivement plastique, de celui-ci. A peu près au même moment, la couleur est mise « en dehors » du dessin, séparée de ce qui habituellement la contient comme jamais elle ne l'avait été jusqu'ici: « couleur en liberté », plus éclatante et transparente que l'autre, qu'il ne faut pas confondre avec la couleur mal domptée des « fauves ».

Le dessin, lui, gagne à ce divorce une importance telle qu'il lui est arrivé, au moins une fois (toile de 1952) de se passer de la couleur.

La signification du dessin de Léger est évidemment celle de sa peinture. L'équivalence est toute-fois, chez lui, aussi totale qu'il est possible, puisque ce dessin, élément de son art, en est aussi ce moment dont nous avons parlé. D'où le besoin qu'eut toujours Léger d'adapter l'outil de son dessin aux exigences de sa sensibilité, aux mouvements de son style. Les deux instruments gras qui permettent les effets vigoureux (et savoureux) de la tache sont le fusain et le pinceau: Léger utilise fréquemment le premier (parfois avec le second) avant 1914; le pinceau seul n'apparaît que vers 1930 (sauf, avant cette date, dans les lavis), mais il est actuellement son outil de prédilection. La sécheresse, la précision, l'acuité du crayon et de la plume furent plus communément réservées aux périodes intermédiaires, d'un art plus strict. Les valeurs sont peu nombreuses, au moins depuis 1914, et ne servent jamais à créer l'espace. Quant au modelé, il n'a pas pour but de situer les corps dans la lumière, mais de donner au volume la

Nature morte sur la table. 1925. Crayon. 30 x 38 cm. Coll. part.



vigueur qui convient et, souvent, de provoquer ou de renforcer les contrastes. Le fait de n'être pas distribué en fonction d'une source lumineuse donnée lui confère fréquemment un remarquable pouvoir de transfiguration. Mais le dessin de Léger se satisfait souvent du simple trait, du cerne, dont aucun « repentir » n'altère la pureté.

Apollinaire remarquait, en 1913, à propos de Léger: « Il est un des premiers qui, résistant à l'antique instinct de l'espèce, à celui de la race, se soient livrés avec bonheur à l'instinct de la civilisation où ils vivent. » Et il est vrai qu'un mouvement de curiosité et de sympathie porta toujours Léger vers son époque. Il l'aima — et l'aime encore — telle qu'elle s'offre, intense et violente, et sentit d'instinct qu'une civilisation de transition comme la nôtre ne pouvait être qu'une civilisation des contraires, qu'une civilisation à contrastes — d'où l'importance exceptionnelle de ceux-ci dans son œuvre.

Époque qui mit en vedette deux puissances nouvelles et solidaires: la machine et son peuple. Adoptés spontanément par Léger, ils prirent une place, souvent prépondérante, dans ses toiles. Mais ces seules particularités du vocabulaire plastique — même jointes à son goût pour la grande composition murale, d'esprit collectif par ses buts et ses moyens — n'auraient pas pu conférer à son art l'accent véritablement populaire qu'il a — encore que le peuple ne le reconnaisse pas — si autre chose, qui vient du cœur et du ventre, ne s'y était ajouté. Léger possède une gentillesse populaire;



Dessin à l'encre. 1939. 21 x 30 cm.







Paysage américain. 1944. Encre. 22,5 x 30 cm. (Photos Galerie Claude Bernard, Paris).

c'est elle qui lui fait disposer ses acrobates et ses cyclistes comme eux-mêmes « poseraient » devant l'objectif d'un photographe de foire: tous de front, le bras sur l'épaule du copain, la fleur à la main ou aux lèvres, le gosse au cou. Mais plus encore, son art direct, vigoureux, optimiste, sans dessous compliqué, tout entier et tout d'un bloc tourné vers l'extérieur, a un pouvoir d'action physique sans égal: il donne de l'épine dorsale, de l'ampleur à la poitrine, de la carrure aux épaules. Comme le peuple, dont l'action sur le monde est d'abord physique, il a le goût de la puissance et de l'action physiques.

MAURICE JARDOT

(1953)



## Biographie

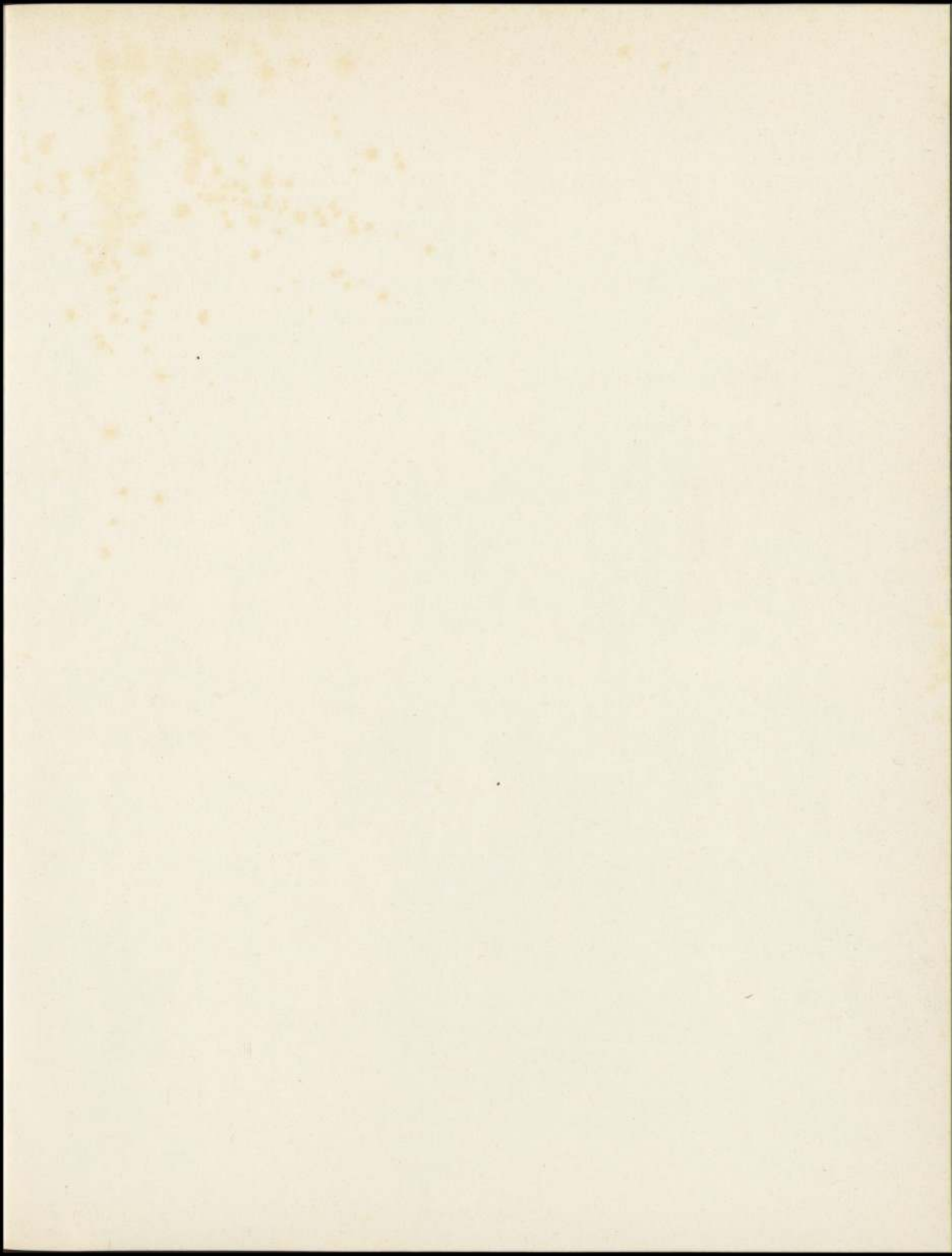
- 1881 Fernand Léger naît à Argentan (Eure), le 4 février.
- 1897 Apprentissage chez un architecte à Caen.
- 1900 Dessinateur chez un architecte à Paris.
- 1903 École des Arts Décoratifs. Élève libre aux Beaux-Arts. Fréquente l'Académie Julian et le Louvre.
- 1905 Peinture impressionniste.
- 1906-07 Peinture « fauve ».

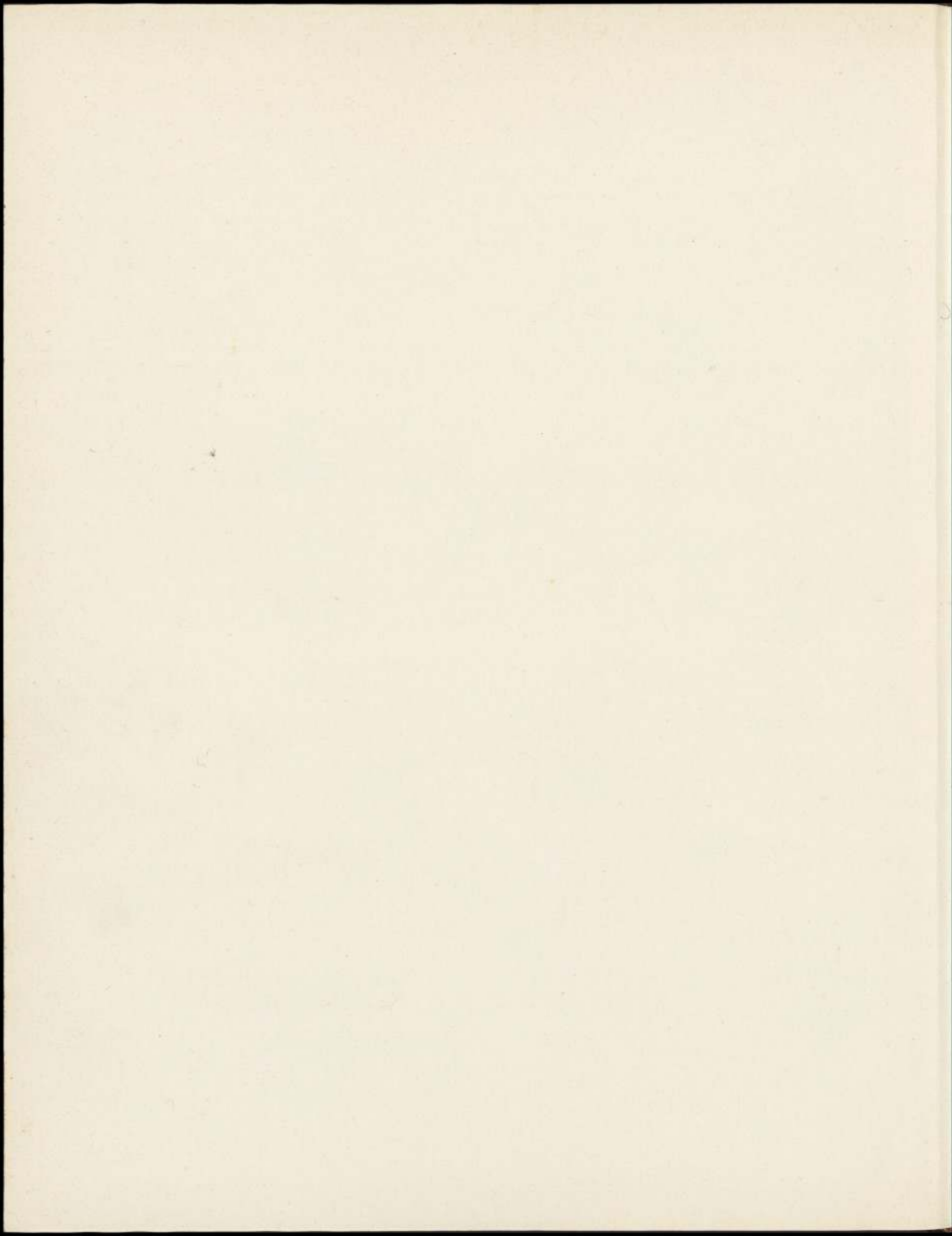
- 1908-09 Atelier dans « La Ruche » où il se lie d'amitié avec R. Delaunay, Laurens, Lipchitz, Archipenko, Chagall.
- 1910 Exposition chez D. H. Kahnweiler, avec Braque et Picasso.
- 1913 Contrat avec Kahnweiler.
- 1914-17 Mobilisé comme sapeur dans le Génie.
- 1919 Mariage avec Jeanne Lohy.
- 1920 Rencontre avec Le Corbusier; création de « L'Esprit Nouveau ».
- 1921 Collaboration avec Blaise Cendrars, au film d'Abel Gance « La Roue ». Décors pour le ballet suédois de Rolf de Maré « Skating Rink ».
- 1922 Décors pour le ballet suédois de Rolf de Maré « La Création du Monde ».
- 1924 Réalisation et production du premier film sans scénario « Le Ballet mécanique ». Voyage en Italie (Ravenna). Atelier d'enseignement avec Ozenfant.
- 1925 Peintures murales pour Le Corbusier et Mallet-Stevens à l'Exposition des Arts Décoratifs.
- 1928 Exposition à la Galerie Flechtheim à Berlin.
- 1930 Exposition à la Galerie Paul Rosenberg à Paris.
- 1931 Premier voyage aux États-Unis (New York, Chicago).
- 1933 Exposition au Kunsthaus de Zurich. Voyage en Grèce avec Le Corbusier; discours aux architectes du IV<sup>e</sup> Congrès des C.I.A.M.
- 1934 Séjours à Antibes, Londres, Stockholm.
- 1935 Expositions au Museum of Modern Art de New York et à l'Art Institute de Chicago. Second voyage aux États-Unis où Le Corbusier le rejoint.
- 1937 Décors pour le ballet de Serge Lifar « David triomphant » à l'Opéra de Paris. Décor pour la fête des Syndicats (C.G.T.) au vélodrome d'hiver à Paris. Peinture murale « Le transport des forces » pour le Palais de la Découverte à Paris.
- 1938 Troisième voyage aux États-Unis; décoration des appartements de Nelson A. Rockefeller Jr. à New York. Expositions à la Pierre Matisse Gallery de New York et au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.
- 1940-45 Exil à New York; conférences à l'université de Yale où Léger est professeur avec Henri Focillon, Darius Milhaud, André Maurois.
- 1942 Expositions à la Buchholz Gallery et à la Paul Rosenberg Gallery à New York.
- 1943 Exposition à la Dominion Gallery à Montréal.
- 1945 Exposition à la Galerie Louis Carré à Paris.
- 1946-49 Mosaïque pour la façade de l'église d'Assy (Haute-Savoie).
- 1946 Exposition à la Galerie Louis Carré à Paris de 19 tableaux peints en Amérique.
- 1948 Expositions à la Sidney Janis Gallery à New York, et à la Galerie Louis Carré à Paris.
- 1949 Texte et illustrations pour « Le Cirque » (Tétriade). Illustrations pour « Les Illuminations » de Rimbaud (Grosclaude, Lausanne). Décors et costumes pour « Bolivar » à l'Opéra de Paris. Premières céramiques réalisées à Biot. Rétrospective au Musée National d'Art Moderne de Paris.
- 1950 Mort de Jeanne Léger. Rétrospective à la Tate Gallery de Londres.
- 1951 Vitraux et tapisserie pour l'église d'Audincourt (Doubs). Expositions à la Louis Carré Gallery à New York, et à la Galerie Louise Leiris à Paris.
- 1952 Mariage avec Nadia Khodossievitch, son élève depuis 1924. Décoration de la grande salle du Palais de l'ONU à New York. Léger s'installe à Gif-sur-Yvette. Expositions au Kunsthaus de Berne, à l'Art Institute de Chicago, à la Sidney Janis Gallery de New York, à la Galerie Louis Carré de Paris.
- 1953 Vitraux pour l'église de Courfaivre (Suisse). Expositions dans les musées de Chicago, New York, San Francisco, et à la Galerie Louis Carré à Paris.
- 1954 Vitraux pour l'université de Caracas (Vénézuéla). Maquettes d'une décoration en mosaïque pour le Bâtiment administratif du « Gaz de France » à Alfortville. Expositions à la Sidney Janis Gallery à New York et à la Galerie Louis Carré à Paris.
- 1955 Voyage à Prague à l'occasion du Congrès des Sokols. Expositions à la Malborough Gallery à Londres, et au Musée des Beaux-Arts à Lyon. Grand Prix de la Biennale de São Paulo. Le 17 août, Fernand Léger meurt à Gif-sur-Yvette. Exposition à la Galerie Maeght à Paris, en hommage à Léger.
- 1960 Inauguration du « Musée Fernand Léger » à Biot (Alpes-Maritimes).

Après la grande rétrospective du Musée des Arts Décoratifs à Paris en 1956, d'autres expositions de l'œuvre de Léger ont eu lieu à :

- Eindhoven, Munich, Bâle, Zurich, Dortmund, Turin (1957)
- New York, Paris (1958)
- Stockholm, Vallauris (1959)
- Paris, Rome, Antibes, Moscou (1961)
- Tokyo, Kyoto, New York, Vigneux (1962)
- Moscou, Vallauris (1963)
- Cannes, Stockholm, Gentilly (1964)
- Saint-Paul-de-Vence, Saint-Étienne-du-Rouvray, Montrouge, Houston (1965)
- Marseille, Chicago (1966)
- New York, Corbeil, Montreuil, Vitry-sur-Seine, Bobigny, Tel Aviv, Baden-Baden, Saint-Martin-d'Hères (1967)
- Vienne, Budapest, Vincennes, Le Havre (1968)
- Bâle (*Galerie Beyeler*), Rennes, Paris, Nîmes, Le Guilvinec, Bourges, Nanterre (1969)
- Londres (*Tate Gallery: Léger et les peintres puristes*), Paris (*Grand Palais*) (1971).







# XX<sup>e</sup> siècle

Cahiers d'art publiés sous la direction de  
G. di San Lazzaro

2 numéros par an

186 pages 31 x 24 cm  
reliés sous couverture pelliculée

16 à 20 illustrations en couleurs

150 à 200 illustrations en noir et blanc

1 ou 2 lithographies originales  
exécutées spécialement pour XX<sup>e</sup> siècle.

Prix du numéro: F 85

Prix de l'abonnement 1971

(N<sup>os</sup> 36 et 37): F 160

## NUMÉROS SPÉCIAUX

Dans le même format  
et avec la même présentation que la revue  
mais reliés en toile sous jaquette plastifiée.

HOMMAGE A MARC CHAGALL  
avec une lithographie originale de l'artiste: Épuisé.

HOMMAGE A HENRI MATISSE  
avec un linoléum exécuté  
pour XX<sup>e</sup> siècle en 1938 - F 80 T.T.C.

HOMMAGE A MAX ERNST  
avec une lithographie originale  
de l'artiste - F 80 T.T.C.

HOMMAGE A GEORGES ROUAULT  
avec une lithographie en couleurs exécutée  
d'après une gouache de l'artiste - F 80 T.T.C.

*En souscription:*

HOMMAGE A PABLO PICASSO  
avec une lithographie en couleurs de l'artiste

HOMMAGE A JOAN MIRÓ  
avec une lithographie originale de l'artiste