

Fernand Léger et la ville moderne : une analyse de la structure spatiale dans la peinture

YAMAMOTO Yuki

Université de Tezukayama Gakuin, Osaka

1. Introduction

Entre le lendemain de la Première Guerre mondiale et le début des années 1920, la carrière du peintre français Fernand Léger (1881-1955) est marquée par une série d'œuvres traitant de l'image de la ville moderne. *La Ville* (1919, fig.1), toile particulièrement représentative de cette période, dévoile, à travers des fragments géométriques et des couleurs vives, une image abstraite d'éléments relevant de la vie quotidienne dans une ville moderne, tout en évitant de suggérer aucun rapport intrinsèque entre eux. En un sens, cette peinture représente l'apogée de l'activité créatrice du peintre à cette époque, fait déjà indiqué par Christopher Green [1] et Peter de Francia [2], qui se sont appuyés sur l'expression de l'image simultanée dans cette synthèse éclectique d'images prises à partir de plusieurs points de vue et dans des contextes spatio-temporels différents. Si *La Ville* essaie de saisir une vision pleine de dynamisme de la vie moderne, c'est la série des *Remorqueurs* – série commencée en 1920, et qui s'achève avec le monumental *Grand Remorqueur* (fig.2) de 1923 – qui met finalement l'accent sur l'harmonie rythmique entre l'homme, l'architecture et la nature. Il est généralement accepté que ces deux séries d'œuvres sont représentatives de deux directions divergentes dans l'œuvre de Léger, bien qu'elles traitent d'un thème identique – la ville moderne – et qu'elles partagent une certaine continuité d'expression, caractéristique de l'entière production du peintre depuis la veille de la Grande Guerre : l'usage du contraste comme méthode pour atteindre le dynamisme.

On a essayé d'offrir une interprétation de ces œuvres dans le contexte du phénomène artistique connu sous le nom de « rappel à l'ordre », qui est représentatif de l'atmosphère du milieu créatif parisien d'après-guerre. Cette approche est motivée par le fait que dans certains essais publiés au début des années 1920, Léger mentionne l'« ordre » et la « règle » en peinture, en prenant pour modèle l'architecture, et en retournant de manière évidente à des sujets plus « traditionnels ».

D'un autre côté, en raison du poids certain de l'influence des idées du purisme – dont Léger prend connaissance à cette époque [3] – on a tendance à oublier que son intérêt pour les thèmes de l'ordre et de la règle est bien antérieur à la guerre et qu'il s'était déjà traduit dans des œuvres faisant référence aux produits de l'ingénierie moderne tels que l'automobile. Il faut aussi se rappeler que le peintre avait déjà proposé l'idée d'une « ville polychrome » pendant la guerre [4] : on peut donc dire que les architectures colorées qui constituent l'un des points particuliers de la série des *Remorqueurs* ne représentent pas un élément propre à la période puriste.

En effet, la relation entre Léger et l'architecture – y compris les influences de Le Corbusier



Fig.1 *La Ville*, 1919, 227×294cm,
Philadelphia Museum of Art.



Fig.2 *Le Grand Remorqueur*,
1923, 126.4×188cm, Musée
national Fernand Léger, Biot.

et du groupe De Stijl – n’a pas été suffisamment examinée du point de vue des conceptions plastiques personnelles du peintre relatives à la représentation de la ville moderne, ni de ses idées originales sur l’urbanisme. Si ce n’est que depuis les années 1930 que Léger commence à formuler ses idées sur l’architecture et l’ornement, il n’en est pas moins certain que ses conceptions du mur coloré dans l’architecture datent au moins des années 1920, où l’on peut déjà les trouver dans ses discours ainsi que dans les éléments architecturaux de son œuvre [5].

Eu égard à ces points de vue, les interprétations des peintures de Léger représentant la ville s’appuyant uniquement sur les concepts de « simultanésisme » ou de « rappel à l’ordre » nous semblent incomplètes. Nous essaierons donc de réfléchir au concept de ville chez Léger afin d’ouvrir de nouvelles perspectives sur sa vision de l’espace urbain et donner lieu ainsi à une réévaluation de la relation entre le peintre et l’architecture, sous l’angle de sa création artistique d’après 1923 [6].

2. La « profondeur » de l’espace de la ville

L’évolution de la vision de la ville chez Léger est déjà contenue dans son œuvre d’avant-

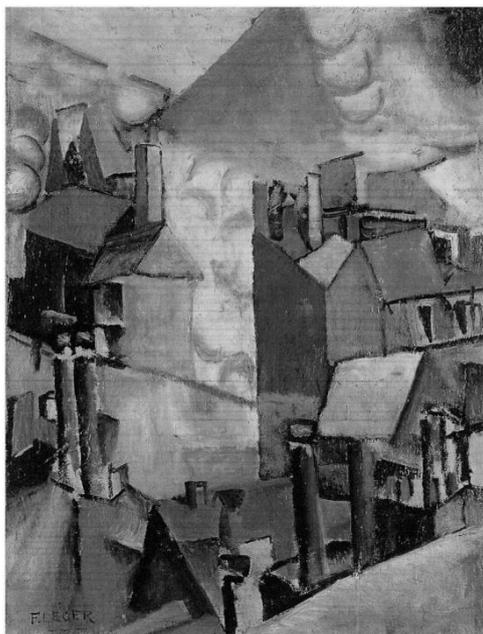


Fig.3 *Les Fumées sur les toits*, 1911, 61×45cm, Collection Privée.



Fig.4 *Les Fumeurs*, 1911, 127.5×95cm, S. R. Guggenheim, New York.

guerre, où se révèle sa manière personnelle d'analyser et de synthétiser le monde environnant. La caractéristique commune la plus remarquable de ses peintures du début des années 1910 est résumée simplement par le peintre dans la formule : « bataille de la couleur ». Dans *Nus dans la forêt*, toile exposée au Salon des Indépendants de 1911, les formes sont décomposées puis rassemblées de façon cubiste, mettant ainsi en évidence le dynamisme intrinsèque au volume des objets. Dans la série des *Fumées*, œuvres contemporaines des *Nus dans la forêt*, le peintre montre son intérêt pour l'espace dynamique né de l'interaction et de l'interpénétration des architectures immobiles avec les fumées mobiles, infiniment variées dans leurs actions et formes. Employant progressivement des contours plus nets et des couleurs plus claires, Léger réalise en 1911 *Les Fumées sur les toits* (fig. 3), où le dynamisme de la vie urbaine se traduit admirablement dans un vocabulaire visuel constitué presque entièrement d'une juxtaposition des contours épais et ronds des fumées avec les fragments géométriques des éléments architecturaux. *Les Fumeurs* (1911-1912, fig. 4) conclut la série des *Fumées*, établissant le contraste comme méthode préférée du peintre – contraste obtenu en l'occurrence par l'opposition des volumes rigides et des architectures (indiqués par les contours nets) avec les fumées blanches et molles qui fusionnent avec un espace dont le volume se traduit en partie par des surfaces plates [7].

« Contrastes = dissonances [8] », dit Léger, affirmant par là-même la puissance de l'effet expressif du contraste. C'est l'expérience dynamique de la ville moderne qui a conduit le peintre à reconnaître l'espace urbain en tant qu'ensemble de nombreux fragments hétérogènes plutôt qu'à partir de la forme des objets pris individuellement. Ce mode de compréhension de la ville est nettement exprimé dans cet éloge des véhicules rapides :

Si l'expression picturale a changé, c'est que la vie moderne l'a rendue nécessaire.

L'existence des hommes créateurs modernes est beaucoup plus condensée et plus compliquée que celle des gens des siècles précédents. La chose imagée reste moins fixe, l'objet en lui-même s'expose moins que précédemment. Un paysage traversé et rompu par une auto ou un rapide perd en valeur descriptive, mais gagne en valeur synthétique [9].

On comprend donc que ce qui attire l'attention du peintre n'est pas tant la mobilité ou la vitesse engendrée par la machine, que la possibilité qu'elle offre d'une nouvelle interprétation du monde, qui ne soit plus limitée à un seul point de vue temporel. On pourrait même dire que la notion de contraste chez Léger s'appuie en grande partie sur cette découverte.

Si l'œuvre de Léger se fonde donc sur cette manière d'interpréter le contraste, il suit qu'elle est inévitablement liée à l'expression du « simultanésisme », comme en témoigne la peinture à grand format (227×294 cm) *La Ville* (fig.1) [10] de 1919.

Il faut pourtant préciser que le « simultanésisme » de Léger a peu en commun avec celui de Metzinger, par exemple, lequel s'appuie principalement sur la sélection de points de vue différents afin de représenter l'essence d'un seul objet dans sa totalité, sous plusieurs angles. Pour sa part, Léger essaie d'organiser synthétiquement les sensations visuelles hétérogènes provoquées par l'expérience de l'immersion complète dans l'espace pulsant de la ville. En d'autres termes, il évite de fixer son regard sur un seul objet, et tente en revanche de représenter simultanément des expériences et des visions extrêmement variées, acquises en mouvement. La méthode simultanésiste de Léger consiste à insérer des éléments indépendants, tels qu'un sémaphore, des panneaux, des néons, des annonces publicitaires, des rampes métalliques ou encore des hommes-marionnettes mécaniques, dans plusieurs zones divisées verticalement. De cette manière, chaque partie présente une individualité visuelle, et le contraste est établi simultanément, selon un procédé proche de celui du montage cinématographique, pour y faire émerger ainsi la complexité de l'espace urbain. Les couleurs et les formes, libérées de la responsabilité de faciliter la compréhension narrative, constituent ainsi autant d'éléments pour établir une nouvelle structure de l'espace.

Selon Léger, *La Ville* a été « techniquement une révolution plastique » : en effet, à travers cette toile, « il était possible, sans clair-obscur, sans modulation, d'obtenir une profondeur et un dynamisme » [11]. Il va sans dire que, tout comme les autres peintres qualifiés de « cubistes », Léger rejetait les lois classiques de la perspective établies pendant la Renaissance. La « profondeur » mentionnée par Léger ne peut donc pas désigner cette fameuse illusion picturale des peintures traditionnelles. Afin de comprendre précisément le sens du terme « profondeur » chez Léger, il faut faire appel aux paroles mêmes du peintre : pour lui, « notre espace moderne ne cherche pas ses limites, il s'impose au jour le jour un domaine d'action illimité » et nous, qui y habitons, « on plonge dedans, on y habite, il faut y vivre » [12]. Au milieu de la ville moderne, des milliers d'actions et d'informations se croisent et se superposent. Ainsi, c'est l'expérience d'un tel espace multidimensionnel que le peintre qualifie de profonde, et qu'il délimite ensuite comme domaine des « hommes créateurs modernes », en ce qu'elle est « plus condensée et plus compliquée » [13].

Blaise Cendrars (1887-1961), grand ami de Léger, à qui il confie les illustrations des livres *J'ai tué* (1917) et *La Fin du Monde filmée par l'Ange N. D.* (1918), décrit, dans son poème en

prose *Aujourd'hui*, une notion similaire de profondeur vécue :

C'est le contraste qui fait leur profondeur. Le contraste est profondeur. Forme. L'art d'aujourd'hui est l'art de la profondeur. [...] La profondeur est l'inspiration nouvelle. Tout ce que l'on voit est vu dans la profondeur. On vit dans la profondeur. On voyage dans la profondeur. J'y suis. Les sens y sont. Et l'esprit [14].

Pour Cendrars, l'expérience de la vie urbaine devrait également être envisagée sous un jour nouveau, et il pensait qu'« on ne construit que dans la profondeur » [15]. Selon le témoignage du peintre, Cendrars et Léger possédaient « les mêmes antennes » et, au cours de leur promenades prolongées à travers Paris, en seraient arrivés à partager cette notion d'un espace urbain engendré par la fragmentation de la vie moderne [16]. A l'instar de Léger (qui avait caractérisé la ville comme une « chose énorme qui bouge » [17]), Cendrars se sert souvent du dispositif artistique du point de vue en mouvement quand il essaie de décrire l'espace urbain. Cette approche n'a jamais été si évidente que dans son *Profond aujourd'hui*, publié en 1917 :

Tout change de proportion, d'angle, d'aspect. Tout s'éloigne, se rapproche, cumule, manque, rit, s'affirme et s'exaspère [18].

En effet, quand le poète évoque « [un sémaphore qui] fait un signe. Un œil bleu s'ouvre. Le rouge se ferme. Tout n'est bientôt que couleurs. Compénétration. Disque. Rythme. Danse » [19], il ne fait rien d'autre que de construire une image de la ville moderne en superposant plusieurs images prises d'un point de vue ancré au centre du tourbillon qu'est la vie moderne, selon un processus équivalent à celui de Léger dans *La Ville*, où de nombreux fragments dispersés se réunissent pour recréer l'image de l'ensemble, dont ils ne sont individuellement que des reflets isolés. Le choix du sémaphore est emblématique parce que cette image suggère efficacement la complexité du temps et de l'espace à travers son simple clignotement et apparaît ainsi comme un symbole de l'intensité de la profondeur de la vie urbaine.

La profondeur de l'expression visuelle dans l'œuvre de Léger est comparable à celle de Cendrars pour plusieurs raisons. Un bon exemple en est la figure humaine que l'on peut voir dans la partie médiane, en bas de la toile *La Ville*. En tant qu'élément pictural, il s'agit d'une figure exceptionnelle dans la peinture de Léger, en raison de son caractère rendu étrangement réaliste par l'application d'un éclairage nuancé. Le fait que ce personnage n'ait pas de visage (bien qu'il soit mis en évidence dans la composition), ainsi que la passion avouée du peintre pour l'art des devantures en tant qu'éléments essentiels du spectacle urbain [20], invitent à penser que cette figure représente un mannequin illuminé plutôt qu'un être humain. L'estompage et l'étendue de l'ombre suggèrent qu'il ne s'agit pas non plus d'une lumière naturelle, mais plutôt de la lumière artificielle d'un appareil, comme par exemple un projecteur de nuit. Reste à examiner la source de cette lumière. En tenant compte de la forme et de la direction des ombres au-dessus du mannequin, il semble qu'il soit éclairé depuis deux points différents en même temps : depuis l'arrière de l'épaule, et directement de face. Peter De Francia suppose que cette lumière est émise par un phare roulant [21]. Cependant, il serait

également pertinent dans le contexte du tableau de s'imaginer que le mannequin soit éclairé d'une part par la lumière émise par les automobiles et les tramways roulant dans la rue, et d'autre part par la lumière reflétée dans la vitre de la devanture. De ce point de vue, l'image de ce mannequin est analogue au sémaphore de Cendrars, en tant que symbole d'une relation complexe entre le temps et l'espace : interpénétration entre l'espace intérieur immobile des devantures et l'espace extérieur rendu dynamique par la circulation des véhicules. Cette manière de décrire les diverses couches qui constituent le tissu singulièrement « épais » du temps et de l'espace de la ville moderne à travers leurs reflets simultanés sur un même objet est très efficace pour exprimer le dynamisme propre à ce nouvel espace urbain.

3. Fonctions de l'architecture dans la peinture

Nous avons jusqu'à présent soutenu l'idée que l'intérêt de Léger pour la profondeur de l'expérience moderne de la vie urbaine constitue un des fils conducteurs de son expression artistique, et de son œuvre traitant de l'image de la ville. Nous allons maintenant aborder la relation entre cette vision de la ville et la tendance dite du « rappel à l'ordre », qui caractérise le milieu de l'avant-garde artistique d'après-guerre. Kenneth E. Silver, qui a étudié ce phénomène en profondeur, conclut que cette idée d'un « retour à l'ordre » trouve son origine dans la conception selon laquelle le parcours artistique français serait le successeur d'un « classicisme » d'origine latine. Bien qu'elle avait déjà commencé à apparaître parmi les critiques d'art et les artistes pendant la guerre, ce n'est qu'après 1918 que cette idée devient un véritable principe directeur pour l'ensemble de la culture française [22].

Le Mécanicien en 1920 (fig.5), *Le Grand Déjeuner* en 1921 (fig.6), ou encore *La Femme et l'enfant* en 1922 sont des œuvres représentatives de l'interprétation de ce « rappel à l'ordre » par Léger. Le peintre semble revenir à des sujets « traditionnels » — sur le mode descriptif, avec par exemple des figures dans des intérieurs — et à une composition stabilisée par des lignes horizontales, éléments absents dans les toiles de l'époque d'après-guerre — dont *La Ville* reste un des chefs-d'œuvre.



Fig.5 *Le Mécanicien*, 1920, 116×88.8cm, National Gallery of Canada, Ottawa.



Fig.6 *La Femme et l'enfant*, 1922, 171×241.5cm, Kunstmuseum Basel.

D'autre part, Léger n'évite pas d'ajouter des éléments qui puissent « donner l'impression du mouvement » [23] à ces toiles aux sujets traditionnels, éléments sans lesquels elles risqueraient d'être trop statiques. Dans *La Femme et l'enfant*, par exemple, des détails tels que les cadres des fenêtres ou la porte sont représentés en contraste avec des surfaces colorées, tandis que l'espace de la toile est presque entièrement dominé par le volume massif de la figure centrale. Cette façon d'opposer des éléments architecturaux aux volumes des figures humaines se retrouve dans *Le Mécanicien* et *Le Grand Déjeuner*, cependant aucune de ces œuvres n'est construite selon les principes traditionnels de la perspective tels que les reprenait une partie des peintres d'après-guerre.

L'éclat et la standardisation des éléments constitutifs de la figure, tels qu'on peut les voir dans cette série de tableaux, donnent l'impression que le corps humain lui-même est un objet fabriqué avec des pièces mécaniques, mettant ainsi l'accent sur la relation étroite qui existe sur le plan des valeurs plastiques, entre des objets inanimés (les vases, les verres, etc.) et les hommes qui les fabriquent.

Toutefois, l'intérêt de Léger pour ces sujets ne se limite pas à leur dimension plastique : ce sont, après tout, des scènes de loisir des familles ouvrières, ce qu'on peut déduire du fait qu'elles sont entourées par des objets qui semblent fabriqués en masse dans une usine. Léger avoue avoir « découvert le peuple français qui est magnifique » [24] sur les champs de bataille de la première guerre mondiale, ce qui a attiré son regard sur la vie populaire et a alimenté son besoin de réfléchir au problème de la séparation entre activité artistique et vie quotidienne [25]. En effet, comme il apparaît dans l'extrait suivant, sa vision de l'espace de la ville moderne était étroitement liée à l'idée de la ville comme environnement d'habitation par excellence :

L'hypertension de la vie actuelle, sa crispation quotidienne est due pour 40% à l'ambiance extérieure trop dynamique dans laquelle elle est obligée de vivre. Le monde visuel d'une grande ville moderne [...] est mal orchestré, il ne l'est même pas du tout. [...] Prenons le problème dans toute son étendue, organisons le spectacle extérieur. Ce n'est ni plus ni moins créer de toutes pièces « l'architecture polychrome » englobant toute les manifestations de publicité courante [26].

Ce discours, publié dans le *Bulletin de L'Effort moderne* en 1924 et réitéré plusieurs fois tout au long de sa vie, relève une vision assez utopique de l'espace de la ville. Si le dynamisme de cet espace unique lui a inspiré de nombreuses idées sur le plan artistique, Léger reste quand même inquiet face au chaos de la ville moderne en pleine expansion. Il propose donc de créer une nouvelle « architecture polychrome », qui inclurait aussi toutes les expressions de la publicité, afin de réorganiser la ville et y apporter de l'équilibre.

Formé comme dessinateur à l'école d'architecture, Léger s'était toujours intéressé au rapport entre la peinture et l'architecture. Toutefois, le fait que les éléments architecturaux puissent jouer un rôle central dans la peinture constitue une tendance nouvelle qui marque cette période de sa carrière.

À la même époque, l'application des principes architecturaux dans la peinture était également prônée par le mouvement artistique du purisme, fondé par Amédée Ozenfant et Le

Corbusier [27]. Dans l'article « L'Esthétique de la machine – l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste », publié par Léger dans la revue artistique berlinoise *Der Querschnitt* en 1923, on peut trouver des traces évidentes de l'influence du purisme sur la pensée du peintre.

Une machine ou objet fabriqué peut être beau lorsque les rapports de lignes qu'inscrivent ces volumes sont équilibrés dans un ordre équivalent à celui des architectures précédentes [28].

Le purisme défend l'idée que le principe de la sélection naturelle soit aussi applicable au domaine de la production industrielle, sous le nom de « sélection mécanique », lui-même basé sur le « principe de l'économie ». Selon ce principe, la forme des objets mécaniques du 20^{ème} siècle devrait tendre vers une forme de plus en plus épurée et sophistiquée, en suivant des lois applicables pour tous les objets fabriqués par l'être humain depuis la préhistoire, et par conséquent aboutir à une sorte d'état de perfection [29] — dans le sens où aucune amélioration majeure n'est plus possible. Dans le numéro 10 de la revue *l'Esprit nouveau* (1921), Le Corbusier fait insérer deux modèles d'automobiles, l'un datant de 1902 et l'autre de 1921, en les juxtaposant à deux temples doriques en Grèce, celui de « Poséidon » (en réalité, Héra) à Paestum et celui du Parthénon [30], afin de démontrer que l'évolution de l'architecture pourrait bien correspondre à la création de la « beauté apportée par l'enquête pour l'utilité » de la machine.

Lorsque Léger, après avoir lancé l'idée d'un nouvel ordre architectural de la machine, fait référence à l'exemple des lignes de l'automobile qui deviennent naturellement « belles » d'autant qu'elles aboutissent à des « fins utiles » et envisagent « la création mécanique avec toutes ses conséquences » [31], il est fort possible qu'il ait précisément en tête ces pages de *l'Esprit nouveau*. Toutefois, interpréter la conception de l'architecture de Léger en la réduisant simplement à l'influence du purisme serait négliger la vraie complexité de ses conceptions personnelles de l'architecture. Car en même temps qu'il invoque les idées de Le Corbusier, Léger considère le « second évènement plastique de la machine » — ou « l'évènement de l'architecture mécanique polychrome ».

Comme mentionné ci-dessus, la vie moderne telle qu'elle est traitée dans l'œuvre de Léger est caractérisée par son rythme accéléré acquis par le développement de la machine. Par conséquent, l'élément architectural, en tant que dispositif capable de stabiliser et d'organiser un tel rythme de vie, doit nécessairement être bâti en suivant ce nouvel « ordre » de la machine. On peut entrevoir cet « ordre mécanique » dans *La Femme et l'enfant*, par exemple, notamment par les formes géométriques et les grilles régulières qui composent l'espace intérieur, ainsi que dans les lignes épurées et l'éclat métallique des objets journaliers qui entourent les personnages. Ce sont les lignes droites de l'architecture qui équilibrent la composition des peintures de Léger et on pourrait dire qu'elles constituent ainsi un reflet de son idée selon laquelle l'élément architectural doit contrôler l'état de désordre dans lequel se trouve l'espace moderne de l'habitation.

5. De l'« architecture polychrome » à l'« espace transparent »

Si Léger, inspiré par les idées du purisme, a appliqué à ses œuvres d'un goût, disons, classiciste, la notion d'« ordre mécanique » de l'architecture, pourquoi en appelle-t-il à ce que l'architecture propre à conférer de la sérénité à la ville soit « polychrome » ?

Comme l'indique son expression « architecture mécanique polychrome », le peintre a développé sa conception de la décoration de l'architecture par la couleur de façon largement personnelle, en se basant sur sa vision du monde urbain. Il est certain que Léger a échangé ces idées avec Le Corbusier, qui reconnaissait également l'importance de la couleur dans l'architecture. Pourtant, les témoignages de leur réaction à l'exposition du groupe De Stijl à Paris, intitulé « Architecture néo-plasticien » de 1933 [32], indiquent qu'il existait néanmoins un écart substantiel entre leurs approches respectives de la décoration de l'architecture par la couleur. De fait, il est très probable que c'est à cause de cet écart qu'aucun projet majeur de collaboration architecturale entre les deux artistes n'aboutira jamais [33].

Quant à Léger, il avoue que ses idées sur le rapport entre la couleur et l'architecture se seraient affirmées entre 1921 et 1925 [34]. En effet, on peut voir une mise en œuvre partielle de ces idées dans *le Mécanicien* et *Le Grand Déjeuner*, où les murs en fond sont partiellement colorés, et sectionnés par des bandes noires horizontales et verticales. La tendance générale semble avoir été d'accepter le fait qu'une telle manière d'ordonner la surface picturale colorée et plate par des grilles noires soit due à l'influence du groupe De Stijl [35]. Néanmoins, Léger avait déjà travaillé sur ce motif du mur coloré lors de collaborations avec Joseph Csaky et Robert Mallet-Stevens (1922 et 1923) : il avait donc eu l'occasion d'expérimenter sa conception de l'« architecture polychrome » dans le contexte de la décoration intérieure.

C'est dans l'article intitulé « L'Esthétique de la machine — L'ordre géométrique et le vrai » que Léger développe le plus en détail sa vision du mur coloré en architecture, vision selon laquelle il y aurait deux modes d'expression plastique : l'objet d'art et l'art ornemental, ce dernier étant « dépendant d'une architecture » et n'agissant « que comme destruction des surfaces mortes » [36]. Le peintre semble avoir recherché dans la composition de l'espace des murs une sorte de mobilité qui permettrait aux murs de s'adapter aux caractéristiques du lieu par l'effet de la couleur, qui pourrait ainsi les faire « avancer » ou « reculer ». Cependant, cette mobilité ne s'oppose pas nécessairement à la « sérénité » apportée par la réorganisation de la ville. Rappelons que dans des œuvres comme *La Femme et l'enfant*, la composition reste dynamique malgré sa « stabilisation » par des grilles – cela en vertu des contrastes colorés, et de la juxtaposition des volumes modelés avec les surfaces plates. On peut alors imaginer que de la même manière, afin de contenir le chaos de la ville par l'architecture, Léger ne comptait pas seulement sur l'« ordre mécanique », mais aussi sur la création, à l'aide des couleurs, d'un espace « élastique », qui puisse « recevoir » le mouvement perpétuel et l'expansion continue de l'espace urbain, et s'y adapter.

Ces recherches sur le rapport entre l'architecture et la couleur, liés aussi à l'espace pictural, se reflètent dans toute une série d'œuvres traitant du thème de la ville, et comprenant des toiles comme *Architecture avec personnage* (fig.7), *Architecture*, ou encore *La Gare. Architecture avec personnage*, où les murs extérieurs et les toits des maisons géométriquement divisées

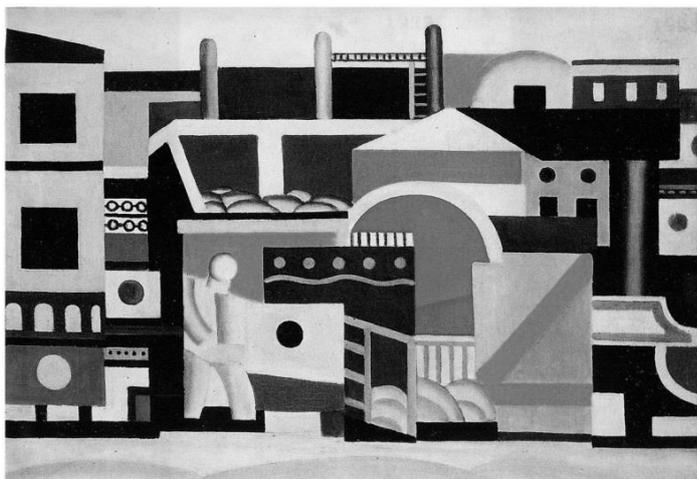


Fig.7 *Architecture avec personnage*, 1923, 65×92cm,
Collection Privée.

sont colorés à plat avec des couleurs primaires, l'ensemble présentant un espace urbain principalement composé d'« architectures polychromes ». D'un côté, l'espace est régulièrement organisé avec des murs plats évocateurs de l'architecture moderne telle qu'elle a été conçue, notamment, par Le Corbusier ; d'un autre côté, ces compositions offrent à Léger un lieu propice pour des recherches plus complexes sur l'espace. Dans les œuvres de la série des *Architecture avec personnage*

de 1923, on peut admirer l'habileté avec laquelle Léger utilise la superposition et manipule les nuances des couleurs afin que chaque surface semble prendre vie par rapport à l'axe du regard de manière à créer des relations spatiales équivoques, engendrant une ambiguïté dans la perception de sa profondeur. L'espace urbain — discipliné et élastique à la fois — qui s'établit ainsi à partir de la superposition complexe des surfaces plates colorées, anticipe la notion de la « transparence » proposée par Gyorgy Kepes en 1944 :

La transparence signifie une perception simultanée de plusieurs positions spatiales différentes. L'espace ne fait pas seulement reculer, il fluctue selon un mouvement continu. La position des figures transparentes a une signification trompeuse car l'on voit chaque figure soit comme étant la plus proche, soit comme étant la plus lointaine [37].

En effet, Léger lui-même fait allusion au fait que les surfaces plates colorées dans ses toiles présentent une certaine affinité avec la transparence de Kepes.

Des objets séparés [...] que le choix de leur couleur du fond aussi, créent par le mouvement un espace nouveau, sans aucun effet de perspective : l'espace, un espace imaginé, naît du rythme. Il reste au peintre à varier les rythmes et les couleurs pour obtenir l'expression. Enfin, un espace transparent peut être suggéré en conservant distinctes lignes et couleurs [38].

Le Grand Remorqueur, aboutissement monumental d'une série de *Remorqueurs* réalisée entre 1920 à 1923, est une toile principalement composée d'éléments architecturaux. Les fragments abstraits de ce grand remorqueur, rendu presque impossible à reconnaître, sont disposés de façon rythmique afin de donner une sensation de mouvement qui nous rappelle *La Ville*.

Ces fragments colorés du remorqueur, qui créent l'illusion de mouvement massif, contrastent avec les formes géométriques architecturales et les volumes naturels. Mais c'est la

manière de superposer les surfaces plates colorées des architectures qui frappe le plus par l'impression de mouvement qu'elle donne : c'est comme si les murs mêmes de la ville se balançaient d'avant en arrière, en tandem avec le flottement du bateau.

C'est ainsi que se crée l'espace transparent, qui permettrait alors de percevoir la composition de l'espace de nombreuses manières. Autrement dit, l'introduction de l'« architecture polychrome » comme expression plastique constitue un essai pour donner de la transparence à l'espace épais de la ville, et que l'on peut relier aux recherches antérieures de Léger sur la profondeur de l'expérience de la vie urbaine moderne.

Le choix même du remorqueur comme élément central de cette description de la ville moderne est très symbolique, car le remorqueur constitue un motif équivoque qui, d'une part, évoque l'élément mécanique indispensable à la fluidité de la vie moderne, mais d'autre part représente l'héritage du 19^{ème} siècle opposé à un paysage contemporain. On pourrait donc penser au *Grand Remorqueur* comme à une sorte de tableau-manifeste, dans lequel Léger annonce l'avènement d'un nouvel espace urbain, harmonieusement reconstruit par l'« architecture polychrome » après l'évolution de l'ancienne ville où la machine et l'architecture s'enchevêtraient de manière chaotique.

6. Conclusion

Dans cet article, nous avons retracé l'évolution de l'image de la ville chez Léger, processus qui fut étroitement lié à une autre évolution : celle de la conception du peintre de la composition de l'espace en peinture et architecture. On espère avoir montré que l'intérêt de Léger pour le dynamisme de l'espace urbain a constitué le moteur principal de ses recherches esthétiques pendant la période allant de 1919 à 1923.

Dans son activité artistique datant de sa participation à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris de 1925, Léger commencera à essayer de mettre en œuvre son idée selon laquelle l'illusion du mouvement rendue possible grâce aux surfaces colorées devrait être appliquée à l'habitat, en vue de l'améliorer. Dans ce sens, on pourrait dire que son œuvre traitant de la ville a joué le rôle d'avant-projet pour ses expériences ultérieures dans le domaine de la décoration architecturale et de la peinture murale. Comme indiqué par Sigfried Giedion dans ses propos sur la relation entre l'architecture moderne et les recherches d'un nouvel espace dans les peintures du début du 20^{ème} siècle [39], plusieurs mouvements artistiques tels que le purisme, De Stijl ou le constructivisme, ont développé sur le plan théorique les possibilités d'un nouvel espace, révélé initialement par les cubistes. L'œuvre de Léger pourrait donc être située dans le cadre de ce même courant artistique, en dépit de son caractère fortement original et individuel.

D'autre part, il faut observer que Léger persistera à se confronter au problème de l'espace dans le domaine bidimensionnel de la peinture. Dans la seconde moitié des années 1920, après l'achèvement du *Grand remorqueur*, il réaffirme son intérêt pour l'espace transparent, qu'il avait initialement exploré dans ses peintures de la ville, et le traduira dans un grand nombre de natures mortes, dont le principal mode de composition reste toujours la création d'un espace transparent et ambigu à travers la juxtaposition de plans colorés et de volumes modelées. En

effet, cette approche de Léger de la composition de l'espace a fait l'objet d'analyses de la part des théoriciens de l'art et de l'architecture qui lui ont succédé. Dans l'essai de Colin Rowe et Robert Slutzky, qui a fait école après sa publication en 1963, les auteurs reprennent les théories de Kepes (qui avait lui-même beaucoup apprécié l'œuvre de Léger, comme on peut le voir par exemple dans son livre « le langage de la vision ») et choisissent une nature morte de Léger — *Trois Figures* de 1926 — comme exemple typique de la « transparence phénoménale » qu'ils admirent également dans l'architecture de Le Corbusier [40].

Il semblerait donc que la série que Léger a consacrée à la ville moderne ait joué un rôle d'une portée considérable, non seulement en posant les bases de l'activité ultérieure du peintre sur le thème de la décoration architecturale, mais aussi en contribuant à lier les recherches menées dans la peinture d'avant-garde du début du 20^{ème} siècle aux évolutions de l'architecture moderne.

Notes

- [1] Christopher Green, *Léger and the Avant-Garde*, New Haven, London, Yale University Press, 1976, pp. 159-191.
- [2] Peter De Francia, *Fernand Léger*, New Haven, London, Yale University Press, 1983, pp. 44-64.
- [3] *Léger and Purist Paris*, London, The Tate Gallery, 18 November 1970-24 January 1971, 1970, p. 80. *L'Esprit nouveau, le purisme à Paris, 1918-1925*, Grenoble, Musée de Grenoble et Réunion des Musées Nationaux, 17 octobre 2001-6 janvier 2002.
- [4] Fernand Léger, « Un nouvelle espace en architecturer », *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1997, p. 259.
- [5] Robert L. Herbert aborde cette question à partir des textes de Léger, mais il n'arrive pas à les mettre en perspective avec son œuvre. Robert L. Herbert, « "Architecture" in Léger's Essays », 1913-1933, Eve Blau & Nancy J. Troy, *Architecture and Cubism*, Canadian Centre for Architecture, Montreal, 1997, pp. 77-88.
- [6] Pour la relation entre l'activité de Léger et l'art décoratif, voir Ruth Ann Kruger Meyer, *Fernand Léger's Mural Paintings 1922-1955*, Ph.D.diss., University of Minnesota, 1980. Voir aussi Simon Willmoth, « Le Mur, l'architecture, le peintre : Fernand Léger et ses collaborations artistiques 1925-1955 », *Fernand Léger*, Villeneuve-d'Ascq, Musée d'art moderne, 3 mars-17 juin 1990, p. 45-58.
- [7] Le type de contraste employé par Léger présente des points communs avec l'« interpénétration » des peintures futuristes. Pour la relation réciproque entre Léger et le Futurisme, voir Giovanni Lista, « La poétique du cubo-futurisme chez Fernand Léger », *Fernand Léger*, Mazzotta, éd. Milano, 1990, catalogue de l'exposition Fernand Léger, Villeneuve-d'Ascq, 3 mars-17 juin 1990, p. 29-44. Virginia Spate avance la possibilité que l'œuvre *Les Fumeurs* soit influencée par la notion futuriste de la « simultanéité de l'ambiance », et de la fusion de l'intérieur et l'extérieur dans le même ouvrage : *Orphism, The Evolution Non-Figurative Painting, Paris, 1910-1914*, Oxford, Clarendon Press, 1979, p. 252.
- [8] Fernand Léger, « Les Réalisations picturales actuelles », *Fonctions de la peinture*, p. 48.
- [9] *Ibid.*, p. 40.
- [10] La « simultanéisme » a été développé au sein du mouvement cubiste sous l'influence de la notion de durée de la conscience développée par Bergson. Christopher Green montre la correspondance entre l'imagerie du cubisme après 1911 et les théories de l'« Unanisme » de Jules Romains et suggère que c'est par Romains et René Arcos que les artistes cubistes sont entrés en contact avec

la notion de durée continue de Bergson. Voir Christopher Green, *Léger and the Avant-Garde*, New Haven, London, Yale University Press, 1976, pp. 24-25. Léger fréquentait régulièrement les réunions du Groupe de Puteaux, à laquelle plusieurs peintres comme Gleize et Metzinger participaient. Il est donc fort probable qu'il soit devenu familier avec la pensée de Bergson grâce à ces peintres. L'affinité du motif des nuages dans l'œuvre de Léger avec la pensée de Romains est suggéré par Judy Sund, « Fernand Leger and Unanimism : Where There's Smoke... », *Oxford Art Journal*, I, 1984, pp. 49-56.

- [11] Fernand Léger, « L'Architecture moderne et la Couleur », *Formes et Vie*, n° 1, Paris, 1951, p. 24 (« L'Architecture moderne et la couleur ou la création d'un nouvel espace vital », *Fonctions de la peinture*, p. 240).
- [12] Fernand Léger, « Le Cirque », *Fonctions de la peinture*, p. 275.
- [13] Selon Léger, l'œuvre de Robert Delaunay, qui avait essayé de représenter le concept de la simultanéité en se basant sur des théories scientifiques de la couleur, avait « du mouvement, pas de profondeur », et pâtit d'« une formule étroite et cassante [...] qui ne glisse pas à l'intérieur ». *Correspondance Fernand Léger – Léonce Rosenberg 1917-1937*, Lettre n° 56 (1919), Paris, Centre George Pompidou, 1996, p. 58.
- [14] Blaise Cendrars, « Peintre », *Aujourd'hui, Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Denoël, 1962, p. 193.
- [15] Blaise Cendrars, « Pourquoi "le cube" s'effrite ? », *La Rose rouge*, Paris, 15 mai 1919, p. 33-35.
- [16] Léger et Cendrars racontent les souvenirs de leurs promenades à Paris au début des années 1920 dans leur entretien avec Louis Carré : « Entretien de Fernand Léger avec Blaise Cendrars et Louis Carré sur le paysage dans l'œuvre de Léger », Blaise Cendrars, *Œuvres Complètes*, vol. 8, Paris, Denoël, 1965, p. 503-517.
- [17] Blaise Cendrars, « Construction, Dix-neuf poèmes élastiques », *Du monde entier*, Paris, Gallimard, 2004, p. 104.
- [18] Blaise Cendrars, « Profond aujourd'hui », *Aujourd'hui, Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Denoël, 1962, p. 142.
- [19] *Ibid.*, p. 143.
- [20] Les devantures des magasins ont toujours fasciné Léger, qui, dans ses échanges avec Louis Carré, y fixa le point de départ du développement des souvenirs de promenades à Paris au début des années 1920 : « Entretien de Fernand Léger avec Blaise Cendrars et Louis Carré sur le paysage dans l'œuvre de Léger », Blaise Cendrars, *Œuvres Complètes*, vol. 8, Paris, Denoël, 1965, p. 503-517. C'est toujours en parlant de cet art des devantures que Léger commença à développer sa notion de la ville en tant que spectacle d'objets. L'importance de la notion de ce « spectacle d'objets » pour la création de Léger est abordée dans l'ouvrage de Matthew Affron, *Fernand Léger and the Spectacle of Objects*, Ph.D.diss., Yale University, 1994.
- [21] Peter De Francia, *op.cit.*, p. 46.
- [22] Kenneth E. Silver, *Esprit de corps : the art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton, N.J., Princeton University press, 1989.
- [23] Fernand Léger, « L'Esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai », *Fonctions de la peinture*, p. 104.
- [24] Dora Vallier, « La Vie fait l'œuvre de Fernand Léger. Propos recueillis », *Cahiers d'Art*, Paris, XXIX, n° 2, 1954, p. 140.
- [25] L'avis de Léger sur la relation entre l'art et le peuple l'a poussé à aborder la peinture murale, et a également attiré son attention sur les fonctions politiques et les aspects plus « engagés » de la peinture. Sur cette question, voir Sarah Wilson, « Fernand Léger : Art and politics, 1935-1955 », *Fernand Léger, The Later Years*, London, Whitechapel Art Gallery, 27 novembre 1987-21 février 1988 ; Stuttgart, The Staatsgalerie, 23 mars -19 juin 1988, pp. 55-75.
- [26] Fernand Léger, « Le Spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle », *Bulletin de l'Effort Moderne*, n° 9, Paris, novembre 1924, p. 9 (*Fonctions de la peinture*, p. 130).

- [27] Comme mentionné par Ozenfant dans son ouvrage *Art* (Paris, Jean Budry & Cie, 1928, p. 125, 129), Léger avait fait la connaissance du Purisme vers 1920 et y avait trouvé des points communs avec son propre orientation artistique. L'œuvre de Léger figurera ensuite souvent dans la revue *l'Esprit nouveau*.
- [28] Fernand Léger, « L'Esthétique de la machine – l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste », *Bulletin de l'Effort Moderne*, n° 1, Paris, janvier 1924, p. 6 (*Fonctions de la peinture*, p. 89).
- [29] Amédée Ozenfant et Charles Edouard Jeanneret, « Le Purisme », *L'Esprit nouveau*, Paris, n° 4, jan. 1921, p. 369-386.
- [30] *Esprit nouveau*, n° 10, Paris, janvier 1921, p. 1138-1139.
- [31] Fernand Léger, « L'Esthétique de la machine – l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste », *Bulletin de l'Effort Moderne*, n° 1, Paris, janvier 1924, p. 6 (*Fonctions de la peinture*, p. 89).
- [32] Dans le numéro 19 de *l'Esprit nouveau* (décembre 1923), Le Corbusier se montre sceptique vis-à-vis de l'approche des Néo-Plasticiens envers l'effet visuel de la couleur au cours d'un entretien imaginaire avec Léger, où il oppose sa vision de la décoration par la couleur à celle du peintre.
- [33] En 1933, Léger écrit à Le Corbusier pour exprimer ses regrets quant à l'échec de leur projet coopératif. Voir Fernand Léger, « Le Mur, l'architecte, le peintre », *Fonctions de la peinture*, p. 182.
- [34] Fernand Léger, « L'Architecture moderne et la Couleur », *Formes et Vie*, n° 1, Paris, 1951, p. 25 (« L'Architecture moderne et la couleur ou la création d'un nouvel espace vital », *Fonctions de la peinture*, p. 241).
- [35] Léger a pu être au fait de l'activité de De Stijl à travers la galerie de l'« Effort Moderne » du marchand Léonce Rosenberg, avec qui il avait passé un contrat après la guerre. Pour la relation entre Léger et De Stijl, voir Christopher Green, « Painting For the Corbusian Home : Fernand Léger's Architecture painting, 1924-26 », *Studio International*, septembre-octobre, 1975, pp. 103-105.
- [36] Fernand Léger, « L'Esthétique de la machine, l'ordre géométrique et le vrai », *Fonctions de la peinture*, p. 106-107.
- [37] Gyorgy Kepes, *Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald, 1964, p. 77.
- [38] Fernand Léger, « Le problème de l'espace mural », *XX^e siècle*, n° 2, numéro spécial *Nouvelles conceptions de l'espace*, Paris, janvier 1952, p. 68 (« Nouvelle conception de l'espace », *Fonctions de la peinture*, p. 288).
- [39] Sigfried Giedion, *Space, Time & Architecture : The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Massachusetts/London, England, Harvard University Press, 2008, p. 439.
- [40] Colin Rowe et Robert Slutzky, « Transparency », *Perspecta*, vol. 8, 1963, pp. 45-54. Notons également que Le Corbusier tenait en haute estime *Composition au profil* (1926), œuvre appartenant à la même ligne que les *Trois Visages* et qu'il garda dans sa collection personnelle jusqu'à sa mort (*Léger and Purist Paris*, London, The Tate Gallery, 1970, p. 80).

Ce texte est une version française d'un article en japonais publié dans *Bigaku (Esthétique)* No.238 (2011), p. 73-84.