FILLEGER

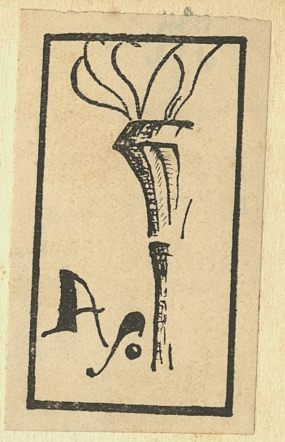


Η
ΟΥ
Ε
Θ.
ΜΑΤΟΣ
ΕΡΗ

1938-44

LES ÉDITIONS DE L'ARBRE - MONTRÉAL

00435/LEG



Η.Α.222

ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΝΗ & ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΠΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ
ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΩΝ Α.Π.Θ.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

FERNAND LÉGER



LA FORME HUMAINE DANS L'ESPACE

FERNAND LÉGER

LA FORME HUMAINE DANS L'ESPACE

Copyright 1945, by Les Éditions de l'Arbre (enregistrée).

PRINTED IN CANADA

V.7r
ND
553
.L58
F4
1945
c.1

FERNAND LÉGER

LA FORME HUMAINE DANS L'ESPACE

M.-A. Couturier

Maurice Gagnon

S. Giedion

François Hertel

S. M. Kootz

Fernand Léger

J. J. Sweeney

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....00918

LES ÉDITIONS DE L'ARBRE-MONTRÉAL-1945

0640010179

FERNAND LÉGER

LA FORME HUMAINE DANS L'ESPACE

M.-A. Courtrier

Maurice Laporte

S. Bredius

François Mortal

S. M. Roulx

Fernand Léger

J. J. Sweeney

LES ÉDITIONS DE L'ARBRE-MONTRÉAL-1945

LÉGER, PEINTRE IMMENSE

Quand il eut vomi le déchet des formes apprises,
Tordu le cou aux monstres Proportion et Perspective
Et mis un pied sur le nombre d'or et l'autre sur la
[section dorée,
Ces assises irréprochables du joli,
Léger commença d'être grand.
Sur des formes débordantes d'énergie,
À travers la géométrique solidité de l'idée rendue,
S'insinue, claire, la couleur.
C'est la tendresse du lion qui sourit,
S'évadant de l'horrifique prison des pylônes,
Fusant avec un sourire de la masse des trousseaux de
[clefs,
Éclairant tous ces robots rudes, porteurs d'armures
[beiges,
Mirmillons.

Léger, c'est la fusion du rétiaire et du mirmillon.
C'est le mirmillon qui dessine et le rétiaire qui peint,
Qui peint avec finesse ce qui fut conçu grandiose.
Énorme et délicat comme l'Âge du milieu
D'où il vient et où son œuvre nous convie à nous
{replonger.
Par delà Michel-Ange, son maître,
Il est un autre héritier des constructeurs immenses,
Des pétrisseurs de choses gigantesques qui font éclater
{les modules et les normes.
Par-dessus l'époque raphaélisante
Il a rejoint le Buonarroti.
Tous deux sont des artistes médiévaux,
Perdus, l'un, au seizième, l'autre au vingtième.
S'il n'avait produit que ces deux-là, le Quatrocento,
Certes, nous serions tous Renaissance !
Mais pourquoi ne pas descendre aussi des Normands ?
Léger, c'est un Normand, un de ces vastes Normands,
{large comme une plaine,

Robuste et râblé comme un taureau.
La somme des ascendances purifiées et la conjugaison
{des influences en un
Ont produit ce miracle de la fougueuse fresque
Éclairée par le jet d'eau des couleurs gaies
Pour la joie du regard cérébral.
Posée sur notre âge complexe,
Seul chevalet digne d'elle,
Son œuvre a vidé les possibilités relativistes.
Les quatre dimensions sont épuisées
Et le temps se fuit d'un coin de la toile à l'autre,
Grâce à ce mouvement qui transperce d'un jet liquide
{les masses
Et qui fusionne en un seul les trois arts du mouvement
{et les deux du rythme.

FRANÇOIS HERTEL

LÉGER ET LE MOYEN ÂGE

Je crois que peu de gens ont été aussi mal préparés que je le fus à comprendre et à aimer l'art de Léger: ni mon milieu, ni mes occupations, ni même, en un sens, mes goûts ne m'y disposaient. Parmi les maîtres de l'art contemporain il est certainement le dernier auquel je sois venu, et je me souviens qu'autrefois je disais à mes amis: « c'est à nouveau Louis David ». Dans ma pensée de ce temps-là ce n'était pas uniquement un compliment. Et cependant je n'oublierai plus maintenant l'impression que me firent brusquement les dix grandes toiles qu'il exposait en 1942, à New-York, chez Paul Rosenberg. Cette force tranquille, cette joie des couleurs et des lignes, et plus profondément encore la joie même des partis adoptés emplissaient ce lieu de leur puissance, en excluaient le doute, la médiocrité des intentions, l'inquiétude un peu morbide qu'a provoquée souvent l'art de ces vingt dernières années.

Ce jour-là j'eus le sentiment imprévu qu'une chose disparue depuis le moyen âge ressuscitait parmi nous. En tout cas je voyais que depuis le moyen âge on n'avait plus étalé sur les murailles avec cette simplicité ces nobles couleurs éclatantes, ces grandes formes d'une solennité familière. La volonté monumentale y était évidente, cependant elle n'entraînait aucune froideur, tant le bonheur de peindre y brillait. On y trouvait même un grand réconfort moral, et cela tenait, sans doute, à ce que l'esprit y était parfaitement satisfait, et comme reposé. Il est, en effet, remarquable que, parmi nos maîtres, Fernand Léger soit certainement celui chez qui les émotions et les pensées soient le plus parfaitement, le plus purement exprimées en peinture.

J'entends par là que la transposition dans le domaine plastique y est totale: cette joie et cette puissance dont je viens de parler sont joie et puissance des couleurs pures, de la toile blanche, des lignes, des valeurs et des équilibres solidement établis. L'appel que de telles œuvres font au sentiment est aussi direct et détaché, aussi limpide que l'appel que font à un enfant ces réalités naturelles que Léger se soucie si peu de reproduire. Entre le monde naturel et le monde plas-

tique, pas la moindre équivoque: l'esprit ne trouve ici ni doute ni confusion.

Mais revenons à la question : j'eus donc soudain, ce jour-là, le sentiment très fort que quelque chose du moyen âge revivait parmi nous. Et c'est cette impression, un peu inattendue, que je voudrais essayer de préciser. Y a-t-il là plus qu'une similitude accidentelle ? Y a-t-il certains éléments essentiels qui seraient communs entre l'art très spiritualiste du moyen âge et l'art d'un peintre dont l'œuvre est strictement abstraite et s'est même constamment inspirée des formes les plus mécaniques de notre temps ? Il semble, en effet, qu'il doive y avoir là contradiction.

D'une part, cet art chrétien du moyen âge, si humain, si pénétré d'idées et de sentiment — et non seulement pénétré, non seulement imbibé, mais substantiellement transformé par le sentiment qu'il veut exprimer — et d'autre part, ces formes de Léger si peu soumises, si peu sensibles à ce qui n'est pas elles-mêmes, leur loi, ou leur signification immédiate sur la toile...

D'abord, je ferai remarquer que ce n'est pas l'art du

XIVe ou du XVe siècle qu'évoque la peinture de Léger, mais les formes du XIIe et du XIIIe siècle, les fresques et les sculptures romanes, les grands vitraux du début du XIIIe, et par exemple, les verrières du transept de Chartres. C'est avec de telles œuvres que la parenté semble certaine.

Voici par quels éléments je la caractériserais. D'abord par cette « abstraction » elle-même qui paraît précisément faire difficulté. J'avais longtemps pensé que l'art abstrait, comme tel, ne pouvait être religieux, parce qu'il renferme dans les œuvres elles-mêmes toute leur signification, alors que l'art « religieux», essentiellement, implique référence à une autre réalité, à un autre monde. Mais une telle vue demeure bien superficielle : le caractère « religieux » d'une œuvre ne tient pas nécessairement, ni même principalement à la représentation d'un sujet sacré, mais bien plus profondément, elle tient au caractère, à la *qualité* même des formes plastiques. Et cette « qualité-là » leur vient directement, spontanément, des dispositions intimes de l'esprit et du cœur — et non pas du sujet représenté ou de quelque formule plus ou moins hiératique. Car s'il n'en était ainsi, comment des arts qui n'impliquent pas repré-

sentation d'un sujet, comme la musique ou l'architecture, pourraient-ils être religieux et sacrés ?

Je remarque, au contraire, qu'une certaine « abstraction » sera toujours nécessaire à l'art religieux, à l'art sacré : qui dit « consécration », au sens propre, dit, en effet, soustraction à l'ordre naturel et transfert à l'ordre surnaturel. Dès lors c'est l'art « réaliste », l'art naturaliste qui, en s'opposant de par sa loi propre à ce transfert, est par là-même anti-religieux, alors que l'abstraction au contraire, réalisant un certain transfert de l'ordre naturel à l'ordre plastique fait déjà tomber des barrières, tranche des liens et confère ainsi à l'art abstrait une aptitude, une disposition réelle à cette « consécration » qui, sous une forme ou sous une autre, est essentielle à tout art religieux.

Il faut donc admettre que, dans ce sens-là, l'art abstrait comporte des virtualités spirituelles et religieuses qui manquent à l'art naturaliste. Et c'est par là déjà, par ce relâchement, par ce détachement des liens étroits de la réalité matérielle, que l'art abstrait de Fernand Léger est de nature à nous ramener aux grandes œuvres des époques hiératiques où la représentation

des réalités naturelles se limite au minimum nécessaire à l'expression intelligible des réalités sacrées.

De là naissent, sous des formes très différentes, des caractères qui, chez Léger, paraissent inacceptables si l'on s'en tient à une conception étroite de l'art religieux, mais qui, en réalité, lui sont communs avec les Romans et les premiers Gothiques, et que nous retrouverions, sans doute, à toutes les époques archaïques où précisément le sentiment religieux est le plus intense: par exemple, le peu d'importance donnée par les artistes de ces époques aux traits du visage, à l'expression psychologique de la bouche, des regards ou des gestes. De même encore dans la figuration, l'élimination des éléments pittoresques ou même seulement trop particuliers — l'abolition aussi des aspects trop accidentels, profils fuyants et trois quarts — les figures constamment ramenées au profil pur ou à leur aspect frontal. Réduction des attitudes et des gestes à un schématisme très précis. Enfin insouciance tranquille du détail archéologique et de la couleur locale...

Je n'ai pas besoin de préciser les équivalences de tout cela dans l'art de Fernand Léger: les formes géomé-

triques, les tons plats, les symbolismes schématiques et, dans le dessin et les modelés des formes humaines, l'exactitude réduite à la vraisemblance possible ou même à la simple allusion... Ce que je voudrais simplement noter c'est que, de part et d'autre, chez Léger comme chez les maîtres anonymes du moyen âge, tout cela qui tend à soustraire les formes plastiques à l'instabilité perpétuelle du monde mouvant où nous vivons les fixe sur un plan intemporel qu'il ne faut évidemment pas confondre avec celui des réalités éternelles, mais qui a du moins avec lui ce caractère commun d'être de soi soustrait aux changements indéfinis de la durée: c'est une transposition dans un monde où non seulement le pittoresque mais encore le mouvement comme tel n'a que faire. Et ainsi ce passage des formes naturelles à un monde de rapports nécessaires et fixes a déjà, par soi-même, valeur de symbolisme et d'analogie réelle avec l'ordre mystique puisque celui-ci implique appartenance à un monde qui est à la fois un « autre monde » et un monde éternel et immuable.

Je n'entends pas du tout canoniser pour autant l'art de Fernand Léger. J'ai seulement essayé de voir clair dans cette impression médiévale que me donnent ses

œuvres récentes. Par ailleurs, je sais ne pas trahir son sentiment personnel, lorsque j'affirme ce parallélisme. Pour être très net je dirai donc que d'un point de vue strictement chrétien, de telles œuvres, si belles et si nobles qu'elles soient, sont actuellement purement « profanes », mais qu'elles ont, dès maintenant et du fait même de leur abstraction, tout ce qu'il faut pour pouvoir devenir « religieuses ». Elles ont de plus les qualités architecturales, monumentales, qu'exigent les murs des églises : il est même très significatif que les plus récentes d'entre elles puissent immédiatement constituer d'admirables cartons de vitrail, entièrement conformes à la plus haute tradition de cet art difficile. De plus l'introduction récente des formes humaines les rapproche encore de cet art chrétien qui est toujours un « art de l'Incarnation ». « Je viens de découvrir l'humain », nous dit-il... Sans doute l'abstraction, dont nous venons cependant de souligner l'importance dans tout art sacré, risque-t-elle de nuire à une certaine tension du sentiment sans laquelle il ne saurait y avoir de grand art vraiment mystique.

Mais nous pouvons penser que du contact personnel avec les dogmes et les grands sujets du christia-

nisme, une vive flamme pourrait jaillir. Il va falloir rebâtir bien des églises en France. Surtout dans cette Normandie où Léger est né : puissions-nous y voir quelque jour les fresques et les verrières admirables que nous pouvons attendre des dons d'un aussi grand artiste.

fr. M.-A. COUTURIER

PABLO PICASSO — FERNAND LÉGER

PABLO PICASSO — FERNAND LEGER

Certains hommes sont baroques ou classiques avec génie. Cet ordre se nuance toujours dans un sens ou dans l'autre et s'épuise en eux. Telle famille spirituelle conserve dans l'état baroque la mesure et la stabilité classiques, telle autre mêle l'accent baroque à la pureté de son classicisme.

L'Espagne serait baroque; la France, classique.

Mais l'Espagne de Picasso est l'Andalousie de Vélasquez; la France de Léger, la Normandie de Poussin.

Depuis toujours l'Espagne séduisit par ses sensations violentes.

El Greco y sème sa mystique de clair-obscur. Le *martyre* de la forme qu'il instaure a une telle exaltation

persuasive — et pour si longtemps — que nul autre peuple n'en offre exemplaires plus aigus. El Greco, Herrera, Ribalta, Ribera, Zurbaran, Vélasquez, Goya, Picasso !

Seule, et au premier abord seulement, l'impassibilité de Vélasquez échappe à l'inquiétude méridionale. Ce n'est qu'une illusion. La stigmatisation des personnages peints par le génie sévillan se propage à la faveur d'une torpeur qui pour être spirituelle n'en est pas moins surhumaine.

Picasso parfait une tradition millénaire où librement il prend conscience. Personne n'a poussé plus loin la volupté de l'horrible, mieux donné raison à une sensibilité constructive. Et Gongora avait écrit ses magistrales *las Soledades* d'une lumière livide projetée à distance sur l'âme lourde de Picasso.

Car Picasso sait mieux que tous la tragédie humaine, il sait les passions, les défauts, les désirs, les mesqueries de l'individu. Mais rien de l'individuel et de l'instantané ne gêne l'apparition du chef-d'œuvre souvent hyper-lyrique.

Une fièvre emporte le peintre. Depuis ses premières œuvres étranges de misère — figures allongées des *Mendiants* et des *Saltimbanques* de la période bleue ou rose — jusqu'à la *Guernica,* Picasso est un tortionnaire. Il multiplie dans l'être les êtres, dédouble dans les formes mêmes les contours expressifs, les yeux, la bouche, les membres et les fait entrer dans le cercle de fer de ses préférences. Lorsque Picasso dissocie tout de façon fantastique, de peu il invente tel le plus audacieux créateur. Il affronte la bête et l'homme, l'homme devenu bête et l'animal stylisé. Il extirpe le rêve qui le hante où il voit terriblement clair. Il taille au-dedans de lui-même, au cœur de sa personnalité trempée si durement, ces irréalités affreuses qui nous écrasent. Sa sombre poésie, empreinte de la tourmente de son âme, en devient héroïque. Quel despotisme : mais, sans lui, il périrait... Expressionnisme douloureux d'une beauté déconcertante et si grande !

Picasso est l'image de la race espagnole et sa figure la plus imposante avec celle de Vélasquez.

En France sonne toujours la note classique.

Le classicisme grec et celui du XVIIe siècle haussent également l'homme au delà de lui-même. Les Grecs ont créé l'inaltérable. Ils ont dépassé l'effort humain et l'ont situé dans le divin. Le souci de la perfection hellénique n'admet aucune faiblesse et s'achève, à cause de cela, brusquement. De même, le classicisme de Corneille, de Boileau, de Bossuet et celui de Poussin tendent à l'inaccessible. Racine et Shakespeare nous permettent de respirer et d'agir encore.

Le classicisme de Léger est humain, du XXe siècle et normand. Il est peuple et campagnard. Il s'éloigne de l'obsession espagnole, se rapproche de toute hauteur grecque et retient le meilleur du classicisme français. Il s'épanouit dans le cubisme, puis dans notre époque mécanique et enfin avec l'« objet » et la forme humaine dans l'espace.

Braque, Picasso, Léger, fondateurs et réalisateurs du cubisme opposent l'ordre de la raison claire aux instincts du fauvisme. Le fauvisme, splendeur colorée et toute spontanéité, se voile à l'avènement du cubisme — pour quelques années — d'une grisaille austère.

En 1912, déjà, Fernand Léger dans la *Femme en bleu* isolait un rectangle de ton pur pour lui donner une valeur entière. De cette indication et par une recherche d'un ordre autre que ceux du fauvisme et du cubisme, il réintroduit dans la peinture la « couleur » que les renoncements premiers de l'école avaient sacrifiée.

La guerre passa sur la France et sur le cubisme en plein développement. Les peintres servirent une cause unique. En 1919, Léger précipite l'événement-peinture-pure. *La Ville* (Musée de Philadelphie) exposée dans toutes les capitales du monde eut une répercussion profonde sur l'évolution de la peinture universelle. Les murs eux-mêmes devenaient de la couleur qui parait la nudité abstraite de l'architecture. *La Ville* imposa aussi la couleur dans l'art publicitaire : affiches, vitrines, etc. qui devinrent réel plaisir de l'œil, attraction et coalition sociales. Car cet agrément était un bien-être physique.

Cependant, Braque, Gris, Picasso continuaient, en des natures mortes polyédriques ou figuratives, leurs recherches dans une matière sombre. À tel point que ce n'est qu'en 1921 que Picasso peignit *les Musiciens* et

qu'il venait à son tour à la couleur, dominante de la peinture depuis lors. Il l'utilisait avec sa souplesse habituelle : pour Léger elle était tributaire de sa fermeté.

À cette fin, Léger rendit toute chose simplement et directement comme la vie même. Son inspiration est celle qu'il trouve autour de lui. Combien il diffère de Picasso dont les « sources » sont aussi multiples que lointaines. L'art de Léger est de plain-pied avec la vie, avec son époque et son siècle qui lui suffisent et qu'il explicite pleinement en ce qu'ils ont de supérieur.

Il n'y met aucuns secrets : ils lui sont contraires, telle l'invention de mythes ou toute vision hallucinante. Il reflète la solidité de son sol, de ses paysages, de sa ferme normande et plus tard de celle de Rouses Point. Il possède en propre le calme de ces horizons. Il y trouve une raison de stabilité, celle de tout classicisme. Sa vie intérieure en dégage une permanence et une puissance qui sont un ordre en soi.

Léger s'est voulu Parisien et citoyen du monde. Là encore, il est fidèle à sa définition. Il a révélé notre

époque mécanique picturalement. On avait tellement répété que le mécanisme était laid, que le machinisme n'avait aucune poésie — en soi, souvent on avait raison. Mais tout devient matière splendide entre les mains de l'être supérieur et expression d'équilibre.

Toujours — remarquons-le bien — la grandeur de Léger se concentre dans un contenu formel étranger à toute déformation, à tout lyrisme frénétique. Rien n'ébranle Léger; son assiette est celle d'un mur. Aussi s'extériorise-t-il selon les plus amples programmes : car il est monumental. De stature et plastiquement. Décorateur de vastes murailles, il se rallie à ce que les fresquistes du passé ont produit d'irrésistible. Nulle part son métier ne s'attarde au raffinement secondaire, nulle part il ne se contente de mesquines résonances. Il redécouvre l'espace mural, certes celui de l'avenir.

Les grands tableaux que Léger a peints récemment, tout comme ceux de son époque mécanique, affirment une sûreté de conquête et la dignité de la logique française. Cette constance est un des apports les plus nobles qui soient.

Fernand Léger a longtemps fait abstraction de la représentation humaine dans son œuvre. Après son époque mécanique, il y vient et lui donne une verte autorité. Il s'ingénie à reprendre et reprendre la forme humaine, à la répandre dans l'espace du tableau et à nous entraîner aux exigences plastiques des deux ou trois dimensions de la toile. Il exploite un thème dans tous ses possibles, poursuit à fond sa recherche et abandonne le jeu lorsque celui-ci a tout donné. La forme humaine dans l'espace succédait à l'« objet », et le corps se meut selon une dynamique formidable que tempère une densité. Bien que les formes soient souvent très près les unes des autres, jamais elles ne se répètent : une sensibilité fraîche les inscrit en un linéarisme très insistant et par une matière largement étalée. Formes de toute assurance et rigoureuses et bienveillantes à la fois ! Cet accueil, James Johnson Sweeney le signalait naguère en saluant *le primitif*, le préhistorique, *des temps modernes*.

L'harmonie de la pensée et de l'émotion de Léger, la bonne intelligence de Léger avec son œuvre, notre accord avec l'œuvre de Léger se manifestent en repos, en paix rayonnante. La contemplation d'une œuvre

de Léger s'achève toujours en un bel équilibre. Les êtres qu'il crée respirent son humanisme qui est d'esprit classique, d'un classicisme robuste, paysan.

MAURICE GAGNON

Montréal 15/1/45

L'ART SE PRÉPARE À LA VIE PUBLIQUE

Tout monument est fort de l'éternel besoin qu'a le peuple de posséder des signes manifestes de sa vie intérieure, de ses actes, de ses idées sociales.

L'ARTISTE ET LE PUBLIC

Chaque époque est poussée à l'invention de symboles qui, selon l'acception latine du mot, sont des « choses qui perpétuent le souvenir », des choses qui doivent être transmises aux générations futures. Ce goût de construire ne peut pas être réprimé inconsidérément. Il percera toujours.

Notre époque ne fait guère exception. Pour le moment, elle continue les habitudes du siècle dernier et affiche une pseudo-monumentalité. On ne doit pas en rejeter la faute sur aucun système politique ou économique en

particulier. Quelle que soit leur orientation — qu'il s'agisse des plus progressistes ou des pires réactionnaires — il y a un point sur lequel les gouvernements de tous les pays se ressemblent: leur fausse conception du monumental.

Comment expliquer ce fait ?

Les gouvernants peuvent être les hommes les plus brillants dans leur domaine, mais leur formation esthétique reflète celle de l'homme moyen de notre époque aux prises avec les divergences qu'imposent ses modes de penser et ses réactions sensibles. Chez eux, la pensée peut être développée à un très haut point, mais leur fond émotif est resté en deçà. Il est imbu des pseudo-idéaux du dix-neuvième siècle. Alors, y a-t-il à s'étonner que la plupart des jugements artistiques officiels soient désastreux, que les décisions prises pour les plans d'une ville, pour ses monuments et pour ses édifices publics soient sans relations avec l'esprit réel de l'époque ?

Aujourd'hui la situation du peintre moderne est différente, sur plus d'un point, de celle même des avant-

gardistes de la fin du dix-neuvième siècle. Paul Cézanne était fier quand il réussissait à obtenir cent francs pour une de ses toiles. De nos jours, des collections particulières et publiques sont remplies des peintures de Picasso, de Braque, de Léger, de Miro et des autres. L'art moderne est considéré comme un placement sûr et l'Amérique en possède les plus importantes collections.

Mais, d'un autre côté, la situation demeure inchangée: l'art est beaucoup trop « objet de luxe » et ne saurait être encore un moyen de conformation de la vie émotive, dans son sens le plus large.

À quelques exceptions près, il n'est pas donné aux peintres créateurs contemporains de participer à l'édification commune. On laisse languir de précieuses forces artistiques capables de pourvoir de signification toute une époque, comme au dix-neuvième siècle, alors qu'Édouard Manet offrit vainement de peindre, sans rémunération aucune, le « ventre de Paris » sur les murs de l'Hôtel de Ville.

D'accord, les artistes les mieux connus ont présente-

ment un excellent marché, mais il n'y a ni murs ni édifices où leur talent puisse atteindre le grand public. Là, par un échange mutuel, le peuple serait formé par l'artiste et l'artiste par le peuple.

On a répété tant et plus que l'art moderne ne pouvait être compris du public. Nous n'avons pas la certitude que cet argument soit absolument fondé. Nous savons seulement que ceux qui gouvernent n'ont guère la compréhension émotive nécessaire devant l'œuvre.

L'artiste serait-il éloigné de la vie ?

Plusieurs raisons incitent à croire qu'il ne l'est pas. Mais l'artiste a été incapable de remédier à cet état de choses, « artificiellement » expulsé qu'il était de toute communauté.

Nous sommes portés à penser que les artistes modernes n'ont pas tort. Combien furent erronés, pendant tout le cours du dix-neuvième siècle, le goût et le jugement des masses, pauvres et riches, dominées par la presse, l'académie et leurs gouvernants. Aussi, tout l'art officiel de cette époque est à ce point mauvais et

ridicule que les musées ne le montre plus au public. Par ailleurs les artistes qui avaient été tenus dans l'isolement et peu considérés révèlent maintenant l'esprit créateur dont fut pénétré le dix-neuvième siècle. De nos jours, la même situation se répète. Rien n'a bronché de ce côté. J'ai vu en peinture, en sculpture, en architecture et en poésie, un grand nombre d'artistes (je veux parler de ceux qui comptent vraiment et qui forment notre intelligence sensible) vivant leur vie à l'écart, loin du public et de la compréhension de ceux qui auraient pu les mettre en relation avec les membres de la communauté. Comment développer un art qui « satisfasse » le peuple, quand il n'est pas permis à ceux qui ont de réelles puissances créatrices de travailler en toute intimité avec la masse vivante d'une époque ?

Les centres civiques qui formeront le cœur de nos groupements futurs ne ressembleront pas à ceux de l'Antiquité, ou des temps gothiques ou de l'époque baroque. Ce ne sont pas les routiniers académiques qui peuvent créer des formes nouvelles en harmonie avec notre civilisation.

Les artistes créateurs seulement disposent de l'inven-

tion indispensable pour faire renaître les centres civiques, les fêtes qui s'y organisaient, en y incorporant de nouveaux matériaux selon un mouvement, une couleur et nombre de facilités techniques.

Aucune époque, que je sache, n'a gaspillé à un point aussi effroyable que la nôtre ses puissances créatrices mêmes. Le droit à une vie sociale pour tous a finalement été reconnu après une lutte de plus d'un siècle. Mais le droit qu'ont les masses à la formation de leur vie émotive ne figure pas encore dans le tableau. Rien de cela est considéré comme essentiel et la majeure partie de cette formation est entre les mains de gens qui ne servent que des instincts médiocres ou vils.

LA RECONQUÊTE DU LANGAGE PLASTIQUE

La peinture, le plus sensible des arts visuels, a souvent pressenti l'avenir. C'est la peinture qui, la première, a réalisé la conception d'un espace neuf et propre à notre époque, et découvert les moyens de le représenter.

En ces dernières années, une tendance commune lie plusieurs grands peintres. Les couleurs plus brillantes sont apparues en même temps que le goût de peindre en de plus vastes formats. Également, on fait des efforts marqués vers plus de simplification dans les formes. Après trente années d'évolution, la peinture moderne est mûre pour de nobles tâches. Problèmes que d'exprimer de la façon la plus précise et la plus directe des complexités infinies ! Ce qui, au début, était des abréviations structurales nécessaires se transforme en symboles. Ce fut l'œuvre d'Arp, de Miro, de Léger et de plusieurs autres.

Les artistes modernes ont créé ces symboles mus par les forces anonymes de notre époque. Ceux-ci n'ont fait qu'apparaître : personne ne les avait sollicités. Ils n'ont aucun autre sens que leur signification émotionnelle. Ils n'existent pas pour ceux dont la sensibilité patauge encore dans le goût officiel du siècle dernier. Mais les enfants et les « simples » de goût peuvent les comprendre, car ces figurations sont aussi proches de la vie primitive qu'étrangères à notre civilisation compliquée.

Pour la première fois depuis des siècles, les artistes sont retournés à la simplicité, caractère de tout symbole. Ils ont montré que les éléments indispensables au monumental sont déjà entre leurs mains. Ils sont de nouveau en possession de la rare puissance du langage mural.

Une fois de plus, la peinture présage les prochains développements de l'architecture. Mais non pas seulement de l'architecture. Elle prévoit une vie nouvelle, formant un tout complet, très éloignée de l'idolâtrie de la production.

Pour satisfaire cette exigence, de grands changements sont nécessaires dans plusieurs domaines. Et davantage encore dans le fief de l'émotion. Cela viendra en son temps, si la peinture, la sculpture et l'architecture en arrivent à une base commune de perception et par l'aide de tous les moyens techniques dont nous a doté magnifiquement notre époque.

On met le blé en terre pour en ravoir pendant l'hiver. On prépare les guerres en temps de paix. Pourquoi ne pas préparer la paix en temps de guerre ? Pour-

quoi attendre que la demande surgisse pour songer aux moyens d'ennoblir la vie ? Utilisera-t-on les moyens dont nous avons parlé ?

Il y a une énorme réserve de nouvelles possibilités qui restent entre les mains d'ingénieurs et d'inventeurs de toutes sortes. Parallèlement, il existe une tragique impuissance à faire usage de cette réserve et à l'incorporer dans nos activités essentielles.

Dans un de ses essais, T. S. Eliot dit des poètes du dix-septième siècle: « Ils possédaient au point le mécanisme de leur sensibilité qu'ils pouvaient assimiler n'importe quelle expérience ». Leur appareil émotif et leur appareil mental fonctionnaient comme des vases communicants. Les expériences techniques et scientifiques y avaient trouvé leur contrepartie émotive, comme le démontrent les grandes œuvres de ce moment. C'est exactement de cela que nous manquons. Ce contact direct, cette compénétration de la pensée et de la sensibilité a disparu. Cependant après les horreurs de la guerre des problèmes centenaires vont reparaître.

Nous avons banni de la vie l'expression artistique, la joie et les fêtes de la communauté. Toutes doivent être incorporées dans l'existence humaine et sont aussi nécessaires à notre équilibre que la nourriture et l'habitation. Que nous soyons devenus incapables d'élever des monuments et de tenir des festivals, et que nous ayons perdu le sentiment de dignité inhérent aux centres civiques, cela est étroitement lié au fait que notre vie émotive a été considérée comme non essentielle et purement une affaire individuelle. Pour s'en rendre compte, regardons les villes d'aujourd'hui.

Résumons-nous. Notre époque se trouve dans une situation assez contradictoire.

Côté négatif: il existe une barrière entre l'art et le peuple, barrière devenue de plus en plus épaisse au cours d'un siècle. En conséquence, la vie émotionnelle du peuple et de ceux qui l'administrent ne s'est pas élevée dans les mêmes proportions que le niveau intellectuel. L'art fait encore figure de luxe.

Côté positif: après un effort d'un siècle notre époque a enfin trouvé un langage plastique en reconquérant la

simplicité, base de toute représentation symbolique et monumentale.

Celui qui a vu de grandes peintures modernes dans les pièces d'un appartement privé a éprouvé le même sentiment d'emprisonnement que le voyageur qui a contemplé l'Acropole, et, visitant ensuite le British Museum, regarde les statues des tympans du Parthénon. Dans les deux cas, les œuvres sont privées de leur ambiance naturelle. La peinture de notre époque a sa place dans les bâtiments publics, dans les centres civiques qui sont à s'organiser. Quant à la sculpture de grand format, peut-être trouvera-t-elle à se loger dans la nature même, comme au temps de l'âge de pierre.

L'art est monté du chevalet et se prépare à prendre contact avec la vie.

On a fait l'expérience à notre époque qu'il faut seulement faire confiance aux artistes créateurs pour qu'ils produisent des œuvres comparables à celles des autres temps.

Guernica de Picasso, peinte pour le pavillon espagnol

de l'Exposition universelle (Paris 1937), *le Transport des Forces* de Fernand Léger pour le Palais de la Découverte de la même exposition, et le vaste bronze: *Prométhée triomphant* de Jacques Lipchitz, destiné à un mur extérieur du Ministère de l'Instruction publique de Rio de Janeiro sont de trop rares exemples. Enfin les gouvernements exposent en pleine lumière des œuvres vraiment contemporaines. Le *Prométhée* de Lipchitz (bronze de vingt pieds de hauteur) placé au milieu d'un mur énorme est le premier monument émanant de l'esprit de notre époque et érigé pour un bâtiment permanent et public. Rendons-en hommages à l'Amérique du Sud. Ni en Europe ni aux États-Unis ne s'est trouvé un administrateur qui ait éprouvé le besoin et eut le courage de s'identifier à l'esprit des artistes créateurs.

LES PLONGEURS OU MOUVEMENT DANS L'ESPACE

Fernand Léger est un des rares peintres de notre temps dont l'œuvre, depuis ses débuts, tende à se rapprocher du peuple. Ce livre expose une phase de son évolu-

tion vers la simplification et le langage monumental. Tel est le sens de la série des *Plongeurs* que Léger a commencée à Marseille (1940) et développée à New-York. On peut observer dans ces illustrations la force de condensation qu'il déploya, les abréviations et la solution d'un problème qui a intrigué l'artiste : *la représentation du mouvement dans une masse*. Dès Marseille, on voit des formes inarticulées sur une plage. Bientôt la base horizontale disparaît et se transpose sur le plan vertical. Les baigneurs étendus sur le sable deviennent des plongeurs. Plongeurs: c'est un nom, rien de plus. Mais il indique que les éléments sont placés dans l'« espace » et sur le plan vertical. Massés comme les abeilles en un vol nuptial, les volumes se simplifient de plus en plus et se ramènent à l'essentiel.

Voilà les *Plongeurs sur fond jaune* aux formes tendues de forts contours noirs. Ce nuage de mouvement sur fond jaune, accompagné à droite et à gauche de surfaces de couleurs bleu et rouge, est pénétré d'objets noirs irréguliers, peut-être des racines stylisées. C'est tout comme si la masse volait simultanément à travers le ciel et la mer. Présence statique du mouvement !

Tout est saisissable. Mais l'énigme commence au moment où l'on veut tout arrêter par une interprétation stéréotypée.

Plus la série des *Plongeurs* avance, plus les formes et le nombre des figures se simplifient. Elles se condensent et se purifient. Deux êtres mêmes suffisent pour personnifier le mouvement dans une masse. Des plans de couleurs transparents traversent leurs formes guidées par d'autres contrastes. Les contours dessinés sur le fond de la toile se réduisent à des signes d'une fermeté absolue et librement tracés dans l'espace comme l'écriture d'un aéroplane dans la stratosphère.

Où sont les murs dans les bâtiments publics des États-Unis et du Canada qui se prêtent à ce langage ?

Oui, où sont ces murs ?

Je ne les vois pas.

S. GIEDION

New-York, janvier 1945 *Traduit par Éloi de Grandmont*

PEINTURE MODERNE ET EXPRESSION SOCIALE

En 1915, terriblement troublé par la tragédie de la première grande guerre, Rainer Maria Rilke s'écriait du fond d'une vive tristesse:

> « Les arts, le théâtre, nous-mêmes, nous n'avons rien fait naître dans ces gens, nous avons été incapables de changer personne. Quel est notre métier sinon d'assurer purement, largement et librement des occasions de changement ? Avons-nous donc accompli notre tâche si mal, avec tant de tiédeur, si peu convaincus et si peu convaincants ? »

En matière de peinture, la fonction de l'artiste a toujours été controversée et particulièrement sa responsabilité à l'égard des grandes questions sociales et politiques. Goya et Daumier, dans les temps modernes,

témoignaient d'un intérêt passionné pour la guerre et les travailleurs. Plus récemment, Picasso a révélé par sa composition murale, *Guernica*, la saisissante répulsion que lui inspira le fascisme. Désireux d'apporter une solution spirituelle à l'inquiétude du monde, Rouault et Rattner s'efforcent, avec une magnifique ambition, de préparer une société qui s'alimenterait aux sources chrétiennes. Gropper, Evergood, Orozco, Rivera et d'autres font entendre de violentes protestations contre l'état de choses existant.

Cela me paraît aussi sain que nécessaire. Certaines tendances sociales contre lesquelles on demeure impuissant peuvent être incompatibles avec la philosophie de tel ou tel artiste, et il importe qu'il exprime son opinion, soit avec ses pinceaux, soit avec la plume. S'il choisit la peinture, son assertion prendra plus de force si la toile présente une maîtrise plastique et une invention plus exactement adéquates au problème posé.

L'orientation de la peinture du vingtième siècle l'a cependant détournée de la polémique et du réalisme pour la porter à la création de nouveaux symboles, de nouvelles formes à peine marquées, si parfois elles le

sont, d'un souvenir naturiste. Néanmoins, ces formes abstraites contiennent implicitement les pensées, les réactions, les espoirs de leurs créateurs au sujet d'un monde auquel ils aimeraient donner l'être... Ces formes sont aussi convaincantes et aussi idéalistes que l'architecture moderne déterminée par elles.

Léger aura été l'un des révolutionnaires les plus conséquents dans la poursuite de cette nouvelle vision. Il fut l'un des premiers à revenir à la conception de la toile à deux dimensions et à recourir à des formes planes, pourvues d'une existence propre une fois placées selon de nouvelles dispositions spatiales.

L'intérêt pour son temps se manifesta bientôt par une conscience du caractère technologique de notre époque et Léger tira vigoureusement et splendidement parti des formes mécaniques qu'il considérait d'importants symboles de notre civilisation. Son enthousiasme le porta en outre à des expériences sur la couleur qui eurent de vastes effets sur la peinture contemporaine.

Ses expériences sur la couleur sont audacieuses, pleines de dissonances, remuantes de contrastes et d'apparen-

tes discordances. La couleur éclate toute nue, sans pudeur, dépouillée de ces voiles de nuances qui obscurcissaient nos yeux depuis si longtemps. En un âge de dissonance, Léger aura fourni le parfait accompagnement de la grande musique moderne: une couleur nerveuse et affirmative qui ébranle l'équilibre émotif du timide et persiste à tenailler et à exaspérer le spectateur jusqu'à ce qu'il consente à l'accepter selon les intentions de Léger, au lieu de s'obstiner dans une conception fondée sur les schémas harmoniques traditionnels.

J'accepte la couleur de Léger, de même que j'accepte les formes si massivement installées dans ses tableaux de chevalet et qui semblent attendre leur croissance sur de majestueuses et puissantes peintures murales... Léger est essentiellement un peintre mural et si réduite que soit la toile dont il se sert, on se représente aisément l'épanouissement de ses formes en des dimensions plusieurs fois supérieures à leur surface actuelle. Cela supprime évidemment la subtilité et exige des formes nettes et précises qu'un espace agrandi ne rendra pas trop vagues ou nébuleuses. Et cela requiert une haute

qualité de la plastique que Léger a toujours eue et qui est demeurée son plus ardent souci.

On peut relever plusieurs dons chez Léger : son point de vue absolu, la permanence de sa qualité architectonique, son rude anti-romantisme.

Cependant, ce qui m'intéresse le plus chez Léger, c'est la présente évolution de sa *manière* : la gamme brillamment accentuée de sa couleur et son attrait pour le mouvement en contraste avec son ancien penchant pour les éléments fixes.

Il semble avoir trouvé de nouveaux moyens d'expression aux États-Unis, pays qu'il considère extrêmement plastique. La grande série de ses *Plongeurs* a été l'occasion de découvertes sur le mouvement, l'énergie et le dynamisme. Elle me porte à voir dans cette dernière phase de l'évolution de Léger une préfiguration de l'ordre social et politique à venir.

Au temps où le fascisme commençait à se déchaîner sur l'Europe, Léger continuait d'avancer sur la voie esthétique qu'il s'était si clairement tracée. Je ne pense pas

qu'il se soit préoccupé outre-mesure des bouleversements politiques et sociaux du moment, bien qu'ils aient dû le toucher inconsciemment et avoir une grande influence sur son subconscient.

Lors de ses essais autour des *Plongeurs*, il se trouva en possession d'une nouvelle force qu'il voulut résoudre comme un simple concept plastique. Mais, ainsi que nous en avons convenu bien des fois, cette force était plus puissante qu'il ne le soupçonnait.

Qu'on examine par exemple la reproduction des *Plongeurs sur fond jaune*. On notera la disposition centrale des plongeurs animés d'un mouvement centrifuge, comme s'ils tourbillonnaient, prêts à dégager des énergies explosives. De chaque côté du groupe central, Léger a placé une forme fixe, créée, dit-il, pour faire contraste avec la forme dynamique. Mais les formes fixes proviennent peut-être d'une prudence inconsciente de l'impossibilité où il se trouva de s'accorder au terrible mouvement qu'il avait déclenché. Il enferma donc le mouvement, le contraignit et ne lui permit point d'atteindre à la plénitude de son explosive intensité.

La portée sociale de ce tableau m'intéresse énormément. D'un point de vue politique, on pourrait comparer Willkie à la force centrale dynamique, et le parti républicain aux éléments immobiles qui neutralisent l'énergie centrifuge. D'un point de vue social, on pourrait encore identifier au dynamisme central la classe ouvrière constamment en voie d'expansion, et le capital à la force restrictive et fixe qui résiste à l'avance ou à l'expansion du mouvement.

Entièrement occupé par la solution esthétique d'un problème, Léger ne se soucie probablement pas de sa signification sociale possible. Je crois cependant que Léger représente jusqu'à maintenant, consciemment ou non, le sommet de la pensée démocratique et capitaliste, ici fort éloignée des contraintes bourgeoises. Les formes statiques auxquelles il a eu recours en sont la preuve; mais, à mon avis, la nouvelle force qu'il a découverte incarne, consciemment ou non, l'idée d'un socialisme possible que son art n'a pas encore accepté.

Ces formes fixes sont aujourd'hui désuètes. Les énergies neuves libérées sur le monde et la vertigineuse accélération des mouvements sociaux bouleversent les

vieilles idées politiques et sociales et leur succèdent. Les formes plastiques sont sensibles à de tels changements, qu'elles peuvent d'ailleurs précéder. La nouvelle liberté de Léger, son sens neuf du mouvement et de l'énergie dynamique prennent la place de ses anciennes idées et l'invitent à des aventures et à des inventions qui exigent des formes créatrices dont il ne s'est point servi encore.

S'il en restait à ses anciennes formes, il serait incapable de s'accorder au rythme changé du monde. Mais, grâce à l'acuité de sa sensibilité et à son aptitude au changement, il traversera aisément cette phase de transition.

Si vaste qu'ait été jusqu'ici son apport, je crois que le domaine qu'il explore présentement vaudra à Léger l'occasion de se grandir davantage.

C'est par une progression de ce genre, c'est par ce choc contre des forces vigoureuses que l'artiste peut répondre au désespoir de Rilke.

S. M. KOOTZ

Traduit par Jean Le Moyne

À PROPOS DU CORPS HUMAIN CONSIDÉRÉ COMME UN OBJET

À PROPOS DU CORPS HUMAIN
CONSIDÉRÉ COMME UN OBJET

Tant que le corps humain sera considéré en peinture comme une valeur sentimentale ou expressive, aucune évolution nouvelle ne sera possible dans les tableaux à personnages. La domination du sujet au cours des époques anciennes en a empêché le développement.

Mais depuis ces soixante dernières années, les routes plastiques se sont libérées. Les impressionnistes ont été les premiers à rejeter la contrainte des grands sujets — et lentement ont laissé apparaître de l'intérêt pour l'« objet ».

L'objet, dans la peinture moderne actuelle, devait devenir *personnage principal* et détrôner le sujet. Si donc à son tour, le personnage, la figure, le corps humain, deviennent eux aussi un objet, une liberté considérable est offerte à l'artiste moderne. À ce moment, il lui est

possible d'utiliser la loi des contrastes, qui est la loi constructive dans toute son ampleur.

Cette loi des contrastes n'est pas nouvelle; si l'on jette un coup d'œil en arrière, on peut constater que les peintres anciens l'ont, sinon utilisée, du moin pressentie dans la composition de leurs tableaux.

Giotto, dans un sentiment décoratif, oppose ses personnages à des architectures.

Poussin dans l'*Enlèvement des Sabines,* Delacroix dans l'*Entrée des Croisés à Jérusalem* procèdent de la même manière. Mais dans ces trois cas, le sentiment du sujet, la contraite du sujet, les obligent à sacrifier l'entourage et à donner un relief particulier aux figures.

Poussin, par sa tendance classique, toucherait le problème de plus près. *L'Enlèvement des Sabines* est d'une action dynamique extrêmement forte pour son époque. La concentration des personnages s'oppose radicalement aux éléments géométriques des construc-

tions. En langage abstrait *l'Enlèvement des Sabines* est une « bataille des droites et des courbes ».

Arrivons à notre époque. Le sujet n'étant plus *personnage principal,* l'objet, élément nouveau, le remplace. À ce moment, dans l'esprit de l'artiste moderne, un nuage, une machine, un arbre sont des éléments de même intérêt que les personnages ou les figures. Alors de nouveaux tableaux, de grandes compositions vont pouvoir se réaliser sous un angle visuel entièrement différent.

La loi des contrastes domine la vie humaine dans toutes ses manifestations sentimentales, spectaculaires ou dramatiques.

En littérature et au théâtre, elle a déjà accompli des développements assez poussés. Shakespeare l'emploie plutôt brutalement dans nombre de pièces (contraste d'une situation burlesque rapide s'intercalant dans une action dramatique ou sentimentale).

Toute œuvre, dans quelque domaine que cela soit, si elle ne solutionne pas ce conflit constructif, est vouée la

plupart du temps à une valeur purement décorative. Naturellement, c'est un dispositif *brisant* et anti-mélodieux mais dans ce fait réside la différence entre l'art plastique majeur et l'art décoratif.

Toutes les grandes époques de la peinture ont toujours été suivies par une époque mineure et décorative qu'elles ont inspirée. L'industrie et les décorateurs ont su les vulgariser.

Sans vouloir jouer au prophète, je ne vois pas dans l'avenir d'autre porte de sortie qu'une *peinture puissante* et humaine pouvant englober tous les moyens plastiques connus et nouveaux. Tout cela dans un ordre absolu, guidé par une volonté tranquille sachant où elle va.

Toutes les expériences curieuses et surprenantes ont été essayées. Par-dessus les contraintes traditionnelles, dans une liberté illimitée, une anarchie plastique a vu le jour; elle est très séduisante, les rues n'ont plus de trottoir, tout se mélange, c'est aveuglant et imprécis.

Dans cette confusion romantique, il est difficile de faire

le point. Est-ce un commencement ? Est-ce une fin ? « L'ombre de David rôde dans les parages. »

De tous ces petits gars qui ont joué leur peau pendant ces cinq années terribles quelques-uns vont sortir pour régler la question. On va leur faire confiance. Il y a chez les peuples qui ont du ressort des possibilités infinies lorsqu'ils ont subi des pressions et des contraintes. Une accumulation d'énergie, de potentiel, qui au jour de détente explose avec une violence toute neuve. Peut-être va-t-on découvrir au fond d'une grange d'étonnants tableaux faits par on ne sait qui. On va leur faire confiance.

L'ART MODERNE DEVANT LE PEUPLE

Un des plus grands reproches, qui soit fait aux artistes modernes actuels, est que leur œuvre n'est admise que par une minorité d'initiés. Le peuple ne peut pas les comprendre.

Plusieurs raisons servent à expliquer cette situation. Cette minorité d'individus privilégiés, qui peuvent s'in-

téresser à ces œuvres, est composée exclusivement de gens qui ont des loisirs, qui peuvent voir et regarder, développer leur sensibilité. Ces gens ont du temps gratuit à leur disposition.

En 1936-37, j'ai eu l'occasion de parler de ces questions dans des centres ouvriers et populaires. — « Vous travaillez pour les riches, m'a-t-on crié brutalement, vous ne nous intéressez pas. »

L'objection était fausse parce que trop simpliste. La question est un peu plus compliquée.

Cette situation est créée par l'ordre social existant. Les loisirs des ouvriers et des employés sont très limités. On ne peut pas leur demander de passer leur dimanche à s'enfermer dans des musées. Les galeries privées et les musées ferment leurs portes juste au moment où les travailleurs sortent de leurs ateliers, de leurs usines.

Tout s'organise pour les éloigner des *sanctuaires*. Pour que cette majorité d'individus puissent s'intéresser aux œuvres modernes il faut leur donner le temps « pour

cela ». Dès qu'ils l'auront, vous pourrez assister au développement rapide de leur sensibilité.

Le peuple a en lui-même le sens poétique. Ce sont ces hommes-là qui tous les jours inventent cette poésie verbale sans cesse renouvelée : l'argot. Ces hommes sont doués d'une imagination créatrice constante. « Ils transposent la réalité. » Et alors que font les artistes modernes, poètes et peintres ? Mais, ils font la même chose. Nos tableaux, c'est notre argot; on transpose des objets, des formes, des couleurs. Alors pourquoi ne pas se rencontrer ?

Si, d'autre part, vous examinez les origines des artistes créateurs, vous verrez qu'ils sortent tous ou presque tous du peuple ou de la petite bourgeoisie. Alors ? Mais, entre ces deux pôles il y a une société qui ne fait absolument rien pour réaliser cette rencontre. La peinture demande tout de même, comme toute chose intellectuelle, une durée pour l'adaptation. Il y a une période préliminaire de confusion assez pénible dans laquelle le goût, le choix doivent se former, se réaliser. Cela ne se fait pas en cinq minutes. C'est plus long que de choisir une cravate.

Il ne s'agit pas de préparations spéciales. L'éducation, l'instruction n'ont rien à voir avec les dispositions artistiques. Pas plus que les livres d'art n'ont fait naître une vocation picturale, ils ne peuvent suffire à diriger non plus l'inquiétude des jeunes ouvriers ou employés à la recherche de satisfactions ou émotions artistiques. Les gens très intelligents et millionnaires gaspillent souvent leurs loisirs. Les instinctifs sont le plus près du but, ils sont propulsés par un besoin et non une curiosité. Le peuple est riche en désirs non satisfaits. Ils ont une capacité d'admiration, d'enthousiasme qui peut se porter et se développer dans le sens de la peinture moderne. Leur donner le temps de voir, de regarder, de flâner. Il n'est pas admissible qu'après cinq années de guerre, la plus dure de toutes, les hommes, qui ont été les acteurs héroïques de cette épopée douloureuse, n'aient pas à leur tour droit aux *sanctuaires*. La paix qui vient doit leur ouvrir toutes grandes les portes qui jusque-là leur étaient fermées. L'ascension du peuple aux belles œuvres d'art, à la Beauté ! ce sera le signe des temps nouveaux.

L'ART ABSTRAIT

Des différentes orientations plastiques qui se sont développées ces quelque vingt-cinq ans, l'art abstrait est la plus importante, la plus intéressante. Ce n'est pas du tout une curiosité expérimentale; c'est un art qui a une valeur en soi, qui s'est réalisé et qui répond à une demande, car un certain nombre de collectionneurs sont des passionnés de cet art. Cela prouve que cette tendance est dans la vie.

Je crois toutefois qu'elle a donné tout ce qu'elle pouvait donner.

Créativement parlant, elle me paraît au point mort.

Une preuve de sa vitalité fut son utilisation dans le domaine commercial et industriel. Depuis une dizaine d'années, on a vu sortir des usines des linoléums imprimés de rectangles colorés, grossièrement imités des apports les plus radicaux de ces œuvres. C'est une adaptation populaire; le cycle est complet.

Peut-être l'avenir classera cet art dans le nombre des

« Paradis artificiels », mais je ne le crois pas. Cette directive est dominée par ce désir de perfection et de libération totale, qui fait les saints, les héros et les fous. C'est un état extrémiste où seuls quelques créateurs et admirateurs peuvent se maintenir. Le danger de cette formule est son élévation même. Les modelés, les contrastes, les objets ont disparu; des rapports très purs, très exacts, quelques couleurs, quelques lignes, des espaces blancs, sans profondeur. Le respect du plan vertical, mince, rigide, coupant. C'est une position héroïque qui fleurit en serre froide. C'est le vrai purisme, incorruptible; Robespierre en eût drapé la déesse Raison. C'est une religion qui ne se discute pas. Elle a ses saints, ses disciples et ses hérétiques.

La vie moderne tumultueuse et rapide, dynamique et contrastée 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.

Si son développement créatif me paraît terminé, il n'en est pas de même des possibilités picturales en architecture. L'art mural qui s'est développé amplement au moyen âge et pendant la Renaissance a subi une

éclipse. La peinture de chevalet domine le XIXe et le XXe siècles.

Il apparaît à certains indices sociaux et artistiques qu'une renaissance de l'art mural est à l'horizon. L'art monumental peut et doit utiliser, en l'amplifiant, cette conception nouvelle.

Les jeunes architectes qui vont reconstruire l'Europe détruite devraient regarder de ce côté. Cet art doit se placer dans de grandes architectures. Il est statique par son expression même, il respecte le mur à côté d'une conception dynamique qui, elle, détruit le mur.

Il sera la mesure et l'équilibre.

FERNAND LÉGER

CONCLUSION

CONCLUSION

LÉGER ET LA QUÊTE DE L'ORDRE

Léger est normand. Ses meilleures œuvres sont d'une sévérité toute normande; elles ont une rudesse saine; elles sont aussi dépourvues de complication qu'une arche de l'Abbaye-aux-Hommes. Léger préfère avant tout l'intensité. Il affiche même la vulgarité dans son œuvre là où il sent qu'elle peut contribuer à un effet de force brute. Il tient pour indignes la cajolerie et la séduction.

Telle est la première impression que donne la peinture de Léger. Mais depuis ses premiers efforts un autre trait la caractérise également: une persistante recherche de l'ordre. Voilà ce qu'il avait en commun avec ses camarades de la génération cubiste; c'est en même temps le type particulier d'ordre auquel il aspirait qui distingue son œuvre de celle de ses contemporains, et à tel point qu'on s'est souvent demandé

s'il fut jamais cubiste dans le même sens que Braque, Picasso et Juan Gris. Le caractère conscient et structural de cette préoccupation le sépara d'une part des fauves et de l'autre des surréalistes.

Les grands cubistes, Braque, Picasso, Léger et Gris allaient éventuellement se frayer des voies propres et élaborer leurs contributions personnelles à la peinture de notre temps. Mais, à leurs débuts, une réaction commune les unissait tous devant l'insistance du fauvisme sur l'émotion et l'intuition et devant sa dépendance de la sensibilité. Cette position leur sembla manquer d'assurance et, pour trouver la stabilité désirée, ils se tournèrent vers un ordre structural. Une génération plus tôt, Cézanne et Seurat avaient tous deux senti la nécessité pour l'impressionnisme d'une composition plus vigoureuse. Braque et Picasso avaient commencé en 1907 et 1908 à suivre l'exemple de Cézanne et même à le dépasser dans la simplification de la forme. Ils écartaient les détails secondaires et faisaient ressortir les éléments géométriques fondamentaux. Au cours des mêmes années, tout en travaillant à sa grande toile, *les Nus dans la forêt*, Léger avait présenté une série de dessins à la

plume dans lesquels il s'était livré à des simplifications analogues. Sa *Couturière* de 1910 amène à sa pleine maturation une composition statique et architecturale aux tons sobres et sombres.

Mais à part la commune révolte de leur génération contre les idéals de leurs prédécesseurs fauves, Léger n'avait que peu de liens avec Braque et Picasso. Son Montparnasse et leur Montmartre étaient des mondes différents. Tandis que l'intérêt de Braque et de Picasso s'attachait à des éléments fixes où la fragmentation des formes réalistes facilitait la vérité et permettait une libre exploitation de formes à trois dimensions, Léger, avec *les Nus dans la forêt,* s'était déjà engagé sur une autre voie, une voie qui devait, en quelques années, l'entraîner plus près de l'orphisme de Delaunay et de certains aspects du futurisme que du cubisme analytique orthodoxe. Car nous percevons déjà dans *les Nus dans la forêt* un penchant au mouvement dynamique et la suggestion de rythmes mécaniques par le moyen de ces contrastes brusques qui joueront un rôle si important dans l'œuvre de Léger au fur et à mesure de son évolution.

C'était la première et décisive affirmation de sa réaction personnelle contre les doctrines de ses devanciers : des volumes massifs au lieu du pointillisme des impressionnistes; un gris dominant à la place des couleurs agressives des post-impressionnistes et des fauves. De plus pour la première fois, il y énonçait clairement un ordre pictural aussi consciencieusement organisé que celui de ses confrères cubistes, mais essentiellement différent, parce que fait de contrastes plutôt que d'harmonies, d'ordonnance de rythmes, de composition plutôt que d'architecture de formes.

De fait, le contraste allait devenir le fondement même de l'expression chez Léger. Contrastes de l'immobile avec le mobile, des surfaces planes avec les volumes arrondis, des courbes avec les angles droits, des fonds gris avec les couleurs primaires. Plus vif sera le contraste entre les éléments de la composition, plus prononcée sera la vitalité de celle-ci, pourvu que soit bien maîtrisé l'effet réciproque des contrastes. C'est pourquoi on rencontre partout dans l'œuvre de Léger, équilibrés par la proportion sereine et claire des grandes lignes de la composition, les contrastes les plus agressifs entre les éléments secondaires.

Une persistance analogue du contraste se reconnaît tout le long de l'évolution de Léger. Par exemple, dans *les Nus dans la forêt* la couleur était presque absente et les surfaces planes presque inexistantes. À la phase suivante, celle du *Paysage* anciennement au Musée de Vienne, et de *la Femme en bleu,* la couleur vient s'imposer avec une violence primaire par étendues planes non modelées, exactement telle qu'elle est sortie du tube. Après cela, l'accent est posé sur les volumes par l'introduction de formes pseudo-mécaniques, ce qui, à son tour fait place dans *la Ville,* de 1919, à des formes planes rappelant le procédé cubiste des papiers collés. Des partis pris du style à deux dimensions de *la Ville,* Léger passe aux volumes monumentaux du *Grand déjeuner* de 1921; puis, d'un tableau aussi étroitement apparenté au précédent que *Lecture* de 1924, il retourne aux surfaces planes dans ses peintures murales et de là au réalisme relatif d'un dessin comme ses *Trois musiciens,* de la même année.

Mais en vrai peintre, c'est par son utilisation particulière de la couleur qu'il formule ses contrastes de la façon la plus saisissante. De tableaux assez monochromes comme *la Couturière* et *les Nus dans la forêt,* tous

deux terminés en 1910, on le voit se tourner vers les plus audacieuses oppositions de tons purs. Dans l'œuvre qui suivit immédiatement ces deux toiles, il commença à se servir de la couleur, mais seulement pour obtenir les contrastes les plus hardis et en limitant à peu près sa palette à des rouges et à des bleus sur fond gris. D'autres couleurs apparurent graduellement sur ses toiles, mais toujours à l'état le plus pur et toujours opposées à leurs voisines plutôt qu'harmonisées avec elles. Les formes se revêtaient plus volontiers de tons purs uniformes que de couleurs composites. Les couleurs étaient choisies en raison de leur intensité et de leur autorité picturale et en vue de la netteté des contours obtenus par leurs oppositions, plutôt qu'en raison de leurs convenances figuratives. Son travail prit l'aspect d'un contrepoint chromatique. Sous les lignes de la composition se trouvaient toujours des signes de conflit et de mouvement. Son idéal de l'ordre s'identifiait clairement à la tension créée entre des oppositions aussi fortes que possible.

Pour équilibrer ces conflits des éléments secondaires, il fallait donner aux grandes lignes de la composition un calme impassible, presque banal, un calme

classique atteint, comme il l'a dit, « à force de volonté et de sévérité. » Selon Léger, l'expression classique ne surprend jamais, ni ne tente jamais de surprendre. Tandis que le romantisme préconise une étreinte aussi large que possible et une interprétation ample, libre, voire laissée au petit bonheur; pour Léger le classicisme demeure le raffinement de la sélection.

La structure classique était l'idéal de toute la génération cubiste. Mais en 1911, Léger s'était déjà engagé sur une voie à lui et s'était mis en quête de cet ordre pictural personnel vers lequel convergent depuis ses démarches. Car, alors que Braque et Picasso brossaient à Montmartre leurs compositions analytiques aux discrètes harmonies de brun, de gris, de bleu ardoise et de couleur olive, Léger et Delaunay faisaient déjà porter leurs recherches sur les effets contrastants de la couleur pure. Vers le même temps Marinetti et les futuristes italiens de Milan et de Paris propagèrent leur doctrine du mouvement et de la machine. Il est possible que Léger n'ait pas eu de relations personnelles avec les futuristes, mais à ce moment le culte de la machine se généralisait, et la machine fascinait énormément Léger qui en admirait la froideur, l'auste-

rité, la dureté, la force, la puissance des rythmes, même les revêtements protecteurs aux couleurs purement primaires, bref, d'un point de vue esthétique, l'unité nue et dynamique. Les futuristes considéraient la machine d'une façon littéraire, romantique. Ils en faisaient un symbole du progrès et de l'avenir; elle était pour Léger un paradigme de l'ordre — d'un ordre pictural capable de se passer des types naturels dont avaient abusé les peintres académiques et naturistes, un paradigme neuf qui n'avait pas besoin d'être copié littéralement et qui ne devait pas l'être.

D'abord, entre 1914 et 1920, le travail de Léger porte les traces d'une étude et d'une assimilation patientes de ce nouvel ordre: parfois il adopte directement des formes mécaniques comme dans *le Gros moteur* de 1918; parfois il leur confère un air superficiel de caricature humaine comme dans *le Balcon* de 1914 ou *les Hommes dans la ville* de 1919. Mais déjà dans *la Partie de cartes,* tableau exécuté d'après des croquis faits dans les tranchées de Verdun en 1917, il procède en sens inverse. Léger avait commencé à voir les gestes humains à travers la simplicité et l'ordre des mouvements mécaniques. *La Ville* de 1919 était encore

une machine, mais avec *le Grand déjeuner* et *la Tasse de thé* de 1921, la transition est complète; au lieu d'humaniser les machines comme dans ses compositions antérieures, il commence à représenter les formes humaines aussi bien que la rythmique du geste humain en opposition aux types mécaniques: modèles d'ordre d'emblée structural, clairement articulé et idéalement adapté à son attrait pour les rythmes mobiles, les contrastes marqués et les contours nets.

Léger disposait alors, en un certain sens, de la structure fondamentale de son art. Mais ce n'était pas suffisant. Léger est avant tout un peintre et un Européen du Nord, et en tant qu'Européen du Nord, il se sentait réaliste. En tant que peintre, il était plus à l'aise dans les compositions murales que dans les toiles de chevalet; et en tant que réaliste, il aspirait à un champ de représentation plus vaste que ne lui aurait permis une stricte limitation aux formes mécaniques. Il se rendit compte que s'il avait trouvé le fondement de son art, il lui restait à trouver le moyen de donner cours à son expression tout en libérant ses représentations de l'étroitesse du chevalet et sans, en même temps, négliger l'ordre fondamental. Léger crut résou-

dre le problème par l'étude picturale de la forme humaine dans l'espace, étude qui n'a guère cessé de l'absorber.

De 1926 à 1929 il travailla à des compositions murales faites de détails agrandis à la lumière des gros plans du cinéma. Sur ces toiles, les divers éléments sont représentés nageant librement dans l'espace. Ces expériences l'amenèrent à leur tour à un traitement plus souple de la forme humaine et qui ne compromettait pas le caractère mural de la composition ni les rythmes essentiels des contrastes. Les formes aux allures de mannequin d'avant 1930 se revêtirent graduellement des détails plus abondants de la *Femme aux deux perroquets* de 1935-1939. Les personnages paresseusement flottants d'après 1930 devinrent les formes tourbillonnantes et entremêlées des *Plongeurs* de 1942. Une autre série de *Plongeurs* de la même année ramena ces bandes solides de couleurs mates, évocatrices des papiers collés qui caractérisaient *la Ville* de 1919, et mises en contraste avec des formes humaines placées dans l'espace et dessinées en arabesques continues. Durant l'été de 1943, près du lac Champlain dans le nord de l'État de New-York, les couleurs

délavées des cimetières d'automobiles s'imposèrent à Léger. Il retourna à son atelier de Manhattan pour reprendre son dessin des *Trois musiciens* (1924) avec toute la nostalgie de Montparnasse que cette œuvre soulevait en lui, et avec toutes les ressources accumulées par vingt ans de recherches.

Dans la grande peinture à l'huile de 1944, *Trois musiciens,* que Léger exécuta d'après le dessin antérieur, nous possédons une des œuvres-clés de son art. Car il rassemble ici les résultats les plus importants des recherches poursuivies depuis ses débuts dans l'école cubiste. L'ordre qu'il s'est constamment efforcé d'atteindre confère l'unité à sa peinture sans la dominer indiscrètement. Ses couleurs contrastantes, les jaunes, les bleus et les rouges, se montrent dans le maximum de leur intensité; ses formes aux lignes plus généreuses s'augmentent de détails à la fois simples et variés qui les empêchent de paraître dénudées, et un rythme de contrastes est ménagé entre les volumes fermement modelés et les étendues planes de couleur, sans que rien ne rompe l'unité de surface du tableau. En d'autres termes, nous voyons ici Léger dans la composition figurative la plus expressive peut-être de sa matu-

rité; nous le voyons plus lui-même, plus indépendant à l'égard du goût conventionnel qu'en toute autre de ses œuvres des derniers vingt ans.

JAMES JOHNSON SWEENEY

Traduit par Jean Le Moyne

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Frontispice: La forme humaine dans l'espace.

1 — *Les Nus dans la forêt* (1909-11), Coll. Krôller-Müller, La Haye.
2 — *Composition aux deux perroquets* (1935-38), Coll. Meric Callery, New-York.
3 — *Composition aux deux perroquets* (fragment).
4 — *Composition aux deux perroquets* (fragment).
5 — Esquisse pour *les Plongeurs noirs* (1941-42), gouache.
6 — *Les deux Femmes aux oiseaux* (1941), Coll. Jacques Seligmann et Cie, New-York.
7 — *Les Plongeurs aux oiseaux* (1942), Coll. Maria Martins, Washington.
8 — *Les Plongeurs sur fond jaune* (fragment).
9 — *Les Plongeurs sur fond jaune* (1941-42), Coll. Roger Vivier, New-York.
10 — *Les Plongeurs sur fond jaune* (fragment).
11 — *Les Plongeurs sur fond jaune* (fragment).
12 — Étude pour *les Plongeurs* (1941), dessin, Valentine Gallery, New-York.
13 — *Les Plongeurs sur fond noir* (fragment).
14 — *Les Plongeurs sur fond noir* (1941-43), Coll. Jacques Seligmann et Cie, New-York.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

15 — Étude pour *les Plongeurs* (1941), gouache, Valentine Gallery, New-York.
16 — *Les Plongeurs polychromes* (1942-43), état définitif.
17 — *Les Plongeurs polychromes* (fragment).
18 — *La Danse* (1942).
19 — *Le Plongeur noir* (fragment), Coll. Jan de Graff, Portland.
20 — *La Danseuse* (1943).
21 — *L'Étoile bleue* (1942), Coll. Dudansing, New-York.
22 — *Les Plongeurs en rouge et bleu* (1942), Coll. James Johnson Sweeney, New-York.
23 — Première étude pour *les Plongeurs,* Marseille (1940). dessin à l'encre, Coll. Joseph Barcelo, Montréal.
24 — *Les Saltimbanques* (fragment), gouache.
25 — *Les Saltimbanques* (1940), gouache, Coll. Jacques Seligmann et Cie, New-York.
26 — *Les Musiciens* (1942-44), Valentine Gallery, New-York.
27 — Étude pour *les Musiciens* (1940), dessin à l'encre.
28 — Étude pour *les Plongeurs* (1941), dessin rehaussé.
29 — Étude pour *les Plongeurs* (1942), Coll. Meric Callery, New-York.
30-37 — Comparaison entre des œuvres de Michel-Ange et de Léger.
38 — Étude (1943), dessin à l'encre.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Hommage à Fernand Léger : *Léger, peintre immense*
poème par François Hertel 7

Chapitre I — *Léger et le moyen âge*
par M.-A. Couturier, o.p. 13

Chapitre II — *Pablo Picasso — Fernand Léger*
par Maurice Gagnon 25

Chapitre III — *L'art se prépare à la vie publique* :
1—L'artiste et le public
2—La reconquête du langage plastique
3—Les *Plongeurs* ou mouvement dans l'espace
par S. Giedion 37
(Traduit par Eloi de Grandmont)

Chapitre IV — *Peinture moderne et expression sociale*
par S. M. Kootz 53
(Traduit par Jean Le Moyne)

Chapitre V — *À propos du corps humain considéré comme un objet*
L'art moderne devant le peuple
L'art abstrait
par Fernand Léger 63

Conclusion — *Léger et la quête de l'ordre*
par James Johnson Sweeney 79
(Traduit par Jean Le Moyne)

Illustrations 30-37, texte de François Hertel: *Léger, disciple de Michel-Ange.*

ACHEVÉ D'IMPRIMER À MONTRÉAL LE 6 AVRIL 1945 SUR LES PRESSES DE THÉRIEN FRÈRES POUR LES ÉDITIONS DE L'ARBRE (ENREGISTRÉE).

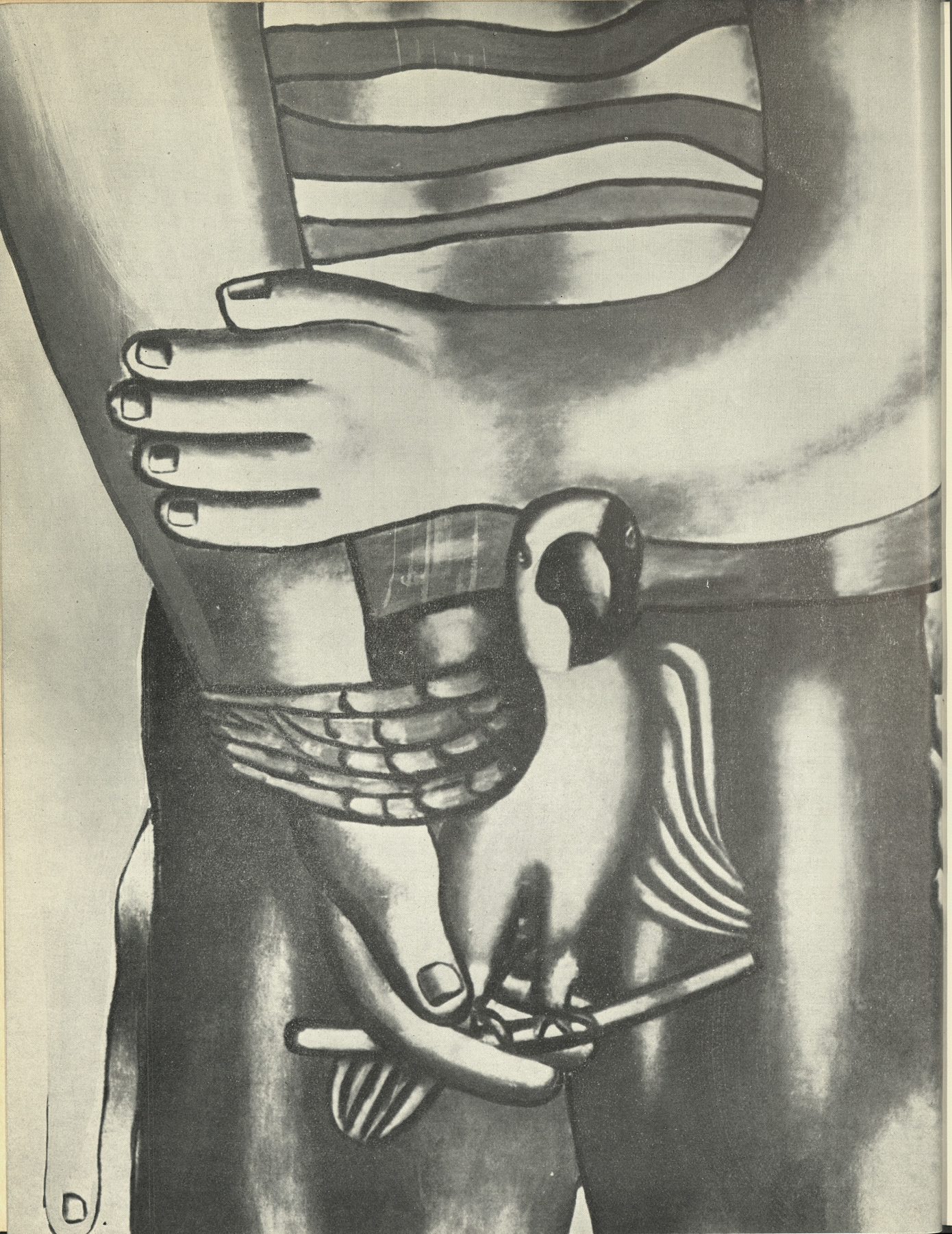


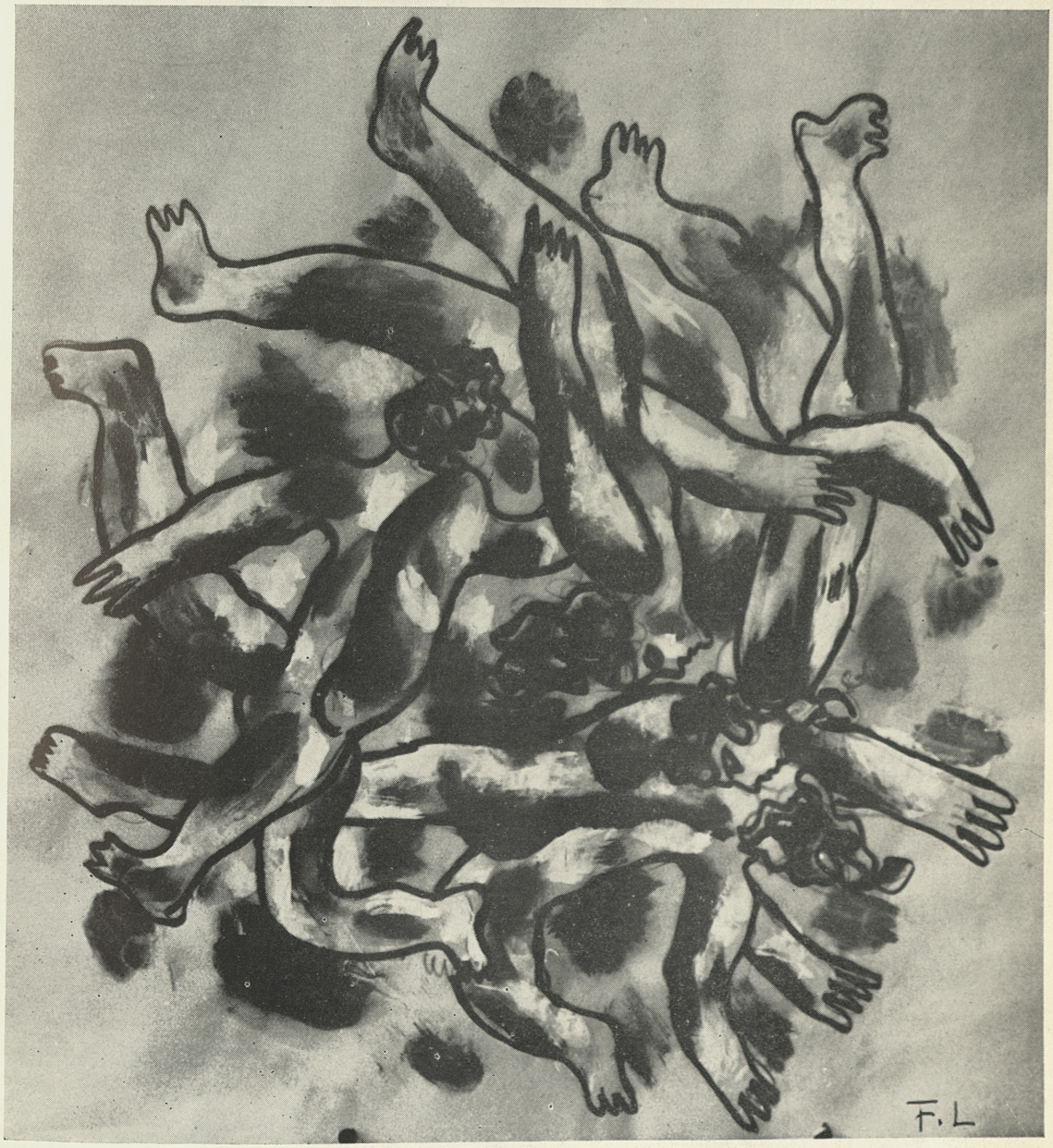
1



2






F. L











10




F.L.41







15

16






FLEGER




LÉGER





22









26





28



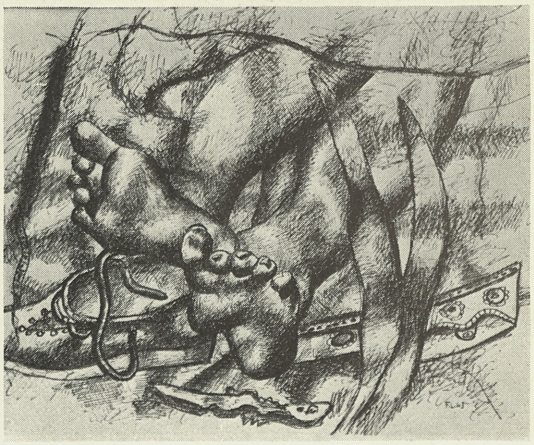


30

LÉGER, DISCIPLE DE MICHEL-ANGE

Jamais peintres ne furent plus forts et plus rudes que ces deux-là. Pourtant quelle poésie saisissante en leur œuvre !

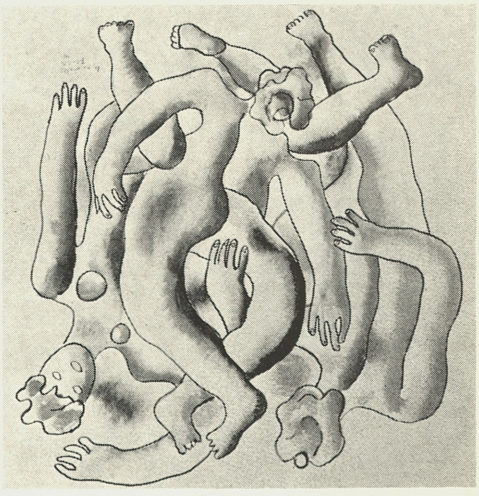
D'où vient cette comparaison ? Comment établir cette filiation ? Il ne s'agit évidemment pas d'imitation. Tout le problème est un problème de calibre. Léger, comme Michel-Ange, est un peintre de gros calibre. Raphaël et Matisse, deux très grands peintres, sont peut-être de moindre calibre. Il y aura toujours l'artillerie légère et l'artillerie lourde. Léger et Michel-Ange sont essentiellement de gros artilleurs.



31



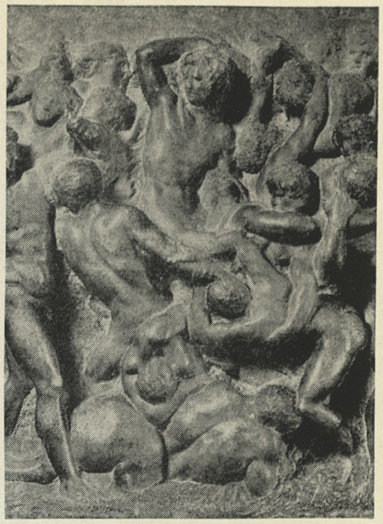
32



33

Un même culte de la forme robuste et pleine les unit par delà les siècles. L'œil est comblé, la présence de la forme est totale. Léger pourtant est un plus grand coloriste.

Le problème du mouvement nous replace dans la même comparaison. *La création d'Adam* possède un dynamisme analogue à celui des *Plongeurs*. Ces



34



35

grosses masses ont chez Léger une vitesse vertigineuse; à cause de l'aisance avec laquelle elles se jouent et aussi en raison de la légèreté de touche, de la finesse du coloris.

Michel-Ange et Léger: les deux peintres les plus robustes, les plus vivants, les plus colossaux. Architectes de la grande peinture murale, ils possèdent au plus haut point le sens du monumental.

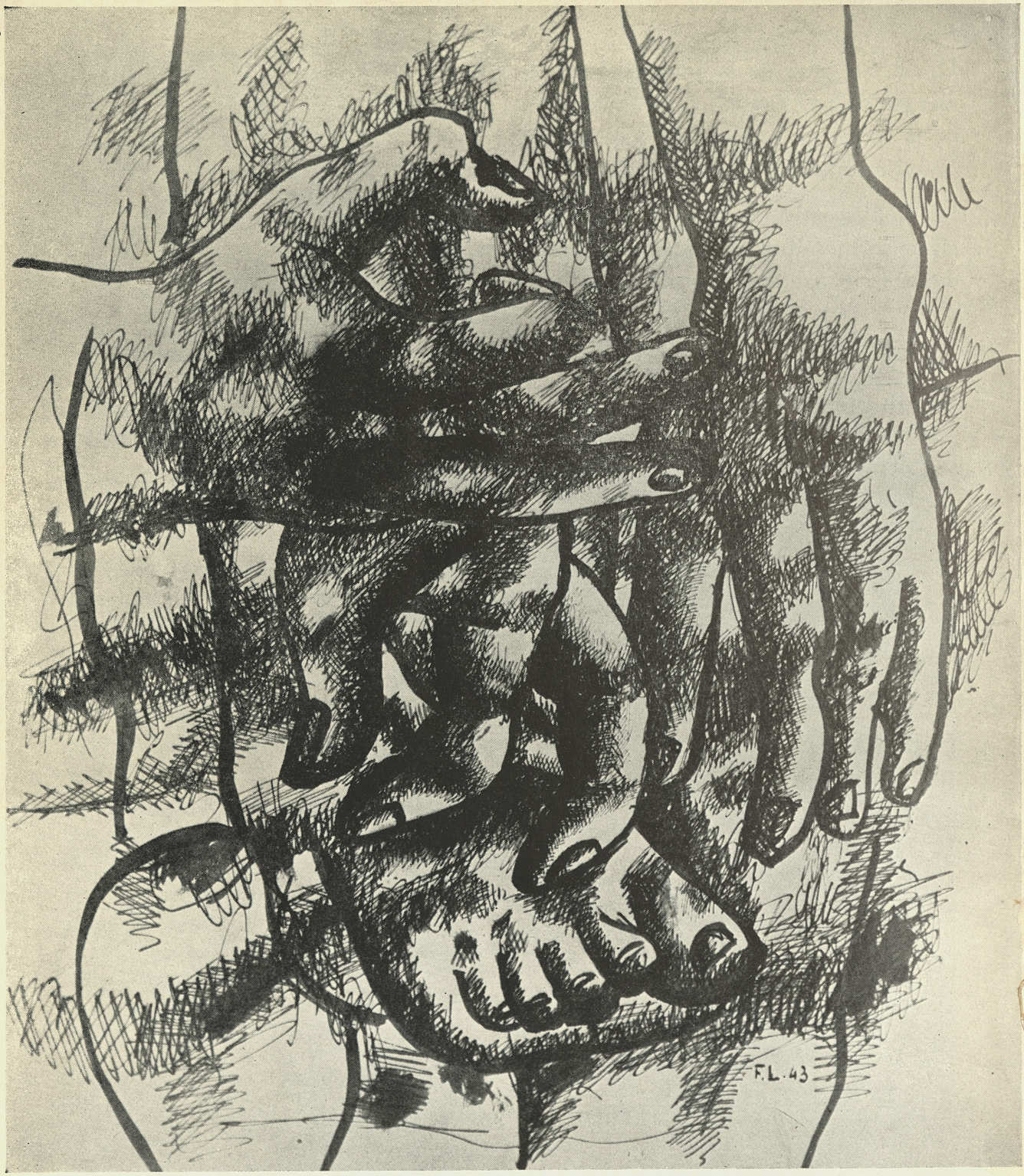


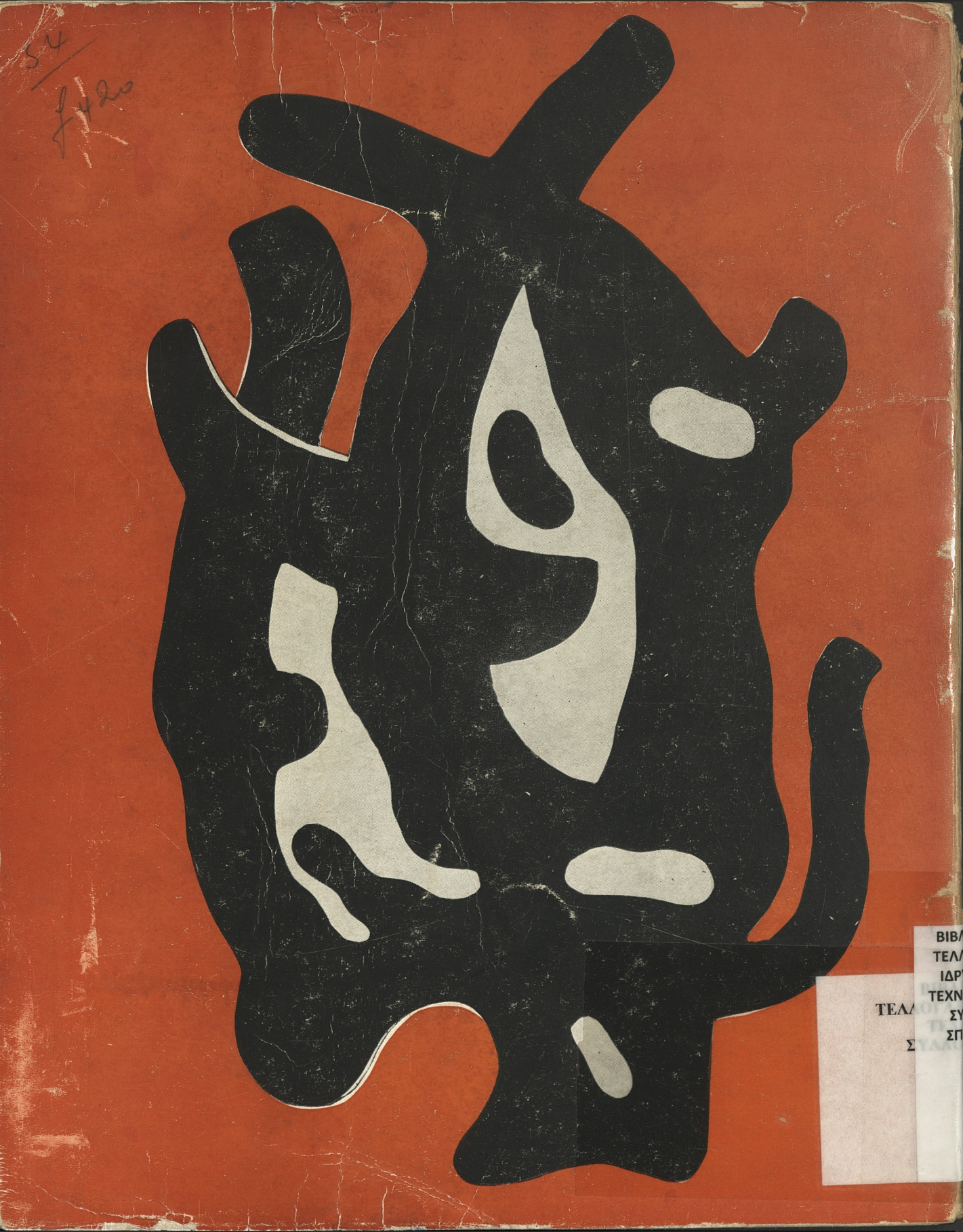
36

FRANÇOIS HERTEL



37


F.L.43



ΒΙΒΛ
ΤΕΛΛ
ΙΔΡ
ΤΕΧΝ
ΣΥ
ΣΠ
ΤΕΛΛ
ΣΥΛΛ