

## FRAGMENTS

REGARD SUR LA COLLECTION  
DU MUSÉE NATIONAL FERNAND LEGER

24 octobre 2009 - 18 janvier 2010

Musée national Fernand Léger, Biot

vernissage : samedi 24 octobre à 11h

Communiqué

L'exposition « Fragments, regard sur la collection du musée national Fernand Léger » part du constat de l'omniprésence de fragments \_ d'objets, de machines ou de corps \_ dans les dessins de l'artiste. Pourquoi ces morceaux de réalité, ces gros plans ou ces vues éclatées, viennent-ils ainsi ponctuer l'oeuvre d'un peintre célèbre pour ses grandes compositions picturales ? La présentation d'oeuvres de la collection d'art graphique permet de comprendre comment, à travers cette prédilection pour la représentation fractionnée du monde, transparait la modernité de l'oeuvre de Léger. Deux sources croisées viennent expliquer cette fascination. Dans les années dix, la réflexion de Léger autour du cubisme se fonde sur l'observation d'une nouvelle fragmentation du réel : « L'homme moderne enregistre cent fois plus d'impressions que l'artiste du XVIIIe siècle ; par exemple, à tel point que notre langage est plein de diminutifs et d'abréviations », écrit-il en 1914. Le morcellement est le propre de cette société moderne en plein essor technologique et urbain, dont l'artiste s'attache à transcrire le rythme syncopé. Quelques années plus tard, la révélation du cinéma marque pour Léger la naissance véritable d'une esthétique du fragment. Utilisant les qualités propres du cinéma, son film *Ballet mécanique* (1924) présente figures humaines et objets, cadrés au plus près, tronqués ou démultipliés. Le fragment individualisé devient porteur d'un drame nouveau, situant l'action non plus dans l'ordre traditionnel du récit mais dans un domaine purement plastique. Par cette poétique du détail, Léger entend fonder « un nouveau

réalisme », apte à rendre compte de la nature foncièrement discontinue de la vie moderne.

La vision fragmentaire, à travers tous ses effets (gros plan, décadage, isolement et répétition de certains motifs), caractérise la plupart de ses dessins. En tant que première étape de création, les esquisses s'attachent naturellement à étudier chaque détail des compositions picturales à venir. Mais l'intérêt pour le fragment s'inscrit chez Léger dans une théorie plus globale : le passage d'un art narratif fondé sur le sujet à une oeuvre concentrée sur la seule beauté plastique de l'objet. En évacuant tout sentimentalisme, la vue en fragments permet à l'artiste d'exprimer pleinement la force d'évocation des objets du quotidien.

L'exposition présente des oeuvres de l'ensemble de la carrière de Fernand Léger et rend compte de la diversité des styles et des techniques utilisés dans son travail graphique. Le fonds des dessins de la collection (mines, encres et gouaches), exposé pour la dernière fois au musée il y a douze ans, est rapproché d'oeuvres céramiques et cinématographiques.

## Sommaire

Communiqué p.1

Renseignements p.4

Texte catalogue p.5

Biographie p.15

Liste des oeuvres exposées p.19

Visuels presse p.22

## Renseignements

Musée national Fernand Léger

Chemin du Val de Pome -06410 Biot

Tél : 04 92 91 50 30 -Fax : 04 92 91 50 31 ; [regie.biot@rmn.fr](mailto:regie.biot@rmn.fr)

Ouvert tous les jours, sauf le mardi, les 25 décembre, 1er janvier et 1er mai.  
novembre -avril : de 10 h-17 h

mai -octobre : 10 h -18 h

Site : [www.musee-fernandleger.fr](http://www.musee-fernandleger.fr)

## Tarif

Gratuit moins de 26 ans exposition permanente

Gratuité le premier dimanche du mois

collection permanente :

Plein tarif : 5,50 € -Tarif réduit : 4 € -Tarif groupe 5 € par personne (à partir de 10 personnes)

Audioguides (Français, Italien, Anglais, Allemand, russe, japonais, chinois)

Musée et Compagnie

[www.museecompanie.com](http://www.museecompanie.com)

Possibilité d'achat de billetterie en nombre (à partir de 20 billets)

et à l'avance Billets coupe-file à tarifs préférentiels

Informations et commandes

Tél : 01 40 13 49 13 -Fax : 01 40 13 49 11 -Mail : [museecie@rmn.fr](mailto:museecie@rmn.fr)

Visites guidées pour les groupes : sur réservation

Visites groupes scolaires, Ecoles, Collèges et Lycées sur réservation; tarifs (3 formules)

Règlement sur place, chèque ou espèces

Renseignements et réservation :

tél:(33) 04 92 91 50 20 -télécopie: (33) 04 92 91 50 31

Accès handicapés, ascenseur, rampe d'accès, toilettes, prêt d'un fauteuil roulant.

Prises de vues : autorisées sans flash ni pied dans les collections permanentes

Boîte aux lettres à l'entrée principale.

Administration/ conservation, service de documentation : 04 92 91 50 30

## Accès

Par l'autoroute, sortie Villeneuve-Loubet RN7, puis direction Antibes, à 2km prendre direction

Biot (suivre les flèches)

Aéroport Nice-Côte d'Azur à 15 km

Gare SNCF, Biot ( TER) -Gare SNCF, Antibes liaison Biot autocar .

Liaison Antibes -Biot, autocar STGA (arrêt Musée Fernand Léger) Bus N°10

Liaison gare de Biot au village de Biot -(arrêt Musée Fernand Léger) Bus N°10

autres lignes renseignements : [envibus 04.89.87.72.00](tel:04.89.87.72.00) , [www.envibus.fr](http://www.envibus.fr)

Parking : stationnement gratuit autocars et automobiles

Contact presse : Hélène FINCKER, T 06 60 98 49 88, [helene@fincker.com](mailto:helene@fincker.com)

Contact publics : Françoise BORELLO, T 06 70 74 38 71, francoise.borello@rmn.fr

Fragments

Regard sur la collection du musée national Fernand Léger

Texte Ariane Coulondre, conservateur musée national Fernand Léger

Les dessins du musée national Fernand Léger, aujourd'hui restaurés en totalité, se signalent par leur diversité de styles et de techniques. Choisir d'exposer une sélection de ce fonds d'art graphique couvrant cinq décennies de création revient à s'interroger sur son unité. Les commentateurs ont souvent fait remarquer la place particulière du dessin chez Léger, comme amorce et laboratoire de ses peintures. Mais regarder ces oeuvres comme des essais préparatoires en marge de la grande oeuvre picturale ou monumentale nous semble occulter la cohérence du regard qui s'y exprime. Un rapide tour d'horizon des dessins de Léger permet de constater l'importance des images fragmentaires : à de nombreuses reprises, l'attention se concentre sur des détails d'objets, de machines ou de corps. Dans les oeuvres graphiques, de manière plus directe que dans les tableaux patiemment composés, s'exprime la prédilection de Léger pour le discontinu, l'abrégé et le fractionné qui caractérisent à ses yeux la vie moderne. Gros plans, images morcelées ou décadrées transcrivent le rythme syncopé d'une société en plein essor, que l'artiste se donne pour ambition de représenter. Il constate dès 1914 dans une de ses premières conférences : « L'existence des hommes créateurs modernes est beaucoup plus condensée et beaucoup plus compliquée que celle des gens des siècles précédents. [...] L'homme moderne enregistre cent fois plus d'impressions que l'artiste du XVIIIe siècle ; par exemple, à tel point que notre langage est plein de diminutifs et d'abréviations<sup>1</sup> ». Si dès les années dix les textes de Fernand Léger reflètent un intérêt permanent pour ce nouveau morcellement de la vision, ses oeuvres montrent à chaque période de sa carrière de nouvelles manières de l'aborder, autrement dit les multiples facettes du fragment.

Fragments d'un dessin amoureux

En dehors de quelques caricatures de jeunesse, les premiers dessins conservés de Fernand Léger sont des images fragmentaires, prises à la dérobée : des portraits de Jeanne Lohy, sa marraine de guerre, qu'il épousera juste après la fin de la guerre en 1919, parfois assortis d'autoportraits (Portrait, Léger et Jane, 1914). Le dessin est d'abord croquis, tracé rapide qui dit l'imminence du départ de l'artiste au front en août 1914. Le trait nerveux, griffonné dans l'urgence, garde l'image du visage de la femme aimée, sa vue de face ou de profil. Le trait d'encre s'interrompt à la ligne du cou ou à la courbe de l'épaule. Le dessin fait oeuvre de mémoire, lointain écho au mythe grec de Butadès de Sicyone dont la fille traça à

la lueur  
d'une bougie le profil de son fiancé avant son départ à la guerre<sup>2</sup>. Il s'agit  
d'enregistrer le  
présent avant qu'il ne disparaisse et non de faire oeuvre de composition. La  
ligne vient  
cerner d'un geste vif le contour du visage de Jeanne ou ombrer sa chevelure dans  
un dernier  
regard.

Ces premiers croquis s'inscrivent dans une interprétation traditionnelle du  
fragment, lié à la  
ruine ou au désastre. Dès l'Antiquité, les Fragments d'Héraclite, textes  
philosophiques  
reconstitués après l'incendie du temple d'Ephèse, renvoient par leur nature  
parcellaire à la  
fragilité de toute chose, au même titre que les marbres grecs, têtes ou torsos,  
exhumés  
fortuitement par morceaux. Les premiers dessins de Léger renvoient non pas à un  
passé  
troublé, mais à un avenir incertain. Anecdотiques car étroitement liés au  
contexte du départ  
pour le front, ils sont aussi annonceurs du lien qui unit le dessin de Léger  
à son  
extraordinaire capacité à prélever les images par fragments<sup>3</sup>. A quelques  
reprises, des  
dessins de facture libre se plaisent à évoquer par un détail des instants  
fugitifs passés

1 Fernand Léger, « Les réalisations picturales actuelles », in *Les Soirées de Paris*, III, n°25, Paris, 15  
juin 1914, p.349-356. Les références des textes de Léger renvoient  
systématiquement dans ces notes à  
leur première publication, mais on trouvera les textes cités reproduits en très  
grande majorité dans la  
dernière édition des *Fonctions de la peinture de Fernand Léger* (Folio essais,  
Gallimard, Paris, 2004).

2 Ce mythe est raconté par Plin l'Ancien dans son *Histoire naturelle* (XXXV, §  
151-152).

3 « Il lui fallait avoir l'oeil accroché et retenu par quelques spectacle du  
monde, si mince qu'il fût »,  
observe Maurice Jardot à propos de Léger (in cat. *Fernand Léger, La poésie de  
l'objet, 1928-1934*,  
Musée national d'art moderne, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1981).

auprès d'une femme : un visage endormi appuyé sur une main, des pieds qui se croisent avec volupté ou une tête qui se renverse dans le tourbillon d'un manège<sup>4</sup>. Pourtant, l'image fragmentaire chez Léger est rarement mélancolique. Les croquis de 1914 semblent les seuls à renvoyer à l'idée de perte. Foncièrement optimiste, fasciné par son époque et soucieux de la transcrire en termes plastiques, le peintre fera de la vision parcellaire du monde, des objets ou des corps, un signe de la modernité.

Le cubisme et la guerre, ou la réalité en éclats

La fragmentation du regard que l'on observe chez Léger remonte à son expérience cubiste dans les années qui précède la guerre. Au Salon d'Automne de 1907, sa révélation devant les toiles de Cézanne l'amène à rejeter ce qu'il nomme un « réalisme visuel » au profit d'un « réalisme de conception », reprenant une opposition fréquente chez les défenseurs du cubisme<sup>5</sup>. Tout comme Braque et Picasso qui exposent également à la galerie Kahnweiler, Léger s'oriente vers une représentation audacieuse de thèmes traditionnels. Il se distingue pourtant des compagnons de cordée en mettant au point sa propre théorie picturale, basée sur les contrastes de formes et de couleurs, jugés plus à même de rendre compte de « la vie actuelle, plus fragmentée, plus rapide que les époques précédentes »<sup>6</sup>. Comme le montre l'Étude pour la femme en bleu<sup>7</sup>, le sujet est déconstruit, réduit à de larges formes géométriques, planes ou modelées. Les multiples facettes se clivent et affirment à la fois la planéité de la toile et l'inscription de l'objet dans son espace. Dispersé en autant d'éclats, le motif perd en lisibilité ce qu'il gagne en volume et en dynamisme. Sans que Léger pratique lui-même le collage<sup>8</sup>, sa théorie du contraste se nourrit d'une prédilection pour le morcellement, qui vise à dire le rythme de la vie moderne et à frapper l'œil du spectateur. Cette même approche se retrouve dans ses dessins de guerre. Contrairement à ce que l'on peut croire, l'année 1914 et le départ pour le front marque une rupture dans la vie de l'artiste mais pas dans ses recherches plastiques. La différence tient à ses conditions précaires de création. Comme en témoigne au sein de la collection ses vues de Verdun réalisées à l'hiver 1915, Léger a pour seul matériel un crayon, parfois de l'encre, et quelques bouts de papier de petit format. L'historien d'art Douglas Cooper, auteur d'un livre sur cette série, parle de « l'extraordinaire spontanéité de ses dessins et le pouvoir qu'ils ont de communiquer l'atmosphère du front<sup>9</sup>. » De manière surprenante, le morcellement cubiste renvoie au chaos du paysage des tranchées et des corps déchiquetés. Léger fait d'ailleurs le rapprochement dans une lettre à Jeanne datée du 28 mars 1915 : « Il n'y a pas plus cubiste

qu'une guerre comme celle-là qui te divise plus ou moins proprement un bonhomme en plusieurs morceaux et qui l'envoie aux quatre points cardinaux<sup>10</sup>. » Un an et demi plus tard, toujours au front, il décrit à un ami son périple jusqu'aux anciennes lignes allemandes jonchées de cadavres : « Un peu plus loin, dans cette terre remuée, des bottes boches avec des jambes dedans, des bouts de jambes, des bras, des têtes et des trous avec de la boue rouge. [...] Tout cela est gris sans une couleur, sans rien, sauf la petite tache blanche d'une

4 On pense pour la collection à des oeuvres comme Sans titre, Pieds (vers 1936), Sans titre, Femme couchée (vers 1948) et Sans titre, Le manège (vers 1955).

5

Cette opposition apparaît dans la définition du cubisme d'Apollinaire : « l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité de vision mais à la réalité de conception » (« Le cubisme », in L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux, Paris, 10 octobre 1912). On la trouve un peu plus tôt chez Maurice Raynal dans son article « Conception et vision » (Gil Blas, Paris, 29 août 1912).

6 Fernand Léger, « Les origines de la peinture et sa valeur représentative », in Montjoie !, I, n°8, Paris, 29 mai 1913. Ces notes, réunies pour la première conférence de Léger donnée le 5 mai 1913 à l'Académie Wassilieff, constituent le fondement de la théorie du peintre qui part du constat d'un changement radical des conditions de perception du monde.

7

Cette peinture de 1912 est exposée dans les collections permanentes du musée national Fernand Léger.

8 La seule expérience de Léger dans ce domaine est plus tardive avec les photomontages réalisés pour l'Exposition des arts et des techniques de la vie moderne de 1937 à Paris. Son photomontage le plus imposant intitulé Travailler présentait dans une frise de quatorze mètres de long des découpes d'éléments mécaniques, moteurs ou pylônes.

9 Douglas Cooper, Fernand Léger, dessins de guerre, 1915-1916, Berggruen & Cie, Paris, 1956.

10 Lettre citée par Georges Bauquier, in Fernand Léger, Vivre dans le vrai, Maeght Editeur, Paris, 1987

main ou d'une tête qui sort de la boue. » De manière dramatique, style et réalité se répondent. Les dessins sont presque tous monochromes, reflet de la pauvreté de ses moyens autant que du spectacle quotidien.

A cette époque, le peintre normand n'est pas le seul à faire éclater l'unité du sujet. Dans une société bouleversée par les avancées technologiques, l'image fragmentée offre un équivalent plastique à la vitesse moderne qui fascine l'avant-garde. Mais contrairement aux peintres futuristes qui suggèrent la violence des scènes par la décomposition du motif et les jeux de rythme plastique, Léger s'attache à représenter les moments de calme et d'attente entre deux offensives. Il y prend comme sujet des paysages (Verdun : la place d'armes, Aux alentours de Verdun...) ou des scènes de la vie quotidienne (Soldats dans une maison en ruine, Soldats jouant aux cartes...). Paradoxalement, aucun dessin ne renvoie aux combats ou aux bombardements. La segmentation du motif s'inscrit plutôt dans une nouvelle vision du monde, hachée et géométrisée, dont la machine devient l'emblème. Dans une anecdote célèbre, l'artiste raconte sa révélation esthétique devant une pièce d'artillerie lourde : « Je fus ébloui par une culasse de canon de 75 ouverte en plein soleil, magie de la lumière sur le métal blanc. Il n'en fallut pas moins pour me faire oublier l'art abstrait de 1912-1913. »

Les années passées à la guerre constituent également un moment clé dans les réflexions de l'artiste puisque, d'après la légende, c'est lors d'une permission en 1915 que Léger découvre le cinéma, en l'occurrence celui de Chaplin, aux côtés de Guillaume Apollinaire et de Blaise Cendrars<sup>13</sup>. Arrivé à un degré de fragmentation conduisant naturellement à l'abstraction avec la série des Contrastes d'objets en 1913-1914, le retour à un travail synthétique dès 1919 montre tout le parti que Léger a su tirer du médium cinématographique. Face à la vitesse du monde, l'arrêt sur image offre une voie pleine de promesses pour le peintre qui cherche à renouer avec l'objet sans revenir à un réalisme visuel.

L'expérience cinématographique et le « culte du gros plan »<sup>14</sup>

Dans la revue de Michel Seuphor Cercle et Carré du 15 mars 1930, Fernand Léger dresse le constat d'une visualité nouvelle, intimement liée au développement du cinéma : « Les ensembles ne nous suffisent plus - on veut sentir et saisir les détails de ces ensembles - et on s'aperçoit que ces détails, ces fragments, si on les isole, ont une vie totale et particulière. Il y a quelques années on ne considérait qu'une figure, qu'un corps, désormais on s'intéresse et on examine curieusement l'oeil de cette figure. Des jambes de femme, des pieds de femme, le bout du pied de la chaussure d'une femme, son bras, son doigt, le bout

de son doigt ; l'ongle, le reflet de l'ongle, tout est "mis en valeur". » La formule de Léger fonctionne elle-même comme un zoom cinématographique, resserrant le regard sur un détail, porteur d'une dimension inédite. Si le cubisme a amené l'artiste à rendre compte d'une vision fragmentée du monde, dont l'expérience de la guerre a été le point culminant, c'est avec la révélation du cinéma que prend véritablement naissance son esthétique du fragment. Dès le milieu des années vingt, les dessins témoignent de cet intérêt pour la focalisation. En parfait interprète du purisme, Léger transforme les objets de la vie quotidienne et autres machines en héros de la vie moderne. L'expérience du Ballet mécanique en 1924<sup>15</sup> constitue la synthèse de cette recherche sur le gros plan, la « seule invention cinématographique » d'après Léger. Les notes préparatoires du film l'annoncent : « figure - fragments mécaniques métalliques, objets fabriqués, projection gros plan avec minimum de perspective » offre une trame « sans scénario », révolution majeure de l'histoire du cinéma. La figure humaine y est

11 Lettre de Fernand Léger à Louis Poughon datée du 28 octobre 1916 de Verdun. Retranscrite dans Fernand Léger, une correspondance de guerre, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Hors-série/Archives, 1990.12 Fernand Léger, « Que signifie : être de son temps ? », in Art, n°205, 11 mars 1949.

13 Dans le numéro spécial consacré à Charlie Chaplin des Chroniques du jour (n°7-8, 7e année, 31 décembre 1926, p.243-244), Léger relate cette découverte : « C'est Apollinaire qui m'a emmené voir Charlot pendant une permission du Front, on était d'avis que tout se passait "là-haut", que la vie était ramassée dans les "lignes", que l'arrière c'était l'emmerdement et la mort. Apollinaire m'a dit "Il y a tout de même quelque chose, viens voir". J'ai vu Charlot... ». Les textes de 1913-1914 mentionnent déjà le cinématographe. On peut donc considérer que si la séance de 1915 n'est pas la première, elle marque la prise de conscience par le peintre des potentialités formidables du nouveau médium.

14

Dès 1929, James Johnson Sweeney écrit sur l'influence cinématographique chez Léger l'article « Fernand Léger and the cult of the close up », publié dans la revue The Arts, mai 1931, p.561-568.

15

Sur le lien de Léger au cinéma, on se rapportera à l'article de Christian Derouet, « Léger et le cinéma », in Peinture - Cinéma - Peinture, Centre de la vieille Charité, Marseille, Hazan, 1989.

passée au crible d'une loupe grossissante, cadrée au plus près. Le fragment individualisé devient porteur d'un drame nouveau, situant l'action non plus dans l'ordre d'une narration traditionnelle mais dans un domaine purement plastique. Par cette poétique du détail, Léger entend fonder « un nouveau réalisme » apte à rendre compte de la nature foncièrement discontinue de la vie moderne. Le gros plan donne à voir, sous un angle neuf, un quotidien réenchanté. Comme le remarque l'artiste : « 80% des éléments et objets qui nous aident à vivre ne sont qu'aperçus par nous dans la vie courante, tandis que 20% sont vus. J'en déduis que le cinématographe fait cette révolution de nous faire voir tout ce qui n'a été qu'aperçul<sup>6</sup>. » Un objet vu de près peut aussi bien fonctionner par métonymie, suggérant une scène hors cadre<sup>17</sup>, que faire naître des images poétiques inattendues : « Un bouton de faux col, placé sous le projecteur, grossi cent fois, devient une planète irradiant<sup>18</sup>. » Le Ballet mécanique, film d'un peintre, exploite toutes les potentialités plastiques du cinéma. Les trois cents mètres de pellicule donnent à vivre une expérience visuelle unique basée sur des contrastes forts : le visage de Kiki de Montparnasse, muse de l'époque, y est démultiplié à travers un prisme ou découpé par des caches qui n'en dévoilent qu'un morceau. A l'image kaléidoscopique se mêlent des séquences répétées rapprochant le corps humain de la machine et des plans purement géométriques. Quand Léger écrit sur La Roue de Gance en 1922, se dessine déjà la liste des effets qu'il mettra en oeuvre deux ans plus tard : « gros plans, fragment mécanique, fixe ou mobile, projetés à un rythme accéléré qui touche à l'état simultané et qui écrase, élimine l'objet humain, le réduit d'intérêt, le pulvérisel<sup>9</sup>. » Le film lui permet de montrer le fragment sans perdre l'unité de l'objet, et d'éviter l'éclatement et la dispersion qui ont marqué les oeuvres cubistes. Or depuis son expérience de la guerre et sa découverte éblouie de la beauté mécanique, Léger tient à l'objet. Dans ses notes pour le Ballet mécanique<sup>20</sup>, il précise : « Le film est divisé en sept parties verticales. (Gros plan, sans profondeur, surfaces actives) qui vont du ralenti au rapide. Chacune de ces parties possède une unité propre due à la similitude de groupements d'objets-images semblables, ou de même nature. Ceci dans le but de construction et d'éviter la fragmentation du film. » Le cadrage cinématographique résout la tension à l'oeuvre chez Léger : découper le monde en bribes tout en conservant l'unité et l'efficacité de l'image. Les échos de cette découverte sont très nets dans la série des Objets dans l'Espace, dont le point d'orgue, La Joconde aux clés (1930), est conservé au Musée national Fernand Léger. Le détail y devient un élément pictural autonome : clés, boîte de sardines, formes

géométriques y côtoient une reproduction du chef-d'oeuvre renaissant, dans un contraste formel et symbolique détonant. Les dessins montrent des recherches comparables. Dans Composition aux clés, clés et chapeau, la nature morte en apesanteur rapproche des objets épars dans un plan serré. Ailleurs, un fragment mécanique occupe tout le cadre, des doigts se saisissent de ciseaux : les dessins peuvent être vus comme les photogrammes d'un film imaginaire. Le gros plan fait de l'objet industriel ou manufacturé le héros d'une image sans récit, rappelant le refus par Léger du sujet traditionnel.

Le passage du sujet à l'objet

Quand il s'exclame à propos du cinéma de Gance, « vous les verrez tous ces fragments grandis cent fois, devenant un tout absolu, dramatique, comique, plastique, plus émouvant, plus captivant que le personnage du théâtre d'à côté<sup>21</sup> », Léger oppose l'art neuf du cinéma à l'ancien modèle théâtral. L'intérêt qu'il porte au fragment s'inscrit de fait dans une théorie artistique globale : le passage d'un art narratif fondé sur le sujet à une oeuvre concentrée sur la force plastique de l'objet. L'artiste moderne doit refuser tout effet narratif ou psychologique, suspect de sentimentalisme, pour ouvrir des voies inexplorées : « Cet objet qui était enfermé dans le sujet devient libre, cette couleur pure qui ne pouvait s'affirmer va

16 Fernand Léger, « "La Roue", sa valeur plastique », in *Comoedia*, Paris, 1922, p.5. Avant d'être réalisateur, Léger est aussi un spectateur enthousiaste du cinéma de Jean Epstein, de Marcel L'Herbier ou d'Abel Gance. Il collaborera d'ailleurs avec Gance en réalisant l'affiche de *La Roue* (1923) et avec L'Herbier pour les décors du laboratoire de *L'Inhumaine* (1924).

17 Léger remarque que dans le film d'Abel Gance « un écrou tordu à côté d'une rose vous évoquera tout le drame de *la Roue* (contrastes) » (ibidem.).

18 Fernand Léger, « A propos du cinéma », in *Plans*, n°1, Paris, 1931, p.84.

19 Fernand Léger, « "La Roue", sa valeur plastique », op. cit.

20 Ces notes sont publiées en janvier 1925 dans *l'Esprit nouveau*, p.2336-2337.

21 Fernand Léger, « "La Roue", sa valeur plastique », op. cit.

sortir. Il devient le personnage principal des nouvelles oeuvres picturales<sup>22</sup>.» La question de la vision fragmentée apparaît donc étroitement liée au nouveau primat de l'objet<sup>23</sup>.

Cette manière de reconsidérer le rapport aux choses fait écho aux mutations profondes de la société. Pontus Hulten remarquait joliment : « Nous avons égaré la fascination qu'ont exercée sur la génération des peintres des années vingt les objets neufs d'une civilisation<sup>24</sup>. » Dans l'entre-deux-guerres, l'industrialisation se généralise, l'objet en série détrône la pièce unique et le développement de la réclame opère un changement rapide du paysage urbain. Les affiches de Cassandre ornent les murs parisiens d'images imposantes et géométriques. Le joufflu bébé Cadum, héros de l'une des premières grandes campagnes publicitaires, devient un personnage familier. Ces images nouvelles, véritables « machines à annoncer<sup>25</sup> », se fondent sur la glorification de l'objet découpé, isolé et monumentalisé. Les vitrines des grands magasins présentent pêle-mêle des objets disparates qui suscitent l'émerveillement de Fernand Léger. Grand adepte des promenades en ville, le peintre écrit à ce propos : « L'art de l'étalage actuel est un art très important, car il indique le goût général d'une époque. [...] Une vitrine qui comporte six pièces admirablement présentées est plus attractive que celle qui en comporte cinquante. L'objet isolé est mis en valeur à son maximum ; c'est la position moderne des grands magasins mondiaux<sup>26</sup>. » Ces arts de la rue sont autant des stimulants que des concurrents pour le peintre qui retrouve son usage de la couleur vive et du gros plan dans les images publicitaires et sa théorie du contraste dans les devantures des magasins. Derrière l'enthousiasme de l'artiste transparait à plusieurs reprises une critique sous-jacente, d'ordre politique. Certains textes font le constat ambivalent de l'avènement d'une société marchande, où la valeur des objets a dépassé celle des hommes : « La pression économique a mis le vendeur à genoux devant sa marchandise ; il l'a découvert ; il s'est aperçu que ses objets ont une beauté<sup>27</sup>. » Bien qu'il entende vivre pleinement son époque, Léger n'en reste pas moins attentif aux difficultés du peuple. A la même époque, le Taylorisme de Ford, adopté dès 1912 par Renault, met en place une organisation fragmentée du travail, dont Charlie Chaplin fera la satire avec Les Temps modernes (1936). Parallèlement, les avancées scientifiques donnent à voir un monde différent. Léger s'enthousiasme devant les possibilités offertes par le microscope : « Les recherches scientifiques, elles aussi, ont permis aux artistes de dégager cette nouvelle réalité. Des plantes sous-marines, une goutte d'eau avec ses microbes deviennent des possibilités

picturales nouvelles<sup>28</sup>. » Il évoque les albums de photographies de la Nouvelle objectivité allemande qui présente des fragments de plantes en gros plan et voit chez El Lissitzky et Laszlo Moholy-Nagy<sup>29</sup>, auteurs dans les années vingt de photogrammes (des « photo-fragments » écrit Léger), « les précurseurs de cet art photographique qui désormais encombre les devantures des libraires<sup>30</sup> ». C'est en dehors de la photographie traditionnelle, dans ces expérimentations artistiques et dans les applications photographiques de la science ou de la décoration d'intérieur, que Léger trouve « l'objet tout cru » dont il rêve<sup>31</sup>. Dans tous les domaines, le début du siècle marque l'avènement d'un nouveau rapport à l'objet : cinéma, photographie, publicité, science... Dans l'art de l'entre-deux-guerres, cet

22 Fernand Léger, « Un nouveau réalisme, la couleur pure et l'objet », in *Art Front*, II, n°8, 1935, p.10

11.

23 Un certain flou lexical peut par exemple se lire dans la première citation de ce paragraphe, où le terme « objet » pourrait tout aussi bien être remplacé par le mot « fragment ».  
24

Pontus Hulten, préface du catalogue Fernand Léger, la poésie de l'objet, 1928-1934, Centre

Georges Pompidou, MNAM, 1981.<sup>25</sup> Cassandre affirme en 1929 « l'affiche n'est pas un tableau, c'est une machine à annoncer ».

26 Fernand Léger, « Les Arts. Une opinion. Avènement de l'objet », in *Le Mois*, n°41, juin 1934.

27 Fernand Léger, « La rue, objets, spectacles », in *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, XII, Paris, 1928, p.102-104.

28 Fernand Léger, « Un nouveau réalisme, la couleur pure et l'objet », in *Art Front*, II, n°8, 1935, p.10

11.

Coincidence fortuite, Alexandre Fleming, prix Nobel et inventeur de la pénicilline notamment grâce à l'usage du microscope, a les mêmes dates de naissance et de mort que Fernand Léger (1881-1955).

29 En 1925, l'artiste hongrois Moholy-Nagy publie le livre « Malerei. Fotografie. Film » (Peinture. Photographie. Film), dans lequel il appelle « photogramme » ses « photographies sans appareil ».

Cette technique consiste à déposer des objets directement sur du papier photosensible.

30 Fernand Léger, « Les Arts. Une opinion. Avènement de l'objet », op. cit.

31 On se reportera sur ce sujet à l'étude de Matthew Affron, « "Couleurs dans le monde" : Léger et le photomontage », in cat. Fernand Léger, Musée des Beaux-Arts de Lyon, éditions Fage, 2004, p.65-78.

engouement devient l'affaire de tous. Les puristes Ozenfant et Jeanneret, avec lesquels Léger partage la même exigence de rigueur, s'inspirent des techniques du dessin industriel pour atteindre la perfection de la forme dans des objets quotidiens au fort degré de « sélection mécanique ». A la même époque dans un esprit bien différent, les Surréalistes trouvent dans l'objet, comme support d'éclosion de l'étrange, une charge symbolique susceptible de mettre l'esprit « en son tort ». En 1930, dans ses Cahiers d'art, Christian Zervos consacre une étude en plusieurs parties à « l'importance de l'objet dans la peinture d'aujourd'hui ». Monumentalisés ou scrutés, regardés pour leurs qualités intrinsèques au détriment de leur usage, ces objets deviennent porteurs d'un sens ouvert, dépassant l'alternative offerte aux peintres entre art narratif et art abstrait.

L'exposition de 1934 et l'objet isolé

Au printemps 1934, à la galerie Vignon, l'artiste présente une série de peintures, gouaches et dessins sous le titre « Objets par Fernand Léger ». Le style est austère, aride. Le trait serré rappelle la gravure dans sa manière de cerner le volume par un réseau quadrillé suggérant creux et volumes. Les objets choisis témoignent également d'un changement. L'affiche annonce sans hiérarchie : « racines, silex, quartier de mouton, tire-bouchon, vase, pantalon, morceau de boeuf, fromage, noix, etc. ». Ce « modeste attirail de la vie quotidienne<sup>32</sup> » composé d'objets en majorité organiques marque une pause dans la fascination du peintre pour les éléments mécaniques et les formes géométriques. Le biomorphisme à l'oeuvre chez Arp, Kandinsky ou Miro à la même époque rappelle l'intérêt commun des artistes pour les formes du vivant<sup>33</sup>. Des objets naturels aux formes mystérieuses (tronc d'arbre, silex, pièce de boucher...) côtoient des objets de la vie quotidienne souples à la nature incertaine (gants, ceinture, lunettes...). Les jeux de métamorphoses font écho à l'esthétique surréaliste prédominante dans les années trente. Ces objets semblent en effet choisis pour leur apparence équivoque : le quartier de mouton (1933, Musée national d'art moderne) ressemble à un grand rocher, la noix à une coupe de cerveau<sup>34</sup>, les silex à des fragments d'os. Leur potentiel d'association est d'autant plus grand que ces objets sont transfigurés par des cadrages en gros plan et leur isolement complet au centre de chaque feuille<sup>35</sup>. « Toujours solitaire, voire esseulé dans l'espace »<sup>36</sup>, chaque objet apparaît monumental et dépouillé, dégageant une impression surprenante de force et de fragilité. La majorité d'entre eux renvoie à un élément absent : la pierre pour le silex, les mains pour les gants vides, l'arbre pour la racine ou le tronc. Bien que Léger se défende dans sa correspondance de tout romantisme<sup>37</sup>, cette série s'ancre par sa valeur

métonymique dans une certaine tradition philosophique du fragment. On ne peut s'empêcher de penser devant ces pièces à la citation de Friedrich Schlegel, représentant majeur du romantisme allemand : « Pareil à une petite oeuvre d'art, le fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson.<sup>38</sup> » La force du fragment réside dans la tension qui se joue entre l'isolement apparent de ce microcosme et sa capacité à suggérer un au-dehors sans le montrer. Pour la seule fois dans sa carrière, le fragment chez Léger fonctionne comme l'« infini diminutif » dont parle

32

Maurice Jardot, in Fernand Léger, *La poésie de l'objet, 1928-1934*, Musée national d'art moderne, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1981

33 On trouve des échos de ces formes molles dans quelques peintures, notamment la série des *Queues de comètes*.

34 Léger joue des similitudes formelles entre le crâne et la noix, mais aussi des rapprochements de mots entre « cerveau » et « cerneau ». Cette série de natures mortes rappelle par certains aspects le recueil du *Parti-pris des choses* de Francis Ponge, publié en 1942 mais rassemblant des textes antérieurs. Loin de tout sentimentalisme, Ponge s'attache à l'écriture du quotidien par des « définitions-descriptions » en apparence objectives, témoignant d'une attention à l'objet dans ses moindres détails. Son choix se porte vers des objets modestes, délibérément choisis pour leur apparente banalité (le cageot, la bougie, le galet, etc.) et vise à faire naître des images poétiques inattendues.

35 On notera que cet isolement distingue cette série des précédentes.

36 Maurice Jardot, in Fernand Léger, *La poésie de l'objet, 1928-1934*, op. cit.

37

Dans une lettre à Simone Herman du 21 avril 1934, il explique que « l'interprétation doit être contenue » et que tout cela « est tout à fait anti-romantique » (Fernand Léger, *Lettres à Simone*, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Editions Albert Skira, Paris, 1987).

38

Cité dans : Christian Godin, *La totalité*, Champ Vallon, 2003, p.123. La version originale est publiée dans : Friedrich Schlegel, « *Athenäums* », in *Fragmente und andere Schriften*, Stuttgart, 2005,

p.99.

Baudelaire : la partie d'un tout plus vaste qui suffit à suggérer l'infini. Si la filiation est loin d'être évidente au vu des écrits du peintre, cette série occupe incontestablement une place à part au sein de son oeuvre. Les commentateurs n'ont pas manqué de souligner le silence, la douceur et la sensibilité qui règnent dans ses représentations, à mille lieux du bruit de la grande ville et de ses rythmes mécaniques. La majorité de ses oeuvres n'ont d'ailleurs pas été utilisées par Léger dans des compositions ultérieures, vraisemblablement parce qu'elles sont en soi à la fois fragmentaires et définitivement accomplies.

#### Jeux de mains

En dépit de l'association étroite que fait Léger entre objet et fragment, la figure humaine n'en est pas moins soumise au même processus de fragmentation. Réduit à des formes géométriques dans les oeuvres cubistes, croqué en quelques traits en 1914, vu en gros plan ou par fragments en écho au cinéma, le corps subit dans les dessins un traitement similaire. Cela n'a rien d'étonnant puisque Léger entend traiter la figure humaine comme un objet, dans sa logique de renversement du sujet : « L'objet dans la peinture moderne actuelle devait devenir personnage principal et détrôner le sujet. Si donc à leur tour, le personnage, la figure, le corps humain, deviennent objets, une liberté considérable est offerte à l'artiste moderne<sup>39</sup>. »

Cependant, au regard de la collection, un élément d'ordre statistique émerge : sur les deux cent vingt dessins conservés au musée national Fernand Léger, près d'un tiers montre une ou plusieurs mains et une vingtaine font de la main le motif principal ou suggéré (par exemple les gants). L'iconographie de la main, motif classique de l'art occidental, peut se lire dans une tradition artistique allant de Dürer (*Mains en prière*, 1508, Albertina Museum, Vienne) à Rodin (*La Cathédrale*, 1909, Musée Rodin, Paris). Comment pour autant expliquer cette présence considérable de ce fragment d'anatomie ? Chez Léger, la main est d'abord un motif utilisé pour ses potentialités plastiques. La grande Partie de cartes (Kröller-Müller Museum, Otterlo), tableau majeur de 1917 montre bien comment Léger joue de sa forme. La composition picturale s'organise autour des mains géométriques des soldats, au bout de bras en forme de tuyaux. Les doigts, tendus ou repliés, apparaissent comme de petits cylindres répétés, qui créent un rythme visuel dynamique. Mais la correspondance de guerre de Léger nous éclaire sur cette fascination qui n'est pas simplement formelle. Dans les lettres écrites des tranchées, l'artiste-brancardier raconte l'expérience macabre des corps mutilés : « Les débris humains commencent à

apparaître aussitôt que l'on quitte la zone où il a encore un chemin. J'ai vu des choses excessivement curieuses. Des têtes d'hommes presque momifiées émergeant de la boue. C'est tout petit dans cette mer de terre. Les mains surtout sont extraordinaires. Il y a des mains dont j'aurais voulu prendre la photo exacte. C'est ce qu'il y a de plus expressif. Plusieurs ont les doigts dans la bouche, les doigts sont coupés par les dents<sup>40</sup>. » Par la main s'exprime de manière allégorique à la fois l'humanité et la douleur de ces compagnons d'infortune. Le motif de la main coupée évoque aussi l'ami Blaise Cendrars, qui perdit son bras au combat le 28 septembre 1915 et qui donna ce titre trente ans plus tard à son récit autobiographique de la guerre. Pourtant, si cette expérience peut expliquer la valeur symbolique de la main, les oeuvres de Léger refusent tout pathos. Elles sont loin de suggérer l'étrangeté de la main coupée présente chez les surréalistes, comme Alberto Giacometti avec son dessin *Objet désagréable* (1931, crayon sur papier, MNAM). Pour comprendre ce qui sous-tend ces représentations, il est nécessaire de revenir à l'éloge du gros plan par Léger, précédemment cité : « Des jambes de femme, des pieds de femme, le bout du pied de la chaussure d'une femme, son bras, son doigt, le bout de son doigt ; l'ongle, le reflet de l'ongle, tout est « mis en valeur »<sup>41</sup>. Il n'est pas anodin que le zoom se fasse précisément sur un pied et une main, et encore moins que ces fragments appartiennent à une femme. La nature érotique de ces extrémités se révèle clairement dans les lettres envoyées à son amie Simone Herman, dont Léger s'éprend en 1931. Il lui confie

39 Fernand Léger, « A propos du corps humain considéré comme un objet », in *La forme humaine dans l'espace*, Editions de l'arbre, Montréal, 1945, p.63.

40 Lettre à Louis Poughon du 30 octobre 1916, envoyée de Verdun. Retranscrite dans Fernand Léger, *une correspondance de guerre*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Hors-série/Archives, 1990, p.66.

41 Fernand Léger, in *Cercle et Carré*, n°1, 15 mars 1930

ainsi le 24 mars 1932 : « Les mains ont cela de particulier qu'elles sont plus intimes. La figure est à tout le monde on peut en être jaloux, on n'a pas inventé les gants pour la figure (si, les orientaux) \_ mais les mains des femmes, c'est pas pour tout le monde. Je crois vraiment que c'est l'objet des amants, la partie beaucoup plus secrète qu'on ne le pense<sup>42</sup>. »

Les images fragmentaires renvoient au désir du corps aimé, à la volonté de le connaître dans ses moindres détails. Aiguisée par l'absence, la pulsion est d'autant plus forte qu'elle se nourrit de souvenirs épars de l'autre : son oeil, sa main, sa bouche. Eloigné pour une exposition à New York, Léger caresse par la pensée chaque morceau de ce corps : « comme la distance précise les détails comme je vous ai ici très détaillée c'est comme un petit film intime - à moi seul avec vous et vos ensembles et vos détails - l'ongle d'un doigt qui m'est plus familier que les autres - Oh, mes mains propriétaires jamais vides - Je t'ai dans mes mains tu sais bien tout entière par fragments<sup>43</sup>. » C'est par le dessin, domaine libéré de la rigueur picturale, que Léger sublime ce manque. « Tous les dessins qui m'entourent (je suis dans une vraie saoulerie) la moitié c'est parce que je ne vous ai pas. Ce sont des dessins de remplacement. Vous les verrez, ils vous ressemblent sûrement<sup>44</sup>. »

Au sein de la collection, l'iconographie de la main se développe par ailleurs dans la série des croquis préparatoires pour Les Constructeurs. La main du prolétaire est son outil et son gagne-pain. Les ouvriers de Léger possèdent des mains massives, presque disproportionnées comme l'ont fait Natalia Gontcharova ou Casimir Malevitch dans leurs oeuvres néo-primitivistes au début des années dix. Chantant le courage et le talent de ces travailleurs, la représentation s'attarde sur ces symboles du labeur pour en faire un point focal du tableau. Toutes réunies pour tenir une même poutre, les mains de ces hommes du peuple incarnent la croyance en la fraternité des hommes, unis dans la construction d'une société meilleure. Son dessin poème Les mains à la mémoire de Maïakovski (1951) l'affirme d'ailleurs : « leurs mains ressemblent à leurs outils / Leurs outils à leurs mains [...] Elles ont travaillé beaucoup, porté, démolé, construit très haut, très bas, sous l'eau, dans le ciel / Partout dans le monde / Leurs mains sont présentes. »

Le fragment comme méthode

Jusque là abordé sous l'angle du motif, le fragment constitue pour Fernand Léger la base de sa méthode de travail, en tant que première étape du processus de création. De ses premières années passées à l'atelier de Gérôme ou de son successeur Gabriel Ferrier, le peintre a conservé la distinction claire entre les esquisses libres et les oeuvres achevées. Dans son atelier en tant que professeur, Léger insiste pour que les élèves

apprennent le dessin. Georges Bauquier raconte que dans les années trente « lorsque posait un nu, le patron engageait les élèves à faire le pied, un genou, une hanche... délivrés du "sujet" (à la fois la bonne femme et eux-mêmes), les élèves affrontaient le dessin. Et si dans un corps l'ensemble se défait en des éléments autonomes, le visage, le nez ou l'oreille deviennent formes<sup>45</sup>. » L'étude d'une partie de la composition ou l'esquisse d'un détail permet à Léger d'en étudier les potentialités avant de développer le travail à la gouache, sur une petite toile puis dans un grand format. Léger se confie ainsi à Dora Vallier : « Plus je m'examine, plus je vois que je suis un classique. Je fais un long travail préparatoire. Je fais d'abord une quantité de dessins, après je fais des gouaches et enfin je passe à la toile, mais quand j'attaque j'ai 80% d'assurance. Je sais où je vais<sup>46</sup>. » Pour cette raison, le dessin n'est qu'à de rares exceptions séparé de sa production picturale<sup>47</sup>. Selon la formule de Maurice Jardot, il constitue simplement « un moment de son activité de peintre<sup>48</sup> ». Pour cette raison, dans ces oeuvres par nature inachevées que sont les dessins, peut se lire l'intervention brute de l'artiste : la page arrachée d'un carnet à spirales, des traces de crayon visibles sous l'encre ou la gouache, la grille de mise au carreau, des empreintes de doigts ou des taches de peinture, autant d'indices de la cuisine de l'artiste qui disparaîtront dans l'oeuvre sur toile.

Fernand Léger, Lettres à Simone, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou,

Editions Albert Skira, Paris, 1987, p.50.43 Ibid., p.32.

44 Lettre du 5 septembre 1933. Ibid., p.88.

45 Georges Bauquier, in cat. Fernand Léger, 1881-1955, Staatliche Kunsthalle, Berlin, 1980-1981.

46 « La vie fait l'oeuvre de Fernand Léger, propos recueillis par Dora Vallier », in Cahiers d'Art, n°11,

1954, p.140.47 Parmi ces exceptions, les dessins de guerre réalisés dans un contexte très particulier, ou la série des dessins d'objets exposée en 1934 galerie Vignon.

48 Maurice Jardot, Léger, dessins, Editions des Deux Mondes, Paris, 1953.

Cette spécificité explique la liberté du graphisme de Léger et la diversité des styles. Dans cette tradition académique, Léger réalise pour ses grandes séries des années cinquante comme Les Constructeurs (1951) ou La Grande Parade (1954), de nombreux dessins préparatoires, croquis d'ensembles et de détails. La série des dessins à la mine de plomb pour Les Constructeurs découpe les corps - visages, mains, jambes, pieds - dans diverses positions, parfois réunies sur la même page sans composition d'ensemble, écho moderne aux nombreuses études anatomiques de l'histoire de l'art<sup>49</sup>. Le travail de Fernand Léger se fonde donc sur un « approfondissement progressif et patient du thème choisi<sup>50</sup> ». Toutes ses oeuvres procèdent d'ailleurs de jeux de variation. Reports, réemplois et permutations de motifs caractérisent tout au long de sa carrière son travail autour de grandes séries (Les disques, La ville, Le déjeuner, La lecture, La grande parade...). D'une oeuvre à l'autre, les formes sont reprises, transformées, inversées ou colorées. En ce sens, les dessins constituent dès le départ un lieu d'expérimentation. Pour Christian Derouet, « par le dessin, Léger fatiguait son sujet ou plutôt son "objet". Par des reprises au cours desquelles il opérait des simplifications, il affinait la représentation. Avec du papier calque, il retournait la composition, la vérifiait, l'essayait avec des éléments empruntés à d'autres dessins<sup>51</sup>. » Les dessins constituent donc un vaste répertoire de fragments sans cesse retravaillés et modifiés pour être assemblés ensemble. Cette manière de travailler rappelle Rodin, grand maître de l'art du fragment, qui s'appuyait sur une réserve immense de mains et de têtes de plâtres<sup>52</sup> pour forger de nouvelles figures. Dans l'exposition, plusieurs dessins renvoient ainsi à des peintures conservées dans la collection permanente. Fragment de musiciens (1935) présente un cadrage serré sur le col du personnage central à l'accordéon du tableau Les trois musiciens (1931). Mais sans que l'oeil ne le remarque, l'image est renversée la tête en bas. Ce gros plan décadré montre la force plastique des compositions de Léger qui peuvent être présentées sans gêne dans plusieurs sens d'accrochage. Dans Composition aux Perroquets, étude (fragment) (1938), le dessin se focalise sur la moitié du visage d'une des femmes, marque de la permanence de l'esthétique cinématographique. Le même thème est repris dans une série de céramiques, exemple de la migration des motifs d'une technique à l'autre. Dans cette optique, la céramique va passionner Léger à la fin de sa vie, l'amenant à acheter un terrain à Biot, où se trouve aujourd'hui le musée, pour s'installer près des céramistes Claude et Roland Brice. La technique lui permet de sortir des limites du tableau de chevalet, cadre contraignant pour le défenseur d'un art pour tous. A partir du même moule, plusieurs céramiques de même forme peuvent servir de

support à des variations de motifs et de couleurs. Les Femmes au perroquet sur fond rouge (1953) présentées dans les collections permanentes rassemblent deux motifs développés ailleurs. Dans sa partie droite, se retrouve l'enfant assis sur une barrière, visible dans L'Enfant à l'oiseau<sup>53</sup> (1953) ; à gauche, l'image tirée des Femmes au Perroquet couleurs en dehors (1952). Dans cette dernière oeuvre, la technique dite de la couleur en dehors, mise au point aux Etats-Unis, renforce l'effet de fragmentation de l'image. Les aplats colorés posés indépendamment des formes cernées de noir viennent contredire la composition graphique, donnant à la scène une toute autre ambiance. La dissociation de la ligne et de la couleur rappelle l'effet de rythme de la dislocation cubiste tout en préservant la cohérence de chaque forme.

« Les artistes voient en fragments » (Claes Oldenburg)

Dans son article « Fernand Léger et la poésie de l'objet<sup>54</sup> », Christian Zervos distinguait plusieurs phases dans l'évolution du regard de l'artiste sur les objets, parmi lesquelles l'éclatement cubiste, la focalisation du gros plan ou la monumentalisation de l'objet isolé. A travers ces mouvements, centrifuges ou centripètes, se manifeste une même recherche de découpage du réel en morceaux. La façade du musée national Fernand Léger,

49 Peter de Francia remarque, dans sa monographie sur les dessins de Léger, que la pratique graphique du peintre correspond à une conception pré-renaissante du dessin, considéré comme une discipline non autonome.

50 Maurice Jardot, Léger, dessins, Editions des Deux Mondes, Paris, 1953, p.6.

51 Christian Derouet, Léger, Aquarelles & gouaches, Le cabinet des dessins, Flammarion, Paris,

52 Sur ce sujet, on pourra se reporter au catalogue Le corps en morceaux, Musée d'Orsay, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990.

53 Dans une autre céramique de la collection, L'Oiseau à la Fleur (1953), Léger reprend la même image en transformant l'enfant par une fleur.

Christian Zervos, « Fernand Léger et la poésie de l'objet », in Cahiers d'art, n°1-4, 1934.

agrandissement du projet pour le stade de Hanovre, présente des scènes sportives vues partiellement dans de grands cartouches, comme des fenêtres ouvertes laissant apparaître l'image elliptique d'un monde en apesanteur. Du modeste dessin à la monumentale mosaïque colorée, se déploie ainsi tout l'éventail de cette esthétique.

Doit-on voir dans cet art du fragment une valorisation du débris ancrée dans la nostalgie d'une unité perdue comme le suggère Jean Clair à propos de la modernité<sup>55</sup> ? Son usage chez Léger s'inscrit dans une démarche foncièrement moderne par la réduction du monde à des signes plastiques et le jeu de récupération et de déclinaison de motifs issus du quotidien, de l'histoire de l'art ou de ses propres tableaux<sup>56</sup>. Léger ne cherche pas la transgression du genre pictural, comme on peut le voir chez Picasso par le biais du collage d'éléments étrangers<sup>57</sup>. Ses oeuvres sont faites de fragments de réalité choisis pour leur modernité mais transposés dans le domaine graphique ou pictural. Par l'usage du fragment, l'artiste fait le constat lucide de la réalité du monde qui l'entoure et s'en nourrit pour renouveler son art, loin de toute mélancolie.

Mais au delà de l'écho au fractionnement croissant du monde, l'histoire du fragment chez Léger se lit dans la manière dont il perçoit le monde. Son oeil tend naturellement à découper figures et choses. Par exemple, dans sa description d'un bal populaire, il note : « Là seulement j'ai vu des profils d'hommes ; les filles s'accroissent aussi par la sécheresse des cheveux plaqués et des yeux bien inscrits. Quand ils dansent, ils se détachent nettement sur les fonds blanc nu du bal, leur silhouette compte beaucoup comme effet plastique<sup>58</sup> ». Ou encore dans une lettre du 26 novembre 1931, il décrit un petit spectacle aperçu dans le train entre Chicago et New York : « L'ennui me fait observer avec attention un petit bout de chiffon resté pris dans un gros écrou de cuivre brillant. Ce petit bout de chiffon à cause du déplacement d'air danse une danse infernale...; par moment c'est comme un insecte pris par une patte qui s'acharne à se délivrer d'autres fois il est pris dans un remous différent qui le rend tendu et tout droit immobile, et puis cela recommence, des grâces féminines autour de l'écrou de l'élégance de la séduction -il implore et se remet en fureur... » Par ces textes, s'exprime l'attention de Léger au micro-événement ou au détail ignoré. Ce regard ultrasensible et scrutateur dirigé sur son temps annonce la vision qu'auront dans les années soixante les artistes pop. L'art de Léger anticipe, de Warhol à Rosenquist, ces images en fragments devenues emblèmes de la société de consommation : boîte de soupe, star de cinéma ou panneau publicitaire. Plusieurs décennies plus tard, une phrase de Claes Oldenburg semble étrangement sortie de la bouche de Fernand Léger : « Je crois

que l'une  
des grandes différences entre la vision d'un artiste et la vision d'une personne  
quelconque  
est ce fait-ci : que les artistes voient en fragments. Ils sont tentés d'être  
très partiaux dans  
leur manière de voir. Moi, marchand dans la rue, je vois seulement une partie  
des choses et  
je veux rester fidèle à cette vision.<sup>59</sup> »

55 « La modernité ne consistera précisément qu'à exploiter cet art du fragment  
et à valoriser ces débris,  
dans la nostalgie d'une unité perdue. » (Jean Clair, « Le puits et le pendule »,  
in *Le Débat*, n°44, mars-  
mai 1987, p.118.)

56 Stravinsky parlait dans ses *Souvenirs et commentaires d'un art de la «  
kleptomanie* »

57 Comme on peut le voir par exemple dans le collage de la *Nature morte à la  
chaise cannée*, 1912,  
Musée Picasso, Paris.

58 Fernand Léger, « *Les bals populaires* », in *La Vie des Lettres et des Arts*,  
IX, n°15, Paris, 1923,  
p.53-55.

59 Cité par Aurelia Monacu, « *Traité de fragment visuel en miettes* », in *Arches*,  
n°2, novembre 2001.

## Biographie

1881 Le 4 février, naissance de Fernand Léger à Argentan (Orne ).

1890-1896 Etudes au collège d'Argentan puis à l'école religieuse de Tinchebray.

1897-1899 Apprenti chez un architecte.

1900 S'installe à Paris pour poursuivre son oeuvre.

1902-1903

1903

Service militaire dans le génie à Versailles.

Admis à l'École des Arts décoratifs mais refusé à l'École des Beaux-Arts.

Fréquente aussi l'Académie Julian et le Louvre.

1904-1905 Peint des oeuvres d'influence impressionniste qu'il détruira quasi totalement.

Employé chez un architecte puis chez un photographe.

1906-1907 Deux séjours en Corse. Visite la rétrospective Cézanne au Salon d'automne.

1908 S'installe à la Ruche où il fréquente Robert Delaunay, Marc Chagall, Chaïm Soutine, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Henri Laurens, Amedeo Modigliani.

1909 Peint La Couseuse (Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris). Fait la connaissance du peintre Henri Rousseau.

1910 Daniel-Henry Kahnweiler qui expose Braque et Picasso découvre son oeuvre.

1911 Exposé au Salon des indépendants. Installe son atelier au 13 rue de l'Ancienne Comédie où il peint une série de toiles sur le thème des toits et des fumées.

1912 Exposé au Salon d'automne et participe au Salon de la Section d'or, galerie la Boétie à Paris.

1913 Installe son atelier au 86 rue Notre-Dame-des-Champs. Signe un contrat d'exclusivité pour trois ans avec D-H Kahnweiler. Première conférence à l'Académie Wassilieff à Paris : Les origines de la peinture et sa valeur représentative.

Participe aux expositions de l'Armory Show à New York et au premier Salon d'automne de Berlin.

1914 Mobilisé le 2 août dans le génie. Après la bataille de la Marne est brancardier sur le front de l'Argonne.

1915 -1916 Dessins du front. Pendant une permission, découvre les films de Charlie Chaplin.

1917 Après Verdun, est cantonné au front en Champagne. Hospitalisé puis réformé à la fin de l'année. Peint La Partie de cartes (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Pays-Bas).

1918 Séjourne à Vernon. Signe un contrat avec Léonce Rosenberg. Peint La Ville (Philadelphia Museum of Art). Période mécanique, débute la série des Disques.

1919 Illustre La Fin du monde filmée par l'ange N -D de Blaise Cendrars. En février, présente sa première exposition personnelle chez Léonce Rosenberg. Le 2 décembre, épouse Jeanne Lohy.

1920 Rencontre Le Corbusier. Illustre Die Chapliniade d'Ivan Goll. Découvre Piet Mondrian et Théo Van Doesburg chez Léonce Rosenberg.

1921 Série des Paysages animés et des Déjeuners. Collabore avec Blaise Cendrars au film d'Abel Gance La Roue, illustre Lunes en papier d'André Malraux. Pour les Ballets suédois dirigés par Rolf de Maré, crée les costumes et décors de Skating Rink (musique d'Arthur Honegger) présenté le 20 janvier 1922 au théâtre des Champs -Elysées.

1922 Exposé avec Willy Baumeister à la galerie Der Sturm à Berlin. Décès de sa mère. Hérite d'une ferme à Lisoires (Calvados) qui devient sa résidence secondaire.

1923 Décors et costumes de La Création du monde (musique de Darius Milhaud) créée le 25 octobre au théâtre des Champs -Elysées par les Ballets suédois. Participe aux décors du film de Marcel l'Herbier L'Inhumaine.

1924 Réalise son film Ballet mécanique avec Man Ray et Dudley Murphy (musique George Antheil). Séries des Eléments mécaniques et des

Compositions murales. Fonde avec Amédée Ozenfant un atelier libre :  
L'Académie Moderne. Voyage en Italie avec Léonce Rosenberg. Invité par  
Frederick Kiesler se rend à Vienne, à l'exposition internationale des nouvelles  
techniques du théâtre projette son film Ballet mécanique.

Prononce une conférence à la Sorbonne sur Le Spectacle.

1925 Pour l'exposition des Arts décoratifs, peint un panneau mural placé dans le hall du jardin du Pavillon de l'Ambassade française conçu par Robert Mallet-Stevens. Participe à la décoration du pavillon de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier.

Prononce une conférence au collège de France sur L'esthétique de la machine : l'ordre géométrique et le vrai.

1928 Séjourne à Berlin lors de son exposition à la galerie Alfred Flechtheim. Série des Objets dans l'espace.

1930 Rencontre Alexander Calder. Voyage en Espagne avec Le Corbusier. Peint La Joconde aux clés.

1931 Effectue son premier voyage aux Etats-Unis, invité par Sara et Gerald Murphy.

1933 Rétrospective au Kunsthaus de Zurich où il donne une conférence : Le mur, l'architecte, le peintre. Invité par Le Corbusier au Congrès International d'Architecture Moderne organisé à bord du paquebot le Patris II en route pour Athènes.

1934 Expose à la galerie Vignon ses Objets dessinés ou peints. Fait une conférence à la Sorbonne De l'Acropole à la tour Eiffel. Dessine les marionnettes pour le spectacle Match de boxe réalisé par Jacques Chesnais. Séjourne en juillet à Antibes à la villa "Amérique" chez les Murphy. Travaille à Londres à la demande d'Alexandre Korda sur l'étude des décors du film The Shape of things to come (La Forme des choses à venir). En septembre, se rend avec Simone Herman à Stockholm pour son exposition à la Galerie Moderne.

1935 A l'Exposition Internationale de Bruxelles, décore la salle de culture physique du Pavillon du jeune homme conçu par René Herbst, Louis Sognot et Charlotte Perriand. Second voyage aux Etats-Unis à l'occasion de sa rétrospective au Museum of Modern Art de New York, rencontre John Dos Passos.

1936 Participe aux débats sur La Querelle du réalisme organisés à la Maison de la culture à Paris, avec Louis Aragon, Le Corbusier, Jean Lurçat, Marcel Gromaire, André Lhote et Jean Cassou. Réalise les décors et costumes pour le ballet de Serge Lifar David Triomphant créé le 15 décembre au théâtre de la Cité universitaire (musique de Rieti).

1937 Peint des décorations pour la fête des syndicats organisée au Vélodrome d'Hiver en juin. Pour l'Exposition Internationale, peint avec ses élèves Asger Jorn et Pierre Wemaëre l'oeuvre monumentale Le Transport des forces. Réalise les décors et costumes pour Naissance d'une cité de Jean-Richard Bloch, spectacle créé le 18 octobre au Vélodrome d'Hiver à Paris (musique Darius Milhaud et Arthur Honegger). Voyage en Finlande, expose à la galerie Artek (Helsinki). Donne une conférence à Anvers : La Couleur dans le monde.

1938-39 Séjourne pour la troisième fois aux Etats-Unis à Princeton, chez John Dos Passos, et à Long Island chez l'architecte Wallace K. Harrison. Donne huit conférences à l'université de Yale sur l'action de la couleur dans l'architecture. Exécute des peintures murales pour l'appartement des Rockefeller à New York. Expositions personnelles à Londres, New York, Bruxelles. Peint Adam et Eve, (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,

Düsseldorf) et la Composition aux deux perroquets (Musée national d'Art Moderne -Centre Georges Pompidou, Paris).

1940 Quitte la France pour les Etats-Unis, réside à New York à l'Université Club puis à l'hôtel Tudor.

1941 Chargé de cours au Mills College (Californie). Traverse les Etats-Unis en autocar. Rencontre chez Pierre Matisse les artistes en exil (André Breton, Piet Mondrian, Marc Chagall, Max Ernst, Ossip Zadkine, Matta Euchaurren, Yves Tanguy, André Masson, Jacques Lipchiz, ). Travaille à la série des Plongeurs exposée au Mills Collège puis à San Francisco et à Los Angeles.

1942 Débute ses recherches sur la "couleur en dehors" avec la série des Cyclistes.

Décore la salle à manger de l'appartement de l'architecte Wallace K. Harrison à Long Island.

1943-44 Expose à la galerie Dominion à Montréal. Passe les étés à Rouses Point (près du lac Champlain), peint une série de Paysages américains terminée avec Adieu New York (Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris). Collabore au film Dreams that money can buy (Rêves à vendre) réalisé par Hans Richter. Conçoit avec Mary Callery des sculptures polychromes. Va à Chicago où l'Institute of Design expose ses oeuvres.

1945 Expose au Fogg Art Museum à Boston. Voyage à Montréal et à Québec pour participer au jury du Grand Prix de la peinture de la Province. Adhère au Parti communiste français puis retourne en France.

1946 Expose les oeuvres peintes aux Etats-Unis à la galerie Louis Carré, Paris. Rouvre l'Atelier Léger, Place Jules Ferry à Montrouge. Compose une mosaïque pour la façade de l'église d'Assy. Prononce une conférence à la Sorbonne L'art et le peuple.

1947 Déménage l'Atelier Léger au 104 boulevard de Clichy pour recevoir près de cent élèves inscrits.

1948 Réalise les décors et costumes du ballet Le Pas d'acier (argument de Georges Jaculov, musique de Serge Prokofiev) présenté le 28 mai au théâtre des Champs-Élysées. Participe au Congrès mondial des intellectuels pour la paix à Wroclaw (Pologne).

1949 Séjourne à Biot où il réalise ses premiers bas-reliefs en céramique . Rétrospective, Fernand Léger 1905-1949, au Musée national d'Art Moderne de Paris. Compose le texte et les illustrations pour le Cirque (ouvrage édité par Tériade en 1950).

1950 Installation de ses mosaïques dans la crypte du mémorial américain de Bastogne (Belgique). Expose à la Tate Gallery à Londres. Travaille aux maquettes des vitraux de l'église du Sacré-Coeur d'Audincourt (Doubs). Peint la série des Constructeurs. Le 12 mai, a lieu la première représentation de Bolivar à l'Opéra de Paris, décors et costumes de Fernand Léger (argument de Jules Supervielle transposé par Madeleine Milhaud, musique de Darius Milhaud). Séjourne à nouveau à Biot, travaille à la production de céramiques dans l'atelier de Roland Brice, rue des Roses. Expose à la galerie Louis Carré des aquarelles Deauville, vu par Fernand Léger. Participe à la XXV<sup>ème</sup> Biennale de Venise. Décès de Jeanne Léger le 1<sup>er</sup> décembre.

1951 Ses élèves exécutent d'après sa maquette une décoration murale monumentale pour le pavillon français de la Triennale de Milan. S'installe à Chevreuse. Peint une série de Paysages de la Seine et Oise. Expositions à Paris Sculptures polychromes et lithographies à la galerie Louise Leiris et Les Constructeurs à la Maison de la Pensée Française. Présente plusieurs expositions personnelles à New York et à Oslo.

1952 Le 21 février épouse Nadia Khodossievitch. S'installe à Gif-sur-Yvette (Essonne). Séjourne à plusieurs reprises à Biot et sur la Côte d'Azur. En juin se rend à la XXVI<sup>ème</sup> Biennale de Venise. De juin à septembre exposition Fernand Léger, peintures au château Grimaldi à Antibes couplée avec Sculptures polychromes dans l'atelier de Roland Brice à Biot. Expose à Amsterdam, Berlin, Berne. A Paris, la galerie Louis Carré présente La Figure dans l'oeuvre de Léger. Pose de la céramique Les Femmes au perroquet à la Colombe d'Or à St Paul. Exécution de ses décorations murales dans la grande salle de l'O.N.U à New York.

1953 Exposition rétrospective itinérante de ses oeuvres aux Etats-Unis (Chicago, San Francisco, New York). Expose ses céramiques au musée des Beaux-Arts de Düsseldorf (exposition Picasso, Léger céramiques), à la galerie Louis Carré à Paris et à la galerie Artek en Finlande. Séries de tableaux sur les grands thèmes des Parties de campagne, des Loisirs et du

Cirque. Illustre le poème de Paul Eluard Liberté (Paris, Seghers).

1954 L'Union des arts plastiques, à Paris consacre son 73 ème anniversaire. Donne une conférence à la Sorbonne le 4 février Cinquante ans de continuité constructive : de l'impressionnisme aux Constructeurs. Assiste à l'inauguration de l'église de Courfaivre (Suisse) dont il a créé les vitraux. Dessine les maquettes des vitraux et mosaïques pour l'Université de Caracas (Vénézuela) et le projet de la décoration du bâtiment de Gaz de France (Alfortville). Participe à l'exposition du groupe Espace à Biot.

Exécute à partir d'une maquette la polychromie architecturale de l'Hôpital mémorial France -Etats-Unis de Saint-Lô, inauguré en 1956, (architecte Paul Nelson). Les expositions de ses oeuvres se succèdent : à Paris, à la Maison de la Pensée Française et à la galerie Louis Carré, à New York à la galerie Sidney Janis.

1955 Se rend à Prague pour le Congrès des Sokols. Reçoit le grand prix de la III<sup>ème</sup> Biennale de Sao Paulo. Le musée des Beaux-Arts de Lyon présente une exposition rétrospective de ses oeuvres.  
Décède le 17 août à Gif-sur-Yvette.

Le musée national Fernand Léger

1960 Le 13 mai, inauguration du musée Fernand Léger construit à l'initiative de Nadia Léger et Georges Bauquier.

1969 A Biot, le 4 février, André Malraux, Ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles reçoit officiellement de Nadia Léger et Georges Bauquier la donation du musée et des 348 oeuvres de Fernand Léger. Le musée devient musée national Fernand Léger.

Détail du musée national Fernand Léger - Photo Patrick GERIN

Liste des oeuvres exposées

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, L'Enfant à l'oiseau -1953  
Bas-relief en terre cuite blanche à décor émaillé  
140 x 71,2 x 11 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Les Femmes au Perroquet  
couleurs en dehors vers 1952  
Bas-relief, céramique en terre cuite blanche  
à décor émaillé  
97 x 82 x 12,5 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Les Fruits verts -1952  
Terre cuite blanche à décor émaillé  
63,4 x 41,5 x 10 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Composition abstraite  
Plaque en terre cuite émaillée  
Terre cuite blanche à décor émaillé  
44,6 x 33,8 x 6,2 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Le Soleil -1954  
Terre cuite blanche à décor émaillé  
45,3 x 38,5 x 5,9 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Le cubisme et la guerre ou la réalité éclatée

Fernand Léger (1881-1955)  
Jeanne, profil -1914  
Encre sur papier  
20 x 14,8 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Jeanne -1914  
Encre sur papier à lettre  
19,8 x 14,9 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Jeanne -1914  
Encre sur papier à lettre  
19,5 x 14,7 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier

Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Portraits, Léger et Jeanne -1914  
Encre sur papier à lettre  
19,6 x 14,9 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Verdun, dessin du front vers 1915  
Crayon sur papier  
20,5 x 16 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Verdun, dessin du front -vers 1915  
Crayon sur papier  
19,5 x 14,9 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Le Roi de cartes -vers 1927  
Gouache et crayon sur papier  
31,5 x 45 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Le cinéma et « le culte du gros plan »

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Composition -vers 1924  
Crayon sur papier  
25 x 23,1 cm  
Achat en 1997  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Composition aux clés, clés et chapeau  
1928  
Encre sur papier  
29,5 x 22,5 cm  
Achat en 1999  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Composition -vers 1930  
Mine de plomb sur papier  
20 x 26 cm  
Achat en 2000  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Main et ciseaux -1929  
Crayon sur papier  
28,2 x 22,2 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Composition au tire-bouchon -vers 1930  
Crayon sur papier

48 x 62,7 cm

Donation Nadia Léger et Georges Bauquier

Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Racine -1932  
Crayon sur papier  
36 x 27 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

L'exposition de 1934 et l'objet isolé

Fernand Léger (1881-1955)  
Les Gants -vers 1930  
Encre sur papier  
29 x 38 cm  
Achat en 2000  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Silex -1933  
Encre de Chine sur papier  
31 x 23 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Silex -1933  
Encre de Chine sur papier  
31 x 23 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Etude de noix -1931  
Encre de Chine sur papier  
36,9 x 30,1 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Le fragment comme méthode

Fernand Léger (1881-1955)  
Composition aux perroquets, étude  
(fragment) -1938  
Crayon et encre de Chine sur papier  
Canson bis  
39,9 x 31,5 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, La danseuse au chien, Etude pour  
la grande parade -1952  
Gouache sur papier  
41,5 x 51 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Nature morte, Lampe à la fleur  
août 1951  
Gouache sur papier  
32,1 x 41,8 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, La fleur jaune et orange  
1952  
Gouache sur papier  
32 x 26,3 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Lampe et Fleur (Le Chandelier)  
1951  
Bas-relief en terre cuite à décor émaillé  
71,7 x 94,3 x 13 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Etude pour le cirque  
vers 1949  
Encre sur papier  
41,5 x 63,7 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Visage aux deux mains  
1945  
Encre sur papier  
37,5 x 26,8 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Visage aux deux mains  
1954  
Bas-relief, terre blanche émaillée de  
couleur orange, bleu, rouge, noir  
44,5 x 38,9 x 3,2 cm  
Donation de Nadia Léger et Georges  
Bauquier en 1969  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Projet de décoration de « stade-culture  
physique » -1935  
Gouache et crayon sur papier  
24,3 x 36,1 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Maquette pour le stade de  
Hanovre vers 1955  
Gouache et crayon sur papier  
21,3 x 90 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Le corps fractionné

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Femme à la fleur, étude de  
portrait -1936  
Encre sur papier  
32,6 x 25,2 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Le manège vers 1955  
Encre et crayon sur papier  
43,3 x 32,2 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Pieds vers 1936  
Crayon sur papier, et aspersion de peinture  
21 x 27 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Visage aux deux mains  
1940  
Encre et crayon sur papier  
31,8 x 22,8 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Visage aux deux mains  
vers 1949  
Encre sur papier  
44 x 31,5 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Etude de pieds vers 1950  
Mine de plomb sur papier  
32 x 22 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Femme couchée vers 1948  
Encre et crayon sur papier  
25,2 x 32,7 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Etude portrait -1936  
Encre sur papier  
25 x 33 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Portrait d'Henri Martin vers 1952

Gouache et crayon sur papier  
43,8 x 28 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Etude pour les constructeurs  
vers 1950  
Mine de plomb sur papier  
36,7 x 26,5 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Etude de jambes pour les  
Constructeurs vers 1950  
Mine de plomb sur papier  
26,5 x 38 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Etude de genou pour les  
Constructeurs  
vers 1950  
Mine de plomb sur papier  
31,5 x 21,7 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Etude pour les Constructeurs  
vers 1950  
Mine de plomb sur papier  
25,5 x 38,4 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Etude de pieds  
(Les Constructeurs) vers 1950  
Mine de plomb sur papier  
21,7 x 31,6 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Etude de main pour les  
Constructeurs vers 1950  
Encre et crayon sur papier  
32 x 45 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Etude pour les constructeurs  
1950  
Encre sur papier  
25,5 x 38,4 cm  
Donation Nadia Léger et Georges Bauquier  
Musée national Fernand Léger, Biot

Fernand Léger (1881-1955)  
Sans titre, Etude de pieds pour les

Constructeurs -1950

Mine de plomb sur papier

36,5 x 26,8 cm

Donation Nadia Léger et Georges Bauquier

Musée national Fernand Léger, Biot

Visuels presse

Fernand Léger

Composition au perroquet, 1938

© ADAGP, 2009

© Photos RMN, Gérard Blot

Fernand Léger

Main et ciseaux, 1929

© ADAGP, 2009

© Photos RMN, Gérard Blot

Fernand Léger

Sans titre (femme à la fleur),  
1936

© ADAGP, 2009

© Photos RMN, Gérard Blot

Fernand Léger

Sans titre (étude pour les  
constructeurs), 1950

© ADAGP, 2009

© Photos RMN, Gérard Blot

Fernand Léger

Portrait d'Henri Martin, vers  
1952

© ADAGP, 2009

© Photos RMN, Gérard Blot

