

Zeitschrift:	Matières
Herausgeber:	École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band:	2 (1998)
Artikel:	Les Constructeurs de Fernand Léger : de la place de Smolensk à la vallée de Chevreuse, ou quelques tribulations d'un chantier pictural
Autor:	Baudin, Antoine
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-984568

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Les Constructeurs de Fernand Léger

De la place de Smolensk à la vallée de Chevreuse, ou quelques tribulations d'un chantier pictural

Antoine Baudin

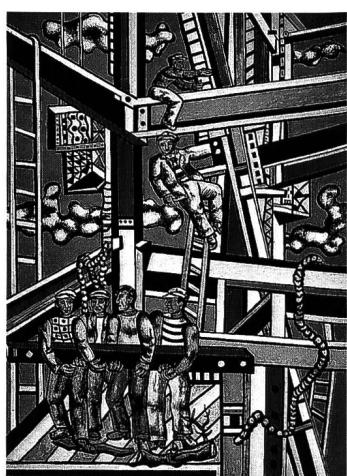
Dans l'histoire des relations équivoques qu'entretiennent l'architecture et les arts plastiques au XX^e siècle, Fernand Léger occupe une place de premier plan. On connaît, dès les années 1910, son attention pionnière à l'environnement urbain et à la culture technique, puis son apport déterminant à la formulation picturale de l'"esprit moderne" postcubiste, sa mise en cause du tableau de chevalet au profit du "mur" et d'une communication sociale élargie, sa réflexion sur la couleur dans l'espace de l'architecture, sans parler de sa collaboration privilégiée avec maints architectes du mouvement moderne. Autant d'éléments qu'est venue rappeler en 1997 la grande rétrospective consacrée à l'artiste par le Centre Pompidou¹. Y figuraient quelques pièces majeures de son cycle *Les Constructeurs* (1950-1951), mais aussi l'indication discrète de sa source visuelle immédiate jusqu'alors occultée, une couverture de la revue *L'URSS en construction*, dont on mesurera plus loin la profonde ambivalence.

Le cycle en question est exceptionnel à plus d'un titre. Il pose le problème de l'iconographie du chantier, rarissime dans la tradition picturale moderne, singulièrement française, et celui de ses enjeux idéologiques. Le contexte de son élaboration, ses sources, ses usages et sa fortune critique en font un puissant révélateur des tensions et des paradoxes de cette période encore méconnue de l'évolution artistique. Les quelques remarques ci-dessous n'ont d'autre ambition que d'y signaler certaines voies d'investigation.

Polysémie

Des ouvriers occupés (lâchement) au montage d'une structure métallique : considéré d'un point de vue vulgairement thématique, l'iconographie des *Constructeurs* est à la fois tardive (cinq ans avant sa mort) et unique dans l'œuvre de Léger. Elle est tout aussi rare dans la peinture française de ce siècle (sauf par exemple chez un Maximilien Luce), où, plus généralement, le tabou de la représentation du travail ne souffre que de rares exceptions, y compris chez les artistes restés fidèles à une esthétique du sujet: labours rural ou domestique y dominent décidément, à l'exclusion quasi totale de l'activité industrielle. Les raisons en sont multiples, à commencer par le poids de la hiérarchie traditionnelle des genres et des thèmes. L'autonomisation moderniste des valeurs formelles n'en renversera pas vraiment le principe, sinon bien sûr pour déplacer la question du sens et de la valeur du sujet.

Fernand Léger, *Les Constructeurs* (état dit définitif), 1950, huile sur toile, 330 x 200 cm. © ProLitteris, Zürich. Musée national Fernand Léger, Biot.



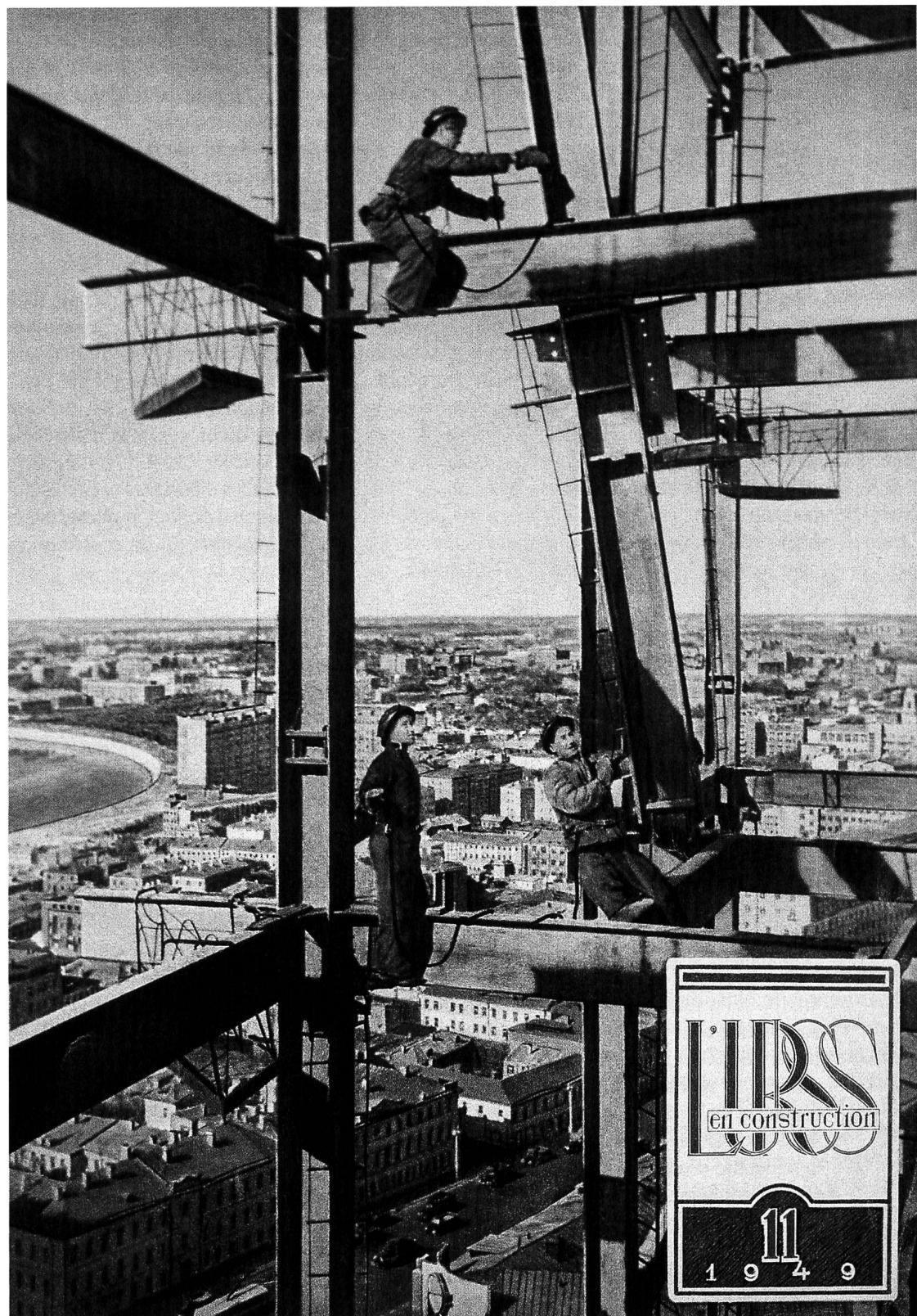
De la métaphore machiniste quasi abstraite à l'association poétique d'organismes et d'objets quotidiens, Léger aura pour sa part exploité nombre d'éléments emblématiques de l'activité moderne, non à des fins de représentation synthétique ou descriptive, mais pour les subordonner au primat de l'organisation plastique tout en connotant cette dernière. Le thème "narratif" de la construction en acte n'a donc guère sa place ici, il apparaît de même relativisé dans *Les Constructeurs*: on verra que Léger expose d'abord son cycle comme un *work in progress*, ou plutôt comme un travail de construction pourvu de tout son matériel. C'est aussi que le référent du chantier implique une analogie et une manière de concurrence avec sa propre pratique (souvent comparée à celle d'un ouvrier) et avec son système pictural conçu comme "organisation de la forme".

L'argument vaut à plus forte raison pour la plupart des praticiens de l'abstraction dite "constructive" (Léger est l'un de leurs parrains les plus souvent invoqués) à l'échelle internationale. Dès le début des années vingt, la notion de construction est au centre des systèmes élaborés par l'avant-garde issue du néoplasticisme et du suprématisme; elle peut comporter différents niveaux de signification et désigner tantôt (ou à la fois) l'idée de l'objet, son thème plastique, l'acte de la mise en forme, l'ensemble du processus et enfin l'objet lui-même, tandis que l'artiste s'intitule «constructeur» (El Lissitzky, 1924). L'«Internationale des constructeurs» (Weimar, septembre 1922), mais surtout les différentes variantes du constructivisme russe et est-européen (dit parfois «architectonisme») portent le phénomène à son paroxysme, régulièrement en relation d'analogie, de simulation ou de concurrence avec la pratique de l'ingénieur et de l'architecte.

C'est dans l'URSS de 1930 que, faute d'accès à la mise en forme concrète de la production, la rhétorique visuelle du constructivisme se déploie en termes d'imagerie au service de la «construction du socialisme» et du premier plan quinquennal. L'iconographie du «grand chantier» y sera d'ailleurs l'affaire des graphistes et affichistes, photographes et photomonteurs, rarement celle des peintres. Elle abonde dans l'un des principaux vecteurs internationaux de cette esthétique dite "du fait" (construction-manipulation arbitraire de l'image de la réalité), le mensuel *L'URSS en construction*, fondé en 1930, édité en plusieurs langues et réalisé par les plus prestigieux représentants de la tradition constructiviste (Rodtchenko et Stepanova, Lissitzky, etc.). Au prix d'une atténuation progressive de leurs procédés, cet organe va rester jusqu'en 1941 l'un de leurs derniers fiefs, cependant que s'accomplit l'installation du système du réalisme socialiste, de son emprise administrative et de ses normes formelles et représentatives «restauratrices» (primat du sujet instrumentalisé).

Jdanovisme et nouveau réalisme

En 1950, au plus fort de la guerre froide, l'URSS et le camp socialiste traversent la phase paroxystique du réalisme socialiste, appelée jdanovisme (1947-1953): l'organisation totale de la vie culturelle s'y double d'une réacadémisation de l'activité artistique sous tous ses aspects, sa modernité spécifique résidant dans la «réalité soviétique», forcément la «plus moderne du monde»². Après une longue éclipse, *L'URSS en construction* n'a reparu qu'en 1949, "classicisée" et expurgée de toute incongruité visuelle comme de ses animateurs de la décennie héroïque. Rares y sont les reliquats de la *Gestaltung* constructiviste, sinon, fortement euphémisés, dans certains accents industrialistes, dans le choix de certains objets ou situations, dans le cadrage ou l'angle de vue de certaines photographies. La couverture anonyme de la livraison de novembre (n° 11) en constitue un spécimen caractéristique, jusque dans sa soumission au processus de "picturalisation" alors imposé à la photographie (colorisation, passage quasi atmosphérique entre la structure métallique et l'arrière-plan de la ville).



Léger en aura immédiatement fixé la structure et les figures dans un dessin à la plume, puis, au début de 1950, dans une gouache au format du mensuel soviétique³. Parmi les nombreuses variantes qui vont suivre, et notamment dans l'état monumental désigné comme "définitif" (1950, 300 x 200 cm), les éléments-clés de la construction d'origine subsisteront (dont le personnage à la croisée supérieure des poutres), tout comme sera violemment accentué le système des contrastes de valeurs et de couleurs.

«C'est en roulant sur la route de Chevreuse que l'idée m'est venue. Il y avait près de la route des pylônes à haute tension en construction. Penchés dessus, des hommes qui travaillaient. J'ai été frappé par le contraste entre ces hommes, l'architecture métallique, les nuages, le ciel. Ces hommes tout petits, comme perdus dans un ensemble rigide, dur, hostile. C'est cela que j'ai voulu rendre sans concession. J'ai évalué à leur juste valeur le fait humain, le ciel, les nuages, le métal.» Transmis par la tradition orale, cet énoncé indéfiniment répété a fixé entre autres l'image identitaire des *Constructeurs* en «monteurs de l'Île-de-France»⁴. De même apparaîtra-t-il rétrospectivement comme une prise de position nécessaire et suffisante face au programme promu par le PCF (Parti communiste français), dont Léger est sympathisant depuis l'époque du Front populaire et membre depuis 1946.

Il faut rappeler que les effets du jdanovisme à Paris culminent eux aussi en 1950-1951, sous les espèces d'un art-de-parti baptisé "nouveau réalisme", sans détruire toutefois l'image de relative ouverture culturelle que cultive le PCF. D'où une politique à deux vitesses, qui consent à l'autonomie de ses artistes vedettes tout en commettant sa jeune garde à une mise en œuvre à peine démarquée des directives soviétiques: l'hebdomadaire *Les Lettres françaises* en donne une illustration exemplaire⁵. De telles rigueurs ne sauraient obliger Léger, alors au faîte de sa notoriété internationale et dont les prestations s'exercent dans tous les secteurs du champ artistique, jusqu'à l'art sacré catholique: ses interventions militantes "bénévoles" sont d'autant plus profitables au Parti, même lorsque leur adéquation à la ligne pose problème. Davantage que la grande toile "humaniste" *Les Loisirs* de 1948-1949, sous-titrée «hommage à Louis David» (référence historique majeure du PCF dans sa fabrication d'un "héritage artistique national"), *Les Constructeurs* viennent ici conforter et menacer à la fois les positions du "nouveau réalisme".

Le cycle se conforme globalement aux instances jdanoviennes cardinales, à commencer par l'«engagement idéologique», traduit en l'occurrence par une "peinture d'idée", idée correcte bien que concrétisée sur un mode mineur. Car les sujets (autrement) "engagés" suscitent alors une émulation sans précédent. L'année 1951 est ainsi ponctuée d'attentats aux bonnes manières iconographiques, de l'exposition *Le pays des mines* d'André Fougeron aux toiles anti-impérialistes expulsées du Salon d'automne («La peinture a cessé d'être un jeu», titrera Aragon le 15 octobre dans *Les Lettres françaises*), via le Massacre en Corée de Picasso exposé au Salon de mai. Sans parler, chez la concurrence "bourgeoise", du premier Salon des Peintres témoins de leur temps, sur le thème du travail (un blason de Léger en patronne le catalogue), qui a motivé – pour la première fois dans les annales de l'art parisien – des expéditions collectives dans l'univers industriel!⁶

Telle est la conjoncture qui qualifie en juin 1951 l'exposition du cycle *Les Constructeurs* à la Maison de la Pensée française, institution phare du PCF. Autour de la toile "définitive" (datée 1950) et d'autres grands formats polychromes ou en camaïeu (cadrages partiels, gros plans), Léger y présente donc tout un matériel de chronologie problématique, préparatoire, mais surtout annexe et connexe (souvent daté 1951), fait en particulier d'études de détail sur la figure du travailleur (dont les attributs de la main, de la salopette ou de la casquette,

Ci-contre: L'URSS en construction, 1949, n° 11, couverture. Collection privée. (Photographie Jean-Daniel Chavanne, Archives de la construction moderne, EPFL).

Ci-dessous: Fernand Léger, *Etude pour Les Constructeurs*, 1950, gouache sur papier, 40 x 30,5 cm, collection privée (reproduit d'après Jean Cassou et Jean Leymarie, Fernand Léger. Dessins et gouaches, Chêne, Paris, 1972). © Pro-Litteris, Zürich.



elle-même magnifiée sur l'affiche de l'exposition). C'est là aussi, tout en restant fidèle à sa méthode artistique ("contrastes de formes", "objets poétiques"), une manière de pallier le déficit en "réalisme" (véracité, historicité, univocité) et en "humanisme" tels que les requiert le jdanovisme : pour toutes ses connotations progressistes, le thème de la construction, traité de surcroît d'une manière aussi arbitraire et indéterminée dans le temps et dans l'espace, ne saurait s'imposer au détriment de l'"image de l'homme"⁷.



Annoncée avec fracas dans *Les Lettres françaises*, concélébrée par les plumes lyriques autorisées du Parti (poème de Paul Eluard, album de Claude Roy) mais significativement peu commentée, l'exposition semble avoir éveillé la perplexité dans les rangs communistes, quand bien même la presse taira les indignations obligées du public populaire (irrationalité de la construction et des personnages). Reste que le cycle ne pourra être assimilé au "nouveau réalisme" – de toute façon lâché par le Parti dès 1953. Mais parce qu'il s'est précisément gardé du piège de la descriptivité circonstancielle, il pourra être ensuite présenté comme un fruit légitime de la politique du PCF. Ce sera au titre d'évocation chaleureuse des vertus de la classe ouvrière française et du paysage national en transformation, conformément à deux autres catégories réalistes socialistes : la *narodnost'* (esprit national/populaire, opposé à "cosmopolitisme") et le mot d'ordre «forme nationale, contenu socialiste».

Le spectre de Maïakovski

Ces circonstances suffiraient sans doute à expliquer l'occultation persévérente de la source formelle immédiate des *Constructeurs*. Son importance doit d'ailleurs être relativisée : comme souvent chez Léger, elle a pu n'être que le prétexte à concrétiser un thème déjà pressenti (ses premières traces apparaissent en 1946⁸).

Pourtant, l'on imagine mal Léger indifférent aux enjeux que représente cette couverture de *L'URSS en construction*, ni aux problèmes que pose alors aux communistes français l'évolution des arts plastiques soviétiques : son assistante et bientôt épouse Nadia Petrova (née en Biélorussie) en est l'une des mieux informées à Paris, elle qui travaille dans sa propre peinture à la synthèse des propositions formelles du maître et des préceptes jdanoviens d'origine, parfois même en traitant une iconographie russe, au risque (redoutable !) de profaner l'image de la «réalité soviétique». Un péril qui a peut-être contribué au travestissement de la source des *Constructeurs*⁹.

Mais il faut surtout considérer ce que cache l'image tardo-constructiviste exploitée par Léger : la carcasse métallique est celle de l'immeuble de la place de Smolensk à Moscou, soit le premier spécimen concret et donc paradigmatic des «grands édifices staliniens», objets de plusieurs articles dans la même livraison de *L'URSS en construction*. Pour quelques autres vues amplifiant la technicité du système constructif, c'est sur les «maîtres dans l'art de la maçonnerie» chargés du remplissage qu'est porté l'accent, et surtout sur le résultat à venir de telles constructions, exaltées en termes d'historicité et de «majesté» des formes, des matériaux et du décor. Symptomatiquement aussi, tandis que le mensuel change de titre dès 1950 (*L'Union soviétique*) comme pour effacer son passé "moderniste" et signifier le passage de la construction au "socialisme réalisé", le même immeuble y reviendra deux fois en couverture, exhibant son habillage (1950, n° 8), puis son irrémédiable monumentalité (1952, n° 5), à l'exclusion désormais de toute rhétorique industrialiste (cette dernière est à plus forte raison proscrite en peinture).

Léger s'abstiendra de commenter ce phénomène. Tout porte à croire qu'il le perçoit, à l'instar de ses amis architectes du mouvement moderne, comme le comble de la régression. Une raison supplémentaire de taire la source, vouée à la dégénérescence, de ses *Constructeurs*? Ou une manière implicite de subvertir un "modèle soviétique" qui, sauf en littérature ou au cinéma, fait visiblement la honte des communistes français?

En matière d'arts plastiques, André Breton va résumer le problème en janvier 1952 dans son pamphlet «Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine?», contrignant son rival Aragon à publier dans *Les Lettres françaises* un premier cycle de divulgations sur



Fernand Léger, dessin pour le poème de Maïakovski «Camarades, on ne se laissera pas faire!», Les lettres françaises, 1951, n° 371. © ProLitteris, Zürich. Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne.

l'art soviétique, dont les reproductions ont été jusqu'alors soigneusement censurées en France¹⁰. Le cas de l'architecture reste à étudier de ce point de vue, mais elle n'est apparemment guère mieux lotie, sauf à se fondre dans le "grand plan stalinien" de transformation de la nature et de la ville¹¹.

Réciproquement, tandis que même le «nouveau réalisme» du PCF et son leader Fougeron essuient les foudres de la critique soviétique, Léger passe encore à Moscou pour un fourrier du formalisme, quelle que soit sa bonne volonté politique: le public russe n'en verra aucune reproduction durant tout le jdanovisme, il ne saura rien de la toile "ludique" de l'artiste offerte – en toute innocence? – «par un groupe d'élèves» en 1949 à Staline pour son 70^e anniversaire¹²...

Ce contexte éclaire d'une autre lumière l'irruption dans le matériel des *Constructeurs* du spectre de Vladimir Maïakovski. C'est d'abord le picto-poème *Les mains des constructeurs* que Léger dédie à la mémoire de l'illustre suicidé, éloge de la main-outil ouvrière, mais promise à la libération par la machine. En 1951, cette dédicace apparaît certes on ne peut plus "correcte" aux esprits jdanoviens: la récupération du «fondateur de la poésie politique moderne» bat son plein, aussi vigoureuse que sélective à Moscou, tonitrueante à Paris¹³. Mais le peintre et le poète se sont connus et appréciés en 1922 déjà, et Maïakovski pourrait incarner surtout la tradition (constructiviste) précisément étouffée par le jdanovisme. C'est son poème *Camarades, on ne se laissera pas faire!* que vient illustrer Léger en été 1951, comme un commentaire de plus au cycle alors exposé: des poutres métalliques émerge la face vengeresse du constructeur Maïakovski¹⁴.

L'historiographie retiendra des *Constructeurs* leur valeur emblématique, extra-partisane, universelle et nationale à la fois¹⁵, par-delà les tentatives d'accaparement posthume du PCF post-stalinien¹⁶. Ils auront pourtant aussi fait œuvre de résistance. Une fonction qui leur sera implicitement reconnue d'abord dans les "démocraties populaires" aux prises avec les contraintes soviétiques. Ainsi en Pologne, où une pièce du cycle est admise dès 1952 à la présentation publique, assortie il est vrai d'importantes précautions oratoires¹⁷. Il faudra attendre 1963 pour que la même toile entre au Musée Pouchkine, suite à la première exposition de Léger en URSS, stratégiquement préfacée par Maurice Thorez. Tout comme l'œuvre de Picasso ou des muralistes mexicains, elle y sera dès lors utilisée (précautionneusement) pour stimuler le renouvellement des formes du réalisme socialiste...

Notes

- 1 *Fernand Léger*, cat. expo. Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.
- 2 Cf. Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne. T. I. Les arts plastiques et leurs institutions*, Peter Lang, Berne, 1997.
- 3 *Dessin pour les Constructeurs*, 1949, 62 x 52 cm, in Christian Déroutet, *Léger. Le cabinet des dessins, aquarelles et gouaches*, Flammarion, Paris, 1997, s.p.; *Etude pour les Constructeurs*, 1950, 40 x 30,5 cm, in Jean Cassou et Jean Leymarie, *Fernand Léger. Dessins et gouaches*, Chêne, Paris, 1972, n° 268.
- 4 Cité généralement sans indication de source, cet énoncé n'a été publié qu'en 1963 par Georges Bauquier dans son introduction au catalogue de la première exposition Léger à Moscou (F. Léger, N. Petrova, G. Bauquier, Musée Pouchkine, janvier 1963). Une variante plus précoce substitue une usine aux pylônes (F. Léger, *Bekenntnisse und Gespräche mit André Verdet*, Zurich, 1957, cité in Léger. *Couachen. Aquarelle. Zeichnungen*, Hatje, Stuttgart, 1987, p. 138).
- 5 Voir notamment Jeannine Verdès-Leroux, *Au service du Parti. Le parti communiste, les intellectuels et la culture (1944-1956)*, Fayard/Minuit, Paris, 1983; Dominique Berthet, *Le PCF, la culture et l'art*, La Table ronde, Paris, 1990.
- 6 A noter que dans tous ces cas le thème de la construction et du chantier reste exceptionnel; Léger montrera lui-même deux versions des *Constructeurs* à l'exposition du PCF *De Marx à Staline* (1953) et au 3^e Salon des Peintres témoins de leur temps (1954, sur le thème de l'homme dans la ville).
- 7 Le critique soviétique V. Prokofiev l'accusera en l'occurrence de «déformer complètement l'image de l'homme et de la transformer en machine, en robot mécanique» (*Iskusstvo*, 1953, n° 2, traduit in *La Nouvelle critique*, 1953, n° 48, p. 102). Léger aurait pourtant précisé: «Les figures de mes ouvriers sont différenciées. J'ai entrepris ici d'individualiser les personnages. Et cela parce que la force du contraste entre eux et la géométrie métallique dans laquelle ils s'inscrivent atteint un maximum» (G. Bauquier, op. cit. note 4, cité in M. Sagalovitch, *Po sledam Fernana Leje*, Moskva, 1983, p. 154).
- 8 P. ex. *Construction et nuage*, toile de 1946; *Les fumées dans une architecture métallique*, aquarelle, 1947 (in Lawrence Saphire, *Fernand Léger. The complete graphic work*, Blue Moon Press, New York, 1978, pp. 258-259).
- 9 Pour les rapports déclarés intenses du couple Léger avec l'URSS, voir M. Sagalovitch, op. cit. à la note 7; L. Doubenskaia, *Rasskazyat Nadia Leje*, Minsk, 1983. Sur la rareté et les dangers du sujet soviétique chez les plasticiens communistes occidentaux, voir A. Baudin, «Hans Erni, Mitchourine et le réalisme socialiste», *Nos monuments d'art et d'histoire*, 1990, n° 4, pp. 449-466.
- 10 Sur les perceptions et les relations internationales difficiles de l'art soviétique, voir A. Baudin, op. cit. à la note 2, T. I., pp. 257-283; *Id.*, T. II. *Usages à l'intérieur, image à exporter*, Peter Lang, Berne, 1998, pp. 319-368.
- 11 Voir. p. ex. les commentaires exemplairement dilatoires d'Anatole Kopp, déjà spécialiste de la question au sein du PCF, «Une œuvre d'architecture, le canal Volga-Don», *Les Lettres françaises*, 1952, n° 433, p. 7.
- 12 *La carte postale*, 1932-1948, entrée à l'Ermitage en 1953. Cf. G. Bauquier et al., *Fernand Léger. Catalogue raisonné de l'œuvre peinte*, V. Maeght, Paris, 1996, n° 819.
- 13 P. ex. Aragon, «De Pétrarque à Maïakovski», *Les Lettres françaises*, 1951, n° 360.
- 14 *Les Lettres françaises*, 1951, n° 371, p. 8.
- 15 Voir Jean-Pierre Rioux, «Les Constructeurs', un emblème républicain», in *Fernand Léger*, op. cit. à la note 1, pp. 238-239.
- 16 Une version monumentale traitée en mosaïque sera ainsi installée en 1967 à l'Institut Thorez à Paris.
- 17 *Sur le chantier*, 1951, Exposition d'art français contemporain, Varsovie, mai-avril 1952, dominée par les "nouveaux réalistes". Tout en louant ses qualités plastiques, la critique souligne le caractère problématique de la représentation du travail (R. Stanislawski, «Nowe drogi malarstwa francuskiego», *Przegląd artystyczny*, 1952, n° 3, pp. 67-68).

