

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

95 | 2021
Varia

François Albera, *Fernand Léger et le cinéma*

Paris, Nouvelles Éditions Place, 2021, 107 p.

Charlotte Serval



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/9127>

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2021

Pagination : 228-232

ISBN : 978-2-37029-095-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Charlotte Serval, « François Albera, *Fernand Léger et le cinéma* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 95 | 2021, mis en ligne le 06 décembre 2022, consulté le 09 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/9127>

Ce document a été généré automatiquement le 9 décembre 2022.

Tous droits réservés

François Albera, *Fernand Léger et le cinéma*

Paris, Nouvelles Éditions Place, 2021, 107 p.

Charlotte Serval

RÉFÉRENCE

François Albera, *Fernand Léger et le cinéma*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 2021, 107 p.

- 1 Avec son livre *Léger et le cinéma*, François Albera relève le défi de proposer à la fois une synthèse minutieuse des contributions de l'artiste au cinéma et de faire penser de façon exaltante à de nouvelles perspectives plus générales de recherche. Ce n'est pas le moindre des mérites de cet ouvrage publié dans la collection « Le Cinéma des poètes » qui s'adresse tant au grand public qu'aux experts, en proposant une synthèse scientifique non illustrée d'une centaine de pages sur les rapports entretenus par la création littéraire et le cinéma. Cette collection, créée en 2015 aux Nouvelles Éditions Place, comporte déjà une trentaine d'ouvrages allant d'Aragon à Dylan, en passant par Lorca ou Duras. En 2018, Albera avait fait le compte rendu de l'opus *Vedrès et le cinéma* ; notant qu'il était « l'un des meilleurs titres de cette collection inégale », il s'interrogeait d'emblée sur la présence de cet ouvrage dans la collection, qui pouvait « paraître en porte à faux (...) sauf à élargir la notion à celle de “transposition poétique” dont se réclame Vedrès » (1895, n° 88, 2018).
- 2 C'est cette même interrogation que l'on se peut se poser avec Fernand Léger que l'on associe davantage à la peinture et plus généralement aux arts plastiques qu'à la poésie. Albera n'élude pas la question. Dès le préambule, il demande : « A-t-il sa place dans une collection qui s'intitule “le cinéma des poètes” ? En d'autres termes, s'il est cinéaste, Léger est-il, en outre, un *poète* ? » (p. 8). Sans reprendre cette terminologie de *poète* que Léger lui-même nie, Albera justifie en deux temps la présente étude : non seulement Léger est « un écrivain prolifique ayant plusieurs livres à son actif et un grand nombre d'articles de toutes sortes » mais il a « un style », notamment dans sa correspondance,

« une écriture (...) [q]u'il n'est pas interdit d'appeler "poétique" quoique le terme "cinématique" lui convienne mieux » (*ibid.*).

- 3 Spécialiste de l'avant-garde au cinéma et des formalistes russes, Albera avait déjà été sollicité en 2017 par le Centre Pompidou-Metz pour prendre en charge la partie cinéma du catalogue de l'exposition « Fernand Léger. Le Beau est partout ». Cette même année, il avait publié dans 1895 deux articles consacrés à des archives du peintre : « Fernand Léger et "l'affiche-arrêt" : *la Roue, l'Inhumaine* » et « Deux scénarios inédits de Fernand Léger » (1895, n° 81, 2017). Il était donc pertinent qu'il se charge de ce nouvel opus de la collection « Le Cinéma des poètes ». Si les contributions cinématographiques de Léger ont été abordées dans des monographies et dans des ouvrages transversaux sur l'avant-garde, les analyses se sont souvent concentrées sur son film *Ballet mécanique*, réduisant son travail « à une "incursion sans lendemain" dans le cinéma » (p. 7). Dans *Léger et le cinéma*, Albera montre que cet intitulé embrasse « un ensemble beaucoup plus large » (*ibid.*), qui n'avait pas encore été traité de façon exclusive dans un livre.
- 4 Avant de dresser un panorama des différentes contributions de Léger au cinéma, Albera propose une synthèse théorique stimulante. Il précise d'emblée que Léger, contrairement à plusieurs peintres, architectes, poètes ou romanciers de son temps, ne laisse pas « quelques points de vue ponctuels sur le cinéma : il exprime, des années 1920 à sa mort en 1955, une doctrine (...) sur *ce qu'est* le cinéma », cette doctrine « inspir[ant] sa pratique de cinéaste et de scénariste comme sa pratique de spectateur » (p. 12). Il explique que « [l']œuvre multiforme [de Léger] travaille, un demi-siècle durant – de manière non linéaire – la question du statut de l'objet et de la place du corps humain dans la modernité ». Or, comme il le souligne, « [l]e cinéma joue un rôle pivot dans ce cheminement car avec lui, de par son principe-même de fonctionnement (décomposition du mouvement à la prise de vue et recomposition à la projection) advient littéralement la mécanisation de l'homme, de ses gestes et de son corps » (p. 9).
- 5 Albera revient alors sur les « trois chocs » (p. 22), sur « les trois expériences nodales » (p. 260) qui ont nourri Léger dans sa conception du cinéma : Charlot, *la Roue* de Gance et *l'Inhumaine* de L'Herbier. Pour Léger, Charlot incarne « l'homme mécanique débarrassé de tout sentimentalisme, de toute psychologie et dont les gestes sont décomposés-recomposés, dont le corps est démembré, dissocié et réassemblé » ; il offre « une nouvelle approche du corps » (p. 23). Assistant à quelques scènes de tournage de *la Roue*, Léger est « subjugué par le cadrage en gros plan des objets manufacturés et par le montage rythmique, court », les pièces mécaniques devenant ainsi « les personnages du drame » (p. 24). Avec *l'Inhumaine*, Léger expérimente sa « première intervention dans l'espace » et « manifeste ainsi sa volonté de sortir du "tableau de chevalet" » ; devant concevoir le décor du laboratoire d'un ingénieur, il « récuse le volume (...) tout en tournant le dos (...) [aux] toiles peintes » : « [i]l utilise des éléments plans disposés dans l'espace, en quinconce, les uns derrière les autres, ce qui permet aux acteurs de circuler parmi eux » (p. 25).
- 6 Une fois la doctrine de Léger exposée, Albera s'attache à présenter ses différentes contributions au cinéma et à les analyser selon ce prisme théorique. Il les avait énoncées dès la première page : Léger est « auteur de deux films achevés et de plusieurs projets », « décorateur de cinéma » à deux reprises, dessinateur d'affiches à deux reprises encore et dessinateur de l'enseigne d'une salle d'avant-garde, concepteur de « "livres-films" », sujet de deux films portant sur son travail à la conception desquels il a été associé, spectateur (p. 7). Chacune de ses contributions est développée dans une

section propre : « Les films de papier : *J'ai tué - La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D. - Die Chapliniade* », « “Le cinéma : un balai mécanique” », « Les décors et les costumes : *L'Inhumaine* et *Things to Come* », « Les affiches de cinéma », « Les films de papier (bis) : *Charlot cubiste - la Vierge rouge - l'Urinoir* », « *Dreams That Money Can Buy* ».

- 7 Si les sections sont structurées logiquement par type de documents en suivant une progression chronologique, on peut s'interroger sur la dénomination de deux d'entre elles : « les films de papier : *J'ai tué - La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D. - Die Chapliniade* » et « les films de papier (bis) : *J'ai tué - La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D. - Die Chapliniade* ». Pourquoi utiliser un terme identique pour désigner des contributions distinctes ? Dans un cas, la section s'intéresse aux illustrations que Léger a faites de plusieurs livres ; dans l'autre, à des scénarios. La filmographie proposée à la fin de l'ouvrage ne retient d'ailleurs pas cette division ; elle est organisée en deux parties : la première « les films de Fernand Léger (auteur, collaborateur, participant) » liste les scénarios *Charlot cubiste*, *la Vierge rouge*, *l'Urinoir* avec les films *le Ballet mécanique*, *la Roue* ou encore *l'Inhumaine*, tandis que la seconde « Les films de papier » rassemble seulement les livres *J'ai tué - La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D. - Die Chapliniade* que Léger a sinon illustrés, du moins mis en images. Albera précise bien, dans la section consacrée à ces derniers, que ces trois titres « se détachent nettement du corpus des livres illustrés de Léger » (p. 33). Il explique qu'« ils inaugurent (...) une formule qui se développera au cours des années 1920 – surtout en Allemagne et en URSS –, celle des “*Buchkinema*” les livres-films selon l'expression de Johanne Molzahn » (p. 33). Il ajoute que « [d]eux d'entre eux s'inscrivent d'ailleurs explicitement dans une perspective filmique » (pp. 33-34) ; on en déduit que ces textes de Blaise Cendrars et d'Ivan Goll mis en images par Léger ont été écrits comme des scénarios, qui ne seront finalement pas tournés (mais seront publiés) et c'est en cela qu'on pourrait les rapprocher des scénarios de Léger (« les films de papier (bis) : *Charlot cubiste - la Vierge rouge - l'Urinoir* »), même si pour ces derniers, Léger n'a pas dessiné mais écrit. Peut-être aurait-il été plus simple, notamment pour le lecteur ignorant, d'évoquer d'un côté les films-livres et de l'autre les scénarios avec deux expressions distinctes et abandonner l'expression « film de papier » ? Cette expression ne semble d'ailleurs pas être employée ni par Léger ni par Cendrars, même si elle a cours à l'époque, en particulier en Allemagne.
- 8 Cette réserve terminologique n'empêche pas de bien saisir les différentes contributions de Léger au cinéma. Albera prend toujours la peine, avant de les analyser, de décrire celles-ci, souvent minutieusement, remplissant ainsi l'un des objectifs d'un tel livre qui est de proposer au lecteur une synthèse claire de la production d'une figure donnée. Cependant, on se dit parfois qu'une illustration de l'affiche de *la Roue* ou qu'une citation un peu longue du scénario *Charlot cubiste* auraient permis d'en venir plus rapidement à l'analyse. C'est sans doute là le revers de la médaille d'un petit format court bon marché. Albera le reconnaît lui-même, indiquant par exemple pour le film *Ballet mécanique* : « Il peut paraître vain de vouloir analyser ce film en détail en peu de pages, dans la mesure où la multiplicité de ses images de très brèves durées, leur reprise, le jeu continu qui en est fait (inversion, répétition, alternance) déjoue toute description sommaire » (p. 44). Mais plus loin, il ajoute : « Essayons tout de même sur les premiers fragments du film de donner une idée de son fonctionnement avant d'en venir à ces questions de fond » (*ibid.*).

- 9 Malgré sa brièveté et son didactisme, liés au format et à la nature de la collection, l'ouvrage enthousiasme par les envies de lecture et de recherche qu'il provoque. Dès la deuxième page, Albera met l'accent sur le caractère prolifique des écrits de Léger et attire l'attention sur son style (poétique ou cinématographique), notamment au sein d'un type d'écrit singulier, sa correspondance. Et c'est cette correspondance qu'Albera nous donne le plaisir de découvrir et de savourer. Elle apparaît comme une source précieuse pour documenter l'histoire d'une rencontre, d'une collaboration, d'un film. Ainsi en est-il des lettres à Eisenstein, mais aussi à sa femme, Jeanne Lohy, et à sa maîtresse, Simone Herman, qui permettent par exemple de suivre ses projets de décors et de costumes pour le film *la Vie future* en 1934. S'y déploie un style plus direct et intime, où surgissent certaines fulgurances, qui ne sont pas sans intérêt théorique. Léger écrit ainsi à Simone Herman : « on saute brusquement d'une chose à une autre, il n'y a plus de lien entre les événements, c'est une vie successive, c'est comme au cinéma – le Cinéma est vraiment l'image de notre vie sautillante – avec des fins brusquées » (p. 20), commentaire qui exprime bien la sensibilité de Léger aux effets de choc du cinéma, comme l'analyse Albera tout au long de l'ouvrage.
- 10 Si l'ouvrage donne envie de parcourir la correspondance de Léger, il donne également envie de lire ou de relire ses textes théoriques sur le cinéma où le peintre s'exalte pour la mécanique du cinéma, les montages frénétiques et les gros plans fantastiques. Plusieurs de ses textes sont rassemblés dans *Fonctions de la peinture*, mais ils n'y figurent pas tous et cohabitent avec ceux consacrés, comme son titre l'indique, à la peinture. Même si une grande porosité existe dans les différentes pratiques artistiques de Léger, il y aurait un véritable intérêt, doublé d'un réel plaisir, à voir l'édition de l'intégralité des écrits de cinéma de Léger dans un ouvrage propre, comme cela existe pour d'autres poètes tels Artaud, Desnos ou encore Soupault. À bon entendeur...
- 11 L'autre source de réjouissance qu'a suscitée l'ouvrage d'Albera est sa prise en compte de l'humour dans les contributions cinématographiques de Léger. Bien que mes recherches (considérer le cinéma burlesque comme une des origines du surréalisme) créent une sensibilité particulière à cette question, Albera montre à plusieurs reprises que l'humour est présent chez Léger, mais que les études passées l'ont sous-estimé, voire ignoré. Est-ce pour redonner toute sa place à l'humour qu'Albera adopte dans son style même cette tonalité à certains moments, affirmant ainsi dès la première page du livre que « ce n'est pas à la légère que Léger a affirmé, à plusieurs reprises, avoir hésité à abandonner la peinture pour le film » (p. 7) ? Peut-être. Dans tous les cas, il montre les potentialités d'analyse qu'il y a à reconsidérer la place de l'humour chez Léger. Ainsi en est-il lors de sa présentation du synopsis burlesque *l'Urinoir* : « La fable de cette "réussite" sociale fait fond sur son humour grinçant en même temps que "jarryque" qu'on dénie généralement à Léger par ignorance (quand on l'oppose à Picabia par exemple) » (p. 80). C'est le même sort qu'a subi le film *Ballet mécanique* : « Relevons enfin que la remarque d'apparence loufoque de Pierre Descargues selon laquelle le titre *Ballet mécanique* "a un peu perdu de son sens depuis que l'aspirateur a remplacé à peu près partout le balai mécanique", relève opportunément un aspect oublié du film que Léger avait indiqué clairement dans son photomontage de 1925, "L'humour dans l'art" » (pp. 50-51). Cet humour de Léger dans la réalisation de ses projets s'exprime à plusieurs reprises, notamment dans sa correspondance. À propos du film *la Vie future* (1934) dont il doit faire les costumes, il écrit à Eisenstein : « J'avais inventé des personnages habillés en porcelaine souple – verre souple – cravates lumineuses – etc. tout ce monde assez

rigolo se promenait au-dessous du sol – comme vous et moi » (p. 60). Il en va de même dans la note qu'il écrit à propos du projet de film sur Louise Michel intitulé *la Vierge rouge* (1936) qu'il veut « s'amuser à mettre debout "contre la censure" ! » (p. 79), Albera rappelle que ce film n'est « [j]amais mentionné dans les diverses études consacrées aux relations de Léger et du cinéma » (p. 74). En lisant la description du sketch proposé par Léger pour le film coordonné par Hans Richter *Dreams That Money Can Buy* (1946) (« Léger a l'idée d'utiliser des mannequins de vitrines de Grand Street et d'autres "objets et babioles" en toc pour les mariages du quartier juif sur Avenue B. on a vu que cet intérêt pour les mannequins, automates, statues, figures de cirque traverse toute son œuvre dans la mesure où, pour lui, l'humain est à appréhender en tant qu'objet. Par ailleurs, sa conception du mouvement privilégie la manipulation d'objets immobiles que le cinéma mobilise par son mécanisme. Richter a témoigné qu'au cours du tournage, Léger voulait que les mouvements fussent "suffisamment mécaniques pour être perçus" comme tels. » [p. 83]), on pense à l'analyse du comique par Bergson, « du mécanique plaqué sur du vivant » et on se dit d'autant plus que cette question du comique mériterait d'être approfondie et développée dans une recherche propre (mémoire, thèse, livre, etc.) portant sur l'ensemble de l'œuvre de Léger, si imprégnée par la mécanique.

- 12 Albera souligne enfin à plusieurs reprises la postérité des contributions cinématographiques de Léger. C'est ce qu'il annonce dès le préambule : « Aujourd'hui les problématiques engagées par Léger dans sa peinture (...), en particulier celle du rapport de l'humain à la machine, trouvent des échos, pour certains, avec les questions du post-humain, de l'intelligence artificielle et de l'homme augmenté » (p. 11). Analysant le sketch de Léger pour *Dreams That Money Can Buy*, Albera indique que « la stéréotypie des objets et des personnages, leur typage, permet de développer une satire du mariage à travers la verroterie, les bibelots et les idéaux du corps standardisé qui garde toute son actualité (les mannequins préfigurant la série des "poupées Barbie" lancée en 1959 par l'industrie du jouet) » (p. 85). Il évoque également un projet de Léger pour le Rockefeller Center dans les années 1930, « appelé significativement "cinematic mural" », qui devait « animer par des projections les espaces intérieurs du bâtiment que les visiteurs auraient appréhendés à partir d'un escalier mécanique en mouvement » (p. 88). Ce projet, « sans aucun doute (...) l'un des plus ambitieux qu'ait envisagés Léger », précise Albera, semble préfigurer par exemple les centres numériques créés depuis 2012 par Culturespaces, tels l'Atelier des Lumières à Paris, couramment décrié, où la technologie AMIEX (Art and Music Immersive Experience) permet aux images d'épouser toutes les formes de l'espace hôte.
- 13 La façon dont Albera formule ses descriptions et analyses invite à envisager de nouvelles perspectives de recherche où les premières décennies du cinéma permettraient de penser le temps présent des nouveaux médias. C'est ce qui est encore plus frappant lorsqu'Albera explique ce qui a interpellé Léger au cinéma. Résumant le rôle qu'ont joué chez le peintre les premières décennies du cinéma, pour lesquelles il compte « dissiper quelques idées reçues » (p. 17), il écrit : « le spectateur était soumis à des effets de choc, de disparité, de contraste dans la succession des "sujets" » (p. 18). Or, Albera montre tout au long de son ouvrage que c'est bien cette esthétique du choc, maintes fois vilipendée dans les discours de l'époque, qui a imprégné les différentes pratiques de Léger. Cette façon de décrire l'expérience du spectateur des premiers temps du cinéma n'est pas sans évoquer, avec des différences qu'il conviendrait d'analyser bien entendu, celle du téléspectateur zappant devant sa télévision, celle de

l'internaute face aux vidéos juxtaposées de Youtube, celle de l'utilisateur de téléphone face aux stories hétéroclites d'Instagram ou aux clips éclectiques de TikTok...

- 14 On l'aura compris, l'intérêt de ce petit ouvrage dépasse celui d'une simple synthèse sur Léger et le cinéma, déjà pourtant fort appréciable, pour esquisser de nouvelles perspectives de recherche stimulantes.