

Dominique Dupuis-Labbé

Élie Faure. L'évidence de l'art

« Ma vie n'offre aucun incident digne d'être signalé, sinon que j'ai fait la guerre de bout en bout, comme médecin – car je suis médecin – d'abord dans les ambulances divisionnaires, ensuite dans l'artillerie¹. »

« De rapides notes nécrologiques ont enterré, expédié en quelques mots Élie Faure – même, m'a-t-il semblé, dans la presse de gauche. [...] Je dis un jour à un confrère : "Pourquoi ce silence sur Élie Faure ?" Il me dit : "Il a un très mauvais caractère, et puis, il ne veut voir personne". Est-ce donc ainsi qu'on mesure les hommes, et faut-il être un héros ou un saint pour juger une œuvre en se mettant simplement devant elle, et en oubliant si son auteur est "sympathique" ou non ?² ». Au moment de sa mort, le 29 octobre 1937, Élie Faure est un homme oublié du public. Pourquoi ? Héritier de la rudesse de caractère de son père, Pierre Faure, clerk de notaire, et de la rigueur de sa mère, Zéline, fille du pasteur dissident Jacques Reclus, exécrant les mondanités, homme exigeant au tempérament passionné, engagé socialement et politiquement, Élie Faure a pu, au mieux, dérouter ses contemporains, au pire, les scandaliser. Mais « le vieux hibou³ » a dû les fasciner également par la richesse et la complexité de sa personnalité autant que par la diversité de ses engagements.

Né le 4 avril 1873, à Sainte-Foy-la-Grande, en Gironde, Élie Faure, après des études au collège de Sainte-Foy et au lycée Henri IV, à Paris, se met rapidement au service des autres. Il travaille comme anesthésiste auprès de son frère, Jean-Louis, chirurgien, obtient le titre de docteur en médecine en mai 1899 et ouvre son premier cabinet quelques mois plus tard, le 10 novembre, dans la capitale, au 17, rue des Filles du Calvaire. Dès 1901, il donne des soins dans un dispensaire, celui de la Compagnie des Chemins de fer d'Orléans, puis, en 1903, rachète un brevet d'embaumement à l'un de ses confrères. En 1914, il est mobilisé en tant que Médecin Aide-Major de 1^{ère} classe, au service des ambulances de la 56^{ème} division du 6^{ème} corps d'armée, où il se découvre « des aptitudes inconnues pour la chirurgie d'urgence »⁴. Faure n'a donc jamais cessé sa pratique médicale alors qu'il consacrait déjà beaucoup de son temps à l'écriture d'essais littéraires et historiques, de critiques d'art, et à son grand œuvre, *l'Histoire de l'Art*, qu'il qualifie de « boulet » en 1935⁵, à défaut peut-être de savoir désigner cette somme pour ce qu'elle est, un roman de l'humanité créatrice de l'art dû à un parfait autodidacte « sans honte et sans orgueil »⁶.

Jeune homme, la découverte du Louvre avait suscité en lui une violente émotion tant il avait été décontenancé par les grands maîtres en lesquels il ne voyait que « comique et irrésistible chaos »⁷, habitué qu'il était aux reproductions académiques du *Figaro-Salon* auquel était abonné son père. Mais le miracle se produit, Delacroix,

Courbet et les Vénitiens lui ouvrent les yeux. Il étudie les œuvres, les classe, en compare les formes et les couleurs, analyse leur composition pour comprendre les secrets de l'harmonie, élabore une grammaire de la peinture basée sur le savoir de l'œil, interrogeant pour cela la plupart des collections européennes publiques. Élie Faure n'est donc pas un érudit travaillant dans le calme de son bureau en consacrant des journées entières à la recherche ou à l'écriture, il n'est pas, à la différence d'Ernst Gombrich ou d'Erwin Panofsky, un homme qui a pu suivre une formation universitaire et maîtriser un savoir iconographique, mais il partage avec Jacob Burckhardt le sentiment et la volonté d'inscrire l'art dans une histoire culturelle. Il n'a rien non plus d'un mondain de l'art : « On ne me voit jamais dans les vernissages, jamais dans les comités, jamais dans les jurys entre la duchesse de Trou-Bonbon et le Conservateur-général »⁸. L'inspiration peut lui venir lors d'un trajet en tramway ou lorsqu'il grimpe des escaliers pour visiter ses malades et n'a alors que ses manchettes de chemise pour prendre des notes. Insistons : l'exercice de la médecine, la confrontation avec la maladie, la souffrance et la mort de ses patients ou de ses proches (il perd sa première fille, Elisabeth, âgée de cinq ans, en 1903) n'a pu que le conforter dans l'idée que l'art est le miroir de la vie : « L'art, qui exprime la vie, est mystérieux comme elle. Il échappe, comme elle, à toute formule »⁹. Il voit donc en l'art, la manifestation de l'élan vital, où ne réside aucun équilibre, mais qui lui paraît néanmoins essentiel, « la seule chose qui soit réellement utile à nous tous, après le pain ». Pour Havelock Ellis¹⁰, psychologue britannique qui a consacré l'essentiel de son activité professionnelle à l'étude de la sexualité, Élie Faure est l'exemple même d'une personnalité combinant, au plus haut niveau, émotion volcanique et sensibilité esthétique vis-à-vis du monde extérieur. Ellis insiste sur les origines paysannes de la famille paternelle, de ce besoin de contact quasi primitif avec la terre, la glèbe, le cœur de la Nature. André Derain complète le portrait : « C'est, à mon sens, une des meilleures qualités dans l'humain que celle qui dominait les autres en lui, une force lyrique exceptionnelle, entraînante, créant de la certitude et de l'entrain, précieux auxiliaire dans la pratique des arts¹¹ ». Élie Faure en effet ne reprend pas à son compte, malgré le respect qu'il éprouve pour Jules Michelet, le conflit qui agite l'historien qui pense devoir choisir entre l'humanité et l'art, entre la sensualité et la conscience. Élie Faure ne voit pas d'obstacles à rassembler ce qui semble inconciliable à d'autres. Le monde est en perpétuelle évolution et l'artiste y est un meneur non seulement en terme de création, mais dans la vie même, qui englobe la joie et la douleur, le spirituel et le charnel, l'artiste – qui reste toujours homme – est mû par la faim et ce sont ses besoins qui conduisent aux plus hautes aspirations de l'âme. Il oppose le travail sérieusement documenté mais teinté de romanesque à une érudition certes référencée mais sans fantaisie. Il s'offre le luxe de choisir, de rejeter Ingres qui ne « fait qu'entasser des viandes », ou d'admirer les grands maîtres avec ambigüité pour préférer le peuple qu'il considère comme créateur de fondamentaux de la culture :

« Les grandes époques de la culture, celles qui ont exprimé tour à tour ou simultanément les parthénons, les pagodes, les mosquées, les cathédrales, sont le fleurissement des puissances profondes accumulées dans le cœur populaire par ses espoirs, par ses

souffrances, par ses désirs refoûlés, et la culture telle que vous la concevez n'opère, par l'intermédiaire de quelques génies héroïques, que le passage des synthèses devenues inutilisables aux synthèses en formation¹². »

Edmond Jaloux a décrypté dans son travail une capacité à éclairer la pensée et la création humaines, les « lois des peuples, des hommes et des arts »¹³. Élie Faure, parlant de Cézanne¹⁴, affirme que l'artiste n'est pas forcément conscient des relations qu'il peut entretenir avec ce qui l'entoure ou de la façon dont il s'inscrit dans la société de son temps, mais que celui qui l'étudie a le droit (et peut-être le devoir) de chercher et de mettre au jour « les correspondances sociales et métaphysiques » qui se manifestent, à son insu, dans son œuvre.

« Je suis originaire du Périgord et neveu, par ma mère qui était leur sœur, d'Élisée Reclus et de ses quatre frères. [...] Ils ont – Élie surtout – exercé sur moi une grande influence¹⁵ ». Élie Faure est donc né dans une famille dont il n'est pas exagéré de dire qu'y soufflait l'esprit. Il éprouva¹⁶ une admiration sans bornes pour ses oncles¹⁷, l'un, Élie, ancien communal, professeur d'ethnologie et d'histoire des religions, et l'autre, Élisée, professeur de géographie, auteur de la *Nouvelle Géographie Universelle* en dix-neuf volumes, de 1873 à 1895, et de *L'Homme et la terre*, publié après sa mort, de 1906 à 1908. La façon dont Élie Faure examina le monde, la place que s'y fait l'homme et les manifestations de l'art, convaincu qu'il était de l'impossibilité de renoncer à comprendre et à interpréter le « monde des apparences », doit beaucoup aux travaux de ses aînés :

« Quelle que soit la complexité des événements artistiques, il est possible d'y faire la part de l'habitat géographique, des aspects matériels qu'il inflige à la contrée, des conditions économiques qu'il détermine, du composé racial auquel il imprime sa forme et des aventures habituelles ou exceptionnelles – migrations, révolutions, guerres, catastrophes cosmiques, organisations religieuses ou sociales – qui ont constitué longtemps le partage du groupe auquel il a donné la nourriture et l'abri¹⁸ ».

C'est ensuite l'affaire Dreyfus qui, peut-être, changea le cours de sa vie en l'obligeant à un élargissement de l'esprit critique qu'il mit ensuite au service de l'art. Le fondateur de *L'Aurore*, Ernest Vaughan, séduit par sa fougue, lui confie une rubrique qu'il convoitait depuis peu, celle de la critique d'art. Les quarante-six articles publiés du printemps 1902 au printemps 1903, parfois consacrés aux gloires académiques qu'il ne ménage pas, soulignent l'attention qu'il porte aux manifestations de l'art contemporain et, en particulier, à celles des Salons, Salon des Indépendants et Salon d'Automne. Faure est donc un « médecin curieux d'art »¹⁹ comme le définissait Renoir. Eugène Carrière, dont il fait la connaissance en 1902, l'amène à se poser la question des rapports de l'art et de la société sous un autre angle. Il faut « aller au peuple », comme dit Carrière, pour combattre son ignorance et permettre une pacification sociale. Faure accepte alors de présenter, à la Fraternelle, 45, rue de Saintonge, des causeries, de 1903 à 1905, puis des conférences, de 1905 à 1908, et participe ainsi au grand mouvement des universités populaires lancé, en 1898, par Georges Deherme, ouvrier d'art de son état, dans le cadre de la « Coopération des idées »²⁰. Faure donne donc ce qu'il convient d'appeler des cours d'histoire de l'art à

un petit noyau d'auditeurs passionnés²¹ : « Le cours terminé, ils s'agglutinaient autour de la table qui servait de chaire. On discutait, on prolongeait le plaisir. La controverse continuait dans les rues [...] Les plus enragés reconduisaient jusqu'à sa porte leur professeur aussi enfiévré qu'eux-mêmes²² ». Faure enseigne donc l'histoire de l'art, accessible jusque-là aux étudiants de l'École des Beaux-Arts²³, de l'École du Louvre et de la Sorbonne, aux Parisiens les plus démunis, en appuyant sa démonstration par la projection de reproductions des œuvres dont il parle²⁴. De ces « cours » donnés à la Fraternelle naît son ouvrage majeur :

« Si ceux qui les écoutèrent ne leur doivent sans doute pas grand-chose, je dois quant à moi beaucoup aux conférences que je m'acharnai à faire – toute l'histoire de l'Art, je vous prie de le croire – et qui devaient durer sept ou huit ans. Pour enseigner, je me vis contraint d'apprendre, de fixer des idées flottantes, d'enfermer en formes arrêtées l'énorme chaos de mouvements et de couleurs sous lequel l'épopée de l'homme universel m'apparaissait. Mon *Histoire de L'Art* sort de ces entretiens avec le peuple de Paris, et plus spécialement avec une demi-douzaine de fidèles, et des voyages que je me contraignis à faire pour documenter mes leçons dans la mesure compatible avec les exigences de la profession dont je vivais²⁵ ».

C'est donc une histoire de l'art « de terrain » enseignée par un homme qui n'est pas un universitaire ; il n'occupe pas de chaire d'enseignement, au contraire d'André Michel, successeur de Charles Blanc à la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art au Collège de France en 1919, qui publie lui aussi, entre 1905 et 1929, une *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*²⁶, destinée à un « public lettré ». André Michel écrit pour les amateurs éclairés, Élie Faure reste fidèle au peuple. N'est-ce pas d'ailleurs le grand péché d'Élie Faure que d'avoir voulu, grâce au peuple, écrire pour le peuple, que de vouloir écartier en partie l'érudition au nom du cœur, que de rappeler sans cesse que l'art est « un appel à la communion des hommes »²⁷ et non un domaine réservé aux élites ? François Fosca, critique, lui en sait d'abord grâce : « À première vue, la tentative était louable. Les récents historiens d'art ont un peu trop tendance à abuser de l'érudition²⁸ » avant de lui reprocher un style qu'il compare à un déluge verbal de qualité médiocre et une monstrueuse incompréhension de l'art. De nos jours, le nom d'Élie Faure n'est guère retenu dans les ouvrages consacrés à l'histoire de l'histoire de l'art et, quand il l'est, il est écarté rapidement du fait de son lyrisme ou de son goût pour la psychologie de l'art²⁹. Et si c'était justement le lyrisme et la subjectivité assumés, associés à un œil à nul autre pareil, qui faisaient tout le sel de l'épopée faurienne ? En établissant des tableaux synoptiques en annexe de chaque volume, Élie Faure délivre son texte de la nécessité historique³⁰ pour l'inscrire dans la vie et voir comment les œuvres et les monuments constituent le témoignage du « passage sanglant de la sensation à l'esprit »³¹. Faure ne cesse de nous surprendre par son anticonformisme, sa truculence, ses réticences ou ses excès mais, par là, veut souligner à quel point l'art est le manifeste de la vie supérieure de l'homme et modèlerait une civilisation plus qu'elle ne le modèle. Sa liberté de ton lui permet d'affirmer qu'une civilisation ne se définit que par les monuments de l'esprit laissés à la postérité et non par la gloire de son industrie ou sa puissance

politique. L'artiste lui-même s'inscrit ainsi dans un grand rythme qui le dépasse, dont il n'a peut-être pas conscience, celui de l'Univers. Faure adapte au monde de l'art la pensée de Lamarck :

« C'est la lecture de la *Philosophie zoologique* de Lamarck et de son *Introduction à l'étude des animaux sans vertèbres* qui a allumé brusquement mon transformisme encore virtuel [...]. Dès cet instant, j'ai regardé le vieux biologiste comme un démiurge et le véritable créateur de l'esprit moderne, celui qui a ouvert en nous les sources profondes du mouvement unanime vers la création continue de l'univers et de nous-mêmes³² ».

Élie Faure soupçonne que l'art peut être le témoignage de l'adaptation de l'individu au milieu dans lequel il vit aussi bien que le marqueur de l'urgence à évoluer pour y survivre. Est-ce la raison pour laquelle il s'inquiète devant le spectacle de l'art qui lui est contemporain et du marché qui se développe autour de lui, marché dans lequel il voit un élément corrompateur : « Nous avons vu sous nos yeux le mercantilisme, l'intrigue, la démangeaison du succès, évincer le caractère, la générosité et le tourment de la gloire ou de la sainteté ignorés de ceux mêmes qu'elle marque, et qui définissaient les hommes dont on nous a conté l'histoire ou que nous avons vu personnellement³³ ». Cette crainte le détourne sans doute de poursuivre sur la voie de l'étude de l'art contemporain au profit de l'architecture et du cinéma en lesquels il voit respectivement une possibilité de renouvellement et le médium par excellence des images. Dans un texte isolé³⁴ figurant entre la fin du texte et l'appendice, éditions publiées chez Crès de 1921 à 1926 de *L'Art moderne*, Faure écrit :

« J'ai écouté avec reconnaissance toutes voix que, depuis dix mille ans, l'homme a prises pour me parler. Si l'écho de ces voix s'entend dans ces pages, c'est que je l'ai aimé tel qu'il est et aussi tel qu'il voudrait être. Je vais mourir. Les hommes vivent. Je crois en eux. Leur aventure ne prendra fin qu'avec l'aventure de la terre, et, la terre morte, continuera peut-être ailleurs. Ce n'est qu'un moment d'elle que j'ai raconté dans ce livre. Mais tout moment vivant contient toute la vie. Quiconque participe avec confiance à l'aventure des hommes a sa part d'immortalité ».

S'il est un homme qui se joignit à l'aventure, que ce soit celle des hommes du passé ou celle de ses contemporains, c'est bien Faure. Dans une lettre adressée à son ami Charles Péquin³⁵, le 19 mai 1915, il confie qu'il écrit, « non pas comme le croient les gens qui me connaissent peu, mes souvenirs sur la guerre, mais je transcris des idées suscitées en moi par la guerre et j'en fais de la mauvaise littérature »³⁶. L'ensemble de ces réflexions, *La Sainte Face*, est publié chez Crès début 1918 et suscite l'incompréhension, y compris parmi ses amis, car il y parle du caractère inéluctable de la guerre à laquelle aucune civilisation ne semble pouvoir (vouloir) échapper, et de son corollaire, la résurgence de la vie après l'hécatombe. Il consacre également des pages puissantes à son expérience intime du conflit qu'il qualifie de cauchemar « ensoleillé et sinistre ». En 1936, la guerre le touche une nouvelle fois dans sa chair lorsqu'elle atteint l'Espagne³⁷. Il se mobilise pour l'élite espagnole « qui meurt en silence, les dents serrées », pour ce peuple espagnol « si méconnu, si dur au mal et à la peine, si foncièrement honnête, démocrate au sens réaliste et familier du mot, égalitaire, fier »³⁸, signe des manifestes et des appels destinés à réveiller les consciences,

s'implique dans la préparation du II^{ème} Congrès pour la Défense de la Culture. Sa maladie, puis sa mort, l'empêcheront de poursuivre le combat. Il rédige un article, publié après sa mort, sur les *Désastres de la guerre* de Goya³⁹, série de gravures qu'il décrit comme étant un témoignage « de la guerre vue par un grand homme, sans doute, mais par un homme avant tout ». Dans ces lignes, Élie Faure évoque autant les horreurs de la Guerre d'indépendance d'autrefois que celles de la Guerre civile et revient à cette idée exprimée dans *La Sainte Face*, voyant dans le noir et blanc de Goya, « les alternatives de désespoir et d'espérance auxquelles notre espèce est soumise pour l'éternité ». Sa conception de l'art comme expression de la vie, jusque dans ses moments les plus sombres, fait d'équilibre et de déséquilibre surgissant au sein d'une civilisation et de son cadre, semblait trouver une confirmation dans l'odieuse réalité de la Guerre civile espagnole :

« Élie Faure avait pris la place d'un clairvoyant. [...] Dans son esprit et sa sensibilité mouvante, en remous profonds, l'art de tous les temps et de tous les lieux. Tension violente ici, perte de voltage là, sommeil ou mort ailleurs. [...] L'Art n'était pas qu'un jeu de couleurs et de formes. Derrière les réalités plastiques immobilisées sur une génération, coulait l'histoire – ses faits annonciateurs et ses destins irrémédiables⁴⁰ ».

¹ Lettre à Hendrik Jozef de Vos, 28 décembre 1936, citée par Élie Faure, *La Sainte Face*, suivi de *Lettres de la première guerre mondiale*, préface de Carine Trévisan, Paris : Bartillat, 2005, p. 407. En 1936, quelques mois à peine après les débuts de la guerre civile espagnole, Élie Faure semble minimiser les activités diverses qui furent les siennes, et, en particulier, son travail d'historien de l'art, insistant surtout auprès de son correspondant, sur ses nombreux voyages entrepris en Europe, en Amérique du Nord et du Sud, en Asie et au Proche-Orient et sur son engagement pour l'Espagne républicaine dès les massacres de 1934 dans les mines des Asturies.

² Henry de Montherlant, « Hommage », dans *Europe*, 15 décembre 1937, n° 180 : *Hommage à Élie Faure*, p. 449.

³ C'est ainsi qu'il se voit dans une lettre adressée à Walter Pach le 10 mars 1933, voir Élie Faure, *Œuvres complètes*, tome III, *Œuvres diverses et correspondances*, Paris : Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1964, lettre 470, p. 1105-1106.

⁴ Lettre à sa femme (Zéline Faure), 7 septembre 1914, citée dans Faure, *La Sainte Face*, *op. cit.*, p. 301.

⁵ « Je traîne mon Histoire – qui n'a non plus rien à voir avec la "critique d'art", comme un boulet au talon », lettre à Claude Aveline, 9 novembre 1935, dans Faure, *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.*, lettre 516, p. 211.

⁶ Élie Faure, « Préface à l'édition de 1921 », *L'Art antique*, Paris : Crès, 1921, dans Élie Faure, *Histoire de l'Art*, Paris : Bartillat, 2010, p. 20.

⁷ Élie Faure, *Equivalences*, 1951, dans Faure, *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 767.

⁸ Lettre de 1936, citée par Jean Lacouture, « Élie Faure : l'œil véhément », dans *Le Débat*, 2002/3, n°120, p. 61-71.

⁹ Élie Faure, « Introduction », dans *id.*, *L'Art antique*, Paris : H. Floury, 1909. Voir Faure, *Histoire de l'Art*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Voir Havelock Ellis, « Élie Faure », dans *The Philosophy of Conflict and Other Essays in War-Time*, Boston : Houghton Mifflin Company, 1919, p. 68-79. Élie Faure avait rencontré Havelock Ellis par l'intermédiaire d'un jeune peintre fresquiste, Jean-Paul Lafitte, dont la mère, Françoise, était devenue, à partir de 1917, la campagne du psychologue britannique. La rencontre entre les deux hommes pourrait se situer vers la fin 1917 au moment où Élie Faure avait été affecté au service médical de la Place de Paris.

¹¹ Ces quelques lignes d'André Derain figurent dans la suite d'hommages d'artistes et d'écrivains publiés dans la revue *Europe*, 15 décembre 1937, *op. cit.*, p. 443.

¹² Élie Faure, « A propos du personalisme », dans *Europe*, n° 172, avril 1937, p. 433-454 ; l'article d'Élie Faure était une réponse à celui d'Emmanuel Mounier, « Espagne, signe de contradiction », dans *Esprit*, n° 49, 1 octobre 1936.

¹³ Edmond Jaloux, « La Figure d'Élie Faure », dans *Europe*, 15 décembre 1937, *op. cit.*, p. 447. Edmond Jaloux (1878-1949), romancier, excella dans la critique littéraire qu'il exerça au sein des *Nouvelles Littéraires*.

- ¹⁴ Élie Faure, « Cézanne », *Les Constructeurs*, Paris : Crès, 1914, p. 52 et suiv.
- ¹⁵ Lettre à Hendrik Josef De Vos, 28 décembre 1936, citée par Faure, *La Sainte Face*, *op. cit.*, p. 408.
- ¹⁶ « Dire qu'Élie Reclus est l'homme que j'ai le plus aimé est insuffisant. Je l'ai adoré ». Élie Faure cité par Jean Lacouture, « Élie Faure : l'oeil véhément », *op. cit.*, p. 62.
- ¹⁷ Élie et Élisée Reclus ont été, tous deux, professeurs à l'Université libre de Bruxelles. Onésime Reclus fut également géographe, Armand, officier de marine, et Paul, chirurgien.
- ¹⁸ Faure, *Equivalences*, *op. cit.*, p. 794.
- ¹⁹ Jean Renoir, « Hommages », dans *Europe*, 15 décembre 1937, *op. cit.*, p. 443.
- ²⁰ Élie Faure y enseigna également l'histoire de l'art dès 1909.
- ²¹ Les universités populaires dispensaient un véritable enseignement supérieur ouvrier, avec un auditoire composé pour l'essentiel de femmes ; voir Lucien Mercier, *Les Universités populaires : 1899-1914. Éducation populaire et mouvement ouvrier au début du siècle*, Paris : Les Éditions ouvrières, 1996.
- ²² Paul Desanges, Élie Faure, *Regards sur sa vie et sur son œuvre*, Genève : Pierre Cailler éditeur, 1963, p. 63.
- ²³ Hippolyte Taine y occupa la première chaire d'esthétique et d'histoire de l'art de 1864 à 1875. Il publia *La Philosophie de l'Art*, en 1903, chez Hachette. Élie Faure lui vouait une grande admiration.
- ²⁴ Cette révolution dans l'enseignement de l'histoire de l'art fut permise grâce à la constitution de catalogues d'images privées et publiques. Lyne Therrien, dans *L'Histoire de l'art en France, Genèse d'une discipline*, Paris : Editions du C.T.H.S., 1998, p. 396 et suiv., indique qu'« en 1895, le ministre de l'Instruction développe le Service des vues : banques de clichés à projection que l'on peut recevoir en prêt sur demande, offrant ainsi une aide pédagogique pour les cours aux adultes et les conférences populaires. En 1902-1903, 31 000 envois seront effectués ».
- ²⁵ Faure, *Equivalences*, *op. cit.*, p. 769.
- ²⁶ André Michel, *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris : Armand Colin, 1905. L'expression « public lettré » apparaît à la page III de la préface.
- ²⁷ Voir Faure, *Histoire de l'Art*, *op. cit.*, p. 10.
- ²⁸ François Fosca, « Élie Faure ou Triboulet critique d'art », dans *Revue critique des idées et des livres*, n° 4, avril 1923, p. 197-211.
- ²⁹ Claude Petry, dans *L'Histoire de l'art*, Paris : Belin, 2005, ne le cite pas, car elle base son propos sur la lecture objective de l'art et de son histoire et Jean-Luc Chalumeau, dans *Lectures de l'art, Réflexion esthétique et création plastique en France aujourd'hui*, Paris : Chêne/Hachette, 1981, estime que l'approche psychologique de l'art tient des « pâmoisons des critiques célébratifs », p. 32. Eric Michaud dans son dernier ouvrage, *Les Invasions barbares, Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard, 2015, cite à plusieurs reprises Élie Faure dont il analyse la singularité face aux questions qui agitaient les penseurs de son temps, c'est-à-dire celles des « origines ethniques, nationales ou raciales d'un style architectural », p. 187.
- ³⁰ « Au sens où les historiens entendent l'Histoire, des tableaux synoptiques suffisent », Élie Faure, « Préface à l'édition de 1921 », dans *L'Art antique*, Paris : Crès, 1921, voir Faure, *Histoire de l'Art*, *op. cit.*, p. 21.
- ³¹ *Ibid.*, p. 23.
- ³² Faure, *Equivalences*, *op. cit.*, p. 773.
- ³³ Élie Faure, « L'Agonie de la peinture », dans *L'Amour de l'Art*, juin 1931, p. 231-238.
- ³⁴ Signalé par Yves Lévy dans Faure, *Œuvres complètes*, tome III, *op. cit.*, p. 1154, et par Martine Chatelain-Courtois dans Élie Faure, *Histoire de l'Art*, textes et dossier critique, Paris : Denoël, 1987, p. 303.
- ³⁵ Dans le *Post-scriptum à l'Art moderne* publié en 1935, chez Crès, Élie Faure signale l'œuvre peinte de Charles Péquin et en célèbre les « harmonies chromatiques spontanées et les édifices formels peu à peu édifiés ». Voir Élie Faure, *Œuvres complètes*, tome II, *Histoire de l'Art 2 : L'Art moderne - L'Esprit des formes*, Paris : Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1964, p. 2.
- ³⁶ Citée dans Faure, *La Sainte Face*, *op. cit.*, p. 358.
- ³⁷ Élie Faure affirmait que si la France avait été sa mère, l'Espagne avait été sa nourrice. Son premier ouvrage d'histoire de l'art, en 1903, avait été consacré à Velázquez (Élie Faure, *Velázquez*, Paris : Henri Laurens éditeur, 1903). Élie Faure se rendit en Espagne à plusieurs reprises, en 1903, en 1926, en 1934, en 1936. Cette année-là, grâce à un sauf-conduit qui lui est délivré, il se rend à Barcelone, Madrid, à Tolède et sur le front, à Guadarrama. Voir Élie Faure, *Méditations catastrophiques*, édition établie par Jean-Paul Morel, Paris : Bartillat, 2006.
- ³⁸ Les deux citations sont extraites de « Plaidoyer rétrospectif en guise de préface ». Jean-Paul Morel précise qu'il s'agit du texte d'une « conférence donnée lors d'un meeting organisé à la Mutualité, le 19 mars 1935, par le Groupe des Amis de l'Espagne et le Comité populaire d'aide à toutes les victimes du fascisme en Espagne » et publié dans *Monde*, n° 329, p. 5, sous le titre « Le sort d'une Révolution ». Le comité dont il est question était présidé par Élie Faure. Voir Faure, *Méditations catastrophiques*, *op. cit.*, p. 14-36.
- ³⁹ Voir Élie Faure, « Les Désastres de la guerre », dans *Commune*, n° 52, décembre 1937, p. 385-397.
- ⁴⁰ Le Corbusier, « Élie Faure », dans *Europe*, 15 décembre 1937, *op. cit.*, p. 503-511.