

Eva Kuhn (traduction française de Florence Rougerie)

La Cinéplastique d'Élie Faure ou Du cinéma et de la plasticité des arts

Aucun autre art, ni aucune autre figure n'occupe une place plus importante que celle du film dans la pensée d'Élie Faure. Faure en vient même à douter que la découverte du feu ait autant d'importance que l'invention du cinéma : « Nous n'avons rien à lui apprendre. Il a tout à nous apprendre. Nous travaillons sous sa dictée.¹ » On s'étonnera d'autant plus que ses écrits consacrés au cinéma, qu'Élie Faure considère comme un art plastique au sens propre², n'aient pas pris une place plus éminente dans sa monumentale *Histoire de l'Art* (1909-1914/1921), et ne soient parus qu'après-coup et sous forme d'écrits disséminés ; c'est pourquoi leur réception n'a elle aussi, été que très marginale.³ Ceci pourrait s'expliquer par le fait que le film, en tant qu'objet distinct de pensée, aurait été sacrifié à sa propre théorie. « Le cinéma est à la disposition.⁴ » En tant que dispositif de la perception et de la réflexion contemporaines, le cinéma devait par conséquent tout d'abord être replacé dans la bonne focale, de la même manière que l'œil-caméra ou encore « œil-cinéma »⁵ qui rend visible, mais qui ne devient lui-même objet visible que lorsque sa présence est enregistrée par un autre objectif : « Un jour que je regardais un documentaire de prises de vues, où l'opérateur lui-même était filmé par un confrère, j'ai été surpris par la beauté des images obtenues.⁶ ». Élie Faure ne s'intéresse pas en première ligne à l'automate technique ou « cinématographe » (inventé en 1895 à Paris) pour sa fonction d'appareil de reproduction, tel qu'il a été décrit par nombre de ses contemporains. Il s'intéresse bien plus à ces « rouages matériels du cinéma⁷ » comme impulsion centrale de la *cinéplastique*, d'un art *plastique* compris dans sa valeur opérationnelle, qui se déploie dans l'espace à la manière d'une spirale : celle-ci ne préside pas uniquement à sa propre et constante génération dans un mouvement de perpétuel changement, mais donne également naissance à la perception contemporaine, la pensée et l'esprit humain, les constitue, les *forme* au sens propre, autrement dit les met en forme.

« En vérité, c'est son automatisme matériel même qui fait surgir de l'intérieur de ces images ce nouvel univers qu'il impose peu à peu à notre automatisme intellectuel. C'est ainsi qu'apparaît, dans une lumière aveuglante, la subordination de l'âme humaine aux outils qu'elle crée, et réciproquement. C'est un rapport de réversibilité permanente qui s'instaure entre technicité et affectivité.⁸ »

Le potentiel révolutionnaire du cinéma, « [...] le plus complet des instruments poétiques qui aient été mis par la science à notre disposition⁹ », réside pour Élie Faure

dans sa fonction d'épistémé. En vertu de sa possibilité de cadrer le monde sous tous les angles, le cinématographe offre au regard des vues et des points de vue jusqu'alors inhabituels et insoupçonnés, et révèle des liens cachés. Avec ses dispositifs techniques comme l'angle large et le téléobjectif, l'accélééré et le ralenti¹⁰, le cinéma a pour ambition d'embrasser « l'univers moléculaire¹¹ » dans sa totalité, dans toutes ses dimensions et sa profondeur jusqu'alors insondables, ses rythmes et ses configurations. C'est au cinéma que se révèlent par exemple « la lueur diaprée et transparente d'un élytre, les mouvements rythmiques d'une mâchoire minuscule, la voracité saccadée d'une algue flottant entre deux eaux, le ballet des poussières et des pollens, bientôt peut-être des atomes, l'action disciplinée des bataillons leucocytaires [...].¹² » Ou bien encore :

« Mille et mille nuances et reflets physiologiques hier encore insoupçonnés, mille et mille dixièmes de valeurs dans la progression des éclairages qui sculptent en la frôlant la mobilité de la forme, mille et mille espaces nouveaux qui soudain s'ouvrent, se développent lentement ou se ferment tout à coup, mille et mille lueurs qui fusent, s'éteignent, se transforment sans arrêt pour modifier, de mille et mille façons imprévues, les aspects du paysage, de l'homme, des foules, mille et mille frissons d'un monde dit inanimé qui naguère ne nous était pas perceptible, s'ajoutent à chaque seconde au tressaillement ininterrompu qui caractérise les passages entre les hommes et les choses pour les intelligences d'aujourd'hui¹³. »

Ce qui joue un rôle décisif est que le monde se dévoile au cinéma comme monde traversé de part en part par le mouvement en raison de sa propre mobilité matérielle et c'est en cela que s'origine pour Faure la portée philosophique de ce nouveau média. Le cinéma rend dans toute sa concrétude sensorielle ce que la philosophie du XIX^e siècle finissant avait annoncé, à savoir que le monde est un monde en train de se faire, un être complexe en devenir permanent, une inépuisable expansion de la matière. La force incomparable du cinéma résiderait dans le dépassement de la représentation statique de celui-ci et dans la révélation de cette conception de l'espace rendue à sa dimension dynamique¹⁴.

« Il projette la durée dans les limites planes de l'espace. Que dis-je ? Il fait de la durée une dimension de l'espace, ce qui confère à l'espace une nouvelle et immense signification de collaborateur actif, et non plus passif de l'esprit. L'espace cartésien n'a plus, depuis le cinéma et grâce au cinéma, qu'une valeur, si je puis dire, topographique. Pratiquement au moins deux plans fusionnent, que les savants et les philosophes croyaient impénétrables l'un à l'autre pour toujours.¹⁵ »

Contrairement à la théorie scientifique, le cinéma atteint non seulement les intellectuels, mais aussi plus largement la société en faisant appel directement aux sens et aux émotions ; c'est pourquoi il est selon Élie Faure en situation de provoquer un réel changement de mentalité général¹⁶. L'automatisme mécanique du cinéma, fonctionnant comme intermédiaire entre l'univers et l'esprit, aurait la vertu, tout à la fois de libérer l'esprit de la gangue des automatismes acquis à force d'habitude, de passer les conventions par-dessus bord et de remettre les représentations figées en mouvement ; c'est du moins ce qu'appelle Faure de ses vœux. « Le temps nous devient

nécessaire. Il fait de plus en plus partie de l'idée de jour en jour plus dynamique que nous nous faisons de l'objet.¹⁷ » Bien loin de céder à quelque tentation de tomber dans un débat sur la reproduction, d'invoquer l'objectivité du média ou bien encore de faire jouer les tendances formalistes et réalistes l'une contre l'autre, Élie Faure voit dans la capacité documentaire du cinéma, tout comme dans sa capacité à produire des mondes fictifs – « Le cinéma offre le support constant du réel aux créations les plus invraisemblables de l'imagination lyrique et de la spiritualité¹⁸ » – la possibilité de libérer la société de ses illusions et de dépasser ses représentations figées et obsolettes : « Car voici un art nouveau qui est celui du mouvement, c'est-à-dire du principe même de toutes les choses qui sont. Et le moins conventionnel de tous¹⁹. »

En tant que contemporain de l'invention du cinématographe, l'historien d'art Faure pense et écrit ce faisant en ayant toujours déjà le film comme présupposé, par exemple lorsqu'il écrit au sujet de la peinture, qu'il considère comme « le plus individualiste de tous les arts »²⁰ et qui représente avec ses formes figées le moyen d'expression d'une époque, d'un *Zeitgeist* révolus, dépassés par le cinéma. Lorsque Jean-Luc Godard, au début de *Pierrot le Fou* (1965), filme Jean-Paul Belmondo en train de lire à voix haute dans son bain des passages de l'édition en livre de poche de *l'Histoire de l'Art*, à sa fille – et donc à la jeune génération –, il est possible que le réalisateur se soit peut-être justement intéressé à la temporalisation de la peinture à travers la langue de Faure (ainsi que la vocalisation par la voix de Belmondo), tout comme à la représentation de son état entre dissolution et métamorphose²¹ :

« Vélasquez, après cinquante ans, ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets avec l'air et le crépuscule, il surprenait dans l'ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse. Il ne saisissait plus dans le monde que les échanges mystérieux, qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons, par un progrès secret et continu [...].²² »

La récitation de ce passage commence dès la dernière inscription du générique et accompagne les premiers plans en voix *off*, montrant le protagoniste en train d'acquiescer un livre de poche dans une librairie. Suit une prise de vue de la Seine avec des reflets nocturnes et ce n'est qu'ensuite que la source de la voix (Belmondo dans la baignoire) et la source du texte d'Élie Faure (le livre de poche) sont rendues visibles.

C'est par cette inadéquation entre l'image et le son de cette séquence d'ouverture – Belmondo lisant à voix haute, sa voix ici et maintenant, et la langue d'autrefois de Faure sur la peinture de Vélasquez – que l'on peut également caractériser l'esquisse de Faure de la place singulière du cinéma dans le champ de l'art : « Le cinéma n'est pas un art nouveau – dans cette affirmation réside l'erreur initiale – mais bien plutôt un langage nouveau qui peut exprimer tous les arts²³. » Volker Pantenburg a décrit comme « effet d'intermédialité » la conception du cinéma selon Godard. Il écrit au sujet de cette scène d'ouverture de *Pierrot le Fou* – en se référant à Gilles Deleuze : « L'assignation d'un sens n'est possible que dans un aller-retour entre le texte et l'image, que dans l'entre-deux, en tant qu'effet d'intermédialité [...].²⁴ » Reda Bensmaïda rapporte la pensée d'une disjonction entre le son et l'image, centrale pour la théorie de Deleuze de l'image-temps, aux intuitions d'Élie Faure :

« Mais ce qui me semble "rapprocher" le plus les deux penseurs [...] c'est leur rapport à l'"audiovisuel", à "l'archive audiovisuelle" comme dit Deleuze : et pour Faure et pour Deleuze, il y a *disjonction* et non pas *synthèse* "dialectique" entre le parler et le voir, entre le visible et l'énonçable, et pour ce qui concerne le cinéma, entre l'image et le son (que ce soit au moment où le parlant intervient, mais aussi lorsqu'il s'agit de la musique, des bruits, et des différentes formes de "cadrage" et de "décadage" sonores) ! On sait que pour Deleuze, "ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit", et inversement, que "[l]'archive, l'audiovisuel est disjonctif"²⁵. »

Le cinéma, ou plus exactement la cinéplastique, n'est en effet pas selon Élie Faure la « *synthèse dialectique* » de tous les arts, mais plutôt un espace de jeu dans lequel se rencontrent les caractéristiques de tous les arts – non pas pour s'équivaloir, mais pour se renforcer les uns les autres dans l'expression de toute leur hétérogénéité à la manière d'un *paragone*.

« Y avez-vous jamais songé ? Le rythme sonore a accentué l'expressivité des images et le rythme visuel l'expressivité des sons. Les jeux de la lumière multiplient la puissance du mot. Les valeurs picturales qui vont des ténèbres les plus épaisses au plus intense éclairage sont jetées par le mouvement dans le cours de la durée cependant que les valeurs rythmiques s'incorporent à l'espace. [...] Le cinéma est à la disposition. Il peut exprimer tour à tour ou en même temps le dramaturge et le peintre, le danseur et le musicien dans les conditions de stylisation et de puissance évocatrice qu'ils ne connaissent pas auparavant²⁶. »

L'ensemble de ces productions interactives confère au film sa force expressive inégalée. Selon Élie Faure, le cinéma n'est pas le septième art, ni même la somme de tous les arts, mais bien plus le potentiel qui contient à l'état virtuel toutes les formes d'expression possibles²⁷ tout comme un système différentiel résultant de l'interaction organisée qui découle d'une médiation *inhérente* aux arts, ou plutôt *entre eux*.

« Ce n'est pas le moindre miracle apporté par le cinéma, qu'on puisse invoquer tour à tour à son propos tous les arts qui avaient, jusqu'ici, organisé nos sensations. Il ne dépend d'aucun. Il les contient, les ordonne et les accorde tous en multipliant par la sienne propre leur puissance. Je parle ici, notez-le, bien plus des possibilités que des réalisations de la symphonie visuelle [...]»²⁸. »

Tout comme ses contemporains cependant, Élie Faure a lui aussi commencé par comparer le cinéma avec les autres arts, afin de déterminer ce qui fait sa spécificité par le biais de ressemblances et de divergences, une entreprise qu'il qualifiera dans des textes plus tardifs de « *bêtise* », parce qu'il ne parvenait pas au moyen de cette méthode à en saisir le caractère unique²⁹. Et pourtant nombres de ses pensées essentielles se fondent sur la comparaison entre les arts. Il évoque la base commune entre le film et la photographie reposant sur leurs moyens mécaniques comme si ce postulat allait de soi et pouvait se passer de plus d'explications³⁰. Le film aurait par ailleurs en commun avec le théâtre son statut de spectacle collectif (« avec l'intermédiaire d'un acteur³¹ ») tout comme les liens sociaux et affectifs qu'ils mobilisent³². Concernant la fonction sociale du cinéma et le rôle qu'il jouera dans un avenir prophétique, Faure amène la comparaison avec l'architecture – il est question de manière récurrente du film comme d'une « *architecture en mouvement*³³ » :

« On peut aisément se rendre compte qu'il remplira bientôt, dans l'édification des charpentes qui soutiennent l'ossature visuelle de l'intelligence, le rôle que l'architecture avait assumé jusqu'ici. Mais rôle dynamique désormais, puisque agissant dans la durée, ce qui déjà imprime au mouvement de notre esprit des modifications capitales, car l'architecture de toujours, en se construisant dans l'espace, assurait par là à l'intelligence son élément de stabilité le plus évident³⁴. »

Conformément à sa fonction philosophique d'une dynamisation de la notion d'espace, le cinéma est un intermédiaire entre les arts qui se déploient dans l'espace et investissent les surfaces, et ceux qui se déroulent dans le temps.

« Enfin, et c'est là qu'on prend sur le fait ses parentés les plus étroites, le cinéma est fonction de l'espace comme les arts plastiques immobiles, fonction de la durée comme la musique, à laquelle il s'apparente par le développement rythmique de ses thèmes, rythme encore indéfinissable mais déjà facile à saisir en quelques films, ceux de Charlie Chaplin au premier rang. Je n'ignore pas que la danse avait déjà ce caractère. Mais la danse s'évanouit quand disparaît le danseur. La danse ne se fixe pas, sinon par l'intermédiaire du cinéma précisément³⁵. »

Par opposition à la danse et au théâtre, la composition tout comme l'incarnation dans le film s'inscrit dans la *durée* : « [...] la composition du film est fixée une fois pour toutes et, une fois fixée, ne change plus, ce qui lui donne un caractère que les arts plastiques sont *les seuls* à posséder³⁶. »

Dans le texte « La Prescience de Tintoret » (1922), Faure met en relation une *ekphrasis* cathartique du *Paradis* (1579) du Tintoret dans le Palais des Doges à Venise avec la thèse selon laquelle cette peinture, à la manière d'un « drame spatial³⁷ », provoquerait une mise en mouvement d'un matériau statique en soi en raison de l'usage que le peintre y fait de la ligne, des nuances de couleurs et des contrastes, des figures et des configurations que dessinent le fond et la forme. C'est sur cette pensée que se fonde l'affirmation poétique selon laquelle la peinture du Tintoret serait une forme anticipée, voire un *pressentiment* du cinéma : « il le *pressent* [le cinéma] [...] et en joue avec déjà tous les éléments combinés que le cinéma nous impose, comme d'un innombrable orchestre visuel³⁸. » Le mouvement que produit ainsi l'interaction entre la composition du tableau et sa réception circonscrit un genre de volume animé de pulsations, qui coïncide avec l'idée de la *Cinéplastique* de Faure³⁹.

« Ne nous méprenons pas, si vous voulez bien, sur les sens du mot "plastique". Il évoque trop habituellement des formes dites sculpturales, immobiles, incolores, et qui mènent trop vite au canon académique, à l'héroïsme casqué, aux allégories en sucre, en zinc, en carton-pâte ou en saindoux. La plastique est l'art d'exprimer la forme au repos ou en mouvement, par tous les moyens au pouvoir de l'homme, ronde bosse, bas-relief, gravure sur paroi, ou sur cuivre, ou sur bois, ou sur pierre, dessin par tous les procédés, peinture, fresque, danse [...]»⁴⁰. »

Le mouvement cinéplastique n'est pas un quelconque mouvement, mais un mouvement unifié et unificateur, ce qui jouera pour Faure un rôle déterminant dans sa conception mystique du cinéma :

« Voyez cet unanime mouvement où la face invisible des formes devient soudain visible parce qu'elles agissent devant nous, où l'architecture mouvante des attitudes combinées se brise incessamment et se reforme sans que notre œil soit capable d'en saisir les transitions, où les valeurs et les contrastes sans cesse rompus, intervertis, changés, rétablis mais constamment solidaires, jouent dans toutes les dimensions du drame plastique, où tout s'organise à la fois autour d'un centre insaisissable qu'on sent partout et qu'on n'aperçoit nulle part [...]. »⁴¹

Dans le tourbillon pictural du *Paradis* du Tintoret, on ne discernerait pratiquement plus les visages, ni les personnes : « On ne perçoit qu'un vaste ensemble [...] »⁴². Les contours sont sur le point de se dissoudre, les corps ne s'en tiennent plus à leurs limites, fusionnent avec d'autres corps ou se dissocient, ou ne sont plus que des couleurs ou des formes ouvertes.⁴³ Il est question de volumes colorés, d'écume et de nuages, de tourbillons et de flots. Faure célèbre grâce aux tableaux du Tintoret une sorte de dissolution enivrée des figures dans la foule anonyme du dionysiaque ; quelques individus se rebellent çà et là, pour disparaître immédiatement à nouveau dans le plasma⁴⁴ pour ainsi dire. Cette matière première qui relie tout revient sans cesse sous la plume d'Élie Faure comme le pôle aimanté d'un devenir perpétuel : cette matière (informe), dont émerge *le* ou du moins *un* monde (ordonné). Les descriptions de Faure mettent en relief la prédominance de deux tendances opposées caractérisant le cinéma, ou plus précisément le devenir perpétuel représenté par le cinéma. Il s'agit d'une tendance formatrice, au sein de laquelle les formes tendent à se différencier, et une tendance au mélange, amalgamant les formes entre elles⁴⁵. Élie Faure met en évidence que la gravité et le rythme sont les principes qui gouvernent le plasma et conduisent cet ordonnancement et ce réagencement processuels. Tous deux correspondent aux principes du flux et du reflux de la marée, ainsi qu'à d'autres lois cosmiques⁴⁶.

Élie Faure est un formaliste radical : « le sujet n'est rien, qu'un prétexte⁴⁷ », écrit-il de manière récurrente et ce, dans les variantes les plus diverses⁴⁸ ; il rapporte cette vision des choses à son expérience initiatique :

« Je me souviens des émotions inattendues que m'ont procurées, sept ou huit ans avant la guerre, certains films – français, ma foi ! – dont le scénario était, d'ailleurs, d'une incroyable niaiserie. La révélation de ce que pourra être le cinéma de l'avenir me vint un jour, j'en ai gardé le souvenir exact, de la commotion que j'éprouvai en constatant, dans un éclair, la magnificence que prenait le rapport d'un vêtement noir avec le mur gris d'une auberge. Dès cet instant, je ne prêtais plus d'attention au martyr de la pauvre femme condamnée, pour sauver son mari du déshonneur, à se livrer au banquier lubrique qui a auparavant assassiné sa mère et prostitué son enfant. Je découvris avec un émerveillement croissant que, grâce aux relations de tons qui transformaient pour moi le film en un système de valeurs échelonnées du blanc au noir et sans cesse mêlées, mouvantes, changeantes dans la surface et la profondeur de l'écran [...] »⁴⁹.

Par le jeu abstrait des formes animées, des couleurs, des dégradés de lumière, le spectateur est impliqué de manière émotionnelle dans le film et donc littéralement mobilisé ; celui-ci fait partie intégrante du concept de Faure de la cinéplastique : « Un écran, où tombe un faisceau de lumière. Nos yeux en face. Et, derrière eux, le cœur⁵⁰. »

Comme Faure se focalise sur les valeurs abstraites du cinéma, sur la forme ou sur le rythme, tout comme la matérialité et la mobilité du média, on peut en déduire aisément que sa poétique du cinéma a été élaborée dans le contexte d'un film expérimental et d'avant-garde de tendance formaliste. À côté de Richard Abel, qui a transposé la théorie du cinéma de Faure aux films de Fernand Léger, on trouve également Robert Bruce Rodgers, qui ramène son concept de « cinéplastique » à sa conception du « Motion Painting » et l'applique aux films très marqués par le geste pictural de Len Lye, Hans Richter et Norman McLaren⁵¹.

Cette contextualisation est cependant problématique pour plusieurs raisons. La théorie du cinéma d'Élie Faure se fonde pour l'essentiel sur le caractère mécanique du média. Or il n'y pas que le transport automatique de la bande filmique qui soit d'une importance capitale, mais également l'automatisme du cliché photographique, même si ce point n'est pas discuté dans d'autres théories contemporaines de manière explicite ; celui-ci se voit noyauté dans un film d'animation s'inspirant de modèles picturaux ou produit de manière picturale. Par opposition à la théorie du cinéma d'Erwin Panofsky, qui voulait voir dans les premiers films d'animation de Disney exemplifiant la métamorphose « le philtre le plus pur des possibilités filmiques », on ne peut penser le système de Faure sans le rapport au monde que garantit la reproduction photographique⁵². En outre, le formalisme filmique de Faure a également une ambition socio-politique et ne peut par conséquent pas être pensé indépendamment de sa fonction sociale. Comme pour Panofsky, les arts sont les représentants d'une société particulière et pour les deux historiens d'art, le cinéma tire justement sa force de sa popularité et du fait que ce nouveau média ait été dès l'origine un art populaire.⁵³ Avec le concept de la cinéplastique, Élie Faure vise le public en tant que masse populaire ou *main-stream*. Le cinéma est tout à la fois – et c'est là que l'utopie sociopolitique de Faure trouve son origine – non seulement un flux qui emporte avec lui tous les arts, mais un flux qui relie et harmonise l'ensemble de l'humanité au sens d'un « World Wide Web » : « Il est le commun moyen d'échange entre l'univers même et tous les éléments de cet univers et tous les hommes vivants⁵⁴. »

Conformément au système qu'il développe dans son *Histoire de l'Art*, selon lequel toute société s'exprime par une forme d'art symptomatique, Élie Faure trouve dans le cinéma, tout comme Walter Benjamin, son cadet de vingt ans, la forme d'expression typique de l'ère industrielle dans la mesure où il repose sur un automatisme mécanisé. Le regard qu'il porte sur cet « âge de la reproductibilité technique⁵⁵ » qui vient à peine de commencer est pleinement empreint de confiance, à l'exception de quelques rares allusions à l'affleurement d'un doute. L'espoir que place Élie Faure dans le cinéma comme média révolutionnaire, repose, outre son potentiel épistémique, sur le fait que la construction cinématographique résulte de processus de production et de réception collectifs. À cela est liée, en accord avec les théoriciens et praticiens soviétiques du cinéma, la vision du retour d'un esprit collectiviste⁵⁶. Dans cette forme de collectivité primant sur l'individu pris isolément, il reconnaît des parallèles essentiels entre film et architecture :

« Le film, comme le temple, est anonyme. Comme le temple, il tire son principe collectif de moyens financiers dépassant la capacité de l'individu, de la multitude des figurants qui font songer aux maçons et aux manœuvres, de ses acteurs qui répondent par leur mimique, après huit siècles, au geste des imagiers, de ses metteurs en scène et techniciens succédant aux maîtres d'œuvres, des procédés standardisés et mécaniques qui trouveraient aisément leurs répondants dans le principe unique de la croisée d'ogive et des charpentes du vaisseau, et des foules mêlées et déferlantes pour qui l'un et l'autre sont faits⁵⁷. »

Tout comme Erwin Panofsky, qui parle du film comme d'un « équivalent moderne de la cathédrale du Moyen-Âge⁵⁸ », Élie Faure fait lui aussi l'analogie entre le cinéma en tant qu'art représentatif de l'ère industrielle et prophétique, et la construction de cathédrales qui aurait contribué pour une large part à la constitution de la société médiévale⁵⁹ :

« On m'objectera, je le sais, le caractère mystique de l'art médiéval. Je répondrai d'abord que l'architecture civile du Moyen-Âge vaut son architecture religieuse et que l'élan corporatif est lié étroitement à l'élan des foules chrétiennes – voyez les halles d'Ypres, le pont de Cahors, le palais des papes d'Avignon. Ensuite, que ceux qui opposent la foi chrétienne à la passion révolutionnaire voient celle-ci du dehors, et que la soif de l'au-delà n'est pas la caractéristique exclusive des mystiques. Toute espérance collective est une aspiration impétueuse à l'unité de Dieu⁶⁰. »

Le dépassement de l'individu ne se trouve pas seulement dans le processus de production collective qui caractérise tant la construction cinématographique qu'architectonique, mais aussi dans l'expérience spirituelle qui est rendue possible dans les lieux consacrés.

« Le cinéma, si nous voulons le comprendre, doit ranimer et porter à son comble un sentiment religieux dont la flamme mourante réclame son aliment. L'infinie diversité du monde offre pour la première fois à l'homme le moyen *matériel* de démontrer son unité. Un prétexte de communion universelle [...] s'offre à tous, avec une complaisance infatigable. Qu'on ne nie pas surtout. Qu'on n'invoque pas "l'âme", toujours "l'âme", pour l'opposer à "la matière". L'âme n'a jamais scellé sa voûte colossale qu'au croisement des nervures qui élancent, d'un seul jet, des profondeurs de la terre. C'est dans le pain et dans le vin que vivent la chair et le sang de l'esprit. »⁶¹

« Certes » écrit Gilles Deleuze dans le chapitre sept de son deuxième volume consacré au cinéma, « [celui-ci] eut dès le début un rapport spécial avec la croyance. Il y a une catholicité du cinéma (il y a beaucoup d'auteurs expressément catholiques, même en Amérique, et ceux qui ne le sont pas ont des rapports complexes avec le catholicisme). N'y a-t-il pas dans le catholicisme une grande mise en scène, mais aussi, dans le cinéma, un culte qui prend le relais des cathédrales, comme disait Élie Faure ?⁶² » Le cinéma tel que le conçoit Élie Faure, c'est-à-dire en tant que potentiel et média, est tout autant un support de croyance que les cathédrales, puisqu'il réunit autour de lui une foule en tant que forme constituée ou bien que construction matérielle et joue le rôle d'intermédiaire entre l'individu et le grand tout, et fonctionne comme un vecteur d'unité et d'harmonie. Dans la mesure où ces « rouages matériels du cinéma⁶³ » lui confèrent une vue plongeante dans la mobilité de toute chose, ainsi qu'une « liberté inépuisable des

combinaisons⁶⁴ » au service de son action poïétique ; dans la mesure où il a la capacité de mettre toute chose en relation avec chaque chose, il offre au public un aperçu de la totalité de l'être en puissance, tout en rendant possible l'immersion enivrante dans ce foisonnement des sens :

« Il [le cinéma] nous apprend peu à peu à replonger notre voix même dans la totalité de l'Être comme l'une des plus humbles – puisque condamnée à obéir consciemment à son rôle – entre les sonorités et les images innombrables qui font de l'Être même une incantation multitudinaire où il se cherche dans sa propre exaltation⁶⁵. »

Élie Faure relie cette expérience de communion rendue possible dans et par le cinéma non seulement à la croyance chrétienne, mais aussi aux origines dionysiaques du théâtre et avec la danse, qui est selon lui la forme d'art la plus ancienne et aussi la plus sous-estimée⁶⁶.

Dans ces deux formes d'art, le rythme lié au corps représente pour Faure le principe différentiel le plus central dans la fondation de l'unité – « le miracle du rythme à la fois visible et audible⁶⁷ ». Ce rythme, que le cinéma contrairement aux arts du temps, ne laisse pas s'écouler, mais qu'il transfère dans la durée de l'art plastique (et ainsi dans l'espace de mémoire bergsonien ou dans ce que Deleuze appelle « l'archive audiovisuelle⁶⁸ »), est lui-même régi par la force de gravité qui régit tout : « Car la gravitation est à la source du rythme sans lequel l'art ne serait pas⁶⁹. »

« Il y a le bruit cadencé de notre marche qui nous le dicte, certes, et le battement de notre cœur. Mais seraient-ils, sans la circulation du sang dans nos artères et sans la pesanteur qui nous attache au sol et nécessite nos jointures, nos muscles, nos leviers osseux ! La gravitation les ordonne indirectement, comme elle agit directement sur le reflux des eaux, sur le lever et le coucher des astres, sur les retours périodiques de la lumière et des saisons. Elle est seule régulatrice du mouvement rythmique universel qui est le grand éducateur de notre lyrisme [...]»⁷⁰. »

De nombreux passages dans les écrits d'Élie Faure sur le film évoquent en raison de leur langue ekphrastique la description imagée de séquences filmiques. Les différentes valeurs de gris et les passages entre les degrés de lumière sont décrits avec minutie, avec la même précision et la même clarté que confèrent les vitesses, les ordres de grandeur ou les volumes sonores aux différents phénomènes audiovisuels. Ce sont littéralement des films inventés qui se déroulent devant l'œil intérieur du lecteur, au rythme de la langue d'Élie Faure. Les films qu'il cite effectivement sont quant à eux tout à fait limités en nombre. *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) de Walter Ruttmann, les films de Jean Vigo, d'Abel Gance, le *Cuirassé Potemkine* (1925) entre autres de Sergeï Eisenstein et *Las Hurdes : Tierra Sin Pan* (1933) de Luis Buñuel constituent parmi de nombreux films de série B ou C, les seules références filmiques d'Élie Faure. La figure principale dans la théorie du film construite par Faure reste sans conteste Charlie Chaplin : ce dernier incarne le potentiel illimité du cinéma en sa seule personne et n'a pas son égal pour donner à voir celui-ci dans la réalisation d'artefacts concrets. En utilisateur avisé, en chef d'orchestre et maître de cérémonie à la fois, Chaplin sait transférer le média artistique dans une œuvre d'art qui soit en adéquation avec celui-ci, en utilisant toute la gamme du fait cinématographique. « On le sait.

Charlot n'est pas qu'un cinémime. Il ne joue pas que son rôle. Mieux. Il ne "joue pas un rôle". Il conçoit l'univers d'ensemble. Et le traduit par le moyen du Cinéma. Il voit le drame. Il le règle. Il le met en scène, il le met au point⁷¹. » L'art de Charlie Chaplin est toutefois pour l'essentiel l'incarnation d'un rythme, l'art de garder son équilibre, envers et contre les lois de la pesanteur tout en jouant avec elles, et d'exprimer le drame de l'homme moderne à travers ses gestes et ses mouvements.

« En tout cas c'est l'esprit moderne tel que Shakespeare, suivant Montaigne, l'a orienté et tout illumine d'aurore : l'homme dansant, ivre d'intelligence, sur les cimes du désespoir. Il y a bien une différence. Le langage, chez Charlot, n'est plus de convention, le mot est supprimé, et le symbole, et le son même. C'est avec ses pieds qu'il danse. [...] Chacun de ces pieds, si douloureux et si burlesques, représente pour nous l'un des deux pôles de l'esprit. L'un se nomme la connaissance, et l'autre le désir. Et c'est en bondissant de l'un sur l'autre qu'il cherche ce centre de gravité de l'âme que nous ne trouvons jamais que pour le perdre aussitôt. Cette recherche est tout son art, comme elle est l'art de tous les hauts penseurs, de tous les hauts artistes et, en dernière analyse, de tous ceux qui, même sans s'exprimer, veulent vivre en profondeur. Si la danse est si près de Dieu, j'imagine, c'est qu'elle symbolise pour nous dans le geste le plus direct et l'instinct le plus invincible le vertige de la pensée qui ne peut réaliser son équilibre qu'à la condition redoutable de tourner sans relâche autour du point instable qu'il habite, et de poursuivre le repos dans le drame du mouvement⁷². »

Charlot ne rit pas de telle ou telle chose, mais il rit de lui-même. Comme il incarne le « drame humain⁷³ », il rit de nous tous et parvient même à nous inoculer son rire. Le rire que Charlie Chaplin suscite avec son sens du tragi-comique auprès d'un large public, réalise la communauté que la *Cinéplastique* d'Élie Faure se promet de rassembler.

¹ Voir Élie Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma » [1934], dans *id.*, *Cinéma*, Houilles : Éditions Manucius, 2010, p. 71-95, ici p. 80.

² Selon Reda Bensmaïda, Élie Faure serait le premier théoricien à comprendre le cinéma comme « Art Plastique ». Il interprète cette mise en contexte du cinéma dans le cadre des arts plastiques comme l'un des nombreux indices permettant d'affirmer que les livres de Gilles Deleuze sur le cinéma se fondent pour l'essentiel sur la pensée élaborée par Faure au sujet du film. Voir Reda Bensmaïda, « Cinéplastique(s) : Gilles Deleuze Lecteur d'Élie Faure », dans Pierre Taminiaux et Claude Murcia (éds.), *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, Paris : Cerisy/L'Harmattan, 2004, p. 13-29.

³ En 1953 paraît une première petite sélection des écrits de Faure au sujet du film : Élie Faure, *Fonction du cinéma*, Paris : Éditions d'histoire et d'art – Librairie Plon, 1953, avec une préface de Charlie Chaplin ; puis en 1963 : *id.*, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, Paris : Éditions Gonthier, 1963 ; en 2010 paraît la version à laquelle cet article se réfère dans l'Édition Manucius ; l'œuvre intégrale de Faure a récemment été éditée par Jean-Paul Morel, qui est également l'auteur de sa biographie : Jean-Paul Morel (éd.), *Élie Faure. Pour le Septième Art*, Lausanne : L'Âge d'Homme, 2015.

⁴ « Le cinéma est à la disposition. » Voir Élie Faure, « Le cinéma, langue universelle » [1935], dans *id.*, *Cinéma*, *op. cit.*, p. 101-106, ici p. 104.

⁵ *Kinoki* est le nom que se donna un groupe de jeunes documentaristes gravitant autour du réalisateur Dziga Vertov (1896-1954), qui essayèrent de mettre en œuvre son programme du *Kino-Glas* (= œil-cinéma) en l'appliquant au film. La métaphore de l'œil-cinéma repose sur le fait que l'œil humain est considéré comme totalement imparfait – de même que l'homme aurait inventé le microscope pour pouvoir distinguer les choses invisibles à l'œil nu, il aurait besoin de la caméra pour rendre « la vie » visible.

⁶ Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma » [1934], *op. cit.*, ici p. 80. Le passage suivant explicite qu'il ne s'agit toutefois pas de la fameuse scène des calèches dans *L'homme à la caméra* de Dziga Vertov, tourné en 1929.

- ⁷ *Ibid.*, p. 80.
- ⁸ *Ibid.*, p. 81. C'est sur ce passage et sur l'idée du cinéma comme « automate spirituel » que Bensmaïda se fonde pour formuler sa thèse de la « Grande Identité Faure-Deleuze ». Voir Bensmaïda, « Cinéplastique(s) : Gilles Deleuze... », *op. cit.*, p. 21.
- ⁹ Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 104.
- ¹⁰ Voir Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 89 et Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 105
- ¹¹ Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 87.
- ¹² Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 105.
- ¹³ Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 79 et p. 80.
- ¹⁴ Élie Faure fut entre autres disciple d'Henri Bergson. Voir sur ce point Martine Courtois et Jean-Paul Morel, *Élie Faure. Biographie*, Paris : Librairie Séguier, 1989, p. 11, p. 36-38, p. 258 et p. 283. Erwin Panofsky, dans son essai « Style and Medium in the Motion Picture » de 1934, retravaillé en 1966 et traduit en allemand en 1967, parle de la « dynamisation de l'espace » et de la « spatialisation du temps » ou encore de la « loi de l'espace la loi d'un espace grevé par la temporalité et d'une temporalité liée intrinsèquement à l'espace ». Voir Erwin Panofsky, « Stil und Stoff im Film » [1934], dans *Filmkritik* 6, 1967, p. 343-355. C'est l'un de nombreux parallèles que l'on peut établir entre la pensée d'Élie Faure et celle d'Erwin Panofsky au sujet du cinéma.
- ¹⁵ Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 85-86.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 90.
- ¹⁷ Faure, « De la cinéplastique » [1920], dans *id.*, *Cinéma*, 2010, *op. cit.*, p. 11-35 ; ici p. 32.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 91.
- ¹⁹ Faure, « Charlot » [1921], dans *id.*, *Cinéma*, 2010, *op. cit.*, p. 37-49 ; ici p. 37.
- ²⁰ Voir Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 71.
- ²¹ Dans la littérature germanophone, on trouve des références à ce rapprochement entre Godard et Faure chez Joachim Paech, « Ein-BILD-ungen von Kunst im Spielfilm », dans *Kunst und Künstler im Film*, éd. par Helmut Korte, Johannes Zahlten, Hameln : Niemeyer, 1990, p. 43-61 ; ainsi que chez Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld : Transcript, 2006, p. 96-101.
- ²² Cité d'après Pantenburg, *Film als Theorie*, *op. cit.*, p. 97 (à l'origine, Élie Faure, *Histoire de l'Art, L'Art Moderne [1919-1921]*).
- ²³ Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 104.
- ²⁴ Pantenburg, *Film als Theorie*, *op. cit.*, p. 99.
- ²⁵ Bensmaïda, « Cinéplastique(s)... », *op. cit.*, ici p. 19 ; l'auteur se réfère à Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1987, p. 58 et p. 71.
- ²⁶ Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 104.
- ²⁷ *Ibid.*, ici p. 103.
- ²⁸ Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 83.
- ²⁹ *Ibid.*
- ³⁰ Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 102 ; Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 86.
- ³¹ Faure, « De la cinéplastique », *op. cit.*, ici p. 20.
- ³² Tout le début du texte « De la cinéplastique » est consacré au théâtre (et à son individualisation et sa dégénérescence croissante, et on peut aisément faire le parallèle ici avec Friedrich Nietzsche). Voir Faure, « De la cinéplastique », *op. cit.*, ici p. 20 ; Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 104 ainsi que Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 86.
- ³³ Faure, « De la cinéplastique », *op. cit.*, ici p. 21 et Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 87.
- ³⁴ Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 86.
- ³⁵ *Ibid.*, ici p. 87.
- ³⁶ Faure, « De la cinéplastique », *op. cit.*, ici p. 21.
- ³⁷ Élie Faure, « La prescience du Tintoret » [1922], dans Faure, *Cinéma*, *op. cit.*, p. 51-53 et p. 52.
- ³⁸ *Ibid.*
- ³⁹ Pour clarifier sa définition du « plastique », on peut se référer à l'origine étymologique du mot : le latin « plasticus » signifie « auquel on peut donner une forme », en grec « plastikos » : « qui se prête au modelage, à la formation, à la création de formes ».
- ⁴⁰ Faure, « De la cinéplastique », *op. cit.*, ici p. 21.

- ⁴¹ Faure, « La prescience du Tintoret », *op. cit.*, ici p. 52-53.
- ⁴² *Ibid.*, ici p. 51.
- ⁴³ *Ibid.*
- ⁴⁴ Le mot « plasma » vient du grec et signifie : « chose formée, constituée, formation » ; il désigne selon le *Duden* « la substance vitale de toutes les cellules végétales, animales et humaines ».
- ⁴⁵ Les parallèles et les différences entre les principes antagonistes du dionysiaque et de l'apollinien, du terrestre et du céleste tels qu'ils sont présents chez Nietzsche et Heidegger seraient à approfondir ailleurs qu'ici.
- ⁴⁶ Faure, « Charlot », *op. cit.*, ici p. 37-49, en part. p. 37 et plus bas dans cet essai.
- ⁴⁷ Faure, « De la cinéplastique », *op. cit.*, ici p. 30.
- ⁴⁸ *Ibid.*
- ⁴⁹ *Ibid.*, p. 22.
- ⁵⁰ Faure, « Charlot », *op. cit.*, ici p. 38.
- ⁵¹ Voir Richard Abel, *French Film Theory and Criticism, 1907-1939*, 2 vol., Princeton, NJ : Princeton University Press, 1988 ; Bruce Rogers, *Cineplastics. The Art of Motion Painting*, dans *The Quarterly of Film, Radio and Television*, 6:4, 1952, p. 375-387.
- ⁵² Panofsky, « Stil und Stoff im Film », *op. cit.*, ici p. 349.
- ⁵³ *Ibid.*, ici p. 343.
- ⁵⁴ Faure, « Le cinéma, langue universelle », *op. cit.*, ici p. 105.
- ⁵⁵ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1935], trad. par Rainer Rochlitz, dans : *id.*, *Œuvres III*, Paris : Gallimard, 2000, p. 67-113.
- ⁵⁶ Voir Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 79.
- ⁵⁷ *Ibid.*, ici p. 72.
- ⁵⁸ Panofsky, « Stil und Stoff im Film », *op. cit.*, ici p. 353.
- ⁵⁹ Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 330.
- ⁶⁰ *Ibid.*
- ⁶¹ Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 337.
- ⁶² Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, p. 222. C'est là l'un des deux passages de l'œuvre de Deleuze consacrée au cinéma dans lesquels Élie Faure se voit cité explicitement.
- ⁶³ Faure, « Introduction à la Mystique du Cinéma », *op. cit.*, ici p. 91.
- ⁶⁴ *Ibid.*
- ⁶⁵ *Ibid.*, p. 83. Contre la possibilité que le cinéma soit utilisé pour ce qu'il est, à savoir un instrument collectif puissant susceptible de toucher et de mobiliser les masses, mais qu'il le soit à mauvais escient et pour servir les fins d'une propagande écœurante, Élie Faure prévoit dans son texte de 1934 un scénario catastrophe, qui repose justement sur l'automatisme du film : « Des amis sincères du cinéma n'ont vu en lui qu'un admirable "instrument de propagande". Soit. Les pharisiens de la politique, de l'art, des lettres, des sciences même, trouveront dans le cinéma le plus fidèle des serviteurs jusqu'au jour où, par une interversion mécanique des rôles, il les asservira à son tour. » *Ibid.*, p. 330.
- ⁶⁶ Voir Élie Faure, « La danse et le cinéma » [1927], in *id.*, *Cinéma*, *op. cit.*, p. 55-60.
- ⁶⁷ *Ibid.*, ici p. 55.
- ⁶⁸ Deleuze, *Foucault*, *op. cit.*, p. 58 et p. 71.
- ⁶⁹ Faure, « La danse et le cinéma », *op. cit.*, ici p. 57
- ⁷⁰ *Ibid.*
- ⁷¹ Faure, « Charlot », *op. cit.*, ici p. 40.
- ⁷² *Ibid.*, p. 48-49.
- ⁷³ *Ibid.*, p. 38.