

Muriel van Vliet

« L'esprit des formes est un »¹ – Élie Faure : pour une esthétique révolutionnaire.

« L'art entier est une représentation symbolique dans la vie de l'espèce du drame d'amour qui transfigure et bouleverse la vie de l'individu². »

Il est difficile d'aborder aujourd'hui la question de l'actualité de l'œuvre esthétique d'Élie Faure. D'abord parce qu'elle va de pair avec une vaste histoire de l'art qu'il faudrait avoir lue pour éviter d'émettre des objections qui perdraient tout leur sens en fonction de cette histoire, dont elle forme le couronnement. *L'esprit des formes* (1927) constitue en effet le cinquième et dernier tome de son *Histoire de l'art*, dont les quatre premiers volumes étaient parus dès 1921³. Or, si l'axe synchronique ne peut être séparé de l'axe diachronique, réciproquement, ni les études présentant de fines évolutions chronologiques, ni les approches monographiques ne doivent être coupées des problématisations et des synthèses thématiques qui les traversent. Surface historique et profondeur philosophique sont également nécessaires à la compréhension de la « solidarité universelle des formes et donc des hommes (dans l'espace et dans le temps) »⁴. D'autre part, l'actualité de son œuvre est problématique, car si certains aspects résonnent bien en partie avec la manière actuelle de considérer l'art, c'est-à-dire d'adopter le point de vue d'une vaste anthropologie de l'art qui le considère comme une forme culturelle, ou plus exactement un langage symbolique, aux côtés du mythe, du langage, de la science et de la technique, certains de ses choix épistémologiques ou méthodologiques peuvent au contraire paraître à première vue très datés, voire complètement obsolètes ou choquants : qui oserait encore citer Joseph Arthur de Gobineau pour différencier les arts en s'appuyant sur la distinction de « races » distinctes, fusse en promettant de nuancer l'approche xénophobe de Gobineau ? Qui avancerait encore avec Hippolyte Adolphe Taine pour se prononcer sur le déterminisme du milieu en art, fusse pour contrebalancer celui-ci en soulignant la capacité créatrice réactive de l'artiste face au milieu ou à la société environnante ? Qui soutiendrait encore pour systématiser les œuvres d'art qu'un élan vital, une énergie créatrice, une force permanente traverse toutes les formes, en transposant des concepts bergsoniens sur un mode quasi-mystique ? Qui oserait tout ce lyrisme, ces lourdes anaphores, ces métaphores-fleuves, ces multiples interpellations au lecteur, qui donnent un ton suranné d'orateur et de rhéteur au texte ? Le déterminisme, le vitalisme, le lyrisme semblent condamner l'œuvre de Faure à demeurer au rang des chefs-d'œuvre d'histoire de l'art qui ont certes marqué leur époque, comme Jules Michelet l'histoire, mais ne peuvent atteindre la nôtre, sauf à titre de « curiosité ». Et

pourtant, si l'on remonte aux intentions qui portent Faure dans son entreprise esthétique, aux intuitions profondes qui la guident, on est surpris de voir que son esthétique conserve une certaine actualité et peut résonner avec des approches de l'art qui nous sont tout à fait contemporaines. Faure apparaît en effet comme un précurseur, et ce, à de multiples égards. En tant que médecin et donc en tant que scientifique de formation et de profession, il souhaite une esthétique « scientifique » qui puise ses modèles chez les auteurs les plus contemporains : le transformisme de JeanBaptiste Lamarck (1744-1829) approfondit selon lui la morphologie goethéenne. L'art est perçu comme une expérience, ou plus exactement une expérimentation, au même titre que la science, qu'il ne coupe pas de l'art. Les modèles biologiques qu'il a en tête préfigurent certaines approches actuelles de l'art qui lisent l'esthétique, comme Tim Ingold par exemple, dans la continuité d'approches biologiques et environnementales, en établissant une sorte d'écologie sensible. Faure tente une explication moniste des faits culturels, présentant formes et esprit comme étroitement solidaires. N'étant finalement ni spiritualiste ni matérialiste, puisque esprit et matière sont selon lui deux pôles qui ne doivent pas être considérés comme distincts d'un point de vue ontologique, mais seulement d'un point de vue épistémologique, ou méthodologique, il peut prendre en compte l'importance du matériau sans négliger le sens de la mise en forme dudit matériau, il peut aborder l'art d'un point de vue technologique ou même du point de vue de son utilité, sans pour autant négliger la gratuité du jeu qui s'y joue et sa connectivité essentielle à la vie même de l'individu, au processus d'individualisation unique qui s'y produit. De plus, si l'exploitation du vocabulaire de Nietzsche, qui fait de l'art un jeu de forces actives et réactives permettant d'affronter le tragique de l'existence, et la reprise du vocabulaire bergsonien peuvent prêter aujourd'hui à sourire pour justifier des considérations esthétiques quelles qu'elles soient, sa « méthode poétique » pour cette science humaine qu'est l'esthétique et pour l'histoire de l'art trouve des échos actuels chez certains ethnologues et penseurs de l'art qui assument comme lui le lyrisme de leur approche par réaction contre une entreprise intellectualisante sèche (on pourrait là encore citer Tim Ingold).

La multiplication des fresques que Faure donne à voir rend son esthétique très concrète, tout près des œuvres : c'est une esthétique rapprochée des œuvres, directement adossée à l'histoire de l'art. Il donne à voir des galeries d'œuvres, il nous fait traverser au pas de course son musée imaginaire pour nous en faire éprouver la cohérence. L'amoncellement paraît souvent hétéroclite, tant on passe du coq à l'âne avec rapidité. L'utilisation de photographies, qui ne se contentent pas d'illustrer le texte, mais sont comme « montées » avec le texte, fait de l'ensemble texte/images un dispositif étonnant, où se côtoient sans souci de la chronologie ou de la géographie, un crâne de tigre, le détail agrandi d'un chef-d'œuvre de Rubens, un fétiche africain, un moteur d'avion... Les titres des illustrations recréent littéralement le sens des œuvres, dont le véritable titre est singulièrement effacé. Ce sont ces décalages audacieux qui font de son esthétique une sorte de laboratoire expérimental où l'on se permet de bousculer l'ordre, au nom de la passion, du plaisir, de l'émotion et de l'amour qui guident l'amateur éclairé. Faure instille aussi dans son approche des diagnostics

critiques fins du présent, qui lui permettent, avant Walter Benjamin, de questionner le sens de la perte d'*aura* des œuvres, jadis sacrées, à l'époque de la machinisation et de la reproductibilité technique qui commence : les idoles se vendent en série au bazar, constate-t-il déjà⁵. Comme Benjamin ou après lui Gilbert Simondon, il guette pourtant de manière optimiste les nouveaux moyens technologiques qui permettront de nouveaux processus d'individualisation sans individualisme : le cinéma et les entreprises architecturales d'un Le Corbusier sont pointés comme autant de nouvelles amarres possibles pour recréer un collectif pacifique et non belliqueux. Rappelons que l'ouvrage est rédigé pendant un entre-deux-guerres à la fois plein d'espoir et fragile, les civilisations apparaissant soudain comme mortelles. Pour finir, l'actualité de Faure se lit dans l'ambition qu'il a de ne pas reculer devant la tâche de comparer non seulement entre elles les époques, les arts et les artistes, mais aussi la manière différente qu'ont les peuples de créer des objets culturels en fonction de leurs différentes visions du monde. Refusant explicitement l'idée d'un progrès de l'art, d'une supériorité de l'Occidental sur les peuples extra-Occidentaux en la matière, il ose malgré des propos parfois tout de même encore fortement teintés de racisme, un engagement en faveur d'une démocratie des peuples, où chacun aurait à égalité sa voix à faire entendre, puisqu'en fin de compte, « nous sommes tous des "métis" »⁶. S'improvisant chef d'orchestre, il veut faire entendre une symphonie, un concert des peuples. Cet engagement est marqué par son soutien à plusieurs projets de constitution des premiers musées d'ethnographie, *via* divers liens d'amitié. Son esthétique entame donc ce qu'on pourrait appeler un « tournant anthropologique ». Refusant de s'en tenir de manière trop esthétisante à l'idée de l'autonomie de l'art, il préfère définir les œuvres d'art en interrelation constante avec l'environnement ambiant, le degré d'évolution technique, le progrès scientifique, les autres œuvres contemporaines, les autres œuvres d'autres époques, d'autres peuples...

Cela n'interdit pas de remarquer que chaque forme d'art exprime un langage spécifique et irréductible à celui des autres formes. Le langage de l'art est irréductible à celui d'autres formes culturelles telles que le langage, le mythe et la science. Faure intègre de manière équilibrée considérations biologiques, physiologiques, sociales, politiques, scientifiques, culturelles, sans jamais laisser une lecture unilatérale, réductrice, se faire jour. Cherchant à libérer l'individu en se détournant de l'individualisme potentiellement anarchique, il ne renonce pas à un horizon universaliste. « Forme universelle »⁷, « symbolisme universel »⁸ : voilà ce que vise à dégager cette nouvelle esthétique humaniste⁹ élargie. Réparer par l'amour universel de toutes les formes ce qu'une pensée sèche et prompte à la dissection a cloisonné et hiérarchisé. Un projet utopique ou « révolutionnaire » en somme. Une esthétique résolument « scientifique ».

ART ET SCIENCE

Selon Faure, art et science marchent main dans la main¹⁰. L'art, avant la science, était la science, remarque-t-il¹¹. Le savant ne peut pas plus se passer de l'intuition que l'artiste de l'expérience. Il n'est donc pas interdit de puiser dans les modèles scientifiques pour rénover, « rajeunir »¹² comme il le dit lui-même, l'esthétique et l'histoire

de l'art. L'esthétique peut emprunter des concepts aux scientifiques, comme ceux de métamorphose, puisé chez le botaniste Goethe ou de transformation, repris au biologiste Lamarck, pour faire front à des modèles plus darwiniens, mais aussi des métaphores, comme celle d'organisme, de fonction, de croissance et de dégénérescence ou d'alternance rythmique de diastoles et de systoles¹³. Les œuvres d'art témoignent selon lui du passage d'un « organisme non différencié » à un « organisme dont les fonctions se dissocient »¹⁴. De part et d'autre, en science comme en art, il y a expérimentation¹⁵, recherche de « vérité », tentative pour équilibrer « sujet » (qui fait historiquement l'expérience) et « objet » (qui se dégage de l'expérience faite). Employant la méthode morphologique préconisée par Goethe, c'est-à-dire la dérivation imaginative à partir d'une figure-type originaire, Faure établit des rapprochements surprenants permettant de lire visuellement la forme d'un moteur moderne dans la continuité d'une série florale, selon le principe de ce qu'il nomme une « stéréodynamique de la vie »¹⁶. Il place dans un même groupe de transformation des squelettes de cétaqués et une carcasse d'avion, intégrant des œuvres qui sont des objets techniques au cœur de son approche de l'art¹⁷. Les œuvres d'art se présentent comme la transformation les unes des autres, à la manière des squelettes osseux étudiés par Lamarck, dont Faure ne se prive pas de citer des illustrations multiples en les désignant même comme des « sculptures naturelles » ou des « architectures naturelles »¹⁸. On peut selon une « analogie universelle »¹⁹, remonter des œuvres culturelles aux organismes vivants qu'elles exprimaient à leur origine, voilà le pari que doit relever l'amatour d'art quel qu'il soit.

Il ne s'agit toutefois jamais d'une application d'un champ scientifique à l'autre sans adaptation, car le vivant dont la science rend compte n'est pas l'art, il existe bien une différence qualitative entre organisme naturel et organisme culturel. L'art manifeste certes des instincts déterminés par des besoins qu'il exprime et remplit, et il croît certes en fonction d'un milieu à la manière d'une plante sur un sol, mais il témoigne aussi et surtout d'une réaction libre de l'individu créateur face au milieu et aux passions intenses qui traversent un peuple. C'est cette constante tension entre forces actives et réactives, entre métabolisme naturel d'un côté et capacité de l'individu créateur à provoquer librement des expériences pour se forger un style que l'historien et le théoricien de l'art doivent interpréter. Chaque « forme symbolique » a son langage propre, irréductible, nous l'avons dit. Les objets des sciences du vivant, leurs méthodes, ne sont pas entièrement superposables à ceux de l'art. La science explique, l'art exprime. Faure n'opère aucun réductionnisme abusif de la spécificité du fait culturel.

Ce n'est en outre pas seulement de la science à l'art que la conclusion est bonne, moyennant quelques transpositions, mais aussi réciproquement, de l'art à la science et c'est sur cela que Faure insiste finalement. L'art réagit sur la science. La science aussi fait appel et doit faire appel à l'imagination. Des artistes tels Léonard de Vinci, Luca Signorelli, Michel-Ange ou Benvenuto Cellini²⁰ viennent le rappeler aux scientifiques, qui auraient tendance de manière positiviste à l'oublier.

Faure n'exploite pas seulement les modèles morphologiques et transformistes tirés de la biologie, mais également les modèles géographiques et ethnologiques déterministes de ses oncles, Élysée et Élie Reclus. Ceux-ci sont comme Faure impressionnés par le déterminisme de Gobineau en termes d'analyse de ce qui est encore nommé à l'époque des « races », de manière très choquante pour nous, comme par celui d'Hippolyte Taine, qui réduit de manière positiviste à l'étude de l'influence de ces « races », des milieux et des moments l'analyse des phénomènes culturels. Faure veut dans leur sillage, mais en les corrigeant, mettre au jour « la logique secrète, dictée par les caractères du sol, menée par le jeu immémorial des sentiments et des idées » : il lui faut « tirer de ce sol, pour charpenter en profondeur ces sentiments et ces idées, une sorte d'armature mouvante, toujours ébranlée, partout provisoire, mais présente partout et toujours en devenir »²¹.

Le déterminisme social et politique de Marx le marque également, tout comme la lecture, dans un autre registre et avec des présupposés bien différents, de Saint-Simon et d'Auguste Comte : pas de compréhension de la superstructure sans compréhension de la dialectique qui se joue au niveau de l'infrastructure. La création artistique ne peut par exemple pas être pensée selon Faure indépendamment d'une étude du niveau de développement historique des technologies, qui en forgent l'infrastructure, ou d'une analyse de la relation individu-groupe social et de son évolution. Si le groupe domine sur l'individu, c'est l'architecture qui est reine ; tandis que si c'est l'individu, la peinture devient l'art dominant. La dialectique des formes artistiques ne se présente toutefois pas comme chez Hegel, qui montre quant à lui que chaque nouveau moment intègre les précédents et les dépasse, mais plutôt comme chez Marx, qui analyse des points de basculement, dénonce des inversions de valeurs créant des seuils critiques où l'on assiste au passage à un ordre nouveau, pointe des moments de crise. L'architecture correspond à l'état organique où « les hommes croient en commun », la sculpture au moment où l'individu s'ébauche, où « l'homme sort de la foule »²², puis vient l'état particulièrement critique de la peinture, marquée par l'individualisation, via l'art du portrait. La peinture est plus libre, mais le groupe risque d'y perdre de sa cohérence et le gain acquis en termes de liberté par le mouvement d'individualisation qui s'opère avec la peinture risque de se payer par le morcellement du collectif. D'où l'appel à une architecture renouvelée et au cinéma pour remédier au moment présent de tension entre soif de liberté individuelle et nostalgie des valeurs communes du collectif auquel correspond selon lui son époque.

Ce déterminisme revendiqué, bien que nuancé ou contrebalancé comme nous le verrons dans un second temps par une approche mystico-lyrique assumée, va de pair avec un certain matérialisme et un certain monisme. Matérialisme, ou « matiérisme », dans la mesure où Faure, qui invente ce néologisme, dans sa recherche d'illustrations, souhaite explicitement « éviter d'obéir à l'attrait du sujet pour [se placer] exclusivement au point de vue de la technique », car c'est « le parallélisme du rythme de l'évolution technique [...] et de l'évolution sociale et psychologique des sentiments et des mœurs » qui l'intéresse²³. Monisme, car c'est la solidarité des formes et de l'esprit qui doit être mise en évidence : « la dualité apparente de la matière et de l'esprit ne

[l'] atteint jamais »²⁴, tant il se méfie des présentations qui opposent ces deux pôles. C'est le « retentissement [...] de la matière, sa dureté, le degré de résistance qu'elle oppose à l'outil, c'est-à-dire à la main, c'est-à-dire à l'intelligence » qu'il veut mettre en évidence²⁵.

Bien que Freud ne soit pas invoqué, Faure veut de plus souligner une forme de déterminisme psychologique²⁶ à l'œuvre dans la création artistique, analysant les mouvements qui conduisent par exemple de l'amour à la perte de l'élan amoureux, d'une pulsion agressive à la création artistique, etc. L'art est conçu en partie assez explicitement comme une sublimation de pulsions refoulées, comme dans les travaux de Freud sur Léonard de Vinci.

Le déterminisme de Faure n'exclut pas une étude de l'art menée du point de vue pragmatiste de l'utilité, pour rendre compte par exemple de l'architecture utilitaire des Romains, ou de l'architecture civile française des XVII^e et XVIII^e siècles²⁷. L'art est une « façon de parler », une « façon d'agir »²⁸ plus qu'un objet immobile à contempler de manière statique et désintéressée : il est réalisé en réaction à un milieu, en fonction d'un peuple, pour des intérêts parfois bien définis. Il n'y a jamais de fossé entre objet d'art et objet technique, entre objet d'art et document ethnologique. La revue *Documents*, où travaillera Georges Bataille, n'est pas bien loin.

Le but de Faure est en effet de mener à bien une entreprise systématique, unificatrice, pour gagner une vue d'ensemble sur le développement global de l'art et sur les enjeux multiples de ce développement. Son ouvrage préfigure celui d'Henri Focillon, *Vie des formes*, paru en 1943, en particulier le chapitre portant sur « Les formes de la matière »²⁹. Il souhaite surmonter la cassure entre sciences de la nature et sciences de la culture, en unifiant les méthodes autour de la notion centrale de métamorphose ou de transformation : « toute forme, aussi arrêtée qu'elle soit, peut [...] passer dans une autre »³⁰. Les recherches actuelles insérant l'approche artistique dans une vision plus vaste, interrogeant le rapport formes biologiques-formes artistiques, individu-environnement, individu-groupe social, peuvent partiellement faire écho à ce que Faure a projeté de manière audacieuse, sans être certes toujours convaincant.

Mais Faure n'en reste pas à l'idée de transposer des concepts scientifiques à l'esthétique. Il veut également promouvoir explicitement une approche mystique et lyrique de l'art, qui demeure un « mystère », un « miracle ». Rien ne peut marquer à l'avance l'heure où tel peuple s'emparera de son milieu pour y laisser librement sa trace³¹. Le lyrisme de Faure est cependant un lyrisme particulier, nourri des philosophies de Nietzsche et de Bergson, et donc axé sur le rapport des formes aux forces ou énergies. On pourrait presque songer également à l'esthétique de Shaftesbury, qui nous guide dialectiquement des simples formes aux forces qui les font naître, puis aux formes pures, quand l'intuition permet de voir les formes comme des forces.

UNE ESTHÉTIQUE MYSTIQUE ET POÉTIQUE

Faure reprend à Nietzsche tout un vocabulaire : pas de formes spirituelles sans des forces qui les animent souterrainement au niveau corporel, pas d'art sans instincts vitaux, sans volonté de puissance, sans amour. « Rien sans doute ne peut remplacer la

force pure de l'instinct, ferveur confuse qui monte de tout l'être au contact du monde sensible et saisit l'image brute pour la féconder ». Dès qu'elle en sent les racines, « l'intelligence est la fleur de l'instinct »³². « C'est l'amour qui importe d'abord »³³ : une forme d'amour du tragique même de l'existence, un *amor fati*. L'historien doit se faire sismographe, lire les tensions entre forces actives et forces réactives³⁴, pour admirer le sublime de l'homme, capable de tenir la bride à ses pulsions pour mieux les exprimer, de laisser aussi bien Dionysos qu'Apollon gagner du terrain. En bon humaniste, Faure souligne que l'homme oscille entre devenir un « animal intelligent » et demeurer un « dieu confus ». Il lui faut être « au plus haut degré l'un et l'autre, mais jamais exclusivement »³⁵. Nous ne sommes pas dans la logique du « ou bien... ou bien », mais du « et...et » de la Renaissance italienne qu'Aby Warburg chérira pour la reconnaissance de cette ambivalence irréductible. L'art est ancré dans la vie, jeu tragique et utile pour la vie³⁶. Il faut donc partir d'une étude qui se joue au niveau du métabolisme du corps (pulsions, instincts, nourriture, environnement, ...) pour arriver jusqu'à une analyse de la manière dont se crée un « grand style ». Parfois, cela se produit de manière paradoxale lors de phases de décompositions productives. La création atteint son sommet quand se rencontrent, dans la conscience de l'artiste, des valeurs anciennes parvenues à leur maximum et des valeurs nouvelles qui pointent de toute part, c'est-à-dire quand est compris le sens du tragique³⁷.

Toutefois, Faure ne puise pas seulement ses concepts chez Nietzsche, mais aussi chez Bergson, qu'il eût ponctuellement comme professeur. Il reprend surtout des métaphores vitalistes, entreprenant de chercher par-delà le morcellement des formes d'art un même élan vital, une même « énergie créatrice »³⁸. Il s'agit de renvoyer dos à dos des positions unilatérales en montrant qu'elles créent de faux problèmes. S'il y a bien « des » formes, la vie est « une », unificatrice. Si les moments temporels sont multiples, le devenir qui les lie est « un ». Si les peuples diffèrent, l'homme reste malgré tout « un ». Cette foi mystique et non proprement religieuse dans l'unité de la vie, dans l'unité de son élan, est commune à Faure et Bergson. Nous n'avons accès à la vie qu'à travers ses mises en forme, car tout ce qui a vie, a forme³⁹, comme le dira Georg Simmel, mais nous devons réussir, à partir des formes multiples, à remonter à l'unité du flux qui les a créées. On retrouve un accent ici presque plotinien, mais laïcisé comme chez Shaftesbury. C'est la durée des formes tout autant que leur plasticité qu'il faut tenir ensemble. L'art est « une expression momentanée et fugitive d'un mouvement interne, instable, et cependant continu »⁴⁰. L'approche que Faure met en place permet d'intuitionner, par-delà ce qui a pu être morcelé en moments historiques distincts, la durée longue d'un unique élan vital, d'une même énergie créatrice. On retrouve les thèses maîtresses de Bergson analysant le rapport de la pensée au mouvant.

L'approche poétique de Faure s'apparente par certains points aussi avec celle de Michel Leiris, qui est porté, à la même époque, par la force du voyage et du dépaysement. Les textes de Faure sur le rythme dont témoignent les danses et l'art africains s'apparentent à ceux qu'écrira Leiris après sa traversée de Dakar à Djibouti dans *L'Afrique fantôme* (1934). Tous deux revendiquent explicitement la force d'une écriture

poétique pour rendre compte de l'expressivité de l'art. L'art est expression autant, voire plus que représentation. Leiris voudra restituer la force qui anime certains rituels observés chez les Dogons, retranscrire leur langue secrète, tandis que Faure cherche à déchiffrer lui aussi la langue des masques africains comme un langage crypté. L'art est « traduction de rythmes »⁴¹. Le lyrisme est donc paradoxalement revendiqué comme méthode scientifique : il faut écrire un « poème social »⁴² pour restituer une « aventure esthétique », le poète étant celui-là seul capable de faire le lien entre les diverses étapes de l'art⁴³ et de reproduire la chorégraphie de la « danse immobile des formes »⁴⁴. Si l'œuvre est un drame⁴⁵, l'historien de l'art et le théoricien en art doivent être comme des « acrobates », jouant avec la pesanteur pour faire œuvre d'équilibriste entre mise au jour d'un certain déterminisme du milieu et de la culture et une réelle liberté du créateur. D'où l'appel à l'émotion comme guide, puisque c'est là le point de départ de la production artistique⁴⁶. D'où les multiples interpellations au lecteur⁴⁷, qui font de la théorie sur l'art un dialogue interminable entre un « je » plein « d'amour des images »⁴⁸ et un « tu », invité à le rejoindre dans l'expérience du plaisir des œuvres. Seule cette théâtralisation peut conduire à la reconnaissance ultime du mystère auquel les œuvres d'art nous confrontent.

Certains passages sont donc marqués par une forme d'exacerbation du rythme, qui permet à Faure, par intermittence, du fait de son engagement total dans le procédé d'écriture, de capter le sens de la modernité nouvelle qui caractérise l'entre-deux guerres.

LE SENS DE LA MODERNITÉ

Dans des textes qu'on pourrait qualifier de radicaux, Faure met en équation art et violence, art et finitude, Éros et Thanatos, qualifiant l'art de cruel et louant bizarrement cette cruauté comme source de création. On se rapproche alors de Bataille. L'apogée de l'art côtoierait-il l'apogée de la violence, questionne-t-il⁴⁹ ? La guerre régénérerait-elle les formes ? Faure semble faire avant André Malraux de l'art comme de l'amour une forme d'anti-destin, un antidote radical à la violence et à la finitude.

Il questionne aussi le rapport de l'art au sacré et à la religion, au sens étymologique de « ce qui ré-unit » (*re-ligere*) les hommes par la croyance commune. Si les fétiches et les idoles ont progressivement perdu de leur aura du fait de l'individualisation croissante de la société, engendrant le recul du monde commun des croyances, et si la machinisation produit, par la reproductibilité des œuvres d'art⁵⁰, un effet de désenchantement de l'art et du monde, quelle peut bien être l'issue ? Au lieu de sombrer dans la technophobie ou de décrire la situation comme un « déclin de l'Occident » (pour reprendre le titre du « best-seller » d'Oswald Spengler), Faure préfère conserver l'optimisme d'un Nietzsche, ou même d'un Marx. Son amitié pour le travail de Le Corbusier lui laisse espérer que le siècle à venir retrouvera par l'architecture un nouveau sens du collectif, tout comme le médium du cinéma le laisse également espérer. Faure considère finalement que la machine est esprit. On peut fonder un nouvel humanisme en défendant la machine. Les machines produisent par le « vol muet des courroies et des poulies, ce va-et-vient de pistons et de bielles »⁵¹ un spectacle

d'une grande harmonie. Si l'art en a fini avec le sacré, il n'en a pas fini avec la création continue de nouvelles formes du vivre ensemble. On peut élargir l'art à toute sorte de créations exploitant les progrès technologiques.

Faure a le sens de l'intervalle, du décalage, du silence. Il a aussi le sens du rythme, qu'il accélère ou ralentit tour à tour. Il souhaite mettre en évidence la visibilité des images, qui font langage sans que le langage qu'on utilise pour les traduire suffise à les épuiser. S'autorisant des sauts dans le temps, Faure ne respecte pas la chronologie lorsqu'il énumère des exemples. Il souhaite créer une symphonie qui soit un appel à la révolution. Comme « tout le problème tourne autour de l'individu émergent du moule social »⁵², on croirait entendre Marx ou Simmel. Il faut par des analogies provocantes, des décalages entre images et titres, réveiller, vivifier le spectateur des œuvres. Faure veut aller par-delà l'esthétisation à laquelle un Malraux s'arrêtera souvent, creuser en profondeur, faire bouger son lecteur en appelant à un monde nouveau, où l'individu, libre par rapport au groupe, se sentirait de manière sensible lié à un collectif universel.

La dimension universalisante de son propos le conduit à ambitionner une vaste anthropologie de l'art. Anthropologie, car elle tourne au fond autour de l'homme plus que de l'art.

RISQUES ET APPORTS D'UNE ANTHROPOLOGIE DES FORMES

Faure ne recule pas devant l'ampleur de la tâche d'une entreprise comparative entre visions du monde différentes. Cette comparaison s'appuie sur le présupposé majeur du refus explicite de l'idée de progrès en art⁵³. « Le progrès, somme toute, se réduit à des différences »⁵⁴. Il faudra attendre *Races et histoire* de Lévi-Strauss peut-être pour avoir, au début des années 1960, une déclaration de tolérance aussi nette. Un fétiche africain peut être plus œuvre d'art qu'un portrait occidental. Il faut renoncer à l'idée du beau, à l'idée du parfait. Une maquette d'avion peut avoir plus de force visuelle qu'une sculpture grecque, Faure allant jusqu'à faire écho aux mots d'ordre des futuristes italiens qui préfèrent une automobile lancée à pleine vitesse que la *Victoire de Samothrace*.

L'engagement en faveur d'une égalité des peuples en matière d'art est donc osé pour l'époque, mais des propos racistes et des jugements à l'emporte-pièce n'en émaillent pas moins pour autant son texte. Il serait inconvenant de les passer sous silence. Certes, l'art africain est loué, mais ce n'est que pour son rythme, son expressivité, son côté animal : « l'affluence trop large et trop continue du sang noir provoque une rupture constante d'équilibre, l'homme roulant dans la fange avec la flamme dans le cœur »⁵⁵. On lit avec effroi l'expression récurrente « d'atavisme noir »⁵⁶, qu'il explique en distinguant « la violence impulsive du Noir » et « l'ordre magnanime du Blanc »⁵⁷. Des propos racistes émergent également quand il est question des Sémites : « Le bouc sémite avait besoin d'être châtré »⁵⁸. L'antisémitisme lui semble presque de bon ton. Il n'est pas possible de se contenter de constater et de déplorer que les premiers musées d'ethnologie s'apparentaient parfois eux-mêmes à des hommages à peine déguisés en l'honneur du colonialisme blanc et que ces propos

consonnent avec ceux d'un Barrès et de toute une large frange de la population française de l'époque de l'Entre-deux-guerres. Il demeure toutefois indéniable que Faure est aussi celui qui fait l'éloge du « mélange des sangs »⁵⁹, mais l'explication reste là encore largement sujette à caution : « c'est du drame biologique même provoqué par ces mélanges que naissent non pas *la* civilisation, mais *les* civilisations »⁶⁰, car en quoi la différence irréductible entre les civilisations devrait-elle être assise sur une différence biologique ? La génétique réfutera bien sûr ce présupposé, mais il faut encore attendre son développement ultérieur.

Il reste que puisque l'art est pour lui « la fleur de l'arbre social », faire sa théorie signifie s'engager socialement et politiquement. Une réflexion sur l'individu s'engage, avec pour point de départ un paradoxe : plus l'individualisme grandit, plus l'individu baisse de taille.

Peut-on sauver ces prémisses d'un comparatisme généralisé, ouvrant sur une anthropologie des formes encore inchoative, en y voyant le début du structuralisme d'un Lévi-Strauss ? Faure semble bien vouloir tenir comme lui ensemble l'axe diachronique et l'axe synchronique. Les illustrations en témoignent, quand il part par exemple d'une analyse des transformations de la sculpture grecque de l'Antiquité pour finir par dégager un invariant structural permettant de rendre compte ensuite par homologie structurale de la transformation de la sculpture française d'une époque bien plus avancée⁶¹. Il fait entrer toutes ces œuvres mises en séries dans un même groupe de transformation lié par des homologues structurales. Le terme de structure apparaît de manière récurrente sous sa plume, comme dans ce passage par exemple : « La sculpture, ainsi, meurt dès qu'elle veut sortir de sa fonction, qui est de définir la structure de l'objet, comme celle de l'architecture est de définir la structure de la société, comme celle de la peinture est de définir la structure de l'individu, comme celle de la musique est d'assurer le passage de l'individu à la société »⁶². L'art apparaît comme chez Ernst Cassirer, cousin de l'éditeur berlinois Bruno Cassirer auquel Faure emprunte ses illustrations, comme un langage symbolique. Sa spécificité ne peut apparaître qu'au sein d'un jeu combinatoire, par point et contre-point avec d'autres formes symboliques, ou d'autres grandes familles de structures, comme le dira plutôt Lévi-Strauss. L'art ne voit sa fonction apparaître clairement que replacé au sein de la culture dans son ensemble. Faure dit comme Cassirer que le mythe, langage de base de la culture, peut devenir symbolique⁶³, tout comme les mathématiques forment un langage symbolique. Souvenons-nous que le second volume de *La philosophie des formes symboliques*, intitulé *La pensée mythique* de Ernst Cassirer fut publié en 1925 aux éditions de son cousin Bruno Cassirer, ce que n'ignorait sans doute pas Faure, bien qu'il ne le mentionne pas.

Ce n'est donc pas l'autonomie de l'art qu'il faut viser. L'individu agit en fonction d'un milieu, d'un groupe social, d'un état de la science et des techniques, d'un état de la pensée mythique et religieuse. L'approche de Faure diffère de celle de Malraux⁶⁴ parce qu'elle cherche cette profondeur de l'ancrage culturel au lieu de privilégier une conception esthétisante qui s'en tiendrait à un niveau purement formel. L'art doit être décrypté comme une trace de phénomènes inconscients, l'esprit ne jouant que le

rôle d'un régulateur⁶⁵. L'art est donc, comme chez Cassirer et Lévi-Strauss, tout autant que le mythe ou la science, une forme symbolique.

Faure entame donc avec d'autres auteurs, tels Leiris, un tournant anthropologique de l'histoire de l'art et de la théorie sur l'art, privilégiant la danse, le cinéma comme autant de rituels fondamentaux pour structurer le rapport de l'individu au collectif. Il intègre considérations biologiques, physiologiques, sociales, politiques et culturelles, sans séparation de ces sphères. L'enjeu politique de cette anthropologie est patent. Il s'agit de promouvoir un humanisme élargi, comme ce sera le cas chez Lévi-Strauss. Il faut souligner la dignité de l'origine, comprendre le sens des phases archaïques et primitivistes de l'art. L'accès à l'esprit universel passe par la matière humaine et l'universelle matière. Le chapitre intitulé « La recherche de l'absolu » devait dans le tome 1 être baptisé « L'homme ». On voit la volte-face que Faure fait subir comme Marx à l'idéalisme hégélien. Si Faure cherche à dégager une forme universelle, un symbolisme universel, ce n'est pas pour soumettre ultimement comme chez Hegel l'individu au groupe social et en dernier lieu à l'esprit divin, mais au contraire pour montrer comment l'homme peut, dans une sorte de drame qui n'a rien d'une tragédie fataliste, à la fois se libérer en s'autonomisant du groupe, se perdre par excès d'individualisme et se retrouver en recréant un collectif qui n'étouffe pas la créativité individuelle patiemment découverte.

¹ Élie Faure, *Histoire de l'art – L'esprit des formes*, tome 1, établissement du texte et dossier critique par Martine Courtois, Paris : Gallimard, 1991, p. 19.

² Élie Faure, *Histoire de l'art – L'esprit des formes*, tome 2, établissement du texte et dossier critique par Martine Courtois, Paris : Gallimard, p. 285.

³ *Histoire de l'art* est d'abord composée de 4 tomes et annoncée comme achevée en 1921 : *L'art antique* (1909), *L'art médiéval* (1911), *L'art renaissant* (1914), *L'art moderne* (1921). L'idée d'ajouter un tome supplémentaire est venue au départ de l'éditeur américain en 1925, mais Faure a ensuite tenu à ce que ce tome d'esthétique figure dans toutes les rééditions de son œuvre.

⁴ Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 16.

⁵ *Idem*, p. 54 : « On dirait que les gesticulations et les grimaces de l'idole clament son unité perdue. Ce n'est d'ailleurs plus une idole. C'est un article de bazar ».

⁶ Élie Faure écrit en 1926 un texte intitulé « Le métis que nous sommes ». Il y défend qu'il n'y a sans doute plus nulle part dans le monde un seul être de « race pure », si tant est que ce mot garde quelque sens, ce que commente Martine Courtois dans son riche dossier, dans Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 418.

⁷ Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 114.

⁸ *Ibid.*, p. 197.

⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰ Voir *ibid.*, chapitre « Poésie de la connaissance », p. 9-39.

¹¹ Voir Élie Faure, « L'art et la science », *Formes et forces*, in *Œuvres complètes*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1964, tome 3, p. 915, cité et commenté par M. Courtois, dans le dossier du volume 2 de *L'esprit des formes*, p. 312.

¹² Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 205.

¹³ Voir *ibid.*, p. 26.

¹⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵ Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 314.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34-35.

¹⁷ *Ibid.*, p. 110.

¹⁸ *Ibid.*, p. 108 et p. 110.

- ¹⁹ *Ibid.*, p. 106.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 20.
- ²¹ Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 172-173.
- ²² *Ibid.*, p. 67-74.
- ²³ *Ibid.*, p. 55, en note.
- ²⁴ Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 43.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 45.
- ²⁶ Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 62.
- ²⁷ *Ibid.*, p. 87.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 201.
- ²⁹ Ce rapprochement est analysé par M. Courtois, dans le tome 2 de *L'esprit des formes*, *op. cit.*, p. 347.
- ³⁰ Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 258.
- ³¹ *Ibid.*, p. 205.
- ³² *Ibid.*, p. 290.
- ³³ *Ibid.*
- ³⁴ Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 273 : « [...] l'art, qui se nourrit des passions pour les incorporer toutes vives à l'harmonie de sa substance, conditionne la tragédie ».
- ³⁵ Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 267.
- ³⁶ Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 294 : « [...] l'art, dont le théâtre est l'amour de la vie et l'instinct de sa vanité, est à la fois le plus tragique et le plus utile de nos jeux ».
- ³⁷ Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 123.
- ³⁸ Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 305.
- ³⁹ Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 177.
- ⁴⁰ Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 29.
- ⁴¹ Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 152.
- ⁴² *Ibid.*, p. 259.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 309.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 230.
- ⁴⁶ Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 140.
- ⁴⁷ Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 151.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 140.
- ⁴⁹ Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 277.
- ⁵⁰ Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 54.
- ⁵¹ Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 291.
- ⁵² Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 108.
- ⁵³ Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 271.
- ⁵⁴ *Ibid.*
- ⁵⁵ Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 137.
- ⁵⁶ *Ibid.*, p. 140.
- ⁵⁷ *Ibid.*, p. 208.
- ⁵⁸ *Ibid.*, p. 260.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 206.
- ⁶⁰ *Ibid.*
- ⁶¹ *Ibid.*, p. 58.
- ⁶² Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 77.
- ⁶³ Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 41 : « Le mythe est presque intact encore, mais son sens symbolique affleure aux cimes de l'esprit ».
- ⁶⁴ Voir pour la comparaison Faure – Malraux les propos très éclairants de M. Courtois dans son dossier clôturant : Faure, *L'esprit des formes*, tome 2, *op. cit.*, p. 468.
- ⁶⁵ Faure, *L'esprit des formes*, tome 1, *op. cit.*, p. 27.