

FAURE, ÉLIE. 1873-1937

Après ses études secondaires au lycée Henri-IV (Paris), où il étudie la philosophie avec Henri Bergson, Élie Faure choisit prioritairement de s'inscrire en médecine. En 1899, il présente sa thèse de doctorat et se spécialise dans l'embaumement. Politiquement engagé au sein des mouvements socialistes, pratiquant la médecine dans les quartiers populaires, Faure est aussi un passionné de peinture : autodidacte, il se forme à l'occasion de multiples visites au Louvre, au contact des œuvres de Delacroix, Courbet et Vélasquez (il consacre à ce dernier son premier livre). Il voue un culte presque religieux à l'art : « L'art, qui est notre raison d'être, ne périra qu'avec nous. C'est lui qui nourrit et maintient notre énergie spirituelle » (*L'Esprit des formes*). Entre 1905 et 1909, Élie Faure propose à l'Université populaire de Paris des conférences d'histoire de l'art, qui inspireront la somme titanessue rédigée entre 1909 et 1923. En 1927, il publie une première version de *L'Esprit des formes* (annexe au projet de *Histoire de l'art*) – qui sera une source d'inspiration évidente pour l'entreprise d'André Malraux. Faure meurt à Paris d'une crise cardiaque en 1937.

Dans le domaine de l'histoire de l'art, Élie Faure s'impose comme un fresquiste de génie. Son plus grand mérite tient à la générosité de son entreprise : avec *Histoire de l'art*, il offre au lecteur un accès inédit au savoir sur l'art, en proposant une histoire non savante et non élitiste de l'expression artistique. Une histoire qui ne tient pas le lecteur à distance de par l'autorité des références, mais qui reste néanmoins exigeante – déjà parce qu'elle requiert un temps de lecture considérable. Ceci dit, Élie Faure déploie dans ses livres une énergie rarement égalée et se distingue par son style grandiose et puissant. On sent l'auteur inspiré, qui se laisse guider par ses instincts, et partage son émotion. Les portraits de peintres illustrent sa prose tonique, comme dans ce passage consacré à Filippo Lippi : « C'était un de ces surprenants et magnifiques impulsifs à qui leur temps pardonnait tout, parce qu'à les regarder vivre, il reconnaissait son instinct. Point de loi, hors de leur désir. Benvenuto, cent ans plus tard, ira dix fois jusqu'au meurtre. C'est la gloire et l'écueil de l'âme italienne. Elle va au bout d'elle-même, d'un élan. On dirait qu'elle ne connaît aucun

refuge entre le crime et l'héroïsme. L'anarchie sentimentale qui pesait tant à Masaccio ou à Donatello poussait à dévorer la vie dans tous les sens ce moine qui restait moine après avoir séduit les religieuses et qui allait à l'amour avec une espèce de fureur. Il peignait dans l'exaltation, entre deux aventures fougueuses, d'une peinture violemment modelée que ses accents rouges faisaient jaillir de l'obscurité des chapelles, l'histoire sainte transportée dans la société florentine, toute tourmentée et tressautant du drame qui la décomposait » (*Histoire de l'art*, vol. *L'Art renaissant*).

Dans *L'Esprit des formes*, Élie Faure fait le récit du destin parallèle de la société et de ses représentations, pour montrer combien l'esprit d'une époque s'incarne dans ses formes. Son écriture époustouflante traite de la même manière les transformations plastiques propres à la société et aux œuvres. Pour décrire les avancées politiques et les progrès de la forme sociale, Faure utilise la même poétique que pour les œuvres d'art : ondulations, mouvements, saillies, torsions, esquisses, bercements, vibrations, complexifications, équilibre, etc. Loin de seulement chercher l'unité et la cohérence (les « accords intérieurs », entre des œuvres que leur provenance oppose, procurent de l'émotion), Élie Faure ne déploie pas pour autant une histoire lissante de l'art, qui nierait ses inévitables aspérités : « À coup sûr, dans les faits étudiés de trop près, ce rythme n'apparaît pas aussi simple. Il y a des brisures, des bavures, des empiètements. Il y a, dans le bronze, une paille. Une fissure zèbre l'architrave. Un sentiment nouveau s'éveille, qui fait trembler la pyramide ou trébucher le danseur. Il arrive, par exemple, que chez un peuple en pleine et régulière évolution, une invasion pacifique ou guerrière rompe, disloque, ou simplement dévie la courbe de cette évolution » (*L'Esprit des formes*). L'histoire de l'art regorge de phénomènes de permanence, mais elle se constitue aussi par ses accidents et ses changements de trajectoire. Le travail du théoricien consiste alors à décrire le plus finement possible l'économie de ces deux tendances.

FAURE É., *Histoire de l'art* [1919-1921], réédition intégrale (cahier d'illustrations en couleur, tableaux synoptiques, index), préface de Dominique Dupuis-Labbé, Paris, Éditions Bartillat, 2010. – *L'Esprit des formes* [1927], rééd. Paris, Gallimard « Folio essais », 1991.

DESANGES P., *Élie Faure. Regards sur sa vie et sur son œuvre*, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1963. – LÉVY Y., *Écrits sur Élie Faure*, Bassac, Éditions Plein chant, 1988. – SARRAZIN H., *À la rencontre d'Élie Faure*, Périgueux, Fanlac, 1982, rééd. 1995. – Voir aussi les volumes collectifs : « Élie Faure », *Europe*, septembre 1957, et « Élie Faure », *Cahiers de L'Herne*, n° 3 et 5, 1972.

MAUD HAGELSTEIN

→ Bergson, Delacroix, Malraux.

FECHNER, GUSTAV THEODOR. 1801-1887

Gustav Theodor Fechner, né en 1801 à Gross Särchen, aujourd'hui Zarki Wielkie en Pologne, mourra en 1887 à Leipzig. Sa *Vorschule der Ästhetik* entend transformer la discipline en une « esthétique par le bas », inductive, inspirée de la psychologie expérimentale, « à partir de faits et de lois esthétiques », face à une esthétique par le haut, qui croit pouvoir déduire ces lois du concept de beau. Le fait premier de l'esthétique en fait une « doctrine du plaisir et du déplaisir » (*id.*). Peut-on alors distinguer le plaisir de la table ou des ricochets, de l'audition d'un opéra ? Fechner distingue le plaisir de la représentation et le fait de « se plaire à la chose ». Le plaisir esthétique, outre l'état intérieur, suppose un intérêt spécifique pour l'objet, reposant sur l'existence de « rapports immédiats de plaisir et de déplaisir » (*id.*). Le plaisir esthétique est plaisir du rapport complexe. Le son peut plaire, il n'est pas esthétique, l'accord musical l'est, comme ensemble de relations. L'esthétique portera sur des relations de second degré, des relations sur les rapports de plaisir-déplaisir. Elle poursuit « l'ensemble des rapports de plaisir-déplaisir du monde, selon leurs relations conceptuelles et légales, enchaînements, modes de naissance et modes d'intervention » (*id.*). Ces relations seront conçues sur le mode de la psychologie expérimentale comme des associations, « des représentations plaisantes d'associations » (*id.*). Le « principe de liaison unitaire du multiple » (*id.*) sera une telle loi d'association.

L'œuvre d'art doit répondre à ce besoin d'unité et de liaison des rapports de plaisir. Si à la satisfaction procurée par une œuvre, « concourent différents moments, qu'on peut séparer par l'analyse », il faut supposer que ces moments se soutiennent mutuellement,

comme dans l'opéra poésie, musique, chant, voire danse s'accordent : « pour rendre compte de la grandeur de l'impression totale, nous devons faire appel au principe de leur assistance réciproque » (*id.*). Ce qui plaira dans l'œuvre, sera la combinaison d'unité et de variété : « Une œuvre d'art plaira du fait que nous devenons conscients du lien de tout son contenu, par une idée unitaire, mais aussi du fait que notre contemplation se promène dans la pluralité des parties ainsi liées » (*id.*). L'art obéit donc aux trois « principes formels » (*id.*) de toute représentation : le principe d'unité du multiple, de cohérence interne et externe, et de clarté. L'œuvre sera un tout dominé par une forme, un rapport déterminé qui commande la réception « en déterminant la structure principale, le rapport principal d'un objet, et en attirant l'attention de façon dominante face à un contexte indifférent et aux parties annexes subordonnées » (*id.*). Ne prenant son sens que par le tout, par « l'Idée à présenter », le détail n'est souvent présenté que « dans des indications », ce qui proscrit l'imitation. L'art se définit par les « déviations de l'art face à la nature » (*id.*). La façon dont chaque artiste combine les éléments d'un tableau en les écartant de la nature définit sa « présentation stylisée » (*id.*). La nature ne présente pas les choses selon le sens qu'elles ont pour nous. C'est là un « défaut contre le style » (*id.*). L'art doit donc renoncer aux avantages de la nature, « non seulement [...] les remplacer par le style, mais là où c'est possible, les dépasser » (*id.*). Le style harmonise autant que possible sens et contenu.

L'art surpasse donc la nature en l'idéalisant, en gommant ses défauts. Il « peut ainsi nous présenter de façon durable, en forme et en couleur, l'idéal d'une belle femme », mais cet idéal dérive de la beauté naturelle et l'impression la plus forte est fournie par la beauté naturelle : « Certes, si Hélène fut un jour la plus belle des femmes, le tableau ni la statue ne pourraient rendre sa couleur et sa forme comme la réalité les donnait » (*id.*). L'idéalisation se réduit donc au passage au type. L'art idéalise, il n'atteint pas un idéal supérieur à la réalité. Si tout art contient différents éléments concourant à la satisfaction, ceux-ci ne s'accordent pas nécessairement entre eux immédiatement. L'œuvre ne se définit donc pas par un maximum, mais par un rapport optimum entre ces facteurs : « C'est donc une règle générale, de n'élever chaque condition de satisfaction, que tant qu'on ne