PETITE BIBLIO
PAYOT
CLASSIQUES

HENRI FOCILLON

VIE DES FORMES



« Tout est forme, et la vie même est une forme. »

Précis, poétique, érudit, philosophique, chaque livre de Henri Focillon (1881-1943) propose à ses lecteurs une aventure de l'esprit. *Vie des formes* paraît en 1934, à Paris, chez Ernest Leroux. Focillon a 53 ans. C'est son grand-œuvre, l'œuvre d'une vie, où cet historien et philosophe de l'art, l'un des plus importants du XX^{e} siècle, ramasse tout son savoir autour d'une seule – mais complexe, mais immense – question : qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? Walter Benjamin, qui l'avait lu attentivement, voyait dans *Vie des formes* une rupture. On y décèlera aussi l'influence de Bergson, dont Focillon était proche, et avec lequel il partageait une parole magnétique qui attirait les foules à chacun de ses cours à l'université ou au Collège de France.

HENRI FOCILLON
AUX ÉDITIONS PAYOT

Éloge de la main, suivi de : *Prééminence de la main droite* (Robert Hertz)

Vie des formes

Henri Focillon

Vie des formes

PETITE BIBLIO
PAYOT

Retrouvez l'ensemble des parutions
des Éditions Payot sur

editions-payot.fr

Cet ouvrage porte le numéro 1291 dans la collection
« Petite Bibliothèque Payot »

Conception graphique de la couverture : Sara Deux
Illustration : © Aline Zalko

© Éditions Payot & Rivages, Paris, 2025
pour la présente édition

ISBN : 978-2-228-93739-9

1

Le monde des formes

Les problèmes posés par l'interprétation de l'œuvre d'art se présentent sous l'aspect de contradictions presque obsédantes. L'œuvre d'art est une tentative vers l'unique, elle s'affirme comme un tout, comme un absolu, et, en même temps, elle appartient à un système de relations complexes. Elle résulte d'une activité indépendante, elle traduit une rêverie supérieure et libre, mais on voit aussi converger en elle les énergies des civilisations. Enfin (pour respecter provisoirement les termes d'une opposition tout apparente) elle est matière et elle est esprit, elle est forme et elle est contenu. Les hommes qui s'emploient à la définir la qualifient selon les besoins de leur nature et la particularité de leurs recherches. Celui qui la fait,

lorsqu'il s'arrête à la considérer, se place sur un autre plan que celui qui la commente et, s'il se sert des mêmes termes, c'est dans un autre sens. Celui qui en jouit avec profondeur et qui, peut-être, est le plus délicat et le plus sage, la chérit pour elle-même : il croit l'atteindre, la posséder essentiellement – et il l'enveloppe du réseau de ses propres songes. Elle plonge dans la mobilité du temps, et elle appartient à l'éternité. Elle est particulière, locale, individuelle, et elle est un témoin universel. Mais elle domine ses diverses acceptions et, servant à illustrer l'histoire, l'homme et le monde même, elle est créatrice de l'homme, créatrice du monde, et elle installe dans l'histoire un ordre qui ne se réduit à rien d'autre.

Ainsi s'accumule autour de l'œuvre d'art la végétation luxuriante dont la décorent ses interprètes, parfois au point de nous la dérober tout entière. Et pourtant son caractère est d'accueillir tous ces possibles. C'est peut-être qu'ils sont en elle, mêlés. C'est un aspect de sa vie immortelle et, s'il est permis de parler ainsi, c'est l'éternité de son présent, la preuve de son abondance humaine, de son inépuisable intérêt. Mais à force de faire servir l'œuvre d'art à des fins particulières, on la destitue de son antique

dignité, on lui retire le privilège du miracle. Cette merveille, à la fois hors du temps et soumise au temps, est-ce un simple phénomène de l'activité des cultures, dans un chapitre d'histoire générale, ou bien un univers qui s'ajoute à l'univers, qui a ses lois, ses matières, son développement, une physique, une chimie, une biologie, et qui enfante une humanité à part ? Pour en poursuivre l'étude, il serait nécessaire de l'isoler provisoirement. Ainsi, nous aurions chance d'apprendre à la voir, car elle est d'abord combinée pour la vue, l'espace est son domaine, non l'espace de l'activité commune, celui du stratège, celui du touriste, mais l'espace traité par une technique qui se définit comme matière et comme mouvement. L'œuvre d'art est mesure de l'espace, elle est forme, et c'est ce qu'il faut d'abord considérer.

Balzac écrit dans un de ses traités politiques : « Tout est forme, et la vie même est une forme. » Non seulement toute activité se laisse discerner et définir dans la mesure où elle prend forme, où elle inscrit sa courbe dans l'espace et le temps, mais encore la vie agit essentiellement comme créatrice de formes. La vie est forme, et la forme est le mode de la vie. Les rapports qui unissent les formes entre elles

dans la nature ne sauraient être pure contingence, et ce que nous appelons la vie naturelle s'évalue comme un rapport nécessaire entre les formes sans lesquelles elle ne serait pas. De même pour l'art. Les relations formelles dans une œuvre et entre les œuvres constituent un ordre, une métaphore de l'univers.

Mais en présentant la forme, comme la courbe d'une activité, nous nous exposons à deux dangers. D'abord celui de la dépouiller, de la réduire à un contour, à un diagramme. Nous devons envisager la forme dans toute sa plénitude et sous tous ses aspects, la forme comme construction de l'espace et de la matière, qu'elle se manifeste par l'équilibre des masses, par les variations du clair à l'obscur, par le ton, par la touche, par la tache, qu'elle soit architecturée, sculptée, peinte ou gravée. Et d'autre part, dans ce domaine, prenons garde qu'il ne faut jamais séparer courbe et activité et considérer cette dernière à part. Tandis que le tremblement de terre existe indépendamment du sismographe et les variations barométriques en dehors des traits du curseur, l'œuvre d'art n'existe qu'en tant que forme. En d'autres termes, l'œuvre n'est pas la trace ou la courbe de l'art en tant qu'activité, elle est l'art

même ; elle ne le désigne pas, elle l'engendre. L'intention de l'œuvre d'art n'est pas l'œuvre d'art. La plus riche collection de commentaires et de mémoires par les artistes les plus pénétrés de leur sujet, les plus habiles à peindre en mots, ne saurait se substituer à la plus mince œuvre d'art. Pour exister, il faut qu'elle se sépare, qu'elle renonce à la pensée, qu'elle entre dans l'étendue, il faut que la forme mesure et qualifie l'espace. C'est dans cette extériorité même que réside son principe interne. Elle est sous nos yeux et sous nos mains comme une sorte d'irruption dans un monde qui n'a rien de commun avec elle, sauf le prétexte de l'image dans les arts dits d'imitation.

La nature elle aussi crée des formes, elle imprime dans les objets dont elle est faite et aux forces dont elle les anime des figures et des symétries, si bien que l'on s'est complu quelquefois à voir en elle l'œuvre d'un Dieu artiste, d'un Hermès caché, inventeur des combinaisons. Les ondes les plus ténues et les plus rapides ont une forme. La vie organique dessine des spires, des orbes, des méandres, des étoiles. Si je veux l'étudier, c'est par la forme et par le nombre que je la saisis. Mais du jour où ces figures interviennent dans l'espace de l'art et

dans ses matières propres, elles acquièrent une valeur nouvelle, elles engendrent des systèmes complètement inédits.

Mais ces inédits, nous supportons mal qu'ils puissent conserver leur qualité étrangère. Toujours nous serons tentés de chercher à la forme un autre sens qu'elle-même et de confondre la notion de forme avec celle d'image, qui implique la représentation d'un objet, et surtout avec celle de signe. Le signe signifie, alors que la forme *se* signifie. Et du jour où le signe acquiert une valeur formelle éminente, cette dernière agit avec force sur la valeur du signe comme tel, elle peut le vider ou le dévier, le diriger vers une vie nouvelle. C'est que la forme est enveloppée d'un halo. Elle est stricte définition de l'espace, mais elle est suggestion d'autres formes. Elle se continue, elle se propage dans l'imaginaire, ou plutôt nous la considérons comme une sorte de fissure, par laquelle nous pouvons faire entrer dans un règne incertain, qui n'est ni l'étendu ni le pensé, une foule d'images qui aspirent à naître. Ainsi s'expliquent peut-être toutes les variations ornementales de l'alphabet et, plus particulièrement, le sens de la calligraphie dans les arts d'Extrême-Orient. Le signe, traité

selon certaines règles, tracé au pinceau avec des déliés et des pleins, des brusqueries et des lenteurs, des fioritures et des abréviations qui constituent autant de manières, accueille une symbolique qui se superpose à la sémantique et qui est d'ailleurs capable de se durcir et de se fixer, au point de devenir une sémantique nouvelle. Le jeu de ces échanges, de ces superpositions de la forme et du signe nous donnerait, plus près de nous, un autre exemple, avec le traitement ornemental de l'alphabet arabe et avec l'usage que l'art chrétien d'Occident a pu faire des caractères coufiques.

Est-ce donc que la forme soit vide, qu'elle se présente comme un chiffre errant dans l'espace à la poursuite d'un nombre qui le fuit ? En aucune manière. Elle a un sens, mais qui est tout d'elle, une valeur personnelle et particulière qu'il ne faut pas confondre avec les attributs qu'on lui impose. Elle a une signification et elle reçoit des acceptions. Une masse architecturale, un rapport de tons, une touche de peinture, un trait gravé existent et valent d'abord en eux-mêmes, ils ont une qualité physionomique qui peut présenter de vives ressemblances avec celle de la nature, mais qui ne se confond pas avec elle. Assimiler

forme et signe, c'est admettre implicitement la distinction conventionnelle entre la forme et le fond, qui risque de nous égarer, si nous oublions que le contenu fondamental de la forme est un contenu formel. Bien loin que la forme soit le vêtement hasardeux du fond, ce sont les diverses acceptions de ce dernier qui sont incertaines et changeantes. À mesure que se défont et s'oblitèrent les vieux sens, des sens neufs s'ajoutent à la forme. Le réseau d'ornement où viennent se prendre les dieux et les héros successifs de la Mésopotamie change de nom sans changer de figure. Bien plus, dès que la forme paraît, elle est susceptible d'être lue de diverses façons. Même dans les siècles les plus fortement organiques, alors que l'art obéit à des règles aussi rigoureuses que celles d'une mathématique, d'une musique et d'une symbolique, comme M. Mâle l'a montré, il est permis de se demander si le théologien qui dicte le programme, l'artiste qui l'exécute, le fidèle qui en reçoit la leçon accueillent la forme et l'interprètent tous trois de la même manière. Il existe une région de la vie de l'esprit où les formes les mieux définies retentissent avec diversité. Ce que Barrès a pu faire de *La Sibylle d'Auxerre*, enlaçant un songe admirable et gratuit à

la matière où nous la voyons figurée, dans l'ombre du temps et de l'église, l'artiste l'a fait lui aussi, mais autrement, et dans l'ordre de sa pensée ouvrière, et autrement encore le prêtre qui en conçut le dessein, et bien des rêveurs après eux, attentifs aux suggestions propagées par la forme dans les générations renouvelées.

On peut concevoir l'iconographie de plusieurs manières, soit comme la variation des formes sur le même sens, soit comme la variation des sens sur la même forme. L'une et l'autre méthode mettent également en lumière l'indépendance respective des deux termes. Tantôt la forme exerce une sorte d'aimantation sur des sens divers, ou plutôt elle se présente comme un moule creux, où l'homme verse tour à tour des matières très différentes qui se soumettent à la courbe qui les presse, et qui acquièrent ainsi une signification inattendue. Tantôt la fixité obsédante du même sens s'empare d'expériences formelles qu'elle n'a pas forcément provoquées. Il arrive que la forme se vide complètement, qu'elle survive longtemps à la mort de son contenu et même qu'elle se renouvelle avec une richesse étrange. La magie sympathique, en copiant les nœuds de serpents, a inventé l'entrelacs. L'origine prophylactique

de ce signe n'est guère douteuse. Il en reste une trace dans les attributs symboliques d'Esculape. Mais le signe devient forme et, dans le monde des formes, il engendre toute une série de figures, désormais sans rapport avec leur origine. Il se prête avec un grand luxe de variations au décor monumental de certaines chrétientés d'Orient ; il y compose les chiffres ornementaux les plus étroitement noués ; il s'y plie tantôt à des synthèses qui dérobent soigneusement le rapport de leurs parties, tantôt au génie analytique de l'Islam, qui s'en sert pour construire et pour isoler des figures régulières. En Irlande, il apparaît comme la rêverie fuyante, sans cesse recommencée, d'un univers chaotique qui étreint et dissimule dans ses replis les débris ou les germes des créatures. Il s'enroule autour de la vieille iconographie, qu'il dévore. Il crée une image du monde qui n'a rien de commun avec le monde, un art de penser qui n'a rien de commun avec la pensée.

Ainsi, même si nous nous contentons de porter nos regards sur de simples schémas linéaires, l'idée d'une puissante activité des formes s'impose à nous. Elles tendent à se réaliser avec une force extrême. Il en est de même dans le langage. Le signe verbal peut, lui

aussi, devenir le moule d'acceptions variées, et, promu forme, connaître des aventures singulières. En écrivant ces lignes, nous n'oublions pas les justes critiques opposées par Michel Bréal à la théorie que formulait Arsène Darmesteter dans *La Vie des mots.* Cette végétation, apparemment et métaphoriquement indépendante, exprime certains aspects de la vie de l'intelligence, des aptitudes actives et passives de l'esprit humain, une merveilleuse ingéniosité dans la déformation et dans l'oubli. Mais il reste exact de dire qu'elle a ses dépérissements, ses proliférations, ses monstres. Un événement imprévu les provoque, un choc qui ébranle et met en jeu, avec une force extérieure et supérieure aux données de l'histoire, les plus étranges procédés de destruction, de déviation et d'invention. Si, de ces couches profondes et complexes de la vie du langage, nous passons aux régions supérieures où il acquiert une valeur esthétique, nous voyons se vérifier encore le principe formulé plus haut et dont nous aurons souvent à constater les effets dans le cours de nos études : le signe signifie, mais, devenu forme, il aspire à se signifier, il crée son nouveau sens, il se cherche un contenu, il lui donne une vie jeune par des associations,