

Collection *Œuvres en sociétés*



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Cet ouvrage est publié en coédition avec le Centre allemand
d'histoire de l'art.

Maria Stavrinaki
Contraindre à la liberté.
Carl Einstein, les avant-gardes, l'histoire

les presses du réel

Remerciements

L'écriture de ce livre a commencé à l'Institute for Advanced Study de Princeton au cours du premier semestre 2012. Je remercie vivement la School of Historical Studies pour m'avoir accueillie dans ce paradis de la recherche, et tout spécialement Yve-Alain Bois et Marian Zelazny. Je suis également reconnaissante aux archives de l'Akademie der Künste où se trouve le fonds d'archives de Carl Einstein. Mes remerciements vont aussi à Julie Cortella pour le regard toujours attentif qu'elle a porté sur mon texte. Je suis tout particulièrement reconnaissante à Mathilde Arnoux, Patricia Bobillier-Monnot et Thomas Kirchner pour leur engagement dans la réalisation de ce livre. J'ai enfin bénéficié d'échanges réguliers et fructueux avec d'autres historiens de l'art qui se sont intéressés à la figure de Carl Einstein – notamment Uwe Fleckner, Mark Haxthausen et Sebastian Zeidler ; qu'ils trouvent ici l'expression de ma gratitude, comme aussi les nombreux collègues et amis avec lesquels j'ai pu discuter de ce livre au fil des ans. Ce manuscrit a été achevé en décembre 2013.

Introduction

Théoricien de l'art, Carl Einstein (1885-1940) passa la plus grande partie de sa vie en Allemagne puis, de 1928 jusqu'au jour où il se donna la mort en 1940, il vécut en France et en Catalogne. Il fut donc non seulement contemporain des avant-gardes historiques auxquelles il consacra la plus grande part de ses écrits, mais aussi de bien des cataclysmes des premières décennies du siècle passé : la Première Guerre mondiale, la révolution russe et la révolution spartakiste, la formation du fascisme en Europe, la guerre d'Espagne, le début de la persécution meurtrière des Juifs et bientôt celui de la Seconde Guerre mondiale provoquée par l'Allemagne nazie. Chacun de ces événements a marqué sa vie et sa pensée. Mais, à l'instar d'autres penseurs de gauche qui ont écrit sur l'histoire et ses ressorts pendant ces mêmes années, Einstein se méfiait autant, sinon plus, des sourdes catastrophes quotidiennes que des cataclysmes de l'histoire.

Ses pérégrinations entre l'histoire de l'art, l'ethnologie, la critique d'art, la philosophie et l'écriture romanesque répondaient, tout comme ses engagements politiques successifs, à un besoin intime : celui d'en finir avec une conception évolutionniste de l'accumulation du temps et la reproduction du « même » : du même objet, du même sujet, du même pouvoir, de la même classe. Pour lui, l'historicisme, l'imitation des normes et autres *habitus* artistiques, le capitalisme et son complice, l'optimisme social-démocrate, étaient autant de ressorts d'un seul et même dispositif de contrainte et d'exclusion. Il lui fallait donc penser les modes de fonctionnement de ce dispositif, où chacun des champs et chacun des concepts était à la fois la métaphore et le prolongement de tous les autres. Mais comment déchirer cette toile inextricable d'équivalences pour revendiquer la liberté ? Sa réponse était claire : en investissant le potentiel libérateur de cette inextricabilité métaphorique elle-même.

Car, comme bien d'autres représentants du modernisme, Einstein a d'abord cru en la capacité de l'art d'interrompre le tranquille *continuum* de l'histoire. À dire vrai, il a même attribué à l'art un pouvoir inouï : façonner, par l'organisation du sensible, une autre ontologie pour le sujet moderne, une ontologie de rapports à la fois ouverts et cohérents, et non plus de subjectivités « autonomes », construites sur l'appropriation des choses et des hommes. Dans les années 1910 – avant que la Première Guerre mondiale n'éclate –, il imaginait que l'art agissait de façon immédiate, comme la foudre ; puis, dans les années 1920, après ses premières désillusions esthétiques et politiques, il voyait au contraire l'action de l'art s'étendre avec la lenteur de certains poisons – une sorte de piège latent. Ces deux stratégies étaient liées à son interprétation de certains mouvements artistiques : le cubisme, puis la peinture postcubiste qui, aux marges du surréalisme, investissait les ressources hallucinatoires de la subjectivité. Mais là encore, comme bien d'autres modernistes, comme aussi nombre de marxistes et d'anarchistes, Einstein en venait chaque fois à retirer toute confiance à l'art, succombant alors aux vieux dualismes platoniciens et aux apories transmises par le christianisme à la religion de l'art. Il voulait agir ainsi dans la matière même de l'histoire : l'action, pensait-il alors, ne laissait de place ni à l'illusion ni au mensonge, à la différence de l'art

moderne qui lui semblait demeurer toujours une *médiation*, par définition métaphorique et indirecte. C'est ce qui le poussa à s'engager volontairement dans la Première Guerre mondiale, à s'engager plus tard avec les communistes dans la révolution spartakiste, puis dans la guerre d'Espagne avec les anarchistes de la colonne Durruti.

Ce qui le caractérise fut donc, on le voit, son engagement dans l'écriture *et* la praxis, dans la contemplation *et* l'action. Encore une fois, ces deux types d'engagement ne furent ni toujours synchrones, ni d'une cohérence infaillible au fil des ans : suivre l'itinéraire de la pensée d'Einstein oblige à y reconnaître des revirements constants. Pour autant, loin de constituer les symptômes d'un quelconque opportunisme, ces revirements étaient les résultats de sa réactivité face à l'exigence de l'histoire et aux contradictions qui travaillaient dès lors plus que jamais l'absoluité de sa pensée.

Contemporain des avant-gardes et parfois acteur de quelques-unes de leurs opérations les plus marquantes (Dada à Berlin ; d'importantes expositions liées au cubisme et, dans les années 1930, à Braque et Picasso ; ou l'entreprise éditoriale de la revue française *Documents*), Einstein fut aussi leur premier historien¹. Il donna trois versions différentes de son ouvrage *Die Kunst des 20. Jahrhunderts [L'Art du XX^e siècle]* en 1926, en 1928 et en 1931. C'était une histoire de l'art du siècle écrite au jour le jour mais aussi, et inversement, c'était l'art se faisant au jour le jour qui était interprété comme une histoire séculaire déjà consolidée : ce contraste d'échelles temporelles avait pour fonction de contenir dans une forme un présent fortement conflictuel et indéterminé, de « contraindre » une histoire à une cohérence sinon utopique, du moins rendue apaisante par le sens qu'il lui conférait. Mais l'écriture passionnée d'Einstein était aussi l'expression de ses propres mutations, voire de ses impasses. D'un côté, il craignait par-dessus tout la réification de l'histoire et sa transformation en un « héritage » capitaliste. Il cherchait ainsi à fonctionnaliser le passé à outrance en le transformant en ressource psychique et intellectuelle pour l'action symbolique et politique. D'un autre côté, il était lui-même déterminé par un conflit, par un impératif contradictoire qui tendait sa pensée et sa vie comme un arc jusqu'à les briser. C'est cet impératif que nous nommons ici : « contraindre à la liberté ».

Le paradoxe qui consiste à « contraindre » pour rendre « libre » – ou du moins désireux de revendiquer sa liberté – fait le cœur de la pensée d'Einstein. Il s'agit ici d'en étudier les différentes facettes, les contradictions intrinsèques et l'évolution au fil des ans. Loin de faire exception au sein de la modernité, l'impératif de « contraindre à la liberté » en est plutôt l'une des figures constitutives, qu'il est possible d'analyser depuis le saint-simonisme et le romantisme jusqu'aux avant-gardes elles-mêmes, et au-delà. Mais cet impératif peut prendre des formes et des modalités diverses, y compris dans la pensée d'un seul homme. L'effort d'Einstein

1. Carl Einstein avait organisé une exposition d'œuvres cubistes en 1913 à la Neue Galerie à Berlin, à laquelle il avait aussi inclus des artefacts africains. Bien plus tard, il a participé à l'accrochage de la rétrospective de Picasso en 1932 chez Georges Petit et à celui de la rétrospective Georges Braque à Bâle en 1933, cf. Uwe Fleckner, « The Joy of Hallucination: on Carl Einstein and the Art of Georges Braque », in *Georges Braque and the Cubist Still Life, 1928-1945*, éd. par Mildred Lane Kemper, Washington, Philipps Collection, s.d., p. 52-73.

pour ajuster sa pensée à son expérience de l'histoire et aux réponses changeantes des artistes est passionnant à suivre : il témoigne d'une exigence intellectuelle et éthique susceptible de nous interroger puissamment aujourd'hui – qui pourrait encore prétendre que l'histoire est finie ?

La « contrainte », c'était pour Einstein la réalité telle que façonnée par les rapports sociaux et politiques, psychiques et cognitifs, perceptifs et esthétiques : elle paraissait le plus souvent aussi définitive, aussi muette qu'une pierre. La nécessité aveugle, la réalité arbitraire, l'histoire injuste, les hommes à la perception émoussée reproduisant involontairement les rapports existants, les œuvres d'art faisant de même et manquant ainsi à leur fonction formatrice première : autant de facettes et de leviers de cette contrainte. Mais à l'aube du XX^e siècle, la contrainte se manifestait selon Einstein sous une forme opposée : atomisation croissante, subjectivisme stérile, dissolution politique et temporelle, s'exprimant indifféremment dans la démocratie parlementaire, le progrès et – pour ce qui est de l'art – dans l'impressionnisme et ses avatars. En somme, on aurait été rarement aussi peu libre qu'au temps du libéralisme politique. C'est à ce paradoxe fondamental que répondait en fin de compte le renversement paradoxal d'Einstein : la liberté ne pourrait surgir que des formes symboliques contraignantes comme celles qui œuvraient, pensait-il, avant la modernité occidentale et loin d'elle. Ainsi, reprenant le fil laissé par le saint-simonisme et le romantisme, a-t-il essayé de penser les façons dont il était possible de convertir une liberté toute négative, parce que passive et illusoire, en une liberté positive, parce que conquise et bien réelle. Toutes ces façons présupposaient un passage, plus ou moins long, plus ou moins radical et plus ou moins univoque, par la contrainte exercée par l'art sur le spectateur.

Negerplastik [La Sculpture nègre] fut écrit en 1914 et publié en 1915, alors qu'Einstein était au front. Ce texte, le premier à aborder les artefacts ethnologiques de façon esthétique en les reliant aux procédés formels du cubisme, est aussi imprégné d'une forte vision ontologique et politique demeurée largement inaperçue. En clair, c'est une vision « souverainiste » de l'art et de l'artiste, posant une distance infranchissable entre l'œuvre d'art et le spectateur : loin du narcissisme que peut susciter l'œuvre d'art complaisante, le spectateur devrait au contraire subir l'œuvre à la manière – totale et immédiate – d'une apocalypse. L'apocalypse – figure du temps très répandue au sein des avant-gardes (sauf, par ironie, dans le cubisme de Braque et de Picasso) – répondait à l'attente d'une interruption soudaine et catastrophique d'un temps homogène et continu. Comme toutes les apocalypses qui prenaient modèle sur l'exemple judéo-chrétien, l'« apocalypse primitive » d'Einstein, en faisant le mal, était censée faire le bien : en contrariant la perception fossilisée et *en l'obligeant* à se conformer à des rapports formels inédits, elle s'imposait d'en haut, directement et souverainement. Sans aucun doute, il s'agissait de façon ultime pour Einstein de parvenir à semer le désir de la révolution chez le spectateur, c'est-à-dire aussi à lui apprendre à désobéir à toute forme souveraine. Mais en partant du postulat que le spectateur ne saurait faire de lui-même ce que quelques artistes faisaient admirablement pour lui, Einstein formulait aussi une vision élitiste et antidémocratique de l'art.

À l'encontre de la *doxa* qui distingue radicalement formalisme et politique, la pensée d'Einstein vient prouver que les deux peuvent être liés indissociablement :

Negerplastik est dans le même temps un texte d'une rigueur formaliste héritière des théories de la pure visibilité de la fin du XIX^e siècle (annonçant même l'approche plus tardive du formalisme paradigmatique d'un Michael Fried), et un texte éminemment politique. La politique ici ne vient pas recouvrir le raisonnement raffiné du formalisme, ajoutant brutalement sa couche d'idéologie comme le prétendent quelques esthètes : formalisme et politique s'énoncent en même temps, par les mêmes mots, tout comme l'impact politique espéré doit passer par la forme. Mais, par là même, le texte de *Negerplastik* pose des questions de temporalité complexes puisqu'il implique tout à la fois l'action directe et suffisante de la forme et le projet politique à venir. *Negerplastik* est écartelé entre le présent et le futur, entre l'autosuffisance de l'œuvre et sa vocation politique, entre l'individu et les masses, entre la contemplation et la participation. La guerre, dans laquelle Einstein s'est engagé volontairement durant le deuxième moment de sa quête de « libre contrainte », est venue suspendre cette aporie, mais sans la mettre en cause, sans la résoudre dans son fond. La guerre, pensait-il, rendait l'art tout simplement obsolète, puisqu'il dépend d'une réception individuelle et puisque sa temporalité est nécessairement transitoire.

Einstein n'a éprouvé qu'une seule fois le caractère absolument synchrone de l'art et de la politique – le *kairos* –, mais c'était là encore de façon indirecte, de loin et donc pour une bonne part inventée : la révolution russe et l'abstraction suprématisante lui semblaient réaliser simultanément cette nouvelle ontologie des rapports qu'il cherchait. Ce présent comblé contrastait amèrement avec la mélancolie postrévolutionnaire de l'Allemagne où l'échec de la révolution s'ajoutait à l'effondrement des espoirs qu'Einstein avait mis dans l'art moderniste. La mélancolie d'Einstein était d'autant plus profonde qu'il avait compris la révolution comme étant « primitive », puisqu'elle émanait *directement* des masses et n'avait donc besoin d'aucune médiation, tout comme la guerre avant elle. En Allemagne, où les -ismes s'amoncelaient dans le tas de l'histoire réifiée, le seul espace possible pour l'art pendant et immédiatement après la révolution était, selon Einstein, celui qu'occupait Dada. Par une série de procédés formels et d'activités performatives, le présentisme dada, d'une vocation à la fois critique et utopique, déconstruisait en effet méticuleusement les usages serviles du passé et du futur par des œuvres d'art incitant le public à agir *dès à présent*. En accord avec les pratiques dadaïstes, mais aussi avec le marxisme de Georg Lukács, Einstein esquissait un *décisionnisme* qui était comme l'envers de celui, réactionnaire, que Carl Schmitt formulerait peu après dans sa *Théologie politique*. La « décision » [*Entscheidung*] – contre toute forme d'ajournement, mais aussi, plus globalement, contre tout régime fondé sur la médiation (l'art, le parlementarisme, la possession) – fut durant un temps très bref le grand thème structurant la pensée einsteinienne.

Une fois passé ce court moment, Einstein fut contraint de réfléchir à nouveaux frais sur la possibilité de l'histoire : une histoire qui se montrait bien complexe après l'expérience d'une révolution qui avait abouti à un échec. D'un côté, la révolution spartakiste lui interdisait à jamais de revenir au modèle « souverainiste », rigide et univoque, de *Negerplastik*. Mais de l'autre, l'échec de cette révolution rendait également impossible l'investissement utopique du présent. Quant au futur, il lui fut toujours une terre interdite, puisqu'elle avait été colonisée par les récits progressistes, abstraits et désincarnés. Où donc se trouvait la possibilité de l'histoire ?

Einstein avait jadis fait le choix de l'intervalle, du moment où, sur le « fil du rasoir », le temps se scinde en deux : en une fin et un commencement. Maintenant, il lui fallait au contraire étirer, dilater et même ajourner ce temps apocalyptique, s'il voulait sortir du deuil et de l'amertume. Or cette sortie du deuil exigeait l'invention d'un autre passé. Ainsi, pour la première fois dans ses écrits, le passé faisait-il irruption non plus comme histoire réifiée, morte et malgré tout indéfiniment répétée, mais comme une expérience – personnelle et collective, consciente et inconsciente – qui, si elle n'était pas dépourvue de tristesse, n'en était pas moins chargée de potentiel pour l'avenir. À partir de 1923 environ, la conception qu'Einstein se faisait du temps devint bien plus plastique, plus asynchrone et aussi plus feuilletée qu'elle ne l'avait été jusqu'alors.

Il faut donc faire la part des choses. En dépit de son alliance avec le cubisme qui, pensait-il, avait su développer un primitivisme conceptuel sans les scories de l'évolutionnisme, *Negerplastik* relevait bel et bien du projet primitiviste moderne : un projet esthétisant, idéaliste, historiquement statique et fort réactionnaire. À bien des égards, *Negerplastik* restait même tributaire de la pensée néoclassique, l'apocalypse étant une transfiguration du fameux « instant fertile » de la *mimesis* pour les arts de l'espace, tel que Lessing ou Goethe l'avaient défendu naguère. Pour toutes ces raisons, il n'est pas légitime d'aborder ce texte comme une défense des anachronismes de l'histoire, à moins que l'on pense que le néoclassicisme et le primitivisme relèvent d'un anachronisme capable de subvertir les usages historicistes du passé². Ce qui pose problème au fond, c'est la notion d'anachronisme dans son ensemble, une notion trop générale et floue pour être intellectuellement pertinente. Si tout usage non linéaire du passé revient à l'anachronisme, on ne peut pas aller bien loin³. D'une part, la linéarité existe rarement dans les récits historiques : quel mouvement d'avant-garde, hormis celui fantasmé par Greenberg, se prête à être compris comme platement linéaire ? D'autre part, doter l'anachronisme d'un contenu forcément « dialectique » et, plus encore, « subversif » pose problème. Comme tout le reste, l'anachronisme n'est rien en soi, mais dépend entièrement de ses usages. L'anachronisme s'avère aussi fantasmatique que son opposé, l'histoire purement linéaire.

Encore une fois : l'usage de mêmes thèmes primitivisants par Einstein après la révolution spartakiste sera très différent de celui de *Negerplastik*. Ce sera un usage considérablement, mais pas totalement, affranchi de primitivisme. Il en ira de même de sa pensée de l'histoire dans son ensemble. Dorénavant, Einstein se consacra à l'analyse simultanée des trois ordres du temps qui seront ainsi imbriqués, orchestrés, emboîtés et mis en mouvement les uns avec les autres. Conformément à cette pratique, il interprétera les œuvres des artistes de son temps comme autant de propositions d'expérience du temps, c'est-à-dire aussi comme autant de propositions sur la façon de comprendre et de vivre l'histoire passée, présente et future.

2. Georges Didi-Huberman a fait de *Negerplastik* l'un des trois éléments (avec la pensée de Walter Benjamin et celle d'Aby Warburg) de sa constellation du temps anachronique dans son ouvrage *Devant le temps*, Paris, Éd. de Minuit, 2000.

3. Un tel abus de la notion d'anachronisme, qui finit par homogénéiser tous les usages du passé médiéval, peu importe leur finalité, leur modalité et le projet historique auquel ils sont liés, peut être suivi dans le livre d'Alexander Nagel, *Medieval Modern. Art out of Time*, Londres, Thames & Hudson, 2012.

La formation d'une conception épaissie et feuilletée du temps dans la pensée d'Einstein est indissociable d'une autre grande découverte de ces années : celle de la pensée du *tragique*. Tout se passait comme si la tradition spéculative de son pays, de Friedrich Schelling jusqu'à Georg Simmel, en passant par Friedrich Nietzsche, prenait soudain une importance immense pour lui, qui réfléchissait sur les possibilités d'une histoire lourde de l'expérience de l'échec, mais devant rester encore ouverte. La pensée d'Einstein telle qu'elle s'est déployée pendant les deux décennies des années 1920-1940 sera interprétée dans les pages qui suivent comme une pensée historique du tragique, dans laquelle le modèle *spatial* de *Negerplastik* vole littéralement en éclats, pour *se temporaliser* de plus en plus, prenant des figures diverses, selon les artistes, selon les moments, selon les pays. La temporalisation tragique, susceptible d'incorporer beaucoup de temporalités asynchrones, renonçait certes au comble immédiat du *kairos*, mais pour se développer dans une asynchronie foncièrement ambivalente : négative, parce que décalée, parce que insatisfaite et en attente, mais aussi positive, parce que précisément non homogène, insoumise au présent et au passé aliénés. L'histoire des avant-gardes s'étale ainsi au fil de ces pages comme un drame tragique, où les artistes, à travers leurs choix formels, *décident ou non* d'affronter le destin. De la sculpture au drame : c'est ainsi que le poison du temps a commencé à ronger le formalisme paradigmatique d'Einstein, laissant loin derrière l'« instant fertile » du néoclassicisme, de l'apocalypse et de la souveraineté.

Les années 1920 furent aussi celles où Einstein n'a pas seulement orchestré les temps, mais aussi les disciplines. Sa connaissance de l'ethnologie est devenue de plus en plus matérialiste, lui interdisant de ce fait l'esthétisation des artefacts : les sculptures se sont dès lors désagrégées et disséminées en rites et en fonctions, tandis que la verticalité souveraine s'est muée en horizontalité des rapports. Ce tournant épistémologique rimait parfaitement avec ses choix politiques, mais aussi avec sa nouvelle conception de l'histoire, devenue bien méfiante à l'égard de l'immédiateté. À l'ethnologie sont venues s'imbriquer deux autres disciplines : la psychanalyse et la préhistoire. Explorant la mémoire enfouie des individus et de l'espèce, il n'y avait pas seulement entre elles une profonde analogie ; elles étaient aussi parfaitement compatibles avec la conception désormais épaissie et feuilletée qu'Einstein se faisait de l'histoire. Et tout comme la psychanalyse théorisait un sujet désintégré et multiple, la préhistoire se fondait sur des artefacts à jamais fragmentaires, exposés à une analyse infinie. Cette équivocité, qui était aussi une ouverture herméneutique (du moins pour ce qui est de la préhistoire), était très importante dans le nouveau dispositif d'Einstein, lequel remplaçait le modèle souverainiste de *Negerplastik* par celui d'un art analogique, suggestif, lent et hypnotique.

Le tempérament très spéculatif d'Einstein, hanté par nombre de présences philosophiques, assimilait tant les thèses que les méthodes des différentes disciplines dans un discours polyphonique, métaphorique à l'envi, aussi inextricable en vérité que la réalité qu'il se proposait d'analyser, de connaître et de changer. C'est à cette polyphonie qu'on est confronté quand on déambule dans ses écrits. Pour sûr, cette polyphonie épistémologique avait pour but ultime d'empêcher la fétichisation des œuvres d'art, qui constituait selon lui le plus grand méfait d'une histoire de l'art centrée sur les génies et les chefs-d'œuvre. Il décidait ainsi de faire de l'histoire

de l'art ce que les peintres qu'il admirait faisaient de leurs tableaux : la transformer en ressource psychique et intellectuelle de ceux qui décideraient d'affronter le destin. Cette fonctionnalisation de l'histoire de l'art entraînait cependant un risque, inhérent en réalité au vitalisme de toute pensée fonctionnaliste : à savoir la dissolution de l'œuvre d'art concrète, sa transformation en un symptôme parmi bien d'autres. Einstein s'arrêtait rarement sur la description des œuvres, pour esquisser plutôt des *Gestalt*, des formes synthétiques émergeant du travail de tel peintre ou de tel mouvement à telle période donnée. Il serait donc vain, et tout à fait contraire du reste à l'esprit de cet homme, de confronter ses propos aux œuvres elles-mêmes prises une à une⁴. Il serait plus absurde encore de vouloir le légitimer en écrivant à sa place ce qu'il n'a pas lui-même écrit.

Les années 1930 furent les plus complexes de toutes : pour Einstein, comme pour tant d'autres. Elles ont commencé avec sa déclaration de confiance absolue aux artistes, capables – là encore fidèlement à un très « Ancien programme⁵ » – de ressusciter le mythe. Ne l'oublions pas : le mythe – poétique, ethnologique, politique – constitue une forme paradigmatique de la « contrainte », telle que les modernes l'ont obstinément fantasmée et jalouée. Et si la lecture d'Einstein est fascinante, c'est parce qu'elle s'inscrit dans cette tradition de la contrainte mythique, tout en ouvrant sur sa mise en cause plus tardive par Hans Blumenberg ou Paul Veyne. Plutôt donc que de faire la part, comme cela est largement usité dans les travaux consacrés au modernisme, entre bon et mauvais mythe, un mythe structuraliste et immaculé et un mythe biologique, nous avons mis à l'épreuve une ambivalence intrinsèque au mythe des modernes, qui consiste dans sa part obligatoirement contraignante et incidemment émancipatrice.

Les mêmes années 1930 ont continué avec une monographie singulière consacrée à Georges Braque, qui se voulait, entre autres, une riposte au formalisme désincarné et apolitique de Heinrich Wölfflin. Rien ne semblait obscurcir alors la foi d'Einstein en la puissance de quelques images de son temps de changer l'histoire. Dans un inversement de la pensée du tragique, il forgeait alors le terme « image-destin ». Et pourtant, peu après, ce même Einstein commençait deux manuscrits qui retireraient, de deux façons différentes, mais complémentaires, bien du crédit à l'art en général et à celui des avant-gardes en particulier.

Die Fabrikation der Fiktionen [*La Fabrication des fictions*] est un réquisitoire froid et obsessionnel, digne des adversaires les plus inconditionnels du modernisme, tel Georg Lukács ou Hans Sedlmayr⁶. Sans épaisseur, sans pli et sans écart, le temps recherché dans *La Fabrication des fictions* est celui d'une synchronie plate, d'un « milieu » présumé présent, tel qu'il suffirait de tendre la main pour le toucher

4. Nous le faisons seulement pour les artistes qu'il a rejetés absolument, Matisse et Mondrian, afin de montrer la nécessité de ce rejet dans le dispositif du « tragique » chez Einstein.

5. Nous nous référons ici au texte découvert par Rosenzweig en 1917 dans les papiers de Hegel, écrit en 1796 peut-être par les trois condisciples de Tübingen – Schelling, Hegel et Hölderlin – et rétroactivement intitulé « Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand », où était formulée la nécessité d'associer philosophie et poésie en vue de la création d'une nouvelle mythologie.

6. Cf. Georg Lukács, *Problèmes du réalisme*, traduit de l'allemand par Claude Prévost et Jean Guégan, Paris, L'Arche, 1975, ainsi que Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* [1948], Salzbourg, Otto Müller Verlag (qui a connu d'innombrables rééditions).

dans sa concrétude et son univocité. Einstein esquissait un temps homogène, prétendument réaliste, qui incitait à une seule action : faire la révolution. Dès lors, la brèche entre l'art et la vie se rouvrait plus béante, plus abyssale que jamais dans sa pensée.

À partir de ce moment et pratiquement jusqu'à la fin de sa vie, Einstein écrivait aussi un autre manuscrit. Le *Handbuch der Kunst* [*Le Manuel de l'art*], tel était son titre, taisait tous les noms propres, ne se référait guère aux avant-gardes et se proposait de contempler d'en haut l'histoire de l'art de l'espèce humaine. L'échelle macrohistorique d'Einstein transformait sourdement et automatiquement les avant-gardes en un minuscule détail. C'est qu'il s'intéressait désormais aux structures, aux grands ensembles qui se détachent de l'histoire, à ce que Fernand Braudel appellerait bientôt, en poursuivant la pensée des fondateurs des *Annales* dans les années 1930, « la longue durée » : ce détachement du présent n'avait pas seulement une fonction psychologique – protéger Einstein d'un présent dévastant – mais aussi une fonction politique : comprendre quelle était la fonction des *fictions* dans l'histoire de l'espèce, afin de contrer les fictions du nazisme. Si Einstein avait insisté auparavant sur la discontinuité et les coupures de l'histoire, s'il avait recherché par-dessus tout l'interruption du « même », il se pencherait maintenant sur les mécanismes de ce dernier : la répétition, le mode de capitalisation mnémotique, les dispositifs symboliques sériels du pouvoir devenaient les axes sur lesquels s'articulait sa pensée. Il adoptait aussi une posture de « neutralité axiologique » qui voyait dans l'art, pour le meilleur et pour le pire d'ailleurs, plutôt un moyen de conservation que de subversion. Par conséquent, le rôle « subversif » de l'art lui paraissait comme un trompe-l'œil de la modernité : il suffisait de prendre de la distance, comme il le faisait lui-même, pour qu'il disparaisse du champ de l'historien. Par le même mouvement, la discipline qui devenait alors omniprésente dans les écrits d'Einstein était la sociologie, et ce dans son versant durkheimien, qui depuis la fin du XIX^e siècle avait forgé en France une idée très contraignante de la société, censée agir inconsciemment et d'autant plus fatalement sur les individus qui la composent. Malgré tout, l'histoire humaine, depuis la préhistoire jusqu'aux avant-gardes, montrait aussi que l'homme, dans son combat tragique contre la contrainte, quelle que soit sa nature (géologie suprêmement indifférente à l'humain, biologie, pouvoir politique), ne disposait au fond que de la fiction. En réalité, le *Handbuch der Kunst* contrastait avec l'assurance monotone de *La Fabrication des fictions* par son orchestration des échelles du temps, celle de la longue durée et celle du présent. Ce jeu d'échelles était une analogie de la lutte – à la fois joueuse et désespérée – de la fiction contre la contrainte impassible.

Tout porte à penser que, selon Einstein, les fictions modernistes n'étaient pas adaptées à la lutte contre les fictions nazies. Outre son engagement personnel dans la guerre d'Espagne, il leur opposait pour sa part *l'écriture* de son manuel *anonyme*, qu'il comprenait comme une histoire des vaincus, de tous ceux qui avaient produit et consommé la multitude des formes symboliques parfois pour se libérer de leur pouvoir contraignant, mais le plus souvent pour s'y soumettre aveuglément (comme le faisaient, selon Marx, les ouvriers vis-à-vis des marchandises qu'ils avaient fabriquées). L'histoire anonyme d'Einstein était tout à la fois une riposte au culte fasciste des chefs, à l'asservissement fasciste des masses et à l'individualisme « impuissant » des avant-gardes.

Apocalypse, présentisme, orchestration des temps *a priori* asynchrones, longue durée, histoire anonyme : toutes ces formes historiques et historiographiques du temps qui se dégagent des écrits de Carl Einstein nous sont, aujourd'hui, terriblement familières. Elles hantent les débats historiographiques, et pas seulement : le catastrophisme est de retour, mais le plus souvent dépourvu d'attente salvatrice, le présentisme est convoqué dans son versant inquiétant bien plus que pour son potentiel utopique ; au même moment, les historiens se passionnent pour les anachronismes, l'histoire des anonymes et, plus récemment, la « *deep history*⁷ ». Ni plus ni moins qu'Einstein, en réfléchissant sur le passé, nous éprouvons notre propre historicité et réfléchissons sur elle. La pensée complexe et contradictoire de cet homme nous permettra d'examiner une section géologique de son temps, mais peut-être aussi du nôtre. Dans tous les cas, nous sommes invités à réfléchir sur une pensée qui aimait éperdument la liberté, mais estimait ne pouvoir la trouver que grâce à des formes diversement contraignantes. Pourquoi en allait-il ainsi ? Était-il le seul moderniste à avoir sollicité la force psychique de la contrainte afin d'accéder à la liberté, ou bien ce dispositif est-il susceptible d'expliquer la modernité de façon structurelle et intrinsèque ? Et comment Einstein se positionnait-il face à cette autre figure contraignante qu'était le fascisme ?

Enfin, qu'est-ce que l'historiographe Carl Einstein peut nous suggérer aujourd'hui ? Sans aucun doute, l'une des raisons pour lesquelles cet historien de l'art intéresse tant est qu'il a su engager très tôt des disciplines comme la psychanalyse et l'anthropologie, qui ont joué et continuent à jouer un rôle important dans l'histoire de l'art sortant de la domination du formalisme, du marxisme et du sempiternel attributionnisme des touches et des sources. Ce processus, qui a commencé dans les années 1970, se poursuit aujourd'hui avec l'importance croissante qu'acquiert par exemple la préhistoire au sein de bien des sciences humaines, y compris l'histoire et l'histoire de l'art. Dans son effort pour dé-fétichiser l'histoire de l'art, Einstein parlait de plus en plus d'« image » [*Bild*] et de moins en moins d'« œuvre d'art ». Mais aujourd'hui n'est pas hier, et ce qu'on constate désormais dans le discours sur l'« image » ressemble souvent à la tendance exactement inverse, celle que fustigeait Einstein un siècle plus tôt : celle d'une vénération inconditionnelle et d'une fétichisation frénétique. Quand c'est le cas, l'image est présentée comme étant « animée » et bien « vivante », ou capable du moins de ressusciter à tout moment grâce au spectateur qui saura comment se poser devant elle⁸. Tout se passe même comme si la sculpture africaine, telle qu'elle était décrite

7. Beaucoup d'exemples, souvent discutables : Daniel Lord Smail, Andrew Shrock, et, plus récemment, David Armitage et Jo Guldi dans le numéro contradictoire de la revue des *Annales* : « La longue durée en débat », vol. 70, n° 2, 2015.

8. Lisons cette présentation du colloque « Quand les images viennent au monde : *Dynamis* de l'image » (dirigé par Emmanuel Alloa et Chiara Cappelletto, Paris, Jeu de paume, été 2015) auquel ont participé certains représentants majeurs de la *Bildwissenschaft* d'aujourd'hui : « Que se passe-t-il quand les images viennent au monde ? Comment une *imago mundi* peut surgir pour nous aujourd'hui, alors que les liens spatio-temporels du vivre ensemble ont volé en éclats au seul avantage de revendications identitaires désordonnées qui s'appuient sur des signes dont on a depuis longtemps oublié l'origine ? Nous avons décidé de faire confiance aux images, à leur déconcertante générosité, à leur puissance qui garde en réserve d'infinies possibilités d'actualisation, pour les suivre à travers des géographies et des temporalités hétérogènes, écartant les prétentions définitives ultimes, mais aussi les comparatismes mollassons. Que les images possèdent bien une force autonome qui résiste aux tentatives – anciennes ou nouvelles – pour les asservir à

par Einstein dans *Negerplastik*, « se dressait sur sa tête de bois » et se livrait à « des caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser »⁹. Car aujourd'hui, c'est le spectateur présumé libre qui redonne à l'image sa liberté. Que les choses puissent se passer ainsi, que le spectateur puisse avoir un rapport libérateur avec l'image, il n'y a nulle raison bien sûr de le nier. Il se peut que parfois – selon les images, les hommes et les circonstances – les choses se passent effectivement ainsi. Mais pas de façon apriorique ni générale, pas *en principe* : pas plus aujourd'hui qu'hier les images n'ont de valeur messianique. Lisons Einstein, et pensons avec lui et parfois contre lui. Le rapport à l'image est complexe, parce qu'il est précisément historique. Aujourd'hui, l'idée d'une « image » vivante, c'est-à-dire aussi toujours accessible, toujours pensante et à jamais intelligible, peut paraître tout aussi bien comme un nouvel alliage du capitalisme et du christianisme. Pas de mort sans résurrection, pas de morts sans compensation. Vraiment ? Il n'y aurait donc rien de définitivement perdu dans l'histoire humaine ?

d'autres besoins, voilà une conviction qui s'est consolidée au cours du travail d'un réseau international de chercheurs qui a exploré pendant deux ans un certain nombre d'embranchements dans l'histoire des pratiques et de théorisations de l'image en Occident. À partir de la notion de *dynamis*, nous avons parcouru les voies négligées de ce qu'aurait pu être une autre pensée de l'image, différente de celle qui nous a amenés à son épuisement actuel. Pour ce colloque, il s'agira de décentrer notre perspective, assumant ouvertement le caractère multipolaire du monde contemporain où les images naissent et se mettent en mouvement, tout en mettant en mouvement ceux qui les regardent. Car la dynamique dont témoignent aujourd'hui les images est bien à l'image de ce monde : tourmentée, mouvementée, insoumise. » En ligne : <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2386> (septembre 2016).

9. Nous faisons ici référence à la fameuse phrase de Karl Marx sur le fétichisme de la marchandise, dans le premier tome de son *Capital* : « Il est évident que l'activité de l'homme transforme les matières fournies par la nature d'une façon à les rendre utiles. La forme du bois, par exemple, est changée si l'on en fait une table. Néanmoins la table reste bois, une chose ordinaire et qui tombe sous les sens. Mais dès qu'elle se présente comme marchandise, c'est une tout autre affaire. À la fois saisissable et insaisissable, il ne lui suffit pas de poser ses pieds sur le sol ; elle se dresse, pour ainsi dire, sur sa tête de bois en face des autres marchandises et se livre à ses caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser. » Karl Marx, *Le Capital*, traduit de l'allemand par J. Roy, Paris, Maurice Lachâtre, 1872, p. 28.

Chapitre premier

APOCALYPSE PRIMITIVE

Carl Einstein inscrivait l'art et la révolution modernes dans une généalogie inédite, qu'il faisait remonter à la sculpture africaine. Transposée dans le contexte moderne et ainsi détournée de son historicité et de sa finalité propres, la sculpture africaine lui semblait pouvoir procurer, par la forme et la temporalité qu'elle imposait au spectateur, la preuve immédiatement visible et, par là même, ô combien précieuse, que l'art était capable d'agir de manière « catastrophique » [*katastrophal*]¹.

Primitivisation du classique

Aucune impatience révolutionnaire, aucun désir impérieux de renverser le cours de l'histoire ne semble toutefois avoir travaillé Carl Einstein avant 1912. Comme nombre de ses contemporains, Einstein était alors tout simplement convaincu de vivre une époque de « transition », écartelée entre un passé individualiste et fractionné et un avenir synthétique et cohérent, dont il déclarait cependant ignorer la nature précise². Il trouvait notamment les indices de cette crise dans la production artistique de son temps, dont les différents versants cherchaient à endiguer l'éclatement impressionniste, en particulier la temporalité instantanéiste inhérente à ce dernier et la dissolution formelle qui en dérivait. Or, en Allemagne, l'impressionnisme était rejeté aussi bien par les milieux modérés des institutions réformistes que par ceux, plus alternatifs, des avant-gardes expressionnistes, au motif qu'il était le symptôme artistique d'une conception exclusivement rationaliste et mécaniste de la vie. Dans ce contexte bien hétéroclite, c'est de l'idéologie réformiste que le rejet d'Einstein relevait³.

Comme Uwe Fleckner l'a expliqué dans sa biographie intellectuelle d'Einstein, les premières critiques d'art de ce dernier, rédigées entre 1910 et 1912, esquisaient une esthétique de synthèse et de stabilisation, proche de celle suggérée par les différents courants postimpressionnistes⁴. Au demeurant, Einstein était aussi réticent vis-à-vis de la planéité décorative, telle qu'elle se manifestait par exemple dans l'art d'un Van Gogh, qu'il se montrait favorable à la plasticité classicisante, telle qu'elle se manifeste dans l'art d'un Maillol⁵. De fait, sa préférence exprimée à plusieurs reprises en faveur d'une certaine clarté plastique n'était pas forcément compatible avec l'équivoque perceptive inhérente à l'extensibilité et à la planéité de

1. Terme employé dans son texte « Anmerkungen », publié dans *Die Aktion*, s.l. [1912], dans *Werke*, t. I (1907-1918), éd. par Hermann Haarmann et Klaus Siebenhaar, Berlin, Fannei & Walz Verlag, 1994, p. 142-143.

2. C'est un thème qui parcourt les écrits d'Einstein entre 1910 et 1912, cf. *Werke*, t. I, *op. cit.*, et *Werke*, t. IV (écrits posthumes), éd. par Hermann Haarmann et Klaus Siebenhaar, Berlin, Fannei & Walz Verlag, 1992.

3. L'impressionnisme était critiqué aussi bien par des architectes réformistes, tel Hermann Muthesius, que par des peintres expressionnistes, tels ceux de la Brücke ou du Blaue Reiter. Parmi ses principaux défauts, il ne faut pas oublier le fait que l'impressionnisme était « français ». C'est à ce titre d'ailleurs qu'il était aussi « sensualiste », mais aussi proche de l'atomisation démocratique.

4. Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert*, Berlin, Akademie Verlag, 2006.

5. Carl Einstein, « Antike und Moderne » [1912-1914], manuscrit publié dans *Werke*, t. IV, *op. cit.*, p. 144.

l'ornement. L'œuvre comme un « organisme total » et parfaitement autonome, tel était le « type » formel qui se dégageait des écrits esthétiques d'Einstein pendant ces années⁶. Cette autonomie ne s'exprimait pas seulement dans la stricte délimitation spatiale de la figure, picturale ou sculpturale, mais aussi à travers le refus de toute concession à l'anecdote et aux attentes psychologiques du spectateur. C'est cette autonomie qui conférait aussi à l'œuvre sa monumentalité intrinsèque. Dans l'œuvre d'artistes allemands, aujourd'hui oubliés, comme Arnold Waldschmidt ou Ludwig Schmid-Reutte – qui représentaient alors pour Einstein ce qu'un Hans von Marées représentait pour Konrad Fiedler, ou un Adolf von Hildebrand pour Heinrich Wölfflin –, il trouvait cette « volonté de style » qui faisait défaut aux époques aussi arbitraires que la sienne, condamnée, faute d'objectivité, à rechercher l'originalité. Pour ce nietzschéen, il s'agissait d'abord de se forger une individualité assez forte pour sortir du cercle étroit de son moi et créer des « lois » susceptibles d'organiser des totalités objectives⁷. Il prenait soin de faire la part entre son idée de l'*individualité*, fortement imprégnée d'un idéal aristocratique, et celle des *individus* ordinaires des démocraties modernes. Si l'individualité était parvenue à se doter d'une forme, l'individu n'avait pas réussi à maîtriser les données disparates de son temps. À ces deux entités ontologiques correspondaient aussi deux conceptions différentes du « classique ».

Pendant ces années-là en effet, Einstein défendait la notion de « classique », en insistant bien toutefois sur le fait que *son* classique n'avait rien à voir avec la reproduction historiciste – soumise et désincarnée – de modèles précis issus de l'Antiquité. Ce classique-là, qu'il appellera plus tard « standardisé », était pour lui l'une des traductions de l'atomisation de son époque, l'expression de cet individu ordinaire qui, à la fois en dépit et en raison de sa culture, n'était guère parvenu à trouver une « forme ». Le « classique » d'Einstein était en revanche un principe volontaire et, pour cette raison même, ouvert au présent. Il s'inscrivait ainsi dans la définition nietzschéenne d'une « histoire monumentale », qui mettait le présent devant le précédent d'une grandeur possible⁸. Allant jusqu'à y voir la « condition nécessaire de tout art et le signe d'une originalité [*Ursprünglichkeit*] naïve⁹ », ce classique était présenté comme la preuve d'une tension maîtrisée et non comme un produit transmis sous sa forme achevée par l'histoire. Einstein ne raisonnait pas très différemment, sur ce plan, de Maurice Denis, qui trouvait chez Maillol un « primitif classique », lequel n'appliquait pas sa compréhension des classiques « par l'intermédiaire d'un raisonnement », pas plus qu'il ne copiait ceux-ci, mais sentait que « leur perfection [était] sienne, véritablement conforme à son instinct »¹⁰. De la même manière, le classique d'Einstein, ferme volonté formatrice émancipée de toute idée de beauté et de dextérité technique, se découvrait des affinités improbables avec des styles « primitifs »¹¹. Mais il est vrai que cette alliance remontait

6. Carl Einstein, « Arnold Waldschmidt » [1910], dans *Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 49.

7. Carl Einstein, [Der Wille zur Form] [1910], dans *Werke*, t. IV, *op. cit.*, p. 122-125.

8. Friedrich Nietzsche, *Deuxième considération intempestive*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Éd. Mille et une nuits, 2000, p. 39.

9. Carl Einstein, « Antike und Moderne », dans *Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 144.

10. Maurice Denis, « Aristide Maillol », dans *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920, p. 244.

11. Carl Einstein, « Arnold Waldschmidt » [1910], dans *Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 46. Pour ce qui est de

aussi à Nietzsche, qui assimilait régulièrement le « classique » et le « barbare » sur la base de leur commune volonté formatrice affirmative¹². Ainsi Einstein pouvait-il inscrire l'art des artistes néoclassiques qu'il défendait dans une généalogie curieuse qui, grâce à son opposition irréductible à la Renaissance – coupable d'avoir inauguré l'individualisme moderne et ses affres –, serait allée de la sculpture africaine au gothique et au baroque, en passant par les sculptures égyptienne et babylonienne¹³.

Il n'en demeure pas moins que jusqu'en 1912, Carl Einstein optait pour une attitude respectueuse de la tradition, notion défendue régulièrement dans ses écrits, et qu'il était pour le moins réservé vis-à-vis de toutes ces expériences formelles qui n'avaient que faire de l'héritage du classique. Lorsqu'il n'était pas tout à fait silencieux au sujet de l'expressionnisme européen, il laissait du moins sous-entendre sa désapprobation. Y voyait-il un art « original » plutôt qu'« originel » ? C'est ce que suggérait une première référence aux « jeunes » exposants de la Sécession de 1911¹⁴. Einstein opposait le style – « une espèce de vision préconçue, qui, tout en pouvant aboutir à des productions révolutionnaires, contient des moments de stabilisation préexistant à l'œuvre individuelle » – aux « techniques » qui proliféraient dans cette exposition et qu'il assimilait à la « relativité » de son temps¹⁵. Aussi, aux premiers mois de 1912 encore, alors qu'il venait tout juste d'accorder dans ses écrits une attention particulière à l'art de Picasso, Einstein restait-il très sceptique vis-à-vis des prétentions métaphysiques qu'il attribuait au peintre espagnol¹⁶. Il trouvait son art profondément contradictoire, enregistrant dans sa forme les désarrois d'une subjectivité incapable de répondre à ses ambitions d'objectivité. Pour tout dire, c'était comme si Picasso ne parvenait pas à maîtriser ses contradictions pour devenir « classique ». Mais, comme souvent, les contradictions qu'Einstein attribuait au peintre cubiste, figure centrale de ses écrits au fil des ans, étaient au fond les siennes.

De fait, deux textes parus dans le même numéro de la revue *Neue Blätter* montraient un Einstein profondément partagé au sujet de Picasso, lequel était

Maurice Denis, il a souvent développé les liens entre la simplicité primitive et la simplicité classique, mais il est vrai aussi que pour lui, la phase primitive de l'art moderne était une étape préalable à l'ordre classique, qui restait malgré tout le style supérieur. Voir, par exemple, son texte « De Gauguin et de Van Gogh au classicisme », dans *Théories, op. cit.*, p. 262-278.

12. Cf. Alfred Guth, « Nietzsches "Neue Barbaren" », dans *Nietzsche. Werk und Wirkungen*, éd. par Hans Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1974, p. 19-26.

13. Dans un manuscrit beaucoup plus tardif qui se trouve dans les fonds d'archives Carl Einstein (Akademie der Künste, Berlin), on peut lire un texte où il fait l'éloge de l'art de la Renaissance italienne. Se rapprochant de la lecture de Burckhardt, il souligne ici l'énergie formatrice des individualités de la Renaissance. La Renaissance est donc abordée avec la même logique nuancée qu'il avait suivie dans sa considération du « classique ». Cf. « Diese Ausstellung weist die komplexe Kraft der Kunst... Besprechung einer Ausstellung klassischer italienischer Kunst », c. 1930, 20 p. (Akademie der Künste, années 1920). Charles Haxthausen a fait une étude approfondie de ce texte dans « Renaissance reconsidered: Carl Einstein on *De Cimabue à Tiepolo*, 1935 », dans Michael Baumgartner (éd.), Andreas Michel, Reto Sorg, *Historiographie der Moderne: Carl Einstein, Paul Klee, Robert Walser und die wechselseitige Erhellung der Künste*, Stuttgart, Fink Verlag, 2016, p. 121-133.

14. Parmi ces « jeunes », la Sécession de 1911 comptait aussi bien quelques expressionnistes allemands, comme ceux de la Brücke, que les cubistes Braque et Picasso.

15. Carl Einstein, « Sezession » [1911], dans *Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 67.

16. Nous suivons ici la thèse que l'expressionnisme était un terme qui englobait à l'époque tous les mouvements qui, en Europe, s'opposaient à l'impressionnisme et au principe de l'imitation.

décrit à la fois comme le dernier artiste d'une ère finissante et le premier artiste d'une ère nouvelle [fig. 1]. Dans le texte « Bemerkungen zum heutigen Kunstbetrieb » [Commentaires sur le marché de l'art actuel], le conflit formel dans la peinture de Picasso s'exprimait comme un interminable va-et-vient entre la peinture et l'architecture : le peintre cherchait à donner le « moment plastique », mais en recourant à la division linéaire de ses formes et à l'analyse des plans ; il mettait en mouvement ses formations tectoniques, mais pour les organiser finalement de manière statique¹⁷. Cette tension irrésolue s'incarnait sur le plan physiologique par les deux rotations optiques opposées que les yeux du spectateur devaient effectuer devant une composition de Picasso. Le déchirement à la fois physique et ontologique entre l'architecture et la peinture, entre la plastique et le plan, entre la statique et le mouvement témoignait, selon Einstein, d'une volonté tectonique forte, mais qui ne trouvait pas d'art synthétique et, *a fortiori*, de soubassement ontologique pour la porter. Pourtant, les mêmes éléments qui, dans ce premier texte, débouchaient sur une aporie, devenaient dans le second les vecteurs d'un renouveau créateur déjà bien amorcé.

Dans « Anmerkungen zur neueren französischen Malerei » [Notes sur la peinture française la plus récente], non seulement Picasso avait résolu ses propres contradictions, mais il venait aussi libérer le primitivisme de Cézanne des siennes propres, en dégageant le travail que ce dernier avait effectué sur la plasticité de sa dépendance vis-à-vis du plan. Picasso était en quête d'une « formule permettant de former chaque partie du tableau plastiquement et tectoniquement¹⁸ ». Si rien n'opposait plus le plastique et le tectonique, c'est qu'à la vision aplatie, cultivée par l'automatisme photographique, le cubisme de Picasso opposait son choix de « points plastiquement décisifs, qui n'étaient pas interprétés comme des moments colorés, mais comme des formations stéréométriques spatiales. Il [Picasso] les subordonne tous les uns aux autres au sein d'un système qui nous montre combien il y a d'expression plastique dans un phénomène. Il divise les formations individuelles par le biais de lignes simples. On éprouve quelque chose de l'architecture espagnole devant ces images, un gothique compliqué. L'image est saisie comme architecture¹⁹ ». Aux yeux d'Einstein, cette « architecture » ne témoignait plus d'un manque, mais avait désormais une autosuffisance et une autonomie. Mieux encore, le procédé formel additif de Picasso qui, à la différence de Matisse, complexifiait son dispositif en ajoutant « toujours plus de points plastiques²⁰ », n'était plus incompatible avec la valeur de « clarté » optique. En somme, le deuxième texte qu'Einstein consacrait à Picasso était en tout point l'image inversée du premier.

Le soutien d'Einstein à l'art de son temps se fondait en partie sur cette nouvelle idée, inspirée surtout par Ernst Mach, selon laquelle « le monde et les choses étaient les symptômes d'un processus intérieur, parfaitement légitime en soi²¹ ».

17. Carl Einstein, « Bemerkungen zum heutigen Kunstbetrieb » [1912], dans *Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 140.

18. Carl Einstein, « Anmerkungen zur neueren französischen Malerei » [1912], dans *Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 136.

19. *Ibidem*.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 134. Sur la lecture d'Ernst Mach par Einstein, cf. Heidemarie Oehm, *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, Munich, Wilhelm Fink, 1976. Nous reviendrons sur Ernst Mach dans le troisième chapitre.



1. Pablo Picasso, *Le Guitariste*, 1910.

Dorénavant, la « légitimité » pourrait se passer de toute médiation du passé, fût-ce la volonté « classique » de la forme. Une vision plus « dynamique », plus « fonctionnelle » de l'art était en train de se former chez Einstein, à laquelle reviendrait désormais la tâche subtile de la « primitivisation » de la subjectivité. Il était nécessaire pour cela que sa nostalgie pour la totalité puisse s'entendre avec son désir de briser le cours, imperturbable, de l'histoire réifiée.

Primitivisation de la politique

Einstein n'était donc pas depuis toujours un « révolutionnaire » en matière d'art, pas plus, du reste, qu'il n'était depuis toujours un révolutionnaire en matière de politique. Situé dans un premier temps dans la gauche libérale, il contribuait à la revue *Der Demokrat*, organe officiel du parti de l'Union démocratique [Demokratische

Vereinigung], qui n'avait pas de visées révolutionnaires²². L'éditeur de *Der Demokrat*, Georg Zepler, soutenait une vision élitiste de la démocratie, estimant que cette dernière ne devait pas être synonyme de « régiment de masse », mais qu'elle pouvait seulement exister sous la forme de la « démocratie d'aristocrates » : « Les *Aristoi*, c'est-à-dire les meilleurs du peuple, doivent être les chefs de ce dernier », ajoutait-il²³. Cette vision correspondait parfaitement, on le voit, à la vision qu'Einstein se faisait encore du « classique ». Aussi, en 1911, ne lui répugnait-il pas d'utiliser la notion de démocratie de manière positive : ainsi défendait-il le « style » – « démocratique » – contre les « nouveautés » et les « techniques » – « individualistes » – des jeunes²⁴. 1911 fut également l'année où Franz Pfemfert, le rédacteur en chef de la revue *Der Demokrat*, se brouilla avec Georg Zepler. Aussitôt il créa la revue *Die Aktion*, qui allait mener une politique antiparlementaire et antiréformiste assumée²⁵. En 1912, les notions de révolte et de révolution faisaient aussi irruption dans les écrits publiés par Einstein dans la revue *Die Aktion*. Ce changement dans sa pensée politique est manifestement lié à celui de sa pensée sur l'art, ces deux activités formatrices venant constituer un socle ontologique commun.

La confiance qu'Einstein avait commencé à investir dans les ressources de la subjectivité pour la création d'une totalité ferme mais inédite se répercutait dans le domaine politique, où il importait de renverser l'ordre existant, entretenu par la social-démocratie dans sa complicité avec la démocratie parlementaire. Toute révolte n'était pas légitime à ses yeux pour autant. Son article « Anmerkungen » [Notes], texte sibyllin, vient en témoigner²⁶. Si l'on le lit dans l'intertextualité de l'ensemble des écrits politiques qu'Einstein a rédigés entre 1912 et 1914, on peut conclure que son enjeu était de montrer ce qu'était, selon lui, une révolte « nihiliste » – une révolte ne pouvant aboutir à rien, si ce n'est à la légitimation de l'ordre existant.

Dans ce texte, Einstein décrivait l'intellectuel qui avait fait de la révolte un métier et qu'il appelait, non sans ironie, « le révolteur ». Au discours de ce dernier, il reconnaissait d'entrée de jeu des qualités qu'il valorisait lui aussi éminemment : ainsi ce discours était-il « catastrophique », « primitif », « non dialectique ». La révolte avait une radicalité qui contrastait sévèrement avec les pratiques graduelles et feutrées du libéralisme politique, ainsi qu'avec la dialectique, cette méthode logique qu'il interprétait, la trouvant objectivée dans les assemblées modernes, comme un « équilibre des oppositions, [une] légitimation esthétique ou historique²⁷ ». La « dialectique » avait alors un sens purement négatif pour Einstein. Elle faisait de la démocratie une affaire purement formelle, servant uniquement à neutraliser judicieusement les conflits. Et s'il mesurait cette efficacité politique de la démocratie sur le plan esthétique et sur celui de l'histoire, c'est parce que tous ces moments étaient parfaitement liés dans sa pensée.

22. Cf. Ursula Walburga Baumeister, *Die Aktion, 1911-1932*, Iéna, Palm & Enke Verlag, 1994, p. 77-94.

23. Georg Zepler, « Vorwärts! », in *Der Demokrat*, vol. 3, n° 1, janvier 1911, p. 4.

24. Carl Einstein, « Sezession », dans *Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 67.

25. Une très bonne étude sur la revue *Die Aktion* demeure l'ouvrage d'Eva Kolinski, *Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik*, Stuttgart, J. Metzlersche Verlag, 1970.

26. Carl Einstein, « Anmerkungen » [1912], art. cit. Je remercie Mark Haxthausen de m'avoir aidé à dissiper mes doutes sur ce texte.

27. *Ibidem*, p. 142.

Pour tout dire, les notions importantes de l'ontologie einsteinienne étaient liées désormais par une réciprocity métaphorique, qui produisait leur contenu sémantique même. De sorte que le sens de cette ontologie ne résidait pas prioritairement dans l'esthétique, la politique ou l'économie, mais se constituait *entre* tous ces domaines à la fois. Les courants esthétiques se traduisaient en régimes politiques, les régimes politiques en régimes temporels, et ainsi de suite. Que la contre-révolution en art ait été menée par la *mimesis*, dont le dernier rejeton aurait été l'impressionnisme, voilà une thèse bien entendu largement répandue dans le discours moderniste de l'époque ; selon Einstein, cependant, il y avait aussi une sorte de *mimesis* politique : celle qu'entretenait, par exemple, la démocratie parlementaire. Il fustigeait la dialectique qui, par sa visée neutralisante, agissait finalement comme une « belle apparence » capable d'estomper les rapports contrastés qui pouvaient générer le changement. La révolte, en revanche, était « primitive » dans sa forme. Cette primitivité signifiait une attitude directe, indépendante vis-à-vis de toute médiation : à la différence de la *re-présentation* démocratique, la révolte pouvait faire mal et *s'incarner* en un nombre illimité de sujets. Enfin, la médiation et la dialectique démocratiques se traduisaient dans cette conception graduelle du temps historique qu'était l'évolutionnisme, tandis que l'immédiateté primitive de la révolte se traduisait en désir d'une « catastrophe » ayant lieu ici et maintenant.

Au demeurant, si la révolte était dans ce texte abordée en tant que discours plutôt qu'en tant que praxis, c'est que selon Einstein elle en était intrinsèquement incapable. C'est ici que repose l'essentiel de sa critique. Le fanatisme de la révolte restait idéal, métaphysique, parfaitement désincarné. Limitée dans son aspiration à joindre le réel par crainte d'avoir à y sacrifier son intégrité, elle restait « non dogmatique », encore et toujours, une Idée. Flottant dans la sphère métaphysique et renonçant à forger une « loi », le « révolteur » était finalement l'homme qui fuyait l'histoire : « Parce que pour lui, l'histoire est totalement insignifiante, et même fautive en soi, l'idée n'ayant pu s'y réaliser jamais²⁸. » Voilà pourquoi ce fanatisme de l'esprit était, aux yeux d'Einstein, sinon un réactionnaire, du moins un légitimiste. Il permettait à l'histoire de reprendre tranquillement son cours, comme une répétition, un infernal retour du même.

Le texte « Anmerkungen » est une critique à peine masquée de cet idéalisme immaculé que fut l'expressionnisme activiste, tel qu'il se constituait et se propageait à travers les pages de *Die Aktion* même, revue ouverte à différents courants anarchistes et antimatérialistes de gauche. Mieux, la cible d'Einstein n'était autre que son ami Ludwig Rubiner, essayiste influent au sein de l'expressionnisme, aux idées politiques duquel Einstein devait beaucoup, mais dont il allait se détacher

28. *Ibid.*, p. 143. Une note dans les archives d'Einstein, extrêmement énigmatique et qu'on pourrait dater d'avant son texte « Anmerkungen », montre ses hésitations au sujet de la « révolte » et de la « révolution ». On aurait tendance à penser – mais sans aucune certitude – que la « révolte » était au début, peut-être sous l'influence de Rubiner, une notion positive pour lui. Dans cette note, on entrevoit la critique anarchiste de la révolution communiste. Einstein estimait que le caractère « organisé » de la révolution lui attribuait finalement un caractère « bourgeois » : « La révolution est la réalisation de l'intensité, c'est l'application [l'usage] d'un moyen [d'une technique] caractéristique de donner la mort, formé selon les conventions et élevé au rang d'un accomplissement bourgeois bien en ordre », Carl Einstein Archiv, Berlin, Akademie der Künste, n° 288.

de plus en plus²⁹. Quelques numéros avant celui où « Anmerkungen » serait publié, on pouvait lire le texte plein d'emphase de Rubiner « Der Dichter greift in die Politik » [Le poète se saisit de la politique] menant un *paragone* assez âpre entre le poète et le politique. Il exaltait l'efficacité de l'action du poète et du peintre, dont les œuvres prouvaient, selon lui, qu'une subjectivité forte était capable de détruire les formes sclérosées du réel par la simple extériorisation de l'« intensité » de cette subjectivité. Représentation et réalité étant de toute évidence également malléables et ainsi indifférenciées, Rubiner pouvait écrire : « La révolution est là. L'humanité, le formateur vont contre la dure habitude, contre le ventre du monde. Il n'y a plus de matière³⁰. » Le matérialisme visé ici était autant celui de l'accumulation capitaliste et du conformisme bourgeois que celui de la révolution marxiste. « Les Idées sont toujours là, et toujours nouvelles. Et chaque Idée est une catastrophe », poursuivait-il³¹. Mais c'était sans doute parce que la « catastrophe » ne pouvait pas être suscitée par l'Idée, « toujours là, toujours nouvelle », qu'Einstein allait poursuivre sa riposte. Dans le but de défaire le solipsisme expressionniste, il écrivit un deuxième texte, au titre complété : « Politische Anmerkungen », c'est-à-dire « Notes politiques ».

L'intention de ce texte était donc positive : il devait expliquer la révolte subjective à vocation politique non pas de manière réactive, mais telle qu'Einstein la concevait lui-même. À l'instar de Walter Benjamin, qui écrivait, à la veille d'une autre guerre : « Que les choses continuent comme avant : voilà la catastrophe³² », Einstein estimait que si dans le cadre démocratique libéral les choses avaient l'air « lisse et poli, avec de belles graduations », « vu de près, tout se déroule de manière catastrophique [...]. Les catastrophes – qu'est-ce qu'elles sont rationnelles »³³. Nous l'avons dit : l'illusionnisme esthétique de la démocratie consistait en l'occultation de sa catastrophe permanente sous les belles proportions du consensus. Selon Einstein, cette catastrophe, sourde et invisible, devait être au contraire exposée au grand jour et arrêtée par une catastrophe volontaire et dotée d'une écrasante évidence. Cette catastrophe sensible, censée constituer l'objet de l'expérience humaine – ayant donc lieu dans l'histoire –, est totalement différente de celle invoquée par l'expressionnisme activiste. Car si, pour le « révolté », l'histoire était « insignifiante, et même fautive en soi », pour Einstein, pouvait « donner forme à l'histoire [*Geschichtebildend*] l'homme qui donne plus que

29. Dans les textes « Brief an Ludwig Rubiner » [Lettre à Ludwig Rubiner] et « Journalismus am falschem Ort » [Journalisme mal placé], tous deux publiés dans *Die Aktion* en 1914, Einstein accusait Rubiner d'attribuer une dimension « polémique » à la peinture. Ce dernier estimait en effet que Robert Delaunay était un peintre « polémique » dans la mesure où il n'était pas un peintre « créatif ». La logique nietzschéenne d'Einstein, combinée à son formalisme, rejetait toute conception *ré-active* de l'art au profit d'une conception *altière*, parce que intrinsèquement positive et autonome.

30. Ludwig Rubiner, « Der Dichter greift in die Politik, II », in *Die Aktion*, vol. 2, n° 23, 5 juin 1912, p. 709-712, p. 709.

31. *Ibidem*.

32. La thèse de Benjamin dans son intégralité : « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de la catastrophe. Que "les choses continuent comme avant" : voilà la catastrophe. Elle ne réside pas dans ce qui va arriver, mais dans ce qui, dans chaque situation, est donné. Ainsi Strindberg écrit-il "l'enfer n'est pas quelque chose qui nous attend, mais la vie que nous menons ici" ». Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éd. du Cerf, 1989, p. 491.

33. Carl Einstein, « Politische Anmerkungen », dans *Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 143.

l'équilibre des antithèses [...]. Je ne veux pas dire l'original, ce colporteur ennuyeux, cet irréligieux, qui n'ignore même pas sans peur que nous restons à l'intérieur des limites données par Dieu, mais le vigoureux, celui dont la bouche s'ouvre comme la terre fendue, le révolutionnaire en tant que tel »³⁴.

Les cibles d'Einstein, en art comme en politique, ont toujours été des types « ré-actifs », agis plutôt qu'agissants, nihilistes inavoués plutôt que créateurs, rancuniers plutôt que généreux. De toute évidence, Rubiner en faisait partie. Nous l'avons évoqué : comme pour Nietzsche dans la *Deuxième considération intempestive*, l'homme qui peut « donner forme à l'histoire » était pour Einstein le contre-modèle de l'historiciste, lequel capitalise l'histoire de la même manière qu'on capitalise l'argent. L'historiciste pouvait être un social-démocrate, croyant ferme à la continuité de l'histoire, ou encore un bourgeois cultivé [*Bildungsbürgertum*], sujet artificiellement composé des « meilleurs » moments du passé : « L'homme du classicisme était l'homme cultivé, écrivait Einstein. L'homme cultivé est un produit étatique authentique, habilement constitué de mille choses : il est avant tout de son intérêt que les choses restent bien en ordre, car c'est ainsi que son monde tient ensemble [...]. L'homme cultivé est une collection de fragments dans une belle mise en ordre³⁵. » Du côté de la négation, il y avait donc l'art imitatif et idéalisant, l'historicisme, le libéralisme démocratique. L'art reproduisait les objets, l'histoire, les faits, la démocratie libérale, les rapports du pouvoir. Et cette répétition du même – ce « cauchemar de l'histoire » – était entretenue grâce au dispositif d'illusion qui, l'enveloppant, la soustrayait aux regards : le beau, le classique, le progrès, la démocratie et tout cela à la fois. Mais du côté de l'affirmation, il y avait le « primitif ».

La catégorie ontologique du « primitif », fin de la *mimesis* esthétique et politique

Bien au-delà de ses manifestations habituelles – le populaire, l'archaïque et le tribal –, le « primitif » désignait chez Einstein une catégorie ontologique générique, susceptible en tant que telle de se décliner sur tous les plans. Einstein parlait ainsi de « l'homme univoque, qui doit agir, que ce soit dans les livres, dans les tableaux, n'importe où. Nous en avons assez des dialecticiens, des comédiens et des artistes ascétiques (ces agneaux blancs) – nous exigeons des livres, qui renforcent et organisent les actions ; des tableaux, sans les inhibitions des costumes corrompeurs, qui renforcent l'histoire³⁶ ». Renoncer aux costumes de l'histoire au profit d'une mise à nu primitive, cela exigeait un certain héroïsme, non pathétique, mais sec et impassible. Les rapports entre le classique et le primitif étaient sur le point d'être renversés dans la pensée einsteinienne : Einstein avait eu besoin de la catégorie du « classique » afin d'énoncer son primitivisme ; désormais, le « primitif » existait chez lui de façon autonome, mais sans qu'il soit pour autant exempt de sa détermination classique. Einstein ne faisait pas exception à un phénomène relevé par Ernst Gombrich : bien qu'il se déterminât à travers son rejet même du classique normatif,

34. *Ibid.*, p. 144.

35. *Ibid.*, p. 145.

36. *Ibid.*

le primitif venait lui emprunter souvent ses arguments³⁷. Du classique au primitif et du primitif comme un ultraclassique : nous verrons que tel était aussi le parcours du « primitivisme » esthétique et politique de Carl Einstein³⁸.

En 1912, Einstein faisait le saut. Le modèle qu'il défendait était le « rien » ou le « très peu ». Il définissait le « primitif » comme « un appauvrissement, mais aussi une critique active de toute immondice, qu'on ne refuse pas, mais qu'on écarte sans émotion. Il vaut mieux rester sans rien et s'en tenir à la pauvreté convenable que de continuer dans le superflu³⁹ ». Mais cette pauvreté volontaire n'était que la base sur laquelle le primitif devait construire sa véritable identité : l'unité nietzschéenne de la « forme » et de la « force » [*Form und Gewalt*], le domptage, par la rigueur d'une raison impeccable dans son fonctionnement, de son désir de liberté. Maîtriser l'intensité de la passion, sans la neutraliser, canaliser « l'hystérie féminine » diffuse en la transformant en force « virile », c'était là aussi la vision très « mâle » du primitif d'Einstein. Dans tous les cas, *univoque et intransigeant*, le primitif était une catégorie ontologique universelle, qui trouvait ses actualisations dans tous les champs de la vie : il se trouvait aux antipodes de l'équivocité perceptive de l'impressionnisme et cognitive du symbolisme mystique pour les mêmes raisons qu'il se trouvait aux antipodes de l'équivocité intellectuelle et morale de la législation démocratique, dépourvue de tout fondement métaphysique. Ce qui, en langage einsteinien, se disait ainsi : « Ce qui nous manque : des forces univoques, intransigeantes. Mais celles-ci dérivent toujours du religieux, bien plus, ce dernier a été jusqu'à présent le seul refuge des idées⁴⁰. »

La lutte d'Einstein contre la *mimesis* esthétique et politique était une expression de son antihumanisme et de son antirationalisme, l'expression de son aspiration à voir la vie humaine à nouveau instaurée sur le respect des valeurs *absolues*, capables de prendre la relève de la religion. Cette nostalgie d'Einstein à l'égard de la religion, la même qui l'avait conduit à condamner l'irréligiosité de Rubiner en lui rappelant les limites de l'homme fixées par Dieu, a été souvent évacuée de l'historiographie. Georges Didi-Huberman a certes souligné l'antihumanisme d'Einstein, mais pour le dissocier de toute pensée désenchantée⁴¹. Sebastian Zeidler a quant à lui attaqué cette interprétation, considérant que le nietzschéen qu'était Einstein ne pouvait pas être réduit à un « anti- », parce qu'il était avant tout un penseur de l'invention et de la création⁴². Mais il faut replacer Einstein dans son contexte, et le suivre pas à pas dans ses confrontations avec l'histoire de son temps. L'historien d'avant la Grande Guerre n'était guère le même que celui d'après l'échec de la révolution spartakiste ou celui qui, après un bref mais puissant

37. Cf. Ernst Gombrich, *La Préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, Paris, Phaidon, 2004. À propos des frontières poreuses entre le classicisme et le romantisme sur fond primitiviste, cf. Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache*, s.l., Limon, 1990, p. 350 sq.

38. Einstein n'était pas le seul à transposer l'idéal classique dans l'art « primitif ». La même logique – peut-être d'ailleurs sous son influence – est détectable dans un article de Ludwig Hilberseimer (autre nietzschéen convaincu), « Afrikanische Kunst », in *Sozialistische Monatshefte*, n° 9, juin 1920, p. 520-523.

39. Carl Einstein, « Politische Anmerkungen », dans *Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 145.

40. *Ibidem*, p. 144.

41. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 176.

42. Sebastian Zeidler, « Life and Death from Babylon to Picasso: Carl Einstein's Ontology of Art at the Time of Documents », in *Papers of Surrealism*, n° 7, 2007, en ligne : <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/acrobat%20files/articles/Zeidlerpdf.pdf> (septembre 2016).

sursaut d'optimisme révolutionnaire vers la fin des années 1920, se trouverait face au fascisme conquérant. Avant la Première Guerre mondiale, Einstein était un antihumaniste en manque d'absoluité religieuse, mais dont les efforts intellectuels étaient constamment tendus vers la transformation de l'histoire réifiée en histoire *humaine* : voilà une contradiction qu'il nous faudra élucider de manière très concrète. Son cas était assurément moins simple que celui du philosophe anglais, proche des vorticistes, Thomas Ernest Hulme, pour qui l'adoption des valeurs absolues de la religion et la lutte contre l'humanisme le conduisirent à renoncer purement et simplement à la liberté humaine⁴³. Dans un premier temps, le Dieu d'Einstein, tel qu'esquissé dans ses notes des années 1910 notamment, était présenté dans l'impossibilité de se manifester dans les « choses du monde » et, dans sa fanatique transcendance, comme étant absolument insensible⁴⁴. Plus tard, Einstein allait faire glisser le potentiel métaphysique de ce Dieu dans l'art et la politique – deux formes majeures de la sécularisation moderne. Mais un reste, un excédent divin demeurait toujours dans la pensée einsteinienne, qui hésitait à reconnaître une transposition totale de l'« invention » de Dieu dans des fictions proprement humaines – comme s'il fallait se prémunir à tout prix du danger de l'humanisme optimiste et béat.

Par ses capacités à signifier la rupture du temps et à véhiculer la dialectique apocalyptique de la destruction et de la création, l'une des actualisations les plus puissantes du religieux dans le monde moderne était, aux yeux d'Einstein, la révolution. Toutefois, si le rationalisme marxiste occultait de plus en plus les sources de son eschatologie politique, sa révision subjectiviste impliquait, au contraire, la puissante actualisation de ces capacités. C'est exactement l'opération d'Einstein lorsqu'il recourait à la notion politique de primitif. Aux discussions lénifiantes des assemblées démocratiques et au rationalisme analytique et descriptif des utopies réformistes, Einstein opposait l'« univocité » et l'« intransigeance » du primitif. Ces deux qualités conféraient au « primitif » une action temporelle apocalyptique. En rappelant la révolution à ses origines religieuses, le primitif devait accélérer l'éclatement de l'histoire, car il était « capable, écrivait Einstein, de sauter par-dessus toutes nos têtes, [non] vers une utopie, mais vers une force violente ; non pas vers un ordre accommodant, mais vers un Jugement⁴⁵ ».

43. Thomas Ernest Hulme a combattu dans ses écrits l'optimisme humaniste, l'évolutionnisme et la démocratie. Ce philosophe proche du vorticisme anglais, traducteur de Georges Sorel en anglais, identifiait dans l'humanisme de la Renaissance un mélange de règnes, où les frontières entre le minéral et l'organique, le divin et l'humain étaient continuellement transgressées. Il faisait l'éloge de l'historicisme pour avoir révélé la relativité propre à toute culture, mais défendait, en même temps, la supériorité des cultures construites sur les valeurs absolues de la religion et, partant, sur l'imperfection intrinsèque de l'homme. Comme Einstein, Hulme faisait la part entre le classique « statique » de la Renaissance et le classique « dynamique » capable d'imposer son autorité et de déterminer l'histoire. Ce principe classique n'était pas lié à telle ou telle forme historique, mais représentait le principe de la limite fixée à l'homme par la religion. C'est en ce sens qu'il s'opposait au « romantique », coupable d'avoir fusionné l'humain et le divin, cf. Thomas Ernest Hulme, *Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, éd. par Herbert Read, Londres/New York, Routledge & Kegan Paul, 1924.

44. Cf. Carl Einstein, [Gott ist der Widerspruch der Welt], dans *Werke*, t. IV, *op. cit.*, p. 59. Sur cette question, cf. Christoph Braun, *Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus: Zu Leben und Werk eines expressionistischen Schriftstellers*, Munich, Iudicium Verlag, 1987, p. 19 sq.

45. Carl Einstein, « Die Sozialdemokratie » [1914], dans *Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 213.

Pendant ces années-là, l'idée de l'apocalypse était omniprésente en Allemagne⁴⁶. Au sein des avant-gardes, le modèle apocalyptique était généralement investi par deux conceptions de l'histoire : en tant qu'animé par le projet politico-moral de la révolte ou de la révolution – tel était, en dépit de leurs différences, le cas de Rubiner ou d'Einstein –, l'imaginaire apocalyptique était mobilisé avant tout pour son évocation d'un temps continu brusquement tranché et arrêté ; mais l'apocalypse intéressait aussi tous ceux qui, comme nombre de peintres expressionnistes aux prises avec l'abstraction, interprétaient l'histoire comme une *révélation* progressive de l'esprit divin⁴⁷. L'apocalypse religieuse, politique, ou les deux à la fois, présupposait de lire l'époque comme étant « à cheval » entre deux mondes radicalement différents. Selon le schéma circulaire de l'autosuggestion, plus on trouvait les contrastes de l'époque évidents, plus on était convaincu que celle-ci attestait ainsi son caractère « critique ». L'art lui-même, en mettant en œuvre une esthétique de « contraste » et de « dissonance » qui déchirait l'ordre illusoire du monde, était à la fois la preuve et le moyen d'accélérer l'irruption apocalyptique⁴⁸ [fig. 2].

En attribuant à sa catégorie du « primitif » une action apocalyptique, Einstein agissait en homme de son temps. Il est difficile de ne pas remarquer, toutefois, dans ses écrits politiques des années d'avant-guerre, une présence diffuse, mais persistante : celle de Georges Sorel. Il est vrai qu'aucune preuve tangible ne permet de prouver qu'Einstein connaissait les écrits soréliens. Cependant rien n'interdit non plus de penser qu'il en ait eu ne serait-ce que l'écho lors de son premier séjour à Paris en 1907, ou bien à travers certains collaborateurs de la revue *Die Aktion*, ou encore par l'anarchiste Siegfried Nacht, connu sous le nom d'Arnold Roller, proche de Rubiner⁴⁹. L'impact de Sorel sur la pensée d'Einstein devient incontestable au

46. Cf. Klaus Vondung, *The Apocalypse in Germany*, Columbia/Londres, University of Missouri Press, 2000.

47. Nous nous référons ici surtout aux deux fondateurs du Blaue Reiter, Franz Marc et Wassily Kandinsky. Nombre d'essais portent sur la dimension apocalyptique de leur pensée pendant ces années. Par exemple : Rose-Carol Washton-Long, « Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future », in *Art Journal*, vol. 46, n° 1, printemps 1987, p. 38-45 ; Mariot Werenskiold, « Kandinsky and the Vision of Moscow, the Third Rome », dans *L'Art et les Révolutions* (actes du congrès international d'histoire de l'art, section 2), Strasbourg, Société alsacienne pour le développement de l'histoire de l'art, 1992, p. 61-73 ; Eva Mazur-Kebrowski, *Apocalypse als Hoffnung*, Tübingen/Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 2000.

48. Pour une lecture plus systématique du thème de l'apocalypse pendant ces années, nous renvoyons à notre article « Messianic Pains: the Apocalyptic Temporality in Avant-Garde Art and War », in *Modernism/Modernity*, vol. 18, n° 2, avril 2011, p. 371-393 ; voir aussi notre article « La prédication selon Marc », dans Franz Marc, *Écrits et correspondances*, traduit de l'allemand par Thomas de Kayser, éd. par Maria Stavrinaki, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, p. 9-57.

49. L'influence sorélienne dans la pensée d'Einstein est affirmée un peu trop rapidement par les historiens, nous-même comprise dans un plus ancien écrit (dans la revue *Gradhiva*). Un meilleur examen ébranle cette certitude. Quelle était la réception de Sorel en Allemagne avant 1914 ? En 1897-1898, Sorel a publié quelques articles qui critiquaient le marxisme dans l'importante revue *Sozialistische Monatshefte*. Cf. Michel Prat, « Sorel collaborateur des *Sozialistische Monatshefte*. Lettres à Joseph Bloch, 1897-1899 », in *Cahiers Georges Sorel*, n° 2, 1984, p. 107-129. Plus tard, Bernstein critiquait à propos les *Réflexions sur la violence* dans une livraison de *Sozialistische Monatshefte* en 1906. Mais l'ouvrage ne serait traduit en allemand qu'en 1928. Pour une histoire précise de la réception de Sorel en Allemagne, cf. Michel Prat, « Georges Sorel en Allemagne », dans *Georges Sorel en son temps*, éd. par Jacques Julliard et Shlomo Sand, Paris, Éd. du Seuil, 1985. L'on peut objecter que certains penseurs allemands ont eu connaissance de l'ouvrage avant sa traduction : Georg Lukács et Walter Benjamin en font partie. Était-ce aussi le cas d'Einstein ? On ne peut pas l'exclure, mais à la différence des deux philosophes marxistes, il ne s'y réfère jamais dans ses écrits avant son livre sur Georges Braque, écrit en 1932, et son manuscrit d'*Handbuch der*



2. Wassily Kandinsky, *Le Jugement dernier*, 1910.

moment où il tente de théoriser le mythe. L'histoire ne se limitant jamais aux faits avérés, on peut utilement remarquer que la catégorie du « primitif », tranchant et intraitable, correspondait déjà, avant-guerre, au « mythe social » de Sorel. Il y avait du reste entre les deux penseurs anarchistes une compatibilité de vision intéressante à relever. À l'instar d'Einstein, Sorel était convaincu qu'« on peut indéfiniment parler de révoltes sans provoquer jamais aucun mouvement révolutionnaire⁵⁰ ». C'était ce constat qui l'avait éloigné du socialisme réformiste défendu par Eduard Bernstein, du côté duquel, rejetant le déterminisme marxiste adopté par Karl Kautsky, il s'était dans un premier temps rangé. Rapidement persuadé toutefois que l'attentisme réformiste, dans son pacte avec la démocratie, favorisait l'inertie plutôt que l'action, Sorel se convertit à l'anarcho-syndicalisme auquel il offrit l'invention d'un « mythe social ». Cette « heureuse trouvaille », comme il l'appelait, promettait de provoquer le mouvement révolutionnaire grâce à sa propriété

Kunst, écrit dans les années 1930. L'historien Alexander Sedlmaier nous a suggéré la possibilité qu'Einstein ait pris connaissance de la pensée sorélienne à travers le livre *Die direkte Aktion*, signé « Arnold Roller » (1906-1907). Là encore, il convient de remarquer que l'approche de Roller est différente de celle de Sorel, puisqu'il examine de façon très concrète l'« action directe », de la grève au sabotage, ce qui n'est guère le cas de Sorel. Ajoutons enfin qu'un autre petit ouvrage, condensant très bien les thèses du syndicalisme révolutionnaire, y compris celui de Sorel, était traduit en allemand : Félicien Challaye, *Syndicalisme révolutionnaire et syndicalisme réformiste*, Paris, Félix Alcan, 1909. Pour conclure : la thèse d'une connaissance de Sorel de la part d'Einstein dès avant la guerre de 1914 n'est pas factuellement certaine, mais elle est conceptuellement possible. Nous remercions Willy Gianinazzi pour ses suggestions bibliographiques et Alexander Sedlmaier de nous avoir mise sur la piste d'Arnold Roller.

50. Georges Sorel, *Réflexions sur la violence* [1908], Paris/Genève, Ressources, 1981, p. 37.

d'« image motrice », capable de donner corps à une idée aussi irréfutable que le réel, capable de présenter ce qui était à venir comme déjà là. Il n'avait pas échappé à ce lecteur attentif de Vico que le premier acte d'aliénation des hommes eut lieu lorsqu'ils attribuèrent une objectivité transcendante à leurs propres inventions : les dieux qui animaient la nature⁵¹. Au fond, c'était ce procédé d'aliénation de soi qu'il fallait poursuivre, mais en convertissant les ressources fascinantes de la religion au profit de la révolution. Le pouvoir suggestif du mythe social contre celui de l'utopie, dans son versant marxiste autant que réformiste, était aux yeux de Sorel imbattable : quand l'utopie discutait, le mythe social voulait ; quand l'utopie décrivait, le mythe affirmait ; et là où l'utopie devait argumenter pour convaincre, toute énonciation d'ordre mythique était la preuve même de sa vérité⁵². Rien ne pouvait prouver aux premiers chrétiens que l'irruption apocalyptique qu'ils attendaient était imminente, mais la seule chose qui comptait était qu'ils y crussent. C'est ainsi qu'ils purent bâtir une grande religion.

Sorel a-t-il contribué au revirement d'Einstein en 1912 ? On ne saurait le confirmer. Ce qui nous semble plus important, au demeurant, c'est de souligner que, cette année-là, Einstein a traversé quelque chose comme sa propre apocalypse : conformément à la violence de sa nature contrastée, cette apocalypse s'est manifestée comme dissociation entre le classique et le primitif, entre la totalité inspirée du passé et la totalité qui, devant surgir de la rupture entre le passé et le futur, n'avait plus et pas encore de nom. Admettons que cette apocalypse personnelle ait inauguré la « primitivisation » de sa pensée esthétique et politique. Si Sorel théorisait au même moment le mythe comme une « image motrice » cérébrale, Einstein trouvait dans les images matérielles élaborées par quelques peintres de son temps les plus grands alliés de la révolution à venir.

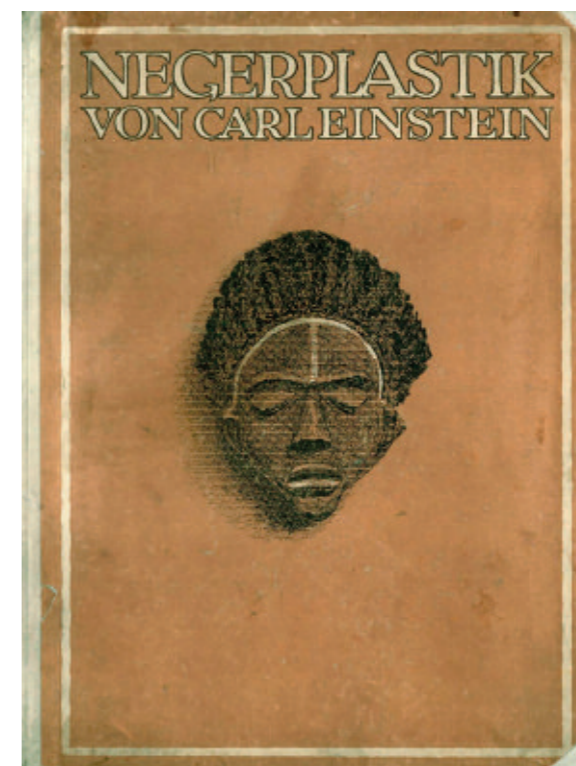
Au demeurant, il fallait encore aux peintures cubistes faire la preuve de leur efficacité dans l'histoire. Les sculptures africaines en revanche, telles qu'elles émergeaient de l'obscurité du passé, incarnations des totalités ontologiques achevées qui contrastaient si fortement avec la dissolution du présent, étaient les vecteurs aboutis de l'apocalypse primitive attendue par Einstein.

Negerplastik : transcendance et souveraineté

Einstein écrit son traité *Negerplastik* en 1914, à peu près au moment où il organise une exposition d'art moderne à la Neue Galerie à Berlin, où la peinture cubiste était exposée aux côtés d'artefacts africains [fig. 3]. Cependant, le livre fut publié un an plus tard, en pleine guerre, alors que son auteur était hospitalisé pour une blessure survenue au front. *Negerplastik* était composé d'un texte bref, comptant une trentaine de pages, et d'un ensemble de photographies de sculptures, de masques et d'autres objets, qui étaient majoritairement mais pas uniquement

51. L'un des articles de Sorel traduits dans *Sozialistische Monatshefte* était le « Was man von Vico lernt », in *Sozialistische Monatshefte*, vol. 2, 1898, p. 270-272.

52. Sur le rapport entre utopie et mythe dans la pensée de Sorel, cf. Willy Gianinazzi, *Naissance du mythe moderne. Georges Sorel et la crise de la pensée savante (1889-1914)*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2006, et Éric Michaud, « Le mythe social ou l'efficacité de l'image sans images », in *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 28 : « Les foules et la démocratie », 2010, p. 173-183.



3. Première de couverture de Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915.

africains, et qu'Einstein n'a pas commentés de manière spécifique⁵³. Dans le préambule méthodologique de son texte, il critiquait le perspectivisme des lectures antérieures, passablement dépréciatives, de cet « art primitif », pour revendiquer quelques lignes plus loin le présentisme de sa propre approche : « Cette brève description de l'art africain, écrivait-il, ne pourra se soustraire aux expériences faites par l'art contemporain, d'autant plus que ce qui prend de l'importance historique est toujours fonction du présent immédiat⁵⁴. » Cette urgence du présent, pas seulement celui des artistes modernes, mais aussi celui d'Einstein lui-même en tant que médiateur entre l'art et la politique de son temps, déterminait profondément l'explication qu'il donnait de la sculpture africaine. Ainsi ne trouvait-il guère contradictoire de revendiquer le relativisme historique en même temps que l'objectivité de sa démarche.

Ce qui intéressait Einstein dans la sculpture africaine était les « lois visuelles » qui la régissaient et qui émanaient directement, selon lui, du socle objectif de la

53. Cf. Jean-Louis Paudrat, « Afrique », dans *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, éd. par William Rubin, Paris, Flammarion, 1987, p. 124-175 ; pour une identification des œuvres qui composent *Negerplastik*, cf. Ezio Bassani, « Les œuvres illustrées dans *Negerplastik* (1915) et dans *Afrikanische Plastik* (1921) », in *Études germaniques*, n° 53 : « Carl Einstein », janvier-mars 1998, p. 99-121.

54. Carl Einstein, *La Sculpture nègre*, traduit de l'allemand par Liliane Meffre, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 18-19.

religion. Mais de quelle religion s'agissait-il ? Einstein ne le précisait pas. Plus important encore, il ne faisait aucune distinction formelle entre la religion et la magie, distinction à laquelle étaient déjà attachés pourtant la plupart des ethnologues, soit en raison de leur racisme – la religion ne pouvant être que le fruit d'intelligences évoluées –, soit par souci de précision⁵⁵. Cela ne l'empêchait pas de diviser son texte du point de vue conceptuel en deux parties distinctes. Dans la première, son interprétation de la sculpture africaine comme objet religieux était fortement imprégnée de christianisme. Dans la seconde, d'inspiration légèrement plus ethnologique, il interprétait les artefacts africains dans le contexte de techniques magiques. C'est cette division, parfaitement implicite mais incontestable, qui lui permit de voir dans la sculpture africaine le vecteur de l'apocalypse primitive qu'il appelait de ses vœux.

Les lois visuelles détectées par Einstein dans la sculpture africaine se fédéraient autour d'un principe central, celui de l'« autonomie » de la forme. Une qualité notoire du classique se trouvait de la sorte primitivée : « Ce qui caractérise les sculptures nègres, écrivait Einstein, c'est une forte autonomie des parties ; ceci aussi est fixé par une règle religieuse. L'orientation de ces parties est fixée non en fonction du spectateur mais en fonction d'elles-mêmes ; elles sont ressenties à partir de la masse compacte, et non avec un recul qui les affaiblirait⁵⁶. » Bien que caractérisée par l'autonomie de ses parties, la sculpture africaine n'en formait pas moins une masse compacte. Plus important encore, les parties autonomes n'étaient pas conçues en fonction de la place du spectateur, mais indépendamment de lui.

Si la sculpture africaine a pu contenir son intensité formelle à l'intérieur de ses limites, sans dissiper la moindre énergie expressive dans un dialogue avec le spectateur, c'est parce qu'elle incarnait la souveraineté du dieu, et cela non pas de manière analogique, mais de manière génétique : « L'œuvre est créée dans l'adoration, dans la crainte de Dieu, et ce sont les mêmes effets qu'elle provoque⁵⁷. » La forme close de l'œuvre reproduisait, d'une part, le rapport individuel de chaque croyant avec le dieu et, d'autre part, la distance infranchissable qui les séparait. De sorte que l'asymétrie initiale dans l'acte de la création se reproduisait, mimétiquement, dans l'asymétrie propre à l'acte de la réception culturelle. Comme l'affirmait Einstein, la sculpture africaine « ne se mêlera jamais au devenir humain et, si elle le faisait, ce serait en tant que souveraine et, une fois de plus, en gardant ses distances⁵⁸ ».

Vers 1905 encore, Einstein se figurait la transcendance de Dieu dans les traits d'un nu tout néoclassique, inspiré sans doute de descriptions de Winckelmann⁵⁹.

55. Pour John Lubbock, par exemple, l'homme « primitif » était incapable de concevoir la transcendance ; cf. John Lubbock, *L'Homme préhistorique étudié d'après les monuments*, Paris, Librairie Germer Baillière, 1876. Pour une distinction sociologique de la magie et de la religion, cf. Marcel Mauss et Henri Hubert, « Esquisse d'une théorie générale de la magie » [1902-1903], dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950, p. 3-141. Et pour une étude qui interroge les différences entre la magie « mentale » des Britanniques et la magie « sociale » des Français, cf. Frédéric Keck, « Les théories de la magie dans les traditions anthropologiques anglaise et française », in *Methodos*, n° 2, 2002, en ligne : <http://methodos.revues.org/90> ; DOI : 10.4000/methodos.90 (septembre 2016).

56. Carl Einstein, *La Sculpture nègre*, op. cit., p. 30.

57. *Ibidem*.

58. *Ibid.*, p. 28.

59. Johann Joachim Winckelmann parlant d'Apollon de Belvédère : « Le visage d'Apollon respire la

Dans un fragment lié à son roman *Bebuquin*, Einstein écrivait : « Dieu est nécessaire pour des raisons esthétiques. Il est le sel de la séparation absolue représentée de manière universelle – comme l'âme est la parabole de la séparation de l'individu – un corrélat du beau corps en repos. Le beau corps est calme et sans mouvement – il est sans amour [*lieblos*]. L'art n'est rien d'autre que l'exigence de l'œuvre et la destruction du spectateur. Pour qu'il puisse atteindre une valeur, il doit se mettre au service de l'œuvre⁶⁰. » L'acte de dévotion et l'acte de réception d'une œuvre d'art partageaient, à l'évidence, l'expérience de « contemplation » d'un objet moralement éloigné. Sur cette base commune, Einstein effectuait un échange : il concevait le rapport de Dieu à l'homme de manière esthétique et attribuait au rapport esthétique entre la sculpture et le spectateur les qualités transcendantes de la religion. Dans son indifférence et son détachement du monde, dans le repos imperturbable de sa beauté, le corps de la sculpture classique devenait pour Einstein la métaphore de Dieu. Mais n'éprouvant lui-même aucune sorte d'amour, ce Dieu indifférent était l'objet de l'amour unilatéral du croyant. C'est grâce à ce pacte entre les ressources de l'art et celles de la religion que, quelques années plus tard, Einstein fera glisser discrètement le Dieu chrétien dans la sculpture africaine. Cette dernière ne gardera toutefois du nu idéal que son autonomie altière et despotique.

Au temps du cubisme, la beauté néoclassique se transformait en « intensité spatiale ». Cette intensité spatiale, dégagée de tout lien, la sculpture africaine l'opposait au temps dilaté des hommes. Suivant le fil qu'il avait commencé à tirer en 1912, dans son premier texte positif sur Picasso, Einstein décrivait la sculpture africaine comme fermement articulée sur quelques points nodaux du volume, qui accentuaient la frontalité de la figure tout en faisant de sa plasticité une composante à part entière. En somme, la sculpture africaine réussissait à maîtriser tous les contrastes : entre la frontalité et la plasticité, entre l'autonomie des parties et l'unité de l'œuvre, mais surtout ce contraste élargi que formaient la simultanéité spatiale intense de l'œuvre d'art et l'espace-temps dilaté du spectateur. D'un point de vue concret, le spectateur n'avait pas à tourner autour de la sculpture pour en saisir la forme et cette dernière n'avait emprunté aucun moyen étranger à ses ressources plastiques pour impliquer le temps.

Parmi les nombreuses réminiscences néoclassiques dans l'analyse einsteinienne, il y avait celle du respect des limites entre les arts, un principe fondamental du discours néoclassique depuis Lessing⁶¹. Elle était contenue dans la condamnation de la sculpture de son temps, qui, contaminée par le « pictural », se trouvait aux

beauté et la fierté [...]. Envelie dans ce calme profond et livrée pour ainsi dire à la jouissance d'elle-même, cette noble figure indique par sa position ce silence de l'âme où les sens recueillis semblent n'avoir plus de commerce avec les objets extérieurs. Ses yeux, ceintrés (*sic*) avec une douce inflexion comme ceux de la Déesse des Amours, mais sans indiquer le désir, parlent un langage plein d'innocence. » *Histoire de l'art de l'Antiquité*, traduit de l'allemand par Michael Huber, t. III, Leipzig, 1781, p. 228-229. Cf. Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1994, p. 145 sq.

60. Carl Einstein, [Gott ist der Widerspruch der Welt], dans *Werke*, t. IV, op. cit., p. 59.

61. Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* [1766-1768], traduit de l'allemand par A. Courtin, Paris, Hermann, 1990.

antipodes de la « compacité » impassible de la sculpture africaine. La perspective, le mouvement de la forme, le modelé, la « main de l'artiste » étaient autant de caractéristiques éminemment picturales qu'Einstein relevait dans la sculpture moderne⁶². Ce qu'il condamnait n'était pas simplement le principe du mélange des deux arts, mais également la transgression du postulat *paragonal* de ce mélange, condamnation qu'il ne formulait pas explicitement, mais qu'il sous-entendait tout au long de son essai. La peinture, art de l'intériorité, de la mobilité et produit de cette autonomie négative que la sécularisation avait léguée à l'individu et à son art, contaminait la sculpture, art dont la matérialité spatiale et le caractère public ont systématiquement nourri l'imaginaire plus ou moins nostalgique des temps modernes. Le « pictural » du temps d'Einstein faisait œuvre de dissolution – de la forme, de la communauté, du temps – et c'était la sculpture africaine érigée en modèle qui pouvait arrêter cette dynamique centrifuge. Pour autant, le privilège accordé à la sculpture était tout relatif, parce que localisé dans l'espace et le temps. Ce qui intéressait Einstein était la fonction ontologique de cette sculpture, qui, tout en étant liée à un certain nombre de règles formelles, n'avait pas de support médiumnique privilégié. C'est pourquoi l'actualisation de cette fonction pouvait maintenant se faire dans la forme du cubisme.

La logique einsteinienne était en tout point à l'opposé de celle que Charles Baudelaire développait dans son *Salon de 1846*, où il expliquait « Pourquoi la sculpture est ennuyeuse » : « Brutale et positive comme la nature, elle est en même temps vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois⁶³. » En d'autres termes, la « naturalité » de la sculpture la rendait aussi indéterminée que la nature elle-même : « C'est en vain que le sculpteur s'efforce de se mettre à un point de vue unique ; le spectateur, qui tourne autour de la figure, peut choisir cent points de vue différents, excepté le bon. » *A contrario*, l'art de la peinture, poursuivait Baudelaire, « n'a qu'un point de vue ; elle est exclusive et despotique »⁶⁴. Aussi soucieux que Baudelaire de défendre un art « despotique », Einstein inversait ce *paragone*. Parce que, précisément, « l'origine de la sculpture se perd dans la nuit des temps⁶⁵ », Einstein était prêt à trouver en elle un art paradigmatique, très différent de la modernité pathologique de la peinture. Le « pictural », en tant que valeur négative sournoisement introduite au sein de la sculpture, était le camouflage du « spectateur » moderne [fig. 4]. Car tous les attributs formels qu'Einstein condamnait – le mouvement, la perspective, le modelé, etc. – en anticipaient la satisfaction : « La sculpture était objet de dialogue entre deux personnes. Ce qui devait avant tout intéresser un sculpteur avec une pareille orientation, c'était de déterminer à l'avance l'effet et le spectateur ; pour anticiper l'effet et le tester, il fut amené à s'identifier au spectateur [...] et les sculptures doivent alors être

62. Sebastian Zeidler a montré que les deux sculpteurs qui étaient surtout visés par Einstein étaient Hildebrand et Rodin. Zeidler s'est intéressé aux deux modèles épistémologiques activés par ces deux artistes, dans leur complicité intellectuelle avec Helmholtz et Simmel respectivement. Cf. Sebastian Zeidler, « Totality against a Subject: Carl Einstein's *Negerplastik* », in *October*, n° 107 : « Carl Einstein », hiver 2004, p. 14-46.

63. Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 487.

64. *Ibidem*.

65. *Ibid.*



4. Medardo Rosso, *Enfant sous le soleil*, 1892.

considérées comme des périphrases de l'effet produit⁶⁶. » La tyrannie du spectateur était une expression de la tyrannie, plus vaste, de l'humanisme dans ce qu'il a pu engendrer de pire : le psychologisme⁶⁷. C'est ce psychologisme qui condamnait l'homme moderne à rester identique à lui-même, en reproduisant inconsciemment ses réflexes sensori-moteurs sans qu'il soit même effleuré par l'urgence du présent. Et c'est ce spectateur-là qui était devenu le maître de la sculpture européenne. En somme, le sculpteur africain avait ciselé les contours de sa forme en reproduisant la distance qui le séparait de son dieu, tandis que, *a contrario*, le sculpteur moderne modelait son œuvre en se mettant dans la peau du spectateur : « Le sculpteur se soumettait à la majorité des processus psychiques et se transformait en spectateur, ajoutait Einstein. Il prenait continuellement au cours de son travail une distance vis-à-vis de son œuvre, qui serait celle du spectateur et modelait en touches, pour

66. Carl Einstein, *La Sculpture nègre*, *op. cit.*, p. 26.

67. Cf. Martin Jay, « Modernism and the Specter of Psychologism », in *Modernism/Modernity*, vol. 3, n° 2, 1996, p. 93-111.

que ce soit le spectateur seul qui constitue la forme véritable⁶⁸ » [fig. 5]. Distance absolue d'une part, identification absolue de l'autre : telles étaient les deux postures créatrices opposées qu'Einstein esquissait dans son texte.

Mais cette intrusion du spectateur dans le processus de création signifiait aussi l'intrusion du temps dans l'espace : « Le facteur psycho-temporel l'emporta complètement sur la détermination de l'espace⁶⁹. » Quand le flux des associations psychiques ne se soumettait à aucune « tectonique », mais était la simple empreinte du flux du monde extérieur, la forme de l'œuvre se diluait dangereusement, elle devenait « picturale ». Le « devenir psychique » et la « dynamique des processus individuels » étaient parmi celles des expressions du texte signifiant la temporalisation de l'œuvre, c'est-à-dire, là encore, la perte de son autonomie. L'œuvre devenait un « conducteur d'émotions psychologiques », car ce qui était « mouvant dans l'individu » prenait en elle « des formes fixes ». C'était exactement le contraire qui était vrai pour la sculpture africaine, dont l'intensité spatiale était, selon Einstein, l'expression directe de l'atemporalité mythique : « Elle ne signifie rien, elle n'est pas symbole ; elle est le dieu qui conserve sa réalité mythique close, dans laquelle il inclut l'adorateur, le transforme lui aussi en être mythique et abolit son existence humaine⁷⁰. » En d'autres termes, la sculpture africaine arrêtait net le « temps » du spectateur. Elle supprimait le spectateur en tant qu'être psychologique, pour le transformer en un être aussi « transcendantal » que Dieu lui-même. Pour cette raison supplémentaire, cette sculpture s'avérait parfaitement compatible avec le néoclassicisme, dont l'un des principes constitutifs était l'« atemporalité » : « *in aeternitatem pingo* », écrivait Sir Reynolds citant Zeuxis, lequel incitait les peintres à faire du temps historique l'équivalent de ce que le peintre ancien avait fait des filles de Crotona, à savoir extraire ce que chaque époque avait de meilleur pour pouvoir reconstituer la « forme centrale » du temps : l'éternité⁷¹.

Mais l'idée de l'abolition de l'existence humaine et celle de l'arrêt du devenir heurté par l'éternel, Einstein les devait avant tout au christianisme. Il avait d'ailleurs reconnu ce processus d'abolition dans les drames religieux de Paul Claudel, inspirés des mystères de la Passion mis en scène par l'Église catholique. Ce que le mythe faisait pour la sculpture africaine, la foi le faisait pour le mystère chrétien : les deux systèmes dogmatiques offraient la délivrance du temps. Même la tragédie antique, dans sa forme la plus pure reconnue par Nietzsche chez Eschyle, ne pouvait concurrencer, selon Einstein, le mystère. Car la tragédie ne donnait aucun accès à l'éternel, mais représentait la lutte sans issue de l'homme avec son destin : « Le temps de la tragédie est un paradoxe, écrivait Einstein ; elle constitue sa propre relève, parce qu'elle est bâtie sur une lutte de contrastes ; l'événement fait brèche dans la dissonance des contrastes, qui combattent le temps chacun de son côté, et il surgit seulement comme ordre fixé. Le mystère, qui joue l'éternité, n'est

68. Carl Einstein, *La Sculpture nègre*, op. cit., p. 26.

69. *Ibidem*. Son rejet de la temporalisation des arts de l'espace conduisait Einstein à condamner également ces peintres contemporains qui, comme les futuristes et Delaunay, tentaient d'exprimer une conception littérale du temps. Le rejet de Delaunay par Einstein fut l'une des causes – ou plutôt l'un des symptômes – de son conflit avec Rubiner.

70. *Ibid.*, p. 31.

71. Sir Joshua Reynolds, *Discours sur la peinture* (troisième discours), traduit de l'anglais par Louis Dinet, Paris, Laurens, 1909, p. 55.



5. Carl Einstein, *Negerplastik*, planches 16-17, Fang, Gabon, tête de reliquaire *nlo byeri*.

pas moins doté de contradictions. Devant l'éternel, le temps n'est rien ; et ce n'est pas le processus qui est important, mais la doctrine fermement valide, le résultat : les règles éternelles. Le processus n'est qu'une modulation centripète de chaque saisie de l'éternel. La tragédie est contrastée, centrifuge et négative. Le mystère est uni, centripète, unissant, résistant : même dans la mort⁷². » Il n'avait pas échappé à Einstein que la tragédie correspondait à une conception « objective » de l'histoire, régie par la loi de l'« éternel retour ». Comme l'avait expliqué Friedrich Schelling, la seule chose que cette histoire-là permettait au héros tragique, c'était de prendre délibérément la décision de son échec en se révoltant contre son destin⁷³.

72. Carl Einstein, « Über Paul Claudel », dans *Werke*, t. I, op. cit., p. 188-189.

73. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Lettres philosophiques sur le dogmatisme et le criticisme* [1795] (dixième lettre), traduit de l'allemand par Jean-François Courtine, dans Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Premiers écrits, 1794-1795*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 208-213. Mais nous reviendrons très longuement sur la question du tragique dans les troisième et quatrième chapitres.

Le christianisme, en revanche, était une religion de l'intériorité, dont dépendait le salut, même si ce dernier était indéfiniment différé. Einstein faisait remarquer que les contradictions de la tragédie antique, celles-là mêmes qui avaient servi à Nietzsche pour théoriser la synergie de l'apollinien et du dionysiaque – et qu'Einstein lui-même avait rebaptisés comme la « forme » et la « force » –, restaient dans une tension irrésolue. Comparant la tragédie et le mystère, il était prêt à oublier la leçon nietzschéenne la plus importante de toutes, en accordant sa préférence à l'absoluité, toute nihiliste pourtant, du mystère. Car ce qu'il en retenait surtout, c'était l'univocité de la fin : « Dans le mystère, écrivait-il, la fin est univoque : *tout est fini*. La fin est là avant la pièce particulière ; la tension, qui souligne le temporel dans la tragédie comme une force positive, est supprimée ; *délivrez-moi du temps*⁷⁴. » C'est cette univocité de la fin chrétienne qu'Einstein a projetée sur la forme de la sculpture africaine. Mais cette fin chrétienne était entre-temps convertie, on le sait, en apocalypse politique.

Les deux visages de l'apocalypse politique : le présent et le futur

L'art « primitif » devenait l'incarnation quasi naturelle de toutes les qualités qui composaient la catégorie ontologique du « primitif » dans la pensée de Carl Einstein : la souveraineté, l'intransigeance, l'univocité⁷⁵. Grâce à ces qualités, la sculpture africaine pouvait aussi se charger d'une fonction éminemment politique. Le régime démocratique – majoritaire, discoureur et *re-présentatif* – se dessinait continuellement en négatif au fil de ces pages vouées à l'éloge de la distance et de la souveraineté : « L'œuvre d'art européenne est devenue justement la métaphore de l'effet, qui incite le spectateur à une liberté indolente. L'œuvre d'art religieuse est catégorique », affirmait Einstein⁷⁶. Il était temps que la liberté du spectateur sorte de son indolence pour assumer une action aussi catégorique que celles habituellement inspirées par la religion. La sculpture africaine devait pousser le spectateur hors du champ de la démocratie *re-présentative* en lui dictant la nécessité d'une démocratie directe. Forte de son étrangeté culturelle et, par là même, parfaitement « inadaptée⁷⁷ », la sculpture africaine était capable de déchirer la belle apparence du présent. Elle acquérait ainsi, malgré elle, une fonction politique inattendue. Elle devenait la preuve contrastante et incongrue qu'une sourde catastrophe se déroulait, sans répit, au sein de la démocratie moderne : ce régime des lois équivoques, du consensus et des discussions sans fin. Grâce à sa forme catégorique, la sculpture africaine venait couper court au cauchemar de l'histoire, au cortège du nouveau qui n'était au fond que le retour du même.

74. Carl Einstein, « Über Paul Claudel », art. cit., p. 189.

75. Par ces qualités, le primitif devenait aussi l'expression sensible de deux autres catégories abstraites, développées au même moment dans des écrits plus purement spéculatifs d'Einstein : celle de la « totalité » et celle de la « loi ». La « loi » [*das Gesetz*], avait-il écrit dans un texte homonyme, « est arbitraire. Elle est un moment productif qui se dérobe à l'analyse », la loi est « acte d'immédiateté humaine et est humainement immédiat ce dont l'existence enferme la manifestation visible des formations transcendantes », cf. « Das Gesetz » [1914], in *Die Aktion*, dans *Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 206.

76. Carl Einstein, *La Sculpture nègre*, *op. cit.*, p. 29-31.

77. Le terme d'« adaptation » [*Anpassung*] allait devenir très important pour Einstein à partir du milieu des années 1920. Il était doté d'une connotation péjorative et signifiait la familiarisation.

C'est ainsi que la sculpture africaine aurait agi comme une « apocalypse » du sensible. Elle aurait arrêté net les réflexes de la perception, qui, préparée à répondre à de belles proportions, se serait heurtée brusquement à des « contrastes ». Par cette brèche dans la perception, la sculpture africaine aurait interrompu aussi le temps vide et réifié entrete nu par la perception. Aucune différence qualitative, si ce n'est une différence d'échelle, ne distinguait, en vérité, le temps psychologique de l'individu du gradualisme social-démocrate, de l'éclectisme historiciste ou du classicisme normatif. Toutes ces conceptions de l'histoire étaient autant d'usurpations du potentiel de volition consécutif à la perception des hommes. Au sein d'une période vécue comme « crise », la sculpture africaine aurait agi tout à la fois comme sa maximisation et sa résolution. Car ses « contrastes » résolus et par là même univoques correspondaient aux « douleurs messianiques » qui, selon les anciens rabbins, accompagneraient l'irruption apocalyptique⁷⁸. La sculpture africaine aurait fait du mal parce que son intention ultime était de faire du bien : mettre fin au « cauchemar de l'histoire ».

Il est important cependant de comprendre le *double* caractère de l'apocalypse einsteinienne : celle-ci se jouait d'abord à l'échelle individuelle, avec la rencontre entre une personne et une œuvre d'art ; elle se jouait ensuite à l'échelle, plus grande, de l'histoire collective. Il serait absurde de contester que la confrontation d'Einstein avec la sculpture africaine, et avec le cubisme, fut un choc. Tout invite à penser que les formes classicisantes qu'il défendait jusqu'alors volèrent en éclats à partir du moment où il fut prêt à regarder la peinture de Picasso et la généalogie africaine dans laquelle elle s'inscrivait. Ces œuvres d'art l'ont manifestement rendu plus conscient que jamais de l'inertie et de la contingence absolue de la réalité⁷⁹. Cette prise de conscience a de toute évidence été ravageuse : elle s'avérait intraitable avec un historicisme allemand capable de revêtir mille formes, de l'histoire providentielle et étatique d'un Ranke à l'évolutionnisme optimiste dont avait hérité la social-démocratie allemande ; elle ne pardonnait rien à une démocratie qui, purement formelle, était dissociée de toute dynamique concrète au sein de la société ; elle n'avait aucune indulgence, enfin, face à un art imitatif ou idéal dont la redoutable efficacité consistait à légitimer l'ordre existant. C'est cet ordre pétrifié que l'apocalypse personnelle de Carl Einstein a fracassé.

Dans son ouvrage *The Sense of an Ending*, le théoricien de la littérature Frank Kermode s'est attaché à analyser cette « crise » de la conscience individuelle aux prises avec une œuvre d'art. Héritière de la légende apocalyptique, cette « crise » était pour lui quelque chose comme la différence *fictionnelle* entre ce qu'il appelait le « *tick-tock* » de la vie humaine, son début et sa fin, qui échappent à jamais à une expérience pleinement consciente⁸⁰. Si le « tick » et le « tock » dictaient le temps ordinaire de la vie, l'intervalle fictionnel entre les deux correspondait à un éclair de la conscience. Extraites de toute particularité dogmatique, les « fictions » de la

78. Cf. Gershom Scholem, « Pour comprendre le messianisme juif », dans *Le Messianisme juif. Essai sur la spiritualité du judaïsme*, traduit de l'anglais par Bernard Dupuy, Paris, Presses Pocket, 1999.

79. Cf. Hans Blumenberg, *L'Imitation de la nature et autres essais esthétiques*, traduit de l'allemand par Isabelle Kalinowski et Marc de Launay, Paris, Hermann, 2010, p. 37-90.

80. Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1966.

« crise » partageaient l'idée d'une *différence* ontologique, cette même différence que la sculpture africaine venait inscrire dans le vécu d'Einstein, en le déchirant.

Il n'en reste pas moins qu'Einstein donnait également à cette apocalypse une portée plus collective. Ce faisant, il ne souhaitait pas seulement que ses contemporains puissent connaître, en individus singuliers, l'expérience salutaire qu'il avait lui-même connue. Il souhaitait aussi que l'art puisse déclencher une transformation sociale collective capable d'aboutir à un ordre objectif et cohérent. C'est pourquoi il concevait la sculpture africaine comme possédant deux temporalités distinctes : l'une liée au présent et l'autre au futur.

En tant que déchirure du tissu continu du vécu, la sculpture africaine agissait dans le « maintenant » du spectateur. Ce que le néoclassicisme, soucieux de chasser de l'œuvre plastique le temps corrompateur de la nature, appelait l'« instant fertile » se transfigurait chez Einstein en Jugement apocalyptique, temps éclaté, révolution subjective. Aussi, la « simultanéité spatiale » de la sculpture africaine, tant exaltée par Einstein, répondait-elle remarquablement à l'idée de coexistence de tous les temps ramassés dans le moment apocalyptique. Au demeurant, la sculpture africaine était aussi l'expression aboutie d'un ordre réalisé dans le passé en mesure de se reproduire, bien que sous une autre forme, dans le futur. Elle ne fonctionnait pas seulement comme *césure* entre le passé et le futur, mais elle agissait aussi comme le modèle typologique de ce futur. Par son action dans le présent, elle agissait comme une fiction – une invention ouvertement fautive et provisoirement efficace, dirait Kermodé – ; par sa projection au futur, elle était susceptible de basculer dans le « mythe » – tel que la modernité l'avait inlassablement fantasmé : comme une invention collective qui, en se substituant au réel, menaçait d'y effacer les différences qui le composaient.

La notion de mythe était encore ces années-là embryonnaire chez Einstein, mais elle devait constituer le cœur de sa pensée vers la fin des années 1920. Nombre des ingrédients principaux constituant cette notion y étaient toutefois déjà bien ancrés avant la Grande Guerre, comme on a pu le constater dans la convergence du concept de « primitif » avec celui de « mythe social » chez Georges Sorel. Pour Einstein, la dimension mythique de la sculpture africaine ne se référait qu'accessoirement à la culture dont elle était issue. Le « mythe » qu'exprimait cette sculpture n'était pas le sien, mais celui de l'Occident. En tant que tel, ce mythe n'était pas enraciné dans le passé, mais était censé contribuer à générer le futur. Cette convertibilité temporelle de la sculpture africaine était établie à partir d'un postulat important de l'art moderne. Depuis la religion romantique de l'art, les artistes ont opéré leur propre sécularisation du salut en s'appropriant le dogme de l'incarnation christique : ils pouvaient rendre sensible « déjà » ce qui n'était « pas encore » réalisé au sein de l'histoire⁸¹. C'était bien sur ce dogme sécularisé de

81. Sur le « déjà » et le « pas encore » du messianisme chrétien, cf. les pages magnifiques écrites par Karl Löwith dans son *Histoire et salut. Les présupposés théologiques de la philosophie de l'histoire*, traduit de l'allemand par Jean-François Kervégan, Paris, Gallimard, 2002, et, à sa suite, par Rudolf Bultmann, *Histoire et eschatologie*, traduit de l'allemand par Roger Brandt, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1959. Pour la temporalité du « déjà » et du « pas encore » dans l'art, cf. Éric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, et du même, « *Déjà là, mais encore à venir. Le temps de l'homme nouveau en Allemagne, 1918-1945* », dans *La Fabrique de l'homme nouveau*, éd. par Jean Clair, Ottawa/Paris, Musée national des beaux-arts du Canada / Gallimard, 2008, p. 29-35.

l'incarnation que se fondait aussi la puissance apocalyptique de la sculpture africaine. Encore faut-il comprendre la manière précise dont cette dernière a pu assumer le double régime du passé et du futur, de la conservation et de la révolution.

Conservation et révolution / ethnologisation et esthétisation

En choisissant de placer l'instant révolutionnaire dans la sculpture africaine, Einstein impliquait un renversement logique, à la fois temporel et idéologique. Dans les pages de *Negerplastik*, il recourt, sans le dire, à un mécanisme qui allait devenir très important pour sa pensée d'après-guerre : la conversion du passé en futur et de la conservation en révolution. En quoi consistait ce double renversement ? Dans cette ère centrifuge qu'était la modernité, caractérisée par ce que Claude Lefort a appelé le « vide » démocratique, mais aussi par l'atomisation subjective et la temporalisation sans fin, les modèles conservateurs de l'histoire détenaient, selon Einstein, le véritable potentiel révolutionnaire. Il n'était pas le premier, loin de là, à concevoir cette idée, qui relevait plutôt d'un schéma bien établi au sein de la pensée moderne de l'art. Richard Wagner l'avait énoncé avec une incomparable clarté : « À l'époque de sa floraison, écrivait-il, l'art chez les Grecs était *conservateur*, parce qu'il se présentait à la conscience publique comme une expression valable et conforme : chez nous le véritable art est *révolutionnaire*, car il n'existe qu'en opposition avec la généralité courante⁸². » Pour théoriser l'« œuvre d'art de l'avenir » comme un *revival* révolutionnaire (ce qui était bien sûr un oxymore) de la tragédie antique, Wagner se contentait de tirer les conséquences d'un principe posé par le romantisme et le saint-simonisme : si le « grand art » avait été le *fruit* de cultures organiques passées, il devait devenir le *germe* de cultures organiques futures⁸³. Mais l'énoncé de Wagner avait le mérite de poser le problème dans des termes directement politiques et de laisser transparaître la dimension restauratrice, souvent inhérente au désir révolutionnaire moderne.

Au moment où Wagner recourait aux ressources restauratrices de la tragédie antique, d'autres figures de la modernité recouraient à celles du primitif. De plus en plus, la modernité s'avérait un monde fondamentalement asynchrone, soumis, par la technique et l'expansionnisme capitaliste, à ce qu'Ernst Bloch avait nommé la « contemporanéité du non-contemporain⁸⁴ ». « Rome n'est plus dans Rome », s'exclamait aussi au Maroc Eugène Delacroix, découvrant en 1832 l'hiératisme des anciens réincarné par les Arabes [fig. 6]. Le choc produit par sa rencontre avec l'antique soudain contemporain eut des effets esthétiques et politiques : il lui révélait, d'une part, un idéal sublime, capable de défier le « beau » usé du classicisme et, d'autre part, un contre-type politique de *l'habit noir* égalitaire des années 1830⁸⁵. Malgré des différences évidentes, l'approche d'Einstein ne différait pas de

82. Richard Wagner, *L'Art et la Révolution*, traduit de l'allemand par Jacques Mesnil, Bruxelles, Administration, 1898, p. 71.

83. Cf. Maria Stavrinaki, « Total Artwork vs Revolution. Art, Politics and Temporalities in the Expressionist Architectural Utopias and the Merzbau », in *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, éd. par Danielle Follett et Anke Finger, Baltimore, Johns Hopkins University Press, p. 253-276.

84. Ernst Bloch, *Héritage de ce temps* [1935], traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1978.

85. Eugène Delacroix, *Correspondances*, t. I, éd. par André Joubin, Paris, Plon, 1935, p. 330 ; cf. Éric Michaud, « Un voyage en Barbarie », *La Fin du salut par l'image*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 24-33.



6. Eugène Delacroix, *Marocain de Tanger*, s.d.

celle de Delacroix. Car s'il abhorrait la dialectique en tant que méthode de réconciliation démocratique, Einstein l'honorait comme devise d'opposition et de contraste. Ainsi la sculpture africaine, qui était à strictement parler le produit d'une culture fermement fixée – articulée sur une hiérarchie, une tradition et des rites, réglée sur un rythme aussi précis que la trajectoire du soleil –, se comportait-elle de manière révolutionnaire dans le contexte relâché, équivoque, individualiste et infiniment prosaïque de la démocratie moderne. Autrement dit, l'efficacité actuelle de la sculpture africaine dépendait de son inactualité même. De plus en plus la révolution préconisée par Einstein deviendrait une révolution à rebours.

Mais Einstein ne s'est pas contenté de suggérer le caractère révolutionnaire de ces sculptures au moyen de leur description générique. Les clichés photographiques des artefacts africains sont venus compléter ce processus. Il faut s'arrêter sur ces objets et sur le dispositif formel de leur représentation : sur leur mise en pages et leur cadrage, sur le jeu d'échelles, l'éclairage et le rapport entre la figure et le fond. Nous suivrons ainsi Wendy Grossman dans la démarche féconde qu'elle menait pour le catalogue *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens* et par laquelle elle s'est attachée à relever les différentes constructions de « l'art africain » par leurs reproductions photographiques modernistes⁸⁶. Les auteurs des photographies qui composèrent le volet iconographique de *Negerplastik* étaient nombreux et anonymes. Il serait donc absurde de parler d'un style univoque et cohérent du corpus. Pour autant, la filiation néoclassique de la sculpture africaine comprise par Einstein

86. *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*, éd. par Wendy A. Grossman, cat. exp., Washington, The Phillips Collection, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009-2010.

n'est pas démentie par ces photographies qui, pour beaucoup d'entre elles, produisent des artefacts ennoblis.

Les marchands ou les collectionneurs avaient déjà retiré à ces objets leur hétérogénéité matérielle au profit d'une matière unique : le bois. Zoe Strother a attiré l'attention sur les figures *nkisi nkondi*, qui apparaissaient sans lames, sans tissus, sans chapeaux, sans collerettes de raphia⁸⁷ [fig. 7 et 8]. Ce travail d'ennoblissement, Strother l'a démontré aussi à travers la comparaison de *Negerplastik* avec un livre paru la même année et portant des enjeux communs. *Iskusstvo Negrov [L'Art nègre]*, écrit, en 1914 également, par le peintre lituanien Vladimir Markov, voyait dans les artefacts africains des œuvres esthétiques et non plus uniquement des documents ethnologiques⁸⁸. Mais si Einstein s'attachait au contraste visuel qui régissait les formes africaines, Markov soulignait aussi leur contraste matériel : la fameuse *faktura* (à chacun son présent, celui de Markov était déterminé par le cubo-futurisme russe)⁸⁹. Par-delà le travail de polissage, les survivances néoclassiques dans la pensée d'Einstein passaient aussi, dans ces photographies, dans le rapport entre le fond et la figure, et notamment le vif contraste entre l'objet noir et le fond clair qui, tout en accentuant la fameuse univocité formelle et idéologique de ces sculptures, leur octroyait aussi une indéniable atemporalité [fig. 9]. Cet effet de déréalisation était également généré par l'éclairage souvent opalin, mais aussi par le jeu d'échelles, qui ne permettait pas d'estimer quelle était la taille réelle de chaque artefact [fig. 10]. Ni le rapport entre la figure et le fond ni l'examen comparé des photographies n'étaient d'un quelconque secours pour en juger. Aussi le point de vue était-il tantôt proche, ce qui accentuait la frontalité des sculptures, tantôt lointain, ce qui permettait d'attirer l'attention sur le socle. Un chiasme entre l'esthétisation et l'ethnologisation devenait ainsi manifeste : si l'art moderne devait s'hiératiser, l'art africain devait s'esthétiser. Ce chiasme constitue, en définitive, la condition *sine qua non* de l'entreprise einsteinienne.

La « classicisation » de l'art africain relevait d'un processus d'esthétisation plus général. Il serait insuffisant de dire qu'Einstein esthétisait l'ethnologique. Il est bien plus pertinent d'affirmer qu'il convertissait l'ethnologique en esthétique. Telle conversion allait de pair avec celle d'un état de conservation – l'Afrique atemporelle – en processus de révolution – l'histoire du présent de l'Europe. On a souvent analysé, et avec raison, l'esthétisation des artefacts africains opérée par Einstein comme une réaction aux dispositifs d'exposition des musées ethnologiques de son temps. L'on sait que les artefacts africains y étaient exposés en tant que « documents raciaux » et sous la forme cumulative des « trophées »⁹⁰ [fig. 11]. Dans l'histoire

87. Zoe Strother, « À la recherche de l'Afrique dans *Negerplastik* de Carl Einstein », in *Gradhiva*, n° 14 : « Carl Einstein et les primitivismes », éd. par Isabelle Kalinowski et Maria Stavrinaki, 2011, p. 30-55.

88. Pour l'ouvrage de Markov, cf. l'édition critique *Vladimir Markov and Russian Primitivism: A Charter for the Avant-Garde*, éd. par Zoe Strother, Jeremy Howard et Irena Buzinska, Burlington, Ashgate, 2015, et la moins bonne traduction en français : *L'Art nègre*, traduit de l'anglais par Nathalie Saint-Jean Lecompte, Paris, Monde Global, 2006.

89. Markov avait écrit plus tôt un ouvrage sur la « *faktura* » [1912], qu'il faisait remonter à la tradition des icônes plutôt qu'à une quelconque tradition moderniste. La bibliographie est abondante sur la notion de *faktura*. Pour une étude comparative de ses différents usages au sein des avant-gardes russes, cf. Maria Gough, « Faktura: The Making of Russian Avant-Garde », in *RES. Journal of Anthropology and Aesthetics*, n° 36, automne 1999, p. 32-59.

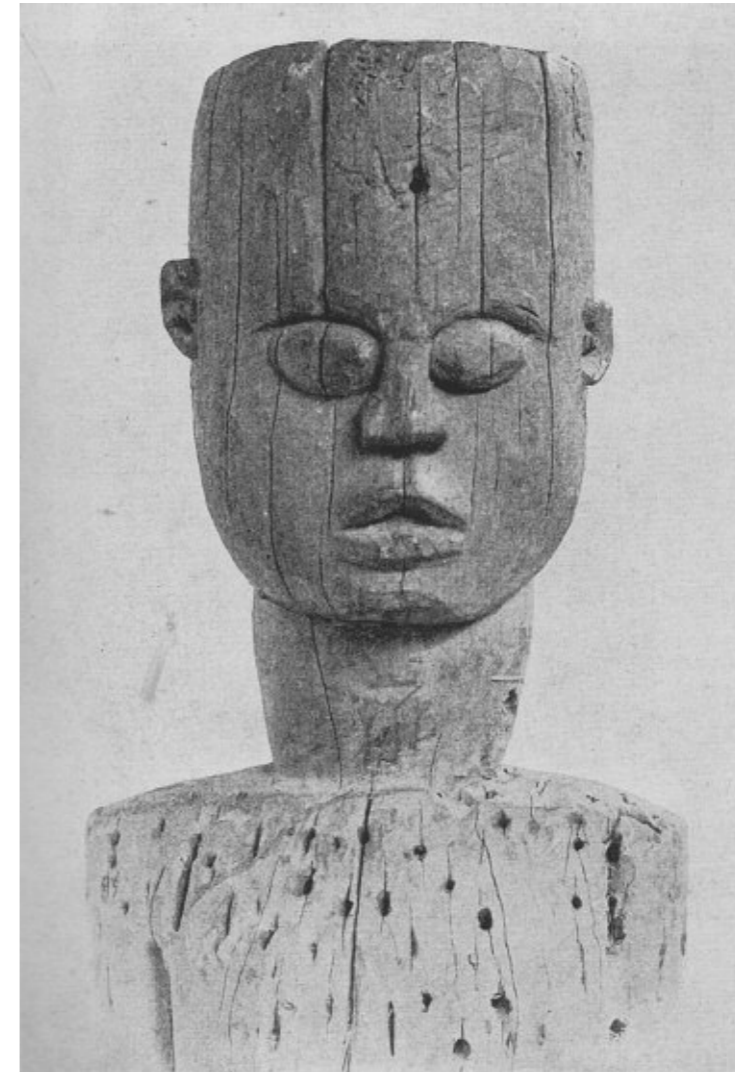
90. Sur ces questions, cf. la bonne étude d'Andrew Zimmermann, *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.



7. *Nkisi Nkondi*, Congo, avant 1892, Paris, musée du Quai Branly.

verticale que mettaient en scène ces musées, et qui atteignait son apogée dans les aventures coloniales de leurs fondateurs, les artefacts primitifs se trouvaient bien évidemment au bas de l'échelle de l'évolution. Comme tels, ils étaient par définition exempts de toute véritable valeur esthétique, ce que venait souligner aussi leur entassement. Propulsés par Einstein au statut de « modèles visuels », ces artefacts devaient passer nécessairement par le stade de l'autonomisation esthétique⁹¹. C'est à ce point précisément qu'intervient le renversement de la conservation en révolution. Car la décontextualisation esthétique impliquait après tout que ces objets soient

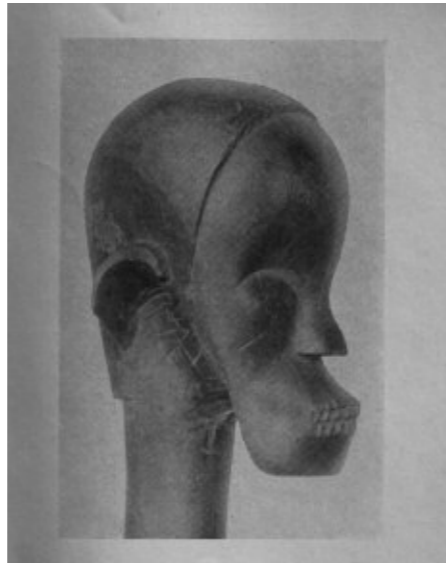
91. Voir aussi le texte intéressant de Wendy A. Grossman, « Photography at the Crossroads: African Art in the Age of Mechanical Reproduction », dans *Die Schau des Fremden. Ausstellungskonzepte zwischen Kunst, Kommerz und Wissenschaft*, éd. par Cordula Grewe, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2006, p. 317-339.



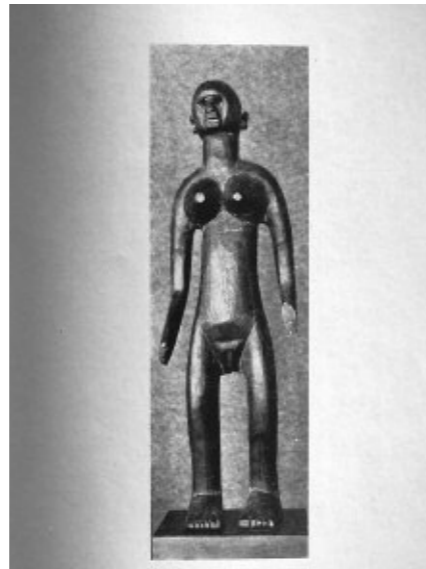
8. *Nkisi Nkondi*, tel qu'il figure dans *Negerplastik*, planche 19.

démis de leur nature sérielle, extirpés des rites dans lesquels ils étaient inscrits, des conventions qu'ils portaient en héritage et qu'ils étaient censés transmettre à leur tour. Y avait-il meilleur signifiant de cette extirpation que le cadrage photographique, bien plus efficace dans sa fonction d'arrachement au contexte et de totalisation de l'objet que la vitrine au sein de l'espace muséal⁹² ? Ce « cadrage », dont

92. La bipolarité de la « valeur d'exposition » et de la « valeur du culte », formulée et analysée par Walter Benjamin, trouve chez Einstein une infirmation tenace. Car la reproductibilité photographique et l'esthétisation sont ici au service de l'hieratisation de l'artefact. Et c'est cette hieratisation qui est censée, précisément, opérer la révolution dans l'espace profane de la modernité. Sur la compatibilité de la reproductibilité et du culte, cf. Horst Bredekamp, « Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität », dans *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, éd. par Andreas Berndt, Peter Kaiser et Angela Rosenberg, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 1992, p. 117-140.



9. Carl Einstein, *Negerplastik*, planches 33 et 34, tête de reliquaire, Fang (ancienne collection L. et W. Arensberg).



10. Carl Einstein, *Negerplastik*, planches 24 et 25 ; à gauche : statuette non identifiée, Burkina Faso ? ; à droite : statuette non identifiée (ancienne collection Schoukine, Moscou).



11. Vue des anciennes collections du musée ethnographique.

l'efficacité était accrue par le contraste entre la figure sombre et le fond blanc de la photographie, opérait à lui seul le renversement révolutionnaire. Il sectionnait l'espace ethnologique du musée en même temps qu'il arrêta net la répétitivité des conventions africaines. Par conséquent, si les objets n'avaient aucune histoire en eux-mêmes, étant uniquement les incarnations atemporelles d'un ordre transcendantal et social figé, ils obtenaient une fonction historique inédite grâce à leur autonomisation esthétique. Impropre à la science historique, ainsi que l'avait affirmé d'emblée Einstein, l'Afrique devenait le moteur de l'histoire européenne. C'était là l'asymétrie supplémentaire qui sous-tendait l'édifice conceptuel de *Negerplastik*.

« La place du spectateur » : entre crainte et participation

Reste à comprendre à présent quel était – dans la sphère virtuelle qui était la sienne – le processus précis par lequel la sculpture africaine devait opérer la révolution. Poser cette question revient à examiner quel type de rapport cette sculpture, ou ses métamorphoses futures, devait engager avec le spectateur. Einstein a instauré entre l'artiste et le spectateur une asymétrie radicale, très aristocratique dans ses prémisses. Ce n'était pas la première fois qu'idéal aristocratique et idéal révolutionnaire s'entendaient à merveille dans leur rejet commun du « bourgeois ». Là encore, l'héritage romantique était lourd, de Delacroix à Baudelaire. On reconnaît aussi sans peine dans les propos d'Einstein la critique nietzschéenne du wagnérisme, lequel, au lieu d'imposer à la foule la volonté de puissance de l'artiste, succombait avec complaisance aux désirs hystériques de celle-ci⁹³. De manière

93. Cf. Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, t. I, chap. VI : « Physiologie de l'art », traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1995. Et, bien sûr, les textes « Le cas Wagner » et

beaucoup moins nietzschéenne cependant, la théorisation du rapport entre l'artiste, l'œuvre d'art et le spectateur s'accordait aussi très fortement à sa foi en une transcendance inspirant la « crainte⁹⁴ » et assujettissant le croyant. Il n'est guère illégitime de penser qu'Einstein partait du principe que les lois visuelles qui inspiraient la crainte chez le croyant africain auraient exercé le même effet sur le spectateur de l'art moderne, si peu habitué à subir des émotions visuelles fortes. C'est en raison de son impact « médusant » – il n'est pas excessif de l'affirmer – que l'art africain devenait un modèle pour l'artiste moderne.

Einstein invitait ses lecteurs à se concentrer sur ces lois visuelles, car elles étaient à son avis la seule clé de compréhension des sculptures africaines, lesquelles étaient issues d'un monde mouvant, obscur, échappant à l'objectivité ethnographique ou historique⁹⁵. Pour ce lecteur d'Aloïs Riegl, de Heinrich Wölfflin et d'autres défenseurs de la « pure visibilité » et du formalisme, il ne fait guère de doute que « l'analyse des formes [...] demeure dans le champ du donné immédiat, car on n'a que quelques formes communes à présupposer. Celles-ci, cependant, [...] en tant que formes [...] expriment et les manières de voir et les lois de la vision ; elles imposent justement une connaissance qui demeure dans la sphère du donné immédiat⁹⁶ ». En un mot, les formes ont une univocité à toute épreuve, immédiate et universelle. C'est cette confiance inébranlable dans le pouvoir de la forme qui soutient le projet politique d'Einstein, comme de tant d'autres penseurs et praticiens de l'art de son temps. Ce qui nous conduit à poser cette question : dans quelle mesure un spectateur assujéti pouvait mener la révolution de lui-même ? L'apocalypse politique esquissée par Einstein retrouvait-elle soudain sa forme transcendante originelle, venant frapper d'en haut ceux qui ne sauraient la provoquer d'eux-mêmes ?

Le rapport que la forme de l'œuvre d'art instaurait avec le spectateur était une question importante pour les historiens et les théoriciens de la « pure visibilité ». Dans ses études sur Aloïs Riegl, Margaret Olin s'est interrogée sur les implications éthiques et politiques de la relation que l'historien a discernée entre les figures du portrait de groupe hollandais et le spectateur⁹⁷. Entre le « tout objet » d'un art classique parfaitement indifférent à la subjectivité et le « tout sujet » d'un art moderne qui faisait du monde le contenu contingent de la perception, il y aurait, selon Riegl, le baroque, qui instaure un modèle d'équilibre et de respect. Les figures, bien que parfaitement absorbées en elles-mêmes et dotées par là d'une incontestable objectivité, n'en prêtaient pas moins attention au spectateur. En optant pour le terme « attention » [*Aufmerksamkeit*], Riegl signifiait son rejet de deux autres termes répandus à son époque : celui de « volonté », excessivement hégémonique vis-à-vis du

« Nietzsche contre Wagner », dans *Ceuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1974, p. 21-55 et 347-372.

94. Carl Einstein, *La Sculpture nègre*, op. cit., p. 28.

95. Rejetant les interprétations ethnologiques de la fonction des artefacts et insistant sur le fait que l'art africain, en raison des migrations, de certaines pratiques guerrières et de son développement stylistique « acasual », était littéralement insaisissable, Einstein retrouvait la terre ferme dans les formes mêmes, présumées universelles. Ce que refusaient l'histoire et la géographie incertaines de l'Afrique, il le détectait dans les artefacts, immédiatement visibles et directement saisissables.

96. Carl Einstein, *La Sculpture nègre*, op. cit., p. 21.

97. Aloïs Riegl, *Le Portrait de groupe hollandais* [1902], traduit de l'allemand par Aurélie Duthoo, Paris, Hazan, 2008.

réel, et celui, plus chancelant, de « sentiment »⁹⁸. Prenant parti pour ce « formalisme de l'attention » [*formalism of attentiveness*], Olin critiquait le formalisme qui excluait le spectateur, tel que défendu en 1967 avec force par Michael Fried dans son article « Art and Objecthood » [Art et objectivité]⁹⁹. Ce qu'il est intéressant de remarquer ici, c'est que l'essai de Fried trouvait l'un de ses antécédents modernes – après le néo-classicisme, Diderot et Baudelaire, et avant Greenberg – dans l'analyse formaliste d'Einstein, soucieux d'effacer la présence du spectateur de la création de l'œuvre. Et si, dans *Negerplastik*, l'œuvre d'art faisait irruption et frappait le spectateur comme une apocalypse, chez Fried elle se livrait, tel Dieu, dans un moment de grâce¹⁰⁰.

Mais Einstein fut un penseur sujet à des contradictions. Non seulement la relation entre l'œuvre et le spectateur, dans ses implications éthiques et politiques, devait le préoccuper sans répit tout au long de sa vie, mais ce fut avec *Negerplastik* qu'il présenta, brusquement, une vision opposée à celle de l'assujettissement. C'était la vision d'une démocratie directe et d'une activité politique relationnelle qu'Einstein ébauchait dans le dernier chapitre de son texte, consacré aux masques et aux pratiques rituelles qui leur étaient liées. Ici, il abandonnait, comme si de rien n'était, le terrain de la religion en faveur de celui de la magie.

En parlant de rites mimétiques, qu'il ne précisait pas plus que cela, Einstein venait creuser un espace intermédiaire entre l'homme et la transcendance, entre l'identité et l'altérité : « L'être humain se transforme toujours quelque peu, il s'efforce cependant de conserver une certaine continuité, de conserver son identité. L'Européen précisément a fait de ce sentiment l'objet d'un culte presque hypertrophié ; le Nègre, qui est moins prisonnier du moi subjectif et révère des puissances objectives doit, pour s'affirmer à côté d'elles, se changer en ces puissances, justement quand il les fête avec le plus de ferveur. Par cette métamorphose, il établit l'équilibre avec l'adoration qui risque de l'annihiler ; il prie le dieu, il danse pour la tribu dans l'extase et se transforme lui-même au moyen du masque en cette tribu et en ce dieu. Cette métamorphose lui permet de saisir radicalement ce qui est extérieur à lui ; il l'incarne en lui-même et il est cette objectivité qui réduit à néant tout événement individuel¹⁰¹. »

C'est une vision incontestablement différente du culte africain qu'Einstein nous donne ici : il laisse le champ de la contemplation individuelle pour entrer dans celui d'une explicitation des rites, le port du masque et l'expérience collective de la danse, suggérant ainsi la possibilité d'un « rapport ». L'« homme africain » n'était plus présenté comme assujéti, mais comme être actif, se situant *entre* les deux pôles absolus de l'identité de soi et de la transcendance. Il continuait à se défendre vis-à-vis du danger d'un moi hypertrophié, mais montrait en outre qu'il pouvait désormais aussi se défendre vis-à-vis de l'hégémonie divine. Grâce à la « métamorphose », il se protégeait d'une divinité qui menaçait de l'écraser. Ce qui était jusqu'alors l'objet de sa « contemplation », les fameuses lois visuelles, devenait

98. Margaret Olin, « Aloïs Riegl's Concept of Attentiveness », in *The Art Bulletin*, vol. 71, n° 2, juin 1989, p. 285-299.

99. Michael Fried, « Art and Objecthood », in *Artforum*, n° 5, juin 1967, p. 12-23, traduction française sous le titre « Art et objectivité », dans Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007, p. 113-140.

100. L'essai de Fried se termine par cette phrase : « La grâce, c'est la présentété. »

101. Carl Einstein, *La Sculpture nègre*, op. cit., p. 45.

un objet d'incorporation. Dans les variations de leur agencement, ces lois média-tisaient au fond des types de rapports entre l'homme et le monde. Dans le monde africain tel qu'Einstein le voyait à partir de son présent, l'homme n'était pas au centre de la création. Le sujet ne s'appropriait pas l'objet en le conformant à sa propre image et à sa propre temporalité, mais négociait, au contraire, avec l'altérité – dieu, les animaux ou les ancêtres –, afin d'établir un équilibre entre moi et non-moi, entre vie et mort. Face à l'imitation humaniste, qui avait assujéti la vision à l'*istoria* du sujet, se dessinait l'alternative d'une identification mimétique de l'homme au monde, l'alternative de la « métamorphose ». Et si la tyrannie du sujet moderne était allée jusqu'à émettre le bloc sculptural, c'est l'inverse qui se produisait en Afrique, où le devenir humain était régulièrement absorbé dans les rapports cosmiques. C'est pourquoi la corporéité courbe du sujet (ce signe souverain de l'autosuffisance, selon l'idée de Piet Mondrian, formulée à peu près au même moment¹⁰²) était contredite par le cubique statique de la sculpture ou les tatouages imprimés sur les corps des danseurs africains. Einstein espérait donc que les artistes modernes qui s'intéressaient à la sculpture africaine s'appropriassent aussi son attitude ouverte, relationnelle et métamorphique envers le monde.

L'aporie de *Negerplastik*

De tout ce qui précède, il est logique de conclure que la vision relationnelle et ouverte de l'art coexistait avec une vision profondément contraignante dans la pensée d'Einstein. *Negerplastik* était l'expression patente de la coexistence aporétique de ces deux modèles. Cette aporie répétait au fond le double régime de temporalité de la sculpture africaine, censée agir dans le présent de l'individu singulier et dans le futur de tous. Pour le moment, Einstein ne faisait rien pour résoudre cette aporie, qu'il laissait béante au milieu de son ouvrage. On pourrait essayer de le faire à sa place et supposer par exemple que, si Einstein avait conçu le modèle d'un spectateur assujéti, c'était parce qu'il connaissait trop bien la force d'inertie de son temps. On pourrait adopter également, comme le font souvent les historiens, une posture quelque peu tautologique et dire que l'aporie einsteinienne était monnaie courante à l'époque : l'œuvre d'art devait fonctionner temporairement comme un « choc », qui saurait changer les modes de vie ordinaires. Mais cela n'expliquerait rien bien sûr et rendrait, au contraire, la nécessité d'explications encore plus pressante.

Attachons-nous, pour le moment, à cet hiatus entre l'idée d'une apocalypse personnelle – venant interrompre la répétition du moi – et l'idée d'une apocalypse collective – récit hégémonique écrit pour tous par quelques-uns. Il importe de se pencher sur cet hiatus à titre de simple constat. Einstein allait être de plus en plus tiraillé entre le pôle de la contemplation d'une totalité autonome et le pôle de la distraction ouvrant sur l'expérience des rapports ouverts. Dans son ouvrage sur Georges Braque, écrit en 1932 et 1934, il allait pour la première fois tenter de dialectiser cette dualité béante. Mais pour y renoncer aussitôt, lorsqu'il effacera l'art, tout simplement, de son projet politique.

102. Il s'agit d'une thèse capitale de la pensée de Mondrian, cf. par exemple son texte « Le Néoplasticisme. Principe général de l'équivalence plastique » [1920], dans Piet Mondrian, *Écrits français*, éd. par Brigitte Leal, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2010, p. 27 sq.

Deuxième chapitre

« LA RÉVOLUTION BRISE L'HISTOIRE » : LE PRÉSENT

L'uniforme : une libre contrainte

Il n'était pas impossible pour l'art moderne d'ébranler le spectateur individuel jusqu'à provoquer chez lui quelque chose comme une « apocalypse » personnelle. Mais cet art dont Carl Einstein vantait l'« autonomie » ne pouvait que manquer à cette autre vocation qu'il lui attribuait, à savoir déclencher une apocalypse collective. C'est la guerre qui allait assumer pleinement cette fonction. En effet, la rupture que la sculpture africaine, catégorique et compacte et telle qu'entrevue dans son action contrastante, pouvait mener au sein de l'espace relâché et équivoque de la modernité, Einstein a pu la reconnaître, de manière autrement plus radicale, dans la guerre. Ainsi, bien que ses amis anarchistes de la revue *Die Aktion* se soient clairement opposés dès le premier jour à la frénésie militariste qui gagnait l'Allemagne, Einstein s'est-il porté volontaire¹. Aucune apologie sorélienne des vertus révolutionnaires de la « violence » ne se trouvera cependant dans ses écrits. Et bien qu'Einstein ait incontestablement succombé à la puissance intégratrice du nationalisme, ce dernier ne constituait en aucun cas le motif principal de son engagement. Même s'il évoquait bien sûr l'impératif de victoire qui mobilisait les soldats², tout se passait comme si les combattants n'appartenaient finalement à aucun camp particulier et ne faisaient que donner corps – c'était là leur aspiration – à la catégorie ontologique des vainqueurs.

La conversion de la révolution en guerre s'effectuait chez Einstein dans le pressant espoir que cette dernière saurait mettre fin à l'individualisme stérile de son temps au profit de la communauté. Et, considérant le fait qu'une grande part de son désir révolutionnaire se nourrissait de sa nostalgie pour un ordre cohérent, Einstein put rapidement investir l'imaginaire communautaire porté par la guerre. On sait qu'il fut loin d'être le seul à le faire. Comme l'a expliqué Roger Caillois, l'un des plus fins artisans de la mythologisation de la guerre moderne, le conflit a pu revêtir une fonction festive, car elle était « la phase de l'extrême tension de la vie collective, celle du grand rassemblement des multitudes et de leur effort. Chaque individu est ravi à sa profession, à son foyer, à ses habitudes, à son loisir enfin. La guerre détruit brutalement le cercle de liberté que chacun ménage autour de soi pour son plaisir et qu'il respecte pour son voisin³ ». En se portant volontaire, Einstein se soumettait donc à ce que l'on pourrait nommer une « libre contrainte ».

À peine enrôlé, Einstein écrivait : « J'écris ces lignes dans le dortoir. [...] Ces lignes ne sont pas écrites par moi. Ce sont mes camarades qui les écrivent ; les

1. Sur la réaction de la revue *Die Aktion* à la guerre, cf. Eva Kolinsky, *Engagierter Expressionismus. Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik*, Stuttgart, Metzler Verlag, 1970 ; *An alle Künstler! War-Revolution-Weimar: German Expressionist Prints, Drawings, Posters and Periodicals from the Robert Gore Rifkind Foundation*, éd. par Ida Katherine Rigby, cat. exp., San Diego, University Gallery, Detroit, Institut of Arts, San Diego, San Diego University Press, 1983.

2. Pour une très bonne documentation sur l'expérience de la guerre par Einstein, cf. Christoph Braun, *Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus: Zu Leben und Werk eines expressionistischen Schriftstellers*, Munich, Iudicium Verlag, 1987.

3. Roger Caillois, « Guerre et sacré », dans *L'Homme et le Sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 222.

volontaires du régiment grenadier de Kaiser Franz ; car je crois que leur esprit qui guide leurs mains fera l'histoire. L'esprit auquel ils participent de leur plein gré. Nous avons appris la note de l'Autriche et avons su ce qui était à attendre, la purification⁴. » *J'écrivons* : Einstein était prêt à censurer la part matérialiste-critique de sa pensée au profit de l'espoir que lui donnait un engagement mystique⁵. La guerre fonctionnait pour lui comme une « figure » – au sens d'Erich Auerbach⁶ – ou bien comme une parabole, dont il fallait dissocier à tout prix la « lettre » de l'« esprit ». Car toute guerre de l'« esprit » – et c'est incontestablement comme telle que Carl Einstein comprenait la sienne – présupposait la séparation entre ce que Jan Pato ka, grand apologiste de l'« expérience du front », a appelé ses « mobiles diurnes » – événements diplomatiques, mais aussi causes structurelles profondes – et l'expérience sublime qu'elle était susceptible d'offrir à ceux capables d'accéder à son sens métaphysique⁷.

Il est vrai aussi que, en se portant volontaire et en dépit de son idéalisme accru, Einstein ne se détachait pas moins d'une certaine tradition idéaliste de la guerre : celle qui faisait des hommes les agents somnambules de l'histoire. Dans son roman inachevé *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis faisait dire à son héros : « La guerre, en somme [...], m'apparaît acte de poésie. Les gens croient combattre pour la possession de quelque misérable bien, sans s'apercevoir que c'est l'esprit romantique qui les soulève, afin d'anéantir toute inutile perversité par eux-mêmes⁸. » Cette idée du souffle de l'esprit qui soulève les hommes à leur insu se retrouvait bien sûr aussi chez Hegel, dont Einstein a constamment combattu pourtant la vision désincarnée et téléologique de l'histoire. Car s'il voyait dans la guerre, tout comme Hegel, la « socialisation » acquise par l'esprit contrebalançant l'importance excessive de l'individu, il récusait la conception passive qu'avait Hegel de cet individu : l'histoire devait se faire pleinement par les hommes. En se portant volontaire, Einstein indiquait qu'il participait de son plein gré à l'esprit, jusqu'à en devenir lui-même la figure concrète [*Gestalt*]. Il n'était pas cet automate exécutant les desseins d'une « ruse » quelconque, il se donnait consciemment, énergiquement – en vrai nietzschéen en somme – une « forme ».

Cette « forme », qu'il avait conçue par le passé comme un classique énergique et entier, puis comme le « primitif », Einstein était prêt à la reconnaître maintenant dans l'« uniforme » qu'il enfilaient et qu'il opposait aux tenues de ville qu'il avait portées en temps de paix. Dénigrant sa vie individuelle et contemplative passée au profit de la vie communautaire et virile qu'il avait décidé de mener désormais, il ajoutait : « Nous avons senti que nous devons obtenir une forme. Les vêtements désirés nous furent encore pesants et étrangers. Cependant notre vie devait être mise en forme par une force qui était – pour le meilleur ou pour le pire – dotée d'une forme parfaite. Une force puissante comme l'Église, comme une convention

4. Carl Einstein, « Eine der schwierigen Aufgaben » [août 1914], manuscrit inédit, Carl Einstein Archiv, cité par Christoph Braun, *Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus*, op. cit., p. 165.

5. La revue *Die Aktion* répondait à la guerre par un renforcement des thèses matérialistes.

6. Erich Auerbach, *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*, traduit de l'allemand par Marc de Launay, Paris, Macula, 2004.

7. Jan Pato ka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, traduit du tchèque par Erika Abrams, Lagrasse, Verdier, 1981, p. 140.

8. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, traduit de l'allemand par Yanette Delétang-Tardif, dans *Romantiques allemands*, vol. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 468.

de peuples antiques, pleine de rythme⁹. » Ces ordres « pleins de rythme » qu'avaient été l'Église et les conventions antiques trouvaient dans l'armée une première forme de réactualisation. Cela signifiait que l'ordre conservateur conçu par Einstein dans ses travaux politiques et ethnologiques antérieurs comme l'antithèse dialectique et, par là même, révolutionnaire de la dissolution moderne se matérialisait maintenant dans l'armée en guerre – maintenant qu'elle était, par sa soumission à la mystification nécessaire, lavée de tout esprit bureaucratique¹⁰. Cet ordre était *déjà là*, accessible à tous, à condition de savoir s'en saisir. La guerre constituait par elle-même une réalité *immédiate* et, pour tout dire, *primitive*, prête à déclencher l'apocalypse collective. C'était là son immense supériorité par rapport à ce *médiateur* incertain que demeurait malgré tout l'art autonome. En ce sens, il n'est pas illégitime de penser que la « libre contrainte » d'Einstein en 1914 était la première manifestation, encore toute discrète, de ses hésitations sur le véritable statut de l'art au sein de l'histoire moderne, lesquelles éclateraient au grand jour pendant la révolution spartakiste.

Faut-il préciser que l'expérience réelle qu'Einstein fit de la guerre s'avéra très différente de celle qu'il avait initialement espérée ? Les raisons en étaient nombreuses, et parmi elles se trouvait le constat que la guerre, loin de constituer la fin mystique des affres de la démocratie moderne, s'en est montrée le loyal organe : « Les discussions ont fait des hommes des misérables, écrivait-il à sa femme en juin 1915 ; vouloir avoir des droits sans changer soi-même. La violence mutuelle au lieu d'être indifférent et catégorique¹¹. » Ce même été 1915, Einstein se trouva loin du front, dans l'armée d'occupation de la Belgique, ce qui allait lui permettre de renouer avec la vie contemplative, et notamment avec les études africaines. Bien plus assidûment qu'il ne l'avait fait en vue de l'écriture de *Negerplastik*, Einstein allait se consacrer à l'étude de la documentation ethnologique disponible au musée Tervuren. Cette volonté de fouiller les « faits ethnologiques » était-elle aussi une réponse critique à sa propre mystification de la guerre ? On peut le penser. Son ouvrage *Afrikanische Plastik*, publié en 1921 et largement issu de ses lectures bruxelloises, constituerait pour lui un tournant épistémologique vers un certain matérialisme, auquel la désillusion éprouvée devant la guerre et son engagement dans la révolution spartakiste n'étaient pas étrangers¹².

Régime intermédiaire et asynchronie de l'art : entre anticipation et caducité

Après avoir activement participé au Conseil révolutionnaire des soldats à Bruxelles en novembre 1918, Einstein retourna en Allemagne pour se rallier aux

9. Carl Einstein, « Eine der schwierigen Aufgaben », cité par Christoph Braun, *Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus*, op. cit., p. 166.

10. Max Weber faisait remarquer que la guerre était la seule situation qui permettait à l'État bureaucratique de concurrencer l'éthique religieuse, dans *Sociologie des religions*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 1996.

11. Cité par Christoph Braun, *Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus*, op. cit., p. 148.

12. Klaus H. Kiefer a souligné l'importance de la révolution pour le tournant « ethnologique » d'Einstein dans son ouvrage *Afrikanische Plastik*, cf. Klaus H. Kiefer, « Fonctions de l'art africain dans l'œuvre de Carl Einstein », dans Daniel Droixhe et Klaus H. Kiefer (éd.), *Images de l'Africain de l'Antiquité au XX^e siècle*, Munich, Peter Lang Verlag, 1987, p. 149-176.

spartakistes¹³. Dans un appel publié dans la revue éphémère *Die Pleite* [La Faillite], qu'il avait fondée en 1919 avec Wieland Herzfelde, éditeur de Malik Verlag et frère du dadaïste John Heartfield, Einstein sommait les intellectuels de suivre l'exemple de la « masse » : prendre une « décision » [Entscheidung] capable de percer le réel¹⁴. Les intellectuels ne semblaient pas avoir compris que, avant que leurs productions constituent pour les autres des médiations de la réalité, c'était pour eux-mêmes qu'elles remplissaient cette fonction. Inconscients des techniques de médiation qu'ils s'étaient forgées, ils avaient fait des tropes de leurs discours une technique de vie : « Les beaux mots décoratifs volent la décision¹⁵ », affirmait Einstein. Premiers bénéficiaires – ou victimes – de l'idéologie qu'ils inventaient, les intellectuels menaient une vie aussi déviée et indirecte que ce que leur dictait leur langage.

Pour décrire ce processus de déviation de l'action au moyen de l'art, Einstein usait du terme d'« abréaction ». Forgé par Joseph Breuer et Sigmund Freud dans leurs *Études sur l'hystérie* (1895), ce terme désignait le processus salutaire par lequel le sujet revivait un trauma. Nous aurons l'occasion de revenir longuement sur ce texte. Disons pour l'heure qu'Einstein donnait un sens péjoratif au terme d'« abréaction », ce qui le conduisait à écrire : « L'œuvre d'art européenne sert encore et toujours à rassurer et à fortifier intérieurement le bourgeois possédant. Cet art livre au bourgeois la fiction d'une révolte esthétisante qui induit l'abréaction "psychique" inoffensive et dénuée de tout désir de changement¹⁶. » En d'autres termes, la révolution esthétique cessait d'être une incitation à la révolution pour en devenir le substitut illusoire et, par conséquent, l'évacuation : voilà le grand renversement, ontologique et temporel, dans l'opinion qu'Einstein se faisait désormais de l'art moderne. N'étant plus un art « primitif », catégorique et entier, comme il l'avait pensé à propos du cubisme le temps de *Negerplastik*, l'art moderne devenait tout au contraire une expression de la différenciation croissante à laquelle le capitalisme tardif soumettait les facultés humaines. Dans leurs aspects divers et éphémères, les -ismes étaient ultramodernes et, par là même, ultraréactionnaires : « L'art européen est pris dans le processus de la différenciation capitaliste. L'époque des fictions formelles touche à sa fin¹⁷. » C'est ici que nous trouvons pour la première fois dans les écrits d'Einstein la dévaluation platonicienne de la « fiction » par un réalisme présumé véridique.

Einstein estimait maintenant que, loin de constituer l'agent principal d'une « apocalypse primitive », l'art moderne était aspiré par l'histoire réifiée. C'était

13. Pour une bonne documentation sur la question, cf. Liliane Meffre, *Carl Einstein, 1885-1940 : itinéraires d'une pensée moderne*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2002.

14. Carl Einstein, « An die Geistigen » [1919], dans *Werke*, t. II, *op. cit.*, p. 16.

15. *Ibidem*. Par ailleurs, on peut lire à propos du discours d'Einstein lors des funérailles de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg dans la *Räte Zeitung* (n° 13, 17 mai 1919) : « Nous les communistes, a dit Einstein, aimerions travailler avec les intellectuels ; mais ils rendent cela très difficile. Tandis que nous avons besoin des travailleurs parce qu'ils sont immédiats et donc créateurs, l'intellectuel est chargé de science et d'histoire, il est incapable de vivre sa vie à partir de soi-même, incapable de croire en une expérience vécue. [...] Ils sont les capitalistes de l'esprit, à travers la propriété du savoir. À la fin de son intervention, Monsieur Einstein exige la dictature de l'esprit créateur. » Cité par Christoph Braun, *Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus*, *op. cit.*, p. 235-236.

16. Carl Einstein, « Sur l'art primitif » [1919], traduit de l'allemand par Isabelle Kalinowski, in *Gradhiva*, n° 14, 2011, p. 185.

17. *Ibidem*.

comme si la guerre et la révolution avaient fracassé les expériences de la vision autonome, qui s'amoncelaient désormais, indistinctes, dans le tas des formes sensibles produites tout au long de l'histoire du capitalisme européen. La force du « même » avait ainsi absorbé pêle-mêle les traditionalistes et les modernes, ceux qui restaient fidèles à l'imitation ou à la normativité de l'antique et ceux qui s'étaient inspirés pour un temps du primitif : « Si un art de l'immédiateté fait grandement défaut au monde européen, écrivait Einstein, nous compensons cette lacune par une pléthore d'exploiteurs artistiques, au nombre desquels il faut compter en premier lieu les peintres et les scribes de la paraphrase : artistes indirects, hommes de seconde main, rentiers de la tradition, en un mot, les intermédiaires européens¹⁸. » Même si le texte d'où sont tirées ces lignes est intitulé « Sur l'art primitif », la « primitivité » en question ne concernait plus l'art africain, qui perdait ainsi son rôle de médiation du présent européen. C'est que, en 1919, ce présent *était là* et son pouls ne battait plus du tout du côté de l'art.

C'était d'une vraie méfiance qu'Einstein faisait preuve en 1919 envers l'art moderne. Cette méfiance étant chez lui structurelle, rien, pas même le cubisme, ne pouvait lui résister. Quand la révolution éclata, elle remit en cause le statut même de l'art moderne, qu'Einstein appelait maintenant « intermédiaire ». Bien sûr, son intention était de désigner par ce terme toutes les techniques artistiques qui *abréagissaient* le présent, afin d'en neutraliser le potentiel de changement. Mais en utilisant l'expression « art intermédiaire », il n'en commettait pas moins un lapsus, qui laissait transparaître les contradictions profondes de sa propre conception de la politique et de l'art. Lorsque la révolution eut réellement lieu, Einstein n'avait que faire d'un art qui, dépourvu de valeur en soi, ne pouvait que rester cloué à son statut de « médiateur ».

À l'instar de tout médiateur, ce que l'art donnait d'une main, il le prenait de l'autre. Médiateur fictionnel de la réalité future, l'art ne pouvait se trouver qu'en défaut par rapport à cette dernière. « Un portrait porte absence et présence, plaisir et déplaisir. La réalité exclut absence et déplaisir¹⁹ », ainsi le disait Pascal. Dans le contexte d'urgence politique qui était celui d'Einstein, les expériences les plus téméraires de l'art restaient des *re-présentations* de la révolte, allant même jusqu'à servir de défouloir. L'art se trouvait dans ces conditions enfermé dans un régime temporel intermédiaire, qui répétait structurellement celui de l'eschatologie chrétienne. Ce sont Karl Löwith et, à sa suite, Rudolf Bultmann, qui ont magnifiquement expliqué la tension inhérente à la conception chrétienne de l'histoire, prise entre le « déjà » de la Première Venue du Christ et le « pas encore » de son Retour et de la Fin des Temps²⁰. Cette aporie se reproduisait pour l'art-médiateur, comme si, venant tantôt trop tôt, tantôt trop tard, il était voué à rester asynchrone au réel. L'art oscillait entre les deux pôles de l'anticipation et de la caducité : en 1913, Einstein espérait que le cubisme se montrerait capable de façonner une nouvelle vision et, à travers elle, une communauté, mais en 1919, l'art moderne dans son ensemble lui paraissait un fossile de plus dans la stratification de la « préhistoire » capitaliste :

18. *Ibid.*

19. Pascal, *Pensées*, texte établi par Philippe Sellier, fragment 291, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 197.

20. Karl Löwith, *Histoire et salut. Les présupposés théologiques de la philosophie de l'histoire* [1953], Paris, Gallimard, 2002 ; Rudolf Bultmann, *Histoire et eschatologie*, Paris, Éd. du Cerf, 1969.

« Toute œuvre d'art est une œuvre de snobisme réactionnaire, préhistorique, si elle n'est pas subordonnée à la transformation sociale qui seule lui confère un sens²¹. » Ces outils excessivement raffinés qu'étaient les œuvres modernes étaient dénués de toute valeur d'usage dans l'ère primitive inaugurée par la révolution. Ils étaient parfaitement inactuels et, de ce fait – synchronie idéale oblige –, inadaptés.

Si Einstein était pris dans cette contradiction, c'était parce qu'il avait interprété le cubisme dans un esprit opposé à celui de ses inventeurs. Pour Picasso, l'art ne faisait aucunement partie d'une quelconque téléologie historique. L'histoire dans son ensemble était aussi contingente et arbitraire que l'étaient les signes de ses papiers collés²². Conformément à cette absence de plan providentiel de l'histoire, l'art était lui aussi dépourvu de toute fonction sociale précise. Il s'adressait simplement à l'individu, dont il pouvait au demeurant ébranler la vie. Parce que ses signes étaient arbitraires, leurs relations pouvaient créer du sens. L'apocalypse personnelle que le cubisme avait provoquée chez lui en 1912 l'avait ensuite poussé à lui attribuer une vocation collective ; davantage, après-guerre, Einstein s'est trouvé contraint de désavouer le mouvement. En ouvrant le cercle vicieux de la « médiation » mystique, il dissociait le « fictif » et le « réel » et détournait, ce faisant, l'imédiateté du présent vers le futur. C'était seulement au sein de ce présent pourtant que le fictif avait la possibilité d'être aussi réel que le réel.

En 1919, seule la masse révolutionnaire paraissait à Einstein synchronique avec elle-même. Parce qu'elle était présumée *primitive* et *immédiate*, elle n'avait aucun besoin d'être assistée pour mener son apocalypse. Einstein estimait que la masse était « *sprachlos* », c'est-à-dire non seulement sans langage *figuré*, mais sans langage du tout. Cela signifiait que la masse était sans héritage²³. C'est pourquoi du reste aucune tradition, aucune ruse tirée de la réserve de l'histoire révolue ne pouvait s'interposer dans son présent et inhiber sa capacité de « décision ». Mais cela signifiait aussi que le langage de la masse était à venir. Dépourvue de possessions, libre de tradition esthétique et, croyait-il, du trop-plein de l'histoire, c'était à la masse d'engendrer son art, et non l'inverse, comme au bon vieux temps. Einstein terminait donc son texte sur « l'art primitif » par ces lignes : « Si nous faisons exploser l'idéologie du capitalisme, nous trouverons, dans ses décombres, le seul vestige valable de ce continent défoncé, la condition préalable de toute nouveauté, la masse simple qui, aujourd'hui, est encore en proie à la souffrance. L'artiste, c'est elle²⁴. »

L'objet-fétiche, mnémotechnie de l'art et de l'histoire

Ce qu'Einstein reprochait aux intellectuels de son temps était d'obéir à leurs fictions, de la même manière exactement que, selon Feuerbach, les chrétiens glorifiaient le Dieu qu'ils avaient eux-mêmes inventé, et de la même manière que,

21. Carl Einstein, « Sur l'art primitif », art. cit.

22. Picasso : « J'entends souvent aussi le mot "évolution". On me demande constamment d'expliquer comment ma peinture a évolué. Pour moi, il n'y a pas de passé ni d'avenir en art. Si une œuvre d'art ne peut vivre toujours dans le présent, il est inutile de s'y attarder », dans Pablo Picasso, *Propos sur l'art*, éd. par Marie-Laure Bernadac et Michael Androuta, Paris, Gallimard, 1998, p. 18.

23. Nous reviendrons plus loin à la question de l'« héritage » de l'art. Elle fut centrale dans la pensée d'Einstein, à l'instar de bien d'autres intellectuels de gauche de ces années.

24. Carl Einstein, « Sur l'art primitif », art. cit.

selon Marx, les marchandises devenaient des fétiches abstraits totalement affranchis de leurs producteurs²⁵. Comme c'était le cas pour tant d'autres, l'engagement d'Einstein pour la révolution était un combat contre la fétichisation des objets et la réification de l'homme. À la « réification », il préférait cependant le terme, plus simple et plus abstrait à la fois, d'« objet » [*Ding/Objekt*]. Ses écrits étaient littéralement hantés par sa lutte contre l'« objet ». Ce concept devenait un véritable carrefour traversé par tous les paramètres de la pensée einsteinienne, fulgurante pendant ces années-là et souvent étonnamment proche de celle de Georg Lukács, d'Ernst Bloch et de Walter Benjamin.

Einstein ne s'était pourtant pas transformé entre-temps en marxiste orthodoxe. La primitivité qu'il attribuait à la masse différenciait encore son interprétation de la dialectique marxiste, telle que développée notamment par Georg Lukács dans son ouvrage marquant *Histoire et conscience de classe*, paru en 1923 chez Malik Verlag, les éditions proches du dadaïsme berlinois²⁶. Pour l'hégélien Lukács, le prolétaire devenait sujet révolutionnaire précisément grâce à la médiation spécifique de la réalité que son expérience lui réservait. Vivant la réification croissante de son travail autant dans l'espace de la production, sous la forme d'un processus de plus en plus divisé, que dans celui de la consommation, sous celle de la valeur d'échange, le prolétaire était le seul à pouvoir devenir pleinement conscient des « rapports » sociaux qu'ocultaient les marchandises fétichisées²⁷. Pour Einstein, en revanche, si la masse était un sujet révolutionnaire, c'était précisément parce qu'elle était « sans objet », c'est-à-dire libre de toute médiation. En d'autres termes, ce qui pour Marx et pour Lukács constituait un objectif – l'âge d'or *immédiat* – était pour Einstein un quasi point de départ. Ici résidait la part de socialisme romantique encore présent dans la pensée politique d'Einstein pendant ces années, et cela en dépit de son rapprochement du matérialisme marxiste.

La masse était l'appellation révolutionnaire de la catégorie, ontologique plus que strictement sociale, que, dans son socialisme romantique, Einstein nommait avant la guerre « le pauvre » [*der Arme*]²⁸. Tel était le titre d'un essai publié en 1913 dans la revue *Die Aktion*, qu'il est en partie possible d'interpréter comme une critique de la théorie marxiste du prolétariat²⁹. La lecture de ce texte montre que la conception romantique qu'Einstein se faisait de la masse n'était pas l'écho de son émerveillement devant la révolution devenue soudain réalité effective, mais déterminait sa vision depuis toujours. Il y critiquait la compréhension du « pauvre » comme antithèse du « riche », considérant que cette mise en relation, cette « comparaison » comme il disait, était au fond un affaiblissement de l'être

25. Ludwig Feuerbach, *L'Essence du christianisme*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Osier, Paris, François Maspero, 1982 ; Karl Marx, *Le Capital*, *op. cit.*, chap. 1 : « La marchandise », et plus particulièrement la quatrième sous-partie : « Le caractère fétiche de la marchandise et son secret », p. 28-33.

26. Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe*, traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Éd. de Minuit, 1960.

27. *Ibidem*, chap. III.

28. À propos du socialisme romantique, cf. Eugene Lunn, *Prophet of Community: the Romantic Socialism of Gustav Landauer*, Berkeley, University of California Press, 1973 ; Michael Löwy, *Marxisme et romantisme révolutionnaire*, Paris, Le Sycomore, 1979, et *Rédemption et utopie : le judaïsme libertaire en Europe centrale : une étude d'affinité élective*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

29. Carl Einstein, « Der Arme », in *Die Aktion*, vol. 3, n° 17, 1913, p. 443-446, repris dans *Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 156-159.

entier du pauvre. C'étaient les « objets » [*Dinge*] qui différençaient déjà le riche et le pauvre. Car si les objets permettaient la médiation de son identité à celui qui les possédait, celui qui en était privé renvoyait tout simplement cette médiation à elle-même. « Devant le pauvre, affirmait Einstein, les choses sociales font l'expérience d'un renversement, le pauvre devient socialement insaisissable³⁰. » Alors que c'était la marchandise qui était insaisissable selon Marx, elle qui, se mettant « sur sa tête de bois », se livrait « à des caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser », c'était le pauvre qui devenait pour Einstein insaisissable, parce qu'il était « neutre » et « indifférent » vis-à-vis de toute médiation réifiante³¹. Tout se passait donc comme si le pauvre était juste un « bloc » primitif, sans entaille et sans relief, n'offrant aucune prise à une quelconque idéologie.

Ceux qui *dépendaient* de l'objet et ceux qui n'en avaient que faire : voilà les deux camps ontologiques qui s'affrontaient, selon Einstein, dans la révolution spartakiste. Franz Jung, qui depuis 1917 publiait avec les dadaïstes Raoul Hausmann et George Grosz la revue *Freie Strasse* [*Voie libre*], faisait aussi la part entre ceux qui « vivent aux frais des autres » et « ceux qui vivent à leurs propres frais [*auf eigenen Kosten*] »³². Il n'entendait pas simplement par là l'usurpation de la force de travail des ouvriers par le capital, mais avant tout la capacité de faire l'expérience directe de sa vie, une capacité qui faisait cruellement défaut, et pour cause, à la bourgeoisie. Depuis 1912, Einstein n'avait pas cessé de penser cette éternelle « dépendance de l'autre³³ ». S'il avait combattu la démocratie parlementaire, c'était parce qu'elle permettait à la bourgeoisie de faire de la politique à travers l'« autre » : la représentation, qui était une déviation de l'action. S'il avait combattu l'imitation, c'était parce qu'elle se formait à travers l'« autre » : l'objet et la tradition, qui inhibaient toute puissance formatrice de la vision. Et s'il avait combattu l'historicisme, c'était parce qu'il était l'histoire des « autres » : les hommes du passé, et surtout ceux qui avaient exercé le pouvoir et qui devenaient les revenants du présent ; ceux-là mêmes que Walter Benjamin appellerait dans ses thèses « sur le concept d'histoire » vingt ans plus tard « les vainqueurs ». Einstein écrivait : « La dépendance est l'essence de toute l'histoire, dans laquelle il est pré-écrit que tout est compatible comme une cause et un effet. L'écriture de l'histoire est le catalogue de l'humanité, de l'esclavage, la charge des morts ; apologie du péché originel, du bourgeois indirect. L'immédiat n'a jamais possédé l'histoire ; il rejette la relation³⁴. » L'histoire faussement continue, façonnée de manière à légitimer quelques-uns au détriment des autres : la cible d'Einstein et de Benjamin était, on le voit, commune. Ce qui différait était le moment historique

30. Carl Einstein, « Der Arme », *op. cit.*, p. 158.

31. Ce qui distançait Einstein du marxisme le rapprochait de Nietzsche – grand fustigateur de comparaisons par défaut – et d'un autre penseur, néo-kantien cette fois-ci, Salomo Friedländer. Ce dernier était connu dans les cercles anarchistes et d'avant-garde à Berlin sous le pseudonyme Mynona. Il avait surtout théorisé l'« indifférence créatrice ».

32. Cf. Franz Jung, « Gegen den Besitz! », in *Die freie Strasse*, n° 9, novembre 1918. On peut lire une analyse intéressante de la pensée de Jung dans le livre de Devin Fore, *Realism after Modernism. The Rehumanization of Art and Literature*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2012, chap. 11 : « The Time of Capital: Three Industrial Novels ».

33. Carl Einstein, « Abhängigkeit » [1919], publié dans *Der blutige Ernst*, la deuxième revue fondée par Einstein, cette fois avec George Grosz, repris dans *Werke*, t. II, *op. cit.*, p. 51.

34. *Ibidem*, p. 51.

où ils écrivaient : lorsque la révolution venait de prouver qu'elle pouvait avoir lieu, Einstein dénonçait la « dépendance » du sujet prétendument autonome vis-à-vis de l'histoire, grande légitimatrice du présent dans ce qu'il avait de plus abject ; mais vingt ans plus tard, alors que le désastre de la contre-révolution nazie était déjà bien en marche, l'élégie de Benjamin serait dédiée à ceux qui étaient réellement restés « sans langage », les « vaincus » de l'histoire.

Selon Einstein, la « médiation » procurée par l'historiographie était aussi nocive que celle procurée par l'art. Fondamentalement « intermédiaires », ces deux intercesseurs, l'histoire et l'art, permettaient la conservation d'un sujet qui se croyait autonome, mais qui, dans les faits, était contaminé par l'objet dont il dépendait. Ce sujet-là avait beau croire que l'histoire enregistrerait ses exploits, elle ne faisait en réalité que garantir ses dépendances. Il avait beau penser qu'il honorait les morts, ceux-ci pesaient sur lui comme une « charge » ou un « cauchemar ». L'objet, « outil de pensée passive, accroche mnémotechnique, technique de mémorisation, contrainte de s'engager sur une même pente glissante³⁵ », régnait donc en maître. C'est sur le terrain de la lutte contre l'objet mnémotechnique que l'art a rencontré l'histoire et qu'Einstein lui-même a rencontré les dadaïstes. Il s'agissait de mener une critique implacable de l'objet comme moyen d'éternisation du passé, en favorisant un art « immédiat », un art du présent.

Présentisme critique

L'assemblage intitulé *Le petit-bourgeois John Heartfield s'énerve* [fig. 12 et 13], que George Grosz et John Heartfield avaient fabriqué pour la Première Foire internationale Dada, à l'été 1920, constitue l'expression parfaite de la double entreprise dadaïste : démasquer le rôle réactionnaire d'un passé fétichisé à travers l'affirmation révolutionnaire du présent³⁶. Un mannequin de couturier constituait la pièce principale de cet assemblage dadaïste, aujourd'hui disparu. Une prothèse suppléait à une jambe absente, et une ampoule électrique allumée à la tête. Un ensemble d'objets hétéroclites accrochés sur le buste relevait de l'intimité petite-bourgeoise : la sonnerie de la maison protectrice, deux couverts cassés qui faisaient allusion au cercle ininterrompu de la conservation biologique, un pistolet et une médaille témoignant de récents exploits de guerre, le chiffre « 27 », enfin, en signe de reproductibilité de ce sujet anonyme dans le monde de la rationalisation moderne. Si l'on observe le dentier fixé à la place du sexe, « le petit-bourgeois John Heartfield » avait de toute évidence réussi à refouler ses pulsions, à l'exception toutefois de celle de donner la mort, comme en témoignaient ses attributs militaires, y compris la prothèse.

Dans une logique inverse de celle que développeraient un peu plus tard Le Corbusier à propos du « standard » et Walter Gropius à propos du « type », les dadaïstes exploraient les liens, à première vue incongrus, entre le « classique » et le

35. Cf. Carl Einstein, « La révolution brise l'histoire et la tradition » [1920], traduit de l'allemand par Isabelle Kalinowski, in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 117, « Carl Einstein », éd. par Maria Stavrinaki, automne 2011, Paris, Éd. du Centre Pompidou, p. 12-15, ici p. 12.

36. Nous avons étudié extensivement cet assemblage et son opération historique et métahistorique dans *Dada Presentism: an Essay on Art and History*, Stanford, Stanford University Press, 2016.

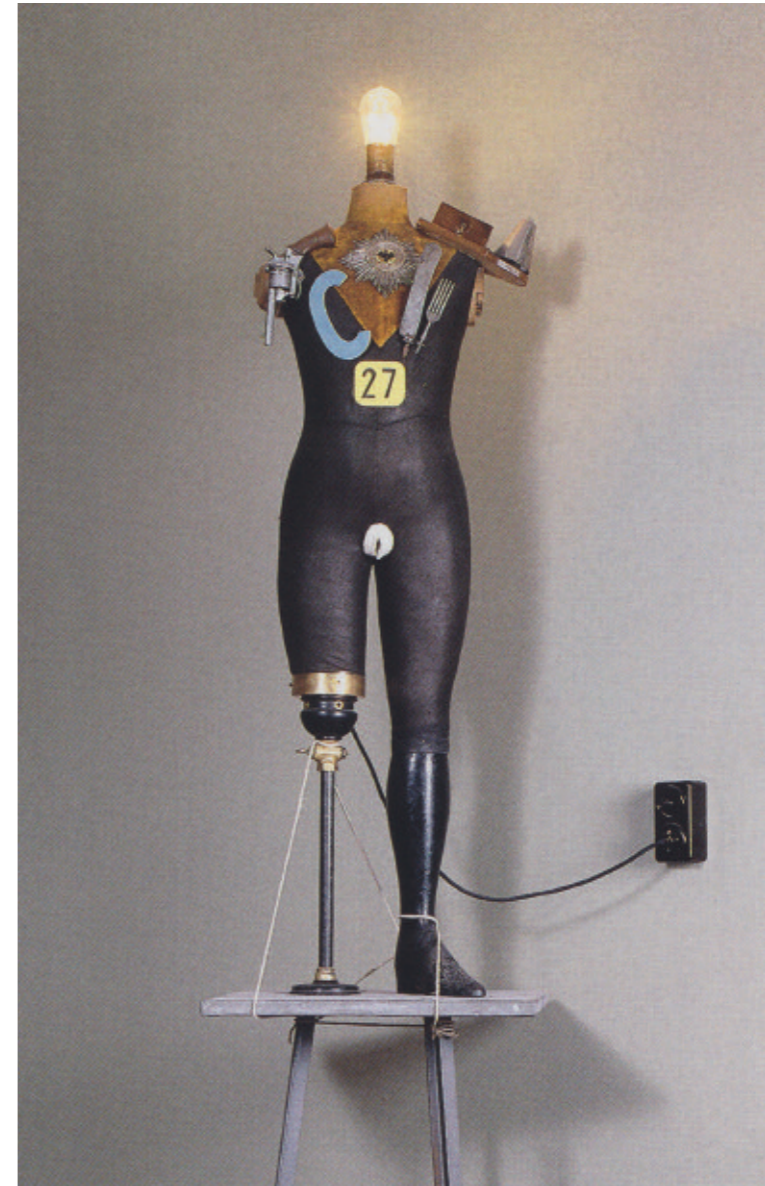


12. Photographie de l'inauguration de la Première Foire internationale Dada [*Erste Internationale Dada Messe*], publiée pour la première fois dans Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920.

« contemporain » [fig. 14]³⁷. Ils investissaient les analogies ambiguës entre le mannequin, reproduit à des milliers d'exemplaires, et une sculpture antique, dont les représentants étaient vénérés par centaines dans les musées européens. Les deux partageaient une série de propriétés : une allure universelle, exempte de toute particularité ; une constitution modulaire, indispensable au processus industriel et à la combinatoire de l'idéal ; un défaut enfin : l'absence d'un des membres. Car la prothèse, qui suppléait à la jambe manquante, faisait allusion autant aux sculptures qui surgissaient démembrées de l'épaisseur du passé qu'aux invalides de guerre de l'ancien Empire, lesquels cherchaient maintenant une place dans la jeune République. Passé et présent ne coexistaient pas paisiblement au sein de cet objet, mais étaient liés par une interdépendance tendue et impeccable dans son fonctionnement.

Jean-Claude Lebensztein a expliqué le néoclassicisme comme le contre-écart qui venait combler l'écart premier entre la nature et l'art, le particulier et l'universel,

37. Pour la notion du standard chez Le Corbusier, la bibliographie est immense, mais nous pouvons lire avec profit l'article dense de Stanislaus von Moos, « Standard und Elite: Le Corbusier, die Industrie und der *Esprit Nouveau* », dans Tilmann Buddensieg et Hennig Rogge, *Die nützliche Künste*, Berlin, Quadriga, 1981, p. 306-323 ; pour une comparaison entre les notions du standard et le type, cf. Winfried Nerdinger, « Standard et type : Le Corbusier et l'Allemagne, 1920-1927 », dans *L'Esprit nouveau. Le Corbusier et l'industrie, 1920-1925*, éd. par Stanislaus von Moos, cat. exp., Strasbourg, Musée de la ville de Strasbourg, Strasbourg, Les Musées de la ville de Strasbourg, 1987, p. 44-53.



13. George Grosz et John Heartfield, *Le petit-bourgeois John Heartfield s'énerve. Sculpture-Tatline, electr.mécan.* [*Der wildgewordene Spiesser Heartfield. Elektro-mechan. Tatlin-Plastik*], 1988 (reconstitution de l'original de 1920), Berlin, Berlinische Galerie.

les sens et la raison, la matière et l'idéal³⁸. La prothèse dadaïste était ce contre-écart, à cette exception près que celui-ci s'était maintenant retourné contre lui-même, parce qu'il savait de l'intérieur la norme intempestive du classique. Correctif

38. Jean-Claude Lebensztein, *L'Art de la tache, s.l.*, Limon, 1990.



Cliché Albert Morancé.

PARTHÉNON, de 447 à 434 av. J.-C.

Le standart est une nécessité.

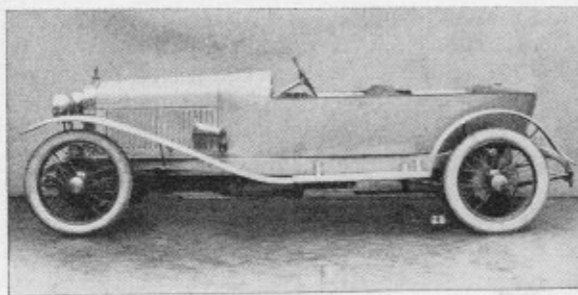
Le standart s'établit sur des bases certaines, non pas arbitrairement, mais avec la sécurité des choses motivées et d'une logique contrôlée par l'expérimentation.

Tous les hommes ont même organisme, mêmes fonctions.

Tous les hommes ont mêmes besoins.

Le contrat social qui évolue à travers les âges détermine des classes, des fonctions, des besoins standards donnant des produits d'usage standart.

La maison est un produit nécessaire à l'homme.



DELAGE, Grand-Sport 1921.

14. Le Corbusier, *Vers une architecture* (temples classiques et voitures), Paris, Éd. Crès et Cie., 1923.

littéral de la nature, remède aux accidents auxquels, contrairement à l'esprit, était soumise la vie, la prothèse dadaïste faisait de l'assemblage un signe à deux faces – la sculpture classique et le sujet contemporain – et à deux temps, le passé et le présent. Tous les dadaïstes partaient d'un principe commun, expliquait Wieland Herzfelde : « Ce que l'Antiquité, le classicisme, tous les « grands esprits » ont créé ne doit pas être évalué [...] en fonction de l'époque où les œuvres ont été créées, mais comme si elles l'étaient aujourd'hui³⁹. » Parce qu'ils étaient conscients, comme Einstein, que le passé avait pesé comme un cauchemar sur les vivants, les dadaïstes inversaient le jeu des forces de l'histoire. Ces artistes faisaient subir au passé ce que celui-ci avait lui-même fait subir au fil des siècles aux présents successifs. En le jugeant à la valeur du présent, et en lui déniait par conséquent toute valeur propre, ils en montraient l'anachronisme. Ils avaient en somme constaté que le passé avait fait preuve d'une « plus-value » temporelle absolue, celle-là même qu'on appelait communément l'« éternité ». Plus-value qu'ils décidaient donc tout simplement de lui retirer au profit du présent.

Si le « classique », ou toute autre norme du passé, était anachronique, ses effets étaient *très actuels*. C'est sur ce savoir que reposait l'ambivalence sémiotique de l'assemblage de Grosz et Heartfield. D'une part, *Le petit-bourgeois John Heartfield s'énerve* renvoyait à une sculpture antique, vénérée dans les musées ; d'autre part, l'œuvre faisait allusion à un contemporain ordinaire, qui s'abritait dans son espace privé pendant que la masse menait sa révolution dans les rues de Berlin. L'efficacité de la sculpture antique consistait dans sa capacité à retenir le « petit-bourgeois John Heartfield » à la maison ; inversement, l'efficacité à laquelle aspirait l'assemblage dadaïste était de faire comprendre cela au spectateur.

Raoul Hausmann avait forgé l'expression de « classicisme weimarien » pour énoncer cette idée à double détente : « Goethe et Schiller, écrivait-il, ont engendré des séquelles plus mesquines que le vieux roi Fritz, et le gouvernement Ebert-Scheidemann était une conséquence de l'attitude sotte et avare du classicisme weimarien. Ce classicisme est un uniforme, un costume métrique pour les choses qui ne frôlent pas l'espace vécu. En dehors de tous les tourbillons, de tous les gouffres du réel, des poètes sérieux, les sociaux-démocrates enveloppent la niaiserie dans les draperies rigides de leurs décrets hautains, dans les mélodrames militaires interchangeables, des airs de bonté et d'humanité⁴⁰. » Ce n'étaient pas seulement les deux figures fondatrices de Goethe et de Schiller qui donnaient corps au « classicisme weimarien », c'était aussi la conduite des affaires démocratiques dans le parlement de cette même ville, où venait d'être votée la Constitution de la jeune République. Si la démocratie agissait de toute façon, comme le pensait aussi Einstein, à la manière d'une belle draperie qui cachait la « catastrophe » ordinaire, il ne pouvait en aller autrement lorsque la démocratie devait gérer cette catastrophe éclatante qu'était la révolution : son « uniforme » venait étouffer les « tourbillons »

39. Wieland Herzfelde, « Zur Einführung (in die Erste internationale Dada-Messe) » [1920], repris dans Hanne Bergius, *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*, Stuttgart, P. Reclam, 1977, p. 117-119. Cité ici d'après l'ouvrage d'Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, traductions de François Mathieu, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 214.

40. Raoul Hausmann, « Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung », dans *Bilanz der Feierlichkeit*, éd. par Michael Erlhoff, Munich, text+kritik Verlag, 1982, p. 39-45.

et les « gouffres du réel »⁴¹. Les dadaïstes n'étaient guère plus indulgents avec leurs poètes nationaux qu'ils ne l'étaient avec leurs politiques : ils les estimaient responsables de la tournure prise par l'histoire. L'éloge de l'*intérieurité* allemande, cultivée loin des turbulences de la sphère publique, était après tout aussi un héritage du « classicisme weimarien⁴² ». Et si la généalogie du classique tenait bon en Allemagne, c'était parce qu'elle était capable de prendre un grand nombre de formes, allant jusqu'à l'intégration de l'« anticlassique » expressionniste. En dépit de son inspiration primitiviste, l'expressionnisme, forme radicale de l'intériorité, était pour eux l'avatar le plus récent du « classicisme weimarien ». C'est cette généalogie allemande – verticale, déterminée et infaillible – que Dada a voulu rompre. C'est pourquoi il a mis au centre de son art ce qui était au centre du monde : le « moi dépendant », c'est-à-dire l'« objet ».

Voilà comment le « petit-bourgeois John Heartfield » s'inscrivait dans la généalogie du classique, mais un classique notoirement réifié. L'« homme » que cet assemblage signifiait dépendait totalement des objets dont il se servait et sans lesquels il n'était rien. Ainsi l'exprime Einstein : « Le bourgeois est une paraphrase de son milieu d'objets, il est une composante, une relation entre des objets⁴³. » Alors qu'il rêvait à l'élévation du classique, le bourgeois était contaminé à son insu par les artefacts qui l'entouraient. Perdant son organicité et toute capacité de « frôler l'espace vécu », il devenait aussi minéral, aussi rigide que les objets qui étaient produits par milliers dans les usines. Cet assemblage était le descendant de l'« homme-étui » du XIX^e siècle, qui, selon Walter Benjamin, à l'image de tous les objets dont il se servait, était lui-même « profondément encastré dans son appartement »⁴⁴. Mais cet assemblage était aussi l'expression de l'« homme antiquaire », décrié par Nietzsche dans sa *Deuxième considération intempestive*. Car son ambiguïté sémiotique, entre « classique » et « contemporain », correspondait parfaitement à cette « singulière antinomie » que Nietzsche repérait chez l'homme moderne, ce boulimique de l'histoire : l'antinomie « entre un être intime à qui ne correspond pas un être extérieur, et vice versa »⁴⁵. L'hypertrophie de l'intérieur, cultivé à l'excès, faisait de l'homme moderne un être « encore plus barbare qu'il le serait s'il s'agissait d'un peuple grossier qui, selon sa nature intime, tiendrait à satisfaire ses rudes besoins⁴⁶ ». En d'autres termes, la barbarie selon Nietzsche pouvait être précoce ou tardive, elle pouvait se trouver au début et à la toute fin : la poussée d'organicité qui caractérisait la barbarie positive – l'« immédiateté », dirait Einstein – s'achevait tout simplement en stérilité, en histoire. C'était cette stérilité qu'exprimait

41. Hausmann utilisait l'« uniforme classique » à contre-emploi : depuis le jeune Goethe admirant la cathédrale de Strasbourg et Herder revendiquant le relativisme des cultures, la contestation allemande de l'autorité du classique obéissait à une visée nationaliste. Les dadaïstes faisaient de cette logique une affaire sociale.

42. Sur l'inextricabilité sémiotique des métaphores esthétiques et politiques dans le dadaïsme berlinois, cf. Maria Stavrinaki, « (Sans) parti pris : expressionnistes et dadaïstes face à la révolution spartakiste », dans *Artistes et partis. Esthétique et politique (1900-1945)*, éd. par Maria Stavrinaki et Maddalena Carli, Dijon, Les presses du réel, 2012, p. 47-76.

43. Carl Einstein, « La révolution brise l'histoire et la tradition », art. cit., p. 13.

44. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 230-246.

45. Friedrich Nietzsche, *Deuxième considération intempestive*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Éd. Mille et une nuits, 2000, p. 39.

46. *Ibidem*, p. 41.

l'assemblage dadaïste, produit posthistorique, ultime fossile de la longue chaîne de la « dépendance » capitaliste.

En insistant sur l'« immédiateté », Einstein investissait le « présent ». Comme les dadaïstes, il considérait que cet ordre du temps, le plus fuyant entre tous, devait être vécu enfin aux dépens du passé et du futur. Car il continuait à penser que le futur, sous la forme évolutionniste de l'utopie sociale-démocrate, ravissait au présent sa force formatrice propre, autant que le faisait le passé sous la forme de l'histoire. Passé et futur étaient les deux faces de la même médaille, le temps réifié, ainsi que l'expliquerait également Walter Benjamin dans sa critique de la social-démocratie⁴⁷.

Dès-à-présent

Walter Benjamin, Carl Einstein, Georg Lukács, Ernst Bloch : malgré leurs différences importantes, tous ces penseurs de la révolution pouvaient se reconnaître dans cet « esprit de l'utopie » qu'en 1918, Bloch ne confiait plus au futur vide et désincarné, mais au *présent*. Parce qu'ils butaient tous contre cette « impression d'irréel », l'« obscurité du vécu », dues au sentiment de ne « jamais éprouver que ce qui est déjà passé ou seulement près d'apparaître », ils décidaient que l'espérance du futur n'était plus à attendre, mais qu'elle était déjà là, « *dès à présent* »⁴⁸ : « Le futur, écrivait Bloch, le topos de l'inconnu qui s'y loge, où seul nous apparaissions, où seule aussi étincelle, neuve et profonde, la fonction espérance, sans la vaine intervention de quelque anamnèse, ce futur n'est lui-même rien d'autre que l'agrandissement de notre obscur, rien d'autre que notre obscurité engendrant ce dont elle est grosse, agrandissant sa latence⁴⁹. » L'impatience mystique d'Ernst Bloch contre la désappropriation du présent serait traduite en bonne dialectique marxiste par Lukács quelques années plus tard. Effaçant toute couleur apocalyptique, qu'il considérait comme encore trop « bourgeoise », Lukács insistait sur la nécessité d'une « médiation entre le passé et l'avenir » que seule la connaissance de leur matérialité réifiée respective pouvait, selon lui, donner⁵⁰. Souvenons-nous ici qu'à la différence d'Einstein, le terme d'« immédiateté » était chargé chez Lukács du contenu négatif de l'illusion et, inversement, celui de « médiation », du contenu positif de la conscience révolutionnaire. Seule cette dernière pouvait donc donner sa souveraineté au présent : « L'ici-et-maintenant concret dans lequel le devenir se résout en processus n'est plus l'instant fluide, l'immédiateté fuyante, mais le moment de la médiation la plus profonde et la plus ramifiée, le moment de la décision, le moment où naît la nouveauté. Tant que l'homme dirige, intuitivement ou contemplativement, son intérêt vers le passé ou l'avenir, tous deux se figent en

47. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » [1940], dans *Œuvres*, t. III, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000, p. 427-443.

48. Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*, traduit de l'allemand par Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audare, Paris, Gallimard, 1977, p. 242.

49. *Ibidem*, p. 244.

50. Voir toute la partie intitulée « La réification et la conscience du prolétariat » dans Georg Lukács, *Histoire et conscience de classe*, op. cit. À propos des remarques critiques de Lukács sur l'utopisme « révolutionnaire », p. 236 sq.

un être étranger, et entre le sujet et l'objet s'installe l'espace nuisible infranchissable du présent. C'est seulement quand l'homme est capable de saisir le présent comme devenir, en y reconnaissant les tendances dont l'opposition dialectique lui permet de créer le futur, que le présent, le présent comme devenir, devient *son* présent⁵¹. »

Cette *décision* qui venait se saisir du présent, George Grosz et John Heartfield l'ont représentée dans une photographie, où ils posaient en tournant le dos à leur assemblage et en montrant à la caméra leur slogan [fig. 15] : « L'art est mort. Vive le nouvel art de la machine de Tatline. » Leurs regards n'étaient pas dirigés vers le photographe, mais circulaient entre eux. Ils se regardaient avec complicité, comme pour se donner le signal d'action : le présent était maintenant. Grosz portait son chapeau et s'était retroussé les manches. Heartfield était en costume. Les deux artistes fumaient. Tout avait définitivement basculé de l'œuvre isolée à l'action continue qu'ils venaient d'engager. Ils avaient laissé derrière eux le moment critique de l'assemblage en faveur d'un « nouvel art de la machine » qui était conçu en Russie, le pays où, contrairement à l'Allemagne, la révolution avait abouti. Dorénavant, les deux dadaïstes consacraient leur art à la « propagande », qui représentait la « valeur d'usage » concrète de leur art. À ceux qui leur reprochaient de créer un art « tendancieux », ils rétorquaient, avec réalisme, que l'art a toujours eu une « tendance », pour le meilleur comme pour le pire : « Ces cercles n'arrivent pas à admettre que l'art a eu une tendance de tout temps et que seuls le caractère et l'évidence de cette dernière ont changé. Quelques exemples rapidement esquissés : les Grecs ont propagé "l'homme beau" : sport, culture physique, et en rapport avec ça, Éros, compétence militaire, leurs croyances religieuses [...]. Les gothiques se sont mis au service de la propagande chrétienne. Au Moyen Âge les artistes ont créé ce que voulaient rois, patriciens et commerçants ; les hommes préhistoriques, les aborigènes, les nègres ont leur art de chasse, de sexe, de fétiches⁵². »

Einstein était parfaitement d'accord avec les dadaïstes sur la valeur d'usage qu'ils entendaient donner à leur art. Cela faisait longtemps qu'il avait lui-même donné une fonction politique à l'art moderne, même s'il avait entre-temps révisé considérablement les modalités de cette fonction. Certes, il ne pensait plus que le cubisme, cet art de la vision pure, pouvait déclencher la révolution et ce fut ce revirement d'Einstein que Grosz et Heartfield allaient commenter dans leur détournement du papier collé de Picasso, *Tête de jeune fille* [fig. 16]. À la reproduction de ce papier collé, ils intégrèrent la photo d'un soldat et le titre *La Vie heureuse, dédié au D^r Karl (sic) Einstein* [fig. 17]. La logique du papier collé était ainsi retournée comme un gant. Car si le cubisme déréalisait les fragments imprimés en faveur d'un jeu cognitif qui devait démontrer le caractère arbitraire et relatif de leurs signes, les deux dadaïstes affirmaient leur valeur de « faits » et, par là, l'existence d'une vérité objective. Ils perturbaient donc la « vie heureuse » de la composition cubiste autonome en lui ajoutant des bribes de la « vraie vie ». Ils rappelaient par ce biais à Einstein son « ancien péché » : celui d'avoir autrefois accordé à l'art

51. *Ibidem*, p. 251.

52. George Grosz, John Heartfield, *Die Kunst ist in Gefahr*, Berlin, Malik Verlag, 1925, traduit en anglais sous le titre « Art is in Danger », dans *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp and Others*, éd. par Lucy R. Lippard, New Jersey, Prentice-Hall, 1972, p. 82.



15. George Grosz et John Heartfield posent au vernissage de la Première Foire internationale Dada : « L'art est mort. Vive le nouvel art de la machine de Tatline », initialement publié dans Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920.

autonome, illusion suprême du bonheur, une valeur révolutionnaire. C'est cette défense du réalisme qui constituait la cause commune de Dada et d'Einstein.

Son expérience du front et de la révolution a conduit Einstein à modifier son avis sur le cubisme. Ses études menées en Belgique sur l'art africain lui avaient aussi révélé une autre manière de comprendre ces artefacts et, avec eux, tous les objets, symboliques et usuels, qui tissent le réel. Toutes ces expériences, politiques et intellectuelles, auxquelles s'ajoutait également sa rencontre avec Dada, le poussaient à mettre sérieusement en doute le « modèle contemplatif » de la vision qu'il avait défendu dans *Negerplastik*. Inversement, le modèle tactile et usuel, qui faisait irruption à la fin de son essai, l'emportait désormais, sans parvenir pour autant à éliminer totalement la « dépendance » d'Einstein à l'égard du modèle ontologique de la contemplation.

16. Pablo Picasso, *Tête de jeune fille*, 1913.17. George Grosz et John Heartfield, *La Vie heureuse, dédié au D^r Karl Einstein*, 1920

De l'objet-fétiche à la fonction : le revirement historiographique et ethnologique d'Einstein

Tout ce que le « sujet dépendant » touchait devenait « fétiche » : voilà ce qu'avait compris Carl Einstein grâce à sa familiarité avec les artefacts des « primitifs ». Son parcours épistémologique de théoricien de l'art africain impliquait une évolution, qui allait d'une « fétichisation » de son objet dans *Negerplastik* vers une lecture nettement plus attentive aux objets eux-mêmes dans *Afrikanische Plastik*, publié en 1922⁵³. De la sculpture *nègre* à la sculpture *africaine* : le changement, déjà remarquable dans les titres eux-mêmes, témoignait d'une volonté de traiter l'objet de manière *in-dépendante* et non plus comme une *médiation* de son propre moi : « L'art nègre est la dernière et inutile ressource de l'artiste à court d'idées neuves⁵⁴ », écrivait Einstein dans le premier paragraphe d'*Afrikanische Plastik*.

Dans ce nouvel ouvrage, largement issu de ses lectures belges et élaboré au sein d'une réalité bouleversée, Einstein fustigeait l'usage du terme de « fétiche » pour désigner les créations plastiques des Africains : « On donne souvent le nom de fétiches aux statues africaines ; mais ce terme, dont on fait un emploi abusif, finit par perdre sa signification véritable et ne sert souvent qu'à cacher notre ignorance⁵⁵. » Même s'il n'avait pas lui-même recouru au terme de « fétiche »

53. Carl Einstein, *La Sculpture africaine*, traduit de l'allemand par Thérèse et Raymond Burgard, Paris, G. Crès et Cie, 1922.

54. *Ibidem*, p. 3.

55. *Ibid.*, p. 6.

dans *Negerplastik* : c'était toute sa construction théorique qui lui semblait maintenant établie sur deux postulats fétichisants. Son perspectivisme historique d'abord, selon lequel toute histoire passée est une construction relative effectuée à partir du présent de l'historien ; son universalisme formel ensuite, selon lequel toutes les cultures, malgré leurs différences, communiquent à travers leurs formes communes. C'est cette double appropriation intellectuelle qu'Einstein entendait empêcher désormais. Si l'Einstein de 1915 avait déclaré que sa « brève description de l'art africain ne pourra se soustraire aux expériences faites par l'art contemporain », l'Einstein de 1922 déclarait au contraire : « Aussi notre intention est-elle moins d'étudier l'art nègre en fonction de l'activité artistique moderne, dans le dessein de conduire vers un trésor de formes nouvelles ceux que tourmente leur pauvreté d'imagination, que d'ouvrir la voie aux recherches spécialisées intéressant l'histoire de la sculpture et de la peinture africaines⁵⁶. » Et si l'Einstein de 1915 avait rejeté l'approche ethnologique à cause de son caractère subjectiviste et invérifiable, il reconnaissait désormais que cette discipline avait « atteint son premier but en posant, dans leur complexité, tous les problèmes ethniques. À elle de changer de méthode et d'aspect, lorsqu'il s'agit de questions particulières. C'est en passant du général au particulier qu'elle peut offrir à l'historien de l'art de nouveaux sujets d'étude⁵⁷ ».

Tout concourt à penser qu'en 1922, Einstein estimait que son approche antérieure avait « voilé » la sculpture africaine, jusqu'à la conduire à se « volatiliser », comme si elle se livrait, pour le dire de nouveau avec Marx, « à des caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser⁵⁸ ». Les caprices auxquels se livraient les sculptures africaines étaient, selon l'Einstein de 1915, on le sait, nombreux. Elles étaient avant tout l'œuvre de « personne », puisque leur créateur avait dû étouffer sa subjectivité pour les fabriquer. Cette distance abyssale les rendait souveraines et, pour cette raison même, efficaces. Elles s'imposaient à la vision du spectateur par la seule force de leur forme. En 1922, Einstein voyait désormais ces sculptures comme des « *Dinge* » ou, comme le dirait Bruno Latour, des *faitiches*⁵⁹ : revêtus, certes, d'une importance symbolique immense, mais sans jamais aller jusqu'à voiler leur provenance humaine et leur utilité pour la communauté des hommes. La lutte d'Einstein contre la réification et la fétichisation passait par la valorisation des artefacts en tant qu'entités relationnelles et vivantes : « Ce sont des choses vécues, qui restent théoriquement insaisissables et qui peuvent être vécues dans des myriades de variantes⁶⁰ », expliquait-il à propos de tous ces objets, symboliques et usuels, qu'il avait choisis pour composer son deuxième ouvrage.

Et si l'on cessait de rapporter les sculptures africaines à notre présent artistique et politique pour s'intéresser aux rapports que ces sculptures avaient avec les objets qui leur étaient contemporains ? Et si l'on arrêta de voir dans ces sculptures des objets autonomes pour les inscrire dans le tissu des « fonctions » qui composaient leur propre vie et leur propre présent ? Einstein pensait que si la sculpture

56. *Ibid.*, p. 3.

57. *Ibid.*

58. Karl Marx, *Le Capital*, op. cit., p. 28.

59. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2005.

60. Carl Einstein, *La Sculpture africaine*, op. cit., p. 6 ; nous traduisons ici.

africaine restait « théoriquement insaisissable », ce n'était pas parce qu'elle était un « fétiche », mais parce qu'elle faisait partie d'un contexte historique beaucoup plus complexe que ne l'avaient décrit les Européens épris du « primitif », lui-même inclus. Cette complexité était liée à leur « fonction ».

À leur « fonction » *immédiate* d'abord, telle qu'elle se constituait au sein de la vie collective de leurs créateurs. Les sculptures africaines avaient une utilité symbolique qui venait relativiser considérablement leur « autonomie formelle », si exaltée auparavant par Einstein. Cette « utilité symbolique » émanait surtout de la religion qu'Einstein ne présentait plus comme le culte d'une unité transcendante fortement imprégnée de christianisme : « Comme l'art égyptien, l'art africain a ses racines dans le culte des défunts, le culte des ancêtres. La religion est l'élément prépondérant de toute la production artistique des Noirs. À ce cercle magique appartiennent également les représentations d'animaux, mais il s'agit alors en général d'images de totems⁶¹. » Il expliquait plus loin que ces deux fonctions, la représentation des ancêtres et des totems, empruntaient des formes qui se mouvaient entre deux pôles : « L'art nègre varie à l'infini ses thèmes, qui sont d'une richesse extrême ; il traite le portrait individuel tout comme la représentation magique. Le portrait est un élément important de ce culte des ancêtres, qui a engendré chez les Noirs une activité créatrice sans cesse renouvelée⁶². » Fonction et forme étaient donc indissolublement liées. De même, réalisme et abstraction idéographique n'étaient pas des options stylistiques autonomes, mais répondaient à une nécessité précise. Si le réalisme était plus courant dans la représentation des ancêtres – car il importait de leur donner la survivance qu'ils exigeaient –, la mise en forme hybride, mélangeant l'humain et l'animal, était essentiellement réservée aux totems. Dans les deux cas, la fonction des artefacts était symbolique et, par là même, pratique.

Einstein recourait ainsi à une terminologie fonctionnaliste, afin de mieux protéger ces sculptures de toute fétichisation esthétisante : « Le fonctionnel de ces œuvres plastiques repose dans leur effet magique ; avec ces puissants outils, le fabricant représentera les morts avec une netteté évidente ; il existe donc ces statues extatiques, on se crispe dans l'espoir d'une suggestion magique ou religieuse de la sculpture et on obtient de force une œuvre qui est bien plus un moyen magique qu'une image. Ce symbolisme possède un corrélat religieux dans le totémisme : l'animal de la tribu rencontre l'ancêtre⁶³. » Les artefacts symboliques des Africains faisaient partie de l'ensemble réticulé des outils dont on se servait pour vivre. Si *Negerplastik* avait insisté sur la disparition du moi du créateur qui, dans son culte du dieu, reproduisait dans la forme de l'œuvre la distance qui le séparait de ce dernier, *Afrikanische Plastik* insistait au contraire sur le côté fabriqué des statues. Et si *Negerplastik* présentait un créateur écrasé par son dieu, *Afrikanische Plastik* présentait à l'inverse un créateur qui forçait ce dieu, le captait et le manipulait à son gré. Conformément à ce renversement des rapports de forces, les « images » devenaient des « moyens » et la religion contemplative disparaissait au profit de la magie. Enfin, la différence qui séparait la contemplation religieuse de *Negerplastik*

61. *Ibidem*, planche 5, p. 13.

62. *Ibid.*, planches 6, 7, 8, p. 15.

63. *Ibid.*, planches 6, 7, 8, p. 15-16.

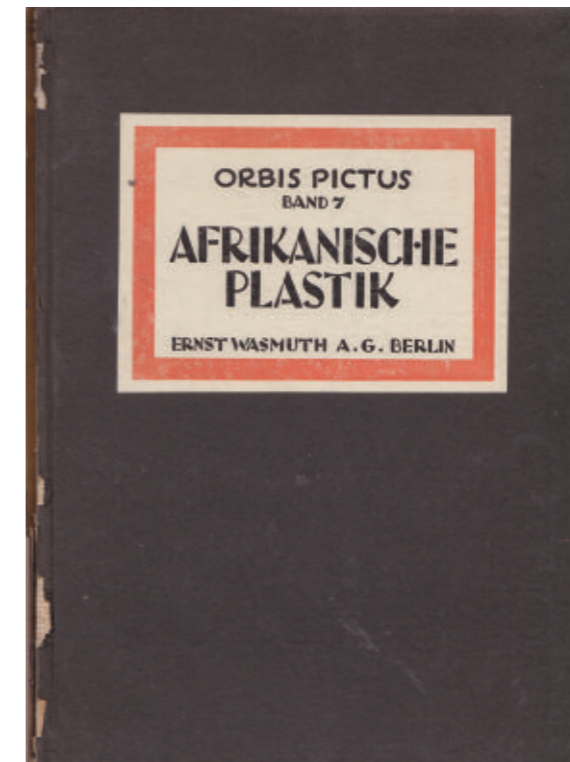
du fonctionnalisme magique d'*Afrikanische Plastik* était aussi celle qui séparait le cubisme de Dada.

Il n'en reste pas moins que les intentions matérialistes d'Einstein butèrent sur plusieurs difficultés de méthode mais révélèrent aussi les ambiguïtés de l'auteur. Tout se passait comme si, franchie une certaine limite, le fonctionnalisme africain devenait proprement insaisissable. À la différence de *Negerplastik*, plein de certitudes, *Afrikanische Plastik* est un texte creusé par les doutes. Après avoir affirmé que l'Afrique devait être étudiée en elle-même et pour elle-même, Einstein énumérait les difficultés auxquelles se heurtait inévitablement cette exigence. Il présentait alors l'Afrique comme un objet centrifuge, fluide, parfaitement insaisissable : comme si elle constituait l'image inversée de cette Europe fossilisée produite par l'historicisme. Comment trouver le juste équilibre entre ces deux extrêmes ?

De fait, si Einstein avait toujours critiqué une histoire européenne stagnant dans ses dates et ses territoires, il regrettait maintenant que l'Afrique fût au contraire temporellement fluide et spatialement nomade. Sa structure sociale ramifiée, organisée en familles et tribus, semblait également incontrôlable. Les légendes africaines n'étaient guère de secours, car elles restaient détachées du temps et du sol, flottant dans une atemporalité mythique. Même le climat travaillait à l'encontre de l'historicisation de l'Afrique, la lourde chaleur n'y permettant pas la conservation des artefacts. À toutes ces forces dissolvantes endogènes, morales et physiques, venait s'ajouter l'action de ce facteur exogène majeur qu'était le colonialisme. Ce dernier venait briser la tradition et aliéner les créateurs de ces œuvres. De sorte que, souvent, les Africains eux-mêmes ignoraient quelles étaient l'histoire et la fonction authentique de leurs artefacts. En un mot, aux yeux d'Einstein comme à ceux de tant d'autres, la réification avait frappé l'Afrique. Il ne concluait pas pour autant qu'une approche ethnologique matérialiste des créations africaines était impossible. Il précisait le pays de provenance des artefacts, faisait des comparaisons entre les différents pays, expliquait les structures sociales dans lesquelles s'inscrivaient ces objets et analysait leur fonction. Contrairement à *Negerplastik*, chaque reproduction était dans la mesure du possible attribuée et commentée. De même, bien que le cadrage photographique continuât à détacher l'objet du réseau des rapports dont il était extrait, les explications contenues dans le texte mettaient souvent en rapport les différents objets. Le langage fonctionnait ainsi comme le substitut relationnel entre les images autonomes [fig. 18 et fig. 19].

Mais cette force dissolvante constitutive de l'objet théorique, Einstein la contraignait aussi par la cohérence formelle de ces artefacts, c'est-à-dire par le style. Action-réaction ; dionysiaque-apolinien ; ou encore, et ce sera la première apparition de ce couplage de notions contraires dans ses écrits, hallucination-tectonique⁶⁴. Tous ces couples conceptuels déterminent, comme on le verra, l'ontologie d'Einstein, lequel luttait tout à la fois contre la disparition hallucinatoire et la fossilisation de son moi. Ils déterminaient donc aussi sa méthodologie et ses partis pris épistémologiques. Travaillant à *Afrikanische Plastik*, Einstein confessait que son premier ouvrage sur l'art africain était un « torse » publié pendant son absence, alors qu'il était au front. Il pensait sans doute qu'à ce « torse » esthétique

64. Les concepts d'hallucination et de tectonique sont centraux dans la pensée d'Einstein. Nous y reviendrons très longuement plus loin.



18. Première de couverture de Carl Einstein, *Afrikanische Plastik*, Berlin, Wasmuth Verlag, 1921.

– dont nous avons souligné plus tôt l'ascendance classique – manquaient ses membres ethnologiques. Einstein essayait maintenant de réconcilier l'ethnologie et l'histoire de l'art, le particularisme de l'une et l'universalisme de l'autre, le fonctionnalisme africain et le formalisme européen. Il plaidait en faveur d'une synergie de l'ethnologie et de l'histoire de l'art, dans la mesure où il continuait de penser que le répertoire des formes dont disposait l'humanité était limité. Toutes les certitudes que le fonctionnalisme africain lui retirait, c'était au « style » de les lui restituer.

Afrikanische Plastik s'était bien gardé d'assumer le principe du « présent » comme prisme à travers lequel était observée l'histoire. Comme si, luttant contre son propre penchant à l'appropriation de l'« autre », Einstein tenait à rester discret sur les forces actuelles qui travaillaient de l'intérieur sa nouvelle approche : la masse d'abord, qui, libre de tout héritage, avait brisé par son action révolutionnaire les limites du moi autonome ; Dada ensuite, qui menait le même combat sur le front de l'art. Cette alliance de l'art africain et du prolétariat n'était pas uniquement le fait d'Einstein, loin de là. Elle se répétait, avec plus ou moins de subtilité, dans nombre de textes de l'époque consacrés au « primitif ». L'historien de l'art socialiste Wilhelm Hausenstein, qu'Einstein connaissait bien, avait sans doute les marchandises-fétiches à l'esprit lorsqu'il écrivait en 1920 dans son livre *Exoten. Skulpturen und Märchen [Exotiques. Sculptures et contes]* : « Celui qui tient des choses [*Dinge*] doit être plus puissant et plus grand que ces choses. Tout est là. [...] L'homme est plus grand



19. Carl Einstein, *Afrikanische Plastik* ; planche 45, masque Bapende, Congo, Berlin, Sammlung Benz.

que la chose – ou alors il n'est rien⁶⁵. » Un an plus tard, dans son livre *Exotische Kunst Afrika und Ozeanien* [*Art exotique d'Afrique et d'Océanie*], le critique Eckart von Sydow faisait explicitement le lien entre la révolution de Novembre et l'intérêt pour le primitif⁶⁶. Parfaitement étranger à tout matérialisme marxiste et plutôt porté vers une pensée *völkisch*, von Sydow faisait de l'Afrique un idéal organique atemporel, dont l'unité indivise contrastait sévèrement avec la division sociale en Europe. Le primitivisme avait, selon lui, pour sa génération le rôle politique que le classicisme avait eu pour celles de Winckelmann et de Goethe. L'Antiquité grecque représentait le même idéal « naïf » et la même beauté calme et détachée que ceux trouvés plus tard chez les « primitifs ». Mais si le classicisme avait servi à la bourgeoisie internationale pour affirmer son indépendance vis-à-vis de la noblesse locale, le primitivisme de son temps correspondait à la volonté du prolétariat de se révolter à son tour contre la bourgeoisie.

On connaît la raison profonde sur laquelle était bâtie cette affinité entre le prolétaire et le primitif : malgré leurs orientations politiques divergentes, les approches d'Einstein, de Hausenstein et de von Sydow partageaient l'idée selon laquelle le prolétaire était aussi « immédiat », aussi « originel », aussi peu chargé d'histoire que le primitif. Aussi, dans son manifeste sur le « tactilisme », Filippo Tommaso Marinetti formulait-il la fin de la contemplation de l'art au profit de l'action et désignait le

65. Wilhelm Hausenstein, *Exoten. Skulpturen und Märchen*, Zurich/Munich, Eugen Rentsch Verlag, 1920, p. 16.

66. Eckart von Sydow, *Exotische Kunst Afrika und Ozeanien*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann Verlag, 1921.

prolétariat comme le sujet idéal de cette action, en raison de son statut d'orphelin de l'histoire qui le rendait apte à l'expérience « primitive ». Cependant, pour Marinetti, cette expérience n'avait plus rien à faire, ni de près ni de loin, avec les artefacts de peuples lointains ; elle était impliquée par la réalité machiniste la plus actuelle⁶⁷.

L'intervalle : bref, comme un éclair du temps

La révolution eut lieu en Russie d'abord, puis en Allemagne. Acceptons de laisser de côté, à titre provisoire, l'évolution complètement différente qu'elle connut dans chacun de ces deux pays pour nous concentrer sur la fonction qu'elle a exercée, selon Einstein, sur les régimes du temps historique. En 1921, dans un des textes les plus importants qu'il ait jamais écrits, resté sans titre et inédit de son vivant, Einstein analysait le régime temporel qu'il estimait être celui de n'importe quelle révolution. Il nommait ce régime « intervalle⁶⁸ ». La force du présent venait se contracter dans cet « intervalle », qui devenait ainsi l'image inversée du temps de la médiation christique de l'art. L'« intervalle » n'était pas une transition entre le « déjà » et le « pas encore », mais une totalité contrastante autosuffisante, un « arrêt du temps ».

Cette apocalypse, qu'Einstein avait d'abord pressentie dans l'art puis dans la guerre, c'était la révolution qui l'avait réalisée, bien qu'elle ne fût suivie d'aucun royaume de mille ans. Indépendamment des conséquences qu'il a pu avoir en Allemagne et en Russie, l'événement de la révolution en lui-même avait une valeur inaliénable : « La révolution brise l'histoire et la tradition. Dans l'objet s'accumule de la tradition ; en lui, de l'immédiat est ajourné, écrasé⁶⁹. » En tant qu'éveil de l'« immédiat », la révolution cassait toutes les « figures » – ou les tropes – dans lesquelles était stocké le temps : la figure linéaire de la « continuité garantie », « mythe » cultivé par plus d'une école historique et par la social-démocratie ; la figure circulaire de l'« éternel retour » du même ; la figure immobile, enfin, du « temps fixé, emprisonné dans les objets » ou encore celle « des excréments fétichisés de l'histoire »⁷⁰. La révolution, en revanche, relevait de la face cachée de l'histoire : celle qui était constituée de tous ces moments où les hommes avaient décidé « d'imposer l'utopie sans tenir compte de l'objet ni des hommes transformés en objets par la possession⁷¹ ».

L'histoire qu'Einstein esquissait était le négatif de l'historicisme : « Il faudrait écrire, expliquait-il, l'histoire des intervalles où le temps est chassé avec le plus de virulence », ou bien, de manière plus équilibrée peut-être : « Il faudrait écrire l'histoire de l'accroissement et de la diminution de la chose et du moi »⁷². Le « christianisme primitif » ou la « guerre des paysans » étaient deux « intervalles », deux moments de cette « diminution de la chose et du moi ». Dans ces deux cas, comme dans le communisme, ceux qu'Einstein appelait les « pauvres » ont su exercer la puissance de décision que leur octroyait leur indépendance vis-à-vis de l'objet : « Le pauvre est contraint à l'ascèse – le plus souvent contre son désir ; il est en

67. Filippo Tommaso Marinetti, « Le tactilisme » [1921], dans Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne/Paris, L'Âge d'homme, 1973, p. 341-345.

68. Cf. Carl Einstein, « La révolution brise l'histoire et la tradition », art. cit.

69. *Ibidem*, p. 12.

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*

72. *Ibid.*, p. 13.

quelque sorte condamné au temps dynamique, à l'histoire, à la catastrophe de l'intervalle. Les objets lui échappent. Il est condamné à la pauvreté de la fonction, avec la chance d'un changement, ou bien voué au continuum du temps vide. Ainsi, c'est à lui qu'incombent l'ascèse ou la technique d'assassinat des objets, la mystique et la vie dans l'utopie comme stimulant majeur. Il dynamise sans objet⁷³. » Quand les hommes sans objets décidaient de sortir du « continuum du temps vide », il y avait une révolution.

Tout comme Ernst Bloch ou Georges Sorel, Einstein ne faisait toujours pas de la révolution une affaire exclusive des conditions matérielles. En inscrivant la révolution communiste dans une généalogie religieuse, il cherchait à explorer ces puissances proprement intuitives qui permettaient au sujet de voir le réel comme étant contingent et même illégitime. L'idée motrice de la « fin des temps » chez les premiers chrétiens et chez les paysans millénaristes qui s'opposaient à Luther avait pu ébranler l'ordre existant et reconfigurer l'histoire. Quand le « moi » disparaissait, c'était à la « fonction » de prendre sa place. Comme nous le verrons plus loin, Einstein entendait cette « fonction » comme une activité psychique, la configuration temporaire des rapports entre le sujet et le monde : hommes et objets confondus. Cette fonction n'avait rien à voir avec les tâches spécialisées du travail rationalisé qui, dans le capitalisme et bientôt, à l'instigation de Lénine, dans le communisme, était l'un des grands agents de la réification du temps. La folle décision de sauter hors du « temps vide », commune aux premiers chrétiens, aux paysans contemporains de Luther et aux communistes russes était, selon Einstein, le résultat d'une intuition. Pour employer un terme dont les cubo-futuristes russes se sont servis avant la révolution pour décrire le fondement intellectuel de leur art, la fonction qui prenait la place du moi était « alogique » [*zaoum*].

En 1921, la révolution en Allemagne était bel et bien terminée et Einstein regardait vers la Russie, où l'*utopie* lui semblait concrétisée au point de devenir « image ». La césure du temps entraînait en vérité une césure géographique entre l'Est et l'Ouest. Celle-ci ne concernait pas seulement la réalité politique, elle s'exerçait aussi en art. Car ce devait être la première et la dernière fois de sa vie qu'Einstein pourrait constater une synchronie de l'art et de la politique. Cela fut bref comme un éclair du temps. Au *kairos* de la synchronie de l'art et de la politique, il donnait le nom d'« absolu ». Après avoir rappelé que la lutte du sujet contre l'objet avait été commencée récemment en art par le cubisme, il ajoutait : « Ce sont justement les Russes qui ont en quelque sorte élevé le sujet au statut de porteur de l'image, sans restriction, de la même façon qu'ils ont osé instaurer, en politique, la dictature de l'homme contre les objets figés. Ils ont pratiqué la peinture absolue comme ils ont mené une politique absolue⁷⁴. »

La « politique absolue » d'abord. Elle se manifestait comme une « dictature », dont Einstein retenait ici la volonté de contrainte décisionnelle et la cohérence. Einstein retrouvait les idées qu'il avait commencé à élaborer dès avant la guerre à propos de la « totalité » univoque, catégorique et impérative qui devait agir sur le réel. Mais cette fois la « totalité » n'était plus une « représentation » décalée par rapport à la réalité, elle était actualisée dans la vie même. Tous les sujets avaient

73. *Ibid.*

74. *Ibid.*, p. 14.

pris la décision contraignante de changer le réel. La totalité qui en dérivait était toutefois ouverte et changeante, dans la mesure où elle n'était pas imposée d'en haut, mais se voulait l'actualisation des rapports concrets entre les hommes. Celui qui avait défendu la forme politique des « conseils » pour leur structure égalitaire, dépourvue de « chef », ne pouvait pas voir dans la « dictature du prolétariat », telle qu'assumée par Lénine dès 1917, la volonté d'un homme et d'un parti⁷⁵. Sa vision était plutôt proche de celle de Rosa Luxemburg, qui voyait dans la dictature du prolétariat le mode ponctuel du renversement de la démocratie bourgeoise en vue de l'instauration d'une démocratie socialiste⁷⁶.

Car la conception qu'Einstein se faisait désormais de l'« absolu » n'était plus transcendante et substantialisée. Son texte insistait énormément sur le fait que l'absolu n'est « en rien une généralité idéologique, mais toujours une expérience en tout point singulière et concrète », qu'« il n'a rien à voir avec le produit d'une quelconque métaphysique ni d'une quelconque théorie rétrospective et posthume. L'absolu comme fonction est intégralement non métaphysique et non transcendant »⁷⁷. Cet absolu-là n'avait donc rien à voir ni avec la « loi » bourgeoise, dans son sens éthique ou formel, ni avec une idéologie, fût-elle marxiste ou léniniste. Mais cet absolu n'avait rien à voir non plus avec cette entité transcendante qu'Einstein avait lui-même esquissée dans *Negerplastik* : Dieu lui-même. C'était peut-être cet aveu qu'il murmurait en écrivant : « On s'est libéré de l'erreur de la métaphysique antique, qui croyait voir trôner un universel, en posture hiératique, derrière la dés-objectivation⁷⁸. » Cette disparition de l'universel hiératique au profit des « relations », Einstein la formulait au même moment dans son deuxième ouvrage sur l'art africain.

Mais le caractère « concret » et « singulier » de l'absolu faisait de celui-ci une entité propice à s'actualiser aussi au sein de l'art. C'était bien là le cœur de l'utopie russe. L'actualisation sensible faisait de la réalité une image et de l'image une réalité. Les artistes russes ont su, selon Einstein, saisir le *kairos*. Ils n'ont pas guidé la révolution, au risque de la dévier, mais ils ont su en faire partie. Ils ont pris la *décision* de rendre la forme indépendante de l'objet mnémotechnique : « Les Russes ont choisi la fonction et lui ont sacrifié des façons de voir strictement traditionnelles qui s'étaient incrustées dans des objets. Souvent, on taxe cette peinture de « non sensible », en confondant l'objet et la vision. Les artistes russes ont exproprié la peinture ancienne, l'ont dépossédée des objets et l'ont contrainte, sous l'impulsion de la révolution de Lénine, à étudier et à représenter immédiatement la vision

75. À la différence d'un Kautsky qui dénonçait, dans « Terrorisme et communisme » [1919], l'autoritarisme inscrit dans la notion de la « dictature du prolétariat ».

76. Rosa Luxemburg parlant de la dictature du prolétariat : « Il s'agit d'une dictature de classe, non pas celle d'un parti ou d'une coterie ; une dictature de classe, c'est-à-dire une dictature qui s'exerce le plus ouvertement possible, avec la participation sans entraves, très active, des masses populaires, dans une démocratie sans limites. [...] elle doit être l'émanation fidèle et progressive de la participation active des masses, elle doit subir constamment leur influence directe, être soumise constamment au contrôle de l'opinion publique dans son ensemble, émaner de l'éducation politique croissante des masses populaires », dans Rosa Luxemburg, « La révolution russe », dans *Œuvres*, t. II, traduit de l'allemand par Claudie Weill, Paris, F. Maspero, 1971, p. 87-88.

77. Carl Einstein, « La révolution brise l'histoire et la tradition », art. cit., p. 14.

78. *Ibidem*.

même de l'image⁷⁹. » Il s'agissait donc de créer un nouvel espace, qui n'accueillerait pas passivement les « poses » héritées de l'histoire, mais qui serait déterminé par la configuration infinie des rapports entre le sujet et le monde : « L'espace n'était plus le lieu d'une pose, il était éclaté, scindé, stratifié, il devenait fonction au lieu d'être un système ou une relation entre les choses⁸⁰. » Quel était cet art, loué par Einstein dans son texte, mais jamais nommé ?

Parce que la « fonction » qu'envisageait Einstein était anti-utilitariste, elle se distinguait absolument de celle que commençaient à définir les constructivistes russes à peu près au même moment. C'était aussi en 1921 qu'au sein de l'INKhUK (l'Institut de culture artistique), fondé à Moscou en 1920, des théoriciens comme Ossip Brik, Nikolaï Taraboukine et Boris Arvatov essayaient d'articuler le passage du constructivisme de laboratoire à la production en se fondant, entre autres, sur les notions d'« objet » et de « fonction ». Leur culture à la fois marxiste et formaliste les rendait parfaitement conscients de l'immense puissance conservatrice que détenaient les objets dans le marché et dans la sphère privée ou la vie quotidienne (ce que les Russes appelaient le *byt*). Mais ils pensaient que la participation des artistes à la révolution devait se faire par leur enrôlement dans le processus industriel, soit comme concepteurs des nouveaux objets (Brik), soit comme concepteurs de nouveaux processus de production et de consommation (Taraboukine et Arvatov)⁸¹. Ce fut là une différence irréductible avec la pensée einsteinienne. Les raisons qui éloignaient Einstein des productivistes coïncidaient avec celles qui séparaient ces derniers de Kazimir Malevitch ou de El Lissitzky. Les « images » qui prétendaient faire de l'absolu une expérience concrète et singulière étaient pour les productivistes russes des « fétiches », peu différents en vérité de ceux qui avaient régi la vie bourgeoise d'avant. Si tous ces hommes pensaient la nécessité de remplacer les anciens objets, complices du moi autonome, par de nouveaux rapports matérialisés dans des formes nouvelles, les solutions trouvées pour y parvenir différaient du tout au tout. Pour Arvatov, « les formes matérielles de la culture, précisément *en tant que* formes, c'est-à-dire en tant que des formations squelettiques détachées, représentent une force conservatrice extraordinaire connue comme vie quotidienne [*byt*]⁸² ». Les « choses » devaient donc incarner désormais toutes les considérations techniques et scientifiques dont le fétichisme avait protégé le sujet bourgeois jusqu'alors. C'est pour avoir manqué à cette condition *sine qua non* que, dans une recension parue dans la revue *Veshch* (fondée par El Lissitzky et Ilya Ehrenburg en 1922 à Berlin), Arvatov constatait l'« opportunisme » de l'entreprise et déclarait que « le carré de Malevitch n'est pas un *Veshch* [objet] et sûrement pas un objet utile »⁸³.

79. *Ibid.*, p. 15.

80. *Ibid.*

81. Sur la différence entre ces différentes conceptions, cf. Christina Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven, Yale University Press, 1983 ; Maria Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, University of California Press, 2005 ; Devin Fore, « The Operative Word in Soviet Photography », in *October*, n° 118, automne 2006, p. 95-131.

82. Boris Arvatov, « Everyday Life and the Culture of the Thing » [1925], in *October*, n° 81, été 1987, p. 119-128. Voir aussi l'introduction de Christina Kiaer à ce texte, ainsi que son ouvrage *Imagine no Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2005.

83. Boris Arvatov, « Vesz. Eine Rezension » [1922], dans *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare*, éd. par Hubertus Gassner et Eckhart Gillen, Cologne, 1979, p. 129-130.

Cela ne fait aucun doute : l'expérience visuelle présentée par Einstein comme étant à la fois concrète et absolue était bien plus proche de la théorie suprématiste de Malevitch qui, dès 1915, avait annoncé la création, au moyen d'un « nouveau réalisme de la couleur », d'un « monde artistique neuf, non objectif, pur »⁸⁴. Si cette forme pure était conçue comme le produit ultime d'une évolution progressiste allant du cubisme et du futurisme au suprématisme, l'expérience des tableaux de Malevitch revendiquait une seule temporalité : celle du *présent*. Dans une explication proprement *épiphanique* de son art, il écrivait que « tout court du passé au futur, alors que tout doit vivre dans le présent : dans le futur, les pommiers se flétriront. Le lendemain efface la trace du présent et vous n'arrivez pas à suivre la course de la vie⁸⁵ ». Cette « présence » allait de pair bien sûr avec la compréhension christique de son art, que Malevitch avait explicitement conçu comme l'avènement du « Troisième Évangile⁸⁶ ». En 1919, après la révolution dont Malevitch se voulait l'acteur non utilitariste, il présentait le suprématisme comme un processus évolutif, dont l'une des étapes, avant de disparaître « dans l'abîme blanc et libre » de la pensée spéculative, serait l'influence sur les objets, la « transformation ou incarnation en eux de l'espace », en écartant de la conscience « l'intégralité de l'objet ». Malevitch ajoutait que, grâce à la pensée philosophique de la couleur dans le suprématisme, il est apparu que « la volonté peut manifester un système créateur quand, dans l'artiste, l'objet sera annulé comme ossature picturale, comme moyen »⁸⁷.

Pour autant, s'il est certain qu'Einstein pensait à Malevitch et à ses disciples en écrivant son texte, il le faisait sans avoir eu lui-même l'« expérience concrète » et « singulière » de leur peinture absolue. L'analyse de cette peinture relevait beaucoup du « phantasme », un fantasme qui était au fond égal à sa mélancolie causée par la situation politique et artistique de l'Allemagne au même moment. Aucune œuvre de Malevitch n'avait été exposée à cette date à Berlin. Il faudra attendre la grande exposition de la galerie Van Diemen en 1922. Aucune reproduction de ces œuvres n'avait non plus paru dans les revues allemandes, ni même dans le livre de Konstantin Umanskij, *Neue Kunst in Russland*, source principale d'informations sur l'art russe en Allemagne avant 1922⁸⁸. Cet ouvrage, qui avait servi d'inspiration à Grosz et à Heartfield pour déclarer « la fin de l'art », présentait

84. Kazimir Malevitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural » [1916], dans *De Cézanne au suprématisme*, traduit du russe par Jean-Claude Marcadé, dans *Écrits*, Lausanne/Paris, L'Âge d'homme, 1974, t. I, p. 67.

85. *Ibid.*, p. 68.

86. Dans une lettre à Matiouchine, Malevitch écrivait : « Quand l'âge entier sera épuisé, il n'y aura pas de fond de l'ancien pour les jeunes germes de la raison, elle grandira invisible. Mais qui de nous restera pour ôter du grenier ce qui est à nous de jeune, et le montrer au jeune germe ? Qui laissera le livre des nouvelles lois de nos tables explicatives ? Voyez, nous n'avons pas encore de livre. Or, il est indispensable, nécessaire. Ce livre, c'est la petite histoire de notre art. Un nouvel Évangile dans l'art. Ce livre, c'est la somme de nos jours, *la clef qui a enfermé nos pensées en nous*. » Lettre du 23 juin 1916, traduit du russe par Jean-Claude Marcadé, dans *Malevitch*, actes du colloque international dir. par Jean-Claude Marcadé, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 4-5 mai 1978, Lausanne/Paris, L'Âge d'homme, 1979, p. 186.

87. Kazimir Malevitch, « Le suprématisme » [1919, catalogue d'exposition], dans *Le Miroir suprématiste*, dans *Écrits*, traduit du russe par Jean-Claude Marcadé, Lausanne/Paris, L'Âge d'homme, 1977, t. II, p. 83.

88. Konstantin Umanskij, *Neue Kunst in Russland, 1914-1919*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1920.

le suprématisme comme un radicalisme ontologique et l'expliquait comme un « expressionnisme absolu », décomposant l'espace et poussant jusqu'au bout « la nature planimétrique de la surface du tableau »⁸⁹. Soulignant son grand nombre d'adeptes, Umanskij voyait dans le suprématisme le « dernier mot » de la puissance déformatrice du nouvel art, mais aussi « la première intuition de la synthèse future »⁹⁰. Il ne fait aucun doute qu'Umanskij a contribué largement à la formation de l'« utopie russe » dans la pensée d'Einstein. Ce dernier avait-il pu voir des reproductions d'œuvres suprématisistes proprement dites ? Il est possible, par l'intermédiaire d'Ivan Puni, l'ex-disciple de Malevitch, premier artiste russe d'avant-garde à arriver à Berlin en octobre 1920. Einstein connaissait bien Puni, qui avait organisé une exposition postsuprématisiste majeure à la galerie Der Sturm en 1921, ainsi que Nathan Altman, auquel le texte sur l'objet était vraisemblablement destiné [fig. 20 et 21]. Ce fut sans doute à travers ces artistes, ainsi qu'à travers les théoriciens Ilya Ehrenburg et Victor Chklovski, qu'il fréquentait, qu'Einstein fut aussi informé sur la « peinture absolue », telle que pratiquée par le suprématisme en Russie⁹¹.

Einstein faisait partie du comité de rédaction de *Veshch*, et son texte sur la dissolution de l'objet allait probablement y paraître. Mais la publication fut interrompue au bout de deux numéros. Voilà pour les éléments factuels, ou présumés tels. Ce qu'il est plus important de souligner est le fait que le texte d'Einstein avait un sens historique très différent de celui proclamé par les deux éditeurs de *Veshch*. Car si la revue avait pour objectif de jeter un « pont » entre l'Est et l'Ouest, « la jonction de deux tranchées alliées⁹² », comme le disaient les deux éditeurs, conformément à leur tâche de propagandistes, le texte d'Einstein ne faisait au contraire qu'exprimer la césure. C'était la césure entre la révolution et la restauration, entre l'utopie et le retour à l'ordre. Ce qui revient à dire qu'Einstein lui-même était profondément partagé entre son pessimisme à l'égard de la situation en Occident et son optimisme à l'égard de la situation en Russie. Tout se passait comme s'il était pris dans le décalage inhérent à l'histoire universelle, laquelle, loin d'être linéaire et homogène, avançait à plusieurs vitesses : ici, l'histoire se tournait massivement vers le passé, et Einstein lui-même menait le travail de deuil d'une politique et d'un art auxquels il avait cru ; là-bas, l'histoire lui semblait coïncider enfin avec elle-même. La Russie jouait ainsi le rôle du « miracle », notion chère à Einstein depuis l'écriture de son roman *Bebuquin* (1912). Elle attestait que l'ordre causal du temps, qui régnait encore en Occident, pourrait être interrompu par l'actualisation de l'absolu, l'« intervalle », le présent. C'est ainsi qu'Einstein a investi dans ce pays pour un temps le crédit messianique qui lui restait : le principe même de l'interruption du temps⁹³.

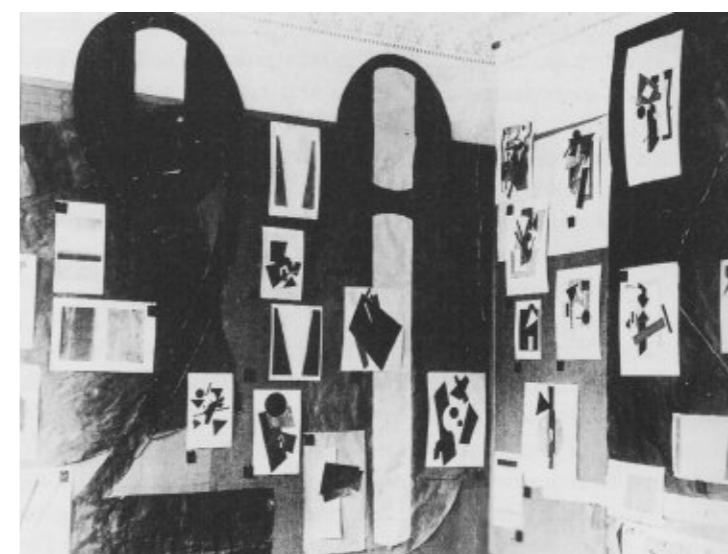
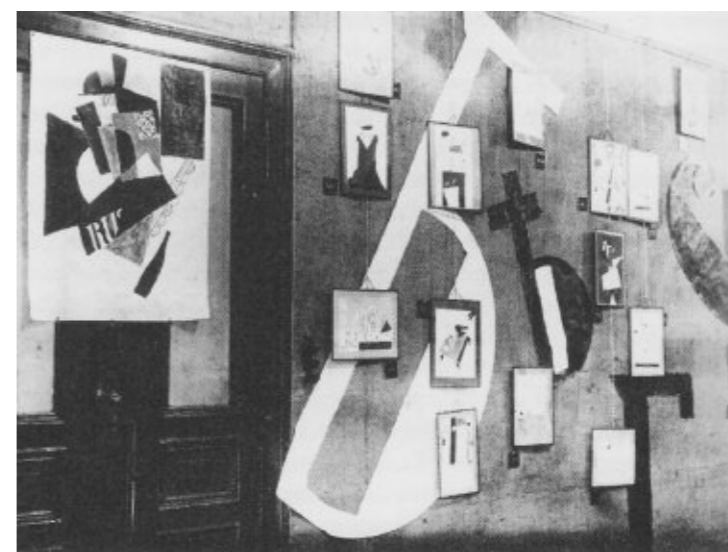
89. *Ibidem*, p. 22 sq.

90. *Ibid.*

91. Victor Chklovski rapporte une visite qu'il a faite à l'atelier de Puni avec Roman Jakobson et Carl Einstein, dans *Zoo. Lettres qui ne parlent pas d'amour ou la Troisième Héloïse*, traduit du russe par Vladimir Pozner, Paris, Gallimard, 1963, p. 67-69.

92. El Lissitzky et Ilya Ehrenburg, « Le blocus de la Russie touche à sa fin », in *Veshch/Gegenstand/Objet*, n° 1, mars 1922.

93. Cela peut expliquer également sa double lecture d'Umanskij : celle de la « fin de l'art », du côté de Dada, et celle de l'art absolu, du côté du suprématisme russe.



20 et 21. Photographies de l'exposition de Jean Pougny à la galerie Der Sturm, Berlin, 1921.

Réalisme mélancolique

Le texte d'Einstein sur l'art et la politique absolus frappait ses écrits de l'époque telle une comète. Car tout ce qu'il écrivait à ce moment-là sur l'art occidental était empreint de retenue, mais le plus souvent d'une amère désillusion. Ses thèses s'articulaient essentiellement entre deux pôles : la nécessité de détruire la forme par l'intervention de l'objet réel, représentée par Dada ; le retour à la représentation de l'objet, telle que le pratiquait notamment le peintre de l'école de Montparnasse, Moïse Kisling [fig. 22]. Ces deux positions, si hétérogènes, étaient susceptibles de



22. Moïse Kisling, *L'Émigré*, 1919.

se rencontrer dans leur défense commune du « réel », lequel, depuis que Gustave Courbet en avait fait l'éloge au milieu du XIX^e siècle, était le garant inconditionnel contre l'originalité subjective et l'autonomie élitiste de l'art⁹⁴. Originalité et autonomie : ces deux propriétés avaient pris entre-temps les noms de nombreux -ismes. Mais, après la guerre, ceux-ci furent unanimement rejetés, accusés d'avoir incarné la dissolution sociale et la temporalisation infinie de l'histoire. Ce fut un aspect important du phénomène complexe qu'on appelle le « retour à l'ordre ». En 1921, Einstein, l'homme qui faisait l'éloge de la peinture absolue en Russie, esquissait simultanément, au sujet de l'art de l'Occident capitaliste, un retour au réel, très similaire à celui entrepris dans le même temps par nombre d'artistes et de théoriciens de l'art, de droite comme de gauche. Cela signifiait que l'asynchronie entre l'Est et l'Ouest se matérialisait dans deux décisions esthétiques opposées⁹⁵.

En avril 1920, Einstein publiait un article sur Rudolf Schlichter, alors membre du cercle étendu de Dada à Berlin [fig. 23]. Dans la perspective de la « fin de l'art » proclamée par Grosz et Heartfield, Einstein commentait les peintures-collages de l'artiste en déclarant que la « peinture n'a de sens en Europe occidentale que si elle a une visée destructrice⁹⁶ ». Ce qu'Einstein entendait démontrer, c'était qu'en intégrant de véritables objets à la place des objets représentés (« des cheveux pour les cheveux, du tissu pour le tissu »), Schlichter ne cherchait pas de déviations du langage pictural, mais restait littéral, c'est-à-dire réaliste. La portée politique de ce geste reposait dans l'abréviation du processus d'abréaction – certes, il continuait à représenter, mais avec les objets eux-mêmes –, obligeant le spectateur à se confronter à ce réel très peu modifié. Dans ce qu'il appelait un « vérisme matériel », Einstein voyait le pôle opposé au « réalisme spatial abstrait » de Picasso, dans lequel ce sont les « conditions spatiales qui produisent un objet »⁹⁷. En soustrayant donc au cubisme sa capacité proprement démiurgique – aspect sur lequel nous reviendrons longuement plus loin –, Einstein répétait le geste de détournement du papier collé par Grosz et Heartfield et désavouait la forme pure par le réel et à son profit. Tout se passait comme si, aux yeux d'Einstein, il n'était pas souhaitable que l'Occident, à la différence de la Russie soviétique, fasse l'expérience de l'espace abstrait : sa situation politique risquait de transformer l'abstraction en fétiche.

Ce fut surtout dans des textes à usage privé qu'Einstein se montra critique envers Picasso. Ses lettres à Kisling en font partie. Il recourait à une argumentation coutumière à la critique des avant-gardes, car ce qu'il reprochait surtout au peintre espagnol, c'était son prétendu solipsisme, qui ne lui permettait pas d'exploiter sérieusement les acquis de son art. En janvier 1921, Einstein voyait dans les dessins de Picasso « l'esprit d'avant-hier », voire « une petite faillite baroque » : « Il faut sortir de l'expériment (*sic*) à la réalisation », disait-il⁹⁸. Pendant ces années-là, l'impératif

94. Cf. l'anthologie utile de Linda Nochlin, *Realism and Tradition in Art, 1848-1900*, New Jersey, Prentice-Hall, coll. Sources and Documents in the History of Art, 1966.

95. Sur le « Rappel à l'ordre » d'Einstein, cf. Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert*, Berlin, Akademie Verlag, 2006, p. 99-121 ; sur le vérisme et le dadaïsme, *ibid.*, p. 123-166.

96. Carl Einstein, « Rudolf Schlichter » [1920], in *Das Kunstblatt*, vol. 4, 1920, p. 59, repris dans *Werke*, t. II, *op. cit.*, p. 57-59.

97. *Ibidem*.

98. Carl Einstein, lettre n° 4 à Moïse Kisling (22 janvier 1921), dans « Correspondance », éd. par Liliane Meffre, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 62, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1997, p. 83.



23. Rudolf Schlichter, *Phänomen-Werke* [*Œuvres-phénomènes*], 1919-1920.

de « réalisation » était commun à tous ceux qui avaient participé de près ou de loin aux avant-gardes : à ceux qui étaient restés fidèles aux formes abstraites, comme El Lissitzky, mais entendaient les convertir à l'organisation de la vie⁹⁹ ; à

99. Dans l'éditorial de la revue *Veshch* on peut lire : « Il est temps de construire sur des terrains déblayés. Ce qui est mort disparaîtra de soi-même, mais les terrains vagues ont besoin non de programmes et

ceux qui, comme Léger, voulaient affirmer le réel, avec la même confiance qu'ils avaient éprouvée en se mêlant au peuple pendant la guerre : « Quand j'ai mordu dans cette réalité, l'objet ne m'a plus quitté » ; ou encore, à ceux qui, comme un certain nombre d'expressionnistes allemands, quittaient leurs « utopies » mystiques au profit d'une entente raisonnable avec la réalité¹⁰⁰. Einstein participait de cette tendance générale : « Ce que me prend (*sic*) chez Picasso c'est la recherche de l'espace, la quatrième dimension. Mais soyons nets. Ou (*sic*) sont ses solutions. C'est un chemin d'un intelligent qui se fait mal contre son propre kitsch avec une intelligence honnête et admirable. La recherche est signée par quelques toiles touchants (*sic*) – enfin c'est un scientifique, mais la solution¹⁰¹ ? » En somme, rien n'avait changé dans son appréciation du cubisme depuis que ce dernier avait été rendu caduc par la révolution. Tantôt trop précoce et tantôt trop tardif, le cubisme ne débouchait toujours pas sur la « solution ». Il restait analytique et cela, même si Picasso était depuis longtemps retourné à la figuration. Comme ce retour à l'objet (même dans ses dessins ingresques exécutés à partir de 1915) était contredit par des signes incohérents – telle perspective distordue, telle contradiction spatiale, telle échelle discordante –, Einstein n'y voyait toujours pas de solution, mais un jeu d'esprit stérile et gratuit. En juin 1921, il confessait à Kisling : « Je vous assure mon bon kiki. Je ne suis pas moderne. J'ai réfléchi assez souvent, théoriquement pour mon métier – mais zut, je ne suis pas moderne. En face de mes confrères je vois bien une volonté plutôt actuelle – mais bien peu de réalisation. Voilà. Je vous dis bien secrètement – je suis un sale réaliste et j'apprécie par exemple le cubisme seulement comme moyen d'enrichissement pour exprimer la réalité¹⁰². »

Comme celui d'Apollinaire, le réalisme d'Einstein était « sur-réel » : l'abstraction spatiale devait fonctionner comme un « enrichissement » et non pas comme une loi unique et exclusive¹⁰³. Il n'était pas concevable qu'Einstein retourne à l'« objet mnémotechnique », comme le faisait, selon lui, André Derain¹⁰⁴. Plus proche de la vision « déductive » de Gris, qui faisait « d'un cylindre une bouteille, une certaine bouteille »¹⁰⁵, Einstein esquissait le retour des « fonctions psychiques » libérées par la destruction de cet objet et son arrachement à la réalité sous la forme de la création de nouveaux objets. En attendant, Einstein pouvait trouver un certain réconfort dans la peinture de Kisling, laquelle lui paraissait avoir toutes les qualités d'une peinture réaliste « saine » : il ne faisait pas « du chiqué », avait une « bonne main » qui agissait avec « fermeté et ordre », et se protégeait de l'indigestion philosophique qui sévissait alors partout en Europe, surtout en Allemagne.

d'écoles, mais de travail. [...] L'objet ne nie pas le passé dans le passé, il invite à faire le moderne dans le moderne. Nous considérons le triomphe de la méthode constructive comme le trait essentiel des temps modernes. »

100. Cf. Maria Stavrinaki, « Dieu, l'art et le travail dans l'Allemagne des années 1920 (De l'*Alpine Architektur* aux Tiller Girls) », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 86, Paris, Éd. du Centre Pompidou, hiver 2003, p. 60-81.

101. Carl Einstein, lettre n° 4 à Moïse Kisling (22 janvier 1921), doc. cit., p. 84.

102. Carl Einstein, lettre n° 12 à Moïse Kisling (juin 1921), dans « Correspondance », *op. cit.*, p. 94.

103. Nous reviendrons à la phase postcubiste de Picasso et des avant-gardes en général dans le quatrième chapitre de cet ouvrage.

104. Einstein développe cette interprétation de l'art de Derain dans son ouvrage *L'Art du XX^e siècle* (1926-1931), que nous étudierons extensivement dans les deux prochains chapitres.

105. Juan Gris, « Déclaration personnelle », in *L'Esprit nouveau*, n° 5, 1921, p. 534.

De l'Allemagne : Heine *versus* Spengler

En 1921, à peu près à l'heure où il écrivait son texte sur la Russie, Einstein rédigeait un autre texte, qui portait directement sur son pays, mais qui devait être publié en France. Il s'intitulait « De l'Allemagne¹⁰⁶ ». C'était un texte à tous points de vue opposé à celui consacré à « l'art et la politique absolus ». À l'écriture passionnée et engagée vers une utopie lointaine venait s'opposer maintenant la critique ironique de la réalité de son propre pays. Et au miracle de l'interruption du temps venait s'opposer la répétition cauchemardesque du « même ». « De l'Allemagne » était un texte dépourvu d'issue : l'impasse absolue.

Choisir de donner un tel titre à un texte qui serait publié en France, c'était naturellement s'inscrire, sans avoir besoin de le déclarer explicitement, dans une généalogie illustre qui commençait avec M^{me} de Staël et se poursuivait avec Heinrich Heine. Quand ce dernier publiait en 1833 la première version de son livre consacré à la production spirituelle de son pays, il expliquait le choix de son titre, identique à celui de l'essai de M^{me} de Staël, par l'objectif « polémique » qui leur était commun : pour ou contre l'Allemagne. Si l'ouvrage de M^{me} de Staël était le premier agent de diffusion du romantisme allemand en lutte contre la culture et la politique françaises, Heine s'engageait dans l'entreprise inverse : combattre l'esprit allemand en tant qu'esprit profondément réactionnaire. Ainsi, à M^{me} de Staël, qui voyait dans l'Allemagne, selon lui, « un nébuleux pays d'esprit, où des hommes sans corps et tout vertu se promènent sur des champs de neige, ne s'entretenant que de morale et de métaphysique¹⁰⁷ », Heine ripostait en démontrant que cette révolution spirituelle était au fond d'elle-même une contre-révolution politique.

Les deux pays avaient mis un terme à la tradition à travers deux révolutions parallèles : politique pour la France, spirituelle pour l'Allemagne. Dans cette dernière, tout avait commencé avec Kant, qui, au moment même où il osait formuler, tel le Robespierre de la pensée, l'impossibilité de prouver l'existence de ce noumène par excellence qu'était Dieu, le réinventait sous la forme de la « raison pratique¹⁰⁸ ». À partir de ce moment, selon Heine, le « déisme s'est épanoui dans le domaine de la pensée spéculative » comme une « farce »¹⁰⁹. Fichte, Schelling et la grande tradition romantique fonctionnèrent comme des forces contre-révolutionnaires par le lien qu'ils établirent entre le christianisme et la germanité. Cette alliance devait contrer l'universalisme français. Cela était une affaire entendue chez les dadaïstes et les intellectuels qui, comme Einstein, leur étaient liés : malgré l'écoulement du temps et les événements colossaux qui avaient eu lieu, rien n'avait substantiellement changé en Allemagne. En écrivant « De l'Allemagne », Einstein entendait dénoncer la même « farce » que celle que Heine avait fustigée un siècle plus tôt. Outre « la métaphysique de camelote » et l'« exotisme de nègres extasiés » propres à l'expressionnisme, l'esprit allemand se manifestait tout récemment, selon lui, dans la personne d'Oswald Spengler, dont l'ouvrage *Le Déclin de l'Occident* faisait fureur. La formule d'Einstein était assassine : « Après la défaite il est flatteur de

106. Carl Einstein, « De l'Allemagne », in *Action*, n° 9, 1921, repris dans *Werke*, t. II, *op. cit.*, p. 200-203.

107. Heinrich Heine, *De l'Allemagne*, Paris, Michel Lévy, 1855, t. II, p. 252.

108. *Ibid.*, t. I, p. 113 *sq.*

109. *Ibid.* Pour une belle analyse de la « farce » chez Heine et chez Marx, cf. Paul-Laurent Assoun, *Marx et la répétition historique*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

penser que la faillite du pays signifie la fin du monde entier¹¹⁰. » Cette « fin » prophétisée par Spengler était une autre raison pour laquelle « De l'Allemagne » était l'envers du texte contemporain sur la Russie : car si le mythe de « la fin du temps » avait fonctionné pour les premiers chrétiens, les paysans allemands ou les communistes russes comme le moteur psychique qui les rendit aptes à interrompre le temps réifié et à vivre au présent, la « fin du monde entier » préconisée par Spengler œuvrait en faveur du retour du « même ». Comme toujours, l'esprit a su travailler contre les « faits », « laissés si bien dans le vague – ce que nous appelons volontiers de la spiritualisation – qu'ils se plient facilement à toutes les métaphores »¹¹¹. Cette stratégie de déviation fictionnelle du sens immédiat des faits historiques s'appelait chez Spengler « morphologie ». Dans son texte utopique sur la Russie, Einstein attaquait aussi Spengler pour les « jolis tableaux » synthétiques qu'il avait élaborés, où les « intervalles » de « déconsolidation » du temps étaient soigneusement évités. Le but du *Déclin de l'Occident* était « la restauration » et le « fatalisme garanti ». De ce point de vue, le « déclin » avait la même fonction que le « progrès », à savoir détourner du présent. « Jadis on lançait des plaidoyers enflammés en faveur de l'évolution, écrivait-il dans « De l'Allemagne ». Aujourd'hui on pratique la dégénérescence ; ce fut un accouchement posthume de ce bel esprit scientifique¹¹². »

L'un des acteurs du texte utopique d'Einstein sur la Russie était bel et bien Spengler, et pour cause. Einstein tenait à déconstruire les usages que Spengler faisait de la Russie, et, avec lui, une foule de penseurs mystiques dont l'Allemagne était alors remplie. En un sens, Einstein luttait là encore contre une tradition bien suspecte de son pays : un orientalisme raciste, fondé sur les « affinités aryennes » présumées entre l'Orient indien et les Allemands¹¹³. Cette tradition était réactualisée par le comte von Keyserling, qui connaissait un franc succès avec son livre sur l'expérience orientale¹¹⁴. Mais Einstein entendait aussi défendre tout particulièrement la révolution russe de tout détournement réactionnaire. C'était précisément Spengler qui en était l'auteur, dans son livre *Preussentum und Sozialismus [Prussianité et socialisme, 1920]*. Les Allemands s'y trouvaient sauvés du déclin général du monde occidental, devenant même un peuple dont la jeunesse était proche de celle des Russes. Génétiquement hostiles à de la démocratie libérale – car c'était de son déclin qu'il s'agissait –, les deux peuples devaient prendre en charge l'histoire.

110. Du reste, sur ce point encore, Einstein formulait une pensée qui serait développée plus tard par Walter Benjamin à propos du fascisme allemand : « D'autres peuples pourraient dire qu'ils ont fait cette guerre de tout leur être, mais pas qu'ils l'ont perdue de tout leur être. [...] C'est justement la défaite qui est revendiquée comme une qualité allemande. [...] Il s'agissait tout d'abord, par un aveu de culpabilité hystériquement étendu à l'humanité entière, de pervertir la défaite en une victoire intérieure. » Walter Benjamin, « Théories du fascisme allemand » [1930], dans *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 198-215.

111. Carl Einstein, « De l'Allemagne », art. cit., p. 200.

112. *Ibidem.*

113. Stefan Arvidsson, *Aryan Idols. Indo-European Mythology as Ideology and Science*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

114. Il entreprit en 1911-1913 un voyage autour du monde, surtout en Inde, en Chine et au Japon. En 1919, il a publié le *Reisetagebuch eines Philosophen*. Raoul Hausmann a écrit un texte très critique sur cet ouvrage, tandis que les expressionnistes étaient généralement favorablement disposés à son égard. Sur l'hostilité d'Einstein à l'égard de cette littérature mystique, cf. Ines Franke-Gremmelspacher, « *Notwendigkeit der Kunst?* Zu den späten Schriften Carl Einsteins », Stuttgart, Akademischer Verlag, 1989, p. 109-113.

Enfin, le texte d'Einstein sur l'Allemagne marquait un changement dans ses idées développées depuis la révolution de Novembre. Celui-ci portait sur son appréciation de l'art de Picasso et, par conséquent, de l'art occidental en général. Encouragé sans conteste par le fait que son texte serait publié en France – cette altérité éternelle de l'Allemagne –, Einstein avançait une lecture jusqu'alors inédite de l'art postcubiste de Picasso. Il n'y voyait plus une expérience sans « solution » et était prêt à accepter son ironie : « Picasso, le plus intelligent des peintres contemporains, a démontré qu'un seul style ne suffisait plus à notre complexité chaotique. Il se nourrit de formules et de moyens contradictoires, niant par tel tableau la valeur de tel autre. Non pas qu'il manque de caractère, il est simplement éminemment moderne¹¹⁵. » En d'autres termes, Einstein était prêt désormais à accepter le scepticisme européen, n'y voyant pas forcément une force négative qui rongerait la puissance formatrice de son monde.

Ce scepticisme se transformera peu à peu en une certaine pensée du « tragique ». Symétriquement, l'utopie russe n'aura pas beaucoup duré. Le texte d'Einstein sur « l'art et la politique absolus » en Russie restera même à jamais le seul de ses textes à traiter l'abstraction de manière positive. Partout ailleurs, celle-ci serait considérée comme l'expression désincarnée d'une substance métaphysique privée de toute prise sur le réel. L'exception russe n'a pas résisté au temps : ni à l'évolution interne de la Russie, qu'un anarchiste comme Einstein ne pouvait longtemps cautionner, ni à l'évolution de l'idée que ce dernier se ferait de l'art. En 1923, il retrouvait péniblement, mais méthodiquement, sa confiance en la capacité de la vision, façonnée par les bons dispositifs formels, à changer l'expérience subjective et, avec elle, l'histoire. Mais la vision devait désormais intégrer à tout prix le réel, afin de le tordre, de le transformer, de le complexifier. Conformément à ce revirement, Einstein révisait aussi son appréciation des avant-gardes russes. Tout en maintenant certains passages de son manuscrit de 1921 resté inédit, son *Art du XX^e siècle* (1926) reconnaissait dans ces avant-gardes « des restes naïfs de la métaphysique » et l'application mécanique de théories scientifiques et du marxisme.

La synchronie entre l'art et la politique russes était bel et bien rompue. Les artistes russes chutaient aussi dans le temps asynchrone et décalé de l'histoire. Désormais, les constructivistes semblaient à Einstein « des révolutionnaires attardés » et Malevitch, à l'inverse, « un révolutionnaire immature ». Car son art métaphysique, où l'objet anecdotique était simplement remplacé par « l'anecdote de l'esprit pur », correspondait à la première phase de la révolution : la phase destructive. Cette négativité condamnait le suprématisme à la « réaction ». Einstein lui opposait maintenant l'art de Picasso et de quelques autres peintres, qui élaboraient des « complexes de formes » [*Gestaltkomplexe*], c'est-à-dire des « fonctions ». Si le miracle n'avait *pas encore* eu lieu en Occident, il avait incontestablement *déjà* quitté le territoire russe.

115. Carl Einstein, « De l'Allemagne », art. cit., p. 202.

Troisième chapitre CONTRAINdre À LA LIBERTÉ (I). LE TRAGIQUE DU CUBISME

Le scepticisme de Carl Einstein à l'égard de la capacité de l'art moderne et plus généralement de la totalité des forces de son époque à briser l'histoire, qui, depuis le milieu de 1919, reprenait allégrement son cours en Allemagne, dura longtemps. Les dernières bribes de ce scepticisme disparurent – mais provisoirement seulement – autour de 1928, l'année où Einstein quitta l'Allemagne pour s'installer en France. La difficulté principale n'était pas seulement pour lui de réussir à « croire » de nouveau, mais de parvenir à intégrer dans sa nouvelle croyance son expérience de l'échec. À cette double exigence, articulant scepticisme et projet, échec et miracle, passé et futur, a répondu l'idée du tragique, formée dans sa pensée discrètement, mais méthodiquement, depuis 1923.

Le « tragique », c'est-à-dire la bataille de la liberté contre la fatalité, la conscience de l'existence d'un ordre aveugle des choses et la révolte malgré tout contre cet ordre, a été conçu par l'idéalisme allemand à la toute fin du XVIII^e siècle dans un « profond changement de perspective », ainsi que l'explique Peter Szondi ou, plus récemment, Pierre Judet de La Combe, qui ajoute : « Il ne s'agissait plus de noter des effets d'horreur et d'admiration produits par la poésie ou par des choses grandioses, mais de mettre le tragique au cœur de la compréhension que l'humanité pouvait avoir d'elle-même. Il devenait lui-même nécessaire. D'où sa fécondité dans l'interprétation de l'art et de l'histoire¹. » De fait, la philosophie du tragique, imbriquée à quelques autres préoccupations spéculatives d'Einstein, se détache comme le thème nodal de sa pensée de l'art et de l'histoire, telle qu'elle s'est développée à la suite de la révolution spartakiste.

On se souviendra que le rejet de tout optimisme béat est resté profondément ancré dans la pensée d'Einstein, de sorte que même les espoirs les plus fous et, à vrai dire, surtout ceux-là ont été conçus comme des enfants de la douleur. Avant la guerre déjà, sortir, grâce à l'action contrastante de l'art sur la perception et sur les autres acquis constitutifs de la subjectivité moderne, de la passivité indolente du libéralisme démocratique équivalait pour Einstein à la « douleur de l'enfantement » : le lot de toute apocalypse, qu'elle soit personnelle ou collective, religieuse ou séculière. C'est ainsi que nous avons interprété sa *décision* de s'engager plus tard physiquement dans la guerre, puis dans la révolution, comme le besoin de vivre l'apocalypse « réellement » et « maintenant ». La pensée du tragique a commencé à se constituer dans les écrits d'Einstein autour de 1923 en réaction à ce « maintenant » (le *Jetzt*) qui, après avoir été pour un temps maîtrisé et réellement habité, s'est trouvé à nouveau vide et béant. Cela conduisit Einstein à une autre conception de l'histoire : une conception dynamique et, finalement, proprement dialectique.

C'en était donc fini du présent « primitif », affranchi de toute « médiation », qu'Einstein avait célébré dans la révolution de novembre 1918. Ce régime temporel

1. Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Besson, Myrto Gondicas, Pierre Judet de La Combe, Jean Jourdeuil, Belval, Circé, 2003 ; Pierre Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? Théâtre et théorie*, Paris, Bayard, 2012, p. 119.

s'était voulu profondément *réaliste* dans toutes ses expressions particulières : sa « synchronie » absolue, qui, accessoirement, rendait l'art médiateur caduc ; son sujet incarné dans la masse ou le « pauvre » considéré sans objet, au langage sans tropes et à la perception sans détours ; la formation d'une avant-garde dadaïste, enfin, d'obédience présentiste et pouvant utiliser pour cette raison même les référents à la place des signes². À ce modèle archiréaliste de la pleine « présence », qui ne connaissait comme telle aucun « écart », Einstein commençait à substituer les méandres de la dialectique, qui avait constitué pourtant l'une des cibles privilégiées de ses textes critiques d'avant-guerre. À cette époque encore, on s'en souvient, la dialectique était, en substance, une technique au service de l'imitation ontologique. Elle était comprise comme un moyen de neutralisation des conflits, un mécanisme de compromis qui « abrégissait » efficacement la révolution. Mais, à partir de 1923, il aborderait la dialectique de manière de plus en plus positive, bien qu'il privilégiât son aspect de processus conflictuel, son moment d'autoscission et d'autosuppression, et exceptionnellement seulement de réconciliation. Celle-ci, présentée comme le produit d'une lutte sans merci, mais aussi conçue comme étant strictement provisoire, reviendrait à partir de 1928 au plus grand des peintres, c'est-à-dire en l'occurrence au héros tragique par excellence : Picasso.

I. Historicité et événement

« Le moi ne peut en aucun cas être sauvé »

Einstein avait fait jusqu'alors peu de place dans sa pensée au passé, sinon en tant que figure négative. Bien que ce nietzschéen n'ait jamais pu réduire le passé à sa version historiciste, c'est pourtant comme tel, comme une convention mnémotechnique mortifère en somme, que celui-ci apparaissait systématiquement dans ses écrits. Mais un usage positif est venu s'y affirmer de plus en plus dans les années 1920. Tandis qu'Einstein retrouvait progressivement son ancienne foi dans la puissance d'invention inhérente à la vision humaine (« C'est par le regard qu'on change l'homme et le monde³ »), la version positive du passé faisait sa première apparition dans quelques réflexions développées au sujet de l'action de la perception dans la constitution de l'expérience subjective. Or, c'est dans ce champ que s'est esquissée en premier lieu sa pensée du tragique.

Dans cette longue lettre, souvent citée, qu'il adressait en juin 1923 à Daniel-Henry Kahnweiler et dans laquelle il s'efforçait de formuler les principes qui déterminaient son interprétation du cubisme et ses propres projets d'écriture théorique et fictionnelle, Einstein faisait du temps – un temps de plus en plus long, de plus en plus libéré de l'espace univoque – le pivot de son discours⁴. Par

2. Einstein s'est intéressé au « vérisme matériel » de Schlichter : l'intégration de véritables objets à la place des objets représentés (« des cheveux pour les cheveux, du tissu pour le tissu »), cf. Carl Einstein, « Rudolf Schlichter » [1920], art. cit., p. 57-59.

3. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, traduit de l'allemand par Liliane Meffre et Maryse Staiber, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2011, p. 97. Il s'agit ici de la troisième version de l'ouvrage, éditée en 1931. Nous suivons cette traduction, lorsqu'il est question de la version de 1931, sauf indication contraire.

4. Carl Einstein et Daniel-Henry Kahnweiler, *Correspondance, 1921-1939*, éd. et traduit de l'allemand par Liliane Meffre, Marseille, André Dimanche, 1993, p. 46-60.

un renversement significatif, ce n'était plus le passé, mais le présent qui devenait susceptible d'endosser ici le rôle de l'ordre temporel figé : « Je voudrais expliquer ce changement d'intensité, qui comporte toujours un sentiment complexe du temps, ce qui n'est pas une réduction au présent⁵ », écrivait-il. Laissons pour le moment le « sentiment complexe du temps » visé par Einstein et concentrons-nous sur la menace d'un présent réduit et réducteur. Comme temporalité négative, le présent correspondait à la simple sensation et, par extension, à l'expérience d'un flux interminable, qui, à force de changer, restait toujours le même. Einstein évoquait ainsi plus loin le risque hypothétique d'une « vie psychique », laquelle ou bien « ne connaîtrait aucun mouvement », ou bien « se précipiterait comme une cataracte sans retenue »⁶. On peut reconnaître dans cette alternative la double cible que Sebastian Zeidler a identifiée dans la problématique einsteinienne de la perception, telle que développée déjà dans *Negerplastik* : l'associationnisme de Hermann von Helmholtz – faisant de chaque sensation un signe comparable automatiquement aux sensations passées – et l'éternel devenir – « la durée » donc – des philosophies vitalistes⁷. Chaque fois le présent était réduit à une répétition : d'un ordre figé dans le premier cas, d'une différence dans le second, mais d'une différence qui finissait engloutie dans l'indistinction.

Dans quelques notes en marge de sa lettre à Kahnweiler, Einstein liait ce présent exclusif à la notion d'« attention » [*Aufmerksamkeit*]⁸. Jonathan Crary a étudié le rôle central joué par cette notion à partir des années 1870 dans les théories post-kantiennes de la subjectivation de la perception⁹. À défaut d'un principe transcendantal susceptible d'unifier un monde perçu partant à la dérive, le concept d'« attention » a joué pour les psychologues, scientifiques et philosophes le rôle d'un nœud capable d'arrêter le flux du temps, mais risquant aussi à tout moment d'entraîner le sujet, dans sa fixation par définition partielle, dans une sorte d'autohypnose. Comme excès de conscience, ou, au contraire, comme plongée dans la distraction, l'attention était particulièrement utile au capitalisme, qui nécessitait autant des travailleurs concentrés que des consommateurs distraits. Ce fut sans doute cette complicité de l'« attention » avec l'ordre des choses, toujours nouveau, toujours le même, qui conduisit Einstein dans ses notes à adjoindre au terme d'« *Aufmerksamkeit* » celui d'« *Ananke* » [*Anagké*], figure mythologique grecque personnifiant le « destin ». Tout se passait comme si Einstein faisait maintenant l'expérience amère d'un autre « présentisme », un présentisme plus proche du sens dystopique que nous attribuons aujourd'hui à cette notion, c'est-à-dire un régime du temps parfaitement « adapté » à la réalité effective, succombant donc à la fatalité, celle-là même contre laquelle s'était révolté et écrasé le présentisme « décisionniste » de 1918-1919¹⁰.

5. *Ibidem*, p. 49.

6. *Ibid.*, p. 56.

7. Cf. Sebastian Zeidler, « Totality against a Subject: Carl Einstein's *Negerplastik* », art. cit., p. 14-46.

8. Carl Einstein, « Zum Kahnweilerbrief », dans Klaus H. Kiefer, *Avantgarde-Weltkrieg-Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/Mynona*, Francfort, Peter Lang Verlag, 1986, p. 59-60. Ce texte d'Einstein est repris aussi dans *Werke*, t. IV, *op. cit.*, p. 161-162.

9. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 1999.

10. Un obscur psychologue français, Fr[ançois ?] Paulhan, définirait dans « L'influence psychologique et

En 1923, rien ne pouvait convaincre Einstein de s'accrocher au simple présent. Investir à nouveaux frais l'utopie nécessitait toutefois un dispositif différent de celui d'avant-guerre : ce dispositif était la dialectique du tragique. L'opération eut lieu par une historicisation aiguë des mécanismes de la perception et de la constitution de l'expérience du sujet, tels qu'ils furent livrés à Einstein par ses lectures d'Ernst Mach en particulier et, de manière plus ambivalente, par celles d'Henri Bergson. À l'inverse de la problématique de *Negerplastik*, qui mettait l'accent sur la victoire emportée par la spatialité compacte et contrastée du cubisme sur la dilution temporelle propre à la modernité, Einstein insistait maintenant fortement sur l'expression cubiste de l'expérience concrète du temps. Comme il voyait dans les rapports formels du cubisme des « équivalents psychiques », adaptables en tant que tels à l'ensemble de l'expression humaine, il s'efforçait de comprendre les modes pouvant traduire dans le langage – lequel se construisait dans la durée et était déjà une fixation dans les mots des sensations changeantes – le même « sentiment complexe du temps », « un temps éprouvé comme tel pour être ressenti simultanément en diverses dimensions »¹¹.

Mais si Einstein se posait la question de la temporalisation du cubisme, ce n'était pas seulement dans un souci formaliste de transposition des signes du champ spatial de la juxtaposition à celui, temporel, de la succession. Il lui fallait transposer aussi le cubisme dans la durée de l'histoire, laquelle n'était, de toute évidence, pas encore prête à se briser. Le modèle apocalyptique incarné par le cubisme avant la guerre, à savoir son action supposée se réaliser en un éclair, n'était plus d'actualité en tant que tel, si ce n'est comme modèle abstrait. Était-il possible d'étirer l'apocalypse sans qu'elle perde sa tension constitutive pour se diluer en attentisme, en pure causalité du progrès ? C'était là l'une des questions principales qui travaillaient en sourdine les écrits d'Einstein dans les interminables années 1920.

Pour éviter la réduction au présent tautologique, Einstein conçut le présent comme un champ traversé par les forces du passé et de l'avenir : « Si nous voulons dire que les mots échappent à quelqu'un, comment croît la sensation de l'espace ou comment quelqu'un ressent les choses, ce n'est pas alors le présent, mais la dimension de la mémoire et de l'avenir qui s'expriment, non pas d'une façon futuriste, la personne au contraire gagne et perd en volume, en sentiment de soi et de choses, en insertion dans le temps¹². » L'un des spectres qui hantaient la réflexion d'Einstein était celui de Bergson. Dans sa lettre à Kahnweiler, il éprouvera par deux fois le besoin de différencier son propre rejet de la fixation mécanique de l'expérience de celle entreprise par le philosophe – à qui il reprochait sa dette métaphysique –, induisant une conception « cinématographique » de la conscience¹³.

les associations du présentisme. – I. Les traits de caractère subordonnés du présentiste », in *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1925, p. 193-235, ce présentisme comme « la prédominance excessive, dans l'esprit, de l'état mental du moment » (p. 193), pour ajouter : « Le présentisme, comme l'attention dont il n'est qu'une forme déviée, s'accompagne forcément d'une distraction. » Pour le « présentisme » dystopique, cf. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éd. du Seuil, 2003.

11. Carl Einstein et Daniel-Henry Kahnweiler, *Correspondance, 1921-1939*, op. cit., p. 49.

12. *Ibidem*, p. 48.

13. *Ibid.*, p. 51 et p. 53.

Einstein reprochait à Bergson sa théorisation d'une double vie de la conscience, selon que cette dernière était perçue directement ou « projetée », tel un film, dans l'espace¹⁴. Ce dualisme faisait de la durée une substance atemporelle et de sa projection passive dans l'espace la cause du temps servile et fatal des horloges. Entre le non-temps qualitatif et le temps mécanique, il n'y aurait donc rien.

C'est cet espace intermédiaire, qu'il considérait comme resté vide, qu'Einstein entendait investir. Théoriquement, cet espace intermédiaire était celui de l'expérience immédiate que l'homme se faisait du monde à tout instant et qui était indissociablement liée à sa fabrication de l'histoire. Parce que l'expérience du temps qu'il voulait parvenir à exprimer était conçue sur le modèle du « conflit », qu'elle aboutissait idéalement à l'autosuppression du sujet et, sans doute aussi, parce qu'elle agissait sans être forcément portée par l'espoir d'une issue heureuse, cette expérience du temps peut être comprise par la catégorie du « tragique ».

La description de l'expérience tragique du temps fut au départ cantonnée à des notes personnelles, apparentées à sa lettre à Kahnweiler, placée d'emblée sous le signe de la « catastrophe », le premier mot qu'il coucha sur le papier : « Catastrophe. Des groupes temporels, pas seulement des groupes plastiques spatiaux – temps positif et négatif¹⁵. » Il songeait alors à un roman, qui devrait avoir pour objet l'expérience du temps en tant que telle. De sorte que si, dans la peinture cubiste, les objets étaient les créations symptomatiques et, par là, partielles et éphémères de rapports spatiaux tendus, dans le roman projeté par Einstein, c'étaient les « personnes » qui devaient « se subordonner à l'événement temporel [*Zeitgeschehen*] formel ». Il ajoutait : « Non pas des personnes et des objets, mais des fonctions temporelles. » Qu'Einstein ait parfaitement adhéré à la conception fonctionnaliste et économique du sujet, bien ancrée désormais dans la psychophysique et la philosophie de son temps, nous avons pu le constater en analysant son interprétation de la rupture de l'histoire par la révolution comme processus de « déchosification ». Les héros de la mythologie einsteinienne, du Friedrich Nietzsche de *La Généalogie de la morale* (1887) et de *La Volonté de puissance* (1901) à Sigmund Freud faisant du principe économique l'un des piliers de sa métapsychologie, en passant par Ernst Mach et *L'Analyse des sensations* (1886), toutes ces figures avaient contribué au tournant fonctionnaliste de la conception du sujet, qu'ils interprétaient comme un champ de forces, de rapports, de fonctions. Surtout, ils avaient fait basculer dans le champ de la « qualité » le caractère « quantitatif » de la conception fonctionnaliste du sujet, constitué à l'aide des dynamomètres et autres instruments de mesure, destinés à dresser ce qu'Anson Rabinbach a appelé « le moteur humain »¹⁶.

Ernst Mach, auquel Einstein se référait expressément dans sa lettre de juin 1923 comme à un penseur qui lui était proche, définissait ainsi l'absolue précarité du « moi » et des « sensations », dépourvus tous deux de stabilité intrinsèque, comme étant les résultats contingents d'une rencontre – d'un rapport « fonctionnel » –

14. Cf. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1888], Paris, Presses universitaires de France, 1970.

15. Carl Einstein, « Zum Kahnweilerbrief », doc. cit., p. 59.

16. Cf. Anson Rabinbach, *Le Moteur humain : l'énergie, la fatigue et les origines de la modernité*, traduit de l'anglais par Michel Luxembourg, Paris, La Fabrique, 2004.

entre des « complexes » qualitatifs différents. Le « réseau » formé par les sensations laisserait apparaître régulièrement des « complexes » de qualités (couleurs, sons, texture, température, etc.), dont l'identité partielle autorisait l'inscription au sein de la mémoire comme des « corps », ou des « objets », et des « mots ». Le « moi » devenait ainsi « la dépendance fonctionnelle réciproque entre éléments sensoriels » et, par là, une « unité temporaire », qui, malgré sa fixation mnémonique, « grandit et s'enrichit, s'appauvrit et se rétrécit, devient étrangère à soi-même et se scinde »¹⁷. Ce fut ce processus de « métamorphose », incluant l'auto-aliénation du moi, mais une aliénation ayant renoncé à toute unité apriorique ou téléologique, qui intéressa Einstein dans la pensée de Mach.

Aucun penseur n'avait marqué toutefois la conception « métamorphique » qu'il se faisait du sujet et de l'art autant que Friedrich Nietzsche, concevant le sujet agissant comme une force formatrice fondamentalement esthétique, dont le surplus de puissance était dépensé, de manière tout aristocratique, dans des actions d'auto-affirmation au sein d'un monde qui, faute de fondement métaphysique, était perçu comme une métaphore ou une convention esthétique¹⁸.

Or, cette vision du rapport entre le monde et le moi comme unité instable et strictement précaire autorisa aussi sa qualification de « tragique ». Vers la fin de ses notes, Einstein se rappelait ainsi les trois genres de la poésie antique afin de définir l'expression formelle du rapport entre le sujet et le monde : le *lyrique*, l'*épique* et ce qu'il appelait l'« événement » [*das Ereignis*]. À l'évidence, l'« événement » selon Einstein n'avait rien à voir avec le « fait » en tant que cause ou résultat de la chaîne psychologique et narrative. Comme il l'expliquerait lui-même dans sa lettre à Kahnweiler : « On décrit ainsi, par exemple, les événements : ceci et cela arrive, parce que. Ce faisant, on désagrège un événement, apparemment homogène, en une multitude de raisons, tandis que tout un chacun ressent en soi qu'une expérience est un complexe de sensations, simultané, à plusieurs niveaux. [...] Ou bien dans un roman : le héros concerné fait ceci ou cela ; ensuite, il est dit : il se souvenait. Alors que ce phénomène du souvenir prend forme dans telle ou telle action et, pour que l'action ait vraiment un sens, doit être exprimé avec elle¹⁹. » Peu de théories se prêteraient à mieux exemplifier le déterminisme linéaire rejeté par Einstein que le naturalisme d'Émile Zola, transposant dans la fiction les principes scientifiques d'« observation » et d'« expérience » établis par Claude Bernard. « Le romancier, écrivait ainsi Zola en 1880 dans *Le Roman expérimental*, est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude²⁰. » L'« événement » était pour Einstein à l'exact op-

17. Ernst Mach, *L'Analyse des sensations. Le rapport du physique au psychique* [1886], traduit de l'allemand par Françoise Eggers et Jean-Maurice Monnoyer, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996.

18. Sur la métaphore chez Nietzsche, cf. Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, Yale University Press, 1979.

19. Carl Einstein et Daniel-Henry Kahnweiler, *Correspondance 1921-1939, op. cit.*, p. 55-56.

20. Émile Zola, *Le Roman expérimental* [1880], Paris, Flammarion, 1971, p. 63-64.

posé de ce qu'en disait Zola, car il était ce qui faisait irruption pour démentir le « déterminisme des phénomènes mis à l'étude », la « catastrophe » qui brisait la chaîne causale. La « catastrophe » : c'était bien aussi le mot qui ouvrait ses réflexions sur l'expression du temps et qui déjà pour les Grecs signifiait le « renversement » ou le « retournement » du cours des événements²¹.

Einstein dessinait le lyrique comme un cercle parfait au centre duquel se trouvait un point, et l'épique comme un cercle ouvert en face duquel se trouvait un autre point. Quant à l'« événement », il est significatif que sa nature complexe imposât le recours à la fois au dessin et aux mots. Ces derniers étaient articulés sur trois axes qui formaient une flèche dont la cible était le « présent ». Dans cette configuration, le terme d'« événement » – qui faisait donc pendant à l'épique et au lyrique – était écrit au-dessus du reste. Juste au-dessous de lui se trouvait le mot « contre » [*gegen*], qui était flanqué, du côté gauche, du « passé » et, du côté droit, du « futur ». Le tout donnait ceci : « passé/oubli/souvenir – contre – futur/tension/possible ». Une ligne au-dessous, dans l'axe de l'« événement » et ciblé par la flèche du temps, figurait le bloc « attention/*Ananke* ». De toute évidence, l'« événement » faisait irruption comme une tension ou un conflit : celui entre le passé et le futur, qui se dirigeait aussi contre le « présent ». Par sa nature répétitive, ce présent devenait le « destin » des modernes. C'était lui qu'il importait de frapper et de changer. De ce point de vue, la pensée d'Einstein n'avait pas changé d'objectif, mais seulement de moyens pour l'atteindre. Il est significatif qu'aucun point stable, aussi minuscule ou agile soit-il, ne trouvait place à l'intérieur ou à l'extérieur de ce schéma conflictuel. C'est que, conformément à l'idée du « tragique », le « sujet » – dans le sens à la fois ontologique et poétique du terme – était produit par le conflit lui-même. Bien sûr, les héros et les mythes tragiques avaient entre-temps disparu de la scène de l'histoire, devenue anonyme et par là même plus adaptée au jeu impersonnel des « fonctions » psychiques. Du côté de l'épopée, Einstein esquissait une contemplation statique : fidèle à la tradition poétique allemande, revisitée encore récemment par Georg Lukács dans ses premiers travaux esthétiques, l'épopée était perçue comme l'expression claire d'une totalité objective²². À l'opposé de l'épopée, où selon le mot de Roman Jakobson « le Je objectivé n'est qu'une variété de la troisième personne²³ », le lyrique correspondait, pour Einstein, au monologue du moi, véritable centre d'un monde fermé. Face au genre objectif révolu et au genre subjectif rejeté, Einstein ne recourait pas à la tragédie, mais à la philosophie du « tragique », car il estimait que le tragique était un « *Zeitproblem* », c'est-à-dire un problème de temps, un problème dialectique si l'on préfère.

21. Pierre Judet de La Combe, « Catastrophe et crise : de l'épopée à la tragédie (grecques) », in *Critique*, n° 783-784, août-septembre 2012, p. 642.

22. Einstein écrivait : « Dans l'épopée, on décharge la détresse et les conflits sur des figures distantes, qu'on supporte seulement à une distance déviée. L'épopée est le moyen de se perdre, tout en se voyant de manière claire. Le moi est réparti à des figures médiatrices et pour cela même plus plastiques. » Voir les notes conservées dans le fonds d'archives Carl Einstein (284/CEA), cité par Marianne Kröger, *Das Individuum als Fossil – Carl Einsteins Romanfragment BEB II*, Remscheid, Gardez! Verlag, 2007, p. 277. À propos de l'épopée, la liste est longue. Une analyse caractéristique est celle d'Erich Auerbach, « La cicatrice d'Ulysse », dans *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968, p. 11-34.

23. Roman Jakobson, « Sur la prose du poète Pasternak », dans *Questions de poésie*, traduit par Michèle Lacoste et André Combes, éd. par Tzvetan Todorov, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 130.

Il écrivait : « La lutte pour son temps [*um seine Zeit*]. Le tragique [*das Tragische*] comme un problème de temps – le temps qui s'autosupprime – temps comme mort nécessaire. Au contraire, le comique – temps sans contenu – temps nul ; d'où après le comique, le dégoût ou la tristesse pour un temps nié de manière absurde²⁴. » Tout serait donc une lutte pour gagner « son temps propre ». Le fatum moderne incluait la causalité incarnée par l'histoire, se répétant indéfiniment, et par la nature, ne pouvant pas échapper à ses lois. Ces deux ordres, parfaitement équivalents au bout du compte, étaient indifférents, ou, pire, hostiles au désir humain. Mais le fatum était surtout intériorisé par le sujet. Étienne de La Boétie avait appelé cela la « servitude volontaire ». Défier le temps étranger revenait à se combattre soi-même, jusqu'à assumer la nécessité de son autosuppression. « Le moi ne peut en aucun cas être sauvé [*das Ich ist unrettbar*]²⁵ » : voilà, énoncé de manière lapidaire, le terrain sur lequel se rencontraient Ernst Mach et les penseurs du « tragique » dans les pérégrinations spéculatives d'Einstein.

Après la révolution : destin et révolte

Il serait vain et, surtout, erroné de chercher à identifier le modèle spéculatif précis à travers lequel Einstein aurait formé sa conception du tragique. Il s'est vraisemblablement inspiré, de manière syncrétique, de plusieurs penseurs : Schelling, Hegel, Simmel, en passant bien sûr par Nietzsche. Il est en revanche plus fécond de repérer les pièces maîtresses et les différents mouvements qui ont constitué son dispositif du « tragique », lequel ne fut guère à l'abri des mutations de l'histoire.

Avant tout – faut-il le rappeler ? –, il n'y a guère de tragique sans « gravité » : il survient devant la reconnaissance d'un ordre aveugle tout-puissant contre lequel le sujet, en se révoltant, va devoir affirmer sa liberté. En 1919, dans sa première contribution à la pensée du tragique, Walter Benjamin avait qualifié « la sphère du destin » de « démonique », opérant l'« asservissement mythique de la personne »²⁶. Le lendemain de la révolution en Allemagne, alors que l'Assemblée de Weimar votait la Constitution de la jeune République, Benjamin reconnaissait dans le droit le simple instrument d'un pouvoir injuste : la vie du héros tragique était dépourvue de bonheur, car elle était « une vie d'abord condamnée et qui est ensuite devenue coupable. [...] Le droit ne condamne pas au châtement, il condamne à la faute²⁷ », écrivait-il. Jusqu'à quel point pouvait-on alléguer que le bonheur était une affaire de progrès, fabriqué sous la forme des lois que l'on votait aux assemblées ? C'était l'une des questions fondamentales que posait, sous l'impact des *Réflexions sur la violence* de Georges Sorel, le jeune Benjamin. Mais c'était aussi

24. Carl Einstein, « Zum Kahnweilerbrief », doc. cit., p. 59.

25. Ernst Mach, *L'Analyse des sensations*, op. cit., chap. 1, p. 27.

26. Walter Benjamin, « Destin et caractère », dans *Œuvres*, t. I, op. cit., p. 202 et 207. Cf. également l'intéressant essai de Christophe David, « Mythe et œuvre selon Walter Benjamin », in *Licorne*, n° 55, 2000, p. 195-214, ainsi que l'ouvrage d'Antonia Birnbaum, *Bonheur Justice, Walter Benjamin : le détour grec*, Paris, Payot, 2009.

27. Walter Benjamin, « Destin et caractère », doc. cit., p. 204. Voir aussi le magnifique texte de Wolfgang Fietkau, qui analyse les réflexions de Benjamin sur le tragique et la violence ayant pour fond la violence constitutive de la guerre et de la « révolution perdue » : Wolfgang Fietkau, « À la recherche de la révolution perdue », dans *Walter Benjamin et Paris*, éd. par Heinz Wismann, Paris, Éd. du Cerf, 1986, p. 285-341.

cette même sourde catastrophe, étouffée par les discussions et les législations démocratiques, dont Einstein avait souhaité la fin par l'irruption d'une « catastrophe » volontaire, qui devait « briser l'histoire et la tradition ». Pour Benjamin, qui, après la guerre et la révolution, commençait à poser le silence et l'accès au langage des vaincus au cœur de sa compréhension de l'histoire, la révolution spartakiste avait fonctionné comme une tragédie grecque, où « le destin démonique se trouve battu en brèche », car l'homme « se rend compte qu'il est meilleur que ses dieux, mais ce savoir lui noue la langue, il reste étouffé »²⁸. Quant à Einstein, il avait pris la « décision » de prendre sa part dans la catastrophe historique de l'Allemagne. Par deux fois – très dissemblables, il est vrai – il avait cherché à briser collectivement l'histoire qui s'érigait comme un destin et, par deux fois, il avait été vaincu. La première conséquence de son expérience du « tragique » fut qu'Einstein prit conscience comme jamais de la puissance du destin.

En 1922, il faisait part à Kahnweiler d'un autre projet littéraire, manifestement inspiré par la rencontre de ses préoccupations ethnologiques avec la peinture machiniste de Léger. Il pensait écrire une fiction, intitulée *Automates*, que le peintre français aurait dû illustrer. Produits en série dans les usines, les « automates » auraient été « plus beaux, meilleurs et plus intelligents » que leurs créateurs, se laissant finalement dominer par eux, leurs propres « fétiches ». C'était là la version négative de *Negerplastik* : au lieu de garantir une vie équilibrée dans le monde, la soumission de l'homme à ses fétiches s'avérait catastrophique. La fiction se terminerait sur fond de posthistoire, d'une apocalypse « sans solde » en quelque sorte, aboutissant simplement à l'extinction du genre humain : « À la fin on entend sur notre planète des conversations rouillées de vieux automates cassés, après que les humains se sont complètement épuisés²⁹. »

Plus qu'à Marx, l'idée du renversement des rôles entre créateurs et créatures renvoyait ici à ce que Nietzsche avait appelé la « morale des esclaves³⁰ », propre à une humanité ayant perdu tout sens du tragique, c'est-à-dire tout sens d'une affirmation joyeuse de soi face au destin. Persistant dans la pensée einsteinienne, cette idée trouvera une expression aiguë, nous le verrons, dans les premières années 1930, les années noires de la montée du fascisme : « Le sens du fatal, écrivait-il ainsi dans sa monographie *Georges Braque*, s'était volatilisé à ce point qu'on sentait, qu'on analysait à peine ce que les propres créations contenaient encore de fatal. On s'intéressait uniquement aux chiffres et aux opinions. Les assoiffés de destin se réfugiaient dans les bras de l'astrologie et du mysticisme. Or, les « athlètes » de la conscience ne se rendaient point compte que les machines créées par eux recelaient, par-delà leur caractère mesurable, un destin mécanique, qu'ils n'arrivaient guère à contrôler, dépourvus qu'ils étaient de tout sens du fatal. Mais les objets, progénitures de ces

28. Walter Benjamin, « Destin et caractère », doc. cit., p. 202.

29. Lettre du 22 septembre 1922, dans Carl Einstein et Daniel-Henry Kahnweiler, *Correspondance*, op. cit., p. 33.

30. « Le soulèvement des esclaves dans la morale commence lorsque le *ressentiment* devient lui-même créateur et engendre des valeurs : le ressentiment de ces êtres à qui la réaction véritable, celle de l'action, est interdite, et que seule une vengeance imaginaire peut indemniser. Alors que toute la morale aristocratique naît d'un oui triomphant adressé à soi-même, de prime abord la morale des esclaves dit non à un « dehors », à un « autre », à un « différent-de-soi-même » et ce non est son acte créateur. » Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la morale*, premier traité, § 10, dans *Œuvres complètes*, vol. 7, Paris, Gallimard, p. 234.

possédés de la technique, aspiraient à autre chose qu'à la demande et à la consommation, et ils s'insurgeaient un jour contre leurs géniteurs, surpris et sans défense pour les mettre Knock-out³¹. » Le destin coïncidait avec la réalisation du pouvoir dans tous les mécanismes qui le médiatisaient efficacement au sein de la conscience. Face à cette suppression piteuse du sujet par le destin, le sens du tragique opposait la grave reconnaissance de la puissance de ce destin et la volonté du sujet de s'en affranchir au prix de son autosuppression. Cet aspect du tragique, qui a pu inspirer le meilleur et le pire dans les années terribles entre les deux guerres en Europe, a su absorber aussi les forces de croyance dont disposait encore Einstein.

Depuis Schelling, l'acte commis par le héros tragique à son *insu* était transformé en un *choix délibéré* du sujet face à la nécessité. Mais l'on peut recourir ici au jargon forgé au sein des convulsions politiques des années que nous étudions et dire tout aussi bien que, depuis Schelling, la faute inconsciente était transformée en « décision ». Schelling, le premier à avoir déplacé le tragique de la scène du théâtre à celle de la conscience et de l'histoire, écrivait en 1795 : « C'était une grande idée que de prendre sur soi volontairement le châtement même pour un crime inévitable, afin de témoigner, jusque dans la perte de sa liberté, de cette liberté même, et de succomber tout en proclamant sa libre volonté³². » Une dialectique positive se trouvait dans la pensée de Nietzsche, qui faisait de l'autosuppression du héros tragique le refus du principe d'individuation et, par là même, « le pressentiment d'une unité recomposée³³ » dans son autodissolution au sein du dionysiaque. Selon une logique qui rappelait de près et de loin celle de Nietzsche, Einstein esquissait l'autosuppression du moi comme la tentative d'échapper à la « morale des esclaves », afin d'affirmer la créativité humaine.

Bien que les idées fondamentales d'Einstein fussent restées inchangées durant les dix terribles années qui s'étaient écoulées depuis ses premiers textes consacrés à la révolution en art et en politique, l'effort qu'il entreprit pour donner à nouveau un sens à l'histoire l'obligea à en réviser et à en réajuster nombre d'aspects particuliers. Ainsi en fut-il du tragique. On se souviendra de son texte sur Claudel, dans lequel la dépréciation de la tragédie grecque se faisait au profit du mystère chrétien. La conception de l'histoire qu'il commençait à élaborer autour de 1923 le conduisait toutefois à renverser complètement ce partage de valeurs. Avant la Grande Guerre, il disqualifiait la tragédie pour sa forme processuelle et centrifuge, dans la mesure où le conflit qui la constituait ne trouvait pas d'issue. Face à cette dialectique toute négative du tragique, le mystère chrétien offrait la délivrance par sa forme unie, stable et définitive, allant de pair avec son atemporalité divine. Mais à partir de ses notes de 1923 et jusqu'à son livre sur Georges Braque, écrit en 1932, Einstein faisait partie de ceux – et ils étaient nombreux – qui trouveraient dans la pensée du tragique, sinon une issue, du moins une manière de vivre au sein de la

31. Carl Einstein, *Georges Braque*, traduit de l'allemand par M. E. Zipruth, Paris/New York/Londres, Éd. des Chroniques du jour, 1934, p. 107. Une traduction à partir du manuscrit allemand a été faite par Jean-Loup Korziliuas, publiée sous la direction de Liliane Meffre, aux éditions La Part de l'œil à Bruxelles en 2003. Nous suivrons ici l'édition publiée du vivant d'Einstein.

32. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Lettres philosophiques sur le dogmatisme et le criticisme*, op. cit., p. 208-209.

33. Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, op. cit., p. 57-58.

tragédie de l'histoire. L'« événement » tragique, fustigé auparavant pour « ouvrir une brèche dans la dissonance des contrastes, qui combattent le temps chacun de son côté », constituerait désormais à ses yeux une solution dans la mesure où Einstein ne le comprendrait plus comme un conflit solipsiste. La dissonance entre les contenus du passé, ceux du présent et ceux de l'avenir deviendra de plus en plus apte à produire l'unité, bien que cette unité fût par définition précaire³⁴.

La modernité du tragique, ou l'étirement de l'apocalypse

Ce qu'Einstein avait critiqué dans son texte sur Claudel, c'était au fond le caractère *moderne* du tragique, exprimé dans la forme inachevée et contradictoire de la « tragédie ». Mais l'une des conclusions qu'il tirera de son expérience personnelle de la catastrophe de l'histoire indiquait que la modernité était *irréductiblement* processuelle, centrifuge, paradoxale et, pour tout dire, fragmentaire. Tel était désormais le « destin », et il n'y avait aucune façon d'échapper à ce destin-là.

C'est également la raison principale pour laquelle le temps – long, diversifié, alambiqué – sera au cœur de ses réflexions à partir de 1923, cela au détriment de la notion d'espace. De plus en plus, il développera dans ses textes – et nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur cette question – la différence absolue qui sépare les temps anciens centripètes, car posant Dieu au centre du monde, des temps modernes centrifuges, affranchis de Dieu. Dans quelques notes rédigées en 1926 en vue d'une conférence donnée à Paris et dans lesquelles Einstein faisait encore du « temps » le pivot de son projet, il écrivait : « La figure temporelle stable, temps en Dieu statique, mécanique, harmonieux [...]. Temps comme phénomène et finitude du temps comme *décisive situation*³⁵ de la révolte/destruction de l'objet comme porteur d'opinions. Le conflit sujet objet, auparavant le sujet [était] objet de Dieu, donc une créature comme tout le reste, une image de l'origine, maintenant lui-même l'origine solitaire, [qui n'est] pas prise en charge, la solitude de l'homme sans dieu, la solitude, *abandon*³⁶, jusqu'à l'annexion des droits du créateur³⁷. » Dans un total changement de perspective par rapport au texte sur Claudel, Einstein considérait donc ici que la finitude du temps humain était précisément ce qui permettait qu'il soit brisé et modifié. La « décisive situation » humaine était simplement l'historicité : processuelle, fragmentaire, contradictoire et, par là même, réversible à tout moment. Comme il l'écrivait plus tard dans *L'Art du XX^e siècle* : « Depuis que nous ne concevons plus le monde comme une perfection divine achevée mais comme quelque chose de problématique, chancelant, en devenir, nous sommes possédés par la curiosité de savoir quel jour renversera et réfutera lois ainsi qu'héritages. »

Mais la modernité du tragique, combinée à l'attente apocalyptique (« quel jour renversera et réfutera lois ainsi qu'héritages »), nous rapproche d'une autre constellation intellectuelle, indispensable à la compréhension du tournant spéculatif

34. Carl Einstein, « Über Paul Claudel », art. cit., p. 188-189.

35. En français dans le texte.

36. En français dans le texte.

37. Carl Einstein, « Unterlagen und Notizen zu Pariser Vorlesungen » [1926], dans *Werke*, t. IV, op. cit., p. 168.

d'Einstein, à savoir l'interprétation vitaliste du tragique par Georg Simmel et les répliques de ses deux jeunes disciples, Georg Lukács et Ernst Bloch. L'intériorisation du destin avait été accomplie très tôt par Hegel, qui concevait l'action du tragique comme une lésion que le sujet s'infligeait à lui-même³⁸. Un siècle plus tard, en 1912, cette voie sera suivie, mais dans une perspective antihégélienne, par Simmel dans sa définition du tragique « propre à la culture » : « À la différence d'une fatalité toute de tristesse et de destruction apportée de l'extérieur, nous qualifions de fatalité tragique ceci, à savoir : que les forces d'anéantissement dirigées contre une essence jaillissent précisément des couches les plus profondes de cette essence même³⁹. » L'essence en question était pour Simmel « la vie », qui créait, de ses « couches les plus profondes », la « forme », son objectivation nécessaire. La temporalité tragique consistait dans la lutte entre la vie « sans repos », mais « finie », et la forme « immuable », mais « ignorant la limite du temps ». D'un côté, il y aurait donc le danger du flux informe et, de l'autre, celui de la rigidité schématique de la mort⁴⁰. L'art se présentait, on le sait, comme l'un des lieux d'exception où la réconciliation utopique de la vie avec la forme pouvait s'épanouir. Selon Simmel, aucun artiste n'avait réussi cette synthèse mieux que Goethe, cette figure olympienne de la pensée allemande, qui déduisait le « concept », toujours suspect de schématisation mortifère, de ce qu'il y avait de plus concret. De fait, il y a de grandes chances qu'Einstein ait eu Simmel en tête lorsqu'il écrivait ses notes de 1923 sur le temps et le tragique : « Le temps se donne comme différenciation. Donc, aucune répétition des événements. Donc, dans le roman souvent le caractère comme la stabilité contre le temps ou bien l'évolution de Goethe à travers la formation de soi⁴¹. » Ce qu'Einstein rejetait dans la pensée de Goethe était son modèle « centripète » de la métamorphose⁴². Les métamorphoses goethéennes tendaient, sans aucune déviation, vers l'*Urpflanze*, la plante originelle qui lui tenait lieu de moi. Centripète, Goethe était aux antipodes du cubisme, car ce que ce classique retenait dans les métamorphoses de la nature n'était pas les différences et les écarts, mais, au contraire, les convergences qui permettaient de remonter à l'idéal. La métamorphose goethéenne – c'est-à-dire la question fondamentale de la *Bildung* du moi – était continue, sans intervalle, sans lacune, sans saut. Cela convenait, disait Einstein, à sa conception optimiste de la vie, à son oubli de la mort. En deux mots, Goethe était antitragique⁴³.

Face à l'antinomie entre la vie et la forme, il fallait qu'Einstein détermine son propre système de valeurs. Cela s'est fait discrètement, à travers son interprétation de la simultanéité cubiste, qui était, comme on le sait, sa propre utopie de synthèse

38. Cf. Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, op. cit.

39. Georg Simmel, « La tragédie de la culture », dans *La Tragédie de la culture et autres essais*, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages, coll. Petite Bibliothèque Rivages, 1988, p. 209.

40. Nous renvoyons ici à l'article déjà cité de Sebastian Zeidler, « Totality against a Subject: Carl Einstein's Negerplastik », art. cit., p. 14-46.

41. Carl Einstein, « Zum Kahnweilerbrief », doc. cit., p. 59-60.

42. Carl Einstein, « Obituary: 1832-1932 » [1932], dans *Werke*, éd. par Hermann Haarmann et Klaus Siebenhaar, Berlin, Fannei & Walz Verlag, t. III, 1996, p. 213 sq.

43. Goethe lui-même avait dit ceci : « Tout tragique repose sur une opposition irréconciliable. Dès qu'une conciliation intervient, ou devient possible, le tragique disparaît », cité par Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, op. cit., p. 36, lequel rappelle cet autre propos de Goethe : « Je ne suis pas né pour écrire des tragédies, car ma nature est conciliante. »

de la vie et de la forme. Si la forme, conçue sur le modèle de la transcendance divine, avait fonctionné auparavant comme suspension du temps, elle se déterminait dorénavant à partir du modèle, plus processuel, de la différenciation et de la contradiction temporelles. Nous verrons plus loin la manière très concrète dont Einstein a lu ce changement dans les œuvres de son temps. Contentons-nous, pour l'heure, de marquer ce jalon dans notre raisonnement : tout se passait comme si Einstein était prêt à privilégier de plus en plus le fragment et la forme centrifuge, dans la mesure où il jugeait ceux-ci capables de se distinguer autant de la dilution de la vie que de « la vie inorganique d'accumulation » (expression de Simmel dans son essai de 1912)⁴⁴.

Si cette supposition est fondée, on peut s'avancer un peu plus et supposer qu'Einstein se rangeait – réellement ou analogiquement, peu importe ici – du côté d'Ernst Bloch dans le premier désaccord sérieux que ce dernier connut avec Georg Lukács. Ce désaccord tenait précisément à la question du « tragique ». Bloch consacrait dans *L'Esprit de l'utopie* une « digression » à la « tragédie », dans laquelle il critiquait la position de Lukács, telle que ce dernier l'avait exposée dans son livre *L'Âme et les Formes* (1911) et selon laquelle, dans le monde moderne abandonné par Dieu, seuls quelques grands hommes pouvaient affronter le destin⁴⁵. À travers leur forme hermétique de totalités, réfractaires au hasard de la vie ordinaire et dotés d'une univocité cristalline, les drames néoclassiques du dramaturge Ernst Paul – que Lukács admirait – présentaient le héros tragique comme l'« essence la plus intérieure » ayant rompu avec toutes les « relations de la vie » afin que « la relation destinale puisse être posée »⁴⁶. Bloch écrivait que le monde de Lukács repoussait l'homme tragique « tout entier dans son isolement et son égocentrisme sévère de statue dévoilée⁴⁷ ». La question demeurerait pourtant : « Où sont passés le meurtre, la mort et les ténèbres tragiques ? » Le drame défendu par Lukács avait trouvé sa cohérence au prix de l'exclusion de l'« anarchie⁴⁸ », laissée « à la vie qui précède », à la vie tout court⁴⁹. On le voit, le débat sur le réalisme entre Lukács et Bloch avait commencé bien avant les années 1930⁵⁰.

Face à la nostalgie de la totalité classique de Lukács, Bloch a défendu le caractère éminemment contradictoire et fragmentaire du drame moderne, tel qu'exemplifié chez Strinberg, auteur que Lukács abhorrait. Bloch pointait dans sa critique du tragique néoclassique le manque de dialectique (ce qu'il appelait « la rencontre de l'obstacle »), le héros étant tout à l'affirmation prométhéenne de sa force morale : « On reconnaît au contraire dans la tragédie, poursuivait Bloch, ce moment du processus, en quelque sorte plus oxygéné, plus dense, plus poétique, où la vie effective, la vie extérieure-intérieure, la morale devenue effective, le noyau apocalyptique

44. En effet, ce n'était pas seulement Nietzsche qui avait déterminé l'idée de destin comme asservissement aux esclaves, mais aussi Simmel. L'histoire des automates illustre parfaitement la pensée de Simmel sur l'émancipation de la culture, la sur-différenciation, etc.

45. Georg Lukács, « Métaphysique de la tragédie », dans *L'Âme et les Formes* [1911], traduit de l'allemand par Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974, p. 243 sq.

46. *Ibidem*, p. 250.

47. Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*, op. cit., p. 266.

48. Cf. Georg Lukács, *L'Âme et les Formes*, op. cit., p. 247.

49. *Ibidem*, p. 265.

50. Pour une documentation sur ce débat, cf. *Aesthetics and Politics. The Key Texts of the Classic Debate within German Marxism*, éd. par Fredric Jameson, Londres, Verso, 1977.

lui-même, et non sa seule image sonore virtuelle, deviennent incandescents⁵¹. » Dans une reformulation de l'interprétation schellingienne du tragique, Bloch défendait, quant à lui, l'historicité du tragique : « Le héros, concluait-il, ne périt pas parce qu'il accède à son essence, mais au contraire parce qu'il accède à son essence il périt ; cela fait de la grave accession à soi un héroïsme, une catégorie du puissant destin et de la tragédie qui élève l'homme qu'elle écrase, cependant qu'elle l'écrase⁵². » Nul doute que ce fut cet héroïsme-là – désespéré et entortillé – que dessinait la pensée d'Einstein après que les espoirs formés pour un « présent primitif » eurent été démentis. Poussé par la catastrophe de l'histoire et révisant du même coup son interprétation du tragique, Einstein misait tout, comme Bloch, sur la condition humaine – et son historicité –, par définition contradictoire, incomplète et incertaine, capable du meilleur comme du pire, ou encore de rien du tout.

L'historicité du tragique s'imprimerait dans les analyses formelles et philosophiques des œuvres d'art, mais nécessairement aussi dans les positions politiques de Carl Einstein. Et plus la « crise » fasciste s'accroît en s'acheminant dans les années 1930, plus Einstein formulerait ouvertement dans ses écrits la pensée du tragique. Enfin, il est évident qu'à l'instar d'Ernst Bloch, Einstein imbriquait la temporalité apocalyptique dans celle du tragique : quel était en effet cet « événement » qui ferait encore irruption au sein de l'espace « tendu » du cubisme, sinon une construction dialectique, capable, comme l'apocalypse, de briser le temps⁵³ ? À cette différence près toutefois : si c'est le propre de l'apocalypse de finalement aboutir à un royaume, tel n'est pas nécessairement le sort du tragique, au contraire. Voilà ce qui séparait aussi *Negerplastik* des écrits plus tardifs d'Einstein. Mais cette différence, incluant temporisation de l'apocalypse et pessimisme, allait de pair avec une révision de la notion de « passé ». Un passé potentiellement libérateur devenait ainsi l'envers positif du désespoir d'Einstein.

Car il serait faux de voir le passé qui « pesait » uniquement comme un « cauchemar », dans la simultanéité psychique qui constituait l'événement. Dans *L'Esprit de l'utopie*, Bloch avait également commencé à expliciter l'*inactualité* de l'utopie, qui, selon sa vision, ne relevait pas uniquement de l'attente du futur, mais aussi de la « ressouvenance », d'« un retour au pays, mais précisément un pays où l'on ne fut jamais »⁵⁴. Bloch théoriserait de plus en plus cette dialectique « pluri-temporelle », à laquelle il donnerait, dans les années sombres de *L'Héritage de ce temps* (publié en 1935), l'appellation désormais célèbre, et pas toujours créditée, de « contemporanéité du non-contemporain⁵⁵ ». La nécessité de théoriser un passé susceptible d'avoir une action révolutionnaire sur le présent s'affirma massivement dans les années 1920 et conduisit à cette idée que le passé n'est pas achevé, mais que son potentiel doit être réveillé par le futur. Elle devenait d'autant plus pressante à imposer que la guerre et la révolution manquée en Allemagne avaient fragilisé à

51. Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*, op. cit., p. 267. Sur ce premier débat esthétique entre Lukács et Bloch, cf. Werner Jung, « The Early Aesthetic Theories of Bloch and Lukács », in *New German Critique*, n° 45, automne 1988, p. 41-54.

52. Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*, op. cit., p. 271.

53. Sur le rapport entre apocalypse et dialectique, cf. Jacob Taubes, *Eschatologie occidentale*, traduit de l'allemand par Raphaël Lellouche et Michel Pennetier, Paris, Éd. de l'Éclat, 2009.

54. Ernst Bloch, *L'Esprit de l'utopie*, op. cit., p. 177.

55. Ernst Bloch, *L'Héritage de ce temps* [1935], Paris, Payot, 1977.

l'extrême les liens du présent avec le passé et le futur⁵⁶. Le « mutisme », qui constituait le lot commun des expériences du front et de la révolution perdue, menaçait de réduire les vies à l'étroitesse du présent⁵⁷. Nombreux furent les anxieux qui y réagirent par un « retour à l'ordre », pratiquant un usage nationaliste de la tradition. Il en fut différemment d'intellectuels comme Einstein et Bloch, mais aussi de nombre d'artistes qui, comme Picasso, ont cherché des usages alternatifs et créatifs du passé. *L'Ereignis*, l'événement donc, nous l'avons vu, était la réponse d'Einstein à cette crise, dans la mesure où sa manifestation littéraire ou picturale n'était que le « condensé » du *méga-événement* de l'histoire. De plus en plus, cette dernière se prêtait à être comprise comme une construction faite de « césures », négatives et douloureuses, positives et joyeuses.

Ce fut à partir de la « césure » de la guerre et de la révolution qu'Einstein écrirait ce qui est considéré comme son *opus magnum* : *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* [*L'Art du XX^e siècle*], ouvrage rédigé entre 1922 et 1926, publié pour la première fois en 1926 et réédité, mais chaque fois sous une forme nouvelle, en 1928 et en 1931. Nous lisons ici cet ouvrage comme une histoire du tragique, inscrite dans les œuvres des artistes modernes des trente premières années du XX^e siècle. Nous verrons que, si la première version de l'ouvrage porte encore l'empreinte du scepticisme, la version de 1928 et surtout celle de 1931 seront portées par le souffle de l'ouverture positive du tragique. L'acheminement d'Einstein vers cette ouverture fut lent, si l'on veut bien prendre en considération que les deux principes fondamentaux d'une dialectique furent formulés pour la première fois dans son deuxième ouvrage sur l'art africain : en 1921 déjà, il définissait la paire contrastée du « tectonique » et de l'« hallucinatoire », qui fournira plus tard la matière nécessaire aux combats intrinsèques aux œuvres d'art ; mais aussi la notion d'un « double style », lui-même expression d'un « double temps », porteur de fin et de début, de surcharge mnémonique et de dépouillement primitif, d'ordre et de révolution. Cette double temporalité était une expression de la polyphonie temporelle qui gagnerait de plus en plus de terrain dans la pensée d'Einstein.

Voici où en étaient donc les choses : auparavant condamné à cette constatation que l'art était tantôt trop précoce et tantôt trop tardif par rapport au réel, Einstein définissait maintenant une temporalité artistique plus complexe. Tout se passait comme s'il s'efforçait d'arracher l'art à l'asynchronie malheureuse et déchirée qui avait été jusqu'alors la sienne, pour installer celle-ci au sein d'une simultanéité historique ouverte et, peut-être, mais cela restait à confirmer, productive : le temps feuilleté du passé, du présent et du futur. Conformément à cette idée, le « primitif » cessait de constituer une temporalité immédiate, directe, limitée au présent révolutionnaire. Il devenait aussi plus sinueux, plus ambivalent, mais aussi plus dialectique au fur et à mesure qu'Einstein investissait à nouveau l'utopie de l'art.

56. Sur cette coupure, cf. Hannah Arendt, *La Crise de la culture* [*Between Past and Future*, 1961], Paris, Gallimard, 1989 ; Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1990, p. 32 ; François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit.

57. Cf. Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » [1933], dans *Œuvres*, t. II, op. cit., p. 364-376.

II. La décision

1923 : qui bouge encore ?

En 1923, dans sa première défense publique du cubisme intervenue après la guerre, époque où il n'était guère évident en Allemagne de se prononcer en faveur du mouvement porteur de tous les maux de l'« intellectualisme » et du « snobisme » français, Einstein écrivait : « Toujours est-il qu'il reste à examiner qui, parmi les peintres, a surmonté la guerre et la révolution, qui peut encore bouger ou qui, affolé, a trouvé refuge dans l'académie et dans un professorat petit-bourgeois⁵⁸. » Quel artiste bougeait encore en Europe ? Voilà la question urgente à laquelle Einstein entreprenait de répondre par l'écriture de *L'Art du XX^e siècle*, qui paraîtra trois ans plus tard aux éditions prospères et prestigieuses *Propyläen*.

Ce livre est une scène où apparaissent et disparaissent les *dramatis personae* de l'histoire. Lequel, parmi eux, prendra la décision ? Les rôles sont divers et partagés, mais s'agissant d'une histoire écrite à partir du présent, ils ne sont guère à l'abri des mutations du temps. C'est pourquoi certains des rôles changeront au long des trois versions de l'ouvrage. Parmi les artistes, il y a les renonçants : ceux qui, découragés par la guerre et la révolution, ont mis un terme à la lutte de l'histoire. À l'autre bout, il y a quelques figures héroïques : ceux qui ont pris la décision de mener la lutte incertaine du tragique ou, du moins, de choisir clairement un camp. Ces artistes-là occupent le cœur du drame de l'histoire. Mais il y a aussi les anti-tragiques par excellence : Henri Matisse et les abstraits tel Piet Mondrian. C'est par ceux-là que nous commencerons.

Les antitragiques

Si Matisse n'a jamais pris la décision, Mondrian fut, au contraire, le peintre des décisions absolues mais erronées. La sensation immédiate chez Matisse et le concept radical chez Mondrian sont les deux faces de la même médaille : la trahison du caractère *concret* et *pluri-temporel* de l'art, condamné ainsi à rester impuisant face à l'histoire.

Bonheur de vivre de Matisse : catharsis sans tragédie

Lorsqu'il s'est agi de déconstruire la peinture de Matisse, Einstein s'est montré très fidèle aux idéologies artistiques de son pays, tant les lieux communs de la critique allemande contre la « platitude » du peintre français étaient nombreux sous sa plume⁵⁹. Bien qu'il fût le premier peintre moderniste, dans *L'Art du XX^e siècle*, à faire l'objet d'une analyse, Matisse n'était pour Einstein guère un précurseur, mais plutôt un épigone. Cela résultait de sa vision répétitive de l'histoire. Ainsi Matisse

58. Carl Einstein, « La peinture est sauvée. Les pompiers sont déçus », in *Das Kunstblatt*, n° 7, 1923, p. 47-52, traduit de l'allemand par Liliane Meffre dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 1, 1979, Paris, Éd. du Centre Pompidou, p. 19-22.

59. Mais il est vrai aussi que le dénigrement de Matisse était un topos dans un certain formalisme, allant d'Alfred Barr à Clement Greenberg.

ne serait-il jamais entré dans le XX^e siècle. Il avait fait le mauvais choix, s'inscrivant dans la généalogie postimpressionniste de l'ornement et de la dissolution optique au détriment de celui de la construction de l'espace initiée par Cézanne. Son péché originel aurait donc été le choix de mauvais ancêtres, tous apôtres de la « couleur » : son penchant décoratif était l'héritage de Van Gogh et de Gauguin, tandis que le relâchement optique de ses toiles remontait directement aux divisionnistes. Des deux côtés, le même fardeau de l'histoire : un usage « appauvri » des moyens formels de la peinture, qui engendrait à son tour, conformément à l'équation nietzschéenne, un effet appauvrissant sur la vie. L'avis d'Einstein ne changera pas dans les trois versions de son livre. La « pauvreté » picturale chez Matisse était synonyme d'un primitivisme stérile, parce que exempt d'épaisseur et de pluralité temporelles : un « prompt raccourci », selon l'expression précise de l'auteur. En conformité avec cette idée générale, la simplification de la forme s'avérait l'expression d'un schéma préconçu, ne portant aucune trace de l'expérience concrète de l'espace ; les couleurs n'étaient pas organisées en « aplats », elles étaient simplement « aplaties » ; et la synthèse visuelle du tableau, loin de dériver de la forme elle-même, dépendait du travail que voudrait bien dispenser la « rétine » du spectateur.

Pour Einstein, le schématisme, la platitude et la paresse de la peinture de Matisse étaient les expressions quasi littérales de la conception que ce peintre se faisait de l'histoire et de la tradition : « Il n'y a jamais de peinture nouvelle, seulement des variantes techniques. Quelle consolation pour les tempéraments faibles, quelle ridicule limite posée à l'humain ! [...] Peut-être est-ce nécessaire sur le plan biologique de simuler sans cesse la continuité historique pour cacher le hasard et la vie. Mais l'histoire, sans catastrophe et sans nouveauté, sans la peur et le bonheur que cette dernière apporte, ne serait que répétition et mécanique routinière. La tradition serait alors la copie et elle se nourrirait d'une substance métaphysique par-delà le concret et la vie individualisée⁶⁰. » Matisse n'aurait donc pas pris le risque de la « catastrophe », génératrice, comme on le sait, de la « nouveauté ». Il se privait ainsi du vertige de la « peur » et du « bonheur », double lot de la dialectique du tragique qui revenait à ceux qui prenaient la décision de courir le risque de l'histoire. Il est aisé de trouver dans *Le Bonheur de vivre* l'illustration de ces thèses, et Einstein a allègrement cédé à cette facilité [fig. 24]. Encouragé sans doute par le titre et par la thématique arcadienne de cette œuvre, il reprochait à Matisse ses synthèses faciles, son jeu de formes, ses harmonies préétablies. Nombre d'autres tableaux, dans cette machine infernale de la reproduction du même qu'aurait été la pratique picturale de Matisse, venaient illustrer l'incurable optimisme bourgeois du peintre français, duquel Einstein ne se privait pas au reste de rappeler le célèbre propos : « Ce que je rêve, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit, pour tout travailleur cérébral, pour l'homme d'affaires aussi bien que pour l'artiste des lettres, par exemple, un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui le délasse de ses fatigues physiques⁶¹. » Un art comme « lénifiant », « calmant cérébral »,

60. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 57-58 (rien n'a changé dans le texte consacré à Matisse dans les trois versions ; l'opinion d'Einstein est restée inébranlable).

61. Henri Matisse, « Notes d'un peintre » [1908], dans *Écrits et propos sur l'art*, éd. par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 50.



24. Henri Matisse, *Le Bonheur de vivre*, 1905-1906.

analogue à « un bon fauteuil » : toutes ces métaphores résonnaient en vérité à l'oreille d'Einstein comme une « catharsis » sans tragédie.

Longtemps, la tragédie avait été expliquée comme la déviation cathartique de l'horreur destructrice de la vie par sa représentation dans l'art⁶². Même lorsque Schelling a transposé la tragédie de la scène du théâtre sur celle de l'histoire, il a mis en garde contre l'utilisation de ce « système pour l'action ; un tel système, en effet, supposerait une race de Titans, sans quoi il tournerait inévitablement à la ruine totale de l'humanité⁶³ ». Einstein faisait partie de ceux, nombreux, qui avaient établi entre-temps un lien direct entre l'art et l'histoire. Contrairement aux poétiques de la tragédie, l'art ne devait pas protéger contre la terreur et la pitié excessives, nuisibles au bon fonctionnement de la cité – comme le défendait Lessing –, de même qu'il ne devait pas convertir « l'efficacité tumultueuse de la vie » en sa « tranquille contemplation » – comme le pensait Karl Philipp Moritz dans son fameux essai sur le beau⁶⁴. Dans un esprit nietzschéen assumé, l'art devait au contraire augmenter et intensifier la force plastique de l'homme, nécessaire à sa lutte contre le destin. On peut conclure que, si Matisse représentait pour Einstein

62. Moritz écrivait : « Que les facultés en travail retrouvent alors, finalement, un heureux équilibre, que l'efficacité tumultueuse fasse place à la tranquille contemplation : alors s'éveillera nécessairement en l'homme plongé pour la première fois en lui-même le sens de la nature qui l'entoure, qui ne détruit jamais que là où elle doit, et soigne et sauvegarde là où elle peut », Karl Philipp Moritz, « Sur l'imitation formatrice du beau » [1788], dans *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, éd. et traduit de l'allemand par Philippe Beck, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 164-165.

63. Cité par Peter Szondi, *Essai sur le tragique*, op. cit., p. 17.

64. Karl Philipp Moritz, « Sur l'imitation formatrice du beau », op. cit., p. 164-165.

l'eudémonisme bourgeois le plus plat, c'est parce qu'il recourait à l'effet de la catharsis en faisant abstraction du processus tragique lui-même. Ses tableaux s'avéraient ainsi les garants d'un ordre établi que rien, pas même la maîtrise de la terreur et de la pitié, ne pouvait menacer de perturber. Bien avant Benjamin, Einstein évoquerait plusieurs fois dans ses écrits le culte esthète de l'art comme le reliquat atavique du culte magique ou religieux des ères passées. D'une certaine façon, c'était aussi ce qui se passait avec la catharsis chez Matisse : elle jouait le rôle purificateur qu'avait la tragédie dans la cité, mais sans avoir à évoquer le danger.

Le Bonheur de vivre était-il si éloigné du « tragique » nietzschéen révérend par Einstein ? Les champs du tableau où les différentes figures s'adonnent à la « joie de vivre » – musique, amour, nonchalance, etc. – sont détachés les uns des autres. Les figures sont absorbées en elles-mêmes, tant par leur posture et leur gestuelle que par leur mise en forme bien distincte et bien spécifique à chacune. Un principe de disjonction était donc explicitement adopté par Matisse dans ce tableau. Le peintre ne se privait pas de citer, du reste, dans les différentes enclaves de sa composition, des œuvres issues d'époques diverses, de la préhistoire à Ingres et à Gauguin, en passant par Carracci⁶⁵. Cette disjonction stylistique et spatiale se traduisait aussitôt dans des termes temporels. Matisse affirmait tout haut le statut extrêmement précaire du « bonheur de vivre » procuré par l'art. Les citations du passé mettaient en abyme la « coupure » éphémère dans le temps opérée par son propre tableau, lequel se trouvait ainsi absorbé à son tour par l'historicité de l'utopie. Au fil de sa longue histoire, depuis les parois des cavernes jusqu'à Matisse lui-même, la peinture avait pu déchirer quelquesfois la trame du temps indifférencié et continu. Matisse succombait-il à la répétition ornementale, comme le pensait Einstein, ou bien insistait-il sur la différence de la répétition, une sorte d'« éternel retour » joyeux ?

La peinture absolue de Mondrian : l'abstraction, élimination du tragique

Einstein fait preuve du même aveuglement en ce qui concerne Mondrian. Le rejet du peintre hollandais résultait, de la même façon, d'une interprétation simplificatrice, ignorante de la nature très concrète de sa vision abstraite et de sa conception également complexe de l'histoire. Retenant uniquement le geste destructeur du néoplasticisme, Einstein assimilait celui-ci, de manière à nouveau toute nietzschéenne, à la négativité hégélienne et « au vide protestant⁶⁶ ». Si, dans *L'Art du XX^e siècle*, le rejet de l'abstraction s'est exprimé notamment vis-à-vis des Russes, dans la revue *Documents*, qu'Einstein cofondera à Paris en 1929 avec Georges Bataille, Michel Leiris et quelques autres, il disait tout le mal qu'il pensait de tous les peintres abstraits, y compris Mondrian. Il s'agissait d'un rejet de principe, affranchi comme tel de toute référence aux œuvres elles-mêmes. Car, selon Einstein, toutes les peintures abstraites étaient en fin de compte identiques, parce que soumises au principe de généralisation. Dans sa critique de l'exposition d'art abstrait qui venait d'avoir lieu à Zurich en 1929, Einstein accusait l'abstraction d'appauvrir le

65. Sur l'éclectisme de ce tableau de Matisse, cf. Jack Flam, *Matisse: The Man and His Art, 1869-1918*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1986, ainsi que la belle étude de Margaret Werth, *The Joy of Life: The Idyllic in French Art, circa 1900*, Berkeley, University of California Press, 2002.

66. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 316.

réel, l'appauvrissement dont il avait accusé aussi Matisse⁶⁷. Mais si ce dernier avait fait le mauvais choix, celui de s'attacher à la branche stérile de l'art moderne, les abstraits comme Mondrian ou Malevitch avaient commis la faute autrement plus grave d'avoir déformé l'héritage le plus précieux de l'histoire de l'art moderne : « Le travail réellement décisif », qui avait été « fait bien avant eux » par Picasso, Braque, Gris et Léger, c'est-à-dire par le cubisme⁶⁸.

En absolutisant le cubisme, les abstraits comme Mondrian avaient hégélianisé l'art, puisqu'ils supprimaient « le particulier » au profit du « général » : or, « dans le domaine de l'art, le particulier et l'exception seuls sont décisifs »⁶⁹, affirmait Einstein [fig. 25]. Il trouvait une preuve supplémentaire de la mauvaise décision des abstraits dans l'oblitération de cette autre grande idée nietzschéenne : l'idée selon laquelle la vérité n'est au fond qu'une métaphore fossilisée⁷⁰. Einstein relève ainsi leur « certitude absolue excluant toutes les autres possibilités, tous les procédés se trouvent appauvris quand ils sont transformés en fonctions à sens unique⁷¹ ». L'impact négatif de la peinture absolue sur la vie et l'histoire était incalculable, engendrant les mêmes effets que la plus délirante des inventions de l'espèce : Dieu lui-même. Comme Einstein l'expliquait dans le complément spéculatif à son texte sur l'art abstrait, l'article intitulé « Absolu », qui faisait partie du fameux dictionnaire critique de la revue *Documents* : « L'absolu est la plus grande dépense de forces faite par l'homme ; il cherche ensuite à repêcher les forces perdues au moyen de prières : où l'on voit que l'homme ne supporte pas ses propres forces, étant obligé de se séparer d'elles pour trouver l'équilibre⁷². » La même dépense de forces s'effectuait à travers la peinture abstraite, qui détournait l'invention humaine du réel « particulier » au profit de l'abstrait universel, mais inexistant. Une fois de plus, on le voit, ce que fustigeait Einstein dans cette dilapidation absurde par l'homme de ses forces, c'était sa soumission au « destin ». C'est pourquoi il écrivait : « Tout cela est une vieille histoire : la généralisation prise pour un moyen de puissance. » Très vieille histoire, en effet, qui remontait, pour l'époque moderne, au moins à Hegel et à sa défense de l'État prussien comme objectivation finale de l'esprit. Et cette histoire ne se lassait pas de se répéter : chaque fois, par exemple, que le droit l'emportait sur les révolutions. On peut dès lors facilement imaginer l'intensité avec laquelle Einstein rejetait les tableaux abstraits, allant jusqu'à les qualifier de gardiens de l'ordre, c'est-à-dire du destin : « Ces tableaux standardisés et hygiéniques ne sont pour nous que des hypertrophiés de l'ordre » ou encore, parlant cette fois-ci des peintres eux-mêmes : « Des flics théoriques règlent la comptabilité des formes⁷³. »

67. Carl Einstein, « L'exposition de l'art abstrait à Zurich », in *Documents*, 1929, n° 6, repris dans *Documents*, réédition intégrale de la revue, deux tomes, Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1991, vol. 1, p. 342.

68. *Ibidem*.

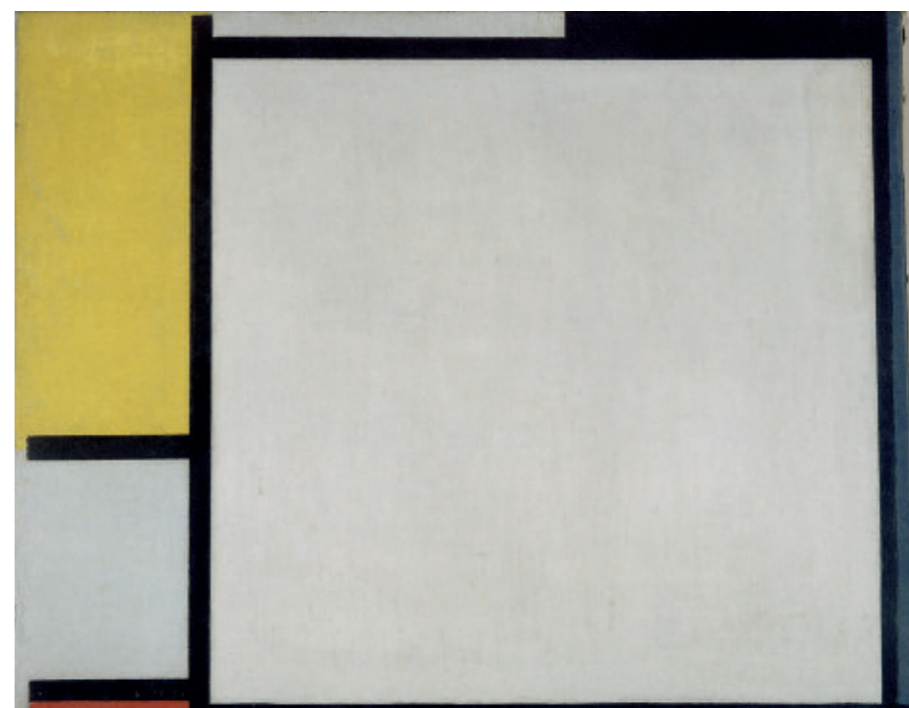
69. *Ibid.*

70. Nietzsche écrivait : « Les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur empreinte et qui entrent dès lors en considération, non plus comme pièces de monnaie mais comme métal », Friedrich Nietzsche, « Introduction théorique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral » [été 1873], dans *Le Livre du philosophe, études théorétiques*, Paris, Aubier-Flammarion, 1969, p. 181-182.

71. Carl Einstein, « L'exposition de l'art abstrait à Zurich », art. cit.

72. Carl Einstein, « Absolu », in *Documents*, 1929, n° 3 (*op. cit.*, 1991, vol. 1, p. 169).

73. Carl Einstein, « L'exposition de l'art abstrait à Zurich », art. cit., p. 342.



25. Piet Mondrian, *Composition en rouge, jaune et bleu*, 1929.

C'était bien le tragique qui commandait en sourdine l'interprétation qu'Einstein se faisait de l'abstraction, un tragique qui toutefois était en l'occurrence strictement antihégélien dans sa visée. C'est pourquoi il recourait au lexique de la tragédie pour décrire le travail des abstraits : « On réduit à des formules *expurgées* les tableaux tendus et presque indécomposables des devanciers, ce qui veut dire qu'on les vide⁷⁴. » La plus grande faute des abstraits comme Mondrian était d'« expurger » la tension du tragique, affaiblissant du même coup la force de contestation du destin. La « décompression » de la tension dans la peinture se répercutait immédiatement dans le champ politique, puisque l'abstraction équivalait au libéralisme bourgeois et à la platitude démocratique : « Une liberté qui, après qu'on a oublié la mort, a cessé d'être limitée par des tabous et n'est plus que basse et vilaine⁷⁵ », affirmait encore Einstein, démontrant de la sorte que la liberté n'avait aucune valeur à ses yeux en dehors de sa lutte contre le destin. À travers des procédés très différents, Matisse et Mondrian les antitragiques devenaient complices du destin. À cette différence près toutefois : à savoir que Matisse aurait tout simplement oublié la mort, alors que Mondrian, au contraire, aurait rassemblé toutes ses forces dans l'objectif de l'éliminer. *L'agôn* entre la couleur frivole et la ligne combative se poursuivait, on le voit, sur tous les fronts.

Sans aucun doute, les propos théoriques de Mondrian déclarant systématiquement que le but de son art consistait à éliminer le « tragique » de la vie humaine

74. **Nous soulignons.**

75. Carl Einstein, « Absolu », art. cit., p. 169-170.

ont dû conforter Einstein dans son rejet de l'abstraction. En vérité, les deux hommes partageaient le constat que l'art avait partie liée avec le tragique et que l'élimination du dernier coïnciderait tout logiquement avec la mort du premier. Ce constat fait, les conclusions qu'ils en tiraient allaient dans des sens parfaitement opposés. Le fameux texte de Mondrian intitulé « Le néoplasticisme », publié en 1920 par Léonce Rosenberg et dédié « aux hommes futurs », énonçait clairement le postulat hégélien de l'art qui était le sien : « Le déséquilibre entre l'individuel et l'universel crée le tragique et s'exprime en plastique tragique, affirmait le peintre. Dans ce qui est, soit forme, soit corporéité, le naturel domine : ceci crée le tragique. Le tragique de la vie conduit au créer artistique : l'art, parce que abstrait, et en opposition avec le concret naturel, peut précéder la disparition graduelle du tragique. Plus le tragique décroît, plus l'art gagne en pureté⁷⁶. » L'accroissement de la pureté en proportion inverse de la présence du tragique était compris par Einstein comme une sortie hors du temps. Quant à l'histoire, elle jouera à grande échelle la catharsis à l'œuvre dans chaque tableau, dans la mesure même où Mondrian formulait, comme il l'écrivait souvent, la mort de l'art et, partant, celle de l'histoire. Or, Einstein concevait de plus en plus l'homme comme un être historique. Pour lui, le rôle du « particulier » dans la peinture abstraite était analogue à celui du « présent » dans l'histoire. Il écrivait au sujet de Matisse : « Chaque époque cependant crée et interprète pour elle-même sa tradition et son histoire à partir du présent vivant et c'est ainsi que nous déplaçons constamment le point d'origine de nos traditions. Chaque époque crée et ordonne sa propre histoire à partir du présent et du lendemain. Car le présent est toujours le début du passé, même s'il se trouve chronologiquement à la fin⁷⁷. » À travers leurs choix formels respectifs, Matisse et Mondrian éliminaient l'histoire à rebours défendue par Einstein, écrite à partir du présent et du lendemain. Ce dernier était convaincu que Matisse succombait sans défense au passé, tandis que Mondrian, à l'inverse, rejetait sèchement cet ordre du temps pour tout miser sur un futur absolutisé. Tous les deux échouaient à engager l'« événement » pluri-temporel, dont la flèche était dirigée, on s'en souvient, vers le « présent ».

Mais comme il l'avait fait à propos de la peinture de Matisse, du moins celle d'avant-guerre, dont il avait ignoré parfaitement la « césure » constitutive, Einstein s'est montré parfaitement insensible aux tensions propres à la peinture de Mondrian. Sa vision n'a pas été retenue par ces lignes et ces plans, qui, jamais totalement stables, obligeaient le regard du spectateur à se mouvoir le long de leurs rapports ; pas plus que par l'ambivalence de ces tableaux, qui, tels des « hérissons⁷⁸ », étaient à la fois objets concrets, hermétiquement fermés et entités abstraites ouvertes sur le monde⁷⁹. Cette tension propre au travail de la vision se reproduisait, comme l'a

76. Piet Mondrian, « Le néoplasticisme. Principe général de l'équivalence plastique », art. cit., p. 31-32.

77. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 57-58. Ce passage est resté inchangé depuis la version de 1928.

78. Référence ici à la fameuse définition du fragment par Friedrich Schlegel dans la revue *Athenaeum* : « totalement détaché du monde environnant et clos sur lui-même comme un hérisson », traduit de l'allemand par Anne-Marie Lang, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 126.

79. Cf. Yve-Alain Bois, « The Iconoclast », dans *Piet Mondrian, 1872-1944*, éd. par Yve-Alain Bois, Jopp Joosten, Angelica Zander Rudenstine et Hans Janssen, cat. exp., La Haye, Gemeentemuseum, Washington,

montré Éric Michaud, dans la conception, infiniment complexe, que Mondrian se faisait de l'histoire. Celle-ci relevait aussi peu de la *tabula rasa* et d'une croyance quelconque en l'achèvement du temps que les formes du peintre abstrait se réduisaient à des universaux préconçus⁸⁰. Car, en postulant la « fin » de l'art, mais en considérant aussi toujours que cette fin n'était pas encore sur le point d'advenir, Mondrian se positionnait dans l'écart, dans le creux *entre* le présent et le futur. Comme s'il s'agissait pour l'artiste abstrait de formuler « la fin de l'art » dans l'unique but d'accroître au maximum la tension du tragique.

Le cauchemar de l'histoire

Si la peinture de Matisse et celle de Mondrian étaient complètement dépourvues de « tension » formelle et temporelle, par là même incapables d'engendrer l'« événement » dans la conscience du spectateur, les cas de Derain et de De Chirico étaient très différents. Ceux-là avaient tous deux frôlé le problème central de la « tension », sans pour autant le prendre à bras-le-corps. Ayant parfaitement compris la gravité de l'histoire, ils ont simplement préféré lui céder.

Héroïsme bourgeois et hésitation chez Derain

« Chez Derain, quelque chose de nouveau a combattu l'héritage et a succombé » : la conclusion que tire Einstein de la trajectoire du peintre français est restée la même, solide comme un roc, à travers les trois versions de son *Art du XX^e siècle*⁸¹. Derain, l'hésitant, avait commencé un combat qu'il ne put mener jusqu'au bout. En vérité, Einstein comprenait ce combat comme une autoscission de l'artiste, qui a nié sa nature particulière – la couleur et l'ornement fauves – par le biais d'une nature opposée – la ligne comme organisatrice d'un espace tendu. Mais si le tragique n'est pas une notion adéquate pour comprendre Derain et que la « mélancolie » est un terme finalement plus juste, c'est précisément parce que ce processus d'autoscission est resté inachevé. L'hésitation est la chose la plus antidialectique qui soit.

Au commencement, rien ne distinguait les toiles de Derain de la « planéité atone » et du « primitivisme décoratif » du fauvisme. Mais, à la différence de Matisse, Derain a su défier le fauvisme, et cela en faisant le choix stratégique de se déplacer dans le champ de la sculpture : « Quelque chose de nouveau apparaît alors face à la monotonie de la simplicité visuelle des fauves⁸². » En présentant Derain comme un peintre qui, incapable encore de se confronter directement au relâchement dont souffrait sa peinture, se tournait vers les réalités implacables de la sculpture, Einstein revenait au terrain familier de *Negerplastik* : à la masse, au

National Gallery of Art, New York, Museum of Modern Art, 1994-1996, Milan, Leonardo Arte, 1994, p. 313-372.

80. Cf. Éric Michaud, « Mondrian, *De Stijl* et le temps messianique », dans *Fabriques de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian*, Paris, Carré, coll. Arts & esthétique, 1997, p. 73-98. Sur le thème de la « fin de l'art », cf. Jean-Claude Lebensztejn, « Mondrian : la fin de l'art », in *Critique*, n° 438, novembre 1983, p. 893-912.

81. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 80.

82. *Ibidem*, p. 78.

volume et à l'espace. La décision ponctuelle de Derain de changer de médium impliquait sa conversion généalogique : inscrit, auparavant, tout comme Matisse, dans la lignée postimpressionniste de la couleur, il décidait maintenant de se tourner vers « les points centraux » de Cézanne. Derain démontrait ainsi qu'il était capable de changer l'histoire à partir du « présent », brisant par là même la causalité de l'héritage. Mais ses deux sculptures de 1907 (notamment la *Figure accroupie* [fig. 26]) étaient encore loin de celles, contrastées et rigoureuses, qu'Einstein avait décrites dans son premier traité sur l'art africain. Car la « masse » ne s'y transformait pas en volume, mais restait encore compacte, et les plans qui, détachés de la masse, essayaient de la diviser, restaient séparés, exigeant ainsi de la part du spectateur, de sa mémoire aussi bien, le travail de synthèse. À son retour à la peinture, en 1908, Derain posait toujours la même question : « Comment donner forme à l'expérience de l'espace sur une surface de deux dimensions⁸³ ? » Pour atteindre cet objectif, la bidimensionnalité picturale était cependant infiniment plus contraignante que la masse sculpturale. Derain a-t-il réussi à tendre la surface picturale comme un arc ? La « faute » de Derain fut de se rapprocher du but, mais d'hésiter au moment de faire le pas : « Derain, écrivait encore Einstein, a toujours évité le saut dans la subjectivité⁸⁴. » Or, c'était dans cette « subjectivité », le seul terrain qu'il avait réellement sous contrôle, qu'il pouvait trouver la force nécessaire pour manier l'espace. Dans des tableaux comme les *Baigneuses* (1908) [fig. 27], Derain pratiquait, selon Einstein, un ascétisme prononcé de la couleur au profit des parties planes, lesquelles constituaient autant de traductions fixes du mouvement de la figure. En accentuant la planéité de son œuvre, il ouvrait le chantier de la discontinuité et de la simultanéité des visions, sans oser cependant jamais remettre en cause l'intégralité de la figure, qui restait même très sculpturale.

Jusqu'en 1914, Derain a vécu dans cette hésitation : il avait osé éliminer la profondeur, mais pas l'intégralité de l'objet. « Il recule devant la décision qui donnerait la préférence à la plénitude des perspectives créées dans le mouvement au détriment de la forme close stylisée⁸⁵ », écrivait Einstein. La voilà, à nouveau, la « pente glissante » de l'objet qu'Einstein avait analysé comme un « outil de pensée passive, accroche mnémotechnique, technique de mémorisation »⁸⁶. L'hésitation de Derain avait tout d'une brusque chute de tension, d'une subite décompression. Imaginons le parcours du regard d'un spectateur des tableaux de Matisse et de Derain : devant un Matisse, il flânerait insouciant d'une forme à l'autre (« le regard glisse, ne se heurte sur rien »), tandis que devant un Derain, il trébucherait, frustré, sur les hésitations du peintre, répandues tels des cailloux dans la composition.

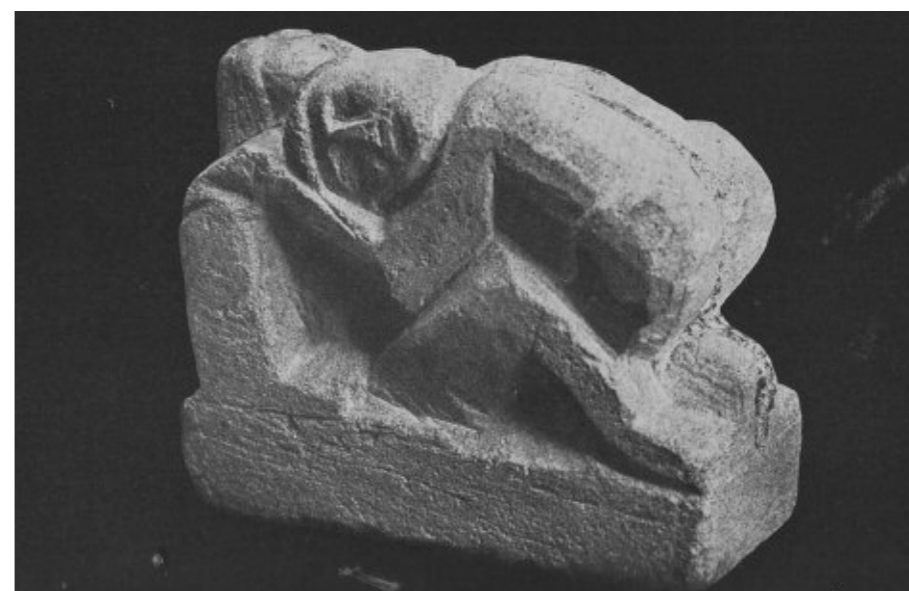
Ce que Derain n'eut pas le courage d'achever – prendre la décision univoque –, la guerre le fit à sa place. Einstein a expliqué en plusieurs pages le « cauchemar de l'histoire » qui dominait la peinture de Derain après la guerre et la victoire de la France. « Une lecture nationaliste, écrivait-il, avait qualifié Derain de *régulateur*, mais il convient de parler ici moins de classicisme que de tragédie d'un éclectique.

83. *Ibid.*, p. 75.

84. *Ibid.*, p. 81.

85. *Ibid.*

86. Carl Einstein, « La révolution brise l'histoire et la tradition » [1920], art. cit., p. 12-15, ici p. 12.



26. André Derain, *Figure accroupie*, 1907.

Agité et effarouché, ce classiciste poursuit sa quête erratique à travers l'histoire⁸⁷. » Jack Flam a retracé l'histoire nationaliste du terme « régulateur » qu'emploie Einstein ici : juste après la guerre, dans son ouvrage très consulté *La Jeune Peinture française* (1919), André Salmon saluait chez Derain le peintre français qui jouait « le plus utile et le plus complet rôle de médiateur, de régulateur » entre le naturalisme excessif et l'abstraction arbitraire⁸⁸. La régulation de Derain, en tant que qualité française, sera aussi défendue par l'historien de l'art très nationaliste Élie Faure dans sa monographie consacrée au peintre⁸⁹. Aux antipodes de ces lectures, Einstein considérait que l'indigence du présent de Derain condamnait celui-ci à un usage fétichisant du passé. La « pente de l'objet » devenait d'autant plus glissante que les exploits récents de la nation venaient conforter la grandeur du passé [fig. 28]. Mais loin de lui procurer une stabilité, son usage du passé le condamnait à errer à travers ses splendeurs diverses. Le passé ravalé au statut de « valeur d'échange » ? C'était bien cette idée qu'Einstein avait en tête lorsqu'il expliquait que le classicisme de Derain, qui n'était au fond qu'un « anachronisme », « transforme l'histoire en mode », cette réalité désenchantée et infiniment fluctuante dont Derain avait précisément cherché à s'échapper. D'où cette conclusion : l'« exotisme hors du temps⁹⁰ » de Derain était toujours rattrapé par le mauvais présent, celui-là même qu'Einstein désignait dans ses notes de 1923 comme relevant de l'« attention/anagké ».

87. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 81.

88. Jack Flam, « La difficulté d'être André Derain », dans *André Derain. Le peintre du « trouble moderne »*, éd. par Suzanne Pagé, cat. exp., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, Paris Musées, 1994-1995, p. 37-49.

89. Élie Faure, *A. Derain*, Paris, G. Crès, 1923, p. 14.

90. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 85.



27. André Derain, *Baigneuses (Baignade)*, 1908.

Une fois de plus, mais celle-ci serait la dernière, Derain changera aussi de généalogie : abandonnant Cézanne, qui l'avait protégé contre lui-même par le caractère inachevé et donc libéral de son œuvre, il honorera désormais la « perfection » despotique de Raphaël et de Corot⁹¹. Comprendons Einstein : si l'inachevé était par définition « historique », car herméneutiquement ouvert sur le futur, la perfection était par définition « anhistorique », parce que définitive et donc atemporelle. Derain lui-même avait essayé de se protéger contre les accusations, écrivant : « Il convient de n'aborder Raphaël qu'après beaucoup de déceptions ! Si on part de lui, c'est un désastre⁹². » Mais c'était précisément cette incapacité à convertir cette déception en « tragique » que lui reprochait Einstein.

Telle fut l'histoire de Derain, le peintre mélancolique qui eut peur de devenir tragique, laissant, de ce fait, le *fatum* intact. Dans son *Art du XX^e siècle*, Einstein se souviendra souvent, mais sans s'y référer explicitement (était-il d'ailleurs nécessaire de le faire ?), du principe que Marx formulait dans le *18 Brumaire* : « La tradition de toutes les générations mortes pèse comme un cauchemar [Alp] sur le cerveau des vivants⁹³. » Les hommes étaient toujours dans la dépendance du passé, soit

91. *Ibidem*, p. 82.

92. André Derain, « Sur Raphaël », in *L'Esprit nouveau*, n° 3, décembre 1920, repris dans le catalogue *Les Réalismes, 1919-1939 : dessin, sculpture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie*, cat. exp., Paris, Musée national d'art moderne, Berlin, Staatliche Kunsthalle, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1981, p. 208.

93. Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* [1852], Paris, Éd. sociales, 1969, p. 15 (traduction modifiée ; le texte allemand dit : « Die Tradition aller toten Geschlechter lastet wie ein Alp auf dem



28. André Derain, *Arlequin et Pierrot*, vers 1924.

parce qu'ils n'osaient pas en rompre le pouvoir paralysant, soit, comme lors de la Révolution française, parce qu'ils s'inspiraient de ses moments héroïques pour magnifier leur lutte présente pour la liberté. Selon Marx, la révolution prolétarienne devait être la première qui, affranchie d'une dignité empruntée au passé, aurait trouvé sa force dans *son temps propre* : le présent et le futur. Mais chez Derain, qui était le contraire d'un révolutionnaire, « la tradition » pèserait à nouveau « comme un cauchemar » : incapable d'assumer sa trivialité propre, le peintre avait cherché selon Einstein les costumes « des plus grands ». Il ajoutait : « Se rapprocher des plus grands implique un héroïsme bourgeois. On célèbre les plus grandes réussites de l'histoire pour préserver les caractéristiques sublimes de son

Gehirne der Lebenden », ce qui dans la traduction en français des Éditions sociales est rendu comme suit : « La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants. » Mais le terme *Alp* signifie plutôt « être spectral cauchemardesque », syntagme trop lourd pour être adopté tel quel dans la traduction française. Dans la mesure cependant où l'absence de liberté et la répétibilité du cauchemar sont essentielles dans le choix de Marx, nous avons opté pour la simplification : pour le passé comme « cauchemar »).

peuple. [...] Au nouveau et au futur, Derain opposa une tradition sublime et perdit cette singularité originale que, jeune, il avait effleurée. Un manque de personnalité livra cet être hésitant à l'histoire⁹⁴. »

Une différence de taille séparait cependant l'héroïsme « emprunté » de Derain de l'héroïsme des « bourgeois » de la Révolution française : « À l'époque de la Révolution française, écrivait plus loin Einstein, on avait une attitude néoclassique et l'on était animé du pathos d'une morale passée de mode. Des artistes et des moralistes prodiguaient alors les antidotes archaïsants de la révolution. Dans les limites de Derain, on voyait, à tort, le classicisme. Ce sont justement les travaux tardifs [...] qui incitent à réfléchir aux rapports entre individu et histoire, accomplissement individuel et tradition normative⁹⁵. » En d'autres termes, si l'art du temps de la Révolution française, représenté par David et par son école – dont les fameux Barbus –, pratiquait un ultraclassicisme qui tournait au primitivisme, Derain devenait l'artiste trop tardif d'une victoire nationale et d'une union sacrée. David et son école se plaçaient au commencement de l'histoire, tandis que Derain se mettait à sa fin. Tel était le parcours inexorable de la perfection comme modèle : qu'elle soit au début ou à la fin, elle conduisait au « désastre » de la peinture et de l'histoire.

Procédé allégorique et fatalisme chez De Chirico

Dans la version de 1931 de *L'Art du XX^e siècle*, c'est en recourant à la métaphore marxienne du « cauchemar de l'histoire » qu'Einstein décrivait la peinture de De Chirico : « Le poids historique agit comme un *cauchemar*, pour ainsi dire comme une blessure remontant à l'enfance et comme une castration⁹⁶. » Pour autant, les différences entre la peinture de Derain et celle de De Chirico étaient nombreuses, car la mélancolie de ce dernier était assumée et ironique, exempte donc de la moindre trace d'hésitation. Convaincu que le temps de la tragédie était fini, De Chirico choisissait la « farce ». Comme Marx, encore, l'avait écrit : « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce⁹⁷. »

Il faut comprendre le renoncement de De Chirico en considérant son recours aux figures d'une histoire révolue et au procédé allégorique de la création [fig. 29]. Reprenant discrètement à son compte la hiérarchie classique, très gothéenne au demeurant, entre le symbole et l'allégorie, Einstein désavouait le procédé qui consistait à mettre le visible au service du concept : « Les compositions de [De] Chirico naissent d'une symbolique interprétative. L'intention picturale est déplacée du visuel vers un sens réflexif, au-delà du visible ; la forme est déterminée par son caractère de signe, les choses sont déformées ou transformées par une symbolique secrète⁹⁸. » Sur ce point encore, la tradition esthétique allemande, philosopant

94. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 83.

95. *Ibidem*, p. 87.

96. *Ibid.*, p. 225-226.

97. Il s'agit de la première phrase du *18 Brumaire* de Karl Marx.

98. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 226, traduction modifiée.



29. Giorgio De Chirico, *L'Incertitude du poète*, 1913.

sur l'accord parfait entre la forme sensible et le sens, restait valable⁹⁹. Le constat était toujours le même : cet accord parfait était le fait des peuples heureux de l'Antiquité. Complément négatif du symbole, l'allégorie serait, quant à elle, celui des époques tardives, qui, ayant perdu leur rapport immédiat avec le monde, recouraient aux seules ressources de l'esprit. Selon une logique décidément très gothéenne, mais qu'il n'était pas question pour Einstein d'assumer, l'allégorie, émancipée des contraintes de la vision, devenait une construction intellectuelle solipsiste. En tant que procédé poétique, l'allégorie venait amputer la peinture de ses forces propres : « Pour ce peintre, ajoutait-il en parlant de De Chirico, l'élan créateur doit jaillir du champ poétique. Les motifs et les objets sont davantage reliés et opposés par leur sens que par le regard¹⁰⁰. » Voilà où l'on peut situer la différence

99. Cf. Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Points/Essais, 1977.

100. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 226.

entre Derain et De Chirico : la tension avortée du visible chez le premier privait sa peinture de contrastes, tandis que chez le second les contrastes étaient bien là, mais ils étaient purement littéraires et donc inopérants – plus grave encore : ils étaient inhibiteurs. Loin de se soumettre à une paire dialectique génératrice de changement, les allégories de De Chirico créaient l'ironie, c'est-à-dire le néant : « On élabore un *simultané* des contraires ironiques¹⁰¹. »

Voilà pourquoi Einstein préférait rappeler, dans la peinture de De Chirico, la marque de Schopenhauer plutôt que celle de Nietzsche, pourtant bien présente et souvent invoquée par le peintre dans ses écrits¹⁰². Le somnambulisme, le rêve, l'alchimie et l'astrologie, tour à tour convoqués dans les pages de *L'Art du XX^e siècle* consacrées à De Chirico, servaient à décrire les opérations d'un peintre pour lequel le changement de la vie n'était finalement guère affaire de « volonté », mais uniquement de « représentation ». Voilà aussi pourquoi le régime « polyphonique » du temps représenté par De Chirico était si différent de l'« événement » tragique esquissé par Einstein. Pointant les temporalités contrastées de ses tableaux, où se rencontraient l'archaïque et le contemporain, Jupiter et un mannequin, Florence et le métro parisien, Einstein y trouvait une infinie mélancolie, ou, selon son expression, « un deuil à l'Héraclite ». De Chirico ne succombait pas à l'éclectisme à son insu, comme c'était le cas de Derain, il l'exhibait comme une farce. Einstein connaissait-il les écrits du peintre publiés dans *Valori plastici*, revue très suivie par ses camarades dadaïstes ? De Chirico y avait exprimé en tout cas son sens très aigu de la « fatalité », qui constituait l'un des leviers de sa conception « métaphysique » de la peinture. Dans son texte « Sur l'art métaphysique », publié dans *Valori plastici* en avril 1919, il déclarait : « C'est un état plutôt fatal de l'esprit humain qui, tenu par des lois mathématiques, reflue, coule, part, revient et renaît comme tous les éléments présents sur notre planète¹⁰³. » Cette naturalisation de l'histoire humaine, soumise à l'irrévocabilité de la causalité, se traduisait dans différents styles qui, dans un « *corso* » et « *recorso* » à la Vico, venaient, disparaissaient et revenaient. La farce de la peinture de De Chirico consistera alors à rassembler ces styles au sein du tableau, non pas pour briser l'histoire, comme c'était le cas de l'« événement », mais pour déclarer, à l'inverse, que « l'humanité est, et sera toujours, ce qu'elle a été¹⁰⁴ ».

Le cubisme sans noms. Contrainte du médium et liberté de la création

Au cœur de la première version de *L'Art du XX^e siècle* se trouvait, dans une relative autonomie que viendrait renforcer dans les deux versions suivantes sa dédicace indépendante au collectionneur G. F. Reber, le chapitre consacré au cubisme. Une première section, qui était aussi la plus longue, était consacrée au cubisme en tant que procédé de création. Cette section restait impersonnelle et même littéralement anonyme, puisque aucun nom d'artiste ne se détachait. Puis, se succédaient les sections plus brèves, dédiées à Picasso, à Braque, à Léger et à Gris.

101. *Ibidem*.

102. *Ibid.*

103. Giorgio De Chirico, « On Metaphysical Art » [1919], repris dans Massimo Carrà, *Metaphysical Art*, Londres, Thames and Hudson, 1971, p. 87.

104. *Ibidem*, p. 88.

Cette disjonction entre le cubisme et les artistes qui avaient pourtant créé le mouvement est très significative. Elle fait écho à la conviction qu'Einstein formulait publiquement dans son article de 1923, intitulé « La peinture est sauvée, les pompiers sont déçus ». L'entreprise du cubisme dans le domaine de la vision était analogue, selon lui, à celle du kantisme dans celui de la connaissance : « On ne pourra jamais les en écarter ni l'un ni l'autre¹⁰⁵ », concluait-il. Si le cubisme était aussi « transcendantal » que le kantisme, comment pouvait-on en effet penser que son potentiel se résumait à l'œuvre singulière de ses créateurs ? Il n'en reste pas moins que le moment historique précis où Einstein travaillait à la première version de *L'Art du XX^e siècle* était également déterminant dans la séparation qu'il établissait entre le procédé et ses inventeurs. Car, encore en 1926, Einstein restait profondément sceptique au sujet de la peinture qui avait succédé au cubisme héroïque, surtout celle de Picasso. Tout se passait donc comme si le cubisme était une île dans l'histoire, pas encore une ruine, certes, mais pour le moins un fragment endormi, dont on ne pouvait pas encore savoir avec certitude si un futur perspicace viendrait l'éveiller et le prolonger.

L'importance « décisive » du cubisme résidait dans sa capacité à exprimer l'« événement ». Là où Derain avait reculé, à savoir devant le dilemme « répéter ou inventer ?¹⁰⁶ », le cubisme avait fait le saut : ce fameux « saut dans la subjectivité ». Refusant d'emprunter la « pente glissante » de l'objet, il s'était donné les moyens d'exprimer, sous la forme d'une *Gestalt* nouvelle, l'expérience même de la vision de l'objet dans l'espace et le temps.

Voici ce qu'écrivait Einstein : « Mais l'artiste ne veut pas s'exprimer dans ce qui existe déjà, il exige la figure [*Gestalt*], séparée des interprétations diverses de l'objet traditionnel. Ainsi érige-t-il dans des domaines autonomes des éléments du tableau, isolés de toute signification propre à l'objet ; à la perception, il oppose la vision subjective. La forme n'est plus équilibre ou élimination des parties antagonistes du motif donné, ni compromis entre des éléments de la perception séparés dans le temps ; au contraire, la forme est maintenant la totalité de l'acte subjectif. C'est en elle, totalité créative, que repose le facteur décisif de l'acte de voir et ainsi évite-t-on ce qui est prédéterminé, ce qui est donné¹⁰⁷. » Ce qu'Einstein appelait « la totalité de l'acte subjectif » était l'expérience complexe et, le plus souvent, conflictuelle du sujet, qui, dans son rapport avec le monde, activait ses différentes facultés et, avec elles, les différents ordres du temps qui leur étaient liés. L'expression de cette « totalité de l'acte subjectif » avait laissé loin derrière elle la perception pratique et ses médiations artistiques ordinaires, qui, par des procédés d'équilibre et de synthèse, lissaient les aspérités et garantissaient la continuité. Les deux notions principales qui définissaient dans les écrits d'Einstein ce lissage ou, pour employer un terme plus nietzschéen, cet *affaiblissement* de l'expérience concrète de l'acte subjectif, étaient celles de la « métaphore » et de la « tautologie ».

Le fondement du formalisme einsteinien était identique à celui du formalisme russe. C'était la thèse selon laquelle la finalité de tout processus créateur était de

105. Carl Einstein, « La peinture est sauvée, les pompiers sont déçus », art. cit., p. 20.

106. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 95.

107. Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Propyläen Verlag, 1926, p. 58 (passage légèrement différent de celui de la version de 1931 traduite en français). Les traductions de l'allemand des versions de 1926 et de 1928 seront toujours les nôtres.

perturber les automatismes de la pensée, en s'attaquant d'abord à ceux de l'art lui-même. Car tout procédé créateur était voué à être assimilé par la réalité ou, pour employer le terme qui commençait à se cristalliser chez Einstein autour de 1926, à lui être *adapté* [*Anpassung*]. « L'inconnu, écrivait Roman Jakobson dans sa première étude consacrée à la poésie de son temps, surgit et frappe uniquement sur le fond du connu. Il arrive un moment où le langage poétique traditionnel se fige, cesse d'être senti, commence à être vécu comme un rite, comme un texte canonique dont les erreurs mêmes paraissent sacrées. Le langage de la poésie se couvre de patine, ni les tropes ni les licences poétiques ne disent plus rien à l'esprit¹⁰⁸. » La quintessence de ce processus inévitable d'adaptation de l'art à la réalité était selon Einstein le trope de la « métaphore », et cela en raison de son caractère spécifiquement, exclusivement, irrémédiablement *substitutif*. C'est sur ce point que les chemins empruntés par Einstein et un formaliste comme Roman Jakobson se séparaient : si pour Jakobson en effet, la métaphore pouvait perturber la réalité jusqu'à la changer en se substituant à elle – tel était le cas par exemple de la poésie de Maïakovski –, aux yeux d'Einstein, le processus était inverse, la réalité parvenait toujours à se substituer à la métaphore. C'est ainsi que « métaphore » et « tautologie » finissaient, dans ses écrits, par devenir interchangeables.

Le « spectre » de la métaphore hantait les écrits d'Einstein depuis longtemps. Cette aversion s'affirmera de plus en plus dans les années 1920 et constituera l'un des points d'entente avec ses collaborateurs futurs de la revue *Documents*. On se souvient que, dans ses textes qui faisaient l'éloge du présent, écrits lorsqu'il croyait encore la révolution spartakiste capable de briser l'histoire, Einstein mettait les intellectuels en garde contre « les beaux mots décoratifs » qui « volent la décision »¹⁰⁹. Après son échec, l'amertume ressentie se traduisait tout logiquement dans le constat que les « faits » en Allemagne étaient facilement pliables « à toutes les métaphores »¹¹⁰. En 1923 également, et toujours dans la même lettre à Kahnweiler, il revenait sur ce procédé rhétorique afin d'expliquer ce qu'était une expression falsifiée de l'expérience concrète du temps et de l'espace : « Voilà pourquoi les poètes recourent à l'épithète et à la métaphore, non parce que ce serait poétique – c'est juste le contraire –, mais parce qu'ils sentent qu'il manque à ces objets quelque chose de décisif, que dans leur embarras et leur désespoir, ils veulent remplacer¹¹¹. » Un trait liait toutes ces occurrences de la métaphore : la *substitution* à la décision, la fonction de la métaphore étant précisément celle d'une véritable catharsis de la décision.

Einstein n'avait pas échappé à la règle : sa conception de la métaphore se fondait sur deux propriétés dont rendaient compte les premières définitions systématiques de ce trope dans la *Poétique* et la *Rhétorique* d'Aristote. Dans la *Poétique*, Aristote insiste sur la notion de « déplacement », c'est-à-dire aussi de « substitution » d'un nom à un autre : « La métaphore [*metaphora*] est l'application d'un nom impropre,

108. Roman Jakobson, « La nouvelle poésie russe » [1919], partiellement traduit en français par Tzvetan Todorov dans Roman Jakobson, *Questions de poétique*, *op. cit.*, p. 18.

109. Carl Einstein, « An die Geistigen », *art. cit.*, p. 16.

110. Carl Einstein, « La révolution brise l'histoire et la tradition », *art. cit.*, p. 14.

111. Carl Einstein, lettre de juin 1923 à Kahnweiler, dans Carl Einstein et Daniel-Henry Kahnweiler, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 53.

par déplacement [*epiphora*] soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit selon un rapport d'analogie¹¹². » Plus tard, la *Rhétorique*, par le parallèle qu'elle proposait entre la métaphore et la comparaison [*eikôn*], ajoutait à ce « déplacement » son caractère mimétique : « Voir le semblable [*to homoion theorein*] y compris entre des choses très différentes est le fait d'un esprit perspicace¹¹³ », écrivait encore le philosophe. La métaphore était une substitution iconique à la réalité. Formulé de manière excessivement sommaire, tel était le sens retenu par le formalisme de ces années, de Carl Einstein à Roman Jakobson, mais à cette exception près que le « déplacement » de la métaphore se faisait pour chacun des deux auteurs dans un sens différent et opposé.

Dans un texte consacré au langage des aphasiques, ainsi que dans ses nombreux textes sur la littérature de son temps, du futurisme à Boris Pasternak, Jakobson avait analysé en profondeur le procédé métaphorique, qui constituait pour lui l'un des deux pôles de la créativité du langage, à côté de la métonymie. Les deux procédés établissaient de nouveaux « rapports » entre les signes, mais la métaphore, en raison de son caractère substitutif, liait les signes « par différents degrés de similarité », tandis que la métonymie, dépendant quant à elle de la combinaison et de la contexture, privilégiait la « contiguïté sémantique ». Ainsi la métaphore s'appuyait-elle sur l'acte de « sélection » dans la « série mnémonique » des signes qui, selon Ferdinand de Saussure, composaient virtuellement le langage, tandis que la métonymie s'appuyait sur celui de « combinaison » des signes synchroniques, existant effectivement au sein du même syntagme¹¹⁴.

Pour autant, si Jakobson n'a jamais rejeté la métaphore, qui visait en tant que trope à « faire subir un déplacement aux relations qui ont cours¹¹⁵ », Einstein retiendra sa sélection mimétique des signes *in absentia* et non au sein de l'œuvre elle-même. L'œuvre métaphorique renonçait ainsi à son autonomie et *s'affaiblissait*, en devenant « comparable » ou « vérifiable » selon des lois extérieures. D'après la logique différentielle d'Einstein, assimilée notamment à travers Nietzsche, toute œuvre d'art était une totalité créée à partir de signes, arbitraires en eux-mêmes, mais dont la mise en rapport produisait du sens¹¹⁶. Il écrit ainsi dans son chapitre sur le cubisme : « Le cubisme acquit son indépendance, et ainsi sa totalité, en éliminant l'expérience à l'aide de larges équivalences¹¹⁷. » Toutefois, il est remarquable que, à la différence de son ami Kahnweiler et de sa lecture sémiotique du cubisme, ainsi que des analyses sémiotiques plus récentes menées par des historiens de l'art comme Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, Einstein se soit guère intéressé aux papiers collés, dans lesquels il voyait simplement une contrainte supplémentaire posée par les artistes à leur invention. Loin de reconnaître dans le cubisme synthétique l'apogée de l'opération cognitive du cubisme en général, Einstein s'est surtout penché sur le cubisme analytique et hermétique.

112. Aristote, *Poétique*, chap. XXI, 1457b 6, traduit du grec par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éd. du Seuil, 1980, p. 106-107.

113. Aristote, *Rhétorique*, 1412a 12-13, traduit du grec par Pierre Chiron, Paris, Flammarion, 2007, p. 479.

114. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1960, p. 114 *sq.*

115. Roman Jakobson, « Sur la prose du poète Pasternak », *art. cit.*, p. 136.

116. Ironie de l'histoire, Nietzsche avait nommé « métaphore » cette production fictionnelle de la vérité.

117. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 106.

Charles Haxthausen a eu pleinement raison de constater que, en dépit de son expérience dadaïste, Einstein est resté incroyablement indifférent à tous les procédés qui, comme le papier collé, le collage et le photomontage, ont abordé, d'une manière ou d'une autre, la grande question de la reproductibilité¹¹⁸. Attribuant de toute évidence à celle-ci une fonction strictement destructrice du « donné », il réservait la tâche positive de la conversion de la « perception pratique » en « vision formelle » aux arts nobles qu'étaient la peinture et la sculpture¹¹⁹. Capable d'interroger des idéologies, la reproductibilité était aux yeux d'Einstein toutefois inapte à accéder à la « vision », en créant ces « larges équivalences » qui n'impliquaient pas des objets, mais bien plutôt le drame des facultés qui offraient ces objets à l'expérience du sujet. C'est sans aucun doute sa conception de la peinture proprement démiurgique qui est à l'origine de cette lecture sélective du cubisme, concentrée sur les premières phases du mouvement. Et cette conception dépend elle-même de son interprétation à la fois émancipatrice et contraignante du médium pictural, ce qui revient à dire qu'elle dépend, en définitive, du tragique.

Quel était le sens qu'Einstein reconnaissait en fin de compte dans les rapports créés par les cubistes ? C'était, nous semble-t-il, celui de la liberté du sujet qui, avec ses procédés formels arbitraires, luttait contre la réalité extérieure, contre le destin. Le peintre cubiste était à proprement parler confronté à deux sortes de contrainte : celle de la nature, qui restait suprêmement indifférente à son égard, jusqu'à la cruauté, et celle de son médium, qui était, au contraire, l'œuvre de sa propre décision. Désinvolte et exigeant, le médium l'était en tant qu'objectivation aliénée de l'esprit humain en attente de sa réappropriation. Il était donc tout à la fois subjectif et objectif : objectif en ce qu'il mettait le peintre devant la matérialité et la spécificité incontournable de ses lois formelles, et subjectif en ce que cette objectivité était conventionnelle et, par là, infiniment réversible et reconfigurable, comme toutes les inventions humaines. Le médium était en somme un espace intermédiaire, un « entre-monde » [*Zwischenwelt*], pour employer le terme éclairé de Paul Klee. En ignorant la réalité contraignante autant qu'elle l'ignorait, l'artiste luttait contre la perception adaptée et l'histoire accumulée dans cet espace différentiel, à la fois étroit et infiniment extensible, que lui proposait son médium. Dans cet espace, aux règles contraignantes, il pouvait et devait exercer sa liberté.

Concrètement, la contrainte fondamentale du médium pictural était sa bidimensionnalité, combinée à l'exigence de créer des rapports spatiaux concrets. Voilà où résidait, selon Einstein, la grande différence entre le cubisme et l'abstraction de Mondrian, par exemple. Pour tout dire, c'était dans la représentation même de sa lutte contre la réalité que le tragique devait prouver son antimétaphoricité. Il fallait d'abord supprimer la profondeur, car celle-ci était la dimension proprement « métaphorique » : la réalité pouvait toujours s'y glisser et s'y substituer. Aussi, la faculté qui investissait la profondeur du tableau était la mémoire, mais la mémoire comprise comme une faculté « adaptée », dé-fonctionnalisée, devenue elle-même objet fossilisé, souvenir. Il n'était donc guère surprenant que le corollaire de la profondeur soit le volume de l'objet, représenté dans son modelé et sa tactilité.

118. Charles W. Haxthausen, « Reproduction/Repetition. Benjamin/Einstein », in *October*, vol. 107, 2004, p. 47-74.

119. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 102.

Einstein insistait sur l'assise subjective de la création et, partant, sur le fait que le peintre devait représenter les fonctions mémorielles qui médiatisaient l'objet à la conscience plutôt que cet objet lui-même. Pareillement, ce n'était pas le mouvement du peintre autour de l'objet ou celui de l'objet lui-même dans l'espace qu'il s'agissait de traduire, comme l'avaient pensé respectivement un certain cubisme usurpateur, le futurisme ou le cinéma. Là encore, c'était la représentation subjective du mouvement qui importait. En somme, là où Derain avait reculé, le cubisme avait osé : remplacer le « volume » par des « contrastes juxtaposés » ou bien par le principe du « simultané ». « Les tableaux cubistes, écrivait Einstein, concentrent les éléments contenant une vision très complète d'objets imaginés, en opérant une unification des phases décisives de notre regard. *Simultané* veut dire renforcement et enrichissement des images, grâce à l'introduction d'une fonction mnémonique qui permet de représenter des fonctions différenciées. Contre ce *simultané* s'élève la paresse habituelle, la fameuse loi du moindre effort¹²⁰. » En d'autres termes, le simultané exprime la différenciation propre aux fonctions psychiques, à la fois plurielles et processuelles, mais soumises à la contrainte fixatrice de la construction.

Tout compte fait, l'espace cubiste était, aux yeux d'Einstein, proprement démiurgique. Pour cette simple raison qu'il ne se laissait pas dicter ses règles par la réalité extérieure, il créait à sa place une autre réalité. Avant la guerre, Einstein avait conçu l'action du tableau au sein de la conscience comme une apocalypse, donnant naissance à un monde devenu enfin humain, et écrivait dans son *Art du XX^e siècle* : « On se libère du motif, en créant tout d'abord la dimension spatiale de la mémoire génératrice des objets ; puis on donne des indications sur le sujet, sans sombrer dans un naturalisme servile, puisque l'objet naît des éléments constructifs de l'espace et ne les domine plus – ce qui construit l'espace reste ici le préalable créateur de la mise en forme¹²¹. » Loin de succomber à la disponibilité des objets stockés dans la mémoire, le cubisme créait l'espace tendu et conflictuel qui générait de nouveaux objets. Tel fut le sens de son procédé antimétaphorique. Sur ce point, Einstein et Jakobson étaient d'accord. Jakobson, en effet, oubliait rarement de mentionner le cubisme chaque fois qu'il s'agissait d'analyser le procès métonymique auquel avaient souvent recours les poètes et les prosateurs de son temps¹²². Il évoquait ainsi la transformation de l'objet par le cubisme « en une série de synecdoques¹²³ » et, de manière plus proche d'Einstein, l'interpénétration des objets ou leur décomposition, commune selon lui à la prose de Pasternak et au cubisme. Faisant de la contiguïté l'agent de destruction de la causalité, Jakobson ajoutait : « Les rapports spatiaux et temporels sont mêlés, la succession dans le temps perd son caractère coercitif, les objets « sont projetés du passé vers le futur et du futur vers le passé, comme du sable dans un sablier qu'on agite souvent »¹²⁴. » Ce qui était pour Jakobson une « synecdoque » était pour Einstein, bien plus farouche,

120. *Ibidem*, p. 118.

121. *Ibid.*, p. 106.

122. Sur Jakobson et le cubisme, cf. Yve-Alain Bois, « The Semiology of Cubism », dans *Picasso and Braque: a Symposium*, actes du colloque organisé par William Rubin, New York, The Museum of Modern Art, 1992, p. 169-208.

123. Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », dans *Questions de poétique*, op. cit., p. 63.

124. Roman Jakobson, « Sur la prose du poète Pasternak », art. cit., p. 137.

un « symptôme ». Poussé par son rejet de la référence externe, Einstein faisait de l'objet un indice, ou une trace, aussi arbitraire finalement dans sa particularité qu'une anecdote, aussi fortuit qu'un accident.

Nous voilà désormais plus à même de comprendre l'« événement » esquissé par Einstein dans ses notes de 1923 sur le tragique. L'événement était la création d'un monde humain qui venait braver l'indifférente nature. Et cette création était précisément l'œuvre du tragique, c'est-à-dire du procédé antimétaphorique par excellence. Tragique, parce que cette création était le produit d'une « lutte » menée par l'artiste contre le démon de la substitution naturelle et contre le *fatum* de l'histoire, mais aussi contre les conditions contraignantes de son médium, et en même temps grâce à elles. Tragique donc parce que la création surgissait d'une tension entre les deux forces opposées de la contrainte et de la liberté. Tragique aussi parce que, contrairement au genre de la tragédie, cette tension n'était pas neutralisée dans une quelconque catharsis, mais conservée dans la forme des « contrastes ». Hegel soulignait dans ses *Cours d'esthétique* le « pathos opposé » de deux moralités particulières, qui se confrontaient sans que jamais leur caractère conflictuel ne s'en trouve atténué¹²⁵. Mais il est vrai que les contrastes einsteiniens portaient plus directement l'empreinte nietzschéenne de l'apollinien et du dionysiaque, ancêtres immédiats, comme nous le verrons, de la paire dialectique einsteinienne du tectonique et de l'hallucinatoire.

Ce furent les « contrastes », ceux devant lesquels Derain avait reculé et que De Chirico avait affaiblis en les transformant en allégories fatalistes de l'histoire, qui ont donné au cubisme son caractère unique au sein de l'art moderne. Ces « contrastes » n'étaient qu'incidemment les « entrailles » d'où surgissaient les nouveaux objets, puisqu'ils généraient avant tout le nouveau moi du peintre. Les fonctions psychiques de ce dernier, se nouant ponctuellement autour de nouveaux objets, étaient les agents de la démiurgie cubiste. C'est aussi pour toutes ces raisons qu'Einstein faisait du cubisme un « réalisme subjectif » : non pas tellement parce que le cubisme légitimait la représentation du sujet (ce que Fernand Léger, parmi d'autres, avait appelé « réalisme de conception¹²⁶ »), mais parce qu'il réalisait ce sujet lui-même : « Le cubisme est l'exemple d'un réalisme subjectif, c'est-à-dire que les expériences immédiates de l'espace sont représentées de façon concrète. [...] Les cubistes montrent les forces construisant l'espace qui engendre les objets conformes au tableau, c'est-à-dire en deux dimensions. Peut-être objectera-t-on que l'œil ne voit pas ainsi. Certes, en réalité, le regard n'est pas purement optique ; on combine plutôt promptement, par un quelconque stimulus optique, une masse informe de représentations gardées dans la mémoire qui recouvrent et écrasent ce stimulus naissant ; et l'on est ainsi ballotté entre passé et avenir¹²⁷. » Équivalents d'un monde et producteurs par là même d'un nouveau « sujet », les tableaux cubistes étaient aussi – cela va désormais de soi – « concrets » et « temporellement

125. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, « La poésie dramatique », dans *Cours d'esthétique* [1818-1829], t. III, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Paris, Aubier, 1997, p. 448 sq.

126. Fernand Léger, « Les réalisations picturales actuelles » [1914], dans *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1967, p. 20-29.

127. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 108-109.

différenciés ». Sans doute est-ce dans cette concrétude que demeure la clé nous permettant de comprendre l'indifférence d'Einstein vis-à-vis des papiers collés. Comme si, en raison de leur relative constitution reproductible, et en dépit de leur incontestable autonomie, les papiers collés ne pouvaient prétendre à l'« unicité » qui était le propre de tout « être » concret. Quant aux temporalités cubistes, leur forme contrastée – le conflit tragique aboutissant à l'événement – s'appelait dans les cercles cubistes « simultanité ». Et, alors qu'Apollinaire avait vu dans la simultanité cubiste une atemporalité allant de pair avec la divinité de l'artiste, Einstein y voyait la lutte, trop humaine, entre la mémoire et le projet, la contrainte et le saut vers la liberté¹²⁸.

Ajoutons pour finir que la concrétude, l'unicité et la simultanité cubistes étaient les qualités qui, selon Einstein toujours, faisaient défaut aux abstraits, lesquels, à force de vouloir éliminer le tragique, se trouvaient absorbés par la rigidité, la généralité et l'atemporalité du concept : « L'œuvre d'art se caractérise de façon concevable par la valeur de son unicité contrairement au concept, et par le fait que rien ne met en cause sa plus haute valeur, qui est d'être concret¹²⁹. » Le « concept », écrivait encore Einstein dans ses fameuses notes de 1923, « est incapable de temps [*unfähig zur Zeit*], il détruit le temps dans la durée, car il dirige avant tout l'attention à des moments relativement stables ; il l'élimine au profit de la stabilisation¹³⁰ ». Parce que le concept était « cathartique », il était clair qu'il revenait à l'art de se charger du processus de l'histoire. Telle était du moins la conviction d'Einstein chaque fois que sa foi en l'art se trouvait renouvelée¹³¹.

Picasso et Braque en 1926 : la brèche ironique et la perfection

Cette résurrection, on l'a vu, fit l'objet d'un long processus. Les pages que nous venons d'analyser étaient consacrées aux années héroïques du cubisme, qui prirent fin en 1914. Mais où en était le cubisme en 1926, lorsque Einstein publiait sa première version de *L'Art du XX^e siècle* ?

Du côté de la réception, Einstein constatait que la perception des spectateurs ne s'était pas encore « adaptée » à la vision formelle du cubisme. C'est pourquoi, du côté de la création, les pionniers du cubisme avaient commencé à « enrichir » leurs formes en produisant une « objectalité » [*Gegenständlichkeit*] de plus en plus poussée. Celle-ci a fonctionné comme relâchement de la contrainte. Les premiers à succomber à cette inflexion du cubisme, empruntant la pente glissante de la réalité et de l'histoire consommées, furent les jeunes peintres : « Mais la suite énergique faisait défaut et pour l'instant la jeune génération fait preuve plutôt d'une

128. Guillaume Apollinaire : « Mais, le peintre doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité et les tableaux qu'il offre à l'admiration des hommes leur conféreront la gloire d'exercer aussi et momentanément leur propre divinité. Il faut pour cela embrasser d'un coup d'œil : le passé, le présent et l'avenir », dans *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* [1913], Paris, Hermann, 1980, p. 55-56.

129. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 96.

130. Carl Einstein, « Zum Kahnweilerbrief », doc. cit., p. 60.

131. Ironiquement aussi, son opposition entre le « concept » et l'« œuvre d'art concrète » venait rejouer pour la énième fois le drame de la métaphysique occidentale que Jacques Derrida a analysée sous l'expression de la « mythologie blanche » (la métaphore dans le texte philosophique) dans son ouvrage *Marges de la philosophie*, Paris, Éd. de Minuit, 1972.

fatigue de bon goût, d'un doute envers la révolte et de la tendance à se replonger dans le donné. Nous ne pouvons pas dire encore si la guerre a stoppé pour le moment l'élan des modernes et quand la témérité sans conditions commencera à nouveau¹³². » La césure que la guerre avait provoquée n'avait donc pour l'instant rien de dialectique, c'est-à-dire rien d'une scission entre le passé et le futur, susceptible de produire le nouveau. Peut-être était-elle tout simplement une fin. Les jeunes peintres n'étaient pas les seuls à en porter la responsabilité dans ce cas, le scepticisme d'Einstein allant jusqu'à incriminer Picasso lui-même : impuissant à évaluer l'apport à l'histoire de sa peinture protéiforme et fragmentaire, il lui préférait presque la solidité de Georges Braque.

Einstein s'appropriait les points clés du discours critique de l'époque sur les peintures de Picasso et de Braque, et sur le rapport entre les deux. En clair, Picasso représentait le pôle du changement fulgurant, de la nature inépuisable, du saut temporel, de l'ironie romantique et Braque celui de la maîtrise, de la mesure, de l'évolution solide, de la pudeur et de la constance classiques [fig. 30 et 31]. Il n'avait pas échappé à Einstein qu'à partir de 1914, Picasso avait commencé à changer de style à un rythme effréné, au point que ce changement, tel qu'il s'accomplissait au sein d'une seule et même toile ou d'une toile à l'autre, devenait son procédé créateur même : « Picasso connaît la possibilité des solutions multiples ; on pourrait presque dire qu'il ironise sur les formes supposées définitives ; cela le tente de montrer à travers ses inventions ironiques combien chaque solution est limitée et comment elle fait signe, en dépit de son caractère de totalité, vers une forme ultérieure – oui, son opposé lui-même. Un drame ironique, parce que les formes, scrutées par l'esprit inventif, avouent leur caractère fragmentaire et se moquent douloureusement des jeunes ruines de leur moi. Justement, l'art constructif garanti à la suite de son isolement une mesure importante de liberté¹³³. » Si Einstein avait insisté jusqu'alors sur le caractère de « totalité » du cubisme héroïque, il tentait maintenant, dans sa lecture de l'œuvre de Picasso, de réconcilier « totalité » et « fragment ». Les contrastes cubistes se transmutaient en contradictions et la décision en ironie. Toute la question était de savoir si cette ironie pouvait changer ou non l'histoire, et si oui, dans quelle mesure. Trouvant en Picasso un peintre « humainement riche¹³⁴ », Einstein ne voyait pas dans sa méthode ironique un procédé *a priori* négatif, ascétique, destructeur. Il sous-entendait au contraire dans son texte que la prolifération des formes était issue d'une décision de la part du peintre d'assumer pleinement le caractère fictionnel de la création. C'est en ce sens qu'Einstein pouvait écrire que, en 1926, Picasso faisait encore partie des peintres cubistes : « Et pourtant, Picasso prolonge toujours et encore sa peinture cubiste, laquelle n'a pas été interrompue¹³⁵. »

Mais il n'en demeure pas moins qu'une différence existait entre l'arbitraire post-cubiste et celui des années héroïques. Comment la comprendre ? On ne trahira pas la pensée d'Einstein en avançant que, par sa nature « syntagmatique », par son accent porté sur la contexture, le cubisme laissait simplement dehors, dans cette

132. Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1926, *op. cit.*, p. 69. Notre traduction.

133. *Ibidem*, p. 70.

134. *Ibid.*, p. 69.

135. *Ibid.*, p. 73.



30. Pablo Picasso, *Arlequin musicien*, 1924.

« série mnémonique virtuelle » parallèle aux œuvres, le nombre infini des solutions disponibles. Son caractère décisionnel reposait sur son opération exclusive. Le cubisme tranchait. Le postcubisme en revanche devenait équivoque, il choisissait ses signes contradictoires dans ladite série virtuelle afin d'installer ceux-ci, soit au sein du même tableau, soit dans la chaîne des œuvres dont il dépendait. Mais la fréquence des tableaux s'intensifiant, les signes contradictoires se ramassaient au sein du même présent. La contiguïté spatiale du cubisme d'avant-guerre se transformait ainsi en contiguïté temporelle. Et, au lieu de s'imposer instantanément et souverainement, à la manière du cubisme, le postcubisme, en raison des signes



31. Georges Braque, *Nature morte*, 1921.

contradictoires qu'il émettait, s'étirait dans le temps. Einstein allait alors insister de plus en plus sur le caractère *polysémique* des œuvres de Picasso.

Cela ne faisait aucun doute pour Einstein que Picasso exprimait son scepticisme anxieux vis-à-vis de l'histoire à travers la fulgurance de son changement de style et la constance dans la contradiction de ses formes. Comme si la machine du tragique s'était mise à fonctionner de plus en plus vite, au point de n'avoir plus d'autre effet que l'expression de l'anxiété historique elle-même. C'est sous cet angle qu'il faut comprendre le tribut payé par Einstein à la picassologie de son temps, lui qui ne manqua pas de reconnaître, dans les procédés du peintre, « démonisme », « magie » et « jeu »¹³⁶. Ce postulat d'anxiété émis sur la peinture devenait encore plus sensible dans l'analyse de la peinture de Braque. Par un effet de contraste, l'endurance tranquille de Braque rendait Picasso presque inquiétant : « Pour Picasso, dans une excitation dramatique, les formes se meurent dans le travail, et inventer de nouvelles formes est pour lui une condition vitale. Il consomme sa solution, à laquelle il oppose une autre, afin d'élargir les limites du tableau. C'est contre sa nature de s'avouer l'étroitesse de tout exercice artistique comme le fait le sage Braque. Cela lui fait mal de supporter l'exiguïté du métier et de savoir trop bien [que] l'homme doit sacrifier et exclure afin de réussir une œuvre close¹³⁷. »

Après la guerre, le « sage » Braque avait préservé la clôture du cubisme, mais en fondant désormais celle-ci sur le sacrifice. C'était là sans doute l'une des leçons de la guerre que, à la différence de Picasso, Braque avait connue : impersonnalité et abnégation venaient se conjuguer dans son art. Einstein adoptait ainsi les valeurs établies par la critique française à propos de la peinture de Braque : de Bissière à Jean Cassou en passant par André Salmon, on ne manquait pas de souligner la pudeur classique du Français Georges Braque, qui contrastait si fortement avec l'exubérance de l'Espagnol Pablo Picasso [fig. 32]. Acceptant l'exiguïté du métier et les limites de son tableau, comme les bons chrétiens acceptaient les limites de la créature, Braque renonçait à l'infini des possibilités, tandis que Picasso, dans sa pratique processuelle et dramatique, sacrifiait les formes les unes après les autres, après les avoir usées et contestées. Quelque chose changeait donc dans l'approche d'Einstein lorsqu'il examinait Picasso sur le terrain de Braque : « Il se sépare de Picasso, écrivait-il, en ce qu'il ne s'empare pas de solutions au vol, par magie, mais en ce qu'avec une patiente lenteur, il élargit ses desseins et les intensifie. Chez lui, le métier s'affine en même temps que s'enrichit la trame des formes. Chez Picasso triomphe souvent le jaillissement de l'idée ; la force de son esprit foisonnant l'emporte. Les tableaux de Braque se présentent dans un équilibre qui ne trahit en rien l'effort tendu vers cette pondération – à ces tableaux manque, comme à ceux de Corot et de Renoir, la brèche sentimentale ou réflexive dans laquelle le pathos ou l'esprit doivent remplacer une forme¹³⁸. » En d'autres termes, examiné en lui-même, Picasso dirigeait Einstein vers une interprétation affirmative de sa peinture, présumée capable de se multiplier à l'infini sans succomber nécessairement au démon du négatif, mais examiné en rapport avec Braque, ce même Picasso devenait beaucoup plus ambivalent : Einstein

136. *Ibid.* Sur la « picassologie », cf. C. F. B. Miller, « Of Picassology », in *Oxford Art Journal*, vol. 32, n° 1, 2009, p. 156-162.

137. *Ibid.*, p. 73-74.

138. *Ibid.*



32. Pablo Picasso, *Femme dans un fauteuil*, 1927.

voyait dans ses tableaux la « brèche » dans laquelle l'esprit commençait à remplacer les formes, la brèche idéaliste du « concept ».

Le fait qu'Einstein, qui n'avait pas cessé de penser la rupture du temps, trouva, dans ces années d'incertitude totale, un certain soulagement dans le « sacrifice » de Braque, en dit long sur sa propre anxiété vis-à-vis de l'histoire. Tout se passait comme si, craignant que le tragique tourne à vide et se transforme en une simple machine du négatif, il préférait se fier à un peintre qui selon lui contestait humblement, mais fermement, l'histoire. Le trauma révolutionnaire d'Einstein n'était pas guéri : « Braque évite qu'un tableau ironise sur le précédent, ainsi la série de ses tableaux forme une suite continue. Rarement un tableau en a nié un autre. Seule règne la question de la qualité pure, de la réussite totale. Il s'est créé une grammaire de formes inventées, une syntaxe variable et il les tisse et relie avec toujours

plus de richesse. C'est la gradation qualitative qui est décisive¹³⁹. » La série des tableaux de Braque était continue, cumulative, graduelle. La série des tableaux de Picasso était disruptive, critique, inventive, mais incroyablement brève. Chaque tableau de Braque était un but en soi, chaque tableau de Picasso un moyen [fig. 33]. Jusqu'à quand Picasso pourrait répondre à la « condition vitale » de sa peinture, à savoir l'invention, nécessaire à son sacrifice des formes ?

Tout séparait, bien sûr, l'ironie picassienne de celle qu'Einstein avait repérée et condamnée dans la peinture de De Chirico. D'un côté, il y avait l'immobilisme du fatum et, de l'autre, le changement constant propre au désir de la liberté. Mais cette liberté risquait de perdre tout son sens si elle ne se confrontait pas à la contrainte. Le paradoxe était que cette absence de contrainte résultait d'une contrainte excessive, multipliée à l'infini. En effet, si, du côté de De Chirico, les contradictions allégoriques étaient imposées à des formes toujours identiques, du côté de Picasso, c'étaient les formes elles-mêmes qui s'infligeaient l'exercice de la « bouffonnerie transcendante¹⁴⁰ », pour reprendre ici l'expression de Friedrich Schlegel définissant l'ironie : « Il y a des poèmes anciens et modernes qui répandent de tous côtés et partout le souffle divin de l'ironie. Une authentique bouffonnerie transcendante vit en eux. Intérieurement, c'est une joie qui embrasse tout, qui se soulève infiniment au-dessus de chaque chose déterminée, même de l'art, de la vertu ou de la génialité propres ; extérieurement, dans l'exécution, c'est la manière mimétique d'un bouffon italien traditionnel et doué¹⁴¹. » Qu'était donc la bouffonnerie transcendante de Picasso, qui « intérieurement » se moquait de son art et de son génie, et « extérieurement » pastichait tous les styles, y compris les siens ? Cette « bouffonnerie » était un procédé romantique appliqué à des thèmes classiques, c'était le principe du fragment appliqué à des totalités hermétiques et, finalement, c'était une lésion d'historicité infligée à l'éternité.

Il faut lire la conclusion – longue, mais fascinante – qu'Einstein rédigeait à la fin de son étude comparative de Braque et de Picasso dans les deux premières versions de son livre, en 1926 et en 1928 : « On a nié l'histoire au profit de la trouvaille subjective, utilisée rapidement par des groupes. Picasso surtout se trouve dans une fuite constante vis-à-vis des écoles, contre lesquelles il veut imposer sa propre personne, de la même manière qu'il s'était imposé contre la tradition classique. L'invention personnelle sera objectivement formatrice d'école, on reconnaît le typique de la trouvaille, on l'inscrit dans la tradition et ainsi se tisse la chaîne de figures typiques. Peut-être est-ce cela la grande angoisse, qui pèse lourdement sur notre époque, c'est-à-dire qu'elle signifie seulement l'intervalle précurseur, en raison de son subjectivisme décomplexé ; on est déçu de voir que la révolution qui a fait trop de bruit rejette aux rivages toujours le même ; le sceptique vis-à-vis de l'histoire doute maintenant sur le présent, une feuille remplie, la trop petite durée. On se soumet. À l'horizon qui oscille encore, les Grecs qui perdurent rient fatalement avec la tentative de rupture et s'installent sur le sommet abandonné pour accueillir les admirateurs affaiblis par la déception et le regret. [...] Peut-être est-ce

139. *Ibid.*, p. 76.

140. Friedrich Schlegel, *Fragments critiques*, n° 42, publiés dans *Lyceum der schönen Künste* [1797], traduit de l'allemand par Charles Le Blanc, dans *Fragments*, Paris, José Corti, 1996, p. 105.

141. *Ibidem*.



33. Georges Braque, *Fruits sur une nappe et compotier*, 1925.

l'expérience la chose la plus vitale, qui doit être adoucie pour être sauvée dans un bel accord avec l'histoire. L'histoire niée par les jeunes sera intégrée par eux, devenus mûrs, mais on doit assumer le passé des autres dans le nouveau¹⁴². »

Considérées avec une certaine distance, les choses avant la guerre étaient relativement simples : il s'agissait alors « simplement » de nier l'histoire. Ceux qui en eurent la force se sont concentrés sur l'immanence et la synchronie de leurs compositions libres. Mais la transmission de cette force échoua et la liberté dont ont fait preuve ces artistes risquait de rester une exception dans la chaîne de la causalité historique. Après la guerre et la révolution, le temps ennemi n'était plus le passé, mais le « présent » : il était aussi saturé qu'une feuille noircie et aussi succinct et imperceptible qu'il convenait à des temps désenchantés. Regret et amertume conduisaient certains à revenir aux Grecs qui, une fois de plus, se trouvaient ainsi projetés du passé à l'horizon incertain du futur. Le peuple-enfant se moquait des vains efforts des derniers modernes. Il avait pour lui l'insouciance, l'objectivité naturelle, la durée, la contemplation ; quant aux modernes, ils avaient le lot de la « rupture ». Il y avait parmi eux ce peintre qui faisait de son expérience douloureuse de la « rupture » la méthode même de son art. Ce peintre-là devenait aussi gai qu'un Grec ou qu'un enfant. Quel allait être le destin de sa « bouffonnerie transcendante » ? Einstein ne le savait pas encore très bien. Mais il était sûr d'une chose : ce n'était pas le passé en soi qui constituait désormais la cible de Picasso, mais le présent : la temporalité absorbée dans l'« attention » et le « destin ».

Dans son essai sur l'ironie romantique, Peter Szondi faisait remarquer de manière intéressante le lien de nécessité entre l'ironie et le présent : « En conservant la négativité, l'ironie, bien que conçue comme son dépassement, devient elle-même négativité. Elle n'accepte l'achèvement que dans le passé et l'avenir ; tout ce que lui propose le présent, elle le mesure à l'aune de l'infini et, ainsi, le détruit¹⁴³. » Que Picasso puiserait sa force dans le passé et le futur conjointement, c'était l'espoir que nourrissait désormais aussi Einstein. C'est pourquoi la seule solution possible à ses yeux, si l'on voulait éviter de retomber dans le pur cauchemar de l'histoire – ce « même » que les vagues de la révolution avaient déversé sur le rivage de la réalité –, c'était d'unir le passé et le nouveau. Dans le cas contraire, la machine du tragique menaçait de tourner à vide et la liberté revendiquée par Picasso dans son exercice protéiforme ne serait que le triste signe du libéralisme abhorré depuis longtemps.

Picasso en 1928 : le tragique joyeux

En l'espace de deux années, celles qui séparaient la première de la deuxième version de *L'Art du XX^e siècle*, l'interprétation de Picasso par Einstein a été débarrassée de toute son ambivalence. Si la partie consacrée à Braque restait identique, celle dédiée à Picasso augmentait considérablement et, surtout, changeait de fond en comble. Elle présentait désormais le peintre en héros nietzschéen possédant face au destin des ressources inépuisables. Einstein recourait ici pour la première fois à la paire dialectique du « tectonique » et de l'« hallucinatoire », cela non pas

142. Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1926, *op. cit.*, p. 77.

143. Peter Szondi, « Frédéric Schlegel et l'ironie romantique », dans *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, traduit de l'allemand par Jean Bollack et al., Paris, Minuit, 1994, p. 109.

seulement dans le but d'expliquer l'art de Picasso d'après-guerre, mais aussi dans celui d'analyser rétroactivement le cubisme dans son ensemble.

La crainte de voir le dispositif du tragique dans la peinture de Picasso se transformer en mécanisme d'ironie fut dissipée grâce à la théorisation de la notion d'« hallucination ». Comme tant d'autres dans ces années difficiles, Einstein trouva un précieux allié dans les ressources alogiques de la subjectivité. Sous l'impact du surréalisme et de la psychanalyse – discipline dont l'importance s'est considérablement renforcée chez lui durant cette période –, Einstein commença à formuler sa vision bipolaire de l'art et de la vie : au pôle déjà solide de la « décision », qu'il appellera aussi dorénavant le principe « tectonique », est venu s'ajouter, à partir de 1928, celui de l'« hallucination », s'exprimant formellement dans les tracés labiles et continus qui faisaient leur apparition dans l'art de la génération postcubiste et dans celui de Picasso lui-même. Einstein appellerait ces tracés des « psychogrammes ». Dans ces années-là et jusqu'en 1932 au moins, il considérera que l'« hallucination » constitue le fondement de l'être, une idée qui atteindra son apogée dans son livre sur Braque.

Tectonique et hallucination sont en fin de compte – mais en fin de compte seulement – des opposés parfaitement symétriques, qui, dans des œuvres de peintres aussi puissants que Picasso, étaient destinés à une synthèse dialectique, dépouillée toutefois de son sceau téléologique : « Picasso médite et brûle dans des formes, afin d'élargir les rêves optiques et le savoir visuel. Il crée à la fois des psychogrammes rapidement esquissés, des rêves prémonitoires et les formes claires d'un savoir calme, presque historique. Il s'éloigne du domaine de l'hallucination subjective et voit des formes plastiquement claires, comme c'est le cas dans les figures de sa période tardive. Picasso est peut-être redevable de cette tension élargie de son monde formel au fait qu'il plonge toujours à nouveau dans l'oubli de son rêve isolant. La forme est la pointe précise de l'hallucination¹⁴⁴ » [fig. 34]. L'errance déboussolée et compulsive de Picasso à travers les formes se structurait maintenant en simultanéité tragique, elle-même composée de la « plongée » dans et de la « méditation » sur le monde des possibilités infinies. L'expérience hallucinatoire tout d'abord, dont la matrice conceptuelle était le rêve, relevait d'un processus d'identification allant jusqu'à la possession. L'artiste s'identifiait aux productions de sa pensée, jusqu'à se laisser posséder par elles. Mais chacun de ces moments d'hallucination s'équilibrait aussitôt par une prise de distance, un détachement : dédoublé, Picasso méditait dès lors sur les formes produites, donnant ainsi à ses créations subjectives une clarté qui pouvait aussi s'accorder sans heurt avec les formes historiques. Il est important de comprendre ici la stricte continuité entre les deux principes. L'hallucination fonctionnait comme un processus centrifuge, qui aspirait le sujet dans la différenciation continue de sa pensée. Mais elle pouvait aussi bifurquer, agissant dès lors comme principe tectonique, qui venait, au contraire, contenir la liberté du sujet et individualiser sa diversité. Dédoublé, le sujet ne subissait plus l'hallucination comme un destin, mais la contraignait par sa décision. Ce mouvement pendulaire de plongée et de méditation, d'immersion et d'extraction, de pathos fataliste et d'activité décisive, constituera dorénavant, dans la pen-

144. Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1928, *op. cit.*, p. 69.



34. Pablo Picasso, *Arlequin*, 1927.

sée einsteinienne, le dispositif du « tragique ».

« Hallucination » oblige, la véhémence antimétaphorique d'Einstein commençait significativement à emprunter aussi ses termes au vocabulaire de l'hypnose et du rêve. L'indifférence vis-à-vis de la réalité s'énonçait comme une « anesthésie » à son égard, équivalente à celle du dormeur vis-à-vis de son environnement spatio-temporel immédiat. Cette anesthésie constituait maintenant aussi la condition *sine qua non* de l'autonomie de l'œuvre d'art. En outre, dans ce couple tragique qu'étaient l'hallucination et le tectonique, les rôles n'étaient pas définitivement répartis, mais se déterminaient chaque fois de façon fonctionnelle, c'est-à-dire dynamique et relationnelle. *A priori*, hallucination et tectonique étaient potentiellement

aussi contraignants qu'émancipateurs : quand le peintre engendrait des hallucinations à volonté, il en subissait la contrainte, il en « brûlait », écrivait Einstein, mais il s'en extrayait aussitôt pour leur imposer des choix autrement contraignants. Voilà pourquoi ce rapport dialectique était au fond une autoscission de l'hallucination, quelque chose comme sa diversification antithétique.

« Chez Picasso et Braque, écrivait Einstein, la vision hallucinatoire fut d'espèce tectonique. Braque a décrit jadis cette situation de passion constructive : "C'est comme si on buvait du pétrole bouilli."¹⁴⁵ Nietzsche l'humaniste a séparé l'état dionysiaque de la possession [*Entrücktsein*] de manière tranchée et opposée à l'apolinien, l'état éclairci par la méditation. Malgré cela, dans l'art de la liaison organique des cubistes, on observe une création plongée et isolée dans le moi, dont le caractère hallucinatoire est formulé de manière pleinement constructive et qui est dirigée sans sentimentalisme vers le tectonique. Il y a une extase visionnaire tectonique et méditative ; cette vision des éléments, qui a fait irruption au début du XX^e siècle d'une manière forte et significative, caractérise l'époque. L'apolinien n'est pas seulement l'antithèse du dionysiaque errant, mais aussi son évolution et sa solution¹⁴⁶. » La dialectique du détachement brûlant et de l'extase tectonique absorbait désormais la charge sémantique des contrastes cubistes, ces premiers agents du « tragique », tels qu'Einstein, entre 1923 et 1926, les avait compris. En 1928, *La Naissance de la tragédie*, le livre, selon Gilles Deleuze, le plus dialectique de Nietzsche, devenait l'ancêtre direct du « tragique » einsteinien¹⁴⁷. Peu importe qu'Einstein ait fait de Nietzsche un « humaniste » dans le but d'aiguiser sa propre conception du tragique. Participation hallucinatoire et distance tectonique ne portaient que trop l'empreinte de Dionysos et d'Apollon : désir de rompre le principe d'individuation tout en préservant l'objectivation protectrice de l'apparence. Vivant « dans le drame des antithèses¹⁴⁸ », Picasso lui-même, dans les pages écrites en 1928, faisait figure de Dionysos, apparaissant sous les masques des formes opposées, différentes, qui le mettaient en pièces et le rassemblaient.

Mais le couple de l'hallucination et du tectonique apportait surtout la possibilité d'agir dans l'histoire. La raison principale en était que le mouvement pendulaire décrit par Einstein entre dissolution et forme s'avérait profondément moderne, capable même de donner la solution qui manquait à ces temps privés de Dieu : « À notre existence font défaut les centres métaphysiques puissants qui, d'un au-delà intact vénéré, dominaient de manière autoritaire la vie des prédécesseurs. Notre existence est, à la différence de la piété statique de ces derniers, centrifuge. Une telle posture semble se caractériser par la production simultanée d'oppositions décisives. [...] Par là même, le problème de l'identité intime obtient un autre sens. Tout comme auparavant l'homme oscillait dans la tension métaphysique entre l'ici-bas et l'au-delà, il est maintenant posé dans le processus dialectique de solutions formellement opposées. Avant, ce conflit antinomique était autoritaire et

145. Rappelons le fameux propos de Braque à Picasso : « Ta peinture, c'est comme si tu nous faisais manger de l'étope et boire du pétrole pour cracher du feu », cité par Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, Paris, Stock, 1933, p. 120.

146. Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1928, *op. cit.*, p. 73.

147. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, p. 15 sq.

148. Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1928, *op. cit.*, p. 85.

dogmatique, maintenant il est déterminé par le sujet et ses interprétations. Avant, les ordres apparaissaient comme imposés d'en haut, tandis qu'ils agissent maintenant comme des décisions subjectives, apparemment arbitraires, dont les normes doivent être encore trouvées¹⁴⁹. »

Tout se passait comme si l'hallucination était intrinsèquement moderne, en ce que cette modernité avait de pire et de meilleur. À la différence des époques organiques, articulées sur un centre stable et lointain, la modernité était le processus « critique » d'un décentrement et d'une différenciation continus du sujet lui-même. Si ce décentrement s'exprimait par le libéralisme, l'atomisme, la dissolution du temps, il se prêtait aussi à une structuration idéale sous une forme « dialectique » – exactement comme l'errance de Picasso s'est structurée en simultanéité tragique. Suivant Nietzsche, Einstein insistait sur la prise de conscience du caractère fictif, arbitraire, inventé des solutions modernes ; mais le mode de fonctionnement de ces solutions fictives était calqué sur la dialectique hégélienne, qui en faisait des contraires se limitant réciproquement dans leur lutte : « Il [Picasso] sait que chaque forme trouve son intégrité d'abord dans l'opposition. Nous connaissons le génie béni d'une continuité psychique, mais nous connaissons aussi les esprits dialectiques, qui créent sans répit dans les antithèses, cherchant ainsi leur plénitude¹⁵⁰. » Dans tous les cas, Einstein se trouvait maintenant autrement armé pour se confronter au fameux éclectisme de Picasso. Cet éclectisme, interprété comme un simultanément à l'échelle de l'histoire, était désormais en mesure de devenir cohérent. Car l'une des expressions de l'horizontalité moderne était la disponibilité synchrone des styles historiques ; il revenait au peintre tragique de choisir parmi ceux-ci les éléments qui convenaient à ses fictions.

Nul doute qu'en 1928 l'interprétation qu'Einstein faisait de l'art de son temps changeait profondément des années précédentes, si retorses à lui redonner sa foi en la capacité de l'art à changer l'histoire. Non seulement le postcubisme ne trahissait pas cette origine transcendantale qu'était le cubisme, mais il était surtout sur le point de le surpasser. Einstein projetait maintenant le principe de l'hallucination dans le cubisme héroïque, mais il lui reconnaissait aussi une modalité tectonique, plus immédiatement normative que celle de l'art qui lui a succédé. Bien que contraignant, l'art postcubiste était aussi considéré comme plus libre¹⁵¹. En accord avec les présupposés religieux de son traité *Negerplastik*, mais attentif aussi, comme nous le verrons plus tard, au développement d'un autre primitivisme, largement inspiré par la *Kunstwissenschaft* d'un Aloïs Riegl et d'un Josef Strzygowski – qui s'intéressaient à l'art jusqu'alors négligé de l'Antiquité tardive et de l'Europe orientale –, Einstein relevait l'analogie du cubisme avec la planéité et la forme tectonique de l'art religieux. Mais il insistait aussi sur le rythme soutenu et discontinu des compositions cubistes, exprimé dans des formes encore un peu « sèches, monotones ou précipitées », tandis qu'« aujourd'hui », ajoutait-il, « elles résonnent de façon sinieuse et picturalement riche »¹⁵². Einstein reconnaissait à présent une descendance au cubisme, lui qui était encore en 1926 une « île », un

149. *Ibidem*, p. 72-73.

150. *Ibid.*, p. 69.

151. *Ibid.*, p. 75.

152. *Ibid.*, p. 82.

chaînon probablement aussi isolé dans l'histoire que ses œuvres l'étaient dans leur forme. Ce même cubisme, qui avait démontré sa capacité à engendrer de nouvelles fonctions et de nouveaux objets à l'intérieur de son cadre, élargissait maintenant son champ d'action : de la synchronie du tableau et de son rapport instantané avec le spectateur, il se déplaçait vers la diachronie de l'histoire. En amont, le cubisme revivifiait le passé ; en aval, il se métamorphosait en nouveaux idiomes. Picasso, écrivait Einstein, a travaillé pour des « générations » de peintres : tel fut le constat qui venait percer à nouveau l'horizon du futur.

Nous voilà, nous aussi, ramenés à l'ordre temporel. En 1928, Picasso pouvait plonger dans l'histoire sans en faire un usage fossilisé à la Derain, ni la sacrifier sur l'autel de l'ironie comme De Chirico. Le tectonique n'était-il pas conciliable avec le classique, tout comme il l'était du reste avec l'art religieux de l'Antiquité tardive ? Mais si le passé était « vivant », c'était parce qu'il était conjugué au projet de changer la réalité du présent. Une fois de plus, Einstein ferait du « maintenant » le point focal de son analyse. La donne avait toutefois changé depuis 1923, quand le « maintenant » était assimilable à l'attention hypnotique portée par l'homme à son destin : « Picasso, expliquait Einstein, voudrait s'emparer de l'histoire, pour ne plus rester isolé et pour ne plus se soumettre à un présent étroit, bien que décisif¹⁵³. » Le recours de Picasso à l'histoire répondait donc à deux nécessités : briser, d'une part, la clôture paradisiaque du cubisme dans l'immanence et la synchronie pures de la forme ; briser, d'autre part, la clôture infernale dans laquelle le présent historique enfermait la subjectivité.

La conception qu'Einstein se faisait du temps avait bel et bien changé : de ces décisions tectoniques qui anesthésiaient le flux du temps pour en extraire – démiurgiquement – le moment présent, il se dirigeait maintenant vers la conception d'une action temporelle plus feuilletée, plus stratifiée, plus épaisse. En aucun cas le peintre ne devait renoncer à l'immanence et à la synchronie de son œuvre, qui demeuraient les conditions de toute véritable création : « Il fuit l'univocité d'un style particulier et ne croit qu'au *Jetzt* inventé et formé¹⁵⁴ », écrivait encore Einstein au sujet de Picasso. Mais ce qui était différent, c'était que l'univocité formelle, tant vantée dans la sculpture africaine, tant espérée pendant les deux années ayant précédé la guerre, devenait maintenant suspecte aux yeux d'Einstein. Il lui préférait très clairement la plurivocité des styles et des formes, plus appropriée à activer toutes les strates du temps – à condition bien sûr que chaque style ou chaque combinaison de styles soit une immanence, une synchronie, un maintenant.

Cela revenait à dire que, selon Einstein, il était tout à fait possible et même souhaitable de combiner « sculpture » et « drame », entendus non pas comme des arts particuliers, mais comme des principes et des procédés. Cela étant dit, il est indéniable que la sculpture comme modèle souverain de sa pensée d'avant-guerre se trouvait sérieusement ébranlée par le « drame » et ses métamorphoses. Cet art temporel qu'était le drame avait la vertu d'évoquer tout à la fois la tragédie grecque, les rites africains et les expériences hypnotiques, ces rites modernes qui avaient commencé à faire fureur à partir de la fin du XIX^e siècle.

153. *Ibid.*, p. 86.

154. *Ibid.*, p. 79.

Quatrième chapitre

CONTRAINdre À LA LIBERTÉ (II).

APRÈS LE CUBISME : LES DEUX TEMPS DU MYTHE

I. Fatalité libératrice : ouvrir le cubisme

Au moment où la réaction était en Europe à son comble et que les artistes qui s'adonnaient aux exercices mnémotechniques de la tradition nationale faisaient florès, il se trouvait en France une poignée de jeunes artistes qui optaient pour l'exercice d'une mnémotechnie différente. Leur effort n'était pas celui de revivre les gloires fossilisées de la nation, mais leurs expériences traumatiques et, avec elles, une histoire personnelle aussi oubliée que la préhistoire de l'espèce. Cette génération, qu'Einstein appela romantique, était la descendance directe du cubisme pour la raison tout d'abord qu'elle s'opposait, comme lui, à l'optimisme classique : « Quelles choses va-t-on maintenant mettre en évidence comme signes caractéristiques ? demandait Einstein. Certainement les choses douloureuses, dérangeantes et encore incompréhensibles. La valorisation optimiste du classique, qui reconnaît en chaque forme la création, n'est donc plus de mise. Au contraire, on met l'accent avec pessimisme sur les expériences volontiers oubliées, désagréables et angoissantes, c'est-à-dire qu'on dénonce enfin la capacité d'oubli du classique face au désespoir et à la douleur¹. » Mais c'était une descendance désinvolte que celle d'André Masson, de Hans Arp ou de Joan Miró, qui déviaient de la voie que leurs ancêtres cubistes avaient ouverte et qui entreprenaient de la scinder jusqu'à ce qu'elle prenne un sens plus ou moins opposé.

Cette désinvolture garantissait en réalité la survie de la « différence » du cubisme, soustrait de la sorte à la répétition de l'histoire². Car, comme l'écrivait souvent Einstein, « l'histoire et la tradition évoluent par brusques sauts au fil de la lutte dialectique qui oppose les groupes d'individus et les générations³ ». Concrètement, si l'hallucination cubiste était tectonique et si le peintre cubiste s'affirmait par une série de décisions formelles tranchantes, les peintres postcubistes comme Masson, Arp et Miró recouraient au procédé inverse, celui de l'hallucination passive, de vocation profondément *fataliste*. Cette posture fataliste, propre à l'automatisme psychique initié dans les avant-gardes par le surréalisme, consistait à réveiller en soi-même les traumatismes provoqués par la réalité pour se livrer à eux éperdument. Sa visée était thérapeutique et, ultimement, libératrice. Ceci impliquait bien sûr que le cubisme et ses descendants se différencient aussi par l'idée qu'ils avaient de l'action de l'art : si pour le cubisme tectonique l'art ne pouvait être qu'*allopathique*, brisant le même par l'étranger et l'immanence par la transcendance de la forme pure, la « génération romantique » mettait en œuvre au contraire une méthode *homéopathique*, considérant que seul le même pouvait guérir le

1. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 202-203.

2. Il est intéressant de noter que William Rubin distinguait aussi plus tard entre un « bon » surréalisme, descendant du cubisme, et un « mauvais » surréalisme, illusionniste, tel celui de Chirico. Il faut croire que nous avons affaire ici à un schéma formaliste typique.

3. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 97 (cette phrase existait déjà dans la première version de 1926 et a donc été maintenue telle quelle dans les trois versions).

même, que seuls les traumas infligés par l'art pouvaient guérir ceux infligés par l'histoire. Telle est la principale raison, nous le verrons, pour laquelle cette génération a encore moins que sa devancière congédié l'objet.

D'un point de vue historique, la technique homéopathique de ces peintres, appartenant de près ou de loin au surréalisme dissident, s'aventurait, selon Einstein, dans les voies centrifuges de la réalité rejetée. Comme nous l'avons expliqué, l'hallucination était le complément positif du « décentrement » moderne. À partir de 1928 et surtout de son engagement dans la revue *Documents*, entre 1929 et 1930, Einstein approfondira l'idée d'une hallucination intrinsèquement moderne, en lui reconnaissant une nature temporelle dans laquelle la fin d'une ère et le début d'une ère nouvelle se superposaient et s'imbriquaient jusqu'à devenir indistincts. Ce caractère conflictuel provoquait une « césure » dans le temps, c'est-à-dire ce qu'Einstein appelait en 1923 l'« événement ».

Voici comment il expliquera cette coexistence de la fin et du début en 1932, dans son livre sur Georges Braque : « Le développement d'une civilisation de plus en plus différenciée, l'augmentation constante de la masse des expériences devaient finalement encombrer l'esprit humain. La masse des expériences s'était tellement accrue, qu'on ne pouvait plus dominer ces dernières. Toute augmentation excessive du matériel mnémonique provoque à la longue l'oubli automatique. C'est-à-dire que tout accroissement de civilisation implique une régression⁴. » Ainsi l'hallucination était-elle la continuité inversée de la normalité, l'empreinte négative de la causalité, l'automatisme mécanique subitement converti en automatisme psychique. Elle était l'hypermnésie devenue oubli qui pouvait devenir à son tour ce que Walter Benjamin, à la suite de Marcel Proust, avait désigné comme la « mémoire involontaire⁵ ». Et, dans la mesure où l'imaginaire préhistorique devenait, durant ces années-là, de plus en plus présent chez Einstein, on peut également dire que l'hallucination allait de pair avec une nouvelle préhistoire surgissant de la posthistoire elle-même. C'est pourquoi Einstein insisterait beaucoup désormais sur le « nomadisme » psychique inhérent à la production hallucinatoire de la pensée, opposé à la « sédentarisation » propre à la tectonique. Mais dans l'histoire régressive qui était la sienne et qui trouvait son point de départ dans la modernité ou le présent, il devenait normal que le nomadisme (paléolithique) vienne après et contre la sédentarisation (néolithique) : « Ainsi naquit l'art dynamique, écrivait donc Einstein dans sa troisième version de *L'Art du XX^e siècle*. [...] Un tel dynamisme correspond peut-être à l'homme actuel qui est, peu à peu, passé de l'état sédentaire à celui de nomade et qui appartient à une société en déplacement constant⁶. »

Cette analogie entre la modernité et la préhistoire devenait cruciale pour nombre d'artistes et de penseurs de cette époque, pour des raisons que nous aurons à évoquer bientôt. Aussi n'était-ce pas fortuitement qu'Einstein recourait à cette analogie. Son séjour en France, véritable foyer de la discipline préhistorique, lui permit sans doute de se familiariser avec les différentes théories développées pour

4. Carl Einstein, *Georges Braque*, op. cit., p. 86.

5. Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens » [1939], dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 149 sq.

6. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., 1931, p. 196.

expliquer la fonction de l'art aux commencements de l'histoire humaine. Archéologues et préhistoriens avaient pratiquement abandonné la thèse de « l'art pour l'art » adoptée par les premiers découvreurs de l'art mobilier préhistorique⁷. Depuis le texte inaugural rédigé par Salomon Reinach en 1903 sur la magie homéopathique que la peinture pariétale aurait exercée dans le but de favoriser la chasse par la représentation de la proie, la théorie de l'efficace magique s'était plus ou moins imposée chez les préhistoriens, et cela grâce à la confirmation donnée par l'ethnologie⁸. C'est, en effet, une ironie de l'histoire que les anachronismes, tant prisés aujourd'hui par des historiens de tous bords, doivent en vérité énormément aux théories évolutionnistes du XIX^e siècle. Celles-ci postulaient que les tribus contemporaines étaient possiblement des « survivances » des groupes humains de la préhistoire : même intelligence et donc même culture, mêmes techniques et même état d'esprit⁹. L'analogie ethnologique donnait par ce biais une voix – le souffle de Rousseau analysé par Derrida – aux fossiles et aux peintures muettes¹⁰. Dans ce contexte, Einstein se trouvait tout à fait équipé pour assimiler les leçons de la préhistoire.

Dès les premiers textes écrits pour la revue *Documents*, en 1929, Einstein « ethnologisait » à nouveau considérablement son discours. Klaus Kiefer a relevé le tournant ethnologique qui s'est alors produit¹¹. Einstein se remémorait ainsi tous ces rites mimétiques qui permettaient aux « Africains » et à d'autres habitants de contrées lointaines de survivre au sein d'une nature hostile, de procréer, d'organiser leur société et de vénérer leurs dieux. Celui qui disait vouloir pratiquer une « ethnologie du blanc », abordant les Européens comme s'ils étaient déjà « une race éteinte »¹², expliquait désormais l'art des jeunes peintres français en recourant aux pratiques des primitifs, ceux qui lui étaient contemporains et ceux de la préhistoire. Dans une conférence donnée en Allemagne sur la « jeune peinture française », il demandait à ce propos : « Comment se tient l'homme civilisé face au monde ? Exactement comme le primitif, il en a peur, il est opprimé par la variété des impressions de la civilisation, il craint la réalité qui veut constamment l'ébranler et l'arracher à lui-même. Comment peut-il conjurer ce choc ? » Et il répondait que l'instrument de conjuration était le même que celui que l'on pouvait trouver dans la préhistoire, à savoir l'art. Évoquant Altamira, il montrait à son auditoire comment les artistes préhistoriques avaient enfermé dans « les illusions qu'ils

7. Cf. Marc Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire : le paléolithique*, Grenoble, Jérôme Millon, 1994, p. 305-356 ; François Bon, *Préhistoire. La fabrique de l'homme*, Paris, Éd. du Seuil, 2009, p. 271-325.

8. Théorie fondée sur la thèse, erronée, de la représentation d'animaux comestibles, Salomon Reinach, « L'art et la magie » [1903], *Cultes, mythes et religions*, Paris, Ernest Leroux, 1905, p. 125-131.

9. La notion de la « survivance » [*survival*], telle qu'utilisée dans l'ethnologie anglaise par Edward Tylor (*Primitive Culture*, 1871), Andrew Lang (*Custom and Myth*, 1885), etc., est darwinienne.

10. Sur le rapport de la préhistoire et de l'oralité, cf. Maria Stavrinaki, « Überleben in Afrika, Wiederauf-erstehung für Europa. Leo Frobenius' Sicht der Vorgeschichte », dans *Kunst der Vorzeit. Felsbilder aus der Sammlung Frobenius*, éd. par Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba, Hélène Ivanoff, cat. exp., Berlin, Martin-Gropius-Bau, Munich/Londres/New York, Prestel, 2016, p. 33-42.

11. Klaus H. Kiefer, « Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses. Carl Einsteins Beitrag zu *Documents* », dans *Élan Vital oder Das Auge des Eros*, éd. par Hubertus Gassner, cat. exp., Munich, Haus der Kunst, Stiftung Haus der Kunst, 1994, p. 90-103.

12. Cité dans Marianne Kröger, *Das »Individuum als Fossil« – Carl Einsteins Romanfragment BEB II*, op. cit.

s'étaient eux-mêmes créées », à savoir les « images », les pensées qui leur faisaient peur, cela afin d'« envoûter » ces pensées et de s'en « débarrasser »¹³.

Cette explication psychanalytique de la fonction de l'art constitue le troisième élément important de l'analyse qu'Einstein fera des hallucinations de Masson, d'Arp et de Miró. L'acte créateur n'était pas seulement expliqué par la décharge ou le défoulement, il s'appuyait surtout sur l'invention psychanalytique de l'archaïsme. L'« illusion archaïque » – que Claude Lévi-Strauss a critiquée dans la pensée de Jean Piaget et que Hans Blumenberg a jugée responsable de la conception dominante du mythe comme une fiction des origines – a été d'un grand secours à Einstein¹⁴. Cette illusion lui a tout simplement permis de donner une base collective et *fatalement* objective à la subjectivité. Grâce aux archétypes collectifs dégagés par Carl Jung et à la théorie de la récapitulation – qui venait tout juste de recevoir ses lettres de noblesse sous la plume de Sigmund Freud –, Einstein établissait tous les liens nécessaires entre l'individu et la collectivité, censés mener ensemble la révolution.

Collectivité verticale, liant l'homme moderne à ses ancêtres, ceux de la préhistoire compris, mais aussi collectivité horizontale, celle que formaient les contemporains d'une même histoire. Ethnologie, préhistoire et psychanalyse : trois disciplines, qui, articulées à la philosophie et à l'histoire de l'art, nourriront désormais chez Einstein le dispositif du tragique.

Les analogies : une nouvelle immanence

Car il ne faut pas perdre de vue le tragique, dispositif plus que jamais central dans la pensée d'Einstein. Dans *L'Art du XX^e siècle*, version de 1931, il écrivait : « Cet art n'est pas lié à la volonté, mais au destin, il est fatal, et c'est en cela que résidera son effet essentiel, dans une sorte d'infection, de transfert du déroulement somnambulique ou obsessionnel sur le spectateur¹⁵. » La différence de la génération postcubiste avec sa devancière était de taille : l'héroïsme des aînés avait consisté dans la décision d'affronter instantanément le destin, en le soumettant à la tectonique de leurs formes, cependant que celui de leurs jeunes successeurs résidait dans la décision *d'ajourner* cette action en se livrant à un automatisme qui aggravait le destin jusqu'à le rendre insupportable ; la décision cubiste était censée agir avec la rapidité, l'univocité et l'indivisibilité d'une totalité, tandis que le fatalisme postcubiste consistait en un « transfert » de l'expérience traumatique, un transfert *à deux temps*, celui de la possession et celui du détachement.

Processus par définition relationnel, le « transfert » était surtout destiné à être répété en tant que tel par le spectateur vis-à-vis de l'œuvre d'art. Einstein trouvait dans le fatalisme infectieux de Masson ou d'Arp le facteur véritable de la dilatation temporelle du cubisme et, avec elle, son passage de l'univocité à l'ambiguïté, de

13. Carl Einstein, « Wir wollen heute Abend über... die Griechen der Latinate » [début des années 1930 ?], Archives Carl Einstein, n° 315, Akademie der Künste, 15 pages.

14. Claude Lévi-Strauss, « L'illusion archaïque », dans *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton, 1947, p. 98-113 ; et Hans Blumenberg, *La Raison du mythe*, traduit de l'allemand par Stéphane Dirschauer, Paris, Gallimard, 2001. Nous revenons sur Blumenberg plus loin.

15. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 203.

l'action purement contraignante sur le spectateur à une action ultimement plus participative de ce dernier. La « génération romantique » s'est même vu attribuer l'exploit d'avoir résolu l'aporie qui travaillait *Negerplastik* – cette coexistence malaisée et incertaine du modèle de la sculpture despotique avec la danse métamorphique, collective et participative. Il nous appartient de voir quelles sont les manières précises par lesquelles la génération romantique aurait « ouvert » le cubisme, le rendant par là même politiquement plus égalitaire qu'il ne l'avait été avant la guerre.

Dans les deux textes qu'il consacrait à Masson et Arp dans la revue *Documents*, Einstein expliquait de façon plus concrète en quoi consistait le « transfert » que recéait chacune de leurs peintures et son mécanisme. Le transfert n'était pas uniquement la décharge des peines dans l'œuvre puis sur le spectateur : pareil processus aurait fort risqué de s'apparenter à une simple catharsis (et nous verrons d'ailleurs que ce risque n'a pas été complètement évité). Loin de vouloir la neutralisation des excès, comme le ferait la catharsis, Einstein considérait au contraire qu'il fallait aiguïser ceux-ci et les maximiser : « Il nous semble, écrivait-il d'emblée dans son texte consacré à Masson, que le moment est venu, non de consolider ce qui se stabilise, mais bien d'accuser la crise¹⁶. » Obéir à la fatalité de l'hallucination s'inscrivait dans le programme d'« accusation de la crise ». Avant de s'attacher aux implications politiques, immenses, de ce projet, il faut comprendre quelle en était la traduction formelle.

La fatalité hallucinatoire s'exprimait dans des structures polysémiques, au sein desquelles les objets apparaissaient de manière à la fois *partielle* et *analogique*. « Parties analogiques » : ce sera dorénavant le leitmotiv – très curieusement ignoré par l'historiographie – des analyses formelles d'Einstein. De sorte qu'il n'est pas excessif d'affirmer que sa plus grande dette envers la production intellectuelle française de ces années consiste dans l'importance prépondérante qu'il accordera, dès le premier numéro de *Documents* jusqu'à son livre sur Braque, en passant par la dernière version de *L'Art du XX^e siècle*, à la notion des « analogies ». L'ironie de l'histoire a donc fait que la véhémence antimétaphorique d'Einstein a pu trouver un précieux allié dans le procédé qu'Aristote avait considéré comme la métaphore royale : l'analogie.

Les textes consacrés à la peinture de Masson, à celle de Picasso dès 1929, à celle de Braque à partir de 1932 et, enfin, aux reliefs de Hans Arp, attiraient l'attention sur les formes et les objets apparaissant sous une forme partielle et établissant entre eux des rapports analogiques : parties d'animaux chez Masson [fig. 35], détails résolument ambigus chez Arp, tel un soupçon de cou ou l'allusion à un bout de cravate, des fragments de feuilles, de fruits, de membres humains ou de simples formes abstraites, changeant d'identité selon les compositions, ces éléments étaient autant d'expressions du principe synecdochique, qui faisait son entrée dans la pensée d'Einstein [fig. 36]. Tout comme Roman Jakobson, mais sans jamais recourir au terme de « synecdoque », sans passer non plus par la linguistique, mais par l'ethnologie et la psychanalyse, Einstein théorisait maintenant la « combinaison » synecdochique des objets au sein de l'œuvre d'art. « On peut dessiner les objets en les observant », écrivait-il en esquissant le mécanisme d'une simple

16. Carl Einstein, « André Masson, étude ethnologique », in *Documents*, 1929, n° 2 (*op. cit.*, 1991, vol. 1, p. 95).

35. André Masson, *L'Équarisseur*, 1928.

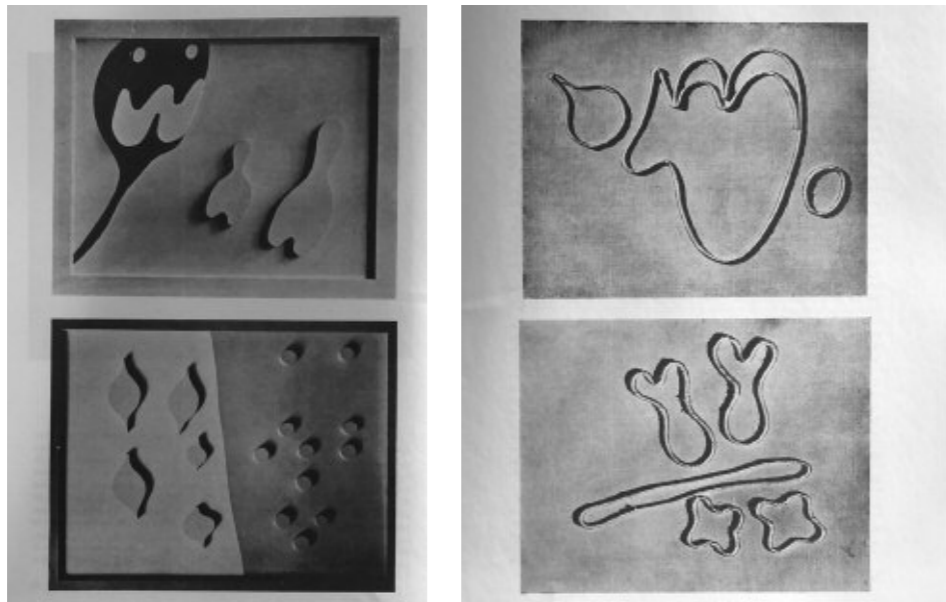
métaphore, ou bien procéder comme Masson et « les valoriser comme symptômes ou parties des processus psychologiques »¹⁷. Dans son essai sur Hans Arp également, intitulé « Enfance néolithique » et publié un an plus tard dans *Documents*, il insistera sur les détails, l'isolation des faits, la chose arrachée à l'ensemble, la « pointe » ou le fragment à partir duquel l'artiste organisait ses compositions [fig. 37]¹⁸. « Symptomatique », l'objet postcubiste l'était en premier lieu parce que résolument « partiel ». Cette partialité devenait l'une des deux conditions de la libération de l'objet vis-à-vis de ce qu'Einstein appelait son « identité » ou sa « fatalité biologique ». C'était grâce à cette partialité que l'objet postcubiste pouvait être *métamorphosé*, ainsi qu'en attestaient les créatures hybrides et autres chimères dont regorgeait la mythologie mondiale. La différence entre un objet symptomatique cubiste et un objet symptomatique postcubiste consistait précisément dans le fait que le premier était le résultat secondaire d'une transformation profonde de l'espace, tandis que le deuxième était le point d'ancrage nécessaire de l'action psychique du sujet, faute de quoi ce sujet risquait d'être emporté dans une hallucination illimitée destructrice. Mais l'objet symptomatique postcubiste était aussi l'objectif ultime de cette hallucination, ainsi qu'Einstein l'écrivit en 1931 dans *L'Art du XX^e siècle* : « Le cubisme avait transformé la conception de l'espace. Les peintres avaient pris acte, après les mathématiciens, mais indépendamment d'eux, que l'espace n'était pas une grandeur stable. La vision devenue fonctionnelle restait néanmoins liée à la structure statique des signes. C'est là que réside la parenté du cubisme avec l'art classique. Un problème demeurait. Si l'on parvenait à modifier

17. *Ibidem*, p. 100.18. Carl Einstein, « Enfance néolithique », in *Documents*, 1930, n° 9 (*op. cit.*, 1991, vol. 1, p. 35-43).36. Hans Arp, *Kopf-Stabile* [*Tête-stable*], 1926.

l'espace, il fallait en tirer les conséquences : modifier aussi la représentation du réel et la construction des formes¹⁹. »

Au demeurant, aucun objet partiel ou transformé ne pouvait échapper à la « métaphore » – et donc accomplir le processus de sa métamorphose – indépendamment des rapports de la composition globale de l'œuvre. Ces rapports-là, jouant chez Einstein exactement le même rôle que la « combinaison » synecdochique des signes chez Jakobson, étaient précisément les fameuses analogies, qui constituaient ainsi la deuxième condition nécessaire pour une peinture « libre ». Dans ce qu'il concevait sans doute comme sa profession de foi pour la revue *Documents*, le texte intitulé « Aphorismes méthodiques », Einstein expliquait : « Nous distinguons nettement les analogies libres et la suite des formes biologiques. L'image formée d'après ces dernières est seulement le signe de notre captivité. La notion de la nature [...] est tellement imprégnée de calculs et de constructions qu'elle n'est plus qu'une hallucination intellectuelle, n'enfermant plus de réalité directe : un monde de signes rationnels à peu près arbitraires. C'est à de tels complexes artificiels que s'opposent des figurations autistes et libres²⁰. » C'est en ces termes que se posait désormais le problème des différences entre le « concept » et l'« œuvre d'art » chez Einstein : fidèle à une longue tradition opposant l'art à la science – tradition qui remontait au romantisme et passait par les philosophes vitalistes pour retrouver toute sa vigueur dans le contexte antirationaliste des années 1920 –, Einstein allait de plus en plus concevoir l'art comme l'antithèse absolue de la science. C'est que l'art autant que la science pouvaient prétendre à ce caractère

19. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 191.20. Carl Einstein, « Aphorismes méthodiques », in *Documents*, 1929, n° 1 (*op. cit.*, 1991, vol. 1, p. 34).



37. Carl Einstein, « Enfance néolithique », in *Documents*, vol. 2, n° 8, 1930.

« antimétaphorique » qui importait plus que tout : la conformation de la réalité à l'art, et non l'inverse. Parce que la science pouvait s'enorgueillir de la conformation de la réalité à ses « hallucinations intellectuelles », il s'agissait de démontrer qu'elle avait préalablement *comparé* et *vérifié* ses trouvailles auprès de cette réalité même. Réalité et science auraient donc scellé le pacte vicieux de la fatalité. C'est pourquoi la lutte contre la fatalité serait désormais menée par les « analogies » de l'art, capables de la formation d'une nouvelle syntaxe du monde. À propos de Masson, Einstein écrivait : « La formation n'est plus déterminée dans le sens des suites biologiques, mais conformément aux processus des suites hallucinatoires. On arrive à une dissociation des objets en faveur des analogies autonomes psychologiques²¹. » Non seulement les objets étaient « interrompus » par le cours acausal des hallucinations, mais ils étaient aussi liés entre eux par des rapports analogiques exempts de toute ressemblance naturelle.

Chez Aristote déjà, la ressemblance propre à l'analogie n'était ni figée ni immédiate, mais résultait de rapports terme à terme. Citons *pro forma* l'exemple fameux : « La coupe [= b] est à Dionysos [= a] ce que le bouclier [= d] est à Arès [= c]²². » La différence entre une métaphore simple et une analogie était en définitive que la première concernait les « choses » et la deuxième *les rapports* entre les choses (ce qui était le *a* au *b* l'était du *c* au *d*) ; la première était une substitution iconique individuelle et directe, tandis que la « ressemblance » de la deuxième résultait de la comparaison entre deux séries ou entre deux réseaux sémantiques différents. Voilà ce qui intéressait Einstein, quitte à passer outre le caractère ultimement métaphorique de l'analogie : la cohérence ouverte et ambivalente, l'unité

21. Carl Einstein, « André Masson », art. cit., p. 102.

22. Aristote, *Poétique*, chap. XXI, 1457b 16, *op. cit.*, p. 109.

à travers la pluralité. Pour le dire autrement, la métaphore était à ses yeux analogique à la réalité, tandis que les « analogies » l'étaient les unes aux autres, au sein de la totalité du tableau et avec lui.

Dans les compositions de Masson, de Picasso, de Braque, les analogies étaient les rapports contrastés, complémentaires ou simplement symboliques donnant aux tableaux leur unité. En 1929, dans le texte qui suivait ses « Aphorismes méthodiques », Einstein écrivait : « Une ligne géométrique est définie dans un sens pour arriver à une solution : la force des lignes de Picasso provient de la multiplicité des axes intégrés, chaque forme correspondant d'une manière télépathique à toutes les formes du tableau²³ » [fig. 38, 39 et 40]. Il y avait de la sérialité au sein de chacun des tableaux qui composaient la série d'« ateliers » de Picasso, peints en 1928 et analysés par Einstein, dans *Documents* d'abord, puis dans la dernière version de *L'Art du XX^e siècle*. La composition était articulée sur une série d'axes verticaux et horizontaux, séparant – et unissant à la fois – le peintre de son modèle, le tableau du modèle, du peintre et de l'intérieur dans son ensemble. Tous ces axes étaient mis au service de la polysémie formelle et donc de la formation constante des analogies. Einstein faisait reproduire un bon nombre de détails de la composition, et démontrait concrètement ce travail des « analogies » : celles, par exemple, qui s'établissaient entre le profil schématique du peintre, où trois fentes se superposent, laissant ouverte l'identification des yeux et de la bouche, et le profil classicisant, réminiscences de profils trouvés chez Léger autour de 1926-1927, également visible dans le tableau ; celles aussi entre les espaces négatifs et positifs, vides et pleins, créés par le procédé de la mise en abyme et par les axes parcourant la composition ; celles encore entre la pléthore de formes triangulaires et courbes, claires ou foncées, appartenant à la fois à l'espace de l'atelier et à celui du tableau central. Selon Einstein, ces « analogies » des formes donnaient aux œuvres nées du processus centrifuge de l'hallucination à la fois leur unité et leur liberté, leur clarté et leur polysémie. Rien n'avait un sens « stable » au sein de la composition de Picasso, mais tout fonctionnait comme un système cohérent. Cela revenait à dire que l'analogie se chargeait désormais du travail sur la « différence sans termes positifs²⁴ » qu'avait initié le cubisme.

Pourtant, il fallait des « preuves » solides à Einstein pour se convaincre d'abord lui-même que quelque chose était en train de changer réellement dans l'art en Europe. En quoi les compositions postcubistes pouvaient-elles être dites objectives ? Sans aucun doute, par le recours conjoint aux hypothèses de l'ethnologie et à celles de la psychanalyse. Ce que démontrait la première sur le plan collectif, la seconde venait le confirmer par son examen de l'individu. C'est pour cette raison que la coopération entre les deux disciplines fut alors très importante : elle permettait de jeter un pont entre l'individu et la collectivité.

23. Carl Einstein, « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 », in *Documents*, 1929, n° 1 (*op. cit.*, 1991, vol. 1, p. 35).

24. Conformément à l'interprétation linguistique du cubisme, nous renvoyons ici à la fameuse thèse de Ferdinand de Saussure : « Dans la langue, il n'y a que des différences sans termes positifs », *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 166.



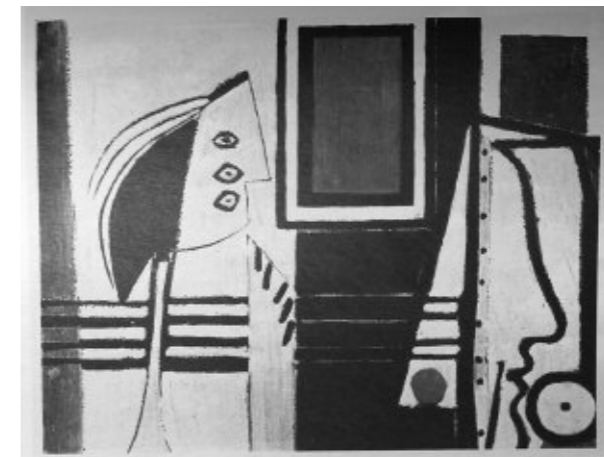
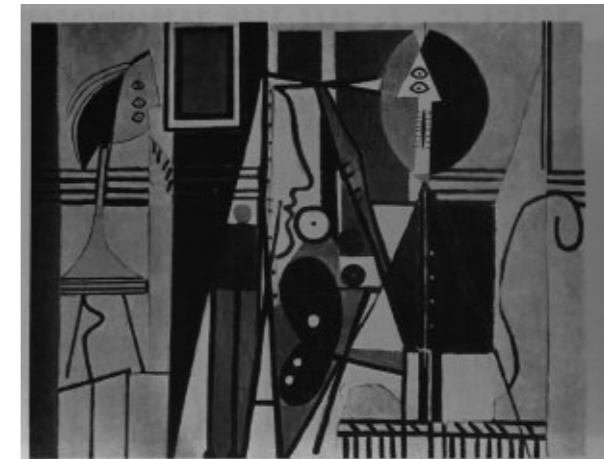
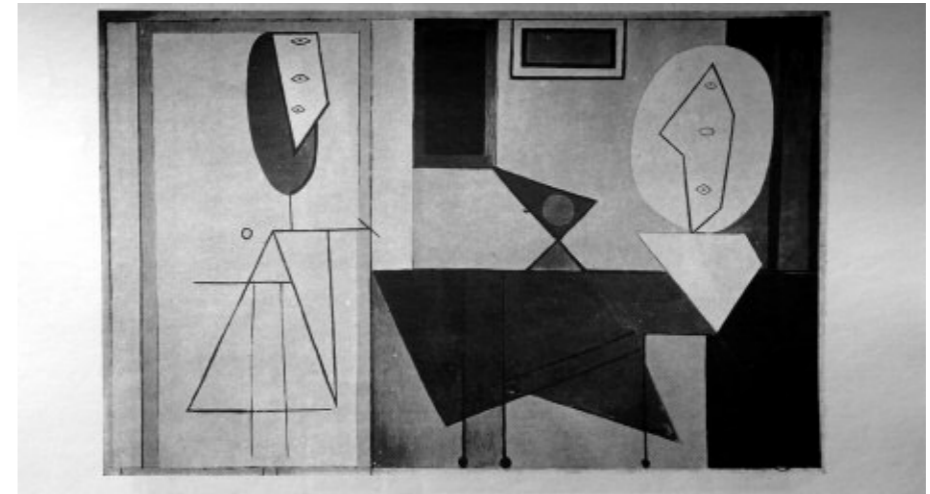
38. Pablo Picasso, *Le Peintre et son Modèle*, 1928.

Analogies ethnologiques

Parmi les nombreux outils conceptuels que l'ethnologie avait fournis à Einstein, il y avait la notion même de l'« analogie », qui fut l'un des instruments privilégiés par l'école britannique, au début des développements de la discipline, pour expliquer les « primitifs ». Dans son explication animiste du mythe, Edward Tylor postulait ainsi une réalité comme point de départ de la pensée mythique : à l'origine du mythe, il y aurait un phénomène physique – la faim, un phénomène naturel terrifiant, etc. – que la pensée mythique anthropomorphisait en lui attribuant une intentionnalité²⁵. Cette analogie entre le réel et l'idéal, le physique et le verbal, n'assumait pas toutefois sa réciprocité constitutive, mais faisait dépendre l'humanité de la « réalité ». Comme le contemporain d'Einstein Ernst Cassirer, qui se penchait ces années-là sur la question du mythe, la première génération d'ethnologues considérait que les « primitifs » restaient de tout temps ancrés dans l'immédiateté du sensible, dans la réaction automatique face à l'épaisseur troublante du réel²⁶. C'est pourquoi Tylor, fidèle en quelque sorte à l'historicisme de son temps, concluait que les mythes recelaient l'« évidence historique solide [*sound historical evidence*] » de

25. Edward Tylor, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom* [1871], New York, Henry Holt Co., 1889, p. 416. Sur l'animisme dans l'art des avant-gardes, cf. Spyros Papapetros, *On the Animation of the Inorganic: Art, Architecture, and the Extension of Life*, Chicago, Chicago University Press, 2012.

26. Nous reviendrons plus tard au cas intéressant de Cassirer.



39 et 40. Double page extraite de Carl Einstein, « Pablo Picasso : quelques tableaux de 1928 », in *Documents*, vol. 1, n° 1, 1929, avec détails du tableau de Pablo Picasso, *Le Peintre et son Modèle*, 1928.

leurs « auteurs » : il n'y avait qu'à prêter attention aux mythes eux-mêmes pour restituer leurs conditions de production. Une telle explication analogique du mythe était incompatible avec la vision d'Einstein. Il n'est donc pas étonnant de constater que la pensée analogique d'Einstein a été fécondée par la lecture des ouvrages de Lucien Lévy-Bruhl, dont la cible principale était précisément les préjugés évolutionnistes et racistes de l'école ethnologique britannique.

Lévy-Bruhl formulait sa fameuse « loi de participation » dès 1910, dans son ouvrage intitulé *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*²⁷. Bien que cet ouvrage ne soit guère dépourvu d'ambiguïtés idéologiques dans son évaluation des dites « sociétés inférieures », il intègre la thèse durkheimienne selon laquelle les représentations de ces sociétés relevaient du *fait social*, et non pas de la nature éternelle. En tant que telles, ces représentations étaient fondamentalement *différentes* des principes logiques propres au rationalisme. Lévy-Bruhl concluait que la pensée « primitive » n'était ni antilogique ni alogique, mais « prélogique », dans la mesure même où elle ne connaissait pas le principe de « contradiction ». Sa contestation de l'interprétation « réaliste » des Anglais se formulait à travers sa théorie « mystique » des représentations primitives, pour lesquelles chaque chose était le signe de forces occultes sans cesser pour autant d'être elle-même. Dans la mesure où le réel était déjà « mystique », il en allait de même des mythes et des images, qui entraient parfaitement en cohérence avec le système des représentations primitives. Ce même principe mystique constituait aussi le fondement de la loi de « participation », qui venait s'ajouter à l'édifice de l'intentionnalité animiste : « Je dirais, écrivait-il, que, dans les représentations collectives de la mentalité primitive, les objets, les êtres, les phénomènes peuvent être, d'une façon incompréhensible pour nous, à la fois eux-mêmes et autre chose qu'eux-mêmes. D'une façon non moins incompréhensible, ils émettent et ils reçoivent des forces, des vertus, des qualités, des actions mystiques, qui se font sentir hors d'eux, sans cesser d'être où elles sont²⁸. »

Sans aucun doute, la « loi de participation », donnant aux choses la capacité d'être à la fois ici et ailleurs, un et plusieurs, mêmes et autres, individus et espèce, constituait l'inspiration la plus profonde des « parties analogiques » de la pensée d'Einstein. Elle ne venait pas seulement défier la causalité, elle répondait surtout à sa vision ontologique et politique d'un monde des *rappports*²⁹. La participation était une annexion des choses, faisant de chacune d'elles le carrefour d'un « champ de forces ». On voit bien du reste que ces acquis ethnologiques de la pensée einsteinienne venaient parfaitement s'articuler avec la vision ouverte et interdépendante du monde que les écrits d'Ernst Mach lui avaient préalablement inspirée.

27. Lucien Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures* [1910], Paris, Presses universitaires de France, 1951 ; *La Mentalité primitive* [1925] ; *L'Âme primitive* [1927] ; *La Mythologie primitive* [1935]. Ces trois ouvrages ont été repris récemment dans un volume intitulé *Primitifs*, Paris, Éd. Anabet, 2010. Nous renvoyons ici aux nombreux travaux de Frédéric Keck sur Lévy-Bruhl.

28. Lucien Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, *op. cit.*, p. 77.

29. Lévy-Bruhl écrivait : « Dans la vie mentale des primitifs, il n'arrive guère que les représentations collectives se présentent à l'état isolé, hors des relations où elles sont le plus souvent engagées. [...] L'existence même des groupes sociaux, dans ses rapports avec celle des individus qui les composent, est le plus souvent représentée (et sentie en même temps que représentée) comme une participation, une communion, ou plutôt comme un complexus de participations et de communions. » *Ibidem*, p. 93.

La pensée analogique a été pour Einstein d'une importance inestimable, comme elle l'a été pour Michel Leiris. Elle leur permettait à tous deux de comprendre le monde comme entité plurielle, mais interdépendante, fluctuante, mais éminemment concrète. Dépourvu de « centre », le monde de la « participation » était profondément cohérent dans les rapports mobiles instaurés entre ses parties. Et même si Lévy-Bruhl continuait à penser une essence – le mana par exemple – possiblement partagée par tous, ses convictions socialistes (ainsi évoquait-il souvent la « solidarité cosmique » qui existait pour les primitifs) le conduisaient à insister sur les rapports tissés par ce partage. Quant à Einstein, son formalisme l'a sans doute conduit à privilégier l'aspect « structurel » chez Lévy-Bruhl, l'opposant ainsi d'autant plus fermement à l'analogie réaliste d'un Tylor. Les tableaux qui lui restituaient désormais sa foi en l'art – ceux de Picasso, ceux des jeunes peintres en France, ceux de Braque ou de Léger – n'étaient pas *analogiques* au monde parce qu'ils en portaient l'empreinte immédiate, mais parce que au contraire ils s'en séparaient en s'enfermant hermétiquement dans l'immanence formelle que leur garantissaient leurs parties analogiquement orchestrées.

Enfin, comme pour démontrer que l'analogie n'était pas confinée à l'art et qu'elle pouvait constituer une méthode d'analyse légitime dans le champ de la réflexion occidentale, Einstein commença de développer une pensée historique analogique dans ses écrits : le nomadisme et le sédentarisme transgressaient les limites des phénomènes historiques précis liés à la préhistoire ou à la protohistoire, et l'exogamie et l'endogamie transgressaient ceux des sociétés tribales : ils devenaient tous des phénomènes transhistoriques, indissociablement et tour à tour psychiques, sociaux et, bien entendu, formels. En s'attachant à cette « structure analogique » propre aux œuvres et à la pensée, Einstein procédait d'une manière similaire à celle de plusieurs anthropologues plus tardifs, qui viendront poursuivre, de manière plus ou moins critique, la démarche analogique de Lévy-Bruhl : de Claude Lévi-Strauss à Mary Douglas, en passant par Maurice Godelier³⁰.

André Masson : identification animalière

L'usage fait par Einstein de la pensée de Lévy-Bruhl est cependant abusif au regard de l'une des hypothèses fondamentales de l'ethnologue français, à savoir le

30. Appuyé à la linguistique, Lévi-Strauss insisterait sur le système d'équivalences établi entre la société, l'histoire et le monde par la « pensée sauvage », système fondé lui-même sur la capacité de classer les représentations tout en les transformant les unes dans les autres ; et Mary Douglas, qui ajoutait aux ressources heuristiques de la linguistique celles de la sociologie, verra dans l'analogie une pensée non seulement sérielle – fonctionnant à travers le parallélisme des séries, indépendantes les unes des autres seulement en apparence –, mais aussi concrète et incarnée. Cf. Claude Lévy-Strauss, *La Pensée sauvage* [1962], Paris, Pocket, 1991 ; voir aussi l'article de Maurice Godelier, « Mythe et histoire. Réflexions sur les fondements de la pensée sauvage », in *Annales*, vol. 26, n° 3-4, 1971, p. 541-558. Si, dans son hommage à Lévy-Bruhl, Mary Douglas sortait de la bipartition entre l'art analogique et la science analytique, considérant que l'informatique la plus avancée procédait consciemment selon un mode analogique, Einstein, conforme aux préjugés de son temps, continuait à distinguer les deux, réservant ainsi le privilège des *sérialités* et des *structures* concrètes uniquement à l'art. Cf. Mary Douglas, « Raisonnements circulaires. Retour nostalgique à Lévy-Bruhl », in *Gradhiva*, n° 30-31, 2001-2002, p. 1-14. Douglas appelait ce parallélisme des séries – dans la Bible par exemple – « parataxique », en s'inspirant du grief fait par Auerbach à cet écrit, à ses yeux si peu cohérent.

caractère « collectif » de la pensée analogique dans les sociétés primitives³¹. Parfaitement conscient de cet abus, Einstein se justifiait ainsi : « Si les forces hallucinatoires étaient autrefois l'expression d'une collectivité et de son dogmatisme, elles ne s'exercent plus actuellement que d'une façon subjective, qu'en brisant avec les conventions. [...] C'est avec une grande timidité que nous commençons d'apprécier l'imaginatif comme une dominante. Ce n'est plus maintenant le point de départ des lois et des miracles, ni le signe d'une éternité finie, ni le centre d'un système statique. C'est maintenant la chose la plus mobile, la plus mortelle, mais c'est par erreur qu'on la valorise comme signe d'une subjectivité arbitraire : l'imaginatif provient, en effet, de processus fatals à peu près impossibles à diriger³². »

Tout se passait donc comme si, dans cette ère du « centre perdu » qu'était la modernité, la *contrainte psychique* venait se substituer à la *contrainte sociale*. En ce sens, le dispositif d'Einstein à la fin des années 1920 restait identique à celui élaboré à propos du cubisme avant la guerre. À cette différence près toutefois : que désormais cette contrainte n'était que le premier moment d'un dispositif fonctionnant à deux temps. La contrainte psychique de l'artiste, théorisée par André Breton avant le *Manifeste* de 1924 et décrite par Einstein comme l'action « de processus fatals à peu près impossibles à diriger », détruisait la cohérence causale du monde par la cohérence « abrupte³³ » des analogies³⁴. Mais l'artiste devait à la longue s'extraire de la contrainte obsessionnelle qu'il subissait, afin de sélectionner, de renforcer ou de minimiser les analogies. Ce processus devait être répété par le spectateur, lequel était censé passer, comme l'artiste, de la fatalité de l'œuvre d'art mise devant ses yeux à la liberté de sa propre conscience. C'est ce dispositif à deux temps qu'Einstein a élaboré pour expliquer l'art de Masson, celui d'Arp ou encore celui de Braque à partir de 1932. Tous ces artistes illustraient en fin de compte la lutte d'une individualité puissante, capable de mener les rites activés autrefois par des sociétés entières. Et la production de ces artistes avait pour fonction de façonner des individualités aussi puissantes et aussi libres que l'étaient leurs créateurs.

Mélangant allégrement ses connaissances ethnologiques, glissant du totémisme au sacrifice et de la possession à la participation, Einstein se penchait maintenant sur la série des tableaux réalisés par Masson à partir de 1924. Il faut se souvenir ici que, en 1923 encore, l'artiste était fidèle à la grille cubiste, tout en pratiquant par ailleurs le dessin automatique. En 1924, il a tenté de dialectiser cette activité parallèle par la destruction de la grille cubiste et l'organisation de ses compositions, désormais labiles et sinueuses, à partir du centre de la composition. Le centre devenait l'expression visible de la source du « moi », bientôt disséminé

31. À l'exception des cas pathologiques dans le monde occidental, auxquels Lévy-Bruhl opposait l'absolue normalité des mentalités analogiques primitives.

32. Carl Einstein, « André Masson : étude ethnologique », in *Documents*, 1929, n° 2 (*op. cit.*, 1991, vol. 1, p. 93-102).

33. Cf. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 199.

34. La théorisation de l'automatisme contraignant commence chez Breton dans *Les Pas perdus*, dans le cadre de son analyse des séances d'hypnose, mais se poursuit bien sûr dans son *Manifeste* de 1924, quand il écrit par exemple : « Le surréalisme ne permet pas à ceux qui s'y adonnent de le délaissier quand il leur plaît. Tout porte à croire qu'il agit sur l'esprit à la manière des stupéfiants ; comme eux il crée un certain état de besoin et peut pousser l'homme à de terribles révoltes. » Cité ici d'après André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1967, p. 50.

à travers le tracé enchevêtré de ses hallucinations propres³⁵. Le dispositif à deux temps théorisé par Einstein, partagé entre la contrainte et la liberté, n'était guère abusif au vu du procédé réel de Masson. Ce dernier reviendrait souvent dans ses écrits à ce procédé automatique de création. On peut lire dans ses « Propos sur le surréalisme » : « Psychiquement, il faut faire le vide en soi ; le dessin automatique prenant sa source dans l'inconscient doit paraître comme une imprévisible naissance. Les premières apparitions graphiques sur le papier sont geste pur, rythme, incantation, et comme résultat : purs gribouillis. C'est la première phase. Dans la seconde phase, l'image (qui était latente) réclame ses droits. Quand l'image est apparue, il faut s'arrêter. Cette image n'est qu'un vestige, une trace, une épave³⁶. » D'un côté, il y avait donc la source, le liquide, l'hallucination continue. De l'autre, l'image partielle, la trace pétrifiée d'un processus subitement interrompu. De plus en plus, depuis 1924, des *indices* animaliers – parties de poissons ou d'oiseaux – se détachaient du gribouillis de dessins de Masson. Empreintes discontinues d'un processus fluide, vestiges « arrêtés » d'une suite incroyablement *rapide* afin d'échapper au contrôle de la conscience, les « parties animalières » de Masson étaient à la fois des signes indiciels et des synecdoques parfaites de ce grand tout qu'était le processus automatique [fig. 41]³⁷.

Chez Einstein, les parties animalières qui se détachaient de la trame hallucinatoire des œuvres de Masson légitimaient l'analogie ethnologique. Totémisme, possession extatique et sacrifice, liés, d'une façon ou d'une autre, à la figure de l'animal, venaient doter la pratique subjective du peintre moderne du supplément objectif nécessaire. Le concept nodal sur lequel s'articulaient toutes ces notions était l'« identification » du peintre à l'animal. Et c'était par le biais de l'« identification » qu'un glissement s'opérait de même de l'ethnologie vers la psychanalyse, faisant de la création non seulement un rite ethnologique, mais également un acte de transfert. Système éminemment social, s'il en est, dans sa construction exogame des sociétés concernées, le totémisme signifiait, une fois adapté à la subjectivité moderne, l'exogamie que le peintre devait pratiquer par rapport à son propre moi : « On se souvient, écrivait Einstein, de l'importance des transmutations aux époques primitives et des besoins exogames d'élargir l'identité³⁸. » Du totémisme à la transe de possession, où les membres d'une société primitive s'identifiaient aux esprits supportés par leurs masques, personnifiés eux aussi par des figures animales, le passage était plus qu'aisé. Tout indique qu'Einstein se souvenait ici des danses métamorphiques décrites brusquement dans la toute dernière partie de son ancien traité *Negerplastik*, que la « loi de participation » de Lévy-Bruhl venait de confirmer. Ainsi évoquait-il simplement, à propos de Masson, la « métamorphose » comme « le

35. William Rubin, « André Masson et la peinture du XX^e siècle », dans *André Masson*, éd. par William Rubin et Carolyn Lanchner, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1977, p. 11-77 ; voir aussi Clark Poling, *André Masson and the Surrealist Self*, New Haven, Yale University Press, 2008.

36. André Masson, *Le Rebelle du surréalisme : écrits*, éd. par Françoise Levallant, Paris, Hermann, 1994, p. 37.

37. Cf. Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, traduit de l'américain par Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, 1990 ; Rosalind Krauss, Jane Livingston, Dawn Ades, *Explosante-fixe : photographie et surréalisme*, traduit de l'américain par Dominique Le Bourg et Dominique Saran, Paris, Hazan, 2002.

38. Carl Einstein, « André Masson », art. cit., p. 102.



41. André Masson, *Les Poissons dessinés sur le sable*, 1927.

drame classique du totémisme et probablement l'un des motifs dramatiques les plus anciens (pantomimes d'animaux, danses des masques). C'est dans ces drames qu'on fête l'acquisition de nouvelles forces magiques et que l'animal meurt comme remplaçant de l'homme³⁹ ».

Voilà donc comment le « drame » était désormais propulsé au cœur même de la création. Le modèle de la sculpture instantanée et despotique, qui se trouvait au cœur de *Negerplastik*, avait volé en éclats. Surtout, le drame ethnologique de Masson était parfaitement compatible avec le dispositif du tragique, tel que décrit par Nietzsche, jouant et rejouant, éternellement, la dissolution et le rassemblement du moi. L'animalité procurait à Masson son identité « exogame », tout en le protégeant de sa perte : « C'est grâce à l'identification de l'homme avec l'animal, poursuivait Einstein, que la projection du sacrifice de soi-même est devenue possible. »

Quelle était donc la fonction concrète de l'objet postcubiste ? En tant que symptôme des fonctions psychiques, il devenait un embranchement, sur lequel venait se

39. *Ibidem*.

fixer la tension intrinsèque du sujet. Il s'ensuit que tout objet postcubiste était sacrificiel et que tout objet était en fin de compte « animal », puisque sa fonction médiatrice permettait à l'homme de sortir de son moi, sans pour autant se perdre en s'adonnant à ses hallucinations. Dans cette idée qu'Einstein se faisait du « sacrifice », toute circulaire et parfaitement dosée dans son fonctionnement dialectique, résidait l'une des différences importantes avec Georges Bataille, chez qui l'identification entre le peintre et le motif, et entre le spectateur et l'œuvre était toujours un processus avorté, une lancée de l'autoformation subjective subitement écrasée⁴⁰. Le sacrifice chez Einstein était en revanche *sans reste* – tel était le cas du moins chaque fois qu'Einstein réussissait à vaincre ses démons et à renouveler sa foi en l'art.

Hans Arp, la psychanalyse et la préhistoire (Einstein, Bataille et Leiris)

Ce mécanisme d'identification et de transfert qu'Einstein avait reconnu dans l'art animalier de Masson, il l'identifia de même dans les reliefs que Hans Arp réalisait vers la fin des années 1920, mais en s'appuyant cette fois principalement sur la psychanalyse et les liens que celle-ci établissait avec la préhistoire. Et l'ethnologie venait s'imbriquer facilement dans ce dispositif. Il commençait son analyse par ces lignes : « Quand nous étions enfants nous mangions des gâteaux pareils aux œuvres d'Arp, faits avec de la pâte et du sucre et qu'on appelait "Dambedeys". Nous dévorions des hommes et des femmes ennemis, des animaux, des étoiles et des cœurs, afin de renouveler et augmenter notre "mana" en nous appropriant celui des autres. Nous mâchions de la préhistoire et habitions dans des cavernes, nous torturions des poupées et nous les assassinions ensuite⁴¹. » L'intérêt de Hans Arp pour la préhistoire était réel et parfaitement documenté⁴². Si l'artiste avait été sensible, dans les années 1910, aux figures animales de la peinture pariétale, ses reliefs des années 1920 portaient des références à l'art néolithique et mégalithique qui le préoccupait particulièrement pendant ces années-là [fig. 42 et 43]⁴³. À la toute fin des années 1920, l'assimilation du travail d'Arp à l'art préhistorique commençait à sérieusement s'imposer dans le discours critique. En juin 1928, dans son texte « Hans Arp et les nombrils », publié dans *Variétés*, le critique P. Hoorman parlait de l'« atelier » d'Arp installé « dans l'âge des cavernes ». Dans une sorte de récapitulation des « techniques », l'artiste était présenté comme maîtrisant, de manière progressive, les différentes techniques inventées par l'humanité au cours de son évolution. Quant à l'objectif de cet art, ses « figures secrètes » étaient « destinées à conjurer les rêves »⁴⁴. En juin 1929, l'éditorial de la revue *Centaure* affirmait que si Joan Miró, Hans Arp ou Max Ernst découvraient « aujourd'hui la magie linéaire de certaines peintures préhistoriques, ce n'est nullement à la suite d'un goût immodéré pour le paradoxe, c'est parce qu'il leur convenait, après des siècles de perfection

40. Sur ce point, cf. le bel essai de Charlie F. B. Miller, « Rotten Sun », in *Art History*, vol. 34, n° 2, 2011, p. 389-411.

41. Carl Einstein, « Enfance néolithique », art. cit., p. 35.

42. Stefanie Poley, *Hans Arp: die Formensprache im plastischen Werk*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 1978, p. 154-162.

43. Poley insiste beaucoup sur les menhirs, les dolmens, mais aussi des signes « idéographiques » recueillis sur les monuments en Bretagne.

44. P. Hoorman, « Hans Arp et les nombrils », in *Variétés*, n° 2, 15 juin 1928, p. 98.

42. Hans Arp, *Le Cerf*, 1914.

académique, de se retremper à des sources encore impolluées⁴⁵ ». Dans la même revue, Hubert Coxley retrouvait dans les « dessins de Arp cette pureté qu'on voit dans ceux des cavernes préhistoriques⁴⁶ ». La préhistoire fournissait donc avant tout la preuve que l'art des « origines » – présumé constituer l'art à l'état pur (un peu comme Claude Lévi-Strauss trouvait chez les aborigènes les « structures élémentaires de la religion ») – n'avait pas pour visée la délectation esthétique, mais une fonction – ce que Denis Hollier a appelé à propos de la revue *Documents* « une valeur d'usage » : la conjuration ou autres objectifs magiques⁴⁷. Mais la préhistoire

45. « Retour à la barbarie ? », in *Centaure*, vol. 3, n° 9, juin 1929, p. 228.

46. Hubert Coxley, « Quelques considérations sur le problème plastique tel qu'il se pose pour Hans Arp », in *Centaure*, vol. 3, n° 2, novembre 1928, p. 36-38.

47. Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », in *Documents, op. cit.*, 1991, introduction.

43. Hans Arp, *Squelette*, 1928.

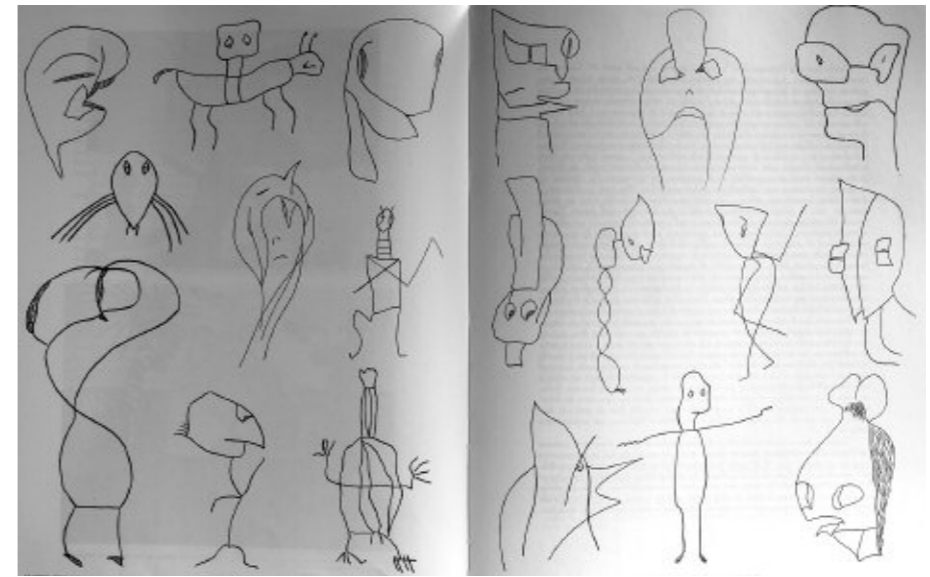
procurait également aux artistes le modèle formel antihistoriciste par excellence : celui des commencements. Quant à Einstein, sa lecture trouvait aussi dans la préhistoire – celle de l'individu et celle de l'espèce – l'éclatement d'une histoire trop tardive et la preuve irréfutable de la « valeur d'usage » de l'art. Existait-il une seule chose ayant une valeur d'usage plus irréfutable que la nourriture ? Par l'analogie instaurée entre « les gâteaux faits avec de la pâte et du sucre » et les reliefs d'Arp, Einstein donnait à l'art la valeur d'usage la plus absolue de toutes : celle qui se réalise à travers la dévoration même de son objet.

Il est clair que ce n'était pas la préhistoire dans le sens strict qui intéressait Einstein dans ce texte. Nous n'y trouverons donc aucune référence précise ni à l'art préhistorique ni aux sociétés dont il relève. C'était l'analogie entre l'enfance et la préhistoire qui lui importait en revanche au plus haut point. Celle-ci se fondait sur le thème de l'identification dévorante, le « cannibalisme », si l'on préfère rester

fidèle à la terminologie du texte lui-même. Cette analogie dérivait bien sûr de la théorie de la récapitulation, qui, depuis le dernier quart du XIX^e siècle, jouissait d'une place prépondérante dans le savoir : l'« ontogenèse », l'histoire de la formation de l'individu concret, répéterait la « phylogenèse », l'histoire de la formation de l'espèce. Cette idée était fondée sur deux postulats : et que l'homme était le produit d'une addition ininterrompue des acquis organiques contractés au fil des âges, et que la formation de l'individu venait condenser, en accéléré, l'histoire de cette addition⁴⁸. Une fois de plus, ce fut surtout grâce au travail de simplification et de diffusion effectué par le darwiniste Ernst Haeckel que « la loi biogénétique », dont les fondements avaient été jetés au début du XIX^e siècle, put imprégner à ce point la pensée de cette époque. Pour Einstein comme pour Freud et pour bien d'autres intellectuels de cette époque, cette loi a été d'un apport inestimable, en raison de sa cohérence sémantique écrasante, mais aussi parce qu'elle jetait un pont entre le présent et le passé le plus reculé. Cette théorie permettait ainsi au Freud de « Totem et tabou » de faire remonter le complexe d'Œdipe jusqu'au « meurtre du père » de la horde primitive ou, inversement, de prétendre que la sexualité enfantine présentait des équivalences avec les pratiques cannibales. Le texte d'Einstein reste incompréhensible en dehors de la réception freudienne de la récapitulation et d'une certaine pensée esthétique qui se proposait d'expliquer l'énigme de l'art des cavernes en s'appuyant sur le dessin d'enfant.

Tout indique, en somme, que la révolte d'Einstein contre la « capitalisation du temps » trouvait ses limites dans son adhésion à la théorie de la récapitulation. Était-ce, au contraire, la méfiance de Georges Bataille envers toute forme d'accumulation sans perte qui expliquait son hostilité envers cette théorie ? En effet, Bataille avait réservé une critique sévère à la théorie que Georges-Henri Luquet avait défendue dans son ouvrage *L'Art primitif*, publié en 1930, dans lequel Luquet récapitulait ses propres thèses, exposées dans une série d'ouvrages qu'il avait consacrés au dessin d'enfant et à l'art de « l'homme fossile⁴⁹ ». Si la critique de Bataille, qui empruntait son titre à celui de l'ouvrage de Luquet, est importante dans le contexte qui est le nôtre, c'est qu'elle apparaissait dans le numéro de la revue *Documents* précédant immédiatement celui d'Einstein sur Arp [fig. 44]. Il est donc légitime de lire l'article d'Einstein en l'intégrant dans ce champ intertextuel.

Bataille contestait deux éléments fondamentaux dans la démarche de Georges-Henri Luquet : son postulat biogénétique et son idée selon laquelle l'art avait une fonction « positive », venant affirmer, de manière tout humaniste au fond, l'individualité. Il était rare à cette époque de trouver des pensées défiant la loi de récapitulation. Ce fut le cas de celle de Bataille lorsqu'il se pencha sur l'analogie établie par Luquet entre l'art de l'enfant et celui des adultes primitifs : « Il est sans doute difficile, écrivait-il ainsi, de s'en tenir au premier abord à des propositions aussi hardies⁵⁰. » Dubitatif, Bataille l'était aussi à l'égard de la théorie selon laquelle le gribouillis sur une page blanche ou la traînée de doigts sur un mur pariétal étaient



44. Georges Bataille, « L'art primitif », in *Documents*, vol. 2, n° 7, 1930.

deux façons analogues d'affirmer le « moi » de l'auteur. Au contraire, Bataille y voyait une « altération », la volonté sadique du sujet de détruire le support auquel il était confronté et finalement de se détruire lui-même. Cette interprétation allait à l'encontre de la théorie d'« auto-imitation » de Luquet, selon laquelle l'origine de l'art était une ressemblance fortuite au sein d'un gribouillis, complétée et établie une fois reconnue⁵¹. La théorie de Luquet initiait à nouveaux frais l'hypothèse de « l'art pour l'art » dans les études de la production préhistorique. À la « ressemblance » complétée et patiemment perfectionnée, Bataille opposait sa propre théorie de la création comme une série d'altérations, obéissant au procédé de l'informe. Et s'il ne pouvait que concéder que les figures animales étaient bel et bien conformément rendues sur les parois des cavernes, Bataille relevait que tel n'était pas le cas de la figure humaine, dont les occurrences relevaient dans leur ensemble de l'opération de l'« informe »⁵².

La préhistoire a toujours servi d'écran sur lequel la modernité a projeté ses urgences ontologiques propres ; Bataille ne fit pas exception à la règle lorsqu'il décida de poursuivre sa critique de Luquet par un deuxième texte. Ce bref texte était consacré à l'art de Miró, notamment ses peintures les plus récentes de l'année 1930 [fig. 45 et 46]. Juste après avoir fait le reproche à la théorie de l'art formulée par Luquet de faire l'impasse sur la peinture de son temps, il constatait l'achèvement du processus d'altération entrepris par l'art moderne⁵³. Ce qu'esquissait ici

48. Pour une étude approfondie de cette question, cf. Stephen Jay Gould, *Ontogeny and Phylogeny*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press, 1977.

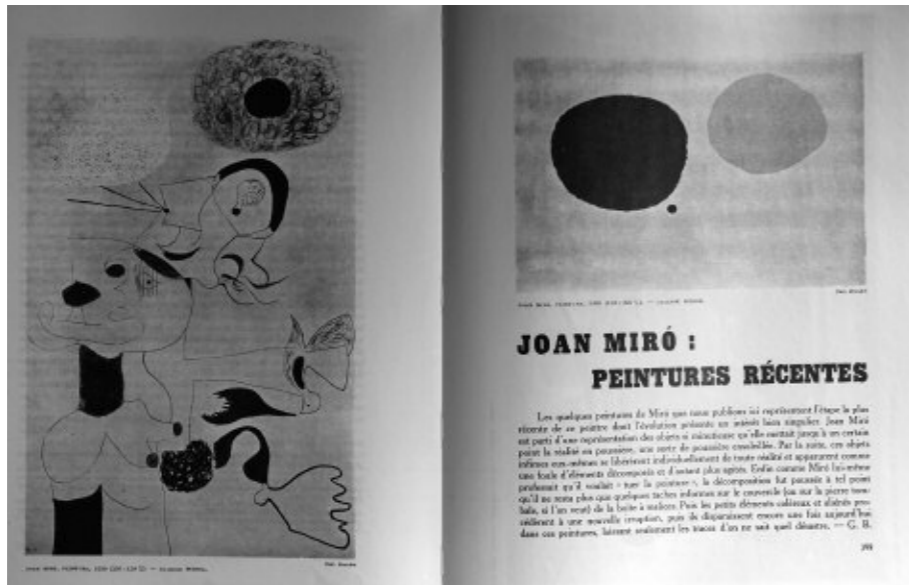
49. Cf. Georges-Henri Luquet, *Les Dessins d'un enfant. Étude psychologique*, Paris, Félix Alcan, 1913, et *L'Art et la Religion des hommes fossiles*, Paris, Félix Alcan, 1926.

50. Georges Bataille, « L'art primitif », in *Documents*, 1930, n° 8 (*op. cit.*, 1991, vol. 2, p. 389).

51. Cette théorie était formulée par Luquet dans *L'Art et la Religion des hommes fossiles*.

52. Nous avons étudié plus extensivement la pensée de Bataille sur la préhistoire dans Maria Stavrinaki, « Lascaux-Hiroshima. La préhistoire de Pierre Huyghe à Georges Bataille », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, n° 135, printemps 2016, p. 24-63.

53. « Cette peinture pourrie altère des objets avec une violence qui n'avait pas encore été atteinte », affirmait Bataille dans le bref texte parsemé de nombreuses reproductions qu'il consacrait aussitôt à la peinture de Miró, dans Georges Bataille, « L'art primitif », art. cit., p. 397.



45. Georges Bataille, « Joan Miró : peintures récentes », in *Documents*, vol. 2, n° 7, 1930.

Georges Bataille était une *récapitulation à l'envers*, menant à pure perte, à la mort : « Joan Miró, écrivait-il, est parti d'une représentation des objets si minutieuse qu'elle mettait jusqu'à un certain point la réalité en poussière, une sorte de poussière ensoleillée. Par la suite, ces objets infimes eux-mêmes se libérèrent individuellement de toute réalité et apparurent comme une foule d'éléments décomposés et d'autant plus agités. Enfin, comme Miró lui-même professait qu'il voulait "tuer la peinture", la décomposition fut poussée à tel point qu'il ne resta plus que quelques taches informes sur le couvercle (ou sur la pierre tombale, si l'on veut) de la boîte à malices. Puis les petits éléments coléreux et aliénés procédèrent à une nouvelle irruption, puis ils disparaissent encore une fois aujourd'hui dans ces peintures, laissant seulement les traces d'on ne sait quel désastre⁵⁴. »

Les « parties analogiques » devenaient chez Bataille les restes d'un exercice sadique infligé par la peinture sur son propre corps. Au lieu de tisser des rapports dans un monde qui faisait sens, ces parties témoignaient d'un « désastre ». Voilà le point principal sur lequel Einstein articulerait sa propre lecture d'un art moderne *préhistorique*. Mais, précisément, par l'analogie qu'il établissait entre l'enfance de l'individu et celle de l'espèce, et par celle qui liait les parties composant les œuvres d'Arp, Einstein faisait montre de ses différences avec Bataille et de ses affinités avec Michel Leiris.

Pas plus que chez Bataille, la préhistoire symbolique de l'individu et de l'espèce chez Einstein n'était tendre : il y avait du cannibalisme, du sadisme et de l'assassinat. Le cannibalisme et le sadisme passaient de façon peu surprenante par la pensée freudienne, en particulier les *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1905),

54. Georges Bataille, « Joan Miró : peintures récentes », in *Documents*, 1930, n° 7 (*op. cit.*, 1991, vol. 2, p. 399).



46. Joan Miró, *Composition (Tête)*, 1930.

La Psychologie des foules et l'Analyse du moi (1921) et *Le Moi et le Ça* (1923)⁵⁵. Dans tous ces essais, Freud reviendra au thème de l'identification, qu'il suivait de ses premiers stades dans l'érotisme infantile jusqu'à celui de l'identification de la foule à son chef. Dans ses essais de 1905, la première analogie entre la préhistoire et l'enfance passait pour Freud par l'« amnésie », puisque la sexualité infantile était aussi oubliée et, par là, aussi déterminante que la préhistoire⁵⁶. Ce que la mémoire avait englouti était ce qu'il appellera l'« étayage » des pulsions sexuelles, par définition partielles, de l'enfant sur les fonctions de la conservation. Pour Freud, l'incorporation d'un objet (le sein de la mère ou le propre doigt de l'enfant) était le prototype de ce que sera plus tard le mécanisme de l'identification, cette dernière s'avérant en conséquence « la forme la plus primitive de l'attachement à un objet ». Ce sont ces idées qui travaillent en sourdine le texte d'Einstein, dans le récit de ses propres souvenirs d'enfance et d'incorporation du monde entier (ces idées coexistent au demeurant paisiblement avec le thème ethnologique d'incorporation du « mana »). Depuis quelques années déjà, Einstein avait entrepris d'écrire ses souvenirs dans son roman

55. Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* [1905], Paris, Gallimard, coll. Idées, 1962 ; pour ses deux autres essais, nous suivons ici l'édition *Essais de psychanalyse*, Paris, Éd. Payot & Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2001.

56. Sigmund Freud, « La sexualité infantile », dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, *op. cit.*, p. 68.

autobiographique entropique et inachevé intitulé *BEB II* et qu'il avait conçu comme une suite de son roman *Bebuquin*⁵⁷. Dans son examen de la sexualité prégénitale, Freud esquissait une première phase « cannibale » ou « orale » dans laquelle l'enfant s'identifiait à son objet sexuel jusqu'à l'incorporer, et une deuxième phase « sadique-anale » où l'enfant exerçait son activité érogène dans la cruauté envers les autres, humains et objets confondus⁵⁸. Ces deux cas coexistent au sein de l'analyse einsteinienne de l'enfance, de la préhistoire et de l'art pratiqué par Arp. En somme, Einstein se positionnait *entre* Bataille et Luquet : il s'appropriait les thèmes de la dévoration cannibale et de la cruauté sadique, chers à Bataille, mais pour les intégrer dans la cohérence analogique de la récapitulation, défendue par Luquet.

Mais quel était au juste le sadisme exercé par l'art, analogue à celui exercé par les enfants sur leurs jouets ou leurs camarades de jeu ? Si l'esthétisation de l'art revenait à « une violence sans risque », Einstein trouvait dans le travail d'Arp un art au potentiel symbolique traumatisant et même assassin : les formes les moins percutantes étaient les premières à succomber (« il est évident que la confection des œuvres d'art comporte beaucoup d'éléments de cruauté et d'assassinat⁵⁹ »), mais à l'horizon il y avait toujours le « moi ». Quand on est peintre, écrivait Einstein, on essaie « de se venger de tout ce qui nous semble déterminé ; mais, chose curieuse, seuls les possédés les plus contraints y réussissent⁶⁰ ». Qu'Arp fût un « possédé contraint », cela se démontrait par son mode opératoire : « Arp isole les faits pour ne pas se noyer dans le borborygme. Pour qu'une chose ne reste pas anonyme, il faut l'arracher à l'ensemble et la surestimer⁶¹ », déclarait plus loin Einstein. En choisissant des fragments organiques, dépourvus d'identité stable et oscillant par conséquent entre les règnes et entre l'animé et l'inanimé, Arp parvenait à associer à la contrainte de l'obsession la liberté des analogies polysémiques. Du côté de la contrainte, il était nécessaire de comprendre la forme partielle comme une *idée fixe* : « Le détail, poursuivait Einstein, vaut autant que l'ensemble ; il est même plus intense et plus net ; c'est une accentuation traumatique. Arp fixe dans ses œuvres les points culminants des chocs les plus intenses, tels que : naissance, explosion de l'œuf maternel, cravate étranglant un communiant congestionné, enterrement sous une chute de feuillage, chocs enfantins et frayeurs nègres⁶². » Telle était donc l'obsession contraignante à laquelle Arp se soumettait volontiers : de manière tout hypnotique, il choisissait un détail, sur lequel il se fixait. Cette fixation faisait du détail le *symptôme* de ses expériences traumatiques. Comme lors des séances d'hypnose où, sur la suggestion de l'hypnotiseur, l'hystérie se concentrait, puis se manifestait par la paralysie partielle du sujet. Tout comme l'énonçaient aussi les théories successives de l'automatisme élaborées par Breton, lequel rapportait, dans son *Manifeste* de 1924 par exemple, sa soumission volontaire à l'obsession contraignante d'un

57. On peut ainsi voir le texte sur Hans Arp comme le pendant théorique de ce que constituaient à ce stade ses expériences d'une écriture de « soi ».

58. Sigmund Freud, « La sexualité infantile », doc. cit. Voir aussi la définition de l'« étayage » par Jean-Bertrand Pontalis et Jean Laplanche dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* [1967], sous la direction de Daniel Lagache, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 148-150.

59. Carl Einstein, « Enfance néolithique », art. cit., p. 479.

60. *Ibidem*, p. 478.

61. *Ibid.*, p. 479.

62. *Ibid.*, p. 483.

bout de phrase : « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre⁶³. » Telles encore ces parties érogènes isolées par Freud pour la description et la théorisation de l'activité de l'érotisme prégénital, ajoutant qu'« il arrive que des fragments de cette vie sexuelle échappent à la sublimation » ultérieure de l'érotisme⁶⁴. Telles, enfin, ces pratiques magiques qui, conformément à « la loi de participation », se fixaient sur une partie d'un tout, cheveux, ongles, etc. : « Selon les croyances nègres, une partie signifie autant sinon plus que l'ensemble », rappelait aussi Einstein⁶⁵.

Pour autant, l'art de Hans Arp, comme celui d'André Masson, ne se limitait pas à la contrainte. La polysémie de ses formes analogiques ouvrait un espace de liberté de la meilleure espèce, à savoir la cohérence analogique : « Mais ces figurations isolées ont de nombreuses significations psychiques. Une feuille contient une quantité d'expériences divergentes, qui toutes diffèrent de l'objet initial, et ceci d'autant plus que cette feuille est figurée plus distinctement. Chaque thème provoque son contraire et glisse vers lui insensiblement. Ainsi les tableaux se décomposent psychiquement en dehors de la forme. Dans le cas contraire, quel ennui⁶⁶ ! » En clair, toute forme devenait le symptôme de plusieurs fonctions, de plusieurs traumatismes, de plusieurs désirs. De sorte que plus l'artiste se « fixait » sur la forme, plus celle-ci devenait plurielle ; et plus la forme était « claire », plus elle devenait libre dans ses suggestions. C'était là sans doute une deuxième riposte à Bataille, que nous pouvons à peu près résumer ainsi : l'« informe » ne va pas nécessairement de pair avec une pratique destructrice, mais il peut dériver de la forme *claire* et des pratiques parfaitement affirmatives. Non pas que cette forme claire soit telle que l'a décrite Luquet – allant, progressivement, de la clarté intellectuelle à la clarté visuelle. *Clair*, ici encore, dans son sens dialectique, une fixation hypnotique du détail qui, sagacement dosée, peut aboutir à la mise en valeur des analogies.

Cette alliance de l'hypnose à la clarté du visible n'était pas neuve⁶⁷. Il convient de préciser ici que la fixation hypnotique de l'artiste sur une forme ultimement « claire » était le versant positif de l'« attention » [*Aufmerksamkeit*] qu'Einstein assimilait en 1923 au « destin ». La fixation du peintre sur la « partie » était dès lors une

63. André Breton, *Manifeste* [1924], dans *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 29.

64. Sigmund Freud, *Trois essais sur la sexualité*, op. cit., p. 71.

65. Carl Einstein, « Enfance néolithique », art. cit., p. 482.

66. *Ibidem*, p. 479.

67. Sur un autre registre, et au moment où les théories de l'attention connaissent leurs plus grands succès, Émile Zola expliquait son expérience en tant que modèle d'Édouard Manet – le portrait de l'écrivain datait de 1868 – dans des termes qui associaient également hypnose et clarté radieuse du présent. Zola parlait du double rapport hypnotique engagé par l'acte de peindre. L'engourdissement du corps du modèle, dû à son immobilité pendant les longues heures de pose, lui suggérait des pensées qui commençaient à « flotter » autour de lui et dont il s'emparait jusqu'à rendre la réalité extérieure – plate et menteuse – inexistante. Le mauvais présent se trouvait donc anesthésié au profit du sentiment d'« être hors de la terre, dans un air de vérité et de justice, plein d'une pitié dédaigneuse pour les pauvres hères qui poussaient en bas », Émile Zola, « Édouard Manet » [1868], in *Les Écrivains devant l'impressionnisme*, éd. par Denis Riout, Paris, Macula, 1989, p. 153. Au même moment, mais de l'autre côté de la toile, l'artiste était tellement fixé sur son modèle qu'il l'oubliait. Sa fixation était si entière que seule la clarté de la forme, du visible lui-même, émergeait, au détriment du motif en tant que tel, qui disparaissait : « Il m'avait oublié, écrivait Zola, il ne savait plus que j'étais là, il me copiait comme il aurait copié une bête humaine quelconque, avec une attention, une conscience artistique que je n'ai jamais vue ailleurs », p. 153-154. L'attention positive était une immersion dans la pure présence. Si la fixation hypnotique d'Einstein impliquait aussi, comme nous le verrons, l'anesthésie du sujet vis-à-vis du monde futile, le présent plein et analogique qu'il défendait n'était pas tout à fait le même que celui, altier et immortel, qu'esquissait Zola.

sorte d'attention positive, laquelle s'accrochait au présent en essayant d'en dégager toutes les irradiations temporelles – vers le passé et le futur – dont il était porteur. Les analogies temporelles suggérées par Einstein étaient celles entre l'enfance et la préhistoire, entre le temps minuscule de la biographie personnelle et le temps dilaté de la préhistoire. C'est sur ce point aussi qu'il rencontrait Leiris, également attentif aux procédés analogiques des peintres de son temps.

Les exégètes d'Einstein ont beaucoup insisté sur l'influence qu'il aurait exercée sur le jeune Leiris, toujours prompt à faire état de ses doutes⁶⁸. Il n'est pas inutile de penser, à l'inverse, l'importance de Leiris dans le tournant ethnologisant effectué par Einstein autour de 1928-1929. C'est Leiris qui déjà en 1924 écrivait dans son *Journal* que « dans un caillou nous devons retrouver toutes les formations astronomiques et géologiques, l'écoulement des ondes souterraines entre les parois de lave congelée, le sommeil des animaux parmi les débris des plantes, et d'astéroïdes visqueux⁶⁹ ». Ce vertigineux jeu d'échelles, il le trouvait dans la peinture d'Arp et de Miró. Aussi, dans un texte décidément très proche de celui d'Einstein, rend-il compte de l'ambivalence cohérente des formes d'Arp, écrivant qu'il « prend l'univers et le transforme en une tôle ondulée », qu'« il fait se gondoler les formes et, systématique, rendant tout presque semblable à tout, bouleverse les classifications illusoire et l'échelle même des choses créées⁷⁰ ». Dans un monde où la ressemblance externe est exclue, mais dans lequel « tout » est « presque semblable à tout », la conséquence logique était l'autodévoration. Leiris poussait le thème cannibale à ses conséquences logiques, faisant état du festin « théophagique et anthropophagique » qui se déroulait dans les reliefs d'Arp. Même raisonnement pour ce qui était de Miró, chez qui Leiris relèverait, également en 1926, cette dynamique régressive du temps qui intéressait Einstein : « Le créateur de ce pays réunit », disait-il à propos des compositions que le peintre avait désignées, dans une lettre qu'il lui avait adressée, comme ses « X » (ni toiles, ni peintures)⁷¹, « les quelques particules vers lesquelles ses instincts l'entraînent, comme au pied d'idoles. [...] Jadis, par crainte de sorcellerie, les hommes des tribus enterraient leurs rognures d'ongles [...]. Plus tard, à partir d'un fragment d'os enterré depuis peut-être des millénaires, les géologues parviendront à reconstituer les gigantesques squelettes d'animaux appartenant à des espèces éteintes. Aujourd'hui, il existe une nouvelle race d'hommes qui, du double monde de la chair et de l'esprit, ne retient que les traces, les vestiges de structure qu'une intelligence sans valeur ne peut jamais affermir⁷² ». Cuvier avait reconstitué les premiers dinosaures à partir de leurs parties fossiles afin de rendre présent un passé éteint. Les nouveaux peintres, en se contentant d'utiliser des « traces » et des « vestiges » des structures absentes, voulaient activer des analogies temporelles et spatiales : « Il n'est pas question de prouver, de construire », poursuivait Leiris, mais de suggérer seulement par la « cellule la plus minuscule l'harmonie infinie

68. L'un des leitmotifs de l'historiographie est « le *training* extatique » théorisé par Einstein à propos de Masson et cité par Leiris deux fois dans son journal.

69. Michel Leiris, *Journal (1922-1989)*, Paris, Gallimard, 1992, p. 45-46.

70. Michel Leiris, « Hans Arp », in *Documents*, 1929, n° 6 (*op. cit.*, 1991, vol. 1, p. 340-342).

71. Joan Miró, lettre du 10 août 1924 à Michel Leiris, dans *Écrits et entretiens*, éd. par Margit Rowell, Paris, Daniel Lelong, 1995, p. 98.

72. Michel Leiris, « Miró », traduit de l'anglais par Jean-François Alland, dans Michel Leiris, *Écrits sur l'art*, éd. par Pierre Vilar, Paris, Éd. CNRS, 2001, p. 171-172.

de tout l'univers »⁷³. Tel était le procédé qui convenait à des époques où la foi en la vérité de l'histoire était certes ébranlée, mais qui n'avaient pas renoncé pour autant à créer une histoire à partir du caractère par définition fictionnel de l'esprit humain.

Retour au tragique et romantisation du classique (France/Allemagne)

Avec son installation en France, qui a coïncidé avec la puissante ethnologisation de son discours, Einstein fut aussi conduit à visiter à nouveaux frais le « tragique ». Dans son texte sur Arp, il écrivait : « L'homme – annexe effrontée – est maître sur une pointe d'aiguille et il n'apprécie rien autant que cette pointe, car elle lui a coûté les plus grands efforts ; il escamote le reste par angoisse ; par peur de la mort, il divise et fixe les formes ; il se révolte sans aucun espoir de succès contre une majorité de faits et déclare être le "fait" unique ; tout ceci prouve qu'aucune révolte ne peut être assez violente pour détruire la totalité de l'histoire capitalisée⁷⁴. » Dans ses qualités nombreuses et contradictoires, la « partie » était finalement le seul royaume que l'homme, cet effronté, ait jamais possédé. En dépit de sa conviction de constituer un « fait unique », l'homme n'était en fin de compte qu'une petite « partie » du monde. Quelle révolte aurait pu détruire jamais le bloc de l'histoire capitalisée par l'illusion humaine ? Einstein était prêt à relever à nouveau le pari tragique, en convertissant précisément cette « pointe d'aiguille » en idée fixe. La conversion volontaire de l'illusion en obsession, la fixation traumatisante de la « pointe » symptomatique par le sujet, censée réveiller tous les souvenirs écrasés par l'« histoire capitalisée », faisaient partie selon Einstein de la révolte tragique des peintres modernes. Et l'on peut se permettre d'imaginer ici qu'il avait, là encore, partagé ses idées avec Daniel-Henry Kahnweiler, lequel écrivait : « L'univers de Masson n'était pas un univers de formes, comme celui des cubistes, mais un univers de forces... Les cubistes vivaient dans un Eden dont ils avaient banni le malheur et la mort. Le monde d'André Masson est secoué de passions violentes. C'est un monde où les hommes naissent et meurent, où ils connaissent la soif et la faim, l'amour et la guerre... Cette peinture tragique, qui ne demeure étrangère à rien qui soit humain, est véritablement la peinture d'une génération qui, alors même qu'elle aspire à l'exaltation dionysienne de Nietzsche, tremble de *Weltangst*. »

Il reste à élucider une dernière différence entre la version postcubiste et la version cubiste du « tragique » : celle de leur origine et de leurs affinités nationales. Pour Einstein, ce qui avait lieu chez la génération postcubiste était clairement une révolte contre la latinité classique, contre laquelle le cubisme s'était aussi révolté, mais à laquelle il n'avait pas réussi pour autant à échapper complètement. Einstein relèvera ainsi, sur le tard, le statisme du cubisme⁷⁵. Mais là où il y avait « crise latine », il y avait aussi d'ordinaire réveil nordique. Einstein ne faisait pas exception à la règle qui régissait depuis plus d'un siècle le partage géographique des formes. Il en voulait pour preuve l'Antiquité tardive, quand l'invasion de l'art des barbares

73. *Ibidem*, p. 172.

74. Carl Einstein, « Enfance néolithique », art. cit., p. 482.

75. Ce n'était pas la première fois qu'on voyait dans le cubisme une structure statique, le futurisme et le vorticisme l'avaient fait déjà, en y reconnaissant le sentiment français de la forme.

provoqua le premier ébranlement du « classique⁷⁶ ». Le régime temporel des réveils nordiques s'appelait chez lui « périodicité régressive ». Cela ne signifie cependant pas que la révolte de l'histoire devenait désormais nordique. Si les moyens étaient particuliers, l'objectif demeurait universel : il s'agissait toujours de la lutte contre l'histoire capitalisée. Comme bien d'autres Allemands, Einstein estimait que les moyens nordiques étaient tout simplement bien plus appropriés à lutter contre le classique humaniste, normatif, complètement annexé par la bourgeoisie. Conformément à cette idée, il récrivit certains passages de *L'Art du XX^e siècle* dans sa dernière version. À titre indicatif, il ajouta à son chapitre sur Henri Matisse une série de remarques relatives à sa « latinité ». Car le « cauchemar de l'histoire » chez Matisse était, pour lui, profondément latin : « On ne tente plus le douloureux changement, on veut au contraire confirmer par l'esthétique l'existence et l'intensifier ; comme si la révolte n'était qu'une phase de la jeunesse. Matisse retrouve la vieille attitude latine, résolument positiviste, face à laquelle un Pascal n'a que valeur d'exception⁷⁷. » Tout se passait donc comme si jamais la latinité ne pouvait devenir tragique : comment le pourrait-elle, d'ailleurs, dans son optimisme écrasant ? Voilà pourquoi la révolte ne pouvait émaner que de cette réserve primitive, que le classique avait piétinée, opprimée, enterrée, et qui s'accumulait périodiquement depuis des siècles : « On voile les sauts du devenir historique, on oublie, dans les efforts techniques, les dualismes inconciliables entre homme, destin et existence⁷⁸. »

Que tous les peintres français n'étaient pas liés par le sang à la latinité, le cas de Georges Braque le démontrait de la manière la plus éclatante. La meilleure preuve des ravages de l'hallucination romantique était de s'emparer du peintre français par excellence. Le peintre chez qui tous les critiques avaient loué la modération et la constance classiques, la clarté et le respect du métier, succombait aussi à la romantisation. Quelque chose commençait à changer à la fin des années 1920 déjà dans l'art de Braque [fig. 47]. C'était, selon Einstein, la suite de ses « courbes » qui, dans ses natures mortes, se répondaient, ou encore la polysémie de ses couleurs et celle de ses formes recoupées, qui renvoyait à plusieurs aspects d'un seul objet. Toutes ces qualités impliquaient une ambivalence propre à la « métamorphose », laquelle venait secouer la stabilité classique. Vers 1930, c'était un art ambivalent, requérant le temps long, que, selon Einstein, Braque mettait en place. Cette lecture sera très clairement énoncée et exploitée dans toutes ses conséquences dans son livre *Georges Braque*.

En 1932, quand Einstein l'écrivait, le peintre commençait sa série d'eaux-fortes sur la *Théogonie* d'Hésiode [fig. 48 et 49]. Si le regard critique de Picasso vis-à-vis des usages réducteurs du classique s'est exprimé dans la temporalisation des *Métamorphoses* d'Ovide, Braque a répondu à la proposition d'illustration de livre lancée par Ambroise Vollard en choisissant l'archaïque Hésiode⁷⁹. Pour Georges Limbour, le choix fait par Braque était dû au rapport analogique entre la création

76. Sur la figure du « barbare » comme étant centrale dans la constitution de l'histoire de l'art comme discipline, cf. Éric Michaud, *Les Invasions barbares : une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 2015.

77. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 61.

78. *Ibidem*, p. 61-62.

79. Sur la série Vollard de Picasso, cf. le bel ouvrage de Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis. Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2000.



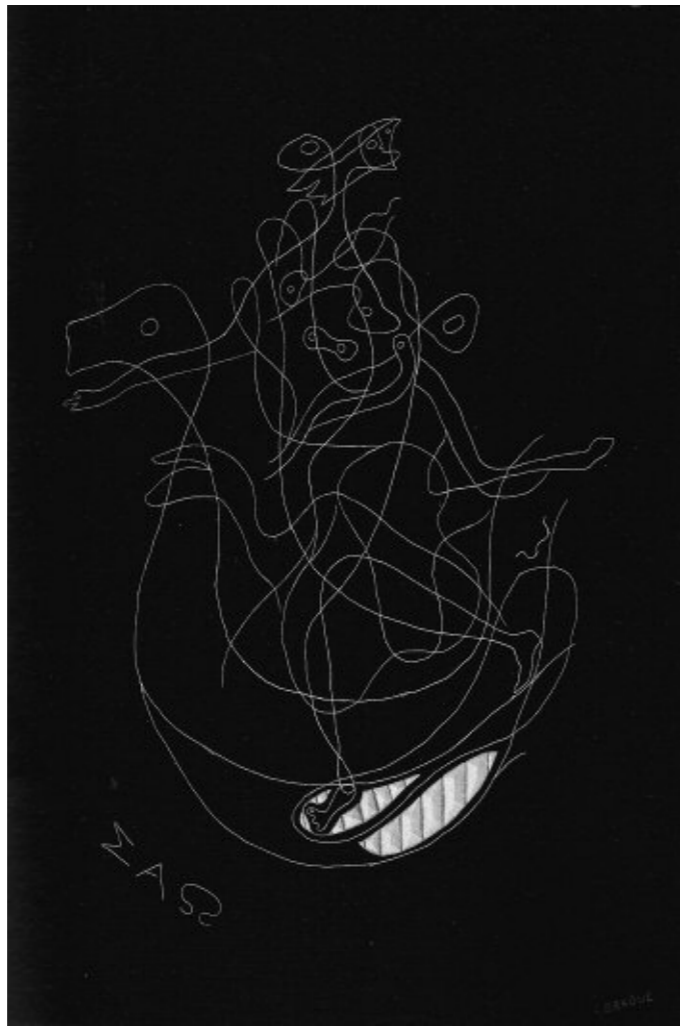
47. Georges Braque, *Nature morte et verre*, 1930.

du monde et la création des formes⁸⁰. Einstein, pour sa part, allait bien au-delà de l'analogie et poursuivait l'analyse de la fonction proprement démiurgique dans l'art de Braque, assumée désormais par l'hallucination et le mythe. Le surgissement du cosmos à partir du chaos et celui du jour à partir de la nuit convenaient à Einstein, en quête de modèles alternatifs à la tradition – philosophique, politique et artistique – des « Lumières ».

Peu de chose de « Braque classique » a résisté à la nouvelle analyse d'Einstein. La guerre était maintenant expliquée comme la grande césure d'où sont issus, de manière proprement dialectique, l'hallucination, le mythe et le nouveau Braque : « C'est à peine après la guerre que surgit, dans les toiles cubistes, le problème de la figuration mythique, fixée graphiquement et immédiatement. C'est le facteur hallucinatoire qui devient maintenant l'élément fondamental de la vision. Mais par là même le problème de l'espace devient secondaire. [...] Les cubistes avaient éveillé les émotions spatiales négligées, ce qui incita les peintres à faire parler, par-delà la forme pure, les forces psychiques refoulées. Ainsi, de la vision tectonique sévère naquit le penchant au romantisme, mais à un romantisme plus profond que celui, théâtral, de Delacroix, plus profond que l'ironie désespérée de Daumier. De l'espace spontanément vécu, on arriva à l'objet créé par l'hallucination⁸¹. »

80. Georges Limbour, « La *Théogonie* d'Hésiode et de Georges Braque », in *Derrière le miroir*, n° 71-72 (numéro sur Braque), décembre 1954 – janvier 1955 ; Dora Vallier, « Braque et la mythologie », dans *G. Braque et la mythologie*, cat. exp., Paris, Galerie Louise Leiris, 1982.

81. Carl Einstein, *Georges Braque*, op. cit., p. 100.

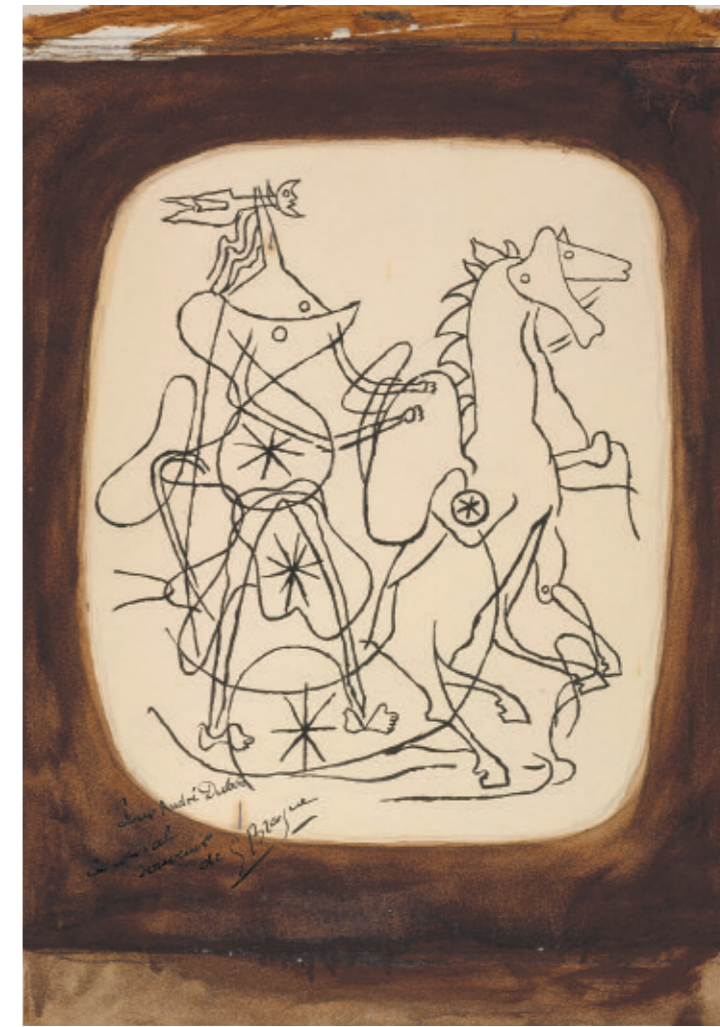


48. Georges Braque, *La Théogonie d'Hésiode (Zao)*, 1932.

L'apocalypse de la Grande Guerre accouchait d'un nouveau cubisme, d'un cubisme *converti*. De tectonique, ce dernier devenait « hallucinatoire ». De spatial, tel une « sculpture nègre », il devenait temporel, à la manière de l'écriture et du drame. Quant à Braque, il ne conservait rien de cette graduation classique qui avait réconforté Einstein durant les années du doute : « Nous parlerons ici de la “rupture de génération” qui s'est opérée chez Braque. Dans la première phase de son œuvre, le peintre [...] fut rapidement transposé sur le plan de l'action consciente. Mais à présent, le tableau est en quelque sorte trempé plus profondément et plus longtemps dans la zone des rêves et l'origine psycho-graphique des visions se conserve dans l'écriture⁸². »

Braque incarnait donc maintenant la brèche dans l'histoire. Plus vieux avant la guerre, il en sortait plus jeune, parce que plus primitif. C'était sa grande différence

82. *Ibidem*, p. 115-116.



49. Georges Braque, *Hélios*, 1946-1947.

avec l'optimisme vieillissant de Matisse, passant ses jours sous le soleil de Nice. C'est ainsi qu'Einstein faisait l'éloge de cette « tentative audacieuse de Braque de se laisser “couler” dans les flots de l'hallucination ; l'homme a peur devant cette houle sombre, car une fois submergé par elle, il est condamné à l'impuissance, réduit à être un instrument passif, surtout qu'il perd son monde accoutumé et la personne consciente [...]. Or, c'est seulement de cette faiblesse, de ce manque de volonté que jaillit la vérité précise de ces tableaux. On redoute la vision, car on n'est pas en mesure de prévoir ces analogies aux sauts brusques ; on la craint comme on craignait jadis les démons ou les dieux, dont les volontés et les actes demeuraient énigmatiques et mystérieux⁸³ ». Si les Grecs anciens et les tribus contemporaines avaient projeté dans les démons ou délégué au destin leurs peurs

83. *Ibid.*, p. 115.

et leurs espoirs, l'homme moderne – toujours en défaut d'objectivité – n'avait qu'à faire, pour cela, une plongée en lui-même.

C'était ainsi, en plongeant en lui-même, que le peintre moderne pouvait trouver également l'unique élément qui liait tous les fils de la pensée d'Einstein : la modernité et l'ethnologie, la préhistoire et la psychanalyse, tout cela relié à l'art et, ultimement, à la politique. Ce réseau constituait aussi le mythe, l'autre thème majeur posé dans les écrits d'Einstein dès 1929. C'est avec lui que nous achèverons notre parcours à travers la tragédie de la peinture moderne.

II. L'ambivalence mythique

« Réalisme mythique »

Même s'il était arrivé à Einstein de faire quelques mentions du « mythe », et cela dès son premier texte sur la sculpture africaine, celles-ci furent toujours furtives et n'avaient guère la fonction vitale qu'elles endosseraient au sein de sa pensée à partir de 1929. Il est significatif à cet égard que la notion se manifestât le plus souvent comme adjectif et non pas dans l'absoluité conceptuelle du substantif « le mythe ». Mais dès ses premiers textes publiés dans *Documents*, le mythe s'affirmait comme une notion dorénavant structurelle de sa conception de l'art, de la politique et de l'histoire. Ainsi les compositions antimétaphoriques de Picasso, rechignant à tout procédé de « vérification » ou de « comparaison » avec le monde extérieur, étaient-elles qualifiées de « mythiques ». Cette autonomie radicale, cette irréfutabilité compte parmi les qualités constitutives que la pensée moderne a attribuées au mythe au cours des deux derniers siècles. Commentant deux toiles de Picasso, intitulées *Figures* et datant de 1928, Einstein y décelait une « mythologie des formes » qu'il expliquait en ces termes : « Ces tableaux ne sont ni des commentaires, ni des paraphrases d'une réalité donnée : ils proviennent de l'au-delà d'une immanence immédiate⁸⁴. » Aussi, tous les ajouts qu'il apportera à sa version de 1931 de *L'Art du XX^e siècle* se rapporteront soit à la question du mythe, soit à celle des analogies. Conformément à cela, l'art pratiqué de 1924 à 1930 par Picasso, depuis les natures mortes d'une transparence curviligne jusqu'aux compositions des baigneuses monstrueuses de Dinard, en passant par les *Trois danseurs* et les séries du « Peintre et son modèle » ou des « Ateliers », était nommé en 1931 « réalisme mythique⁸⁵ ».

Après l'apocalypse cubiste, le « courage » du tragique Picasso se mesurait à sa capacité de créer des mythes. Einstein écrivait en référence au cubisme : « À une telle liberté picturale succéda le courage d'inventer des mythes⁸⁶. » En conséquence, la différence entre le cubisme et le postcubisme était en résumé celle qui existait entre l'exercice de la liberté de l'artiste et la création, plus soucieuse de la collectivité, du mythe. Cela ne signifiait guère une quelconque relation antithétique entre les deux, mais simplement leur complémentarité, puisque la « liberté » revendiquée et exercée despotiquement par le cubisme s'était avérée insuffisante.

84. Carl Einstein, « Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928 », art. cit., p. 38.

85. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 144.

86. *Ibidem*, p. 135.

C'est à la fin de son chapitre sur Picasso, dans cette nouvelle version de 1931, qu'Einstein expliquait le sens complexe et très ambivalent de ce qu'il appelait « réalisme mythique » : « Picasso montre que le réel est inventé par l'homme et qu'il doit toujours être réinventé puisqu'il meurt continuellement. Picasso a atteint par la possession mantique des formes et des états mythiques. L'homme n'est plus un miroir, mais la possibilité du futur. De tels mythes formels nous apparaissent plus vrais que toute reproduction car, étant sans terme de comparaison, ils demeurent irréfutables. [...] Picasso a lancé dans la réalité épuisée des blocs d'invention et de mythe. Il ne se laisse pas bluffer par les limites de l'exercice de l'art. Picasso a inventé pour son époque des séries de mythes. Il prouve que l'homme et le monde sont quotidiennement inventés par l'homme⁸⁷. »

Quelle était pour Einstein la temporalité mythique ? S'il présentait le mythe comme la fiction fondatrice du réel, il lui attribuait en même temps un caractère strictement éphémère. D'une part, il se rangeait sans ambiguïté du côté de la tradition, qui faisait du mythe l'origine même du réel, faute de quoi ce réel partait à la dérive – la modernité n'en apportait que la triste preuve. D'autre part, il faisait de cette origine une réalisation toujours déjà tardive, nécessitant impérativement son remplacement. De fait, le mythe tel que conçu par Einstein était une structure fondamentalement ambivalente. Mais cette ambivalence est très différente de celle que relève l'interprétation aujourd'hui dominante, beaucoup trop schématique et artificielle dans sa scission bipartite, du mythe moderne.

On considère généralement, lorsqu'il s'agit d'expliquer l'obsession mythique de ces années, qu'il y aurait, d'une part, le mythe nocif du fascisme et, pire, de la race, faisant un usage fétichisant et destructeur d'un passé fictif, et d'autre part, le mythe positif et inventif des avant-gardes, capable d'impulser la révolte contre l'histoire fossilisée. Cette distinction est factice et rassurante, parce qu'elle évite de regarder l'ambivalence *intrinsèque* du mythe, tel qu'Einstein et bien des peintres de son temps l'ont défendu⁸⁸. Il ne s'agit guère ici de prétendre que le mythe était identique dans tous ses usages, ni qu'Einstein était fasciste parce qu'il a recouru à l'ambiguïté mythique. Il s'agit tout simplement de dire ceci : que le mythe einsteinien ne relevait pas de la branche positive de la scission, mais qu'il était lui-même scindé en deux régimes ontologiques et temporels, en deux conceptions de l'histoire. Plutôt que de penser les avant-gardes comme le pôle positif d'une bipolarité schématique, et sans nier les différences immenses entre les divers usages politiques du mythe durant ces années troubles, nous poserons donc la question du mythe « par-delà bien et mal », dans sa nature fluctuante et son ambivalence constitutive.

Pour ce faire, il importe d'abord d'éclaircir ce que le mythe einsteinien *n'était pas*. Il n'avait rien à voir avec la conception que l'école ethnologique britannique se faisait du mythe. Edward Tylor, souvenons-nous, voyait dans le mythe une « évidence historique solide » de la pensée et des conditions dans lesquelles vivaient ses inventeurs. Il faisait donc du mythe un *document* de ce qui fut *réellement* : « Le mythe est l'histoire de ses auteurs », écrivait-il, en tirant simplement les consé-

87. *Ibid.*, p. 155.

88. Dans les études einsteiniennes, cette bipartition du mythe se trouve chez Sebastian Zeidler dans son article « Form as Revolt: Carl Einstein's Ontology of the Real and the Art of Paul Klee », in *RES: Journal of Anthropology and Aesthetics*, n° 57-58, 2010, p. 229-263.

quences de sa théorie animiste qui postulait la projection de l'intentionnalité humaine dans les constructions mythiques. À l'opposé de ce réalisme réactif de Tylor, Einstein théorisait un mythe qui n'était pas le document ou le miroir du réel, mais sa matrice même.

Tout concordait à cette époque chez Einstein pour forger une théorie puissante du mythe : son bagage philosophique consistant, de l'idéalisme et du romantisme allemands à Nietzsche ; la psychanalyse, non seulement dans sa version jungienne, mais aussi freudienne, présument que le mythe était une projection de l'inconscient et qu'inversement tout individu récapitulait dans ses rêves ou ses névroses les mythes de ses ancêtres ; l'ethnologie, qu'il était en train de suivre de près dans son élaboration inaugurale en France par Marcel Mauss, Lucien Lévy-Bruhl et leurs jeunes disciples associés à la revue *Documents* ; la pensée de Georges Sorel, enfin, dont l'idée du « mythe social » se présentait comme une alternative sérieuse au marxisme et, de l'avis de certains partagé par Einstein, au fascisme. Ce qui unissait toutes ces théories était le lien qu'elles établissaient entre l'individu solitaire de la modernité et la collectivité. Ce que retiendrait en outre Einstein, c'était leur théorisation systématique d'un mythe contraignant et impératif.

La conception d'Einstein n'était pour une part pas très éloignée de celle – fondatrice de l'histoire moderne du mythe – que défendait Schelling dans son *Introduction à la philosophie de la mythologie* (1821), où ce dernier faisait du mythe non pas une *allégorie* de la nature, mais ce qu'il appelait une *tautégorie*, c'est-à-dire l'expression absolue de *lui-même*. D'une certaine façon, ce que Schelling appelait « allégorie » était pour Einstein la « métaphore », et ce que Schelling nommait « tautégorie » correspondait à ce qu'Einstein appelait l'« immanence formelle » de l'œuvre d'art⁸⁹. Il s'agissait pour Schelling de défendre le caractère dogmatique et doctrinal du mythe, lequel rejouait chaque fois la théogonie et la cosmogonie par l'adhésion totale de la conscience de son destinataire au devenir de ses formes⁹⁰. Ce processus *archimimétique* ne pouvait que s'accorder avec la conception proprement démiurgique de l'art d'Einstein. Mais son affinité avec Schelling s'arrêtait là, exactement au point où commençait d'ailleurs son affinité avec une certaine conception romantique de la mythologie, à laquelle Schelling avait voulu s'opposer par son essai.

Car, en plus de l'interprétation allégorique, Schelling s'affrontait également à l'idée qui voyait dans la mythologie une prolifération poétique collective. À cela le philosophe rétorquait que la poésie n'était pas la raison des mythes, mais leur aboutissement. Le texte de Schelling n'était pas seulement une défense du christianisme – qui se trouvait bel et bien à l'horizon de sa démonstration comme condition nécessaire à l'épanouissement de l'art et de la philosophie –, il était aussi une riposte aux premières thèses de ses amis romantiques, et sans doute à celles, avant tout, que Friedrich Schlegel avait énoncées dans son *Entretien sur la poésie*, publié dans la revue de l'*Athenaeum* en 1800. Dans le « Discours sur la mythologie » qui en faisait partie, Schlegel historicisait les liens causaux entre la mythologie et la poésie : si les anciens avaient « une prise solide, un sol maternel, un ciel, un air

89. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Introduction à la philosophie de la mythologie* [1821], traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Aubier, 1946, t. I, p. 237 sq.

90. Sur cet aspect de la « théogonie réelle », voir *ibidem*, p. 240.

vivifiant », « c'est de lui-même que le poète moderne doit tirer tout cela »⁹¹. Selon le schéma fondateur de Schiller, distinguant le « naïf » des anciens du « sentimental » des modernes, Schlegel faisait de la mythologie antique une « fleur poétique naturelle », se métamorphosant infiniment dans un chaos délicieux, et de la mythologie moderne à venir une fleur de l'esprit, tel qu'il avait commencé à s'auto-engendrer dans l'« idéalisme » lui-même⁹². Ce dernier n'avait-il pas « précisément surgi de cette manière, en quelque sorte du néant », pour constituer la « grande révolution » qui « s'emparera de toutes les sciences et de tous les arts »⁹³ ? Pour les romantiques allemands, cela est connu, la grande révolution du XIX^e siècle, qui devait venir contre-carrer les excès de la Révolution française, était celle de l'« autolégislation »⁹⁴ de l'esprit. Si la mythologie ancienne était *immédiatement* réelle et poétique, la mythologie idéaliste donnerait lieu ultimement à « un nouveau réalisme, également illimité ». Ce « nouveau réalisme » de l'esprit était bien sûr le romantisme lui-même, dans sa définition d'une poésie « progressive infinie », d'une « confusion ordonnée avec art » et d'une « symétrie des contradictions »⁹⁵ – autant de qualités qui traduisaient « artificiellement » la nature.

Voici donc pourquoi la conception du mythe par Einstein se tenait *entre* la tradition dogmatique de Schelling et la tradition poétique de Schlegel : comme le premier, Einstein pensait que le caractère contraignant du mythe était indispensable si l'on voulait déclencher la « révolution » de l'esprit, des identités et de la société modernes, mais comme le second, il pensait qu'il revenait à l'art de créer ce mythe, bien que cette création n'eût pas été définitive, mais « infinie progressive », à la façon de la poésie romantique. Le dispositif mythique d'Einstein venait s'ajuster, tout logiquement, à son dispositif du tragique, partagé entre hallucination fataliste et décision tectonique et fonctionnant à deux temps : le temps de la législation contraignante et celui de l'autolégislation, le temps de la contrainte religieuse et celui de l'ouverture herméneutique. Celle-ci parvenait à se libérer du modèle religieux pour investir pleinement le politique. En effet, si le dispositif du tragique était pour beaucoup la lutte menée par l'artiste avec et contre son médium et contre l'histoire, son élargissement au mythe inclurait de plus en plus le spectateur. De sorte que la question du mythe devenait fondamentalement celle du rapport du spectateur à l'œuvre d'art, c'est-à-dire aussi celle de son efficacité.

La contrainte : le mythe du mythe

Parmi les phantasmes les plus résistants que la modernité s'est fabriqués voici plus de deux siècles, on compte celui d'un « mythe ancien », à ce point contraignant qu'aucun individu singulier n'était présumé capable d'échapper à sa prise.

91. Friedrich Schlegel, *Entretien sur la poésie*, traduit de l'allemand dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 311.

92. Ironiquement, Schlegel devait penser à l'époque aux thèses exprimées par les trois condisciples de Tübingen – Schelling, Hegel et Hölderlin – dans le texte rétroactivement intitulé « Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand », où était formulée la nécessité d'associer philosophie et poésie, cf. *L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 53-54.

93. Friedrich Schlegel, *Entretien sur la poésie*, op. cit., p. 312-313.

94. *Ibidem*.

95. *Ibid.*, p. 315.

Il aura fallu quelques ouvrages lumineux, comme celui de Paul Veyne *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, pour ébranler l'image d'un peuple obéissant dans la moindre fibre de son être à ses mythes fondateurs, régulièrement actualisés sur les scènes tragiques⁹⁶. L'un des objectifs de Veyne était d'expliquer les mythes grecs comme un répertoire de mythèmes, de bouts d'histoires si l'on préfère, susceptibles de varier dans leurs détails et dans leurs rapports selon leurs multiples usages possibles. Dans la mesure même où le fait de « croire » ne se posait pas pour les Grecs, qui se racontaient plutôt des « histoires », Veyne mettait le doigt sur la fabrication moderne du « mythe grec ».

Même postulant de manière tout anachronique les catégories du « vrai » et du « faux » là où elles n'avaient pas lieu d'être, il ne s'agissait pas ici d'un simple malentendu épistémologique. Il est clair que le « mythe moderne » venait répondre aux urgences politiques et ontologiques de la modernité elle-même. Songeons un instant au nombre de fois qu'il nous est arrivé de croiser chez des artistes, des écrivains, des théoriciens modernes cette vérité allant de soi : à savoir que le mythe constitue une vision totale du monde, procurant aux communautés leur identité, leur organicité politique et le sol commun de leur créativité. Depuis le geste fondateur de l'idéalisme et du romantisme – ce « Plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand » (1796), formulant la nécessité pour le philosophe de rendre les idées « esthétiques », c'est-à-dire « mythologiques », afin qu'elles deviennent efficaces auprès du peuple –, la modernité n'a eu de cesse de fantasmer cette époque reculée où les idées étaient suffisamment *sensibles* par elles-mêmes pour pouvoir toucher le peuple en plein cœur. Il est significatif qu'au moment où Schelling inventait son mythe « contraignant », Saint-Simon opérait sa distinction entre les époques « organiques » du passé, articulées sur une vision commune qui dominait toutes les consciences, et les époques « critiques », dont la modernité centrifuge et relâchée était la quintessence⁹⁷. Cette construction fantasmatique allait toujours de pair avec l'*agôn* entre la raison abstraite et la fiction concrète, cette dernière estimée toujours plus capable de *toucher* le grand nombre. Depuis lors, le monde se partage irrésistiblement entre ceux qui défendent les Lumières, ceux qui les pourfendent au nom de l'imagination et ceux qui, comme Saint-Simon et ses disciples, décident de combiner le meilleur de chaque sphère. Le mythe faisant toujours défaut, il s'agissait chaque fois d'inverser la donne à la manière de Schlegel : en faisant de l'art non pas la « fleur » du mythe, mais son « germe ». Tel était l'objectif du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, formidable accélérateur du récit mythique des temps modernes à partir du milieu du XIX^e siècle⁹⁸. Telle était aussi l'une des prémisses fondamentales de *La Naissance de la tragédie*, qui, malgré le revirement de Nietzsche à propos de Wagner et malgré sa propre théorie ultérieure d'un « éternel retour », eut un impact incalculable dans la diffusion du mythe organique de l'Antiquité.

96. Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Éd. du Seuil, 1983. Une autre lecture antidogmatique du mythe est celle de Blumenberg, à laquelle nous viendrons plus loin.

97. Un texte très typique de cette problématique est celui d'Émile Barrault, *Aux artistes : du passé et de l'avenir des beaux-arts. Doctrine de Saint-Simon*, Paris, Alexandre Mesnier, 1830. Sur le saint-simonisme, cf. Henri Desroche, *Les Dieux rêvés. Théisme et athéisme en utopie*, Paris, Desclée, 1972.

98. Cf. Émile Michaud, « Œuvre d'art totale et totalitarisme », dans *L'Œuvre d'art totale*, éd. par Jean Galard et Julian Zugazagoitia, Paris, Gallimard, Musée du Louvre, 2003, p. 35-65.

Il est cependant clair que le « mythe du mythe » s'établissait également par l'emboîtement de l'histoire antique et de l'ethnologie. Si les anciens ne nous avaient laissé que leurs épopées et leurs tragédies, il existait aussi des peuples bien vivants qui n'attendaient que la visite de l'ethnologue pour livrer leurs secrets sur le fonctionnement du mythe. C'était ni plus ni moins ce qu'avait écrit en 1926 l'anthropologue Bronisław Malinowski dans son livre *Myth in Primitive Psychology* : « L'anthropologue, affirmait-il, n'est pas limité aux maigres résidus de la culture, aux tablettes cassées, aux textes ternis ou aux inscriptions fragmentaires », parce qu'il a « à portée de main le faiseur du mythe [*he has the myth-maker at his elbow*] ». N'étant ni « une rhapsodie paresseuse composée par une imagination sans but », ni une construction naturaliste comme celle théorisée par les ethnologues anglais et allemands, le mythe s'avérait pour l'anthropologue « une force culturelle qui travaillait dur [*hard working*] »⁹⁹. Malinowski expliquait son point de vue « pragmatique¹⁰⁰ » en insistant sur les rites, la morale, la foi et la conduite qui se réglait sur le mythe. Cette fonction sociale et donc *contraignante* du mythe était formulée au même moment en France par Marcel Mauss et Lucien Lévy-Bruhl, lesquels posaient en même temps les fondements épistémologiques d'une ethnologie de terrain. Si tout un monde séparait le naturalisme évolutionniste de l'ethnologie anglaise du XIX^e siècle et le fonctionnalisme sociologique d'un Mauss ou d'un Malinowski, tous partageaient totalement la thèse de la fonction contraignante du mythe chez les « primitifs ». Bien sûr, cette contrainte passait d'après les Anglais par les dispositions présumées « naturelles » de la pensée primitive, estimée incapable de faire la part entre le sensible et l'intelligible, le vrai et le faux, et condamnée à subir passivement les constructions symboliques qu'elle s'était elle-même créées. L'ethnosociologie française, en revanche, suivait l'équation durkheimienne, selon laquelle le « fait social » est « coercitif » et, en tant que tel, inconscient. Comme l'écrivait Mauss dans sa critique sévère des postulats de la *Volkspsychologie* de Wilhelm Wundt : « Il [le mythe] est l'objet d'une adhésion en même temps volontaire, spontanée et obligatoire, d'une foi de la part d'un groupe organisé. Il n'y a mythe que s'il y a une sorte de nécessité à s'accorder et sur les thèmes qui en sont la matière et sur la façon dont ces thèmes sont agencés. Or cette nécessité ne peut s'expliquer que si elle vient du groupe, si c'est la société qui entraîne ses membres à croire. Et elle leur impose le mythe parce qu'elle s'y exprime, parce qu'elle est le symbole au moyen duquel elle se pense. De ce point de vue, le mythe n'apparaît plus comme un simple rêve éveillé (une *Wachvision*), qui vient on ne sait d'où, qui correspond on ne sait à quoi. Il traduit une réalité existante, et ainsi on peut expliquer comment il commande l'expérience elle-même, comment il l'informe, comment de lui procèdent la morale, les rites, l'économie elle-même¹⁰¹. » La démarche d'Einstein était profondément déterminée par le tournant fonctionnaliste de l'ethnologie que lui révélait notamment sa fréquentation du milieu intellectuel de la revue *Documents*. Le mythe comme construction sociale contraignante était un thème qui hantait sa pensée pendant ces années. Tous ses écrits de cette période

99. Bronisław Malinowski, *Myth in Primitive Psychology*, New York, Norton & Co., 1926, p. 13.

100. *Ibidem*, p. 79.

101. Marcel Mauss, « L'art et le mythe d'après M. Wundt » [1908], dans *Œuvres complètes*, éd. par Victor Karady, Paris, Éd. de Minuit, 1974, t. II, p. 195-227.

l'attestent : il ne pouvait ignorer que l'objet de toutes les envies appartenait soit au passé, soit à l'espace reculés. Mais une évolution se dessine nettement dans sa pensée à ce propos entre les années de *Documents* et celles, autour de 1932, où il écrivait son ouvrage sur Georges Braque. Cette évolution a partie liée avec la psychanalyse et à l'accentuation de l'impact sorélien.

Comme nous l'avons vu au sujet de ses analyses des œuvres de Masson, d'Arp ou du dernier Braque, Einstein considérait que le défaut moderne en contrainte sociale objective pouvait être comblé par la contrainte psychique que l'individu s'infligeait à lui-même. Il insistait ainsi sur l'« immédiateté » et sur la « fatalité » des processus psychiques qui prenaient d'assaut la conscience de l'artiste jusqu'à ce que ce dernier parvint à les maîtriser. C'était sur ce point que la psychanalyse s'avérait être une pièce indispensable au dispositif einsteinien. Par-delà le pont direct que la loi biogénétique jetait entre la collectivité et l'individu, Einstein venait explorer la « fatalité » des complexes psychiques énoncés de manières différentes par Freud et par Jung. Comme les surréalistes au même moment, Einstein était critique vis-à-vis du fondateur de la psychanalyse, lui reprochant notamment sa conception négative des complexes psychiques, considérés toujours comme les formations d'un refoulement névrotique, ainsi que sa vision « statique » de l'inconscient, faisant de lui une sorte de substance immobile, qui prenait plus ou moins la place vacante de Dieu. Il n'empêche qu'une foule de thèmes freudiens parcouraient sa pensée à cette période, à commencer par ceux de l'identification, de la régression et, bien sûr, du transfert et de l'abréaction. Dans tous les cas, par sa dramaturgie des pulsions, poussant l'individu « fatalement » à son « destin », et par sa promesse d'aider l'individu à se libérer de ce dernier, la psychanalyse procurait aux grands angoissés de la modernité une base objective et cohérente.

Mais Einstein, à l'instar des surréalistes encore une fois, penchera vers la fin des années 1920 du côté de Jung, parce que celui-ci estimait que « l'esprit humain n'est pas seulement un phénomène isolé et entièrement individuel, mais aussi un phénomène collectif¹⁰² ». Ainsi, dès ses premiers textes dans la revue *Documents* jusqu'à son ouvrage sur Braque, en passant par la version de 1931 de *L'Art du XX^e siècle*, Einstein a de plus en plus régulièrement évoqué les « couches » ou les « strates » « archaïques » et « collectives » de l'inconscient. Chaque processus hallucinatoire puisait ses images dans ces couches, donnant ainsi aux constructions de l'artiste leur validité. Il n'y a guère de doute sur ce point : l'« au-delà » formel auquel Einstein faisait allusion dans ses analyses des œuvres désignait aussi ces « couches archaïques » qui, selon Jung, étaient congénitales à la psyché de tout individu, telles ces « images ancestrales » – « poteau, crâne, foyer et ventre maternel¹⁰³ » – qui faisaient irruption dans la peinture « mythique » de Picasso. Voilà pour ce qui était de la « fatalité » psychanalytique.

Cependant, dans son ouvrage sur Braque, écrit donc en 1932, Einstein formulera aussi sa conviction d'une *socialisation* progressive de la contrainte. Comme

si les structures sociales qui se développaient dans le monde industrialisé exprimaient un rétrécissement de plus en plus fort de la conscience subjective, comme si le monde devenait si négativement contraignant qu'il était permis d'espérer que son éclatement était imminent. Et c'était sur ce point que la pensée de Georges Sorel et les idées développées autour de l'hypnose et du somnambulisme se révélaient fondamentales pour le dispositif conceptuel d'Einstein.

Le primitivisme politique : réduction du choix et expropriation de soi

Ce qu'Einstein constatait en 1932 était ce qu'il avait souhaité de toutes ses forces avant la Grande Guerre, au temps où il écrivait *Negerplastik* et ses textes politiques pour *Die Aktion* : une sorte de primitivisme politique commençait à s'établir en Europe libérale, en URSS et aux États-Unis. En dépit de leurs différences immenses, tous ces régimes politiques présentaient une cohérence qui laissait penser que l'époque, dans son ensemble, était porteuse d'un changement, qu'elle était même grosse d'une « crise ». L'« apocalypse primitive » qu'il avait esquissée autrefois face aux sculptures africaines relevait toujours du futur. Mais, d'une certaine façon, les choses avaient tellement empiré depuis la guerre qu'elles semblaient plus que jamais prêtes à se convertir en leur contraire. Plus que jamais la fin d'un monde ressemblait au début d'un autre, plus que jamais la fin des styles évoquait le début de styles nouveaux : c'étaient toutes ces possibilités « régressives » qu'Einstein investissait pleinement à présent.

Rappelons que, comme c'était le cas dans le domaine de la forme artistique, le « primitivisme » politique marquait la fin de la différenciation, de la nuance, de l'éclatement. L'idée qu'Einstein se faisait du libéralisme démocratique n'avait guère changé depuis les années d'avant-guerre, et s'était au contraire radicalisée : « Le libéralisme avait placé l'interprétation au-dessus de la création d'une réalité unitaire », de sorte que « l'ordre spirituel de jadis, unitaire et impératif, se dissolva (*sic*) en une multitude d'avis individuels »¹⁰⁴. Ce vacarme libéral ne pouvait articuler aucune parole cohérente, « d'incalculables forces, ajoutait Einstein, subirent le sort lamentable de la dispersion¹⁰⁵ ». Ainsi la société ressemblait-elle en grand à ce que les tableaux impressionnistes étaient en petit : « L'homme devint sensible aux moindres nuances, les teintes individuelles les plus fines acquirent une importance disproportionnée, et il se créa ainsi une perspective de l'interprétation des faits portant sur des divergences minuscules¹⁰⁶. » Mais la cause commune de toutes ces manifestations, c'était que le libéralisme n'était que « la conséquence d'un choix excessif de réalités possibles¹⁰⁷ ». Il va de soi que pour Einstein ce *choix excessif* de réalités *possibles* était parfaitement illusoire, puisqu'il aboutissait *fatalement* à la conservation du *statu quo* et à la neutralisation des désaccords. C'est pourquoi il était convaincu que la première chose à faire, c'était de « diminuer les choix » afin d'accentuer *la décision*.

102. Carl Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient* [1928], traduit de l'allemand par Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1964, p. 64. Sur la réception de Jung par le surréalisme, cf. Rainer Such, *Die Surrealisten und C. G. Jung. Studien zur Rezeption der analytischen Psychologie im Surrealismus am Beispiel von Max Ernst, Victor Brauner und Hans Arp*, Weimar, VDG-Verlag, 2004.

103. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 154.

104. Carl Einstein, *Georges Braque*, op. cit., p. 21.

105. *Ibidem*.

106. *Ibid.*, p. 19.

107. *Ibid.*

Ainsi, il y aurait, d'un côté, la multitude des choix inoffensifs et, de l'autre, le bloc de la décision : parlant de l'artiste, Einstein écrit que celui-ci est « désormais assreint à des décisions impérieuses : se contentera-t-il d'une variante professionnelle, se soumettra-t-il au contraire sans conditions à la nouvelle utopie politique en devenant un instrument de propagande, ou bien créera-t-il, enfermé dans son "artisme", une mythologie propre, contenant en même temps des forces collectives¹⁰⁸ ? » La diminution des choix subjectifs était bel et bien la dynamique convergente qu'Einstein avait identifiée dans les différents régimes politiques et même dans toutes les activités de son temps. Automatismes, fatalité, destin, dictature devenaient dès lors des concepts interchangeables dans son discours. Et comme dans le cas paradigmatique du peintre fataliste, il s'agissait chaque fois pour lui d'« accuser la crise », afin de sortir de l'« époque critique » pour entrer dans une « époque organique ». La « crise » souhaitée était donc la maximisation de la période critique, ce point imperceptible où l'arc tendu se brise et la chose se convertit dialectiquement en son contraire. « Rarement, affirmait Einstein, le conflit entre ces deux facteurs – individu et collectivité – s'est imposé à l'homme avec une telle violence¹⁰⁹. »

Einstein s'intéressait de manière plus concrète aux effets d'*uniformisation* engendrés par le positivisme et le machinisme, interprétés tous deux comme des « compensations » destinées « à combler les lacunes du libéralisme individualiste »¹¹⁰. Si le positivisme ramassait les singularités dans une « causalité uniforme », la technique avait créé le type primitif du prolétaire. Poursuivant sa réflexion développée notamment dans le contexte de la révolution spartakiste, Einstein écrivait : « En dépit du libéralisme, les conditions économiques finissent par engendrer un ordre social d'une portée décisive, lequel, n'impliquant au début que peu d'éléments spirituels, aboutit nécessairement à un retour de la société vers le primitivisme : au type du libéral se substitua le type du prolétaire¹¹¹. » Pourquoi le prolétaire était-il qualifié de « primitif » ? Prenant ses distances vis-à-vis du socialisme romantique, auquel il adhérait encore lors de la révolution spartakiste, il s'intéressait maintenant aux modes de production qui privaient l'ouvrier de la possibilité de choisir en lui demandant des gestes réflexes, simples et répétitifs, à l'infini. L'ethnologie pouvait passer facilement par là : si les primitifs des contrées lointaines vivaient sous la contrainte des lois mystiques, les prolétaires vivaient sous la contrainte de la machine. La « conscience » des premiers était après tout aussi « étroite » que celle des seconds¹¹². Pour Einstein, le « marxisme » était une première vision unitaire, formée dans les conditions primitives modernes, et bien qu'il répondît exclusivement à l'économie. Lui succéda « l'élaboration d'une doctrine sociale », qu'Einstein spécifiera plus tard comme « le mythe social » de Sorel. De manière significative, Einstein ne s'intéressait pas à la classe prolétaire, mais au « type » prolétaire, plus susceptible sans doute d'être « primitivisé » et plus

108. *Ibid.*, p. 32.

109. *Ibid.*, p. 18.

110. *Ibid.*, p. 22.

111. *Ibid.*

112. On lit : « La conscience étroite du primitif est entourée d'une large zone d'inconscient menaçant et de visions », *ibid.*, p. 118.

compatible aussi avec les « syndicats », ces corps collectifs qui uniformisaient les « choix ». Dans toutes ces formations, Einstein remarquait « l'élimination du jugement personnel au profit du dogme de l'évolution de l'histoire et de l'économie, soumise à des lois précises¹¹³ ». L'élimination de l'individuel au profit du collectif et sa dynamique propre trouvaient l'une de leurs preuves irréfutables dans les régimes dictatoriaux qui s'établissaient partout en Europe : « À cet automatisme technique correspondit bientôt un automatisme d'État, et des courants se firent jour, tendant à l'instauration d'ordres dictatoriaux, dans le cadre desquels l'individu devait faire l'objet d'une "étatisation" et devenir l'instrument d'un mécanisme financier, ou encore être exproprié au profit d'une utopie sociale¹¹⁴. » Ce processus généralisé d'expropriation de soi s'effectuait aussi dans le domaine de l'art. L'un des objectifs du livre sur Braque consistait précisément à montrer « comment à cet archaïsme social vint s'ajouter un archaïsme artistique correspondant¹¹⁵ ».

L'insistance d'Einstein sur la diminution du choix personnel par l'intériorisation des contraintes collectives de toutes sortes était une façon de rappeler à l'homme moderne, victime, comme le disait Sorel, « des illusions du progrès » (1908), l'existence du destin. De sorte que si primitivisme il y avait, c'était tout simplement parce que le « destin » devenait à nouveau une réalité qu'il fallait respecter jusqu'à la crainte : « Sous le poids des interprétations sans fin », l'ère libérale « avait perdu l'aptitude à concevoir le Nécessaire. Mais de ce limon à la houle trouble, surgit maintenant un monde net, au destin brutal, né sous le signe de forces impératives »¹¹⁶. Ou encore : « Aussi bien dans le domaine politique que dans celui de l'art, on constate ainsi un retour des forces coercitives : la réalité en tant qu'hypothèse ou interprétation disparaît [...]. En d'autres mots, nous assistons à la fin de l'utopie libérale, de l'individu libre-arbitre, et nous voyons s'amonceler de nouveau les nuages d'un destin dur et inexorable [...]. Le jeu facile de l'existence est mort, la peur rôde autour de l'homme¹¹⁷. » Plus le destin s'affirmait, plus disparaissait ce qui avait permis depuis l'époque des Lumières de l'oublier : l'optimisme, qui, comme le disait encore Sorel, était une compréhension littérale de la philosophie des Lumières par la bourgeoisie¹¹⁸. La même attaque contre l'optimisme bourgeois était aussi livrée par Nietzsche, dans sa défense de la vision tragique. Mais le nietzschéisme d'Einstein se trouvait aussi compatible avec l'explication donnée par Sorel de la démocratie, « école de la servilité, de la délation, de la démoralisation », berçant les hommes « dans la vie heureuse »¹¹⁹. Ce fut cette « vie heureuse », autrefois moquée par Grosz et Heartfield par leur détournement du collage de Picasso dédié à Einstein, que ruinaient maintenant, par l'art « traumatique » qu'ils exerçaient, les artistes comme Masson, Arp, Braque ou Picasso.

L'une des choses les plus importantes que devait sans aucun doute Einstein à Sorel était la défense farouche du pessimisme, que tout séparait bien sûr de la résignation schopenhaurienne. L'opposition de Sorel à l'évolutionnisme social-

113. *Ibid.*

114. *Ibid.*, p. 28.

115. *Ibid.*

116. *Ibid.*, p. 22.

117. *Ibid.*, p. 33.

118. Georges Sorel, *Les Illusions du progrès* [1908], Paris/Genève, Slatkine, 1981, p. 133-134.

119. *Ibidem*, p. 274.

démocrate et à la téléologie de l'économisme marxiste tenait à son interprétation pessimiste des conditions sociales « comme un système enchaîné, dont il faut subir la nécessité et qui ne saurait disparaître que par une catastrophe l'entraînant tout entier¹²⁰ ». Il estimait par conséquent que plus l'impression de vivre dans un système qui le dépassait serait forte, plus l'individu se sentirait poussé à entreprendre lui-même la « catastrophe ». Einstein ne pensait rien de différent, et son sens du tragique et du primitif se trouvait ainsi ces années-là puissamment conforté par le syndicalisme révolutionnaire de Sorel. C'est également Sorel qui avait poussé Walter Benjamin, au lendemain de la révolution spartakiste, à comprendre la lutte tragique comme une lutte contre une situation politique « enchaînée » tel un destin. Mais ce qu'il est intéressant de relever ici, c'est que le premier à avoir conçu le destin moderne en ces termes et le premier à avoir attribué au mythe véhiculé par l'art un rôle libérateur face à ce destin n'était autre que Richard Wagner.

Dans son livre écrit en 1850 *Opéra et drame*, Wagner faisait de la situation politique existante le *fatum* des temps modernes. Recourant au renversement désormais familier entre l'Antiquité et la modernité, il expliquait : « Le *fatum* des Grecs est la nécessité naturelle intérieure dont le Grec – parce qu'il ne la comprenait pas – chercha à se libérer dans l'État politique arbitraire. *Notre fatum* est l'État politique arbitraire, qui se manifeste à nous, comme nécessité extérieure¹²¹. » Si le Grec, dépourvu d'intériorité, chercha donc à se décharger de ses démons dans la construction politique objective de la *polis*, les modernes, pensait Wagner, devaient lutter contre l'État arbitraire qui les écrasait comme un destin à travers la « nécessité intérieure » procurée par le mythe et par l'art. C'était aussi ce que pensait Einstein. Mais, à la différence de Wagner, l'art n'avait pas vocation pour lui à se substituer à la politique, et l'intériorité à l'extériorité. Sa vision temporelle du mythe était même incompatible avec l'idée wagnérienne selon laquelle le mythe était « le commencement et la fin de l'histoire¹²² ». Si le mythe était bel et bien au « commencement » de l'histoire, il ne saurait être à sa « fin », car le mythe était par définition « ouvert », comme l'histoire elle-même.

Attardons-nous encore sur le premier temps du mythe, celui de la contrainte. Comme pour Wagner, la mission la plus urgente de l'artiste était pour Einstein de fabriquer le « mythe » qui faisait défaut. Ce mythe n'était pas verbal, ni virtuel, comme celui de Sorel, mais visuel : « Au cours de cet ouvrage, annonçait-il au début de *Georges Braque*, nous montrerons en quoi réside l'importance du type halluciné en tant qu'instrument de l'irrationalisation du monde. En ceci nous nous séparerons en principe des marxistes dans ce sens que nous attribuons aux nouveaux mythes un caractère *réel* extrêmement puissant : pour nous, toute Réalité future commence et s'éveille sous la forme du mythe. De même, il nous semble que la société n'est pas régie uniquement par des forces économiques, mais également pas le *mythe social*¹²³. » Les comptes étaient donc réglés avec le marxisme : au postulat « réaliste » du marxisme considérant que les conditions matérielles déterminaient la

révolution, Einstein opposait son postulat « symbolique », selon lequel la réalité était elle-même le produit des représentations. Le ton était donné depuis Schlegel : l'idéalisme avait pour vocation de devenir un nouveau réalisme. Comme nombre d'intellectuels de son temps, tels Ernst Bloch en Allemagne ou Georges Bataille en France, Einstein considérait surtout que le rationalisme marxiste n'était une réponse ni adéquate ni suffisante à l'irrationalisme fasciste, qui avait su « utiliser l'aspiration fondamentale des hommes à l'exaltation affective et au fanatisme¹²⁴ ». Il s'agissait donc, comme l'écrivait Bataille à l'époque du Front populaire, de « cesser de croire que les moyens innovés par nos adversaires sont nécessairement de mauvais moyens. Nous devons, au contraire, à notre tour nous en servir contre eux¹²⁵ ». Dans ce contexte où l'insuffisance du marxisme était patente, le « mythe social » de Sorel devenait plus actuel que jamais.

La « puissance motrice » du mythe, tant exaltée par Sorel, s'imposait tout logiquement comme ce supplément qui faisait défaut au marxisme et, cela va de soi, à la démocratie libérale, dans la lutte contre le fascisme. Les mythes, écrivait Sorel, « ne sont pas des descriptions de choses, mais des expressions de volontés¹²⁶ ». Et Sorel de préconiser, dans un discours qui rappelle fortement le primitivisme einsteinien : « Au lieu d'atténuer les oppositions, il faudra, pour suivre l'orientation syndicaliste, les mettre en relief. Il faudra donner un aspect aussi solide que possible aux groupements qui luttent entre eux¹²⁷. » Le « système d'images » qui composaient le mythe avait pour objectif de graver sur « l'âme des révoltés » une « impression pleinement maîtrisante ». Pour cela, poursuivait Sorel, il fallait « faire appel à des ensembles d'images capables d'évoquer en bloc et par la seule intuition, avant toute analyse réfléchie, la masse des sentiments qui correspondent aux diverses manifestations de la guerre engagée par le socialisme contre la société moderne¹²⁸ ». Einstein était plus qu'attentif à la leçon sorélienne. Il évoquait ainsi l'« image-destin », c'est-à-dire l'image qu'aucun spectateur ne pourrait fuir ou ignorer, mais qui s'imposerait à lui avec la force coercitive de la fatalité propre au passé et au futur. Dotée en vérité d'une double temporalité, l'« image-destin » devait mettre devant les yeux du spectateur ce qui se répète, inlassablement, tel un cauchemar, mais aussi ce qui fera irruption pour mettre fin à ce cauchemar. On le sait désormais : les artistes « hallucinés » devaient tout à la fois exposer la réalité traumatisante et procurer les techniques pour sa guérison. Si l'œuvre d'art respectée par l'ère libérale était « celle qui ne porte pas de jugement de valeur obligatoire », il fallait élaborer des techniques visuelles capables de « fixer » le spectateur moderne, qui refusait « de se livrer à l'obligation, à la contrainte des automatismes hallucinatoires »¹²⁹. Mais « c'est là, regrettait Einstein, une des grandes faiblesses des types de notre époque ». C'est dans son ouvrage consacré à Braque qu'Einstein

120. Georges Sorel, « Lettre à Halévy », dans *Réflexions sur la violence* [1908], *op. cit.*, p. 15.

121. Richard Wagner, *Opéra et drame* [1851], traduit de l'allemand par Jacques-Gabriel Prod'homme, Paris, Éd. d'aujourd'hui, 2004, t. II, p. 1.

122. *Ibidem*, t. I, p. 59.

123. Carl Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 33.

124. Georges Bataille *et al.*, « Contre-attaque » [1936], dans *Ceuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 382.

125. Georges Bataille, « Vers la révolution réelle », *ibidem*, p. 422.

126. Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, *op. cit.*, p. 38. Sur le mythe chez Georges Sorel, voir le très bon ouvrage, bien que soucieux de protéger Sorel de tout soupçon fascisant, de Willy Gianinazzi, *Naissance du mythe moderne. Georges Sorel et la crise de la pensée savante (1889-1914)*, *op. cit.*

127. Georges Sorel, *Réflexions sur la violence*, *op. cit.*, p. 146.

128. *Ibidem*.

129. Carl Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 25.

entreprendra d'analyser le mode du fonctionnement de l'« image-destin » vis-à-vis de ce spectateur à la fois paresseux et volatile.

Atypique, cet ouvrage l'est considérablement. Il s'agit, au sens strict, d'un livre d'obédience « fonctionnaliste ». Comme son auteur le dit explicitement, il n'est pas une monographie, genre historiographique produit par le culte libéral du génie. Il est plutôt une tentative d'ethnographie de la société moderne. Convaincu de l'analogie structurelle entre la *Kunstwissenschaft* et l'art qui lui était actuel, Einstein considérait que l'histoire de l'art n'avait pas pour objet l'autogénération des « formes », comme c'était le cas chez le formaliste Heinrich Wölfflin, mais leur « efficacité » au sein du milieu où elles agissaient. De sorte qu'un ouvrage sur l'art de Braque, tel qu'il était notamment en train de se transformer ces années-là, devait porter sur la fonction sociale que cet art pouvait assumer par l'autonomie même de sa forme.

Comme cela était bien établi depuis les romantiques et les saint-simoniens, les maîtres des hallucinations et des autres forces luttant contre « le rationalisme et la civilisation » n'étaient autres que les artistes : « Deux facteurs incompatibles s'opposent maintenant l'un à l'autre, constatait Einstein : d'une part, l'économie impersonnelle, développée à l'excès dans le sens technique, élément en apparence rationnel mais en réalité absurde, en raison de la structure individualiste de la société qu'elle tend à détruire ; d'autre part, isolé, le « devin » halluciné. Ce type visionnaire est soumis à une même diminution de la liberté du choix [...]. Signalons ici l'opposition entre l'automatisme de l'économie technique qui détermine fatalement l'individu sans initiative personnelle et l'automatisme de l'hallucination qui condamne d'abord le visionnaire au rôle d'un type passif¹³⁰. » Les deux extrêmes, la société et l'individu, étaient sur le point de coïncider dans cette rencontre contrainte de l'artiste et du spectateur. Leur terrain d'entente était déterminé par la diminution commune de leurs choix. Partant de son isolement aristocratique, l'artiste acceptait volontiers de devenir passif ; partant de l'impersonnalité sociale qui avait absorbé sa différence, le spectateur pouvait, au contraire, devenir actif – à condition toutefois qu'il se soumette préalablement, bon gré mal gré, au dispositif contraignant que l'artiste mettait devant ses yeux.

De l'hypnose à l'éveil : promesse de liberté

Une présence fantomatique plane sur les pages que nous avons consacrées au tragique chez Einstein, depuis ses premières réflexions autour de 1923 jusqu'à sa théorisation d'une peinture fatale, en passant bien sûr par sa dialectique du tectonique et de l'hallucinatoire : le spectateur. Nous avons laissé celui-ci suspendu dans une sphère incertaine, tiraillé entre la fixation devant les artefacts africains et la mobilité métamorphique des rites. Un gouffre séparait ces deux états dans *Negerplastik* et Einstein n'avait rien entrepris pour les médiatiser depuis lors. C'est seulement dans son ouvrage sur Braque qu'il prendra cette aporie à bras-le-corps, sans doute parce qu'elle impliquait désormais d'immenses dilemmes politiques : quelles étaient les limites entre la contrainte fasciste et la contrainte capable de

130. *Ibidem*, p. 32-33.

faire éclater la démocratie libérale pour conduire à la justice et à la liberté ? Comment instiller aux hommes la passion de l'action que la démocratie leur aurait désapprise sans succomber pour autant à des mécanismes de propagande aussi vils que ceux des adversaires ?

Le mythe et l'hypnose étaient les deux moyens communs au fascisme et à nombre de ses adversaires. Véritables *pharmaka* pour Einstein – et il n'était pas le seul à les considérer ainsi –, mythe et hypnose recelaient une ambivalence impossible à évacuer. Il devenait donc pour lui urgent de déterminer le dosage qui convertirait le *pharmakon*-poison en *pharmakon*-remède. Tout dépendait en quelque sorte de la suggestion formelle précise capable d'induire l'état somnambule. Ainsi, fustigeant l'esthétisation de l'art, qu'il considérait comme l'une des techniques modernes les plus efficaces pour produire l'illusion de l'identité et de l'autonomie subjectives, Einstein recourait-il à la métaphore hypnotique afin de décrire le rapport entre l'œuvre d'art et le spectateur. En premier lieu, il évoquait cet état du corps, caractéristique de l'expérience somnambulique, à savoir « un processus que nous définissons comme un rétrécissement des fonctions, processus par lequel la fonction complexe totale psychique, ou la personnalité, est centrée en une seule fonction, par exemple la vue, ce qui permet de rendre l'œuvre d'art relativement autonome¹³¹ ». Deux pages plus loin, Einstein explicitait ce rétrécissement comme étant hypnotique : « La totalité des œuvres d'art, leur action hypnotique résident dans le fait qu'elles exigent et occupent un maximum d'énergie¹³². » Voici ce qu'était le mécanisme antinietzschéen de l'œuvre d'art : le spectateur, dans la contemplation de l'œuvre, éteignait ses fonctions vitales au profit d'une seule, donnant simultanément à l'œuvre sa totalité. Selon un schéma vampirique, ce qui était soustrait au spectateur était donné à l'œuvre d'art. Cette relation asymétrique reproduisait aussi l'état somnambule, dont les mystères étaient sondés par une foule d'ouvrages depuis le dernier quart du XIX^e siècle.

On y attirait toujours l'attention sur l'insensibilité plus ou moins complète et l'immobilité des membres du corps du somnambule. Si l'état cataleptique correspondait au degré zéro de la conscience, devenue simple spectatrice des sensations, l'hypnose thérapeutique était, pour Pierre Janet, une expérience hallucinatoire où le sujet se concentrait tout entier sur les sensations suggérées, qu'il exécutait passivement, mais dont il était relativement conscient¹³³. Le résultat était un « rétrécissement du champ de la conscience », manifesté donc « d'une manière un peu indirecte peut-être, mais très certaine par des anesthésies »¹³⁴.

C'était cette anesthésie du corps du spectateur et son corollaire, le rétrécissement du champ de la conscience, que l'impressionnisme avait selon Einstein secoués. Car, malgré sa lecture critique du mouvement, qu'il considérait par ailleurs comme l'expression parfaite de l'atomisation moderne, Einstein faisait de l'impressionnisme le premier moment du long processus d'arrachement du spectateur à l'état d'hypnose esthétique. Cela se faisait par la « lumière », c'est-à-dire la substance la plus infime. Au prix de la perte de la complexité du tableau et surtout de

131. *Ibid.*, p. 41.

132. *Ibid.*, p. 43.

133. Pierre Janet, *Automatisme psychologique* [1889], Paris, Félix Alcan, 1930, p. 134-135.

134. *Ibidem*, p. 170.

la construction synthétique de l'espace, les peintres impressionnistes ont fait du spectateur l'aboutissement nécessaire d'une chaîne, qui commençait par l'artiste, se poursuivait à travers les taches minuscules présentes sur la toile et se terminait dans la rétine du spectateur. « Ici commence, écrivait Einstein, l'introduction consciente du contemplateur continuant l'élaboration du tableau et qui aura de longues répercussions par la suite¹³⁵. » Le dosage censé définir chacun des moyens formels et le degré de puissance qu'il convenait d'accorder au spectateur était bien évidemment difficilement maîtrisable. À travers la dissolution coloriste, les impressionnistes ménageaient une brèche dans la « totalité » hypnotique de l'œuvre d'art, mais « dans un tel rétrécissement du tableau, le mobile essentiel de l'art plastique, l'équation de l'espace, se perdait¹³⁶ ». Faute de contrainte spatiale, les compositions impressionnistes devenaient ainsi les expressions parfaites de la dissolution libérale de leur époque. En raison de leur aspect « pulvérisé », elles arrachaient le spectateur à sa fixité et lui donnaient une fonction. En somme, l'impressionnisme venait remuer les eaux stagnantes, mais en maintenant l'hiatus entre l'art et la vie.

Cet hiatus jamais comblé, dû finalement à l'insuffisante activité du spectateur, trouvera sa résolution dans le cubisme. C'était le deuxième moment du processus historique décrit par Einstein : « Les exigences posées au spectateur actif, poursuivait Einstein, seront encore augmentées, jusqu'à ce que plus tard, ce dernier soit de nouveau contraint à la passivité par des formulations picturales plus abouties¹³⁷. » Nous connaissons déjà bien ce moment de la « contrainte » pour l'avoir étudié d'abord dans *Negerplastik* : le spectateur restait fixé devant la sculpture despotique. Nous l'avons examiné à nouveau à propos du cubisme, dont les « décisions tectoniques » étaient considérées pour un temps comme capables de frapper à l'improviste, telle la foudre, le spectateur indolent. Mais nous savons aussi qu'Einstein était de moins en moins convaincu de l'efficacité du cubisme, dont l'action intransigeante n'avait guère fait ses preuves. Ce qui avait changé depuis *Negerplastik* et les années d'avant-guerre, c'est qu'Einstein n'était plus convaincu de la mise en forme de la modernité par des moyens exclusivement antimodernes. Sa prise de conscience de l'historicité propre à la modernité coïncidait avec son sentiment qu'il fallait parvenir à libérer l'art de sa totale dépendance vis-à-vis du modèle de la religion.

Troisième moment donc dans le processus d'éveil du spectateur : la peinture postcubiste, dans ses différentes versions, qui combinait de manière toute dialectique, comme il se doit, la suggestion hypnotique et la prise de conscience, l'hallucination et l'analyse, la contrainte et la liberté. Dans son livre sur Braque et sa défense d'une parfaite continuité entre le cubisme et le postcubisme, Einstein était très précautionneux. Mais il énonçait aussi clairement la césure qui séparait les deux. Il élargissait ainsi l'action des « analogies » en la rétroprojetant jusqu'au cubisme : « Toute unification sert à la consolidation d'une impression et à son renforcement hypnotique. Cet emploi de formes identiques ou semblables dans le

135. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 18.

136. *Ibidem*, p. 21.

137. *Ibidem*, p. 18.

but de créer des rapports entre des motifs divers signifie qu'une seule forme possède des vertus multiples, qu'elle peut exprimer des objets différents, et qu'il lui est loisible de changer de sens objectif¹³⁸. » Le cubisme avait un potentiel positivement hypnotique, nécessaire à l'action efficace de l'art. Mais ses moyens suggestifs n'étaient pas les meilleurs : malgré sa formidable créativité spatiale, sa forme tectonique montrait finalement « une accentuation assez forte des facteurs conscients et volitifs¹³⁹ ». En dépit de son origine hallucinatoire, mais en raison justement de sa modalité tectonique, le cubisme se révélait trop autoritaire pour mener à bien le processus de l'hypnose. Comment faire en sorte que le spectateur volatile reste fixé devant le tableau ? En clair, Einstein avait perdu sa confiance en une forme qui pouvait frapper le spectateur comme la foudre.

Il commençait à concevoir des compositions autrement polysémiques, qui tireraient le spectateur dans leur labyrinthe psychique, à travers la monstruosité de leurs figures et les analogies incessantes de leurs formes : « Dans le psychogramme, écrivait Einstein à propos de Braque, il marie des éléments dissemblables, et les réunit en une vision unitaire mais pleine de tensions. [...] Les figures surgissent de phases différentes du processus hallucinatoire, c'est-à-dire ultérieur, rationnel et distancé. La structure de ces figurations ne correspond pas à l'ordre donné, mais suit le cours du devenir hallucinatoire. [...] L'irrationnel mythique acquiert de nouveau un maximum de force, et redevient le facteur dominant et décisif¹⁴⁰. » Les « hallucinations » étaient bien plus à même d'entraîner le spectateur dans leurs formes « qui ne correspondent pas à l'ordre donné ». Elles avaient cette capacité d'« infection » ou, comme l'écrivait ailleurs Einstein, de « transfert du déroulement somnambulique ou obsessionnel sur le spectateur¹⁴¹ ». La polysémie analogique de ces œuvres devenait plus aiguë, plus sinueuse, mais aussi plus lente. Car ces nouvelles compositions obligeaient le spectateur à rester longuement devant elles, le temps qu'il fallait pour que le déroulement du transfert et le transfert du déroulement aient lieu. C'était le piège tendu par la « génération romantique » : l'une des erreurs du cubisme fut de penser que le spectateur pouvait être momentanément saisi. Pour les peintres qui avaient fait leur apprentissage auprès du cubisme, en revanche, il devenait clair que le spectateur volatile avait besoin de temps.

Voici donc comment Einstein décrirait l'hypnose positive : « Par le rétrécissement des fonctions, et grâce au fait : tableau = coupure, le spectateur se trouve isolé. Il lui est alors momentanément impossible de créer d'autres rapports. Une telle diminution de la conscience, un tel isolement engendre la peur, et c'est d'autant plus volontiers que le spectateur acceptera un ordre qui lui est offert par l'image. Fixé dans le tableau, l'effet de ce dernier croît à la faveur d'un barrage de flots psychiques. Le tableau se présente à lui fixé, l'émotion une fois commencée se renouvelle. Ainsi, l'image finit par devenir une idée fixe et sa contemplation un rite¹⁴². » Comme le spectateur des œuvres esthétiques, le spectateur des hallucinations des peintres modernes se trouvait amputé de ses principales fonctions. En suivant la suggestion

138. Carl Einstein, *Georges Braque*, op. cit., p. 94.

139. *Ibidem*, p. 100.

140. *Ibidem*, p. 127.

141. Carl Einstein, *L'Art du XX^e siècle*, op. cit., p. 203.

142. *Ibidem*, p. 47.

hypnotique du tableau, ce spectateur devenait aussi insensible que le précédent vis-à-vis de son milieu immédiat. Dépourvu de tout rapport avec le monde extérieur, corporel, psychique ou social, il devenait par là même d'autant plus soumis aux suggestions exclusives de l'œuvre d'art. La marche régressive de cette séance hypnotique le conduisait de l'état le plus volontaire et le plus complexe à l'aboulie de l'automatisme, cet héritage atavique. Car sa conscience excessivement rétrécie reproduisait exactement la condition primitive décrite par Einstein. Au lieu des objets intacts et familiers, au lieu de l'optimisme, de la reconnaissance du monde et de l'identité à soi, le nouveau spectateur était fixé devant des fragments détachés de la personnalité du peintre, idées fixes issues de ses expériences traumatiques. C'est pourquoi il répondait à cet art par la peur, celle de perdre ses réflexes et celle de sa compassion devant les traumas représentés. Cependant le spectateur, qui avait encore, avec le cubisme, la possibilité de tourner le dos à la terreur apocalyptique de l'image et de prendre ses jambes à son cou, était maintenant pris dans l'immanence labyrinthique du moi du peintre. Cette contamination réussie, qui objectivait le « destin » en le rendant simplement « commun » au peintre et au regardeur, transformait la contemplation esthétique en rite. Nous pouvons mieux comprendre désormais l'irréfutable mythique tant vantée par Einstein : insensible vis-à-vis de la réalité commune, l'œuvre d'art s'imposait au spectateur sans qu'il sache comment. Plutôt que de se faire contaminer par la réalité, l'œuvre d'art antimétaphorique se substituait à celle-ci de manière irréfutable et fatidique.

Mais tout comme le peintre halluciné devenait passif pour devenir actif, tout comme ce peintre fataliste avait décidé de céder au destin afin de mieux s'en détacher, le spectateur devait aussi vivre une expérience scindée en deux temps : à l'hypnose aboulique devait succéder l'éveil critique. L'imitation du peintre par le spectateur, par l'intermédiaire de l'œuvre d'art, était donc totale : à cette exception près, toutefois, significative de la conception générale de l'art moderne, ce que le peintre faisait à son gré, dans son isolement altier, le spectateur ne saurait le faire de lui-même ; cela devait lui être suggéré de manière clandestine, comme un piège : « Plus tard, le spectateur réagira avec violence contre cet esclavage, contre l'élimination de sa conscience et contre l'anéantissement de son moi, et il réagira avec l'aide du jugement et de l'analyse, c'est-à-dire par la réformation du moi conscient. Ainsi, il rétablira les autres rapports interrompus. En d'autres mots, le jugement artistique n'est qu'un acte de défense contre la fixation, qui s'effectue avec d'autant plus de véhémence que le spectateur aura été obligé par la fixation de sacrifier les corrélations conscientes et de renier sa personnalité complexe. Contre la fixation, le spectateur se défendra, à l'occasion, à l'aide de l'ironie – répudiation sadique – afin de briser plus vite et avec plus de succès les liens de son esclavage à l'égard du tableau¹⁴³. »

S'arrachant à son état somnambule, le moi du spectateur devait entreprendre son autoscission dialectique et devenir conscient de lui-même. L'ampleur de ce bond, véhément et violent, serait à la mesure de sa soumission passée. Einstein espérait donc que cette « réaction » ne soit pas une « abréaction », c'est-à-dire la restauration de l'état bien équilibré qui l'avait précédée ; que l'« image-destin » ait

143. *Ibid.*, p. 47.

contaminé pour de bon le spectateur, permettant ainsi à la véhémence et au fanatisme de son réveil de ne pas s'exercer contre l'œuvre d'art elle-même, cause de l'outrage, mais dans l'action. Voilà quel était le sens antimétaphorique de la peinture vantée par Einstein : conduire le spectateur à exercer sa véhémence contre la réalité elle-même.

C'est ici aussi que le sens de l'« abréaction » se révèle pleinement, ce terme qui a fait son entrée dans les écrits einsteiniens au lendemain de la révolution spartakiste, la première fois que l'antagonisme entre l'art et la réalité se faisait jour. Il est remarquable que la théorisation de l'« abréaction » chez Joseph Breuer et Sigmund Freud se soit élaborée sur le modèle de la tragédie antique et, plus précisément, de la « catharsis ». L'hypnose était pour eux une « méthode cathartique ». Pour dire les choses simplement, la vie humaine serait tissée d'un nombre infini d'abréactions, plus ou moins discrètes et silencieuses, issues des affects désagréables provoqués chez le sujet par ses rapports avec les autres. Toute abréaction, qu'elle passe par des actes ou par le langage, serait au fond une catharsis de ces affects, c'est-à-dire la liquidation de leurs effets potentiellement traumatisants. L'hystérie, en revanche, serait le symptôme d'un affect traumatique non abréagi, non suivi de la « série des réflexes volontaires ou involontaires grâce auxquels [...] il y a décharge d'affects¹⁴⁴ ». Ce que le sujet n'a pas su faire de lui-même, par l'abréaction de ses affects, la thérapie hypnotique, élaborée d'abord par Breuer, venait le lui procurer. L'interrogatoire mené sur les malades lors des séances d'hypnose faisait ressurgir, « avec une netteté hallucinatoire », selon Breuer, les souvenirs traumatisants. La répétition du processus psychique originel conduisait à sa liquidation¹⁴⁵. La séance d'hypnose avait donc un caractère théâtral assumé : conduite par la suggestion de l'hypnotiseur, l'hystérique « jouait » ses peines afin de s'en décharger. Tout à la fois acteur et spectateur de ses hallucinations, l'hystérique subissait les affects et leur catharsis, laquelle était définie par Lessing dans sa *Dramaturgie de Hambourg* comme la purge « des extrêmes entre lesquels se trouve la pitié », « de même que la crainte ». Ces extrêmes étaient l'« excès » et le « trop peu » des sentiments nécessaires au bon fonctionnement de la cité¹⁴⁶.

Quant à Einstein, l'on sait qu'il fustigeait cet effet neutralisant, quelle que soit sa forme : forme artistique – la symétrie classique – ou politique – la négociation parlementaire. Einstein était du reste parfaitement conscient de l'antécédent dramatique de cet effet : « Jadis, écrivait-il, on vénérât dans les images des forces magiques ; aujourd'hui, on y admire la "catharse" (*sic*) esthétique, leur caractère d'aveuglement inoffensif¹⁴⁷. » La question était de savoir comment redonner à l'œuvre d'art la fonction assassine qu'elle possédait à l'enfance de l'art et dans chacune des apparitions périodiques de celle-ci. En ce sens, Einstein partageait la même

144. Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie* [1895], traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, PUF, 2002, p. 5.

145. La conception de Freud a beaucoup changé ensuite, en raison notamment de sa théorisation du transfert, ce qui a donné à la thérapie une durée infiniment plus longue que celle de la théâtralité instantanée propre à l'abréaction hypnotique. Pourtant, sa pensée de la psychanalyse ne s'est jamais affranchie de sa détermination « cathartique ».

146. Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgie de Hambourg* [1767-1769], traduit de l'allemand par Éd. de Suckau, revu et annoté par M. L. Crouslé, Paris, Librairie académique Didier, 1885, p. 365.

147. Carl Einstein, *Georges Braque, op. cit.*, p. 37.

préoccupation que certains artistes et poètes d'avant-garde des années 1930, analysés avec beaucoup de perspicacité par Denis Hollier. Dans son essai « L'adieu aux plumes », Hollier évoque en effet le projet, plébiscité de manière quasiment unanime de Malraux à Breton, de Bataille à Caillois, de transformer l'œuvre littéraire « en revolver, d'en faire une œuvre tirée à bout portant¹⁴⁸ ». Tous ces auteurs avaient rêvé, contre le réalisme descriptif du XIX^e siècle, à un réalisme « performatif », dont les mots « ne laissent pas intact le monde qu'ils décrivent »¹⁴⁹.

De l'esthétique à la dramaturgie

La description faite par Einstein de la rencontre entre le spectateur et l'œuvre d'art esquissait un autre « drame », lequel n'était pas seulement déterminé par le modèle théâtral de l'hypnose ou du transfert, mais aussi par celui des rites ethnologiques, dont nous avons suivi la première apparition dans la toute fin du traité *Negerplastik*. À la différence de la tragédie classique, le drame des hallucinations modernes était parfaitement privé d'unité d'action. L'expérience de sa réception était comme nous le savons partagée en deux temps contrastés : le temps de l'identification totale à l'œuvre d'art et le temps du détachement ; le temps de la soumission passive et celui de l'action volontaire ; le temps, enfin, du corps figé, comme une sculpture, et celui du corps mobile, comme dans un drame. À la différence donc de la tragédie antique, les deux états dissemblables du drame hallucinatoire se situaient dans l'excès. Nul équilibre subtil, ici, de la terreur et de la pitié, mais, au contraire, deux états extrêmes : la fixation contraignante, d'une part, et la mobilité libre, de l'autre. Mais le partage entre ces deux états était aussi celui entre la « forme » et la « fonction » ou celui entre l'« espace » et le « temps », ou encore entre l'« art » et la « vie ». Selon Einstein, « tout tableau signifie précisément la fin d'un processus, toute forme fixée est la phase terminale d'un processus mortel¹⁵⁰ ». L'ambivalence de l'art et du mythe chez Einstein s'enracine d'abord dans cette idée vitaliste, tentative de réponse à l'ambiguïté constitutive de la forme, à la fois nécessaire et assassine de l'infini des possibles. Toute solution a besoin d'être spatialisée, mais toute spatialisation risque à tout instant de devenir une réification. Et c'est parce que Einstein était désormais parfaitement conscient du risque de la réification du spectateur par l'œuvre d'art – état auquel conduisait précisément le fascisme – qu'il prit ses distances par rapport au modèle exclusivement hiératique et despotique de *Negerplastik* au profit de celui, plus dialectique, qu'il exposait dans son livre sur Braque. « La totalité du tableau, écrivait-il, se situe à la limite étroite entre la contemplation passive (liée à l'identification) et l'activité du spectateur qui dissout ce même tableau¹⁵¹. » Einstein explicitait plus loin sa pensée : « Cependant, plus les tableaux agissent sur le spectateur, et plus ils sont dissous dans des processus insondables. En d'autres termes, la puissance de l'action du tableau correspond à l'intensité de sa destruction, déterminée par cette action

148. Denis Hollier, « L'adieu aux plumes », dans *Les Dépossédés : Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre*, Paris, Éd. de Minuit, 1993, p. 179-196, ici p. 179.

149. *Ibidem*, p. 180.

150. Carl Einstein, *Georges Braque, op. cit.*, p. 49.

151. *Ibid.*

même. Lorsque le spectateur veut échapper à l'identification, c'est-à-dire à l'effet maximum d'un tableau, il ne le peut qu'en résorbant cet effet, c'est-à-dire en dissolvant le complexe représenté par ledit tableau¹⁵². » Ainsi donc, après avoir assassiné l'infini des possibles, le tableau devait être lui-même assassiné par eux, tels qu'ils ressurgissaient chez le spectateur. Voici donc quelle était la « valeur d'usage » de l'art : la dévoration des œuvres d'art par une subjectivité socialisée. Cette fonctionnalisation de l'art était censée se manifester, de manière absolument pas cathartique, dans l'action politique. Ce même spectateur, anesthésié jusqu'alors dans et par son environnement immédiat, se mettait en mouvement pour animer ce milieu à travers de nouveaux rapports.

Voilà aussi pourquoi et en quel sens Einstein se faisait une conception profondément ambivalente du mythe. Contrairement à la *doxa* qui domine le discours sur les avant-gardes, ce mythe n'est pas simplement et univoquement libérateur. Il est en effet fondé sur le postulat asymétrique selon lequel le spectateur ne saurait entreprendre de lui-même ce que l'artiste a pu entreprendre naturellement par son art. Ce postulat est irréductible et on ne peut l'évacuer d'un revers de main. Reste que, contrairement à la vision du fascisme, la contrainte du mythe einsteinien était provisoire, conçue comme la première étape d'un processus qui avait comme objectif indéniable l'émancipation. C'est ainsi que le mythe trouvait son complément indispensable dans la révolte contre cette contrainte, à travers la fonctionnalisation de celle-ci. Tout se passe comme si Einstein tâchait de combiner deux visions parfaitement antithétiques : la première était exprimée par son contemporain Ernst Cassirer dans différents textes sur le mythe et la seconde, très critique envers de Cassirer, serait formulée plus tard par Hans Blumenberg.

Ce fut dans ces mêmes années 1920 que Cassirer entreprit son travail de différenciation des formes symboliques, différenciation fondée elle-même sur la distinction entre la pensée mythique et la pensée discursive. Le néokantisme de Cassirer a reproduit le partage de la raison entre sa part obscure et sa part éclairée. Reprenant à son compte des éléments qui allaient du dogmatisme schellingien à l'ethnologie, Cassirer présentait la pensée mythique comme « quasiment ensorcelée et prisonnière », et « le moi entier » comme « livré à une impression »¹⁵³. Ce qui caractérisait donc la pensée mythique était son caractère indistinct, mais aussi son immédiateté, dépourvue de tout sens de l'écart. Tout était en elle présence ou, comme il l'écrivait lui-même, « hypostase » et « animation »¹⁵⁴. Il ne faisait guère de doute pour Cassirer que le mythe avait sa place à l'origine : là où, avec le langage et l'art, il formait une « unité concrète encore indivise¹⁵⁵ ».

Cette vision a été fortement critiquée par Blumenberg qui, dans le cadre de son travail sur la métaphorologie et l'esthétique de la réception, s'est beaucoup intéressé à la question du mythe, auquel il a fini par consacrer un ouvrage lumineux. L'essentiel de sa critique était dirigé contre la vision du mythe comme terreur,

152. *Ibid.*, p. 52.

153. Ernst Cassirer, « La pensée mythique » [1925], dans *La Philosophie des formes symboliques*, Paris, Éd. de Minuit, 1972, p. 49 sq.

154. *Ibidem*, p. 78-79.

155. *Ibid.*, p. 122.

sanction, « pure passivité induite par ensorcellement¹⁵⁶ ». Rappelant l'absence de théologie normative chez les Grecs, soulignée d'abord par Burckhardt puis par le Nietzsche de l'« éternel retour », Blumenberg faisait du mythe lui-même non pas le « dogme » qui aboutirait à des tragédies, mais une « licence canonisée », une croyance instantanée en vertu même de l'art qui la portait. Retirant de ce fait le mythe du champ de l'« origine », il le plaçait dans celui de la réception et de l'interprétation, en dehors desquelles il n'y avait pas de production : « Les commentements absolus, rappelait Blumenberg, nous laissent sans voix, nous privent même du langage¹⁵⁷. » Ce qui le conduisit à voir dans le mythe le résultat du rite plutôt que sa cause, l'après-coup plutôt que l'événement lui-même. Ne fournissant aucune réponse définitive à l'énigme de l'humanité, le mythe n'est fait que des questions qu'il dégage pour ses herméneutes. On peut supposer qu'Einstein opérait la même dépotentialisation du mythe. Après avoir en effet attribué au mythe l'effet autoritaire et ensorcelant que lui avait reconnu Cassirer, il incitait le spectateur à tourner le dos aux œuvres de Braque, de Masson ou de Picasso afin de pouvoir interpréter celles-ci à travers son propre psychisme et en faire des fonctions prélevées dans l'art et investies dans la vie.

Aussi le schéma bipartite du rapport entre le spectateur et l'œuvre d'art assimilable au mythe reproduisait-il la tension propre au rapport entre hypnotiseur et hypnotisé. Car si l'on a tendance, et sans doute avec raison, à porter généralement l'accent sur la soumission de l'hystérique à l'autorité de son hypnotiseur, il n'en est pas moins vrai que le discours sur l'hypnose de la fin du XIX^e siècle incluait aussi quelques tentatives pour introduire un certain équilibre entre contrainte et liberté dans le rapport magnétique. L'exemple le plus éloquent est à cet égard fourni par Pierre Janet dans son texte « L'influence somnambulique et le besoin de direction » (1897)¹⁵⁸. Bien qu'il ait distingué trois phases consécutives dans le « rapport magnétique », Janet formulait au fond le schéma bipartite qui sera aussi celui d'Einstein. Après une première phase, où l'hypnose induit la fatigue du patient, la deuxième phase est celle d'une suggestibilité totale de celui-ci, qui ne parvient pas à se libérer de l'image de son hypnotiseur, éprouvant pour lui des sentiments mélangés d'amour et de crainte. Anesthésié vis-à-vis du monde entier, le patient « ne tolère que l'attouchement du magnétiseur, il n'obéit, ne voit, n'entend que lui ». Une fois cette phase terminée, elle est suivie par celle de l'indifférence, voire de l'aversion du patient vis-à-vis de l'hypnotiseur. Obligé de théoriser donc « les deux buts en apparence contradictoires » de la thérapie hypnotique, Janet distinguait parmi ceux-ci « la direction complète de l'esprit du malade », afin de l'habituer à « subir l'autorité, à vivre sous influence étrangère », et l'obligation de « réduire cette domination au minimum », d'« apprendre peu à peu au malade à s'en passer ». Comme cela serait le cas pour les tableaux hallucinatoires décrits par Einstein, il importait selon Janet de combiner les deux moments. S'il n'y avait pas d'autorité, la guérison ne pouvait être que « passagère ». S'il n'y avait pas d'affranchissement, la « passion somnambulique » pouvait se révéler « dangereuse ».

156. Hans Blumenberg, *La Raison du mythe*, op. cit.

157. *Ibidem*, p. 52.

158. Pierre Janet, « L'influence somnambulique et le besoin de direction » [1897], *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Paris, Félix Alcan, 1897, t. XLIII, p. 113-143.

Les descriptions du « rapport magnétique » relevaient par définition du biopolitique, dans la mesure où elles constituaient un laboratoire où étaient expérimentées des techniques d'intériorisation du pouvoir. Leur exploration par Einstein au seuil des années 1930 leur donnait, bien évidemment, un caractère d'urgence politique. L'autorité exercée sur les masses, dans les bureaux et dans les usines des régimes dictatoriaux et des démocraties libérales, était une affaire plus actuelle que jamais¹⁵⁹. L'impératif de la *décision* devenait par là même également urgent : comment répondre à l'autorité du parti unique et du chef, à l'autorité exercée par le mythe fasciste ou le mythe de la race, à celle dont se revêtait la machine impersonnelle du capitalisme ? La décision de revendiquer l'autorité pour soi-même s'imposait massivement dans les cercles d'avant-garde. Sous l'impact de la « fiction fabulatrice » de Bergson, Roger Caillois trouvait dans le mythe chez l'homme ce que l'instinct était pour les animaux : mythe et instinct avaient comme fonction de déclencher un comportement. « Impératif », chacun était « l'équivalent d'un acte »¹⁶⁰. Et tout comme Einstein dans son livre sur Braque esquissait la conversion de l'hypnose négative de l'esthétisme en hypnose positive de l'œuvre mythique, Caillois théorisait dans son ouvrage consacré au mythe la nécessaire « inflexion de l'esthétique vers la dramaturgie¹⁶¹ ». Le drame était désormais celui de l'histoire.

Mais c'était Georges Bataille qui se trouvait plus proche d'Einstein que Caillois – lequel s'intéressait plus au temps de la contrainte qu'à celui de la liberté –, et même si cette proximité était chronologiquement décalée. En 1935 en effet, lorsque le fascisme s'était déjà monstrueusement objectivé en Allemagne sous la forme du nazisme, Bataille élaborait une pensée identique à celle d'Einstein théorisant le schéma bipartite, ce qui est saisissant, si l'on pense, avec Denis Hollier, que le théoricien de l'informe, l'auteur de l'article contre l'architecture dans la revue *Documents*, est devenu un assoiffé de l'autorité et de la contrainte¹⁶².

Dans les deux textes qu'il avait rédigés pour *Contre-attaque*, Bataille mettait fortement en doute l'adéquation de la démarche du Front populaire face au fascisme : « C'est l'autorité qui devient intolérable dans le cas de l'autocratie. Dans la démocratie, c'est l'absence d'autorité », écrivait-il de manière lapidaire¹⁶³. La révolution de son temps ne pouvait donc surgir que de la pratique de la contrainte imposée aux foules. Il évoquait l'inadéquation des partis et de leurs stratégies politiciennes

159. Par ailleurs, le schéma de la « contrainte » et de la « liberté » avait partie liée avec l'avènement de la démocratie moderne et, surtout, avec les postures critiques à l'égard de celle-ci. Le procès fait à l'« insuffisance parlementaire » ou au « schématisme de la raison », impuissant à lever les foules et à les propulser dans l'action, encore moins à donner à la société sa cohérence, a eu lieu plus d'une fois pendant la modernité. Et plus d'une fois, les solutions proposées ont été aussi mélangées et complexes que celle d'Einstein. Novalis avait eu une vision indéniablement beaucoup plus nostalgique que lui de la démocratie. Et pourtant, même lui, dont les rêves d'une palingénésie chrétienne et royale en Europe, après la Terreur de la raison et de la Révolution, sont bien connus, ne s'est pas contenté d'esquisser un simple retour au passé, mais a essayé de proposer un modèle à deux temps : celui de la monarchie et celui de la république. Dans « La Chrétienté ou l'Europe », il concevait, d'une part, le roi comme « centre absolu » et « *fatum* terrestre », mais il inscrivait aussi à l'horizon de son rêve politique que tous les citoyens deviennent « aptes au trône ». Cf. Novalis, « La Chrétienté ou l'Europe » [1799], dans *Petits écrits*, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Aubier, 1947, p. 133-177.

160. Roger Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, 1938, p. 85.

161. *Ibidem*, p. 174.

162. Denis Hollier, « L'adieu aux plumes », art. cit., p. 185-186.

163. Georges Bataille, « Vers la révolution réelle », dans *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 417.

face à la gravité de l'histoire, mais surtout l'inadéquation des armes de la démocratie contre son adversaire. En investissant, là encore comme Einstein, la pensée du tragique, Bataille en trouvait l'image négative dans la société bourgeoise, organisation ayant « toujours reposé sur un équilibre précaire » et, par là, complètement dénuée de tragique, de violence et d'autorité. Il concluait, à propos de la bourgeoisie : « Ce n'est pas en tant qu'autorité qu'elle doit être combattue mais en tant qu'absence d'autorité¹⁶⁴. » C'est à cette absence d'autorité que venait répondre le fascisme et c'est à cette même absence que devait également répondre l'antifascisme, en essayant de créer les mêmes mouvements organiques que son adversaire. Mais le Front populaire ne pouvait devenir un mouvement organique qu'en ayant pour lui les « passions », avant tout celle de « l'angoisse, au moment où le dénouement nécessaire tragique – succès ou défaite – se rapproche¹⁶⁵ ». Même si Bataille soulignait qu'il ne s'agissait pas de renoncer aux « interventions souvent décisives du discernement et de l'intelligence méthodique des faits¹⁶⁶ », il faisait ainsi de l'émancipation finale des hommes l'affaire provisoire de l'autorité qu'ils subissaient.

Quant à Einstein lui-même, son livre sur Braque constituera le dernier instantané de la foi en l'art de son auteur, lequel était encore assez optimiste pour parier sur le pouvoir révolutionnaire du pessimisme dans l'art. C'est dans ce livre qu'Einstein formulera pour la dernière fois ses idées sur le caractère antimétaphorique et, par là, violemment performatif de l'art de son temps. Plus tard, il convertira son formalisme en un purisme, voire un rigorisme du réel, hostile à toute médiation mythique dans sa quête désespérée des actes. En même temps, comme il ne croyait plus au pouvoir révolutionnaire de l'art, il se repliera sur son histoire et entreprendra d'écrire, de façon obsessionnelle et toujours inachevée, une série de traités d'histoire de l'art. Ce qu'il fit jusqu'en 1939. Mais à la différence de son *Art du XX^e siècle*, qui était une histoire des « noms » et même des « génies », Einstein allait désormais s'intéresser à des histoires moyennes et anonymes. Si l'accès des nazis au pouvoir en Allemagne a été le facteur décisif de ce retournement, il n'en est pas moins vrai que sa méfiance, toute platonicienne, à l'égard de l'art n'a jamais été complètement dissipée. Ce qui revient à dire qu'il n'a jamais cessé d'être hanté par le spectre de la « catharsis ».

Et si *tout* art fonctionnait après tout comme la peinture pariétale, en déchargeant sur les images les angoisses du moi ? Et si l'art était par définition conservateur, dans le sens presque littéral de la fixation des affects sur un médium extérieur ? Dans ce cas, il ne restait que la vie pour essayer de façonner l'histoire et les traités pour l'écrire.

164. *Ibidem*, p. 421.

165. *Ibidem*.

166. Georges Bataille, « Front populaire dans la rue », dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 409-410.

Cinquième chapitre

UNE HISTOIRE SANS NOMS : DE LA GÉOLOGIE AUX MASSES

Dans ses nombreuses tentatives pour définir les deux postures antithétiques face à l'histoire, le sociologue Norbert Elias recourait souvent à une double métaphore : celle de la photographie aérienne et celle de la nage. Il opposait ainsi la « vision plus claire de ces aspects de la vie sociale qui se dégagent sous nos yeux lorsque nous survolons de longues séquences du déroulement de l'Histoire », à celle « que nous avons nous trouvant nous-mêmes au milieu du fleuve de l'Histoire »¹. Si l'histoire humaine vue d'en haut montrait une rigueur et une cohérence qui parvenaient à contenir la diversité volatile du réel, l'expérience de la nage dans le fleuve de l'histoire révélait une réalité bien plus flexible et variée. De sorte que la même nature vue à partir de perspectives différentes changeait de fond en comble : minérale lorsqu'elle était contemplée d'en haut, obéissant comme telle au rythme régulier de « mécanismes » et d'« automatismes »², elle pouvait aussi se découvrir profondément élastique, prête à s'adapter aux « décisions » imprévues des individus pris inextricablement dans son flot. La tension entre ces deux postures schématisées face à l'histoire, opposant l'échelle macroscopique à l'échelle microscopique, la société à l'individu, les agents anonymes de tous ordres aux agents nommables de chair et d'os, bien que constante au long de ces deux derniers siècles, s'est aiguisée d'une façon rare dans les années 1930³. Mais il est vrai que jamais auparavant les « vues d'en haut » ne furent aussi promptes à s'imprimer directement sur la chair du vivant⁴.

Faisant entièrement sienne la tension décrite plus tard par Elias, Einstein a essayé à la fois de comprendre le réel à travers l'écriture d'une histoire de l'art de « longue durée » et de nager lui-même au sein de l'histoire du présent. Il s'est consacré, d'une part, à partir de 1931-1932, compulsivement, à l'écriture d'un certain nombre de traités d'histoire de l'art, restés tous inachevés et dans lesquels les noms des artistes disparaissaient au profit de lois visuelles et sociales supra-individuelles, supposées être non seulement à l'origine de l'art, mais aussi de l'histoire humaine en général. Einstein n'a pas hésité, d'autre part, en 1936, à prendre part à la guerre d'Espagne, dont il n'est revenu qu'au début de 1939. Pour autant, aucune véritable contradiction ne travaillait ces deux choix : fidèle à son point de vue présentiste de l'histoire, qui défiait le principe historiciste au profit d'une histoire écrite à partir du présent, il entreprenait d'écrire ses histoires anonymes de l'art pour les mêmes raisons qu'il participait à la guerre d'Espagne. Il était convaincu que ces deux expériences, contemplative et active, détachée et participative, glaciale

1. Norbert Elias, *La Société des individus*, traduit de l'allemand par Jeanne Étoré, Paris, Pocket, 1997, p. 88.

2. *Ibidem*, p. 89.

3. Ici, nous renvoyons à l'ouvrage de Sabina Loriga, *Le « petit x ». De la biographie à l'histoire*, Paris, Seuil, 2010. Cf. aussi les différents travaux de Jacques Rancière sur l'histoire : *Les Noms de l'histoire*, Paris, Seuil, 1992, et *Les Figures de l'histoire*, Paris, Presses universitaires des France, 2012.

4. Sur la « vue aérienne » comme paradigme artistique dans la modernité, cf. le catalogue *Vues d'en haut*, éd. par Angela Lampe, cat. exp., Metz, Centre Pompidou-Metz, 2013.

et brûlante, étaient en passe de réaliser la fin du « je » moderne au profit d'un « nous » primitif.

Si l'on accepte d'oublier un instant le revirement dont il fit preuve dans l'évaluation de l'art de son temps, les convictions d'Einstein n'avaient pas fondamentalement changé depuis l'écriture de son livre sur Georges Braque. Cependant, elles s'étaient extraordinairement radicalisées : nous verrons que sa conception fonctionnaliste de l'art s'est ainsi affermie jusqu'à se dissoudre dans le vivant ; et que sa conception sociale de l'histoire de l'art s'est endurcie jusqu'à disparaître dans celle de l'histoire. Einstein s'est engouffré dans une préhistoire bien plus hermétique que celle qu'il explorait dans « L'enfance néolithique de Hans Arp ». C'est la préhistoire géologique qui allait lui procurer désormais l'une des échelles de son écriture de l'histoire. À l'autre extrémité, il y avait toujours l'individu, lequel, bien que doté de fonctions psychiques potentiellement libératrices, était devenu plus microscopique que jamais. C'était la dernière version du conflit tragique qui travaillerait sa pensée : ce conflit aurait maintenant lieu entre la longue durée et l'instant, entre l'échelle macroscopique de l'histoire géologique et l'histoire microscopique de l'individu qui luttait contre les vagues de son temps.

La fonctionnalisation de l'histoire de l'art

Einstein a travaillé, de façon discontinue et fragmentaire, sur un *Manuel de l'art* [*Handbuch der Kunst*] entre 1932 et 1939. La datation exacte des manuscrits demeure encore aujourd'hui incertaine, même si l'on peut supposer que son écriture fut interrompue par et durant son engagement dans la guerre d'Espagne. Les « chapitres » qui nous sont parvenus sont des premiers jets, d'un contenu souvent répétitif. De surcroît, Einstein les a manifestement écrits de façon désordonnée, sans suivre de plan déterminé. Malgré tout cela, les feuilles éparses du *Manuel de l'art* tissent un « récit » historique cohérent et, avant tout, un projet épistémologique remarquablement précis. En dépit de leur hétérogénéité, les thèses présentes dans l'ouvrage sont exemptes de toute contradiction profonde. À la fois processus génétique et objet incroyablement palpable, le *Manuel de l'art* ressemble finalement à l'art lui-même, tel qu'Einstein avait commencé à le comprendre à partir des hallucinations postcubistes.

Beaucoup de paramètres s'étaient modifiés depuis les premiers « manuels » d'une histoire universelle de l'art, comme celui que Franz Kugler avait publié pour la première fois en 1842. Pour commencer, l'universalité en question s'était extraordinairement dilatée : si le *Handbuch der Kunstgeschichte* [*Manuel d'histoire de l'art*] de Kugler considérait les monuments celtiques et germaniques comme premiers témoins esthétiques de l'humanité⁵, l'éclosion fulgurante de la préhistoire, dans ses liens avec la géologie et la paléontologie, depuis les découvertes de l'homme fossile et, bien plus tard, de la peinture pariétale, faisait reculer de quelques centaines de milliers, voire de millions d'années les spéculations einsteiniennes. Cette incroyable extension temporelle de son objet historique était concomitante de son élargissement géographique. Souvenons-nous qu'Einstein

5. Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1842, p. 3-14.

avait été l'un des principaux acteurs en Europe de la reconnaissance de la valeur esthétique des artefacts « primitifs ». Pour autant, l'histoire universelle d'Einstein restait jusqu'à un certain degré encore une projection de l'histoire ethnocentrique. Son plan prévoyait ainsi d'étudier l'art des « primitifs », dans le cadre des premières explorations puis de l'impérialisme occidental, ce qui venait confirmer que les Occidentaux restaient malgré tout « le centre » de l'histoire universelle⁶. Mais toutes ces différences sont secondaires comparativement au tournant méthodologique majeur que signifiait le *Manuel* d'Einstein, conçu justement comme un manuel *de l'art*, et non pas *d'histoire de l'art*.

Que signifie cette différence ? Einstein se proposait de mener, en historien de l'art, le travail que les artistes qu'il avait défendus avaient entrepris dans leurs œuvres, à savoir lutter contre la réification et la fétichisation modernes des objets symboliques. Comme en 1919, lors de la première crise politique de sa vie, celle déclenchée par la révolution spartakiste, il se souvenait à nouveau fortement de la leçon marxiste sur la « fétichisation de la marchandise⁷ ». Il décidait donc d'écrire une histoire des « hommes » en tant que producteurs et consommateurs d'objets symboliques, plutôt qu'une histoire de ces objets détachés des processus de leur fabrication et de leur usage : « L'histoire de l'art témoigne d'une particularité, écrivait-il : elle offre une description d'objets qui se succèdent dans le temps au lieu d'offrir des événements et des actions. L'homme disparaît derrière les objets, qui, au lieu de l'expliquer, le cachent. Ainsi présente-t-on comme histoire quelque chose qui ressemble plutôt à une morphologie de minéraux. Les œuvres d'art sont détachées des hommes – on dégage des groupes formels, qu'on désigne comme styles, ou bien on attache les œuvres à des unités géographiques. L'élément spécifiquement historique, l'action des hommes, les raisons qui expliquent pourquoi ces derniers ont imaginé et peint exactement de cette façon, quel sens recèle une telle action pour eux, tout cela reste obscur. C'est-à-dire que le mouvement historique reste inconnu et que l'histoire de l'art devient une espèce de géologie, une morphologie de groupes temporels différents⁸. »

Tout se passait en somme comme si l'histoire de l'art n'avait toujours pas rompu avec l'histoire naturelle, dont la taxinomie avait servi de premier modèle aux classifications de l'art au XVIII^e siècle : c'est ce qu'Einstein insinuait en déclarant que les œuvres d'art étaient traitées comme des « minéraux ». Le XIX^e siècle, avec ses présupposés nationalistes et racistes, n'avait rien arrangé, au contraire : les « unités géographiques » inventées par les historiens de l'art pour expliquer la « naissance » et l'appartenance des œuvres d'art se sont fermement ancrées dans le sol et dans le sang⁹. Dans les deux cas, la cible d'Einstein était cette fatalité logique qui faisait en sorte que toute classification « morphologique » des œuvres aboutisse

6. Les thèses historiographiques et le plan général du *Manuel de l'art* ont été traduits en français sous le titre « Manuel de l'art » par Isabelle Kalinowski, in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 117 : « Carl Einstein », Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2011, p. 25-33.

7. Voir le deuxième chapitre de cet ouvrage.

8. Carl Einstein, « Probleme der Kunstgeschichtsschreibung. Kunst, Wirklichkeit, Fiktion », dans « Konvolut mit kunstgeschichtlichen und -theoretischen Notizen zum Handbuch der Kunst », dans *Werke*, t. IV, *op. cit.*, p. 366-367. Dorénavant, le « Handbuch der Kunst » sera désigné par l'abréviation « HdK ».

9. Entre autres, cf. Éric Michaud, « Nord-Sud, du nationalisme et du racisme en histoire de l'art », in *Critique*, 1996, n° 586, p. 163-187, et *Les Invasions barbares*, *op. cit.*

à leur fossilisation¹⁰. En s'attachant à décrire les caractéristiques « naturelles » des œuvres, qu'il s'agisse d'histoire naturelle ou de biologie, l'histoire de l'art leur avait paradoxalement retiré toute vie, allant jusqu'à les pétrifier et les fétichiser.

C'est ici que venait s'interposer la biologisation alternative des œuvres d'art théorisée par Einstein lui-même : celle qui ne les enracinait plus dans l'identité nationale et dans le corps racial, mais qui les insérait dans l'enchevêtrement fonctionnel de la vie sociale. Écartant les œuvres de l'avant-scène de son histoire et s'intéressant plutôt à ceux qui, les produisant et les consommant, agissaient à travers elles, Einstein espérait mettre un terme à l'histoire de l'art réifiée, au profit d'une histoire de l'art active et sociale. L'objectif qu'incessamment il poursuivait en maniaque, jusqu'à l'obsession, était de parvenir à saisir son objet historique dans les fonctions multiples – symboliques, sociales, politiques et, à un bien moindre degré, économiques – dont celui-ci était le carrefour. Chaque objet singulier, chaque œuvre d'art était pour Einstein la synecdoque de sa discipline elle-même. Tout se passait comme si Einstein voulait tirer le postulat fonctionnaliste dans tous les sens, l'examiner à la fois comme objet et comme méthode, pousser l'histoire de l'art elle-même à une fonctionnalisation épistémologique sans fin, au prix de la perte de sa particularité dans l'indifférenciation de l'histoire de l'espèce humaine.

Sur un plan immédiat, le fonctionnalisme posait son empreinte à même le titre du projet, ainsi que dans son organisation, telle qu'Einstein l'avait initialement prévue. « Manuel de l'art » : un texte utile, comme s'il était destiné à être manié, c'est-à-dire un texte à la visée pratique, en l'occurrence celle du réapprentissage de l'histoire de l'art. En outre, le *Manuel* d'Einstein devait compter cinq volumes en tout, dont un seul toutefois aurait été consacré à l'écriture historiographique en tant que telle. Tous les autres volumes auraient été des annexes censées apporter, par leur objectivité, leur exactitude et leur impersonnalité, des éléments solides et éclairants au texte principal. Un atlas, complété par un volume consacré à la datation diachronique et synchronique de la production artistique de l'humanité, ainsi qu'un corpus d'images et une anthologie des sources devaient donner corps à l'ensemble du projet. En somme, ces volumes composaient un dispositif « documentaire ». Ils étaient supposés jouer vis-à-vis du texte d'Einstein le rôle que divers documents – cartes, fiches, photographies, films, enregistrements sonores, etc. – devaient jouer vis-à-vis des objets et des attitudes observés par les ethnologues de terrain à la même époque. Les quatre volumes envisagés par Einstein devaient être aussi objectifs, aussi secs, aussi dépourvus enfin de la marque d'un auteur que ces « documents » ethnologiques.

Cela nous permet d'introduire la deuxième branche dans la généalogie de ce *Manuel* : à son ascendance endogamique, celle qui remontait donc à Franz Kugler, venait s'ajouter la référence exogame à l'ethnologie. Comme pour les sociétés humaines, c'était sa composante exogame qui offrait à ce projet son originalité, le

10. Dans ce même esprit, Einstein écrivait également : « Toute histoire de l'art a fini par devenir une compilation sans cohérence historique, une accumulation, un *fatras* de monographies géographiques, où, dépassé par les dates et les objets, on a oublié le fait fondamental – l'art comme "extériorisation" humaine. On comptait des objets et on les classifiait selon la morphologie linnéenne, sans questionner jamais le caractère problématique de la ressemblance », Carl Einstein, « Probleme der Kunstgeschichtsschreibung », *HdK, op. cit.*, p. 365.

soustrayant par le même mouvement à la fatalité de la répétition. En France, dans le milieu même où Einstein évoluait, le genre du manuel d'ethnographie avait du reste acquis une extraordinaire actualité. Le cours de Marcel Mauss à l'Institut d'ethnologie à partir de 1925, suivi par une majorité de jeunes ethnologues, souvent liés de près ou de loin à la revue *Documents*, était intitulé « Petites instructions d'ethnographie descriptive » et se donnait pour but « d'apprendre à observer et à classer les phénomènes sociaux »¹¹. Il devait servir à former non seulement les premiers ethnologues français de terrain, mais aussi, plus largement, les représentants de la puissance coloniale dans leur gouvernement et leur observation des sociétés colonisées. Cependant, bien que le cours de Mauss ne fût pas publié avant 1947 – par les soins de Denise Paulme –, il constitue la référence majeure des *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, rédigées par Michel Leiris en 1931 dans le cadre de la préparation de l'expédition Dakar-Djibouti¹². Il s'agissait là de donner des instructions pratiques pour la collecte des objets à laquelle s'appropriait la célèbre mission : trois mille cinq cents objets environ devaient être finalement expédiés de l'Afrique au musée de l'Homme¹³.

Comme Einstein, qui ambitionnait d'écrire une histoire de l'art dégagée de l'autonomie des objets au profit de l'action des hommes qui avaient créé ceux-ci, les nouveaux ethnologues que furent par exemple Marcel Griaule et Michel Leiris devaient aussi résister au processus de réification de leurs « témoins » ethnographiques, les objets ; n'oublions pas que ceux-ci avaient été les premiers à endosser le rôle des « fétiches », dans le sens religieux d'abord, puis esthétique du terme. Parmi les principes qui régissaient le choix des objets – sur lequel nous aurons à revenir longuement plus tard – figurait aussi la nécessité de les « documenter », en les insérant dans la « chaîne opératoire » dont ils faisaient partie et en stockant, par l'écriture et des moyens de reproduction de toutes sortes, des informations utiles sur leur provenance et leur utilisation. Suivant la leçon de Mauss, il importait donc de rattacher chaque objet aux « techniques du corps » qu'ils devaient servir. Comme l'avait écrit Griaule dans la revue *Documents* : « On admire la forme d'une anse, mais on se gardera bien d'étudier la position de l'homme qui boit, et de se demander pourquoi, chez de nombreux peuples, il est honteux de boire debout¹⁴. » En 1936, André Leroi-Gourhan, auquel nous devons aussi l'expression de « chaîne opératoire », a expliqué avec pertinence cette fonctionnalisation dans l'analyse de l'objet destiné à être exposé et étudié au musée de l'Homme : « L'objet, expliquait-il, cesse d'être une bizarrerie exotique pour le visiteur du dimanche. Sur le terrain on a noté toutes les particularités de sa naissance, ses parentés. Il quitte son pays d'origine en emportant son milieu. » Tout comme pour Einstein, le moindre objet était pour Leroi-Gourhan, formé au musée de l'Homme, la matérialisation de la discipline elle-même : décrivant les

11. Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1947, p. 5.

12. Michel Leiris, *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, Musée d'ethnographie et mission scientifique Dakar-Djibouti, Paris, mai 1931.

13. Parmi les nombreux travaux de Jean Jamin sur cette mission, cf. « La mission ethnographique Dakar-Djibouti 1931-1933 », in *Cahiers ethnologiques* (université de Bordeaux II), n° 5, 1984, p. 7-73 ; « De l'humaine condition de Minotaure », dans *Regards sur Minotaure. La revue à tête de bête*, Musée d'art et d'histoire, Genève, 1987, p. 79-87.

14. Marcel Griaule, « Poterie », in *Documents*, 1930, n° 4 (*op. cit.*, 1991, vol. 2).

exigences du travail de terrain en équipe, Leroi-Gourhan définissait l'objet comme « le carrefour des disciplines qui travaillent en ethnologie »¹⁵.

Au demeurant, ce qui semble de prime abord paradoxal, c'est que la « fonctionnalisation » de l'histoire de l'art s'est faite pour Einstein par le recours à une histoire très « schématique », organisée en grands blocs, lesquels arrachaient les objets au flux de la pression temporelle pour les fixer dans une certaine immobilité. Lui qui avait couru après l'indétermination du présent, au point d'écrire dans l'espace de cinq ans trois différentes versions de l'histoire de l'art de son temps, s'en détachait maintenant pour survoler d'une certaine hauteur l'histoire de l'art de l'espèce entière. Toutefois, ce qu'il escomptait obtenir par les « photographies aériennes » de la longue et vaste histoire des artefacts symboliques, c'était une vision fiable de la dynamique de l'histoire dans son ensemble : une vision époncée de l'« écume » des événements, comme dirait plus tard Fernand Braudel¹⁶. Einstein espérait ainsi repérer les conjonctures sociales et le rythme de l'évolution historique, dans ses grands tournants et la dynamique de ses tensions. Ce privilège accordé à la longue durée venait en partie du besoin d'évaluer avec justesse l'actualité vertigineuse de son époque et, sans doute aussi, de se protéger de l'anxiété qui en émanait. Quels éclaircissements l'histoire de l'humanité pouvait-elle apporter aux années 1932, 1933, 1939 ? Ce qu'Einstein découvrait avant tout à travers l'évolution historique, c'était une caractéristique anthropologique dans le sens le plus strict du terme : il découvrait le besoin insatiable de l'homme, dans toutes les régions et à tous les âges, d'inventer des fictions. Selon Einstein, c'était ce besoin de fictions qui poussait l'homme à agir en sujet historique, et à devenir « homme », tout simplement.

I. La fonction anthropologique de l'art : les fictions contre le présent économique (préhistoire)

« Pourquoi, se demandait Einstein, avons-nous besoin d'une telle masse de fiction visuelle¹⁷ ? » Face à la quantité incalculable des œuvres visuelles produites par l'humanité, Einstein entreprenait un questionnement inverse à celui de l'historicisme : plutôt que de tenter d'attribuer, de dater, de localiser, d'affilier, de classifier et de cataloguer, il se demandait simplement quelle était la première, l'irréductible utilité de la « fiction visuelle » pour l'espèce humaine. Contre toute compréhension rationaliste de l'« utilité », l'accumulation surabondante des œuvres à travers l'histoire devenait le signe éloquent d'une vocation profondément « anti-économique » chez l'homme : « L'art commence avec un maximum de superstructure [*einem Maximum an Überbau*] – un maximum d'interprétation – voir le monde des primitifs – la projection de soi se fait de façon totalement anti-économique – un

15. André Leroi-Gourhan, « L'ethnologie et la muséographie », in *Revue de synthèse*, t. XI, n° 1, 1936, p. 27-30, ici p. 28.

16. Cf. Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1990 (première édition en 1949, mais la thèse, dont le livre est issu, date des années 1930). Bien évidemment, Braudel a abordé et analysé la longue durée dans maints travaux après son ouvrage inaugural.

17. Carl Einstein, « Probleme der Kunstgeschichtsschreibung », *HdK, op. cit.*, p. 366.

maximum de valeur et de symbolisation sera projeté aux objets où les sensations seront (dé)chargées¹⁸. » Très différente de la notion autodestructrice de la dépense chez Bataille élaborée ces mêmes années, l'activité anti-économique de l'homme restait, selon Einstein, pragmatique jusqu'au bout. La « projection » de soi dans les fictions visuelles ne servait pas seulement la protection de l'homme de ses sensations envahissantes, mais aussi sa lancée dans le futur, le tracé d'une saillie dans un milieu compact. Les fictions permettaient aux humains de défier les contraintes du monde et les limites du présent, car, selon Einstein, l'art répondait à « l'angoisse de la mort (volonté de pérennité) » et comme « garantie de reproduction » : « L'homme se sent instinctivement menacé – l'angoisse et la sexualité agissent en lui – et l'insatisfaction pour (les rapports entre) lui et le monde – une insatisfaction instable – qui imprègne sa notion du futur, un besoin de changement et de futur¹⁹. »

On peut dès lors désigner l'activité anti-économique de l'art comme « surplus » temporel, excédant l'étroitesse du présent « économique » déterminé par la nécessité et la conservation strictes : « Lorsqu'un excédent en angoisse et en sexualité incite à faire de l'art [...], nous parvenons à une perfection, dans laquelle l'homme ne se contente plus de l'action spontanée et dans laquelle l'homme ne "vit" pas seulement, mais aussi s'en souvient et se projette²⁰. » Ce qui relevait du présent était l'action spontanée, c'est-à-dire l'instinct. Mais l'activité fictionnante de l'homme ou, pour parler comme Einstein, son travail des signes, excédait le présent et bondissait vers le passé et le futur : les deux temps anti-économiques par excellence.

Pour Einstein, le travail des signes définissait la place de l'homme dans le monde : « Là où l'homme a fondé un monde de signes. Une table existe donc comme chose, sensation, mot, image – l'être, les sensations sont inondées d'ombres et de reflets, formés par l'homme et appréciés plus que les choses elles-mêmes. Nous mettons dans le monde des choses une démonstration de signes qui parviennent à une vie équivalente à celle des choses²¹. » Il évoquait aussi « les mythes innombrables où le monde est décrit comme l'excrément des dieux – de la même façon l'on peut appeler les signes le dépôt de l'homme. Il crée les signes comme un engendrement volontaire, comme s'il voulait se rendre indépendant du hasard de l'engendrement et il s'épuise dans la formation de signes, d'ombres et de doubles²² ». Se trouvant arbitrairement dans le monde naturel, l'homme lui-même inventait des systèmes arbitraires de signes, mais dont les relations donnaient un sens à son existence. Au caractère aléatoire de la procréation biologique, il répliquait par l'engendrement intentionnel et doté de sens de ses procréations fictives arbitraires. Très simplement donc, et comme nous l'avons expliqué à propos du tragique : l'arbitraire fictionnel était, pour Einstein, la réponse humaine à l'arbitraire aveugle de la nature. Dissemblable aux animaux, dont il descendait, l'homme ne se réduisait pas au pur instinct, ne vivait pas dans le présent, ne se contentait pas de la procréation biologique. Bien au contraire, sa survie et sa procréation

18. Carl Einstein, « Der Betrachter », *ibidem*, p. 332.

19. Carl Einstein, « Psychische Prozesse des Sehens und der Darstellung. Der Betrachter. Stil. Zielsetzung der Kunst », *ibid.*, p. 337.

20. *Ibid.*, p. 338.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 338-339.

biologiques, parce qu'elles excédaient la simple conservation, étaient foncièrement antinaturelles : elles passaient par la fiction.

Einstein n'était pas le seul à mener ces années-là une réflexion proprement anthropologique. De Henri Bergson aux représentants de l'anthropologie philosophique en Allemagne, Max Scheler, Arnold Gehlen et Helmuth Plessner, en passant bien sûr par le Sigmund Freud de *Malaise dans la culture*, le tournant anthropologique marquait alors plus que jamais la réflexion philosophique, désireuse de comprendre ce qui différenciait l'homme du reste de la nature organique et inorganique. Avec l'étirement de l'histoire jusqu'à des profondeurs insoupçonnées, la « nature » de l'homme devenait un objet plus indéterminé que jamais. La dépendance totale de l'homme vis-à-vis de la technique, système artificiel différent de celui de l'art, venait accentuer encore cette indistinction.

Les limites entre les règnes apparaissaient infiniment poreuses : où se terminait l'animal et où commençait l'humain ? Où se terminait l'humain pour laisser place aux procédés et aux objets issus de la technique ? Et si certaines questions qui travaillaient différents penseurs des années 1930 étaient très anciennes, ces questions-là acquéraient à présent une urgence politique immense. À quoi servaient au juste les « fictions » dont l'homme se nourrissait avec une telle avidité ? Quelle était la dynamique de l'échange dont elles faisaient l'objet entre l'individu et la société ? Et si les hommes avaient besoin depuis toujours de « rêver collectivement », comme l'écrivait souvent Einstein en déplorant les rêves solitaires de son temps, en quoi les rêves collectifs du fascisme et du nazisme étaient-ils nocifs ?

Le *Manuel de l'art* cherchait à comprendre le fonctionnement de la fiction dans un temps plus reculé encore que celui des mythes, objet central, on s'en souvient, de *L'Art du XX^e siècle* en 1931. Einstein ira désormais aussi loin que le temps des premiers gestes, lesquels, sans avoir laissé de traces, avaient aidé l'homme à sortir de l'animalité, tout en résistant à la force aveugle de la nature.

Dans son ouvrage publié en 1932 *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Henri Bergson introduisait la notion de « fonction fabulatrice », par laquelle il désignait la capacité, exclusive à l'homme, d'inventer des fictions auxquelles il adhérait lui-même sans reste. Si la religion était le premier produit de cette fonction, l'art, dans ses différentes expressions, en était le plus récent. Bergson relevait cette particularité selon laquelle « l'*homo sapiens*, seul être de raison », était « le seul aussi qui puisse suspendre son existence à des choses déraisonnables »²³. La spécificité humaine consistait dans ce paradoxe : l'interdépendance exclusive de la raison et de la déraison. Incarnée dans la « fonction fabulatrice », la déraison venait pallier les défauts de la raison. Celui-ci avant tout : le retard, l'« intervalle », selon le terme de Bergson lui-même, entre le but et l'acte qui devait y conduire. Car, si l'animal était doté de l'instinct qui le dirigeait droit vers son but, la raison humaine impliquait une absolue *indétermination* qui rendait l'homme vulnérable à l'imprévu, ouvert au pire comme au meilleur : « L'animal est sûr de lui-même, écrivait Bergson. Entre le but et l'acte, rien chez lui ne s'interpose. Si sa proie est là, il se jette sur elle. S'il est à l'affût, son attente est une action anticipée et formera un tout indivisé avec l'acte s'accomplissant. Si le but définitif est lointain, comme il

23. Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* [1932], Paris, Presses universitaires de France, 1948, p. 63.

arrive quand l'abeille construit sa ruche, c'est un but que l'animal ignore²⁴. » Pour Bergson, cette indétermination avait le privilège de combiner plusieurs moyens, mais en vue « d'une fin lointaine » exclusivement. La raison humaine n'entreprenait pas ce pour quoi elle était programmée, mais, à l'inverse, ce qu'elle ne maîtrisait pas pleinement. Il en concluait : « Entre ce qu'elle fait et le résultat qu'elle veut obtenir, il y a le plus souvent, et dans l'espace et dans le temps, un intervalle qui laisse une large place à l'accident²⁵. » La fonction fabulatrice venait œuvrer dans cet intervalle, afin de suppléer à l'immédiateté manquante. En fabriquant des images mentales qui se substituaient au réel, elle rendait l'action aussi « préformée » chez l'homme que le faisait l'instinct chez l'animal. Comme Einstein, la question que se posait Bergson était de savoir en quoi la fonction fabulatrice était nécessaire à la vie. Il répondait par l'exemple de « l'acte indivisé de vision » qui « détourne tout d'un coup des milliers d'obstacles »²⁶.

L'« intervalle » bergsonien correspondait à ce qu'Einstein comprenait maintenant comme temps « anti-économique », c'est-à-dire comme l'élargissement du temps, au-delà du présent économique, vers le passé et le futur. Ces mêmes années, Arnold Gehlen travaillait sur son *opus magnum*, qui serait publié en 1940 sous le titre *L'Homme [Der Mensch]*²⁷. Sous l'influence de l'essai pionnier de Herder sur l'origine des langues, où il avait présenté l'homme comme un être indigent, lequel, à la différence de l'animal, était jeté dans la nature avec des « lacunes et des manques » ; de Nietzsche, qui avait théorisé l'homme comme un être qui n'est pas naturel, mais qui « s'élève » et se « dresse » ; et, enfin, de la fonction fabulatrice de Bergson lui-même, Gehlen présentait à son tour le processus culturel comme indispensable à la survie biologique de l'homme. Sa définition de l'homme comme une « créature lacunaire » [*Mängelwesen*] s'appuyait aussi sur la paléontologie et la biologie. Contre le présupposé évolutionniste de l'accélération récapitulative, inhérent à la loi de la biogenèse, Gehlen s'accrochait à la théorie de la néoténie, formulée par Louis Bolk : créature précoce, l'homme était finalement *en retard* par rapport aux primates auxquels il était affilié. Comme Einstein, Gehlen brisait donc l'autosuffisance du présent pour théoriser un temps lacunaire, un « temps-hiatus », qui permettait à la culture d'agir comme la séparation des actions et des pulsions²⁸.

Mais les similitudes entre la pensée d'Einstein et celle de Gehlen s'arrêtent là. Indéniablement, leurs réflexions anthropologiques similaires répondaient à l'histoire panique de leur temps, qui avait aiguisé leur conception d'une constitution « lacunaire » de l'homme. Sans doute aussi étaient-ils poussés d'une manière identique par la nostalgie des formes stables, qui auraient su contenir la dynamique

24. *Ibidem*, p. 85. Dans son *Traité sur l'origine des langues*, qu'il élabore en 1770, Herder avait décrit de façon plus accusée encore cette assurance instinctive de l'animal, théorisant sa « sphère » ou son « cercle » – ce que la médecine nommera bientôt le « milieu » –, qui l'accompagnait, inchangé, de sa naissance à sa mort et qui, par son étroitesse même, lui garantissait sa perfection, cf. Johann Gottfried Herder, *Essai sur l'origine des langues*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Éd. Allia, 2010.

25. Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, *op. cit.*, p. 85.

26. *Ibidem*, p. 120.

27. Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Berlin, Junker und Dünhaupt Verlag, 1940.

28. Une anthologie de textes de Gehlen a été publiée en français sous le titre *Essais d'anthropologie philosophique*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

dissolvante du libéralisme moderne. À cette différence près toutefois : Gehlen concevait ces formes comme étant proprement disciplinaires et hiérarchiques. Sa compréhension de l'homme comme « créature lacunaire » l'amenait à déduire son identité complémentaire de « créature disciplinée » [*Zuchtwesen*] : « Éducation et autodiscipline, subordination et contrôle, activité et travail dirigé au-delà de soi-même » comptaient parmi les formes de cette discipline générale qui correspondait honorablement à l'idéologie nationale-socialiste²⁹. Tandis que, comme nous l'avons vu longuement, la « contrainte » était chez Einstein le premier moment seulement d'un processus dialectique qui, idéalement, devait conduire à la liberté.

À l'évidence, la définition « anti-économique » du temps proprement humain d'Einstein n'était pas sans rapport avec la montée du fascisme, qui avait su combiner efficacement économie du travail et anti-économie des fictions. En 1919, Einstein avait interprété l'intervalle de la révolution comme une interruption messianique dans le temps continu, comme le rayonnement et la plénitude du présent. Dans les années 1930, au milieu des débats sur le potlatch et sur l'échec du rationalisme marxiste à répondre aux fictions fascistes, Einstein donnait à l'intervalle un sens supplémentaire. Le « présent » économique était insuffisant à l'homme, disait-il à son tour en pointant le marxisme. De l'autre côté, la production de fictions était indispensable pour la survie de l'homme dans sa spécificité. C'était cette production des fictions, dans ses liens avec le passé et le futur, qui devait emplir le présent. À cet égard, Einstein n'avait pas bougé d'un pouce dans sa compréhension stratifiée et simultanée du temps. Sans contredire son présentisme messianique non plus, sa nouvelle interprétation de l'intervalle venait juste enrichir l'idée selon laquelle, sans intervalles, l'homme était voué à la disparition, soit en tant que créature purement rationaliste, soit en tant que créature fasciste. C'est le changement principal, nous semble-t-il, qui s'effectuait dans sa pensée : tout se passait en somme comme si Einstein commençait à réfléchir sur le processus d'humanisation en raison du risque de « déshumanisation ».

Des échelles dans l'histoire de l'art

Einstein attribuait à l'art une valeur biologique exactement inverse à la valeur raciale telle que prônée par le nazisme : à l'origine de l'art il n'y avait pas une prétendue perfection, mais au contraire un grand défaut, un manque, et les moyens censés y remédier étaient notoirement artificiels et infiniment précaires. Comme nous l'avons évoqué, la volonté de démontrer le rôle actif de l'art dans la survie de la spécificité humaine poussait Einstein à élargir son enquête, en cherchant ses arguments dans une période où les fictions avaient endossé un rôle capital dans l'histoire humaine³⁰ : « L'histoire de l'art nous donne relativement peu d'indications sur l'histoire des hommes – ses inventions importantes comme le feu et l'agriculture sont de l'histoire inconnue pour nous – des outils – (ainsi nous nous demandons si l'« évolution artistique » ne cache pas plutôt un arrêt, si l'évolution n'est pas illusion, ou bien, dans le meilleur des cas, une révolte de l'homme contre

la stabilité, mais qui, considérée du point de vue biologique, serait malgré tout une révolte vaine)³¹. »

Avant « l'histoire de l'art », il y avait une histoire liée à l'invention des outils, du feu, de la domestication de l'espace et du temps. L'histoire de l'art, dont l'un des objets principaux était depuis sa fondation académique au XIX^e siècle l'évolution des styles, semblait insignifiante confrontée à cette grande histoire des inventions humaines. Évaluée à l'échelle de l'évolution de l'espèce, l'évolution de l'art s'écrasait dans un arrêt du temps. Ce que permettait à Einstein son survol de l'histoire, en même temps que son enfoncement dans une période dont les traces matérielles étaient bien rares, c'était l'évaluation des fictions de l'homme, non pas selon leur quantité et leurs changements apparents, mais selon leur efficacité. Contemplés d'une certaine hauteur, les « styles » de l'art n'avaient pas réellement varié depuis longtemps. Leur « histoire » était même aussi stationnaire que l'évolution biologique de l'espèce entre la période d'Altamira et les années 1930 : « L'art qui nous est connu ne comprend qu'un court intervalle, durant lequel nous n'avons plus fondamentalement changé sur le plan biologique », ajoutait ainsi Einstein, et il concluait qu'« au fond, l'histoire de l'art est la chronique d'accomplissements très secondaires, dont nous exagérons extrêmement la signification grâce à notre perspective proche, toujours plus microscopique »³².

Assurément, Einstein accusait considérablement le trait : la figure de l'hyperbole était en elle-même une « grande échelle » rhétorique, qui broyait l'objet sur lequel elle était appliquée. Il pratiquait une espèce de relativisme rigoriste, quelque chose comme une « *vanitas vanitatum* », dont l'autorité n'émanait plus de Dieu, mais de l'histoire anthropologique et même géologique. Évaluée à l'échelle de l'évolution biologique de l'homme entre l'époque d'Altamira et le XX^e siècle, l'évolution des styles se réduisait au néant. Einstein confrontait dans un autre passage les styles à l'échelle, encore plus impitoyable, de la géologie : « Que le changement de la représentation se prête seulement partiellement à être enfermé comme un changement de *vue* est impliqué par le fait que nous pouvons observer une relative constance des styles (des manières de représenter), c'est-à-dire un retour permanent et régressif de ces derniers. Nous paraissions donc représenter comme si nous avions choisi ou comme si nous en étions déterminés par un matériau relativement constant, c'est-à-dire que finalement l'histoire de la représentation est extrêmement limitée comparativement à l'histoire biologique : 10 000 : 3 millions d'années³³. »

Tout cela revient à dire que l'histoire de l'art, telle que pratiquée depuis les *Vies* de Vasari, recourait à une échelle microscopique, celle qui était dictée par les « mesures » de l'homme lui-même, en l'occurrence l'artiste. Profondément « humaniste » (et anthropocentrique) – comme la perspective linéaire, qui était à l'espace ce que l'échelle microhistorique était finalement au temps –, elle était inapte à accéder au cœur de la géologie et de l'histoire humaine, dans ses branches biologique et symbolique.

Pour Einstein, telle est du moins la première impression qui émane de son texte, l'historien de l'art devait prendre exemple sur le géologue ou le physicien, dont les

29. Gehlen a adhéré à l'idéologie nationale-socialiste.

30. Nous employons ici le terme d'« humanisation » de façon très large, qui implique que l'évolution symbolique de l'homme est infinie, dans la mesure même où elle coïncide avec son historicité.

31. Carl Einstein, « Das Transvisuelle. Perception. Sehen und Darstellen. Stil », *HdK, op. cit.*, p. 369-370.

32. *Ibidem*.

33. Carl Einstein, « Probleme des Sehens », *ibid.*, p. 383.

échelles ignorent purement et simplement le « paramètre-homme ». « Quand nous écrivons l'histoire de la terre, poursuivait-il, nous admettons d'emblée que l'influence de l'homme sur la planète qu'il habite est tellement minime que nous ne la comptons pas. De même, quand nous parlons de physique, nous laissons au dehors l'influence de l'expérimentateur, nous admettons que les processus se déroulent nécessairement et fatalement d'une certaine façon, à laquelle l'homme ne peut rien changer³⁴. » L'historien de l'art devait, grâce à une objectivité comparable à celle des scientifiques, se libérer de sa perspective « trop humaine ». Mais au grand désavantage des scientifiques, cette libération devait lui permettre d'accéder à l'activité capable de contrer l'impassibilité de la nature : l'invention des fictions. Einstein poursuivait donc son raisonnement en évoquant cette fois les processus génétiques étudiés par la biologie, dans lesquels l'unité « homme » apparaissait enfin, comme un simple « morceau de la nature » cependant, au même titre que la « plante ». Dans la biologie, écrivait-il, « l'homme “évolue”, mais ne se fait pas ; génétiquement, il nous paraît comme un morceau de fatalité³⁵ ». Ainsi, dès que l'homme faisait son apparition, en l'occurrence dans la biologie, il était question du « tragique ». Pour réactiver ici la problématique du tragique que nous avons longuement développée, nous dirions simplement que les sciences macroscopiques étaient du côté du *fatum*, alors que la fiction restait toujours du côté de cette « infime chance de liberté » qui était le lot humain.

De ce fait, l'histoire de l'art, jusqu'alors pourtant condamnée en raison de son caractère réifié et réifiant, devenait soudain l'histoire active par excellence. Elle pouvait le devenir, en tout cas. Si, dans l'histoire biologique, l'homme *évoluait*, dans l'histoire de l'art telle qu'Einstein l'esquissait dans son *Manuel*, l'homme « se faisait » ; et si l'histoire géologique ignorait parfaitement le paramètre-homme et se développait, aussi aveugle que le destin, l'art, en tant qu'activité fictionnelle par excellence, restait pour Einstein une révolte privilégiée contre ce destin : « Mais si nous prenons l'histoire des œuvres d'art, nous considérons ces dernières comme des produits humains, ce par quoi nous admettons que l'homme voulait produire ces choses intentionnellement. Établir donc la volonté et la fatalité [...]. Nous observons ici l'homme non plus comme un morceau fatal de la nature, mais comme un organisme volontaire et créateur³⁶. » Engendrées par l'homme, les œuvres d'art n'avaient nulle autonomie, mais étaient incorporées dans le processus interminable de l'histoire humaine : « Si nous définissons tout d'abord les œuvres d'art comme des objets organisés – ou comme des formes porteuses de sens, nous verrons alors immédiatement qu'elles appartiennent aux groupes des organismes “morts”. Mais ces œuvres gagnent pour nous une signification spéciale, car elles sont créées par nous-mêmes et ne sont pas concevables sans l'action de l'homme. C'est-à-dire que l'homme et les œuvres d'art sont fatalement liés l'un à l'autre. L'homme, paraît-il, aussi longtemps qu'il est homme, a la pulsion de l'art, il ne peut pas s'empêcher de faire de l'art, bon ou mauvais, c'est-à-dire que l'art est un morceau de la nature, qui évolue d'une forme fatale à une forme voulue³⁷. »

34. Carl Einstein, « Halluzination und Bewusstsein. Geschichtsprozesse und Kunstwerk. Methode der Kunstgeschichte. Bildoptik, Sehen. Utopie und Kunst. Stil », *ibidem*, p. 389.

35. *Ibidem*.

36. *Ibid.*, p. 389-390.

37. *Ibid.*

Einstein était étranger à tout récit naturaliste ou positiviste. Tout au contraire, l'homme était pour lui un être artificiel, voué à inventer les suppléments susceptibles de combler ses manques, mais jamais pour longtemps, ainsi que le voulait l'archirécit du tragique³⁸. Plus loin dans le même texte, il précisait la manière dont l'artificialité était incorporée par le naturel chez l'homme :

« L'art s'introduit là où nous trouvons existence humaine organisée. La vie en soi veut dire déjà organisation, existence dans une forme précise ; l'art est une partie de notre organisation vitale, la fixation de certains actes. Ainsi, tout comme nous fixons nos sensations parfois dans les souvenirs, nous fixons les chocs visuels importants dans les images ; d'autre part, ces dernières contiennent une certaine lisibilité, c'est-à-dire qu'elles contiennent une orientation légère de notre vue, que nous désignons comme une composition³⁹. »

En spectateur assidu des avant-gardes et théoricien chevronné de la puissance formatrice exercée sur la vision par les compositions de signes plastiques, il présentait la pratique du « choc » comme étant anthropologiquement nécessaire. En fin de compte, Einstein avait peut-être quitté le « présent » du XX^e siècle, mais dans le seul but de mieux fixer celui-ci dans la durée. Dans une posture parfaite de neutralité axiologique, il ne se prononçait guère sur l'efficacité des productions des avant-gardes. Avaient-elles réussi à fixer leurs fictions sur la perception des hommes ? Aucun jugement ne sera prononcé dans les pages du *Manuel* écrites au fil des années. De même, comme nous l'avons évoqué, on ne trouvera aucun nom d'artiste dans son manuscrit. Ce double silence est infiniment éloquent. La neutralité axiologique et l'impersonnalité auxquelles Einstein s'est tenu étaient nécessaires à sauver du présent ce qu'il avait de réellement créateur, en le protégeant contre ses propres excès. Création et fixation, choc et habitude étaient les deux pôles nécessaires à la survie de l'homme. Einstein en déduisait que le fait de considérer l'art comme relevant uniquement de la « création » était un « préjugé moderne » : « Il est avant tout fixation et c'est ici que repose son caractère profondément conservateur », affirmait-il⁴⁰. L'art des avant-gardes avait-il réussi à se « fixer », ou bien s'était-il dissipé dans le vortex des nouveautés infinies ? Cette question, qu'Einstein s'est bien gardé de poser dans le *Manuel de l'art*, était centrale dans un autre manuscrit qu'il était alors en train d'écrire, *La Fabrication des fictions*, l'une des attaques les plus féroces du XX^e siècle contre les avant-gardes en particulier et l'art en général⁴¹.

À la recherche des gestes

Au demeurant, l'oscillation entre la création et la fixation, qui dictait le rythme de l'histoire dans son ensemble, n'était pas seulement source de dangers pour les artistes, elle l'était aussi pour Einstein lui-même. Celui-ci ne parvenait pas toujours à résister au danger de la radicalisation, frôlant même la théorisation de la dissolution

38. Cf. notamment André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Paris, Albin Michel, 1965, 2 vol. (ici vol. 1 : *Technique et langage*) ; Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éd. de Minuit, 1967 ; Bernard Stiegler, *La Technique et le Temps, 1. La faute de l'Épiméthée*, Paris, Galilée/Cité des sciences et de l'industrie, 1994.

39. Carl Einstein, « Halluzination und Bewusstesein », *HdK, op. cit.*, p. 391.

40. Carl Einstein, « Sehen und Darstellung. Bild und Betrachter. Subjekt, Objekt. Geschmack, Ästhetizismus », *ibidem*, p. 343.

41. Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, éd. par Sibylle Penkert, Reinbeck, Rowolt Verlag, 1973.

de l'art dans la notion de fonction. Ce qui posait problème avant tout était le « commencement » de l'histoire. Les peintures pariétales elles-mêmes n'étaient que des expressions abouties d'un cycle biologique qui avait commencé bien plus tôt, mais qui n'avait pas laissé de traces. La question se posait légitimement : « D'abord, nous devrions définir ce que nous considérons comme de l'art. Ici, nous voyons un chancellement persistant dans l'appréciation de l'étirement de l'art, dans la reconnaissance de ses débuts⁴²... » Pour sa part, Einstein n'a pas défini de manière précise ce qu'il entendait par « art » : quel objet appartenait à ce domaine, quel matériau, quel témoin fossilisé ? Sous quelle forme et par quelle décision pouvait se fixer sa spécificité ? Ce qui était lié à une autre question : où se trouvait l'« origine de l'art » ? En conclusion, ce qui promettait de redonner à l'art la vie après la réification – la fonction – était aussi ce qui menaçait de le dissoudre dans l'indifférenciation des gestes et leurs matérialisations éphémères.

L'impact de cette dilatation sans fin de l'histoire de l'art se faisait sentir dans les propos de Picasso rapportés par Brassai : « Qu'est-ce qui se conserve dans la terre ? C'est la pierre, le bronze, l'ivoire, l'os, parfois la poterie... Jamais les objets en bois, rien des tissus, des peaux... Ce qui fausse complètement nos idées sur les premiers hommes... Je ne crois pas me tromper en affirmant que les plus beaux objets de l'« âge de pierre » étaient en peau, en tissu et surtout en bois. L'« âge de pierre » devrait s'appeler l'Âge de bois⁴³... » Une fois passée la stupeur devant les artefacts aboutis des premiers hommes, les modernes ont commencé d'imaginer ces artefacts éphémères, qui, après avoir exercé depuis la nuit des temps leur fonction de symbolisation, se sont à jamais perdus. Pour ce qui est d'Einstein, il est certain que sa conception « fonctionnaliste » de l'histoire de l'art doit être reliée à un processus plus long, qui remonte à vrai dire à Gottfried Semper, le théoricien de l'origine textile de l'architecture. Il s'agissait là d'une origine « périssable », qui, en tant que telle, ne prenait sens qu'à travers ses survivances dans d'autres matières, ses différentes répétitions historiques à travers les siècles⁴⁴. Plus tard, dans sa rivalité féroce avec Aloïs Riegl, qui a joué, comme on le sait, un rôle important dans l'élargissement

42. *Ibidem*, p. 390.

43. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 102. Cet entretien a eu lieu en 1943.

44. Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture : écrits, 1845-1869*, traduit de l'allemand par Jacques Soullou et Nathalie Neumann, Marseille, Éd. Parenthèses, 2007. L'archéologie allemande du dernier quart du XIX^e siècle empruntait une voie fonctionnaliste similaire, avec le rejet progressif de la primauté accordée au texte et aux œuvres classiques au profit de *realia* de plus en plus archaïques. Dans son étude inspirante *Down from Olympus*, l'historienne Suzanne Marchand s'est attachée à étudier la révolte épistémologique de l'archéologie allemande contre la philologie, discipline jusqu'alors dominante dans la culture du pays. Alors qu'étaient auparavant considérées comme seuls dignes objets d'étude les œuvres évoquées dans des sources écrites ou les éléments eux-mêmes support d'une écriture, il se produisit en Allemagne un progressif désintérêt vis-à-vis du texte écrit au profit de l'objet lui-même. Ce mouvement s'est amplifié par l'exploration de plus en plus assumée des époques aux écritures encore inconnues ou bien simplement inexistantes, mais aussi vers des objets ou des ensembles d'objets encore considérés comme dénués d'intérêt. L'exemple le plus frappant était bien sûr celui de la découverte de Troie et de Mycènes par Heinrich Schliemann (méprisé par les archéologues et soutenu par quelques ethnologues seulement). On peut donc dire qu'à partir de la fin du XIX^e siècle, l'archéologie allemande a commencé de modifier ses échelles, qui sont devenues temporellement plus longues et épistémologiquement plus larges. À la place des statues répondant aux critères esthétiques de Winckelmann, on avait maintenant des artefacts sans autres qualités que celles de leur fonction, ainsi que les structures de villes entières. Cf. Suzanne Marchand, *Down from Olympus. Archeology and Philhellenism in Germany, 1750-1970*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

temporel et épistémologique de la discipline en étudiant les artefacts de l'Antiquité tardive, Josef Strzygowski a théorisé un art « originel », qu'il fut le premier à situer à l'est de la Méditerranée, en tant que foyer présumé des races nordiques⁴⁵. Malgré ses lectures idiosyncrasiques et souvent trafiquées de nombreuses œuvres provenant de régions diverses de l'Est de la Méditerranée, Strzygowski reconnaissait que les « témoins » des origines faisaient malgré tout défaut⁴⁶.

Du texte à l'artefact, de l'artefact aux objets disparus, et de ces objets aux gestes, aux fonctions, aux « oscillations » et aux « courbes biologiques⁴⁷ », selon l'expression d'Einstein lui-même : cette radicalisation, cette surenchère même devait pour Einstein contrer la réification de l'art et de l'histoire, dont la quintessence demeurait encore et toujours le « classique ». Certes, Einstein était très étranger au racialisme aigu de Strzygowski, même si l'on peut raisonnablement présumer que l'appartenance de ce dernier au comité scientifique de la revue *Documents* ainsi que ses quelques contributions devaient quelque chose au médiateur allemand⁴⁸. Simplement, le processus qui a marqué les disciplines de l'Antiquité, les faisant sortir du carcan gréco-romain, les poussant de plus en plus loin dans le passé et les obligeant à élargir leur répertoire d'objets, trouvait chez Einstein une dynamique politique propre.

« Le préhistorien doit renoncer à ce qui aurait été le plus significatif : les gestes, les sons, les agencements d'objets, pour se contenter des vestiges impérissables qui sont en général des choses usées : silex hors d'état de servir, restes osseux provenant de repas ou de corps », écrira aussi avec regret Leroi-Gourhan⁴⁹. Il ne restait qu'à deviner le geste impliqué par la chose, exactement comme l'avait auparavant écrit Einstein à propos de l'histoire de l'art, laquelle « n'est pas seulement [l']histoire des objets, mais l'histoire d'une action humaine, de la représentation. Afin de préciser celle-ci, il s'agit de situer l'histoire de l'art dans l'expérimentation du laboratoire et de ne pas enquêter seulement sur des choses, c'est-à-dire des documents, mais sur le processus lui-même⁵⁰ ». C'est la préhistoire, avec l'ethnologie, qui fournissait à cette définition génétique de l'histoire de l'art de « laboratoire » son impulsion imaginaire. Paul Rivet écrira par ailleurs dans la revue *Documents* à propos de l'ethnologie que la préhistoire devenait la discipline-modèle parce

45. Sur Strzygowski, cf. aussi le très bon article de Suzanne Marchand, « The Rhetoric of Artifacts and the Decline of Classical Humanism: the Case of Josef Strzygowski », in *History and Theory*, vol. 33, n° 4 : « Proof and Persuasion in History », 1994, p. 106-130.

46. Mais c'était sans doute mieux ainsi. Il devait expliquer, dans la polémique qui l'opposa à Henri Focillon entre 1932 et 1934, que la connaissance du Nord était difficile en raison de l'absence non seulement de sources écrites, mais aussi d'objets taillés dans la pierre, cf. Josef Strzygowski et Gilbert Murray, *Civilisations. Orient, Occident, génie du Nord, latinité. Lettres de Henri Focillon, Gilbert Murray, Josef Strzygowski, Rabindranath Tagore*, Paris, Société des nations, Institut international de coopération intellectuelle, 1935.

47. « On devrait essayer de trouver la courbe biologique de l'œuvre, les oscillations, afin d'en venir à une typologie de la création », dans Carl Einstein, *HdK, op. cit.*, p. 383.

48. Cf. Josef Strzygowski, « “Recherches sur les arts plastiques” et “histoire de l'art” », in *Documents*, 1929, n° 1 (*op. cit.*, 1991, vol. 1, p. 22-26). Il est intéressant de lire la différenciation de deux méthodes selon Strzygowski : « Un fossé profond se creuse peu à peu entre ce que nous appelons “recherches en arts plastiques” et “histoire de l'art”. La différence décisive qui les sépare consiste surtout en ceci que les “recherches sur les arts plastiques” prennent en considération les monuments qui n'ont pas été conservés, tandis que l'histoire de l'art ne tient compte que de ce qui a été conservé » (p. 22).

49. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, t. I, *op. cit.*, p. 153.

50. Carl Einstein, « Probleme der Kunstgeschichte », *HdK, op. cit.*, p. 371.

qu'elle était la plus réfractaire de toutes à l'examen morphologique des artefacts : « En effet, un préhistorien, quelles que soient sa science et son expérience, ne peut attribuer avec certitude un outil à une époque déterminée en se basant uniquement sur sa forme et sa technique⁵¹. »

Rivet et son adjoint à la direction du musée d'Ethnographie du Trocadéro, Georges-Henri Rivière, avaient souvent expliqué dans leurs publications les motifs de la bipartition du nouveau musée ethnographique : sa section muséale aurait été consacrée aux *unica* ou aux objets typiques, contextualisés et documentés de façon à suggérer au spectateur leur appartenance à un milieu précis, tandis que la section du laboratoire aurait été consacrée aux séries, aux œuvres non exposées, qui allaient jusqu'à composer des chaînes opératoires entières, ainsi qu'à la documentation de toute sorte qui se trouvait à la disposition des chercheurs [fig. 50]⁵². D'une façon générale, le laboratoire arrachait les objets au péril de fétichisation qui guettait, malgré tout, dans toutes les vitrines, quelle que soit leur organisation visuelle. Leur autonomie était une fois pour toutes abolie grâce à leur mise en série, à la chaîne opératoire dont ils faisaient partie ou, enfin, à la documentation apportée du terrain. Leiris écrivait aussi dans ses *Instructions* : « C'est en entourant l'objet d'une masse de renseignements, techniques ou autres, et de toute une documentation (photos, dessins, observations) qu'on parviendra à éviter qu'une fois dans le musée il se transforme en objet mort, abstrait de son milieu et incapable de servir de base à la moindre reconstitution⁵³. »

Mais pour en revenir à Einstein : existe-t-il preuve plus tangible de ce processus de dissolution fonctionnaliste dans lequel il a placé l'histoire de l'art que le *Manuel de l'art* lui-même ? Manuscrit rédigé au fil des années et resté à jamais inachevé, support sur lequel les variations et les répétitions obsessionnelles de la pensée d'Einstein se sont gravées, le *Manuel de l'art* porte en lui-même, dans chacune de ses pages, de cette façon autoréflexive qui a caractérisé le modernisme, le vertige de la dissolution. Au fond, le *Manuel de l'art* a été pour Einstein ce que les gestes symboliques étaient pour les premiers hommes : sa construction en « grands blocs » et à l'échelle de la longue durée l'a aidé à se protéger pendant un certain temps de l'angoisse temporelle et spatiale de son époque ; le survol de l'histoire des artefacts symboliques l'a aidé à comprendre l'alliance politico-esthétique propre au fascisme. Et comme ce fut le cas aussi pour les premiers hommes, le *Manuel de l'art* a laissé seulement quelques restes, s'étant reversé pour l'essentiel dans la vie et dans l'histoire.

II. Les fonctions politiques de l'art (sociologie et histoire de la longue durée)

Durant les années 1930, Einstein s'est de plus en plus intéressé à l'art comme moyen de conservation plutôt que comme moyen de production de la nouveauté,

51. Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles : ethnologie, archéologie, préhistoire », in *Documents*, 1929, n° 3 (*op. cit.*, 1991, vol. 1, p. 130-134).

52. Cf. Georges-Henri Rivière, « Musée des beaux-arts ou musée d'ethnographie », in *Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, n° 13, 1931, p. 278-282. Par ailleurs, Einstein lui-même avait rédigé un texte, en 1926 déjà, sur le musée ethnologique de Berlin, où il plaidait en faveur de l'union, au sein du même espace, du musée et de l'institut de recherche.

53. Michel Leiris, *Instructions*, *op. cit.*, p. 10.



50. Nouveau musée du Trocadéro.

comme moyen de normalisation plutôt que comme moyen d'affirmation d'une exception. Et lorsqu'il lui arrivait de s'intéresser à la « nouveauté », il contestait l'idée selon laquelle cette dernière émanait d'individus exceptionnels, tels les représentants des avant-gardes. Car même les nouveautés nécessitaient de larges structures sociales pour leur diffusion et leur objectivation. Comment Einstein a-t-il formulé ce revirement important de paradigme scientifique, consistant à aller de la nouveauté à la conservation et de l'individu à la société ? De quelles façons ce revirement était-il lié au jeu d'échelles tragique de l'histoire ? Et, finalement, quelles en étaient les motivations historiques précises ?

Les plus anciens objets symboliques à être parvenus aux modernes étaient interprétés par Einstein comme les moyens par lesquels leurs utilisateurs avaient réussi à « stabiliser » pour un certain temps leur expérience. Cette stabilisation avait une valeur indissociablement biologique et sociale. Il écrivait : « La production du début de l'histoire artistique nous paraît collective, écrivait-il. Les individus n'y sont guère proéminents ; une fois la forme de représentation trouvée, elle semble être relativement fixée, c'est-à-dire que les constantes historiques fonctionnent extrêmement longtemps⁵⁴. » Dans les profondeurs de la préhistoire et de la protohistoire, la stabilisation biologique et sociale de l'espèce se faisait de façon collective, ainsi que l'indiquait l'invariabilité des formes. Comme l'avait démontré Émile Durkheim par son équation entre la « société » et la « contrainte » (une thèse qui avait grandement influencé Einstein lui-même et son cercle ethnologique en France), les individus s'inséraient dans des structures sociales contraignantes, dont la structure symbolique du style faisait partie. Par conséquent, « la sérialité et la répétition » des formes étaient, pour Einstein, les deux propriétés spécifiquement *sociales* de l'art⁵⁵. Bien que conscient des illusions d'optique provoquées par le perspectivisme historique – en l'occurrence, la disparition des différences individuelles – ce que Duchamp avait nommé « l'inframince » – pour un regard par trop éloigné –, Einstein n'avait guère de doutes sur le caractère collectif de la plus grande partie de l'histoire de l'art. Son examen des civilisations primitives l'avait convaincu que les premières étapes de toute histoire sont celles de l'automatisme social et de la « restriction de la conscience », comme il l'avait souvent affirmé dans son livre sur Georges Braque. Et l'historiographie consacrée aux premiers accomplissements artistiques de l'humanité n'avait pas manqué de souligner la constance de leurs formes⁵⁶.

Einstein défendait une sorte de relativisme méthodologique, considérant que les périodes collectivistes de l'existence humaine (la préhistoire, la protohistoire, le Moyen-Âge ou les années 1930) exigeaient aussi une méthode sociologique. C'était donc à chaque époque de dicter sa méthode à l'historien, et non l'inverse.

54. Carl Einstein, « Geschichtsprozesse. Stil- und Perzeptionsveränderungen. Realismus. Impressionismus », *HdK, op. cit.*, p. 325.

55. *Ibidem*, p. 325.

56. Dans le premier livre dédié aux peintures d'Altamira, publié en 1906 par l'abbé Breuil et Émile Cartailhac, il était question de l'« unité artistique de l'Europe occidentale » durant le paléolithique : « Dans les races primitives, les individus comptent peu et leurs œuvres se distinguent difficilement les unes des autres : ils sont le produit d'un même groupe social et le fruit de leur activité ressemble à ce que produisent leurs compagnons de race adonnés à la même spécialité industrielle », dans Émile Cartailhac et abbé Henri Breuil, *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander*, Monaco, 1906, p. 141.

Il écrivait : « Dans tous les cas, nous exerçons l'histoire première comme une espèce de sociologie, les grands éléments fondamentaux seront compris et décrits de façon sommaire ; le temps se déplace rarement seulement en avant, et selon des projections grossières, l'accélération historique [*geschichtliche Geschwindigkeit*] semble parfois disparue, l'on répète plutôt les règles fixées par les dieux, les constantes de la domination, la structure sociale, la vénération des dieux et des canons artistiques, c'est-à-dire que la totalité du style entrave la variabilité de l'événement, qui ne sera pas conçu de façon évolutive, mais statique⁵⁷. »

En d'autres termes, la collectivité comme agent de l'histoire allait de pair avec l'invariabilité temporelle, religieuse, sociale et culturelle. Selon Einstein, cette historicité ralentie, que Fernand Braudel expliquera plus tard à travers la double échelle de la « longue durée » et de la « conjoncture sociale », permettait à l'historien d'exercer pleinement son regard sociologique. Car les « structures sociales » apparaissaient ici dans une horizontalité synchronique, comme si elles s'inscrivaient dans un seul « présent ». La domination sociale, l'hieratisme religieux et les canons artistiques défiaient le flux du temps. Par là même, les conditions de « laboratoire » qu'Einstein avait appelées de ses vœux pour l'exercice d'une histoire de l'art « active » étaient garanties : son objet de recherche s'offrait à l'observation dans un état quasi inaltérable, comme s'il était soustrait aux variations atmosphériques et aux mutations du temps et du milieu. Il s'agissait donc de voir la façon dont la valeur biologique et la valeur sociale de l'œuvre d'art se greffaient l'une sur l'autre dans le processus de l'anthropogenèse et, plus tard, dans l'histoire symbolique et politique des sociétés humaines.

Il n'est pas inutile de se souvenir ici des premières lignes écrites par Einstein sur la sculpture africaine avant la Première Guerre mondiale, de se rappeler qu'il insistait sur la disparition de l'auteur au sein de la forme de son œuvre, laquelle se révélait aussi despotique que Dieu lui-même. Dans le manuscrit du *Manuel de l'art*, il revenait à cet « oubli » de soi durant l'acte de création. Toutefois, ce qui l'intéressait désormais, c'était d'en comprendre non pas l'efficacité ontologique, mais l'efficacité sociale, ce qu'il exprimait à présent ainsi : « L'on oubliait donc l'acte de création au profit de la chose créée ; une scission de l'acte de former et de ce qui fut formé, de la perception et de la chose vue ; cela est la condition de chaque monde religieux ou fantomatique, qui rend possible avant tout l'être indéterminé, « absolu » des dieux. [...] Pourquoi cet oubli ? Les rois = dieux, ou leurs médiateurs et représentants : en eux se rencontrent (se touchent) le mana du royaume et la force des dieux ou du monde – c'est pour cela qu'ils y dominent. Le roi est par là l'équilibriste du monde, le médiateur entre les dieux et le peuple – les autres possèdent moins ou peu de mana, et sont ainsi entièrement soumis au roi [...]. L'artiste ne voit pas les dieux, il conduit la vision des rois et des prêtres en tant qu'utilisateurs du mana (selon des rites cathartiques) et de même l'image des dieux est commandée et dépendante de ces derniers – c'est-à-dire que les fabricants des images des dieux sont en fait les dieux eux-mêmes – leur image sera reçue de façon passive et visionnaire⁵⁸. »

57. Carl Einstein, « Geschichtsprozesse », *HdK, op. cit.*, p. 325.

58. Carl Einstein, « Vision. Stil », *ibidem*, p. 347-348 ; c'est Einstein qui souligne.

Désormais, lorsque les « actes » étaient oubliés au profit des « objets vénérés », Einstein cherchait à repérer le mécanisme de domination qui se trouvait caché en eux. L'artiste ne plongeait plus dans l'anonymat de la forme afin d'oublier son individualité et devenir le « canal » de Dieu, mais afin de garantir la domination royale ou sacerdotale, telle qu'elle était exercée sur les masses à travers la vision. À tout prendre, l'artiste n'était qu'un intermédiaire de « seconde main », bien qu'indispensable au bon fonctionnement du pouvoir. Le véritable intermédiaire de Dieu auprès des hommes était le roi ou le prêtre, détenteur exclusif du « mana » ou d'autres capitaux immatériels précieux, dont le bon usage garantissait le bon fonctionnement du cosmos. C'est ainsi que la « passivité » de l'artiste révélait sa dimension sociale : à travers sa propre exécution passive du « style » forgé par les détenteurs du pouvoir, l'artiste garantissait la pérennité très active de ces derniers. Le « style » en tant qu'instrument de « contrôle social⁵⁹ » était aussi canonique qu'un rite, ou, comme l'écrivait Einstein un peu plus loin, il était « un tabou fixé⁶⁰ ».

Tout au long de ses textes destinés au *Manuel de l'art*, Einstein allait beaucoup insister sur l'interdépendance entre la domination sociale, l'hiératisme religieux et les canons artistiques. Ces phénomènes différents n'étaient pas des caractéristiques qui fleurissaient de façon spontanée et séparée au sein des sociétés collectivistes, ils étaient tous structurellement liés entre eux : la domination sociale s'effectuait dans les régimes despotiques à travers l'hiératisme religieux, tandis que tous deux se reproduisaient dans la vie quotidienne et dans le temps à travers la sérialité et la répétition du style. L'art était *la mémoire du pouvoir*, le support sur lequel venaient se stocker ses inventions dominatrices. C'est ici que peut se comprendre la complémentarité établie par Einstein entre la valeur biologique et la valeur sociale de l'œuvre d'art : les fictions visuelles ont contribué à la survie et à la reproduction de l'espèce, y compris sa reproduction sociale. Nous le savons désormais : pour le meilleur et pour le pire, selon les époques et selon les lieux, les fictions visuelles étaient les suppléments proprement humains qui écrivaient l'histoire, quelle qu'elle soit.

Tout cela revient à dire que, en attribuant à la biologie sa dimension sociale, Einstein contraignait aussi le racisme de son temps, en même temps qu'il renversait le processus de réification auquel était soumise l'histoire de l'art. Dans un chapitre intitulé « L'art comme histoire sociale de groupes », il écrivait : « L'histoire de l'art oscille entre l'histoire des individus et l'histoire des choses. À sa place, une histoire sociale des groupes. Car ce ne sont pas les nuances, mais les accents principaux qui sont décisifs. [...] L'art comme histoire des oscillations dans les rapports des groupes, le sujet comme leur représentant et leur réalité, donc l'histoire d'une lutte sociale pour le pouvoir. Par conséquent, la réalité saisie de façon positivement sociale, et néanmoins historiquement dynamique⁶¹. » La perspective aérienne d'Einstein avait pour corollaire méthodologique la discipline qui, passant outre les nuances et les individus, s'intéressait aux « groupes sociaux » : la sociologie durkheimienne. La dynamique des « rapports » entre ces groupes devait remplacer l'histoire morphologique, les unités géographiques, mais aussi – nous y revenons –

59. Carl Einstein, « Probleme des Sehens. Fassungen des Wirklichen. Stil. Proportion/Komposition. Das Transvisuelle », *ibid.*, p. 374.

60. Carl Einstein, « Vision. Stil », *ibid.*, p. 348.

61. Carl Einstein, « Kunst als soziale Gruppengeschichte », *ibid.*, p. 354.

l'histoire des génies. Il n'en reste pas moins que la perspective aérienne d'Einstein lui permettait également de repérer les « grands tournants » de l'histoire universelle, c'est-à-dire les moments où les rapports de pouvoir étaient modifiés.

Si Aloïs Riegl avait reconnu dans l'Antiquité une objectivité « tactile », qui, ignorant tout de la subjectivité, représentait les objets comme autosuffisants, sans rapports entre eux et indépendants de la perception qui les saisissait⁶², Einstein a porté l'accent sur l'objectivité sociale de cette longue période, qui commençait à la préhistoire, culminait avec les civilisations despotiques de l'Est de la Méditerranée et se poursuivait jusqu'aux Grecs. Ces derniers ont apporté à l'histoire universelle la première « exception », c'est-à-dire la première grande nouveauté : l'individu comme agent de l'histoire, dans ce qu'il avait de pire et de meilleur bien sûr. Il écrivait : « Les individus émergent. Arrivistes, patriciens et génies, une accélération historique est perceptible, par laquelle les individus agissent comme des personnes et non pas comme des représentants d'un rituel et d'un collectif. Chaque morceau de l'histoire est, grâce à ces explosions des individus, singulier, différencié de façon presque hypertrophique, pas du tout freiné par la loi et la puissance. Une conscience de soi immense, laborieusement jugulée à travers la mesure, la Stoa ou encore la peur de la vengeance des dieux, pointa dans les villes grecques. [...] Considéré artistiquement, on forma moins un style que les attitudes d'une vision empirique⁶³. »

Les Grecs, ces dialecticiens, ont été les premiers à briser la sérialité mnémonique et par là à imprimer à l'histoire un mouvement de déviation. En s'affirmant en tant qu'individus, et non plus en tant que représentants de groupes pérennes, ils ont donné une première forme à l'accélération de l'histoire. Einstein n'était pas près d'oublier leur anthropocentrisme arrogant, que même la peur de la *némésis* n'était pas toujours en mesure de freiner et qui s'incarnait dans l'empirisme de leur vision ; cependant il ne pouvait pas ignorer non plus le fait que leur individualisme était l'un des paramètres nécessaires de l'historicité. Il ajouterait donc plus loin : « Ce fut d'abord avec les Grecs que s'est installé un tempo historique moderne, la différenciation individuelle des œuvres, le réalisme rationnel (les premiers historiens qui voulaient savoir le « fut » et le « est »)⁶⁴. » Les Grecs comme premiers modernes ? Assurément, si l'on veut bien considérer cette modernité comme une dynamique pouvant se répéter plusieurs fois dans l'histoire et comme un processus lent et syncrétique, qui a commencé avec les Grecs, s'est poursuivi avec les Romains et a été achevé par le judéo-christianisme.

Sans aucun doute, les limites qui bloquaient l'historicité grecque n'étaient pas négligeables : outre leur vision cyclique de l'histoire, les Grecs avaient une vision qu'Einstein qualifiait, de façon anachronique, de « nationale ». C'est-à-dire qu'il considérait que cette identification « nationale », qui faisait de tout étranger un barbare, était une amplification de leur individualisme : question d'échelle donc, une fois de plus. Malgré leur politique impériale, les Romains ne se seraient jamais affranchis de cet « individualisme national ». Comme bien d'autres avant lui, Einstein

62. Aloïs Riegl, *L'Industrie d'art romaine tardive* [1901], traduit de l'allemand par Marielène Weber, Paris, Macula, 2014.

63. Carl Einstein, « Kunst als soziale Gruppengeschichte », *HdK, op. cit.*, p. 326.

64. Carl Einstein, « Vision. Stil », *ibidem*, p. 347.

a insisté sur le fait que l'universalisme avait été le don du christianisme à l'histoire : « L'histoire pouvait être maintenant quelque chose de plus que la chronique d'une nation, elle pouvait s'élargir jusqu'à devenir l'histoire supranationale de la chrétienté ; une idée universelle se mettait en place⁶⁵. » Cet universalisme allait de pair avec la doctrine du salut, c'est-à-dire aussi avec l'invention du « futur ».

Après l'individu grec, la temporalité du futur venait impulser à l'histoire le mouvement qui lui manquait. Revenant à la stabilité protohistorique, Einstein expliquait la façon dont celle-ci aurait pris fin : « On vivait accroché au meilleur passé, on vénérât les morts, les ancêtres et on avait peur du futur comme d'un mal, d'une menace, qu'on conjurait par les prières. Il en fut autrement avec le christianisme, qui a offert à tout le monde chrétien la foi dans le futur. L'homme peut être sauvé. Maintenant, le sentiment historique sera chiliastique ou messianique, à la façon des Juifs, c'est-à-dire qu'après le déclin, la chute, il y a la rédemption. Avec une telle foi, le sentiment historique, son rapport avec l'histoire, a nécessairement changé, et malgré la consécration de la vie à l'apparence, malgré les crises provoquées par une ambiance apocalyptique régulière, les hommes ont gagné une chance historique, grâce au christianisme, grâce à l'attente du Royaume⁶⁶. » Le premier régime moderne de l'histoire était le fait de la Grèce, mais surtout celui de la religion judéo-chrétienne. Si les Grecs avaient donné des « noms » à l'histoire et s'ils avaient cherché à différencier le passé du présent, la notion de futur leur faisait cruellement défaut, car ils restaient encore trop ancrés dans la nature. L'éternel retour régissait leurs mythes et leurs tragédies, dans lesquels l'individu, quelle que fût sa grandeur, se fracassait sur le destin. Ce rythme naturel les séparait de l'histoire « active » qui, n'étant pas pré-écrite, contenait la « chance » d'un changement. On serait tenté de dire que, selon Einstein, l'ouverture au futur effectuée par les religions du salut permettait au processus d'humanisation d'être sérieusement poursuivi. Car il ne s'agissait plus seulement pour l'homme de se protéger de l'inconnu par des structures invariables, mais d'essayer d'y accéder en ayant l'espoir pour moteur. Ainsi évalué, le judéo-christianisme a joué dans l'histoire un rôle révolutionnaire. Mais, comme Einstein l'avait déjà montré, tout « choc » était voué à devenir une habitude et toute révolution, un ordre nouveau.

L'impossible héritage culturel

Comme les organismes naturels, les organismes fictionnels dans leur phase tardive étaient engagés dans un processus de fossilisation. À la différence toutefois de la nature, suprêmement indifférente à l'homme, les conséquences de la fossilisation des fictions s'avéraient chaque fois néfastes pour leur géniteur : « Ces signes changent, ils vivent et ils meurent, mais ils survivent aux hommes qui les ont fabriqués, écrivait Einstein. Les reflets et les ombres s'avèrent ainsi plus durables et plus puissants que nous, dominés et écrasés par l'énorme masse des ombres, que nous nourrissons et qui entravent notre "évolution". Nous vieillissons et nous mourons, mais nos "dépôts" nous survivent⁶⁷. » Ainsi, les fictions qui avaient

donné à la vie humaine le supplément historique qui lui manquait étaient aussi celles capables de le lui enlever, en entravant son évolution au profit de leur propre immortalité. Ce syndrome vampirique était dû à la durée matérielle des œuvres, qui survivaient le plus souvent à leurs créateurs : « La situation historique spécifique de l'art – le passé, l'héritage est matériellement présent (dépouille vivante) – donc beaucoup plus active que l'histoire seulement latente des actions. Ainsi les œuvres se détachent de l'action qui les a causées et gagnent une existence exceptionnelle monstrueuse [*und gewinnen ein monströs selbstständiges Sonderleben*]. D'où le malentendu de l'éternité et de l'existence idéale⁶⁸. » Les œuvres d'art avaient, par définition, une nature hybride : artificielles en elles-mêmes, elles se voyaient octroyer une valeur biologique par l'usage que l'homme en faisait. Mais cette hybridité, substantielle à l'art, se transformait en « monstruosité » lorsque les œuvres sacrifiaient leur valeur biologique sur l'autel de l'éternité esthétique. Esthétisées et suspendues de la sorte dans une existence idéale, elles n'aidaient pas les hommes à construire leur histoire et, au contraire, les en empêchaient. Le résultat était que l'homme restait une « créature lacunaire », très en retard par rapport à son « milieu ».

Ces réflexions d'Einstein doivent être comprises également dans le contexte du débat spécifiquement marxiste sur l'« héritage culturel », réengagé, pour une deuxième fois après la révolution spartakiste, dans les années 1930 par Ernst Bloch, Walter Benjamin et Georg Lukács. La matérialité durable des œuvres d'art, qui faisait de celles-ci un héritage intergénérationnel, était au cœur des débats de ces philosophes sur l'historicisme, le dilemme entre réalisme et modernisme et, enfin, les rapports des masses à l'histoire. Lorsque Einstein pointait l'ambivalence des « fictions », capables d'aboutir à la réification ou au changement révolutionnaire de l'histoire, il était très proche des idées développées par Walter Benjamin dans son essai de 1937 sur le collectionneur et historien de l'art Eduard Fuchs. Se confrontant une fois de plus à l'historicisme bourgeois et social-démocrate, Benjamin expliquait dans cet essai la démarche et l'objectif de l'historien dialecticien, qui était de faire éclater l'autosuffisance et l'inaltérabilité du passé construites par l'historicisme. Pour Benjamin, le travail de Fuchs avait consisté à faire pièce à l'œuvre d'art comme une entité autonome, dont l'achèvement formel et matériel était au fond une synecdoque de l'histoire dans son ensemble. Selon Benjamin, la dialectique de Fuchs consistait à montrer, au contraire, que « ces œuvres intègrent leur préhistoire et leur fortune – une fortune en vertu de laquelle leur préhistoire se révèle elle aussi soumise à d'incessants changements. Elles lui apprennent comment leur fonction est capable de survivre à leur créateur et de s'émanciper de ses intentions ; comment l'accueil par les contemporains est un aspect de l'influence que l'œuvre d'art exerce aujourd'hui sur nous, et comment cette influence ne repose pas seulement sur la rencontre avec l'œuvre, mais aussi avec l'histoire qui lui a permis de venir jusqu'à nous⁶⁹ ».

La préhistoire d'une œuvre n'était pas écrite une fois pour toutes, mais changeait selon les lectures et les usages qu'en faisait le futur. Dès lors, l'histoire devenait une

65. Carl Einstein, « Geschichtsprozesse », *ibid.*, p. 326.

66. *Ibid.*

67. Carl Einstein, « Psychische Prozesse des Sehens und der Darstellung », *ibid.*, p. 339.

68. Carl Einstein, « Das Transvisuelle. Fiktion. Ästhetizismus. Individualismus und Imagination », *ibid.*, p. 353.

69. Walter Benjamin, « Eduard Fuchs » [1937], dans *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 174.

stratification des usages que les différentes époques ont eues d'une œuvre d'art. Grâce à son caractère stratifié et à son ouverture indéterminée au futur, l'œuvre d'art était réfractaire à la réification et par là même à l'héritage. Elle n'était la propriété de personne. Elle ne pouvait pas s'ajouter à la longue liste des œuvres que capitalisait l'histoire de l'art, mais elle lui échappait, à la façon des gestes : « Si, pour le matérialisme historique, le concept de culture est problématique, sa décomposition en un ensemble de biens dont l'humanité serait la propriétaire est une représentation qu'il ne peut assumer. [...] Selon lui, aucune œuvre, ni aucune de ses parties, n'est donnée à aucune époque sans effort, comme une chose disponible⁷⁰. »

Voici un sens supplémentaire de la fonctionnalisation de l'histoire de l'art, telle qu'elle a également été pensée par Einstein, qui, à son tour, écrit dans son plan pour le *Manuel de l'art* : « L'approche de l'histoire de l'art est toujours marquée par le point de vue du présent et de l'art du présent. Par suite, les modes d'exposition, les aspects et les perspectives de l'histoire de l'art changent en fonction du caractère de l'art du présent », pour ajouter un peu plus loin : « Les attentes que l'on place dans l'œuvre d'art changent, tout comme l'effet produit par les œuvres d'art »⁷¹. En raison même de leur matérialité durable, les œuvres d'art de toute l'histoire humaine – et non pas seulement celles du présent – pouvaient devenir les suppléments nécessaires à l'action des hommes. C'est pourquoi, remarquait Einstein, l'histoire était périodiquement ponctuée par des régressions à des passés latents ou « ignorés ». Le primitivisme, dans toute son étendue et sa pluralité, était une telle manifestation régressive de l'histoire. Ces « régressions périodiques » étaient le régime temporel que l'art opposait à l'évolution ininterrompue de la science et, plus généralement, de l'histoire moderne.

De fait, le « présentisme » d'Einstein était bien ancré dans sa pensée de l'histoire. Mais désormais, depuis l'avènement du fascisme en Europe, ce présentisme allait de pair avec l'échelle macrohistorique et la perspective aérienne de la sociologie. Einstein exigeait un point de vue éloigné et détaché pour regarder son propre temps. Il fallait observer et évaluer l'art, la société, la politique de façon générale et sociologique, sans être *leurré* par les nuances et les différences superficielles qui séparaient les individus. Il fallait observer son présent comme si ce dernier était immobile, soustrait à toute dynamique accélératrice. Tel fut le chiasme dans la pensée einsteinienne des années 1930 : tout comme le passé devait devenir présent, le présent devait être traité comme s'il était déjà passé.

Les catégories du normal, du moyen et du monstrueux

Parmi les postulats historiographiques qu'Einstein notait comme fondamentaux pour le *Manuel de l'art*, il y avait la question de savoir si l'on était « en droit de n'écrire que l'histoire de rares exceptions » : « En d'autres termes, une histoire des monstres, poursuivait-il. La masse des œuvres anonymes et des produits artistiques collectifs prédomine. La fiction du génie qui précède son temps, ou la constitution de privilèges dans l'art. Féodalisme du génie. Les porteurs d'illusion⁷². » Le rejet

70. *Ibidem*, p. 187.

71. Carl Einstein, « Manuel de l'art », *op. cit.*, p. 26.

72. *Ibidem*, p. 28.

d'une histoire de l'art consacrée aux « exceptions », c'est-à-dire aux génies et aux chefs-d'œuvre, esquissait en creux la défense d'une histoire de l'art consacrée aux séries, c'est-à-dire aux artistes et aux œuvres anonymes, « moyennes » et ordinaires. En qualifiant de surcroît l'histoire des « exceptions » en art de « monstrueuse », Einstein attribuait à l'histoire de l'art qu'il défendait, toujours par polarisation et de manière indirecte, une « normalité ». Ce qui témoignait encore de la jonction du formalisme et de la pensée sociologique dans son approche.

L'antécédent moderniste de cette logique, alliant l'exception et la monstruosité, peut se trouver dans le texte du formaliste britannique Clive Bell, intitulé sobrement « Art » et publié en 1914. Comme tout le cercle de Bloomsbury auquel il appartenait, Bell avait développé un modernisme primitiviste, qui considérait que la décadence de l'art occidental avait commencé à la Renaissance, lorsque la sécularisation est allée de pair avec l'imitation et l'apothéose de l'*istoria*. C'est à partir de ce moment-là également, rappelait Bell, que « le pouvoir de créer une forme significative [*significant form*] devient le don inexplicable d'un génie occasionnel. Ici et là, un individu produit une œuvre d'art, de sorte que l'art finit par devenir quelque chose de sporadique et de particulier. L'artiste est considéré comme un monstre [*a freak*]⁷³ ». Si Bell inscrit Einstein dans une généalogie formaliste, la revue *Documents* le relie à la généalogie ethno-sociologique de la notion de « monstruosité ».

Les idées du « monstrueux » et de la « moyenne » étaient antagoniques au sein même de la revue *Documents*. Jean Jamin l'a fait observer : la conception que Georges Bataille se faisait de l'œuvre d'art était en fin de compte incompatible avec celle de l'artefact symbolique des ethnologues⁷⁴. Dès sa première contribution dans la revue, intitulée « Le cheval académique », Bataille s'était intéressé aux processus d'altération des formes classiques, en l'occurrence à la façon dont la figure grecque classique du cheval se trouvait déformée dans les monnaies des Gaulois⁷⁵. Son texte « Les écarts de la nature », publié dans le deuxième numéro de l'année 1930, irait jusqu'à faire de la monstruosité la matrice ontologique de l'homme⁷⁶. Renversant l'idéalisme néoclassique, selon lequel toute forme vivante est un écart par rapport à la « forme centrale » de la nature, par définition abstraite, Bataille faisait simplement de tout homme un « écart » monstrueux⁷⁷. C'était, à l'inverse, d'une façon très négative que la notion de « monstrueux » apparaissait sous la plume de Marcel Griaule, qui écrivait dans la même revue : « L'ethnographie doit se méfier du beau, qui est bien souvent une manifestation rare, c'est-à-dire monstrueuse de la civilisation⁷⁸. » Ainsi, bien que Griaule et Bataille aient partagé l'aversion pour l'esthétisme – ce qui constituait après tout la base même de la revue

73. Clive Bell, *Art*, 1914, consultable en ligne : <http://www.gutenberg.org/ebooks/16917> (septembre 2016).

74. Jean Jamin, « Documents revue. La part maudite de l'ethnographie », in *L'Homme*, vol. 39, n° 151, 1999, p. 257-266.

75. Georges Bataille, « Le cheval académique », in *Documents*, 1929, n° 1 (*op. cit.*, 1991, vol. 1, p. 27-31). Sur le processus d'altération de la « figure humaine » selon Bataille, cf. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Bataille*, Paris, Macula, 1995. Sur le travail de sape exercé par Bataille sur la notion archéologique évolutionniste de l'« altération », nous renvoyons à notre texte « Lascaux-Hiroshima. La préhistoire de Pierre Huyghe à Georges Bataille », art. cit.

76. Georges Bataille, « Les écarts de la nature », in *Documents*, 1930, n° 2 (*op. cit.*, 1991, vol. 2, p. 79-83).

77. Cf. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le Gai Savoir visuel selon Georges Bataille*, *op. cit.*

78. Marcel Griaule, « Un coup de fusil », in *Documents*, 1930, n° 1 (*op. cit.*, 1991, vol. 2, p. 46).

Documents et la raison principale du choix de son nom –, ils ne s'entendaient guère sur la légitimité de la catégorie du « normal »⁷⁹.

À l'instar de la quasi-totalité des ethnographes français de ces années, Griaule était formé à la méthode durkheimienne, dont l'une des catégories fondamentales était celle de la « normalité » – ce qui équivalait, comme le dirait Paul Rivet dans la revue *Documents* encore, à la « moyenne » sociale qu'il était possible de restituer objectivement. Invitant donc les ethnographes à imiter les archéologues et les préhistoriens en étudiant « tout ce qui constitue une civilisation », en ne négligeant « aucun élément, pour si insignifiant ou banal qu'il paraisse », Rivet considérait à son tour que c'était une erreur méthodologique que de s'intéresser à l'« aspect exceptionnel » des civilisations au détriment de leur « aspect moyen »⁸⁰.

Comme l'Einstein du *Manuel de l'art*, Griaule, qui était devenu entre-temps le chef de la mission Dakar-Djibouti, et le très influent Rivet, qui détenait la chaire d'anthropologie au Muséum, nommé directeur du musée d'Ethnographie du Trocadéro et bientôt élu député socialiste du Front populaire, défendaient une méthode qui ne privilégiait pas les artefacts « rares », mais les artefacts ordinaires et, comme tels, sériels⁸¹. L'on sait, grâce à quelques remarquables travaux qui ont été consacrés à la pensée ethnologique de cette période, que leur conception de la culture matérielle était profondément marquée par Durkheim. Ce dernier avait déclaré de façon propre à marquer les esprits : « Les faits sociaux doivent être traités comme des choses⁸². » En inversant simplement cet axiome, et après avoir passé par la théorie du « fait social total » de Marcel Mauss, les ethnologues français n'ont pas seulement considéré que chaque idée se matérialisait dans une chose, mais qu'il y avait aussi des choses capables d'incarner la totalité d'une culture⁸³. Leiris écrivait dans ses *Instructions* : « Il sera toujours possible de trouver, à défaut d'un objet à proprement parler, quelque trace matérielle de l'activité en question, quelque signe visible et, sinon recueillable, du moins photographiable, car il n'est pas une activité humaine qui ne soit, par un certain côté, matérielle, puisque c'est un besoin humain que de tout matérialiser⁸⁴. » C'est sur ce point que le choix de l'objet s'avérait déterminant. Le fétichisme, on le voit, n'était pas loin.

Mais c'était un fétichisme différent, moins éclatant, moins esthète, plus neutre et plus diffus. Il fallait d'abord se défaire à tout prix de l'idée que dans les cultures « primitives », il y avait des objets spécifiquement « artistiques ». Dans son cours méthodologique sur l'enquête ethnographique, Mauss rappelait que l'esthétique n'était pas pour ces cultures un domaine séparé, mais qu'elle était partout diffuse : dans la technique, dans les rites, dans les objets usuels bien sûr. Rivière se fera

79. Sur le choix du titre *Documents*, cf. Michel Leiris, « De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents* », in *Critique*, vol. 19, n° 195-196, 1963, p. 685-693 ; voir aussi l'article de Catherine Maubon, « *Documents* : la part de l'ethnographie », in *Les Temps modernes*, n° 602, 1998-1999, p. 48-65.

80. Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles : ethnologie, archéologie, préhistoire », art. cit., p. 133.

81. Sur Paul Rivet, voir l'étude éclairante de Christine Laurière, *Paul Rivet. Le savant et le politique*, Paris, Éd. du Muséum national d'histoire naturelle, 2008.

82. Dans son ouvrage *Les Règles de la méthode sociologique* [1894], Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 10.

83. Il y a ici, potentiellement, une contradiction entre le fonctionnalisme de cette pensée et son idée qu'il existe malgré tout des objets typiques, capables d'incarner à eux seuls des rapports entiers.

84. Michel Leiris, *Instructions*, op. cit., p. 11.

l'écho de cette thèse, expliquant, en 1931, que « le sentiment esthétique, loin de s'accumuler dans des objets spécialisés, circule dans les institutions, dans les métiers, dans les croyances, comme le sang de nos veines dans tous les points du corps⁸⁵ ». Mais cette « diffusion » horizontale du sentiment esthétique allait de pair avec une sérialité technique et stylistique. Consacrant les premières pages de ses *Instructions* au « choix » de l'objet-témoin, Leiris aussi mettait l'accent sur deux préjugés occidentaux qu'il était urgent de liquider : celui de la « pureté du style » et celui de la « rareté ». Pour ce qui est de la pureté du style, catégorie historique qui devenait de plus en plus problématique ces années-là, il déclarait : « Elle n'existe pas. Tout est mélange, produit d'influences disparates, résultat de facteurs multiples. La Vénus de Milo elle-même n'est pas pure : ce chef-d'œuvre de la statuaire grecque représente une femme qui a le type nordique⁸⁶. » Quant à la « rareté », il lui réservait ces lignes devenues fameuses : « Les objets les plus communs sont ceux qui en apprennent le plus sur une civilisation. Une boîte de conserves, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare. Il ne faut donc pas craindre de recueillir les choses même les plus humbles et les plus méprisées. [...] En fouillant un tas d'ordures, on peut reconstituer toute la vie d'une société ; beaucoup mieux, le plus souvent, qu'en s'attachant aux objets rares et riches⁸⁷. » Tout se passait donc comme si les ethnologues définissaient leur discipline en opposition à l'histoire de l'art, habituée à inventer

des styles purs et à analyser les œuvres uniques des génies. En 1931, Rivière destituait la notion de « chef-d'œuvre », en pointant précisément son anhistoricité et son indétermination sociologique : « Mais les chefs-d'œuvre ? seront-ce des chefs-d'œuvre pour élite ou pour Français moyen, pour vieillard ou pour adolescent, pour Français ou pour étranger, pour snob ou poète, pour marchand ou pour professeur ? Que de portes il faudra, non seulement d'entrée, mais de sortie ! Ce qui est aujourd'hui démarche opportune, demain devient bévue⁸⁸. » En résumé, lorsque Einstein condamnait l'exception monstrueuse sur laquelle était fondée l'histoire de l'art, il s'appropriait manifestement aussi les arguments des ethnologues contre sa discipline⁸⁹. Et ce qui le confortait dans cette attitude, c'était la dimension sociologique de l'ethnologie française : ce qu'Einstein voulait élaborer dans la durée, à travers l'histoire humaine, l'ethnologie française avait commencé à le réaliser à travers sa muséologie et ses enquêtes de terrain.

L'échelle macrohistorique chez Einstein était associée, nous l'avons vu, à son intérêt pour les phénomènes génériques et pour l'activité des groupes sociaux. À cette nouvelle configuration historiographique venait s'ajouter le privilège

85. Cité par Jean Jamin, « Objets trouvés des paradis perdus : à propos de la mission Dakar-Djibouti », dans *Collections passion*, éd. par Jacques Hainard et Roland Kaehr, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, p. 69-100, ici p. 93.

86. Michel Leiris, *Instructions*, op. cit., p. 8.

87. *Ibidem*, p. 8-9.

88. Georges-Henri Rivière, « Musée des beaux-arts ou musée d'ethnographie », art. cit., p. 278-279.

89. Il est intéressant de remarquer ici que plusieurs ethnologues, Leiris et Rivière notamment, étaient très sensibles aux pratiques des avant-gardes ayant investi le terrain indéterminé entre le « high » et le « low », la culture populaire et la culture savante. Mais si nous prenons en compte le fait qu'Einstein était parfaitement indifférent à ces démarches, l'on peut conclure que l'élargissement de l'histoire de l'art aux artefacts sériels ne devait rien à ces pratiques.

qu'Einstein accordait désormais aux objets ordinaires. Or, les notions de normalité, d'exception, de moyenne étaient toutes théorisées par Durkheim dans son ouvrage *Les Règles de la méthode sociologique*, publié en 1894. C'est là que les ethnologues les ont trouvées et c'est par le biais de ceux-ci qu'Einstein les a manifestement fait entrer dans sa conception de l'histoire. En définissant la sociologie comme l'étude de phénomènes généraux, qui concernaient comme tels la majorité des individus, Durkheim en avait exclu toutes ses formes dites « exceptionnelles » : « Non seulement, expliquait-il, elles ne se rencontrent que chez la minorité, mais, là même où elles se produisent, il arrive le plus souvent qu'elles ne durent pas toute la vie de l'individu. Elles sont une exception dans le temps comme dans l'espace⁹⁰ ». Et à Durkheim de faire l'analogie obligée entre la société et l'organisme, pour ajouter dans une note que l'exception sociale était aussi rare que la monstruosité⁹¹.

Masses des objets et anonymes de l'histoire : lutter contre le fascisme

Au moment où le néoclassicisme dominait le champ esthétique, le grand antiquaire le comte de Caylus posait, en 1758, sur une base sociale la distinction entre les œuvres exceptionnelles, généralement admirées, et les œuvres « frustes » déterrées par les premiers archéologues et qui étaient au contraire méprisées. Il confessait son « dégoût pour les morceaux de belle conservation, ces froids Apollon, ces belles prétendues Vénus, etc. [...] ; dans la vérité, je compare les belles antiquités aux belles dames et beaux messieurs dont la toilette est complète, qui arrivent dans une compagnie, se montrent et n'apprennent rien ; au lieu que je retire parfois d'un morceau fruste, que je comparerai dans ce cas à un homme crotté et qui marche à pied, le sujet d'une dissertation et l'objet d'une découverte. [...] plusieurs de ces guenilles m'ont fait trouver des opérations mécaniques très singulières et très utiles aux artistes pour lesquels j'avoue que j'aime plus à travailler⁹² ». Caylus fait un usage social de l'analogie entre les œuvres d'art et les costumes, en mettant le doigt sur l'élaboration du goût selon des critères de classe. Pour des raisons évidentes, les débats esthétiques des années 1930 donnaient à ces critères, comme à ceux de la race, une importance extraordinaire. Le déplacement de l'ethnologie française des exceptions spectaculaires aux objets ordinaires sans éclat – aux « guenilles » du comte de Caylus – était aussi une affaire éminemment

90. Émile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique*, op. cit., p. 40.

91. Mais le sociologue se souvenait aussi de la théorie statistique de l'« homme moyen », élaborée dans les années 1830 par Adolphe Quételet. Durkheim écrivait : « Si l'on convient de nommer type moyen l'être schématique que l'on constituerait en rassemblant en un même tout, en une sorte d'individualité abstraite, les caractères les plus fréquents dans l'espèce avec leurs formes les plus fréquentes, on pourra dire que le type normal se confond avec le type moyen, et que tout écart par rapport à cet étalon de santé est un phénomène morbide », cf. Émile Durkheim, *ibidem*, p. 41. La boucle se bouclait quand la moyenne coïncidait avec la normalité. Pour Quételet, l'« homme moyen » n'était guère un homme impossible. Par exemple, la taille moyenne des hommes d'un pays et d'une époque précis pouvait très bien s'incarner chez plusieurs individus. Comme Georges Canguilhem l'a relevé dans son étude magistrale sur *Le Normal et le Pathologique*, la moyenne était chez Quételet à la fois une fréquence statistique et une norme, décidée comme telle par Dieu, cf. Georges Canguilhem, « Norme et moyenne », dans *Le Normal et le Pathologique*, Paris, Presses universitaires de France, 1966, p. 101. Mais chez Durkheim, la légitimité métaphysique de la fréquence statistique devenait « sociale », dans la mesure où il essayait de démontrer la normativité exercée sur l'homme par son milieu.

92. *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P[ère] Paciaudi, théatin, 1757-1765* [1877], éd. par Charles Nisard, Withefish, Kessinger Legacy Reprints, 2010, p. 9.



51. Fernand Léger, *Composition à la main et aux chapeaux*, 1927.

sociale et politique. Dans un milieu qui allait du socialisme réformateur d'un Rivet, d'un Mauss et d'un Lévy-Bruhl à l'intérêt d'un Leiris pour le marxisme, les objets ordinaires devenaient les représentants naturels des classes populaires – un peu comme les objets industriels dans les tableaux de Fernand Léger [fig. 51]. D'une part, Rivet fustigeait le choix des « objets remarquables soit par leur rareté, soit par leur facture artistique ou soignée », exposés dans les musées, et rapprochait ce choix de la « faute d'un homme qui voudrait juger de la civilisation française actuelle par les objets de luxe qu'on ne rencontre que dans un groupe très limité

de la population. Or, poursuivait-il, ce qu'il importe surtout de connaître, ce sont tous les aspects, ou tout au moins l'aspect moyen, d'une civilisation et non l'aspect exceptionnel qu'elle revêt dans les classes privilégiées »⁹³. D'autre part, le projet pédagogique du musée d'Ethnographie incluait des nocturnes, afin que les ouvriers pussent en profiter après leur travail. Au demeurant, rien ne liait structurellement et matériellement ces deux aspects, aucun lien explicite ne se faisait entre les artefacts en tant que productions de masse et la masse d'ouvriers produisant les artefacts standardisés de leur propre société. L'analogie restait vague : par la transparence sociologique que recélaient leur forme et leur utilisation, les artefacts moyens endossaient tout simplement le rôle de représentants d'une majorité universelle, pouvant être de toute couleur et de tout temps et dont les musées reconnaissaient enfin les droits. Comme l'a fait remarquer Denis Hollier dans un petit texte sur Mauss, l'ethnologie française de ces années restait imperméable au marxisme. Marquée là encore par Durkheim, elle était fascinée par la consommation des objets symboliques, mais restait suprêmement indifférente à tout ce qui concernait les conditions de leur « production »⁹⁴.

C'est sur ce point précisément que se différenciait l'interprétation marxiste d'un Benjamin de celle, purement sociologique, de l'ethnographie durkheimienne française. Dans son essai sur Eduard Fuchs, Benjamin s'était également intéressé à l'opposition de cet historien de l'art aux collections muséales de l'époque de Guillaume II, qui présentaient, selon lui, la culture du passé « dans un costume d'apparat et rarement dans son habit de tous les jours, qui est le plus souvent pauvre »⁹⁵. Or, ce pauvre habit de tous les jours signifiait aussi l'absence de signature, ce « fétiche du marché de l'art »⁹⁶. La plus grande contribution de Fuchs à l'histoire de l'art aurait ainsi été d'avoir « commencé à libérer l'histoire de l'art de ce fétichisme », en s'intéressant aux liens matériels qui unissaient de tout temps un art de masse, par définition anonyme, à la reproduction technique de l'œuvre d'art. Lui-même collectionneur de caricatures, pour les mêmes raisons au fond qui l'avaient fait s'intéresser à la sculpture anonyme de la période Tang, Fuchs abordait les genres et les formes comme les incarnations non pas de théories esthétiques, mais des classes sociales et des moyens de production et de reproduction dont elles disposaient.

Cela va de soi : l'histoire des arts de masse, démunis de signature et d'exceptionnalité, était aussi, dans les années 1930, une histoire qui s'opposait très concrètement au culte des grands hommes promu par le fascisme, pour lequel l'anonymat de l'art était au contraire la condition nécessaire au culte d'un seul nom, celui du chef. Ranuccio Bianchi Bandinelli, professeur d'archéologie, racontait dans son journal la visite de Hitler à Rome, que le gouvernement Mussolini l'a forcé à accompagner : « En sortant du musée des Thermes, [...] Mussolini me demanda si le nom de l'architecte était connu. À ma réponse négative, il s'exclama avec satisfaction : "L'architecture est toujours anonyme : thermes de Dioclétien, thermes

93. Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles », art. cit., p. 133.

94. Denis Hollier, « Malaise dans la sociologie », in *L'Arc*, n° 48, numéro spécial « Marcel Mauss », 1972, p. 55-61.

95. Walter Benjamin, « Eduard Fuchs », art. cit., p. 220.

96. *Ibidem*, p. 222.

de Caracalla, panthéon d'Agrippa, forum de César, forum d'Auguste... Et aujourd'hui, ajouta-t-il avec une moue de mépris, ces architectes voudraient laisser leur signature »⁹⁷. » Ce fut donc parce qu'il était par trop conscient de la relation causale entre l'anonymat des artistes et le nom exclusif des chefs que Benjamin insistait aussi beaucoup, dans son essai, sur l'ambiguïté de la conception historique d'Eduard Fuchs, lequel n'avait pas réussi à se libérer malgré tout de sa fascination pour l'idéal héroïque du grand homme, tel qu'il était incarné par un Hugo ou par un Balzac. Face à ces géants de la révolution démocratique du XIX^e siècle, susceptibles à tout moment de se transformer en fétiches de l'histoire, Benjamin défendait sans équivoque une histoire consacrée aux « hommes anonymes et à ce qui conserva la trace de leurs mains ». Il croyait cette histoire capable d'« humaniser l'humanité plus que ne le fait ce culte des chefs que l'on semble une fois de plus imposer ». Mais Benjamin se transformait en « ange de l'histoire » de son présent, terminant son essai sans illusions. C'était une affaire entendue : l'histoire des hommes anonymes et des traces de leurs mains lui apparaissait comme « une chose que l'avenir devra nous réapprendre sans cesse, comme bien d'autres enseignements du passé qu'on n'a pas su retenir »⁹⁸.

« Qui a construit Thèbes aux sept portes ? Dans les livres, on donne les noms des Rois. Les Rois ont-ils traîné les blocs de pierre ? » Telle était la première des « Questions que se pose un ouvrier qui lit », de Bertolt Brecht. « Tous les dix ans un grand homme » se détachait au fil des pages, mais qui en payait les frais⁹⁹ ? Qui – quel homme et quelle action – se cachait derrière les monuments, les expéditions et les batailles ? À l'urgence de cette question, qu'il avait éprouvée pour la première fois lorsqu'il était engagé dans la révolution spartakiste, l'historien Carl Einstein répondait par son projet d'un *Manuel de l'art* censé devenir l'image inversée de l'histoire officielle : « L'histoire officielle et ce qu'elle passe sous silence. Les témoins réprimés », notait-il aussi de façon succincte dans ses thèses¹⁰⁰. Qui étaient les témoins réprimés pour Einstein ? Dans ses textes rédigés autour de la révolution spartakiste, l'histoire inversée qu'il évoquait portait la marque de l'espoir : à la répétition et à la capitalisation du temps, propres à l'historicisme, Einstein avait opposé les moments d'interruption et du comble du présent. Les héros anonymes de son histoire étaient ceux – premiers chrétiens, paysans anabaptistes, ouvriers et quelques artistes russes – qui s'étaient saisis de l'immédiateté du présent, à la différence des héros « intermédiaires » de l'histoire officielle qui se servaient des objets et des actes des autres¹⁰¹. Mais quinze ans plus tard et alors que le fascisme était en pleine marche victorieuse en Europe, le vocabulaire d'Einstein était devenu bien moins utopique. Si, en 1919, il louait la masse « sans langage » et « sans héritage » supposée aussi primitive que la terre elle-même, l'héritage ne pesait que trop sur les épaules de ses nouveaux héros anonymes. Le *Manuel de*

97. Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Quelques jours avec Hitler et Mussolini*, traduit de l'italien par Dominique Vittoz, Paris, Carnets Nord, 2011, p. 33. Je remercie beaucoup Lucia Piccioni de m'avoir « prêté » cette belle référence.

98. Walter Benjamin, « Eduard Fuchs », art. cit., p. 224-225.

99. Bertolt Brecht, *Poèmes*, t. IV (1934-1941), traduit de l'allemand par Maurice Regnault, Paris, Éd. L'Arche, p. 43.

100. Carl Einstein, « Manuel de l'art » (thèse 94), art. cit., p. 31.

101. Cf. *supra*, chap. II.

l'art fait parler les classes sociales qui exécutaient le travail mnémonique de la collectivité, ceux qui, à travers l'histoire, avaient vénéré les œuvres normatives après avoir oublié qu'ils les avaient eux-mêmes créées. Einstein s'était donc considérablement éloigné du socialisme utopique qui était encore le sien autour de 1920, et avait adopté un matérialisme bien plus « médiatisé », bien plus dialectique. Dans les années 1930, là encore de façon étonnamment similaire à Benjamin critiquant l'histoire culturelle d'un Karl Lamprecht – car il avait occulté le fait que chaque document de culture était en vérité un « document de barbarie » –, Einstein écrivait : « L'art est souvent un document négatif de l'époque. Dans l'art on opprime les classes sociales vaincues¹⁰². » En 1919, Einstein avait espéré écrire l'histoire positive et immédiate des brèves victoires des opprimés. Mais dans les années 1930, il faisait également droit à l'histoire négative de leur oppression grâce à la médiation de la culture et de l'art.

Les témoins opprimés du *Manuel de l'art* incluaient nécessairement les peuples méprisés et colonisés par les Occidentaux¹⁰³. Venaient s'ajouter les populations qui, au sein même de l'Europe et à des moments différents de l'histoire, avaient été étouffées par les pouvoirs centralisés, avant tout – c'était une banalité dans l'histoire de l'art¹⁰⁴ – celui des Romains : « Des peuples méconnus et décriés. Les couches anonymes. La falsification sociologique en vertu de laquelle l'art est d'emblée tenu pour l'œuvre d'une minorité. L'ésotérisme des débuts et le culte du génie. Histoire de la souveraineté des traditions anciennes. La genèse de la qualification du classique. L'oblitération de l'aspect historique dans le classicisme¹⁰⁵. » Le « classique » était devenu plus que jamais aux yeux d'Einstein la quintessence de l'oppression : à son idéologie humaniste, à son anhistoricité idéaliste et à son instrumentalisation bourgeoise, venait s'ajouter son élévation comme style officiel du pouvoir en Occident – de l'Allemagne de Hitler aux États-Unis de Roosevelt en passant par la France du Front populaire¹⁰⁶. Il est vrai que le national-socialisme avait fait le distinguo entre les styles, réservant au domaine de la vie ordinaire des Allemands les formes régionales, bien ancrées dans le sang et le sol. Mais indépendamment du nazisme, même les régimes démocratiques favorisaient dans ces temps de crise économique et politique le retour aux styles ancrés dans la tradition régionale et dans la « terre qui ne ment pas¹⁰⁷ ».

102. Carl Einstein, *HdK*, op. cit., p. 357.

103. Comme l'écrivait Paul Rivet après la guerre : « Je pense qu'il est du devoir de l'ethnologue de rappeler aux peuples dits supérieurs ce qu'ils doivent aux peuples dits inférieurs. À notre époque troublée où l'homme civilisé cherche péniblement la voie de son relèvement et de sa rédemption, il est bon d'exalter et de fortifier le sentiment de la grande solidarité humaine », Paul Rivet, « Contribution des civilisations dites inférieures à la civilisation européenne » [1948], cité par Christine Laurière, *Paul Rivet. Le savant et le politique*, op. cit., p. 276.

104. Cf. Éric Michaud, *Les Invasions barbares : une généalogie de l'histoire de l'art*, op. cit.

105. Carl Einstein, « Manuel de l'art », art. cit., p. 29.

106. Henri Focillon organisait aussi à Prague, sous l'égide de la Société des nations, un Congrès international sur les arts populaires, en 1928, cherchant à arracher les productions populaires à l'emprise univoque du racisme et du nationalisme : « Un art du peuple n'est pas forcément l'art des peuples », dans Henri Focillon, « Introduction », dans *Institut international de coopération intellectuelle. Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du I^{er} Congrès international des arts populaires*, Prague, 1928, Paris, Éd. Duchartre, 1931, p. xv.

107. Cf. Romy Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 1995.

Chez Einstein, la notion de peuple-créateur était bien imprégnée d'une autre sorte de primitivisme, qui n'avait aucune dimension raciale, mais qui romantisait encore le peuple, en lui reconnaissant une analogie substantielle avec l'enfance et en l'imaginant œuvrer indivis, en tant que producteur et consommateur de biens culturels¹⁰⁸ : « L'art et la société. Le rôle de l'artiste dans la société primitive et archaïque. L'activité artistique comme compétence commune à tous les hommes. Les uns font des poèmes, les autres des images. L'activité poétique dans le rêve. L'automatisme graphique. Les dessins d'enfant. La genèse et l'indifférenciation des types d'artistes. L'art anonyme. Légende anonyme et idéologie anonyme. La répression du travail anonyme. La dévalorisation de l'art populaire¹⁰⁹. »

Anonymat sériel : Wölfflin, Einstein et le modernisme

Assurément, le projet d'écriture d'une histoire de l'art anonyme ne faisait pas sa première apparition avec les écrits d'Einstein. Le terme d'« histoire de l'art sans noms » [*Kunstgeschichte ohne Namen*] revient à Heinrich Wölfflin. Est-ce un hasard si Wölfflin était aussi celui qui, parmi les historiens de l'art, était pendant ces années-là la cible régulière des attaques d'Einstein ? Dans la préface à ses *Principes fondamentaux*, publiés en 1915, Wölfflin présentait son ouvrage comme la réalisation partielle de son projet initial, entravé par la guerre : il s'agissait à l'origine d'écrire une histoire de l'art « où on pourrait voir, étape par étape, la naissance de la vision moderne, une histoire qui ne parle pas seulement d'artistes individuels, mais qui montre dans une série complète [*lückenloser Reihe*], comment un style pictural est né d'un style linéaire, un style atectonique d'un style tectonique, etc.¹¹⁰ ». Mais une telle histoire sérielle de l'art, où les formes devaient se substituer aux artistes, devenait impossible en temps de guerre, en raison du coût élevé de la reproduction des œuvres. Dans un court texte publié quelques années plus tard dans la revue *Kunstchronik* et intitulé « *Pro domo* », Wölfflin se sentait obligé de revenir à son principe d'une « histoire de l'art sans noms », qui, comme il l'écrivait, avait tant « excité » les esprits : « Je ne sais d'où cette expression m'est venue, avouait-il. Elle était dans l'air. En tout cas, elle dénote clairement l'intention de présenter une réalité qui se situe en dessous de l'individuel. Or, c'est ici que la contradiction s'élève : “ce qui compte en histoire de l'art c'est tout de même la personnalité ; l'élimination du sujet signifie un appauvrissement désolant ; l'histoire sera remplacée par un schéma exsangue, etc.”¹¹¹. »

L'idée d'une histoire sans noms « était dans l'air ». Wölfflin n'en disait pas plus, mais il est permis de présumer qu'il pensait à un tournant historiographique général, à l'œuvre en Allemagne depuis la fin du XIX^e siècle et qui impliquait

108. Cf. Georges-Henri Rivière, « Les musées de folklore à l'étranger et le futur “Musée français des arts et traditions populaires” », in *Revue de folklore français et de folklore colonial*, vol. 37, n° 2, 1936, p. 58-71.

109. Carl Einstein, « Manuel de l'art », art. cit., p. 28.

110. Cette préface n'est pas incluse dans la traduction française de l'ouvrage de Heinrich Wölfflin. Nous nous référons donc à l'édition allemande *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, Hugo Bruckmann Verlag, 1915, p. vii.

111. Heinrich Wölfflin, « *Pro domo*. Justification de mes “Principes fondamentaux de l'art” », repris dans *Réflexions sur l'histoire de l'art*, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1997, p. 43.

d'une façon ou d'une autre la question de l'anonymat des agents de l'histoire. Il se référait sans doute au tournant de l'archéologie liée à la protohistoire et à la préhistoire : les noms propres étaient certes absents des documents légués par ces ères lointaines, mais ils laissaient leur place aux noms d'ethnies, qu'on reconnaissait massivement dans la forme des objets et leurs symboles (des Aryens de Heinrich Schliemann aux Germains de Gustav Kossinna et du collaborateur à la revue *Documents* F. Adama van Scheltema)¹¹². Il se référait aussi sans doute à l'école de Vienne, et notamment à Riegl, selon lequel les artefacts anonymes portaient simplement la signature du *Kunstwollen* d'une époque et d'un peuple, et non celle d'un homme. Il se référait aussi, enfin, à l'histoire culturelle de Karl Lamprecht dans sa monumentale *Histoire allemande* (1891-1909), qui oppose à l'histoire diplomatique et politique, consacrée aux grands hommes, son intérêt pour les « symboles communs » d'une époque et d'une nation¹¹³. À toutes ces histoires anonymes, vient s'ajouter celle de la « langue », qui n'était bien sûr l'invention d'aucun individu concret et que Wölfflin citait explicitement comme l'un des modèles de son histoire de la vision moderne. Cette histoire aurait donc pour objet, écrivait-il en substance, la transformation des « lois » de la vision plastique, comme pour la langue qui « s'est transformée dans sa grammaire et sa syntaxe »¹¹⁴.

Si Einstein faisait de Wölfflin sa cible privilégiée, c'était parce qu'il considérait que son ambition épistémologique était juste, mais qu'il se trompait du tout au tout dans sa méthode. L'entreprise historiographique d'Einstein lui-même peut être comprise comme une tentative de réussir là où Wölfflin avait échoué. À l'instar de ce dernier, Einstein s'attachait à écrire une histoire de la vision. Mais à la différence de Wölfflin, il ancrerait celle-ci dans la société et non dans une évolution comprise comme « développement autonome, à partir du dedans » et comme « déploiement d'une disposition intérieure selon une loi immanente »¹¹⁵. Einstein critiquera souvent cette curieuse machine wölfflinienne qui produisait des formes en enfilade, à un rythme régulier et de façon automatique, libre de toute détermination sociale : « Des esthéticiens classicistes s'imaginèrent – nous pensons ici à Wölfflin – que les formes naissent et se transforment par elles-mêmes. Cette conception de l'évolution artistique est en somme un pâle reflet de la notion philosophique de l'automouvement de l'“idée”. L'intégration de l'œuvre d'art dans son milieu spirituel et social, son caractère conditionné et son efficacité furent oubliés, et l'on ne fut plus en mesure de résorber l'œuvre d'art en tant que produit historique¹¹⁶. » En d'autres termes, Wölfflin faisait avec les formes ce que Hegel avait fait avec l'esprit : il esquissait le processus téléologique d'une autoformation.

112. Sur les liens entre l'anonymat et les disciplines de la préhistoire et de l'histoire de l'art, nous renvoyons à notre article « “Enfant né sans mère, mère morte sans enfant”. Les historiens de l'art face à la préhistoire », in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 126 : « Modernité/Préhistoire », éd. par Rémi Labrusse et Maria Stavrinaki, Paris, Éd. du Centre Pompidou, hiver 2013-2014, p. 4-13.

113. Sur Karl Lamprecht, cf. Matthias Middell, « Méthodes de l'historiographie culturelle : Karl Lamprecht », in *Revue Germanique Internationale*, n° 10, 1998, p. 93-115. Ce numéro est entièrement consacré à l'historiographie culturelle.

114. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, traduit de l'allemand par Claire et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1952, p. 257.

115. Heinrich Wölfflin, « Sur l'évolution de la forme » [1921], repris dans *Réflexions sur l'histoire de l'art*, op. cit., p. 35-36.

116. Carl Einstein, *Georges Braque*, op. cit., p. 14.

L'histoire wölfflinienne était sans noms parce que son agent n'était pas l'homme, mais un principe supra-individuel désincarné¹¹⁷.

Surtout, comme Wölfflin aussi, Einstein assimilait l'art au langage. Mais ce langage n'était pas pour lui autonome, évoluant dans « sa grammaire et sa syntaxe » indépendamment des rapports sociaux et des autres domaines de l'activité humaine. Dans ses textes pour le *Manuel de l'art*, il notait : « L'image comme écriture, langue et communication. La grammaire de la vision comme celle de la langue – l'intelligibilité de la langue est plus importante. L'écriture des images – les images comme communication – elles sont donc fixées afin de devenir lisibles. Nous ne discutons guère d'une table – si elle est vraiment une table – difficulté de la lisibilité des images. Par contre avant le code d'écriture des images, dont se formait un code de motifs. D'où non pas d'imitation de la nature, mais copie d'œuvres d'art magiquement efficaces¹¹⁸. » Einstein s'intéressait donc à la dimension « communicative » du langage, c'est-à-dire à son utilité et à sa capacité d'instaurer des rapports – des rapports de domination ou d'égalité, de conformation ou de révolte. C'est pourquoi il mettait l'accent non pas sur les lois de grammaire ou de syntaxe en tant que telles, mais sur leur intelligibilité et leur lisibilité. Celles-ci permettraient aux signes de devenir aussi réels que les choses. Einstein critiquait le formalisme de Wölfflin pour les mêmes raisons que Pierre Bourdieu critiquerait au début des années 1980 la théorie linguistique de Saussure. « La langue saussurienne, écrivait Bourdieu, ce code à la fois législatif et communicatif qui existe et subsiste en dehors de ses utilisateurs (“sujets parlants”) et de ses utilisations (“parole”), a en fait toutes les propriétés communément reconnues à la langue officielle¹¹⁹. »

Soulignons aussi que, comme c'était le cas pour le langage proprement dit, les structures du langage visuel s'imposaient à tous les individus et *leur survivaient*. Malgré sa rénovation constante, le langage visuel était, comme le disait de Saussure à propos de la langue, « le produit que l'individu enregistre passivement » : une copie donc¹²⁰. Einstein distinguait fermement le principe esthétique de l'imitation et le principe social de la copie. Une œuvre d'art n'était pas efficace par son unicité, qui, en l'occurrence, dépendait de l'extériorité, mais par son immanence formelle qui, une fois imposée, pouvait se reproduire indéfiniment. Cette préférence pour la copie au détriment de l'imitation était un autre point commun d'Einstein avec le modernisme, et cela malgré son aveuglement devant toute pratique qui se donnait pour objet le principe de la reproductibilité – des papiers collés aux photomontages et aux assemblages en passant, bien sûr, par le ready-made de Duchamp¹²¹.

En fin de compte, Einstein, Wölfflin et le modernisme se rencontraient sur le terrain des « séries ». Dans les premières lignes de son principal ouvrage, Wölfflin

117. Arnold Hauser, « Art History Without Names », dans *The Philosophy of Art History* [1958], Chicago, Northwestern University Press, 1985, p. 119-223.

118. Carl Einstein, « Der Betrachter », *HdK*, op. cit., p. 330.

119. Pierre Bourdieu, « La production et la reproduction de la langue légitime », dans *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 23.

120. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 30.

121. Sur le refoulement du reproductible chez Einstein, cf. l'article déjà cité de Charles W. Haxthausen, « Reproduction/Repetition. Benjamin/Einstein ».

faisait de la découverte de la série complète, « sans lacune » [*lückenlose*], des œuvres d'art relevant d'une même vision, un objectif méthodologique pour l'histoire de l'art. Il va de soi que son évolutionnisme organiciste le poussait à voir dans cette complétude une affaire temporelle, quelque chose comme le développement d'une vision à travers différentes étapes. Mais tout se passait finalement comme si les séries wölffliniennes restaient dominées par les chefs-d'œuvre. L'historien avait par ailleurs lui-même justifié son recours à des « œuvres importantes » au motif qu'« étant hors pair », elles étaient les seules à permettre « de déterminer une direction avec le maximum de clarté ; elles sont de véritables indicatrices », tranchait-il¹²². Nous l'avons suffisamment souligné : le sociologisme d'Einstein ne lui permettait en aucun cas de voir dans les œuvres hors pair les « véritables indicatrices » de l'histoire. Les œuvres « hors pair » pouvaient amorcer le changement dans l'histoire, mais elles ne pouvaient pas nécessairement rendre ce changement pérenne. Les œuvres qui avaient réussi à devenir ordinaires, en étant copiées infiniment de fois, étaient celles qui s'étaient insérées dans un dispositif social qui les dépassait et qu'elles ont été obligées de prendre en compte. Au verticalisme des séries wölffliniennes s'opposait donc l'horizontalité sociale des séries esquissées par Einstein¹²³.

Tout cela revient à dire qu'Einstein était sur le point de réviser son interprétation de la « sérialité ». Car ce n'était certainement pas la première fois qu'il réfléchissait aux rapports entre les séries et les œuvres « hors pair ». Dans les trois versions de son *Art du XX^e siècle*, il s'était heurté à la sérialité de Picasso. En 1926, il ne savait pas encore quel sens donner à la machine ironique que Picasso avait mise en place dès la fin de la guerre, en concevant ses tableaux comme autant de réponses à d'autres de ses tableaux. Mais dans les éditions de 1928 et de 1931, Einstein était parvenu à reconnaître une signification positive et somme toute très virile à la sérialité picassienne : celle d'un réservoir de possibilités formelles et mythiques infinies. Cet optimisme n'a pas perduré. Si, entre 1928 et 1931-1932, la personnalité créatrice de Picasso s'emparait – très virilement donc – des séries sans s'épuiser, ouvrant à ses successeurs une foule de possibilités pour l'avenir, ce fut au tour des séries d'avoir plus tard raison de l'artiste-génie par excellence. Sans doute Einstein s'est-il rendu compte de ce que Benjamin faisait remarquer à propos de Fuchs : les « géants » étaient incompatibles avec les idéaux sociologiques de l'art. En dépit de son travail sur la polyphonie de la forme et de l'histoire, Picasso ne réussissait jamais à disparaître dans l'œuvre d'art. Pour recourir à la célèbre distinction de Roland Barthes, on pourrait dire que, quoique chacun de ses tableaux fût « un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture », Picasso ne devenait jamais « scripteur », mais restait obstinément « auteur »¹²⁴. D'une manière plus générale, la démarche sociologique d'Einstein l'obligeait à renier, de plus en plus nettement, son modernisme passé, qui était pourtant aussi intéressé par la notion de l'anonymat. Comparons en effet sa vision d'une histoire anonyme à celle que formulait Paul Valéry en 1937 dans son « Enseignement de la poétique ».

122. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux*, op. cit., p. 258.

123. Arnold Hauser, « Art History without Names », art. cit.

124. Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], dans *Œuvres complètes*, éd. par Éric Marty, Éd. du Seuil, 2002, t. II, p. 491-495.

Toujours extrêmement méfiant à l'égard de l'histoire, qui, dans le cas de la littérature, était remplie « d'une quantité de faits accessoires, et de détails ou de divertissements, qui n'ont avec les problèmes essentiels de l'art que des relations tout arbitraires et sans conséquence », Valéry se proposait de concentrer ses cours au Collège de France sur la « structure » des œuvres. Moins on connaissait de faits sur l'auteur, jusqu'à leur nom même, mieux c'était : « Cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé », ajoutait Valéry¹²⁵. Le Cantique des cantiques ou le Livre de Job devenaient ainsi paradigmatiques. Aucun nom d'auteur ne venait obstruer la transparence de la forme, aucune anecdote biographique ne venait couvrir la voix de l'œuvre d'art.

Mais Einstein considérait précisément que les « structures » des modernes ne tenaient pas, qu'elles s'effritaient dans une surenchère formelle qui n'avait pas de fin. Conformément à la neutralité axiologique à laquelle il s'était tenu dans le *Manuel de l'art*, Einstein reconnaissait que les modernes étaient obligés de sauter « hors de la série historique [*geschichtliche Reihe*] » et d'inventer du neuf¹²⁶. Mais, à un autre moment, il constatait que ce saut n'avait mené nulle part. Jadis, écrivait-il encore, « la métamorphose était définitivement valable, aujourd'hui [il y a] la permanence de la transformation, une espèce hybride de manie de la métamorphose, peut-être le signe d'une crise qui dure depuis longtemps, désignant l'incapacité de formuler la longue durée ; nous fuyons la fixation¹²⁷ ». D'une façon qui rappelle fortement les analyses plus tardives d'un Reinhart Koselleck sur les temporalités de l'histoire moderne, Einstein présentait la modernité comme le régime de l'éternelle transition, voire de la crise permanente, qui n'aboutit à rien et qui ne se fixe jamais¹²⁸. La modernité était mélancoliquement expliquée comme un régime par essence incompatible avec la « longue durée » [*die lange Zeit*], parce qu'elle était vouée, comme l'a aussi écrit en substance François Hartog, au présent éternel du changement¹²⁹. Cette transformation incessante des modernes était considérée par Einstein comme une forme dégradée de la « métamorphose ». Dégradée, parce que la métamorphose n'était pas simplement un « changement », mais un changement fixé dans une forme, une rupture intégrée dans une identité. Oubliant donc ses longues analyses du pouvoir métamorphique de Picasso et de la génération postcubiste, Einstein considérait maintenant que la machine moderniste avait tourné à vide.

Désormais, la démarche théorique et la conception historique d'Einstein trouvaient ailleurs leur équivalent artistique : dans l'art d'un Léger par exemple, qui

125. Paul Valéry, « De l'enseignement de la poétique au Collège de France », dans *Variété V*, Paris, Gallimard, coll. NRF, p. 287-293 (je remercie Denis Hollier d'avoir attiré mon attention sur ce texte). Une autre occurrence de l'anonymat, intéressante pour notre propos, est celle que l'on peut trouver dans le texte *Art* de Clive Bell : « Les grands noms de El Greco, Rembrandt, Vélasquez, Vermeer, Rubens, Jordaens, Poussin, et Claude, Wren et Bernini (comme architectes) se détachent. S'ils avaient vécu au XI^e siècle, ils auraient pu avoir disparu dans une foule d'égaux anonymes. En effet, Rembrandt, le plus grand génie parmi tous, est une ruine typique de son époque », Clive Bell, *Art*, op. cit. Et, plus près du sociologisme d'Einstein, n'oublions pas Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, juin 1986, p. 69-72.

126. Carl Einstein, « Kunst als soziale Gruppengeschichte », *HdK*, op. cit., p. 355.

127. Carl Einstein, « Probleme des Sehens », *ibidem*, p. 375.

128. Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, op. cit., p. 32.

129. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, op. cit.

donnait corps aux « hommes en série » et aux « groupes », dont les totems n'étaient plus les animaux ou les plantes, mais les objets-standards que les hommes fabriquent. Comme tout réalisme depuis Gustave Courbet, celui de Léger était expliqué comme le produit précis de son « milieu ». Enfin son machinisme était considéré comme aussi primitif et aussi étranger aux circonvolutions dialectiques que l'art d'un Douanier Rousseau¹³⁰. Mais bien qu'Einstein ne se soit jamais intéressé à la photographie, c'est dans le domaine de la photographie documentaire – ou encore celui de la factographie – que l'on peut trouver des équivalents intéressants à la conception sociologique qu'il se faisait désormais de l'histoire.

De fait, peu de textes pourraient décrire la démarche sociologique d'Einstein de façon plus pertinente que celui que le romancier épique Alfred Döblin avait consacré à la photographie documentaire d'August Sander. Dans les séries de portraits du photographe, Döblin reconnaissait un travail de « laminage », c'est-à-dire d'uniformisation, d'estompement des différences « sous l'empreinte d'un pouvoir supérieur »¹³¹. L'anonymat des hommes et des femmes sériels de Sander était comparé à celui donné par la mort, qui efface vite les caractéristiques d'un visage, et à celui exercé par « la force collective de la société humaine ». Comme Einstein, qui conseillait d'écrire l'histoire humaine en ayant toujours en tête l'échelle inhumaine de la géologie, Döblin recourait au changement d'échelle afin de relativiser l'« unicité » des hommes. Son exemple, bien rodé par la sociologie et la biologie depuis le dernier quart du XIX^e siècle, était celui de la fourmilière. « En dépit de quelques variations », écrivait-il, il était impossible de distinguer les cinq cents fourmis d'une procession. Il fallait donc regarder les hommes aussi « à une certaine distance », comme le faisait Sander pour ses portraits, qui n'étaient pas ceux d'individus, mais ceux de phénomènes sociaux. Rendant les hommes « étrangers à leurs propres yeux » en les renvoyant à leur généralité, le photographe Sander procédait comme un sociologue, un économiste ou un historien, mais un historien, précisait-il, qui pratiquait l'histoire culturelle, économique et sociale, c'est-à-dire trois approches qui évacuaient d'emblée les exceptions et les grands hommes.

Concluons donc que, pour Döblin, August Sander mettait l'instantané photographique au service de la longue – voire de la très longue – durée, exactement comme Einstein, qui, dans son *Manuel de l'art*, examinait sociologiquement son présent en le confrontant à l'échelle de l'histoire entière de l'espèce.

130. Il s'agit de l'interprétation de la peinture de Léger dans la troisième version de *L'Art du XX^e siècle*.

131. Alfred Döblin, introduction [1929] d'*August Sander. Visage d'une époque*, Munich/Paris, Schirmer Mosel Verlag, 1984, p. 7-15.

Conclusion

FUITE DANS LE RÉEL

L'entreprise méthodologique qu'Einstein avait entamée dans son *Manuel de l'art* se trouvait modifiée dans un autre traité qu'il écrivait à la même période : *La Fabrication des fictions*. Bien que beaucoup plus volumineux que le *Manuel de l'art*, et infiniment plus abouti dans sa forme, *La Fabrication des fictions* abandonnait les longues durées, pour se cantonner à la modernité ; et au lieu de la neutralité axiologique observée méticuleusement par Einstein dans son projet d'une histoire universelle de l'art, sa *Fabrication des fictions* était un désaveu sanglant apporté à la modernité en général et à l'art de son époque en particulier.

Sa critique portait sur l'émancipation totale des fictions vis-à-vis du réel, ce qui explique que, pour un certain temps, le sous-titre du projet fût « Une défense du réel ». Quoique Einstein se fût bien gardé de poser le réalisme du XIX^e siècle comme modèle, à la façon de Lukács dans la fameuse querelle qui l'opposa à Brecht et Bloch, la vision désastreuse qu'il avait désormais du modernisme rappelait fortement, en de nombreux points, l'argumentaire du marxiste hongrois¹.

Il serait lassant et vain de parcourir tous les thèmes traités dans les nombreuses pages qui composent ce texte. D'une certaine façon, il suffit de convertir en leur contraire tous les grands thèmes sur lesquels s'est articulé *L'Art du XX^e siècle* pour avoir une première idée de *La Fabrication des fictions*. Ainsi la caractéristique principale de ce manuscrit ressort dans son caractère univoque et tranchant. À tout point de vue, il s'agit d'un éloge de la normalisation [*Normierung*]². Une section du manuscrit est significativement consacrée aux « monstres ». Là encore d'une façon très différente de Bataille, Einstein désignait par ce terme la catégorie ontologique qui exemplifiait le mieux la modernité anormale : la « minorité », la « formation d'individus extra-ordinaires ». Ces monstres trouvaient leur expression, concrètement et directement, dans les formes hallucinatoires des artistes modernes.

Le sociologisme massif de ce livre était poussé à l'extrême jusqu'à faire du « milieu » le concept qui y régnait sans dispute. La sociologie durkheimienne avait ainsi réussi à chasser l'histoire sous toutes ses formes : accusant la modernité d'être un flux permanent, une fiction irréelle, un signe émancipé, Einstein lui arrachait finalement toute historicité. C'était comme si la modernité devenait dans son ensemble une ombre projetée sur la paroi de la caverne platonicienne. Fidèle à son choix méthodologique de la perspective éloignée, Einstein voyait dans le mouvement moderne un mirage, dont il parvenait à extraire la vérité : le rien. Son déterminisme social le conduisait ainsi – c'est là toute l'ironie – à commettre les mêmes erreurs que Wölfflin – certes, non pas au nom de l'idée, mais au nom du milieu.

C'en était fini des hétérochronies et des temporalités feuilletées qu'Einstein avait défendues bec et ongles dans son *Art du XX^e siècle*. Elles étaient toutes écrasées par l'univocité du présent sociologique, qu'il appelait régulièrement dans son livre

1. Cf. *Aesthetics and Politics. The Key Texts of the Classic Debate within German Marxism*, op. cit.

2. Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen. Eine Verteidigung des Wirklichen*, éd. par Sibylle Penkert, Reinbek, Rowohlt, 1973, p. 14.

l'« actualité » [*Aktualität*]. Cette actualité était le milieu temporel ou historique de l'individu, incluant les conditions économiques que tout intellectuel devait prendre en compte, les luttes sociales, la résistance militante au fascisme. L'art africain, la préhistoire, le mythe et toute autre sorte d'hétérochronie régressive ou d'archaïsme étaient maintenant expliqués comme autant de fuites hors du milieu et hors du présent. En tant que telles, toutes ces formes temporelles étaient considérées comme monstrueuses, et surtout complices du fascisme. En somme, il fallait se garder de mélanger les temps et s'en tenir au présent le plus immédiat, le plus factuel. Un pas en arrière risquait de conduire à l'Antiquité héroïque adoptée par le fascisme, deux pas en arrière aux régressions mythiques pratiquées par le fascisme encore ; quant au pas en avant, il n'a jamais été un choix susceptible d'intéresser le tempérament tragique d'Einstein : le futur pur n'existait pas, il était aussi désincarné que la mort. Il restait donc à devenir contemporain de son temps. Non plus dans le sens d'une présence messianique, mais dans celui d'une vie pragmatique, d'une vie qu'il éprouvait comme extraordinairement brève et urgente.

L'étroitesse du présent imposait le factualisme, la littéralité, la transparence du signe. Jamais la haine de la métaphore n'avait été aussi acerbe dans les écrits d'Einstein : « Les intellectuels isolés ont essayé, dans leurs poèmes et leurs images, à travers l'accumulation des métaphores et des symboles, de créer un milieu fictif. [...] Les individus isolés ont essayé d'étirer les expériences vécues étroites dans des chaînes métaphoriques [...]. À travers la métaphore, les intellectuels ont épaissi leur petite expérience, ils l'ont élargie et liée à une foule de choses incohérentes. [...] De même, on a suppléé à l'action déficiente à travers la dynamisation métaphorique de la petite sensation³. » Résumons : des individus séparés du milieu social ont créé autour d'eux un milieu fictif à travers leurs métaphores. Non seulement ces dernières étaient par définition des imitations et des substitutions à la réalité, mais, de plus, par les chaînes qu'elles tissaient dans la production fictionnelle, elles fabriquaient l'illusion d'une certaine « relationnalité ». Sans un mot, Einstein enterrait ainsi les analogies, ces métaphores relationnelles qui avaient porté, de 1929 à 1932, ses espoirs les plus ardents pour l'efficacité de l'art d'Arp, de Masson ou de Picasso. Comme tous les autres types de métaphore, les analogies servaient maintenant, selon lui, à la *catharsis* de l'action. Mais Einstein reprochait aussi aux intellectuels modernes d'avoir toujours travaillé à partir d'une échelle minuscule – leur propre moi, bien évidemment. Au lieu d'adopter l'échelle macroscopique pour y observer leur petite vie, ils faisaient au contraire de cette vie la mesure selon laquelle ils évaluaient le monde. C'est ainsi que la « dynamisation » de leur « petite sensation » – référence à Cézanne ? – se substituait à l'action qu'il aurait fallu entreprendre dans l'histoire.

Voilà aussi comment Einstein en arriva à considérer les intellectuels modernes comme complices du fascisme. Leurs fictions minuscules ne suffisaient ni à concurrencer la machine fasciste de la fabrication du mythe, ni à dynamiser l'action réelle dans l'histoire. Au contraire, en (se) donnant l'illusion qu'ils agissaient, les intellectuels rendaient les hommes plus indigents, plus lacunaires, plus exposés que jamais. Voici également avec quelle évidence sa participation à la guerre d'Espagne s'est

3. *Ibidem*, p. 153.

imposée à Einstein. C'était là une fuite fulgurante hors de la métaphore que celle qu'il avait entreprise une fois son livre sur Braque terminé : après s'être détourné de l'art de son temps pour trouver refuge dans l'histoire, il s'enfonçait encore plus dans le réel, là où l'histoire ne s'écrivait pas sur du papier, mais où elle était en train de s'écrire par la vie.

Einstein était très conscient de cette fuite en avant. Rejoignant la colonne de Buenaventura Durruti, il prononça après la mort de l'anarcho-syndicaliste en 1936 une allocution radiophonique, dans laquelle on pouvait entendre ceci : « Durruti, cet homme extraordinairement pragmatique, ne parlait jamais de lui, de sa personne. Il avait banni de la grammaire le “moi”, ce mot préhistorique. Dans la colonne Durruti, on ne connaît que la syntaxe collective. Les camarades vont apprendre aux littérateurs à renouveler la grammaire dans un sens collectif⁴. » Ce qu'Einstein, cet ancien « littérateur », a donc trouvé dans la colonne Durruti, c'était le « milieu » immédiat qui lui permettait d'oublier le « je » en faveur du « nous ». L'éclatement moderniste du moi était loin derrière. Loin derrière aussi ses régressions hallucinatoires qui permettaient de lier la préhistoire du moi à celle de l'espèce. Loin derrière, enfin, l'« histoire sans noms » qu'il voulait écrire, sans y parvenir jamais. Dans la colonne Durruti, il y avait un « grand homme » qui voulait devenir « anonyme » : « Durruti, poursuivait Einstein, avait reconnu au plus profond de lui-même la force du travail anonyme. L'anonymat et le communisme ne font qu'un. [...] Il vivait avec les camarades, il luttait en *compañero*. Voilà pourquoi il rayonnait, voilà pourquoi il était pour nous un modèle et nous enthousiasmait. [...] Durruti n'était pas un général, c'était notre camarade⁵. »

Au sein de la colonne Durruti, Einstein vivait dans la masse, comme un primitif. C'était le primitivisme de la meilleure espèce, le plus messianique de tous : non pas un primitivisme archaïque, mais un primitivisme du présent.

Décembre 2013

4. Carl Einstein, « La colonne Durruti », traduit de l'allemand par Isabelle Kalinowski, in *Gradhiva*, n° 14 : « Carl Einstein et les primitivismes », p. 253-256, ici p. 253.

5. *Ibidem*.

INDEX DES CONCEPTS

- Abréaction 54-55, 83, 90, 176, 186-187
 Abstraction 10, 28, 71, 83-85, 88, 107-111, 113, 122
 Action-réaction 72
 Adaptation 38, 120
 Allégorie 116-118, 124, 172
 Alogisme (*zaoum*) 76
 Altération 15, 217
 Anachronisme 11, 15, 63, 113, 141
 Analogie 12, 14, 60, 121, 137, 140-153, 157-158, 160-164, 166-167, 169-170, 182, 184-185, 220, 222, 225, 232
 Anarchisme 7-8, 23, 28-29, 51, 58, 88, 101
 Animal 71, 151-155, 159, 200-201
 Anonymat 14-15, 118, 192, 193-230 (chap. 5), en particulier : 212, 216-217, 220-224, 225-230, 233
 Anthropologie de l'art 15, 198-208
 Antique 41, 53, 55, 60, 63, 94, 173, 175, 220
 Antiquité 18, 63, 74, 117, 174, 180, 207, 213, 232
 Antiquité tardive 137-138, 165, 207
 Auteur/Scripteur 228
 Apocalypse 9, 11-12, 15, 17-50 (chap. 1), en particulier : 28, 30, 32, 38-40, 48-50, 51, 53-54, 56, 75, 89, 92, 97, 99, 102, 123, 168, 170, 177
 Apollinien/Dionysiaque (cf. Tragique) 38, 72, 98, 124, 136
 Archaïsme 25, 118, 142, 176, 179, 225, 232-233
 Archéologie 206, 208, 217-218, 226
 Architecture ; architectural 20, 62, 191, 206, 222-223
 Aristocratie 18, 22, 47, 94, 97, 182
 Attention [*Aufmerksamkeit*] 48-49, 91-92, 95, 113, 125, 133, 138, 163-164
 Automatisation de la machine 20, 140, 178-179, 182
 Automatisation psychique 120, 138, 140, 142, 152-153, 162, 181-183, 186, 210, 225
 Barbare(s) 19, 64, 165-166, 213
 Baroque 19, 48, 83
 Biologie ; biologique 13-14, 59, 105, 144-146, 196, 199-204, 206-207, 212, 230
 Bourgeois ; bourgeoisie 23-25, 47, 54, 58-59, 63-65, 74, 77-78, 104-105, 107, 109, 111-116, 166, 179, 192, 215, 224
 Cannibalisme (cf. Sexualité infantile) 157-158, 160, 162, 164
 Canon 120, 190, 211-212
 Capitalisme 7-8, 16, 24-25, 41, 54-56, 58, 65, 76, 83, 91, 191
 Catastrophe (cf. aussi Apocalypse) 7, 23-24, 38, 63, 76, 93, 95, 97, 99, 102, 105, 180

Catharsis 104, 106-107, 110, 120, 124-125, 143, 187, 192, 232
 Chaîne opératoire 197, 208
 Chef 14, 22, 77, 161, 191, 222-223
 Chef-d'œuvre 12, 217, 219, 228
 Choc 39, 41, 50, 141, 162, 205, 214
 Christianisme (cf. Incarnation) 7, 9, 16, 30, 32, 36, 38, 55-56, 66, 71, 75-76, 86-87, 172, 191, 213-214
 Classique 17-19, 21-22 25-26, 30, 32-33, 39, 41, 48, 52, 59, 61, 63-64, 73-74, 100-101, 116, 126, 129, 131, 138-139, 144, 165-170, 187, 207, 217, 224
 Collectif 142, 147, 152, 176, 179, 200, 210, 213, 216, 232
 Communauté 34, 51, 55, 70, 174
 Conservation ; conservateur 14, 41, 43-44, 53, 59, 78, 161, 177, 192, 199-200, 205, 208, 210
 Constructivisme 78, 88
 Contemplation 8, 10, 33, 49-50, 67, 71, 74, 95, 106, 133, 183, 185-186, 188, 193
 Contemporanéité du non-contemporain 41, 102
 Contrainte 7, 9-10, 13-15, 51, 53, 59, 76, 117-118, 121-125, 131, 136, 152-153, 162-163, 173-182, 184, 189-191, 199, 202, 210
 Contraste(s) 8, 23, 28, 33, 36-37, 39, 42-43, 47, 92, 99, 103, 112, 118, 123-126, 136, 147, 188
 Créature lacunaire (cf. Intervalle) 201-202, 215
 Crise 17, 39-40, 102-103, 143, 165, 177-178, 195, 214, 224, 229
 Cubisme 7-9, 11, 20, 30, 33-34, 39, 54-56, 66-67, 72, 76, 79, 83, 85, 89-90, 92-93, 100, 102, 104, 108, 118-129, 134, 136-139, 142-144, 147, 152, 165, 167-168, 170, 184-186 ; papiers collés 56, 121, 125, 227
 Cubo-futurisme 43
 Dada 8, 10, 54, 57-67, 72-73, 80-83, 86, 118, 122
 Décision [*Entscheidung*] 10, 37, 54, 56, 65-66, 75-77, 89, 91, 97-98, 104-105, 112, 120, 122, 126-127, 134, 137-139, 142, 173, 177-178, 184, 191, 193, 206
 Démocratie 9, 18, 22-26, 29, 38-39, 42, 49, 53, 58, 63, 77, 87, 179, 181, 183, 191-192, 224
 Dépense (cf. Sacrifice) 94, 108, 199 ; comme potlatch 202
 Destin 12-13, 36-37, 91, 95, 96-102, 106, 108-109, 122, 133-134, 138, 142, 163, 166, 169, 176, 178-182, 186, 204, 214
 Dialectique au sens péjoratif 22, 23, 27, 42, 90, 98
 Dialectique au sens positif 53, 66, 89, 90, 92, 95, 98, 101, 103, 105, 111, 118, 124, 126, 133-139, 167, 178, 182, 184, 186, 188, 202, 223
 Dictature 54, 76-77, 178
 Dissonance (cf. Contraste) 28, 36, 99
 Distraction 50, 91-92
 Document 43, 53, 155, 171-172, 196-197, 207-208, 224, 226

Drame 12, 36, 101, 104, 126, 136, 138, 154, 168, 180, 188, 191 ; dramaturgie 176, 187-188, 191
 Échelles du temps (histoire, histoire de l'art) 8, 14, 39, 110, 137, 164, 194, 202-205, 208, 210-211, 213, 216, 219, 230, 232
 Écart 13, 60-61, 90, 100, 111, 189, 217
 Esthétisation 12, 41, 43, 162, 183, 215
 Ethnologie 7, 12, 73, 141-143, 147-148, 153, 155, 170, 172, 175, 178, 189, 196, 198, 207, 219-220, 222
 Événement [*Ereignis*] 7, 36, 49, 75, 86, 90, 93-95, 99-100, 102-103, 110-111, 118-119, 124-125, 140, 195, 211
 Évolutionnisme 11, 23, 39, 179, 228
 Exception (cf. Génie) 108, 133, 166, 210, 213, 215-222, 230
 Expressionnisme 19, 64, 80, 85-86 ; expressionnisme activiste 23-24
Faktura 43
 Fascisme 7, 14-15, 27, 97, 102, 171-172, 181-183, 188-189, 191-192, 200, 202, 208, 216, 220-223, 232
 Fétiche 12, 15, 59, 69-71, 75, 78, 83, 97, 113, 171, 197, 208, 218, 222-223 ; fétichisme de la marchandise 16, 57, 73, 195-196
 Fiction 14, 27, 39-40, 54, 56, 126, 137, 142, 165, 171, 174, 191, 198-200, 202-205, 212, 214-216, 231-232
 Fonction 9, 12, 14, 34, 47-48, 51, 54, 69-73, 76-78, 88, 93, 108, 122-124, 138, 154-156, 163, 167, 175, 182-184, 188, 190-191, 198-230, en particulier : 200-201, 208, 215
 Fonctionnalisation de l'art 21, 38, 50, 56, 66, 141-142, 152, 158, 187, 189, 194, 198, 206, 208
 Fonctionnalisation de l'histoire de l'art 13, 194-198, 206, 208, 216
 Formalisme (cf. Pure visibilité) 9-10, 12-13, 15, 48-49, 73, 92, 119-121, 151, 182, 192, 217, 227
 Formalisme russe 78, 119
 Formalisme britannique 217
 Forme 8-10, 13, 17-18, 20-21, 26, 32-36, 38-39, 43, 48, 52, 70-73, 77-79, 81, 83-84, 88, 98, 100-101, 105, 110-112, 116-117, 119, 125-126, 129-131, 134, 136-139, 145, 147, 162-167, 172, 182, 185, 188, 201-202, 204-206, 210, 212, 217, 222, 225-226, 228-229, 231-232
 Fossilisation (cf. Réification) 9, 72, 108, 122, 138-139, 171, 196, 206, 214
 Fragment 12, 25, 66, 101, 110, 119, 126, 131, 144, 162-164, 175, 186
 Futur 10, 30, 38-41, 50, 55-56, 65-66, 79, 95, 102-103, 110, 114-115, 119, 123, 126, 133, 138, 171, 177, 180-181, 199, 201-202, 214-216, 232
 Futurisme 36, 75, 79, 121, 123, 165
 Génie 12, 131, 137, 182, 192, 213, 216-217, 219, 224, 228-229
 Géologie 14-15, 164, 193-195, 203-204, 230
 Geste 153, 178, 200, 205-208, 216
 Gothique 19-20, 66

Grecs 41, 66, 95, 131, 133, 169, 174, 180, 190, 213-214
 Guerre mystique 51-53, 89, 167
 Guerre primitive 10, 53, 168, 177, 193-194
 Grande Guerre 7-8, 26-27, 40, 51-53, 55, 85, 104, 112, 126, 129, 133, 168, 177
 Guerre d'Espagne 7-8, 14, 193-194, 232-233
 Hallucinatoire/Tectonique 7, 72, 103, 124, 133-137, 139-140, 142-147, 152-153, 155, 166-169, 173, 176, 181-188, 190, 194, 231, 233
 Héritage culturel 214-216
 Héros ; héroïsme 25, 37, 52, 90, 93-96, 98, 101-102, 104, 111, 115-116, 119, 125-126, 133, 137, 142, 223, 232
 Histoire de l'art 8, 12, 14-15, 73, 108, 142, 182, 192-198, 202-212, 216-217, 219, 222, 224-225, 228
 Histoire naturelle 195-196
 Histoire universelle 80, 194-195, 213, 231
 Historicisme 7, 11, 18, 25, 39, 58, 72, 75, 90, 92, 148, 157, 172, 193, 198, 215, 223
 Homéopathie/Allopathie 139-141
 Humanisme ; antihumanisme 26-27, 35, 50, 136, 158, 166, 202-203, 223-224
 Hypnose 12, 91, 135, 138, 162-163, 177, 182-188, 190-191
 Hystérie féminine 26
 Identification 36, 50, 134, 147, 151, 153-155, 157, 161, 176, 188-189, 213
 Illusion de l'art (cf. Platonisme) 7, 24-25, 66-67, 141-142, 183, 202, 216, 232
 Imagination 70, 152, 174-175
 Imitation / *Mimesis* de l'art 7, 11, 22, 25-26, 50, 55, 58, 159, 186, 217, 232 ; *vs* Copie 227
 Imitation / *Mimesis* de l'histoire 7, 22, 25-26, 38, 75
 Impressionnisme 9, 17, 23, 26, 177, 183-184
 Incarnation 30, 38, 40-41, 47, 79, 222
 Inconscient 11, 98, 153, 172, 175-176
 Individu 10, 12, 14, 18, 33-34, 39-40, 50-52, 56, 98, 105, 110, 116, 136, 139, 142, 147, 150, 158, 160, 172-173, 176-180, 182, 193-194, 200, 210, 212-214, 216-217, 220, 225-227, 231-232
 Individualisme 14, 17, 19, 22, 42, 51, 178, 182, 213
 Individualité 18, 152, 158, 212
 Informe 100, 124, 159-160, 163, 191
 Intellectuels 22, 54, 56, 86, 103, 120, 158, 181, 232
 Intervalle (cf. *Kairos*) 11, 39, 75-80, 87, 100, 131, 200-203 ; Intervalle selon Bergson 200-201
 Ironie 86, 88, 116, 118, 125-126, 130-134, 138, 167, 186, 228
 -Isms 10, 54, 83
Kairos 10, 12, 76-77
 Kantisme 91, 119 ; néokantisme 189

Kunstwissenschaft [science de l'art] 137, 182
 Langage 54, 56, 59, 72, 83, 90, 92, 97, 120-121, 187, 189-190, 223, 227 ; langue 201, 226-227 ; linguistique 143, 227
 Libéralisme 9, 22, 24-25, 89, 109, 133, 137, 177-179, 181-184, 202
 Liberté 7-9, 15-16, 26-27, 38, 51, 89, 96, 98, 109, 115, 118, 122, 124-126, 131-134, 139, 152-153, 162-163, 170, 182-184, 190, 202, 204
 Longue durée 14-15, 193-194, 198, 208, 211, 229
 Machine 66-67, 75, 97, 178, 226, 228-230
 Magie 32, 49, 71-72, 107, 129, 141, 154-156, 163, 187, 227
 Maintenant (*Jetzt*, cf. Présent) 23, 40, 65-66, 89, 138
 Mana 151, 155, 161, 211-212
 Marxisme 7, 10, 15, 24, 27, 29-30, 57, 65, 74, 77-78, 88, 172, 178, 180-181, 195, 202, 215, 221-222, 231
 Masse(s) 10, 14, 22, 54, 56-57, 63, 73, 90, 191, 193, 212, 215, 222-223, 233
 Matérialisme 12, 23-24, 52-53, 57, 72, 74, 216, 224
 Médiation 8, 10, 21, 23, 54-59, 65, 69, 75, 89, 119, 192, 224 ; médiateur 31, 53, 55, 90, 113, 207, 211
 Médium 34, 112, 118, 122, 124, 173, 192
 Mélancolie 10, 79, 81, 111, 114, 116, 118, 229
 Même (cf. Répétition) 7, 14, 23, 25, 38, 55, 75, 86-87, 133, 139-140
 Mémoire 12, 92, 94, 112, 122-125, 161 ; mémoire involontaire 140 ; hypermnésie 140 ; amnésie 161 ; art comme mémoire du pouvoir 212
 Messianisme 16, 39, 80, 202, 214, 232-233
 Métamorphose 47, 49-50, 94, 100, 138, 144-145, 153, 166, 229
 Métaphore 7-8, 23, 33, 38, 87, 94, 106, 108, 116, 119-124, 143-147, 170, 172, 186-187, 189, 192, 232-233
 Milieu 13, 64, 182, 186, 189, 197, 201, 208, 211, 215, 226, 230-233
 Mission Dakar-Djibouti 218-219
 Modernisme 7, 10, 13-15, 23, 42, 104, 208, 215, 217, 225-229, 231, 233
 Monumental ; monumentalité 18
 Monstre ; monstrueux ; monstruosité 170, 185, 215-217, 219-220, 231-232
 Moyen (homme, objet) 192, 216-220, 222
 Mystère catholique/chrétien 36-38, 98
 Mythe 13, 29-30, 36, 40, 75, 87, 96, 138, 142, 144, 148, 150, 166-167, 170-192, 199-200, 214, 228, 232
 Nationalisme 51, 103, 112-113, 195 ; nation 113, 116, 139, 165, 196, 213-214
 Nazisme (cf. Fascisme) 14, 59, 191, 200, 202, 224
 Néoclassicisme ; néoclassique 11-12, 19, 32-33, 36, 40, 42-43, 49, 60, 101, 116, 217, 220
 Neutralité axiologique 14, 205, 229, 231
 Nietzsche 18, 26, 38, 47-48, 52, 90, 105-108, 119, 124, 133, 179, 183
 Nomadisme (Sédentarisme) ; nomade 72, 140, 151

Normal ; normalisation 210, 216-218, 220, 231
 Objet ; objet mnémotechnique ; objet ethnologique ; objet-témoin 51-87, 93-94, 97, 113, 119, 123, 140, 143-163, 184, 186, 195-198, 206-207, 218-220, 229
 Optimisme (cf. aussi Pessimisme) 7, 27, 39, 80, 89, 100, 105, 139, 166, 169, 179, 186, 192, 228
 Ornement 18, 105, 107, 111
Paragone 24, 34
 Participation (loi de) 10, 46, 150-153, 163
 Passé 8, 10-11, 15, 17, 25, 30, 40-41, 58-60, 63, 65, 70, 79-80, 90-92, 95, 102-103, 107, 110, 113-115, 123-124, 126, 133, 138, 158, 164, 171, 176, 181, 199, 207, 214-216, 222
 Pauvre ; pauvreté 26, 57-58, 75-76, 90, 105, 222
 Perception 9, 39, 48, 89-92, 119, 122, 125, 205, 211, 213
 Pessimisme 80, 102, 139, 179-180, 192
 Peuple 22, 53, 64, 75, 85, 87, 116-117, 133, 174-175, 211, 224-226
 Photographie ethnographique 30, 42-43, 218 ; photographie aérienne 193, 198 ; photographie documentaire 230
 Pictural 18, 33-34, 36, 79, 83, 105, 112, 116, 122, 170, 184, 225
 Platonicien 7, 54, 192, 231
 Postcubisme 7, 88, 126-127, 134, 137, 139, 142, 144, 147, 154-155, 165, 170, 184, 194, 229
 Posthistoire 65, 97, 140
 Postimpressionnisme 17, 105, 112
 Préhistoire 12, 14-15, 55-56, 107, 139-142, 155-164, 170, 194, 198, 207-208, 210, 215, 226, 232-233
 Présent (cf. Intervalle, *Kairos*, Destin) 8, 10, 13-14, 18, 30-31, 35, 38, 40, 43, 50, 51-88 (chap. 2), 89, 91-92, 95, 102-103, 110, 112-113, 120, 127, 131-133, 138, 164, 193, 198-202, 205, 211, 216, 223, 229-233 ; présent économique 198, 201 ; présent étroit 103, 138, 199, 232 ; présent comme actualité 231-232
 Présentisme comme temporalité 10, 15, 31, 59-75, 91 ; présentisme historiographique 15, 31, 202, 216, 229
 Primitif artistique 18, 26, 31, 38, 44, 54-56, 69, 71, 73-74, 141, 148, 158-159, 195
 Primitif ontologique 25-30, 38, 40-41, 52, 58, 74
 Primitif politique 22, 27, 89, 102-103, 178, 194
 Primitivisme 11, 17, 20-21, 25-26, 30, 32, 64, 74, 105, 111, 116, 137, 177-182, 216-217, 225, 233
 Productivisme russe 78
 Progrès 9, 25, 87, 92, 96, 179
 Prolétaire (cf. Pauvre) 57, 73-75, 77, 178
 Propagande 66, 178, 183

Prothèse 59-63
 Protohistoire 151, 210, 214, 226
 Psychanalyse 12, 15, 134, 142-143, 147, 153, 155, 170, 172, 176
 Psychogramme(s) 134, 185
 Pure visibilité 10, 48
 Race 141, 171, 191, 207, 220 ; racialisme 87, 195, 207, 212
 Rapport(s) 7, 9-10, 12, 16, 23, 25, 49-50, 57, 71-72, 77-78, 92-94, 110, 121, 122-123, 136, 143-147, 151-160, 189, 212
 Rareté 219, 221
 Réalisme 54, 67, 71, 79, 81-84, 101, 124, 170-173, 181, 188, 213, 215, 230-231
 Récapitulation (Loi de, ou Loi de la biogenèse) 142, 158, 160, 162, 201
 Réformisme 17, 22, 27, 29-30
 Régression 140, 176, 216, 232-233
 Réification de l'œuvre d'art 57, 70, 72, 188, 195, 197, 206-207, 212, 216 ; du spectateur 57, 188 ; de l'histoire 8, 76, 207, 215
 Religion 26-27, 30, 32-33, 38, 49, 71, 76, 107, 137-138, 173, 184, 200, 211, 214 ; religion de l'art (cf. Incarnation, Médiation) 7, 40
 Renaissance 19, 217
 Répétition 14, 23, 25, 50, 86, 91, 100, 105, 107, 139, 187, 197, 206, 210, 212, 223
 Représentation (voir Imitation/*Mimesis*) 24, 42, 58, 71, 76, 81, 106, 118, 124, 141, 145, 150, 160, 181, 203, 207, 210, 216
 Reproduction 7, 18, 105, 171, 199, 212, 222
 Retour à l'ordre 80, 83, 103
 Révélation 28
 Révolte 22-24, 28-29, 54-55, 74, 89, 91, 96, 99, 126, 165-166, 171, 181, 189, 202-204, 227 ; révolté 22-24
 Révolution 9-10, 14, 17, 21-22, 24-25, 27-30, 40-42, 44, 47-48, 51, 54-59, 63, 65-67, 73-80, 85-86, 88-90, 93, 96-98, 102-103, 108, 115-116, 130-133, 142, 173, 181, 191, 202, 214-215, 223 ; révolution spartakiste 7-8, 10-11, 26, 53, 55, 58, 63, 74, 76, 88-89, 96-97, 120, 178, 180, 195, 223 ; révolution russe 7, 10, 76-79, 87
 Romains 213, 224
 Romantisme 8-9, 41, 47, 52, 86, 145, 165-167, 172-174 ; génération romantique (années 1920 et 1930) 139, 143, 185
 Sacrifice 129-131, 152-155
 Sadisme 159-160, 162, 186
 Saint-simonisme 8-9, 41, 174, 182
 Sculpture africaine 9, 15, 17, 19, 30-34, 36, 38-43, 47-48, 50-51, 69-71, 138, 143, 154, 168, 170, 177, 211 ; sculpture 12, 19, 33-35, 60-63, 111-112, 122, 138, 154, 184, 188, 222 ; sculptural 18, 50, 112
 Sécularisation 27, 34, 40, 217

Sédentarisation 140
 Série 14, 45, 97, 121, 123, 127, 130-131, 139, 146-147, 151-152, 159, 170-171, 208, 217-218, 225-230 ; sérialité 147, 210, 212-213, 219, 228
 Sexualité infantile 158, 161-162
 Signe arbitraire 56, 66, 85, 121, 145, 152, 199
 Simultanéité 33, 40, 100, 102-103, 112, 125, 134, 137
 Social-démocratie 7, 22, 25, 39, 63, 65, 75, 215
 Socialisme 29, 77, 87, 151, 181, 221, 224 ; socialisme romantique 57, 178
 Sociologie 14, 175, 208-212, 216-220, 222, 224, 228, 230-231
 Souveraineté 12, 30, 32, 38, 65, 224
 Spartakisme (cf. révolution spartakiste) 10, 53-54, 58, 178
 Style 18-19, 22, 42, 72-73, 88, 103, 118, 126, 129, 131, 137-138, 177, 195, 203, 210-213, 219, 224-225
 Suprématisme 10, 79-80, 88
 Surréalisme 7, 134, 139-140, 152-153, 176
 Survivance 43, 71, 141, 206
 Symbole 36, 116-117, 175, 226, 232 ; symbolisme 26, 71
 Tautégorie 172
 Tautologie (cf. Métaphore) 119-120
 Technique 18-19, 22, 41, 54-55, 59, 76, 78, 90, 98, 105, 141, 155, 178-179, 181-183, 200, 208, 218, 222 ; techniques du corps 197
 Tectonique 20, 36, 72, 103, 124, 133-140, 142, 167-168, 173, 182, 184-185, 225
 Temporalisation de l'art et de l'histoire 12, 36, 41, 83, 92, 166
 Tragédie 36-38, 41, 95, 97-102, 104-107, 109, 116, 124, 136, 138, 170, 174-175, 187-188, 190, 214
 Tragique 12-14, 37, 88-111, 114, 118, 122, 124-125, 129-130, 133-137, 142, 154, 165-166, 170, 173-174, 179-180, 182, 192, 194, 199, 204-205, 210, 232
 Transfert 142-143, 153, 155, 176, 185, 188
 Trauma 54, 130, 139-140, 142, 162-163, 165, 179, 181, 186-187
 Universalisme 70, 73, 86, 214
 Utopie 8, 10, 15, 27, 30, 65, 75-77, 80, 85-88, 92, 100-103, 107, 178-179, 223-224
 Vaincus (de l'histoire) 14, 59, 97
 Valeur d'usage 56, 66, 156-157, 189 ; valeur d'échange 57, 113 ; valeur biologique de l'art 202, 210-212, 215 ; valeur sociale de l'art 210-212
 Virilité 26, 52, 228
 Volonté de style [*Kunstwollen*] 18
 Vorticisme 27, 165
 Weimar ; République de Weimar 96 ; classicisme de Weimar 63-64

INDEX DES NOMS PROPRES

Adama van Scheltema, F. 226
 Altman, Nathan 80
 Apollinaire, Guillaume 85, 125
 Aristote 120, 143, 146
 Arp, Jean/Hans 139, 142-145, 152, 155-158, 160, 162-165, 176, 179, 194, 232
 Arvatov, Boris 78
 Auerbach, Erich 52, 95, 151
 Bandinelli, Ranuccio Bianchi 222
 Barr, Alfred 104
 Barthes, Roland 228
 Bassani, Ezio 31
 Bataille, Georges 107, 155, 158-160, 162-163, 181, 188, 191-192, 199, 217, 231
 Baudelaire, Charles 34, 47, 49
 Bell, Clive 217, 229
 Benjamin, Walter 24, 45, 57-59, 64-65, 87, 96-97, 107, 140, 180, 215, 222-224, 228
 Bergson, Henri 92-93, 191, 200-201
 Bernstein, Eduard 28-29
 Bissière, Roger 129
 Bloch, Ernst 41, 57, 65, 76, 100-103, 181, 215, 231
 Blumenberg, Hans 13, 39, 142, 174, 189-190
 Bois, Yve-Alain 5, 110, 121, 123
 Bourdieu, Pierre 227, 229
 Braque, Georges 8-9, 13, 50, 97-98, 108, 118, 125-136, 140, 143, 147, 151-152, 166-169, 176, 179-182, 184-185, 190, 192
 Brassai, Gyula Halász, dit 206
 Braudel, Fernand 14, 198, 211
 Brecht, Bertolt 223, 231
 Breton, André 152, 162-163, 188
 Breuer, Joseph 54, 187
 Breuil, Henri, abbé 210
 Brik, Ossip 78
 Bultmann, Rudolf 40, 55
 Burckhardt, Jakob 19, 190
 Caillois, Roger 51, 188, 191
 Canguilhem, Georges 220
 Cartailhac, Émile 210
 Cassirer, Ernst 148, 189-190

Cassou, Jean 129
 Caylus, comte de 220
 Cézanne, Paul 20, 105, 112, 114, 232
 Challaye, Félicien 29
 Chklovski, Victor 80
 Claudel, Paul 36-38, 98-99
 Courbet, Gustave 83, 230
 Coxley, Hubert 156
 Crary, Jonathan 91
 Cuvier, Georges 164
 David, Jacques-Louis 116
 De Chirico, Giorgio 111, 116-118, 124, 131, 138
 Delacroix, Eugène 41-42, 47, 167
 Delaunay, Robert 24, 36
 Deleuze, Gilles 136
 Denis, Maurice 18-19
 Derain, André 85, 111-116, 118-119, 123-124, 138
 Derrida, Jacques 125, 141, 205
 Diderot, Denis 49
 Didi-Huberman, Georges 11, 26, 217
 Döblin, Alfred 230
 Douglas, Mary 151
 Duchamp, Marcel 210, 227
 Durkheim, Émile 14, 150, 175, 210, 212, 218, 220, 222, 231
 Durruti, Buenaventura 8, 233
 Ebert, Friedrich 63
 El Lissitzky, Lazar Lissitzky, dit 78, 80, 84
 Elias, Norbert 193
 Ernst, Max 155
 Faure, Élie 113
 Feuerbach, Ludwig 56-57
 Fichte, Johann Gottlieb 86
 Fiedler, Conrad 18
 Fleckner, Uwe 5, 8, 17, 83
 Focillon, Henri 207, 224
 Fore, Devin 58, 78
 Freud, Sigmund 54, 93, 142, 158, 160-163, 172, 176, 187, 200
 Fried, Michael 10, 49
 Friedländer, Salomo (Mynona) 58
 Fuchs, Eduard 215, 222-223, 228
 Gehlen, Arnold 200-202
 Gianinazzi, Willy 29-30, 181
 Godelier, Maurice 151

Golan, Romy 224
 Gombrich, Ernst 25-26
 Greenberg, Clement 11, 49, 104
 Griaule, Marcel 197, 217-218
 Gris, Juan 85, 108, 118
 Gropius, Walter 59
 Grossman, Wendy 42, 44
 Grosz, George 58-59, 61, 63, 66-69, 79, 83, 179
 Haeckel, Ernst 158
 Hartog, François 92, 103, 229
 Hausenstein, Wilhelm 73-74
 Hauser, Arnold 227-228
 Hausmann, Raoul 58, 63-64, 87
 Haxthausen, Charles (Mark) 5, 19, 22, 122, 227
 Heartfield, John 54, 59-69, 79, 83, 179
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 13, 52, 57, 96, 100, 107-110, 116, 124, 137, 173, 226
 Heine, Heinrich 86
 Helmholtz, Hermann von 34, 91
 Herder, Johann Gottfried 64, 201
 Herzfelde, Wieland 54, 63
 Hilberseimer, Ludwig 26
 Hildebrand, Adolf von 18, 34
 Hitler, Adolf 222, 224
 Hollier, Denis 156, 188, 191, 222, 229
 Hoorman, P. 155
 Hubert, Henri 32
 Hulme, Thomas Ernest 27
 Jakobson, Roman 80, 95, 120-121, 123, 143, 145
 Jamin, Jean 197, 217, 219
 Janet, Pierre 183, 190
 Judet de La Combe, Pierre 89, 95
 Jung, Carl 142, 172, 176
 Jung, Franz 58
 Kahnweiler, Daniel-Henry 90-94, 96-97, 120-121, 165
 Kandinsky, Wassily 28-29
 Kant, Emmanuel 86
 Kautsky, Karl 29, 77
 Kermode, Frank 39-40
 Keyserling, Hermann von, comte de 87
 Kiefer, Klaus 53, 91, 141
 Kisling, Moïse 81-83, 85
 Klee, Paul 122

Koselleck, Reinhart 103, 229
 Kossinna, Gustav 226
 Krauss, Rosalind 121, 153
 Kugler, Franz 194, 196
 La Boétie, Étienne de 96
 Lamprecht, Karl 224, 226
 Lang, Andrew 141
 Latour, Bruno 70
 Laurière, Christine 218, 224
 Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret-Gris, dit 59-60, 62
 Lebensztein, Jean-Claude 26, 60-61, 111
 Lefort, Claude 41
 Léger, Fernand 85, 97, 108, 118, 124, 147, 151, 221, 229-230
 Leiris, Michel 107, 151, 155, 160, 164, 197, 208, 218-219, 221
 Lénine, Vladimir Ilitch Oulianov, dit 76-77
 Leroi-Gourhan, André 197-198, 205, 207
 Lessing, Gotthold Ephraim 11, 33, 106, 187
 Lévi-Strauss, Claude 142, 151, 156
 Lévy-Bruhl, Lucien 150-153, 172, 175, 221
 Liebknecht, Karl 54
 Limbour, Georges 166-167
 Löwith, Karl 40, 55
 Lubbock, John 32
 Lukács, Georg 10, 13, 28, 57, 65, 95, 100-102, 215, 231
 Luquet, Georges-Henri 158-159, 162-163
 Luxemburg, Rosa 54, 77
 Mach, Ernst 20, 92-94, 96, 150
 Maïakovski, Vladimir 120
 Maillol, Aristide 17-18
 Malevitch, Kazimir 78-80, 88, 108
 Malinowski, Bronisław 175
 Manet, Édouard 163
 Marc, Franz 28
 Marchand, Suzanne 206-207
 Marées, Hans von 18
 Marinetti, Filippo Tommaso 74-75
 Markov, Vladimir 43
 Marx, Karl 14, 16, 57-58, 70, 86, 97, 114-116
 Masson, André 139, 142-144, 146-147, 151-155, 163-165, 176, 179, 190, 232
 Matisse, Henri 13, 20, 104-112, 166, 169
 Mauss, Marcel 32, 172, 175, 197, 218, 221-222
 Meffre, Liliane 31, 54, 83, 90, 98, 104
 Michaud, Éric 30, 40-41, 111, 166, 174, 195, 224

Miró, Joan 139, 142, 155, 159-161, 164
 Mondrian, Piet 13, 50, 104, 107-111, 122
 Moritz, Karl Philipp 106
 Moos, Stanislaus von 60
 Mussolini, Benito 222
 Muthesius, Hermann 17
 Nacht, Siegfried, dit aussi Arnold Roller 28
 Nagel, Alexander 11
 Nerdinger, Winfried 60
 Nietzsche, Friedrich 12, 19, 25, 36, 38, 58, 64, 93-94, 96-98, 101, 108, 118, 121, 136-137, 154, 165, 172, 174, 179, 190, 201
 Novalis, Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, dit 52, 191
 Olin, Margaret 48-49
 Pascal, Blaise 55, 166
 Pato ka, Jan 52
 Paudrat, Jean-Louis 31
 Pfemfert, Franz 22
 Piaget, Jean 142
 Picasso, Pablo 8-9, 19-21, 33, 39, 56, 66, 68, 83, 85, 88, 90, 103, 108, 118-119, 125-138, 143, 147-149, 151, 166, 170-171, 176, 179, 190, 206, 228-229, 232
 Plessner, Helmuth 200
 Prat, Michel 28
 Quételet, Adolphe 220
 Rabinbach, Anson 93
 Ranke, Leopold von 39
 Reinach, Salomon 141
Revue Documents 8, 107-108, 120, 140-141, 143-147, 156, 158, 170, 172, 175-176, 191, 197, 207, 217-218, 226
 Reynolds, Joshua, Sir 36
 Riegl, Aloïs 48, 137, 206, 213, 226
 Rivet, Paul 207-208, 218, 221, 224
 Rivière, Georges-Henri 208, 218-219, 225
 Rodin, Auguste 34
 Rousseau, Henri, dit le Douanier 230
 Rubin, William 31, 123, 139, 153
 Rubiner, Ludwig 23-26, 28, 36
 Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy, comte de 174
 Salmon, André 113, 129
 Sander, August 230
 Saussure, Ferdinand de 121, 147, 227
 Scheidemann, Philipp Heinrich 63
 Scheler, Max 200

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 12, 37, 86, 96, 98, 102, 106, 172-174, 189
 Schlegel, Friedrich 110, 131, 172-174, 181
 Schlichter, Rudolf 83-84, 90
 Schliemann, Heinrich 206, 226
 Schmid-Reutte, Ludwig 18
 Schopenhauer, Arthur 118
 Sedlmaier, Alexander 29
 Sedlmayr, Hans 13
 Semper, Gottfried 206
 Simmel, Georg 12, 34, 96, 100-101
 Sorel, Georges 28-30, 40, 51, 76, 96, 172, 176-181
 Spengler, Oswald 86-87
 Stäel, Anne-Louise Germaine Necker, dite Madame de 86
 Stavrinaki, Maria 28, 41, 43, 59, 64, 85, 141, 159, 226
 Strother, Zoe 43
 Strzygowski, Josef 137, 207
 Sydow, Eckart von 74
 Szondi, Peter 89, 98, 100, 106, 133
 Taraboukine, Nikolai 78
 Tatline, Vladimir 61, 66-67
 Tylor, Edward 141, 148, 151, 171-172
 Valéry, Paul 228-229
 Van Gogh, Vincent 17, 105
 Vasari, Giorgio 203
 Veyne, Paul 13, 174
 Vico, Giambattista 30, 118
 Wagner, Richard 41, 47, 174, 180
 Waldschmidt, Arnold 18
 Weber, Max 53, 213
 Winckelmann, Johann Joachim 32, 74, 206
 Wölfflin, Heinrich 13, 18, 48, 182, 225-228, 231
 Wundt, Wilhelm 175
 Zeidler, Sebastian 5, 26, 34, 91, 100, 171
 Zepler, Georg 22
 Zola, Émile 94-95, 163

LÉGENDES

- rose non trouvé ou attente validation

1. Pablo Picasso, *Le Guitariste*, 1910, huile sur toile, 100 x 73 cm. Paris, Centre Pompidou – Musée national d'Art moderne – Centre de création industrielle
 Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jean-Claude Planchet © Succession Picasso, 2017.
2. Wassily Kandinsky, *Le Jugement dernier*, 1910, huile sur toile, 126,5 x 74 cm. Suisse, collection particulière.
3. Première de couverture de Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915.
4. Medardo Rosso, *Enfant sous le soleil*, 1892, cire. Rome, Galleria nazionale d'arte moderna.
5. Carl Einstein, *Negerplastik*, planches 16-17, Fang, Gabon, tête de reliquaire *nlo byeri*.
6. Eugène Delacroix, *Marocain de Tanger*, s.d., mine de plomb et aquarelle. Collection particulière.
7. *Nkisi Nkondi*, Congo, avant 1892. Paris, musée du quai Branly – Jacques Chirac. Photo © musée du quai Branly – Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais / Michel Urtado / Thierry Ollivier. Statuette magique. Personnage figuré debout, la main gauche sur la hanche, la main droite levée au niveau de la tête, et les pieds écartés sur deux socles. Petit sac avec « charge magique » au niveau de la main droite. Statue protectrice. Les fétiches à clou ont pour charge de régler les problèmes rencontrés par la société après avoir été activée par le devin. Chaque clou correspond à la demande de résolution d'un problème.
8. *Nkisi Nkondi*, tel qu'il figure dans *Negerplastik*, planche 19.
9. Carl Einstein, *Negerplastik*, planches 33 et 34, tête de reliquaire, Fang (ancienne collection L. et W. Arensberg).
10. Carl Einstein, *Negerplastik*, planches 24 et 25 ; à gauche : statuette non identifiée, Burkina Faso ? ; à droite : statuette non identifiée (ancienne collection Schoukine, Moscou).
11. Vue des anciennes collections du musée ethnographique.
12. Photographie de l'inauguration de la Première Foire internationale Dada [*Erste Internationale Dada Messe*], publiée pour la première fois dans Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920.
13. George Grosz, *Le petit-bourgeois John Heartfield s'énerve. Sculpture-Tatline, electr.mécan.* [*Der wildgewordene Spiesser Heartfield. Elektro-mechan. Tatlin-Plastik*], 1988 (reconstitution de l'original de 1920), Berlin, Berlinische Galerie. Œuvre de

collaboration avec John Heartfield. © The estate of George Grosz, Princeton, N.J. / Adagp, Paris, 2018.

13. John Heartfield, *Le petit-bourgeois John Heartfield s'énerve. Sculpture-Tatline, electr.mécan.* [*Der wildgewordene Spiesser Heartfield. Elektro-mechan. Tatlin-Plastik*], 1988 (reconstitution de l'original de 1920), Berlin, Berlinische Galerie. Œuvre de collaboration avec George Grosz. © The Heartfield Community of Heirs / Adagp, Paris, 2018.

14. Le Corbusier, *Vers une architecture* (temples classiques et voitures), Paris, Éd. Crès et Co., 1923.

15. George Grosz et John Heartfield posent au vernissage de la Première Foire internationale Dada : « L'art est mort. Vive le nouvel art de la machine de Tatline », initialement publié dans Richard Huelsenbeck, *Dada Almanach*, Berlin, Erich Reiss Verlag, 1920.

16. Pablo Picasso, *Tête de jeune fille*, 1913, huile sur toile, 55 x 38 cm. Paris, Centre Pompidou – Musée national d'Art moderne – Centre de création industrielle. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jean-Claude Planchet © Succession Picasso, 2017.

17. George Grosz, *La Vie heureuse, dédié au Dr Karl Einstein*, papier collé, détruit. Œuvre de collaboration avec John Heartfield. © The estate of George Grosz, Princeton, N.J. / Adagp, Paris, 2018.

17. John Heartfield, *La Vie heureuse, dédié au Dr Karl Einstein*, papier collé, détruit. Œuvre de collaboration avec George Grosz. © The Heartfield Community of Heirs / Adagp, Paris, 2018.

18. Première de couverture de Carl Einstein, *Afrikanische Plastik*, Berlin, Wasmuth Verlag, 1921.

19. Carl Einstein, *Afrikanische Plastik* ; à droite, planche 45, masque Bapende, Congo, Berlin, Sammlung Benz ; à gauche : liste des légendes.

20 et 21. Photographies de l'exposition de Jean Pougny à la galerie Der Sturm, Berlin, 1921.

22. Moïse Kisling, *L'Émigré*, 1919, huile sur toile, 73 x 60 cm. Collection particulière. © Adagp, Paris, 2018.

23. Rudolf Schlichter, *Phänomen-Werke* [*Œuvres-phénomènes*], 1919-1920, collage avec gouache, aquarelle et tissu sur papier, 61,7 x 46,6 cm. Collection particulière.

24. Henri Matisse, *Bonheur de vivre*, 1905-1906, huile sur toile, 175 x 241 cm. Philadelphia, Barnes Foundation. Succession H. Matisse, Paris / Artists Rights Society (ARS), New York, photo : Ben Blackwell.

25. Piet Mondrian, *Composition en rouge, jaune et bleu*, 1929, huile sur toile, 45 x 45,5 cm. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, Estate Katherine S.

Dreier. Localisation : Aix-en-Provence, musée Granet, Photo © RMN-Grand Palais / Michèle Bellot.

26. André Derain, *Figure accroupie*, 1907, pierre (grès), 33 x 28 cm. Reproduit dans Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1931. © Adagp, Paris, 2018.

27. André Derain, *Baigneuses (Baignade)*, 1908, huile sur toile, 180 x 225 cm. Collection particulière. © Adagp, Paris, 2018.

28. André Derain, *Arlequin et Pierrot*, vers 1924, huile sur toile, 175 x 175 cm. Paris, musée de l'Orangerie. Photo © RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski. © Adagp, Paris, 2018.

29. Giorgio De Chirico, *L'Incertitude du poète*, 1913, huile sur toile, 106 x 94 cm. Londres, Tate Collection. Photo © Tate, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / Tate Photography. © Adagp, Paris, 2018.

30. Pablo Picasso, *Arlequin musicien*, 1924, huile sur toile, 113,8 x 97,2 cm. Washington DC., National Gallery of Art. © Succession Picasso, 2018.

31. Georges Braque, *Nature morte*, 1921, aquarelle reproduite dans Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1931. © Adagp, Paris, 2018.

32. Pablo Picasso, *Femme dans un fauteuil*, 1927, huile sur toile, 72 x 59 cm. Minneapolis Institute of Arts. © Succession Picasso, 2017 / Artists Rights Society (ARS), New York.

33. Georges Braque, *Fruits sur une nappe et compotier*, 1925, huile sur toile, 130,5 x 75 cm. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne. © Adagp, Paris, 2018.

34. Pablo Picasso, *Arlequin*, 1927, huile sur toile, 81,3 x 65,1 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art. Photo © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA © Succession Picasso, 2018.

35. André Masson, *L'Équarisseur*, 1928, huile sur toile, 73,5 x 92,5 cm. Hambourg, Kunsthalle. Photo © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Elke Walford © Adagp, Paris, 2018.

36. Hans Arp, *Kopf-Stabile [Tête-stable]*, 1926, relief en bois peint, 61 x 45 cm. Collection particulière. © Adagp, Paris, 2018.

37. Carl Einstein, « Enfance néolithique », in *Documents*, vol. 2, n° 8, 1930.

38. Pablo Picasso, *Le Peintre et son Modèle*, 1928, huile sur toile, 129,8 x 163 cm. New York, Museum of Modern Art. © Succession Picasso, 2018.

39 et 40

Double page extraite de Carl Einstein, « Pablo Picasso : quelques tableaux de 1928 », in

Documents, vol. 1, n° 1, 1929, avec détails du tableau de Pablo Picasso, *Le Peintre et son Modèle*, 1928.

41. André Masson, *Les Poissons dessinés sur le sable*, 1927, huile et sable sur toile, 100 x 73 cm. Berne, Rupf Stiftung ; reproduit dans « André Masson : étude ethnologique », in *Documents*, vol. 1, n° 2, 1929, ainsi que dans *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. © Adagp, Paris, 2018.

42. Hans Arp, *Le Cerf*, 1914, relief en bois peint à l'huile, 111,5 x 78 cm. Paris, Centre Pompidou – Musée national d'Art moderne – Centre de création industrielle. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat © Adagp, Paris, 2018.

43. Hans Arp, *Squelette*, 1928, relief en bois peint à l'huile, 145,5 x 113,5 x 3,5 cm. Wintherthur, Kunstmuseum. © Adagp, Paris, 2018.

44. Georges Bataille, « L'art primitif », in *Documents*, vol. 2, n° 7, 1930.

45. Georges Bataille, « Joan Miró : peintures récentes », in *Documents*, vol. 2, n° 7, 1930.

46. Joan Miró, *Composition (Tête)*, huile sur toile, 230 x 165 cm. Grenoble, musée de Grenoble. © Ville de Grenoble / Musée de Grenoble – J-L. Lacroix / © Successió Miró / Adagp, Paris, 2018.

47. Georges Braque, *Nature morte et verre*, 1930, huile sur toile, 50,8 x 63,5 cm. Saint-Louis, Washington University in Saint-Louis. © Adagp, Paris, 2018.

48. Georges Braque, *La Théogonie d'Hésiode (Zao)*, 1932, lithographie. Belfort, musées de Belfort, donation de Maurice Jardot. © Adagp, Paris, 2018.

pas de réponse du musée

49. Georges Braque, *Hélios*, 1946-1947, lithographie, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, legs d'André-Louis Dubois. © Adagp, Paris, 2018.

50. Nouveau musée du Trocadéro. Photographies.

51. Fernand Léger, *Composition à la main et aux chapeaux*, 1927, huile sur toile, 248 x 185 cm. Paris, Centre Pompidou – Musée national d'Art moderne – Centre de création industrielle. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / © Adagp, Paris, 2018.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
CHAPITRE PREMIER. APOCALYPSE PRIMITIVE	17
Primitivisation du classique	17
La catégorie ontologique du « primitif », fin de la mimésis esthétique et politique	25
<i>Negerplastik</i> : transcendance et souveraineté	30
Les deux visages de l'apocalypse politique : le présent et le futur	38
Conservation et révolution/ethnologisation et esthétisation	41
« La place du spectateur » : entre crainte et participation	47
L'aporie de <i>Negerplastik</i>	50
CHAPITRE DEUXIÈME. « LA RÉVOLUTION BRISE L'HISTOIRE : LE PRÉSENT », L'uniforme : une libre contrainte	51
Régime intermédiaire et asynchronie de l'art : entre anticipation et caducité ⁶	53
L'objet-fétiche, mnémotechnie de l'art et de l'histoire	56
Présentisme critique	59
Dès-à-présent	65
De l'objet-fétiche à la fonction : le revirement historiographique et ethnologique d'Einstein	69
L'intervalle : bref, comme un éclair du temps	75
Réalisme mélancolique ⁵	81
De l'Allemagne, Heine <i>versus</i> Spengler	86
CHAPITRE TROISIÈME, CONTRAINDRE À LA LIBERTÉ (I). LE TRAGIQUE DU CUBISME	89
I. Historicité et événement	90
« Le moi ne peut en aucun cas être sauvé	90
Après la révolution : destin et révolte	96
La modernité du tragique, ou l'étirement de l'apocalypse	99
II. La décision	104
1923 : qui bouge encore ?	104
Les antitragiques	104
<i>Le Bonheur de vivre</i> de Matisse : catharsis sans tragédie	104
La peinture absolue de Mondrian : l'abstraction, élimination du tragique	107
Le cauchemar de l'histoire	111

Héroïsme bourgeois et hésitation chez Derain	111
Procédé allégorique et fatalisme chez De Chirico	116
Le cubisme sans noms. Contrainte du médium et liberté de la création	118
Picasso et Braque en 1926 : la brèche ironique et la perfection	125
Picasso en 1928 : le tragique joyeux	133
CHAPITRE QUATRIÈME, CONTRAINDRE À LA LIBERTÉ (II).	139
APRÈS LE CUBISME : LES DEUX TEMPS DU MYTHE	
Fatalité libératrice : ouvrir le cubisme2	139
Les analogies : une nouvelle immanence	142
Analogies ethnologiques	148
André Masson : identification animalière	151
Hans Arp, la psychanalyse et la préhistoire (Einstein, Bataille, Leiris)	155
Retour au tragique et romantisme du classique (France/Allemagne)	165
L'ambivalence mythique	170
« Réalisme mythique »	170
La contrainte : le mythe du mythe	173
Le primitivisme politique : réduction du choix et expropriation de soi	177
De l'hypnose à l'éveil : promesse de liberté	182
De l'esthétique à la dramaturgie	188
CHAPITRE CINQUIÈME, UNE HISTOIRE SANS NOMS :	193
DE LA GÉOLOGIE AUX MASSES	
La fonctionnalisation de l'histoire de l'art	194
La fonction anthropologique de l'art : les fictions contre le présent économique (préhistoire)	198
Des échelles dans l'histoire de l'art	202
A la recherche des gestes	205
Les fonctions politiques de l'art (sociologie et histoire de la longue durée)	208
L'impossible héritage culturel	214
Les catégories du normal, du moyen et du monstrueux	216
Masses des objets et anonymes de l'histoire : lutter contre le fascisme	220
Anonymat sériel : Wölfflin, Einstein et le modernisme	225
CONCLUSION, FUITE DANS LE RÉEL	231

INDEX DES CONCEPTS, 235-242	235
-----------------------------	-----

INDEX DES NOMS PROPRES	243
------------------------	-----

COPYRIGHTS	249
------------	-----

Ce livre est le fruit d'une coédition entre Les presses du réel et le Centre allemand d'histoire de l'art.

© Les presses du réel/Centre allemand d'histoire de l'art (DFK Paris), 2018
www.lespressesdureel.com
<https://dfk-paris.org>

Conception graphique, composition et recherche iconographique
Patricia Bobillier-Monnot

Relecture
Guillaume d'Estève de Pradel et François Tison

Directeur du Centre allemand d'histoire de l'art Paris
Thomas Kirchner

Responsable des éditions françaises du Centre allemand d'histoire de l'art Paris
Mathilde Arnoux

Secrétaire de rédaction
Sira Luthardt, assistée de Louise Bannwarth