



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

14 | 2011

Carl Einstein et les primitivismes

Introduction

Isabelle Kalinowski et Maria Stavrinaki



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2267>

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2011

Pagination : 4-29

ISBN : 978-2-35744-046-3

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Isabelle Kalinowski et Maria Stavrinaki, « Introduction », *Gradhiva* [En ligne], 14 | 2011, mis en ligne le 30 novembre 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2267>

UNES DECLARACIONS SENSACIONALS DE CARL EINSTEIN

MIRO I DALI — L'ART REVOLUCIONARI — EL ROL DELS INTEL·LECTUALS

aquell estranger que pilotat, preguntàvem fa poc a n dels homes que amb més billetat ha treballat per fer osar l'art nou a casa nostra, rein.
Einstein? I què fa per aquí? els rengles del nostre exor-onat això? ¡Ara sí que ont sorpresa ero justificada. No oi, en efecte, que Carl Einsteife molt de temps que no tiques entre nosaltres i llui-de la nostra causa.
n... Tots els amadors de les

pid, Einstein. Dali i els seus exploren unes antiguitats ideològiques, com Freud, aquell vell romàntic. Fan una pintura pedant, un acadèmisme falsament revolucionari, que explota una constel·lació. Evidentment una revolució estrictament estètica és insuficient. Cerquen la novetat, altrament arcaic, i acaben imitant-se ells mateixos contínuament. Dali fa sempre Dallis...

—Es parla molt a tot el món d'art revolucionari. A ra mateix una important revista francesa ha obert una enquesta sobre aquest tema. Què en penseu?

—En principi, fer art avui és un pre- text per o evitar el perill. Tot contemplació és posterior als fets. I és ara que cal exposar-se sense poravent... Les metroladores es bur-len dels poemes i dels quadres. Les parafrasis s'han d'acabar.

—¿Però l'art revolucionari d'el qual us parlavo?

—La majoria dels pintors que fan quadres d'anecdota revolucionària no han vist res del que passa i donen solament la indicació d'un assumpte de manera caducada. Ex- pressionisme del 1905.

Aquests pintors reemplaçen els espàrrecs del senyor Moment per visions de pacifistes terroristes perquè no han vist res de la guerra. Les deformacions produïdes per

un pènic que utilitzen provenen de la por dels fets; i una pintura que correspongui als fets ha d'ésser una altra cosa que un reportatge...

Einstein omple la pipa. L'encen. Reti-xiona una mica i continua:
—Hi ha dos elements en la pintura pseudo-revolucionària. Un acadèmisme per



CARL EINSTEIN

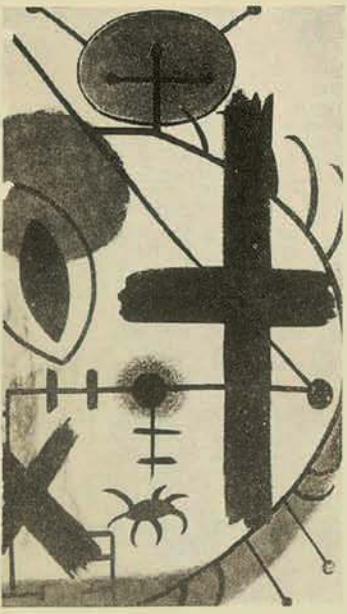
mitjà del qual hom creu afalagar les masses i els dirigents de partits i organitzacions, i, d'altra banda, un dilantisme en front dels fets: és a dir, que es pot pintar una barricada de manera acadèmica i el quadre serà reaccionari o causa de la concepció pictòrica que no correspon a l'època. De més a més, hi ha un altre aspecte: l'exploració del sofriment i de la mort d'uns desconeguts. Hom dona solament la ficció d'una col·lectivitat, però el treball intel·lectual ha servit massa sovint per a evitar el sacrifici i el mateix col·lectiu.

—Quin ha d'ésser el rol de l'intel·lec-

tual en un país que està en guerra? No ens referim precisament a la nostra terra. Parlem en general. Dels intel·lectuals de tot país que estigui en guerra.

—Què ha de fer? Doncs intentar oc-
bar el rol ben com-
promès dels intel-
lectuals i abandona-
nar el privilegi d'una
nova cordia venera-
ble i mal pagada i
anar a les trinxe-
res. La nostra existe-
ncia està t a n
amenaçada que no
hi ha lloc adhuc
per a l'art. Ja no es
pot menar una vida
de rendista, de som-
ni ni de "maque-
reau" d'un fals real.
En veritat, l'art és
o n c a r a explotat,
utilitzat, com un
paravent per a pro-
tegir una contem-
plació inútil, la base
de la qual és la por
de morir. Jo crec
que alguns intel·lec-
tuals continuen una
cosa que es diu "so-
fòritimo". El més
ridícul del cas és
que no trabeu gaire
intel·lectuals al
front. I els soldats
ho saben perfectam-
ent. En realitat,
els intel·lectuals con-
tinuen menant una
vida monòtona com
obans, lluny dels
fets. Abans, inten-
taven fer un art
que no trabeu gaire
intel·lectuals al
front. Ara, cauen
en un conformisme
teòric sense arris-
car llur pell, un al-
t e conformisme.
Ara, consideren l'ar-

tista com una mena de funcionari, que té dret a una seguretat quan tothom està en perill. En resum, el rol ridícul dels intel·lectuals és que suporten els fets i no saben crear-los. Continuen la follida d'una



JOAN MIRO: CAP D'HOME (1931)

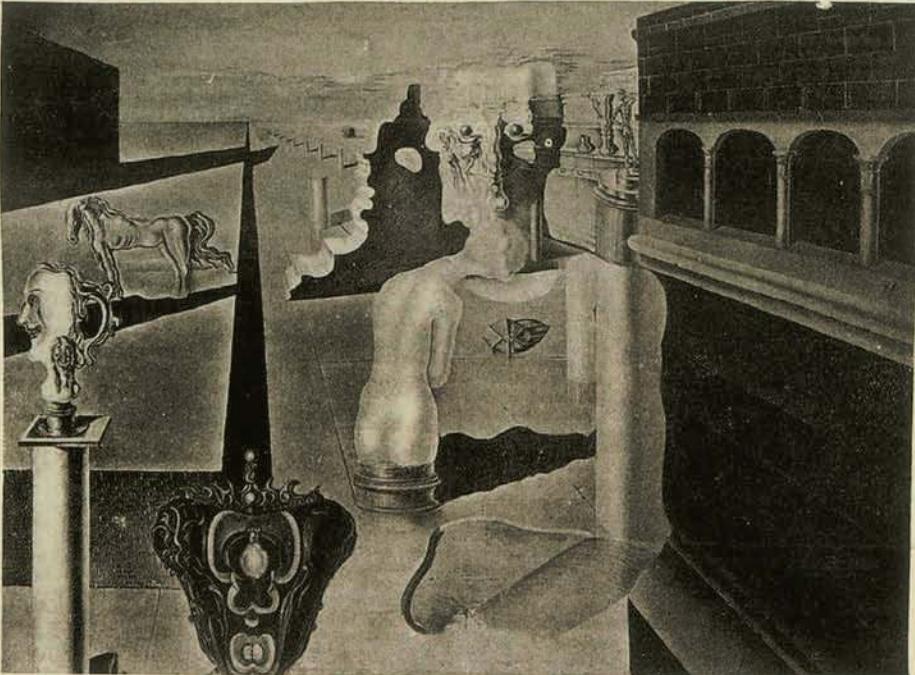
irreu del món el coneixen
Es un dels esteticistes de
ternacional. Els seus llibros,
els seus articles, que res-
na de pensament, una for-
a demini da si mateix
s no gens freqüent, no són
sensibilitat d'un dia, sino
re coses eternes.

e l'art dels pobles primi-
di qual fou un dels pri-
després d'un llarg sojorn a
r, fa uns deu anys, de
vista viva en la qual col-
millor de la intel·lectua-
rtísticament i socialment
sin ho publicat una quan-
a de llibres que han estat
els idiomes. Ara prepara
le l'art o ficció i realitat"
de les llacunes en la His-
assoig per arribar a la bio-
ambos llibres editats per
yue Francisco".
l'Àfrica, esportiu cent per
ternacional de boxa i de
tualment l'únic intel·lectual
diol que lluita als nostres
amb el seu jersey incapaç
seves amples espalles i el
t, amb el seu barret tou
mbla un manager de boxa.
nt d'una ferida, passa uns
a.

car, ¿voleu dir-nos quatre
i Dali, els dos pintors co-
fama internacional?, li hem

n pintor molt catòlic, so-
ors de les seves teles. Un
Però algunes vegades fallo
er fet obres que són més
tures que quadres. Es que
ssa limitat. Sobretot davant
ls fets actuals. Davant la
risosa d'aquests fets, pin-
don sovint la partida. Amb
l'xicot que té més talent
tració.

ol del 1860, contesta, r6-



SALVADOR DALI: L'HOMME INVISIBLE (1930)

generació. Els intel·lectuals havien parlat sempre d'aventura i ara l'eviten a tot preu.

—¿Per què heu reemplaçat el llibre pel fusell? ¿Per què heu vingut a Espanya o a defensar la nostra causa?

—Es l'única cosa útil en aquests moments. Perquè no vull suportar la monotonia d'una Europa feixista. Des del 19 de juliol que lluito amb vosaltres. He vingut perquè Espanya és el sol poble que no consenteix a ésser venut, a desgrat que tot el món s'esforcava per vendre'l. Aquesta guerra forma nous tipus d'espanyols...

Heus aci el que ens ha dit Carl Einstein. Uns punts de vista molt personals, com heu pogut llegir. Molt personals i molt apassionats. No cal dir que no compartim moltes de les seves afirmacions tan categòriques. Però les publiquem per tractar-se d'un dels més eminentes esteticistes europeus i, sobretot, per tractar-se d'un antifeixista insubornable — Einstein es trobà ja al costat de Liebknecht en les jornades memorables de l'hivern alemany del 1918 —, que ho abandonat benestar, glòria i fortuna per posar-se amb les armes al servei de la guerra que sostenim contra l'invasor.

Sebastià GASCH

Aquest número
ha passat per
la censura

CARNET DE LES ARTS

phicitat d'un bon centenar
bonnat, crític de circ i mu-
orgat per quarta vegada d'E-
ena Comuna de París l'at-
del teatre i del music-hall,
spectacular és ple d'atractius

aquells blocs i a aquelles carcasses, a aque-
lles parets de vidre i a aquells edificis su-
maria? I el mateix redactor contesta, en-
teïdri: "Preferesco l'amable erada al turis-
isme que em adreça en els monuments, els
postages i una seductora gastronomia".
—Dijoy per a la gran Gazette des Beaux
Arts", ha exclamat, després de llegir aquest

La vella revista d'art francesa, L'Amour
de l'art, apareix sota una forma nova amb
línies en color. Aquesta revista fou la
més vivent de les publicacions d'art. Con-
tinuà essent digna de la seva reputació des-
prés de les inevitables vacil·lacions del co-
mencament. Les il·lustracions en negre de
Folien s'interrompieren.

si, bonica. Hi ha massa coses empudores
en la vida perquè no en fabriquem encara
més... Si volia ser bonic fou expressament,
lat al llarg de la seva carrera, i sempre amb
el sentiment de no assolir plenament els seus
fins.

A la Galeria Barreiro de París exposen actualment els "Impressions". Es a dir els il·lustradors de diaris i de llibres. Aquests "Impressions" són nous Adlen, Carollà, Gringer, Kargon, Lalande, Lebedeff, Olm, Peynet i Van Moppes. No aneu a creure que tots són genials, s'accontenten d'ésser modestos, divertits, personals, i llurs obres són d'una amable amenitat que fa data en aquesta època d'extralents brams publicitaris. Que il·lus-

Introduction

Isabelle Kalinowski
Maria Stavrinaki

Métamorphoses

Dans la peinture de Paul Klee, notait Carl Einstein en 1926, « nous rencontrons d'étranges figures qui poussent dans un désert pâle et atone ; ou bien d'autres dont les facettes étincellent comme des soleils ; ce sont des formes dans lesquelles sont emprisonnés des astres, ou peut-être l'étoile d'un ancêtre qui s'est incarné en eux. Les hommes peuvent pousser en tant que plantes ou connaître le repos des minéraux, briller en astres ou s'éteindre en lunes. Cela signifie que l'homme est un acrobate des états temporels : autant de rayons qui émanent de lui. Voilà pourquoi son destin est de se soumettre à tous les états et à toutes les métamorphoses ; l'homme est le jeu rêvé d'une métamorphose incessante. » (« Le Cavalier bleu ») Toute sa vie, Einstein (1885-1940) s'est battu contre l'ordre figé des choses, contre une réalité dont la seule légitimité consistait dans le fait qu'elle était déjà là. Il a trouvé dans la « métamorphose » cette faculté dynamique que le sujet devait exercer contre lui-même, contre tous les impératifs qu'il avait intériorisés presque à son insu : les hiérarchies de tout ordre et les automatismes provenant du passé. Ses écrits sont hantés par les métaphores d'une universelle « métempsychose » : les êtres et les choses sont unis par des rapports « acrobatiques », et les frontières qui les séparent s'amenuisent parfois jusqu'à disparaître. Dans « l'art nomade », écrit Einstein, « l'écart entre l'homme et l'animal est encore mince. De l'homme peuvent fleurir des animaux, des poissons, des dragons, des mille-pattes, etc., l'homme et les autres créatures sont apparentés par la métempsychose. » (« L'art des nomades d'Asie centrale »)

C'est la notion d'art magique, défini comme l'art capable de réaliser des métamorphoses, qui marque, chez Einstein, le point de jonction entre l'analyse de l'art et l'ethnologie. L'art n'intéresse Einstein que dans la mesure où il est capable de retrouver une efficacité magique au détriment de la valeur « esthétique » que lui

Fig. 1 Sebastià Gasch, « Unes declaracions sensacionals de Carl Einstein », détail, in *Meridià*, 6 mai 1938.

a attribuée la sécularisation moderne ; et la magie étudiée par les ethnologues crée des œuvres d'art au sens où Einstein l'entend, c'est-à-dire des œuvres de métamorphose plutôt que des œuvres esthétiques. Dans ce grand cercle de l'art magique, l'ethnologie devient outil magique à son tour, un réservoir de secrets d'efficacité de l'art ; Einstein ne se soucie guère de sa scientificité, pas plus que de celle de ses propres textes, et mêle genres, époques, cultures de façon désinvolte. L'anti-académisme de cet érudit était revendiqué.

Einstein donne au terme de « magie » une acception fréquente dans l'ethnologie et la sociologie religieuse allemande de son temps (par exemple chez Franz Boas et chez Max Weber) : synonyme de « symbolisme », la magie forme un couple antithétique avec le « naturalisme ». C'est le lien étroit unissant les deux concepts qui explique l'évidence avec laquelle pouvait s'opérer, dans ce contexte intellectuel, la transition entre histoire de l'art et ethnologie. Dans l'interprétation d'Einstein, la magie était avant tout entendue comme un mode non naturaliste d'accès au réel, c'est-à-dire comme une technique destinée à métamorphoser celui-ci plutôt qu'à le reproduire. Il écrivait par exemple : « On voit bien avec l'art moderne, Picasso en particulier, combien la figuration magique est proche de nous. On recommence à inventer des figures qui ne sont pas placées sous la dépendance des naturalismes. » (« Art exotique ») « L'art moderne » correspondant à une telle définition entrerait dans la catégorie de la magie non seulement parce que ses figurations n'épousaient pas les limites « naturalistes » du réel, mais aussi et surtout parce qu'elles étaient capables d'exercer une action efficace sur ce réel même. Einstein crut littéralement à ce pouvoir magique de l'art, même s'il connut aussi, nous y reviendrons, des moments de doute radical.

À ce mouvement de « primitivisation » (le terme est le sien), Einstein assignait cependant une limite : la croyance en la magie de l'art pouvait revivre dans la modernité, mais n'était plus appelée à remplir la même fonction. « Les primitifs, tournés vers le passé, aimaient conserver anxieusement dans une image les esprits des morts quand ils cessaient d'être visibles, afin de préserver la densité du sang ; nous, au contraire, nous nous efforçons de dessiner les esprits que nous ne connaissons pas encore pour qu'ils prennent réalité. » (« Le Cavalier bleu ») Ce pouvoir de création magique, ajoutait immédiatement Einstein, ne se confondait pas non plus avec le modèle de Pygmalion, encore trop proche, lui aussi, de la re-création du déjà connu ; dans sa version moderne, l'art magique avait à faire advenir ce qui n'existait pas encore. Le « retour à l'époque magique » prenait ainsi sens par rapport à un avenir : « On a dépassé le stade classicisant de Pygmalion, qui modèle la poupée de cire avec tant de ressemblance qu'elle se met à respirer, et on retourne à l'époque magique où l'on voyait surgir des créatures inattendues d'une branche ou d'une boule de glaise. [...] L'art retrouve la force d'être un outil magique et une prophétie de ce qui est à venir. » (*Ibid.*)

Le rapprochement entre histoire de l'art et ethnologie, selon Einstein, ne prenait ainsi véritablement sens que dans une perspective politique. La « primitivisation » de l'art était destinée à engendrer la dynamique émancipatrice de la révolution, interruption simple et majestueuse du cours automatique du temps. Considérant que le monde des faits était contingent, un cas au sein de l'infinité des possibles, Einstein misait sur le potentiel de l'art et de l'action politique pour parvenir à un modèle subjectif contestant la légalité pérenne du déjà achevé. Il opposait au modèle de la totalité figée de la forme celui du réseau ouvert des fonctions psychiques, capables de briser les répétitions de la « mémoire standardisée », qui vole à la vie ses chances de changement. Pour Einstein, inspiré par

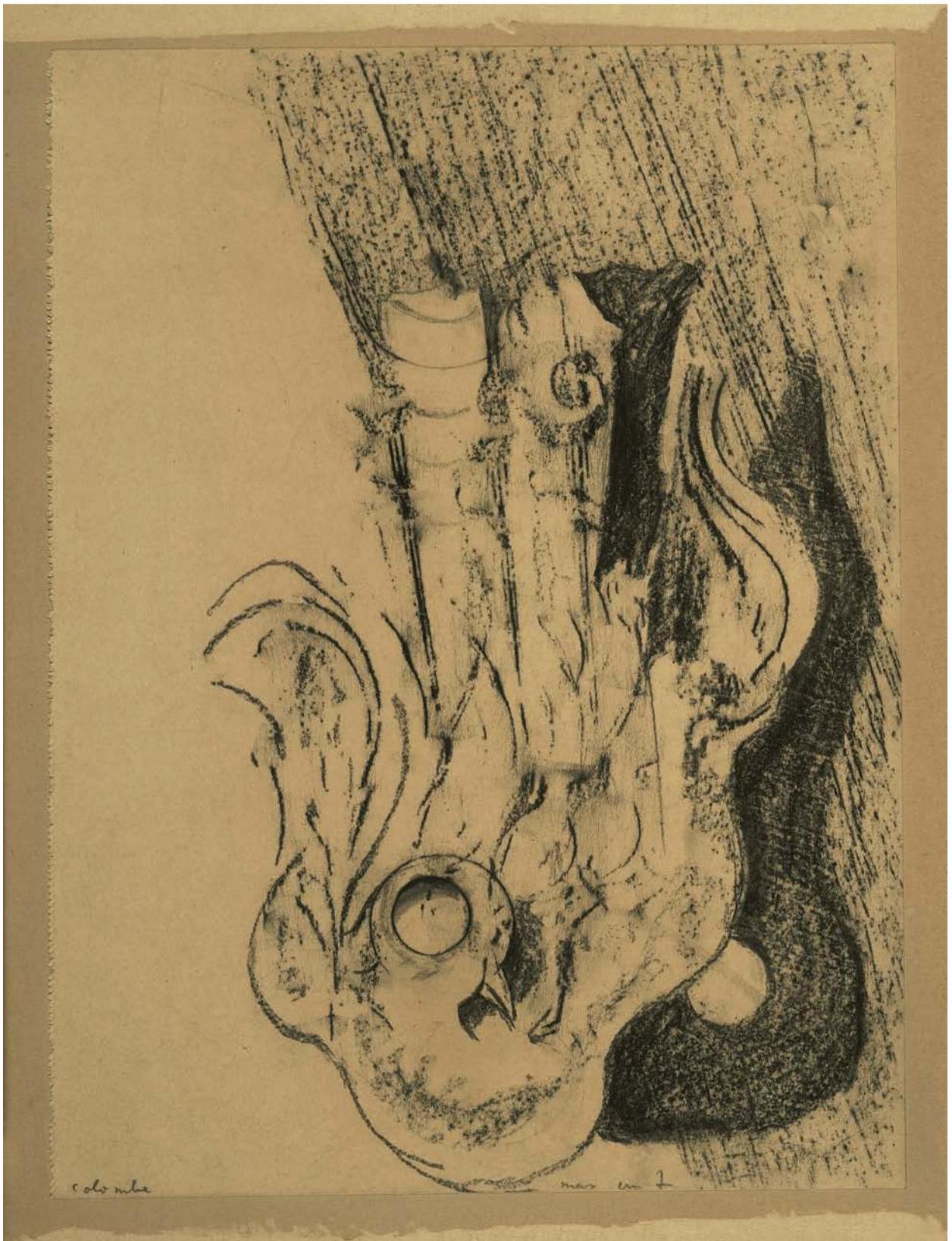


Fig. 2 Max Ernst, *Colombe*, 1928. Collection Centre Pompidou, dist. RMN / Philippe Migeat © ADAGP, Paris 2011.



Fig. 3 Idole discoïdale à deux têtes, époque pré-hittite, Cappadoce, fin du III^e millénaire av. J.-C. Paris, musée du Louvre © RMN / Les frères Chuzeville.

Nietzsche, c'était au présent d'engendrer son passé, et non l'inverse, afin que ce présent puisse s'inscrire dans la généalogie la plus adaptée à son autoréalisation future.

Le « réalisme » ainsi valorisé par Einstein se situait aux antipodes de tout « naturalisme » ; il consistait à donner réalité à des configurations neuves, en opérant une transition entre l'inventivité subjective de l'artiste et la reconnaissance collective des nouveaux « symboles » qu'il était capable de créer. « Le réalisme se charge alors d'un sens plus profond : ce n'est plus une création qui imite la réalité ou la reproduit, mais la création nouvelle d'une réalité concrète. » (*Ibid.*)

Le pouvoir « métamorphique » qu'Einstein reconnaissait à tous ses artistes de prédilection, modernes ou anciens, éponymes ou anonymes, il chercha à le retrouver dans le jeu entre les différentes facettes de sa vie : en passant de la théorie et de l'écriture sur l'art à l'action politique, de la littérature à l'ethnographie, de la philosophie à l'histoire, il était conscient que la vérité ne se trouve pas ici plutôt que là, mais se tisse à partir de rapports ouverts entre les choses. Il privilégiait l'incongruité épistémologique, déplaçait par exemple le principe formaliste du « tectonique » dans la pensée ethnologique et, inversement, les catégories ethnologiques de l'« exogamie » et du « nomadisme » au sein de l'art de son temps. L'histoire de l'art révoque aujourd'hui le cloisonnement idéaliste et formaliste de la catégorie d'œuvre d'art et lui substitue la notion d'« image » ; elle noue ainsi des liens de fond avec l'anthropologie, autour de notions telles que le mimétisme, l'efficace (-cité) ou l'action de l'image, ou encore – deux textes du présent volume en témoignent – l'« agentivité »¹. L'une des manifestations de ce « tournant iconique » de l'histoire de l'art est, précisément, la redécouverte des écrits d'Einstein.

Mais l'histoire de l'art pratiquée par Einstein ne fut pas seulement celle qui privilégie le mélange des genres, les ruptures temporelles, la discontinuité et l'intervalle. Il put concevoir aussi le projet d'une histoire de l'art « objective », parce qu'universelle et anonyme, avoir recours à la notion de « milieu » et mettre fortement en doute l'apport des subjectivités géniales à l'histoire². Chez lui, la « dynamique tectonique », le plus souvent, œuvrait conjointement avec la « dynamique hallucinatoire », composante importante de l'art moderne. La recherche des années 1970-1980 s'est montrée plus sensible à cette autre part d'Einstein : le marxisme prégnant de ces années s'est attaché à comprendre le besoin « tectonique » de cet homme, son souci persistant d'unité, de cohérence, de légalité universaliste. Cet Einstein-là effectua un tournant « matérialiste » à deux reprises dans sa vie, en réaction, chaque fois, à des événements politiques majeurs : la Révolution spartakiste d'abord, la montée – lente et infernale – du fascisme ensuite. Pourtant, avant même de condamner sévèrement, dans son manuscrit *La Fabrication des fictions*, la croyance moderne en l'efficacité de la fiction subjective face à la dureté des faits objectifs, Einstein était déjà en porte à faux par rapport à l'équivocité moderne. L'antagonisme entre le principe matérialiste/tectonique et le principe subjectiviste/hallucinatoire, toujours présent chez lui, atteignit parfois un point paroxystique. À certains moments de sa vie, l'arc se brisa.

Les dettes intellectuelles de ce volume sont grandes, le lecteur le constatera au fil de ces pages. Le travail pionnier de Jean Laude et de Liliane Meffre, qui ont introduit Einstein en France, est fondamental. Liliane Meffre a édité, traduit et commenté ses œuvres, retrouvé des manuscrits et écrit sa biographie intellectuelle. En Allemagne, à la suite d'Heidemarie Oehm et des travaux émanant de



1. Pour une vue d'ensemble sur le tournant anthropologique de l'histoire de l'art, cf. Thierry Dufrene et Anne-Christine Taylor, *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, musée du quai Branly-INHA, 2009.

2. Cette conception détermine par exemple son projet d'un *Handbuch der Kunst* (« Manuel de l'art »), entrepris dans les années 1930. Cf. Maria Stavrinaki, « Le Manuel de l'art : vers une histoire "tectonique" de l'art », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne* 117, 2011.

la Société Carl Einstein, les études d'Uwe Fleckner sont venues interroger Einstein à nouveaux frais. Aux États-Unis, les travaux de longue date de Charles Haxthausen ont été enrichis par ceux de Sebastian Zeidler, éditeur notamment d'un numéro spécial de la revue *October*. La recherche einsteinienne est florissante dans le monde anglo-saxon; sa forte présence dans le sommaire de ce numéro en témoigne³. Nous avons cherché à confronter ici des approches parfois divergentes afin de laisser surgir des questions nouvelles.

Les choix iconographiques adoptés dans ce numéro de *Gradhiva*, grâce au travail de Valérie Loth, constituent eux aussi un apport singulier aux études einsteiniennes. Loin de nous en tenir à une option documentaire, nous avons franchi la barrière temporelle marquée par la mort d'Einstein et présenté ici beaucoup d'œuvres d'une époque postérieure à la sienne. En effet, les images qui avaient été neuves sous le regard d'Einstein se sont pour nous souvent banalisées. Nous avons ainsi éprouvé la nécessité d'associer à l'apport vivant de ses textes, qui n'a pas failli mais que la retraduction nourrit, la dynamique de supports visuels renouvelés. Einstein a toujours défendu une approche perspectiviste, voire « présentiste » de l'histoire. Considérant que le passé n'existe pas comme une entité achevée, il envisageait, de manière nietzschéenne, le pouvoir « métamorphique » du présent sur ce passé. Einstein était par ailleurs très sensible aux variations d'intensité affectant l'image; celle-ci, observait-il, ne pose pas seulement un problème formel mais un problème psychique, la question de sa réception, de son usure éventuelle et des scléroses ainsi véhiculées. Il notait ainsi : « La question de l'image comme totalité ne se réduit pas, comme on le suppose en général, à un problème formel : la question qui se pose avant tout est celle de la totalité psychique. Le plus souvent, c'est une certaine strate psychique qui prédomine dans les images, car celles-ci sont majoritairement des fragments qui ne rendent compte que d'un aspect unique, d'un point de vue psychique. » (« Le Cavalier bleu »)

Moments d'une vie

En adéquation avec son époque « trop tardive », la formation intellectuelle d'Einstein ne fut pas systématique, mais éclectique. Einstein était un homme animé d'une grande curiosité, perpétuellement en partance pour des terrains de connaissance encore peu explorés. Il ne fut pas seulement un des plus célèbres découvreurs de l'art africain et du cubisme; certains des textes inédits traduits dans ce numéro attestent qu'il fut également féru de sculpture archaïque, d'art d'Asie centrale ou encore d'art océanien. Il écrivit sur les gravures japonaises, les tissus d'Amérique du Sud, la sculpture française, les ballets russes... Le hasard des commandes explique en partie le caractère composite de l'univers artistique délimité par ses textes; il était souvent sollicité pour écrire des catalogues d'exposition. Mais cet éclectisme était vraiment le sien.

Il fut surtout un autodidacte, mais suivit quelques études de philosophie, d'histoire et d'histoire de l'art. À l'instar d'autres représentants de la « génération expressionniste », tels Ernst Bloch, György Lukács ou Siegfried Kracauer, il assista aux cours de Georg Simmel, si curieux des différentes facettes de la vie moderne. Comme d'autres historiens et critiques d'art de sa génération, par exemple Max Raphaël, Einstein fut également un auditeur des cours berlinois d'Heinrich Wölfflin. Il en hérita sa compréhension des œuvres comme concrétisations d'une

• • •
3. Pour une présentation synthétique des travaux sur Carl Einstein, voir la bibliographie de ce numéro.

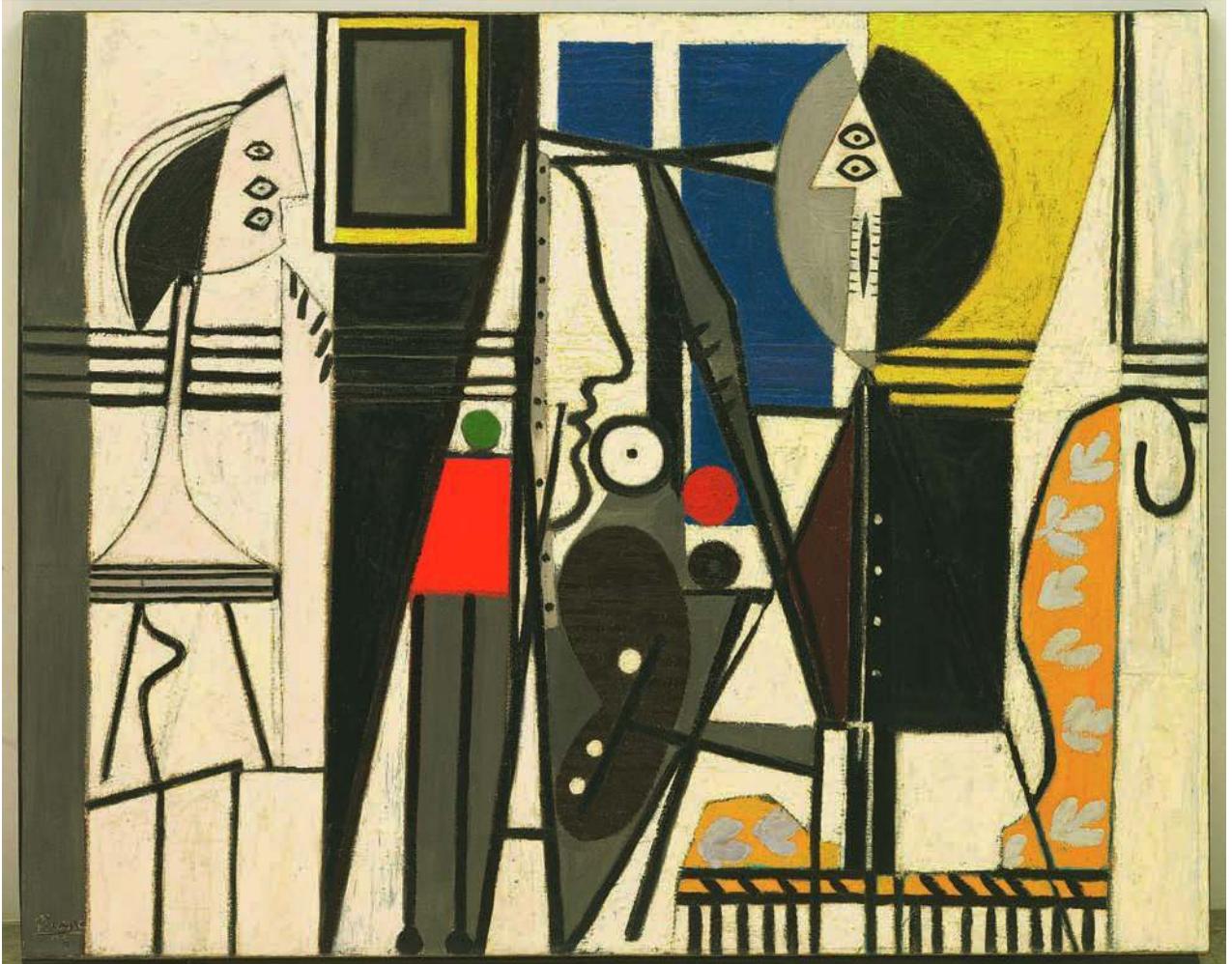


Fig. 4 Pablo Picasso, *Le Peintre et son modèle*, 1928. Museum of Modern Art, New York, The Sidney and Harriet Janis Collection / Scala, Florence © Succession Picasso 2011.

vision organisatrice du monde ; les apports des théories de la « pure visibilité » (Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand) confortèrent chez lui cette manière d'appréhender l'art. Dans sa théorisation d'un sujet actif et changeant, en négociation permanente avec le monde, et pourtant solide, Einstein fut également influencé par le sensualisme empiriste d'Ernst Mach et le vitalisme de Nietzsche.

Ses premières publications furent des critiques d'art – pas forcément de l'art d'avant-garde – et un roman, *Bebuquin ou les dilettantes du miracle* (1912⁴). Par le nom de son héros, devenu son alter ego pour le reste de sa vie (cf. l'article de Devin Fore), qui faisait écho aux mots français « bébé » et « mannequin », Einstein suggérait une tension ironique entre son désir romantique de posséder une subjectivité « vierge » d'histoire et son scepticisme quant à la possibilité d'une telle subjectivité. Le « mannequin » de *Bebuquin*, à la différence de celui d'Heinrich von Kleist, n'avait pas bouclé la boucle de la grâce à en croire le sous-titre, « les dilettantes du miracle ». La notion de miracle, rupture du temps sans cause, devait hanter pour longtemps les écrits d'Einstein. Ses premiers textes politiques, publiés, comme certains de ses travaux plus purement spéculatifs, dans la revue anarchiste *Die Aktion*, témoignent du même besoin impératif de vivre la révolution comme rupture apocalyptique du temps continu. En cela, Einstein s'inscrivait dans le courant d'un certain messianisme juif de gauche, entre Martin Buber et Ernst Bloch, Gustav Landauer et Walter Benjamin (cf. l'article de Maria Stavrinaki).

C'est en 1913 qu'Einstein devint un fervent admirateur du cubisme, dans lequel il crut reconnaître sa propre quête d'une subjectivité contestant l'immuabilité du réel (cf. les articles de Devin Fore et de Charles Haxthausen). Son soutien à la peinture cubiste demeura sans faille, comme sa grande amitié avec Daniel-Henry Kahnweiler. Les expérimentations langagières de *Bebuquin* étaient proches de la logique « d'interstices » de la représentation cubiste : Einstein avait cultivé la dissolution simultanée du moi en ne se limitant pas aux ressorts sémantiques des mots, mais en travaillant leur matérialité des signes. Considérant que l'objet n'existait que par ses signes, par ailleurs infinis, les cubistes agnostiques, Georges Braque et Pablo Picasso, cherchaient à peindre les rapports différentiels entre ceux-ci plutôt qu'à restituer l'objet substantialisé.

L'intérêt d'Einstein pour l'« art nègre » date de la même époque (cf. les articles de Z.S. Strother et de Charles Haxthausen). Einstein entreprit l'écriture du traité *La Sculpture nègre (Negerplastik)* début 1914, mais, blessé peu de temps après le début de la guerre, il était hospitalisé au moment de la parution du livre, en 1915. Opposé à l'attitude viscéralement antimilitariste de la revue *Die Aktion*, il s'était porté volontaire, en quête de la « camaraderie » qui lui manquait en temps de paix. En 1915, il fut transféré à la section coloniale de l'administration allemande de Bruxelles ; il séjourna alors au musée de Tervuren, dont il fréquenta notamment la bibliothèque. Sa connaissance de l'art africain s'était beaucoup approfondie lorsqu'il publia *La Sculpture africaine*⁵, en 1921 (cf. l'article de Z.S. Strother). À Bruxelles, il entra également dans des conseils de soldats ; par la suite, il devint un activiste des conseils révolutionnaires berlinois. Cette confrontation avec le « réel » trouve également son expression dans son soutien à l'art « réaliste », attesté par sa correspondance avec le peintre Moïse Kisling⁶. Au cours de ces années, Einstein prit ses distances avec l'art moderne, jugé alors subjectiviste et élitiste (voir le petit texte « Sur l'art primitif » traduit dans le présent volume). Il se rapprocha alors de la branche marxiste du mouvement dada, autour du thème de la « fin de l'art » (cf. les articles de Maria Stavrinaki et de Charles Haxthausen).



4. Roman admirablement traduit en français par Sabine Wolf (Dijon, Les Presses du Réel, 2000).

5. Carl Einstein, *La Sculpture africaine*, trad. Thérèse et Raymond Burgard, Paris, Les Éditions G. Crès, 1922.

6. Cette correspondance très intéressante a été éditée par Liliane Meffre dans *Les Cahiers du musée national d'Art moderne* 62, 1997, p. 75-123.

L'art moderne retrouva les faveurs d'Einstein deux ou trois ans plus tard. C'est dans son *opus magnum*, *L'Art du XX^e siècle*, paru en 1926 puis remanié à deux reprises en 1928 et 1931, qu'il livra ses réflexions les plus approfondies dans ce domaine. Un des chapitres les plus percutants du livre, consacré au Cavalier bleu, a été traduit ici intégralement. Le prospectus de l'éditeur annonçait « la première tentative d'apporter de la clarté dans le chaos de l'art de notre temps, de faire la part entre ce qui a un prix et ce qui est sans valeur ». L'art moderne contestait l'« imitation », entendue comme reconnaissance, répétition, appropriation et accumulation de l'objet par le sujet. L'objet-fossile trouvait son pendant dans le sujet-fossile, dénué de tout pouvoir métamorphique et contaminé par les objets.



Fig. 5 Vernissage du premier Salon international Dada dans la librairie Dr. Burchard à Berlin. Debout de gauche à droite : Raoul Hausmann, Otto Burchard, Johannes Baader, Wieland et Margarete Herzfelde, George Grosz, John Heartfield. Assis : Hannah Höch et Otto Schmalhausen. Photographie anonyme, 1920 © BPK, Berlin, dist. RMN / image BPK.

Le paysage chaotique de l'art moderne, dans cette optique, s'ordonnait entre deux pôles. Le « tout sujet » était représenté par Vassily Kandinsky et Franz Marc, dont Einstein rejetait l'expressionnisme mystique et les hallucinations solipsistes (cf. l'article d'Isabelle Kalinowski, et « Le Blaue Reiter selon Carl Einstein » de Maria Stavrinaki), ou encore par l'abstraction « constructive » de Kazimir Malevitch ou de Piet Mondrian, dans laquelle l'objet fossilisé avait pris d'assaut le sujet à son insu. Quant au « tout objet », il s'incarnait dans la peinture de Fernand Léger et son « totémisme industriel », son art impersonnel et mécanique. Si le totem des civilisations tribales organisait les lignées de manière d'abord verticale, selon l'ordre biologique de la succession, le totem des civilisations industrielles aspirait, dans la vision d'Einstein, à organiser la société de manière horizontale, dans ce qu'on pourrait appeler la simultanée communisme.

Le cubisme était au cœur de *L'Art du xx^e siècle*. Exaltant Picasso et son art de la métamorphose, Einstein décrivait ce dernier comme une lutte incessante entre le principe passif et fluide de l'hallucination et le principe actif et constructif du tectonique. Le sens « tragique » antique, dont il déplorait l'absence dans la société moderne sécularisée, ressurgissait sous une forme plastique dans la peinture de Picasso.

La troisième version de *L'Art du xx^e siècle* (1931) porte les marques d'une ethnologisation ou d'une « primitivisation » de la pensée einsteinienne (cf. l'article de Charles Haxthausen). Elle se traduisit d'abord par l'implication d'Einstein, émigré à Paris en 1928, dans la revue *Documents* (1929-1930), aux côtés de George Bataille et de Michel Leiris (cf. l'article de Spyros Papapetros). Plusieurs textes publiés par Einstein dans la revue furent la matrice du chapitre sur le surréalisme ajouté dans *L'Art du xx^e siècle*, « La génération romantique ». L'empreinte ethnologique fut sensible dans tous les remaniements de l'ouvrage (cf. « Le Blaue Reiter selon Carl Einstein » de Maria Stavrinaki). La primitivisation d'Einstein se manifesta également dans une dilatation de ses intérêts historiques et artistiques ; le dénominateur commun des arts auxquels Einstein s'ouvrait était la distance, fortuite ou volontaire, qui les séparait de l'art « classique » (cf. les articles d'Isabelle Kalinowski et de Joyce Cheng).

En 1932, Einstein acheva une monographie consacrée à Braque (publiée en 1934). À cette date, son approche de l'art moderne était encore positive (cf. les articles de Joyce Cheng et de Devin Fore). Mais une impatience perçait déjà dans sa correspondance ; cet art était désespérément en retard par rapport à ses attentes ontologiques et politiques. Einstein se montra dès lors toujours plus critique envers les « hallucinations » de l'art moderne. Le pôle de la subjectivité exclusive avait aspiré, tel un vortex, le chaos de l'art de son temps. L'impulsion réaliste et collectiviste d'Einstein le conduisit à nouveau vers l'action politique en 1936, aux côtés des républicains espagnols. Il quitta Paris brusquement pour s'engager dans la colonne anarchiste de Durruti (cf. l'allocution radiophonique de 1936 intitulée « La colonne Durruti », traduite dans ce volume, et l'article d'Isabelle Kalinowski). De retour en France en 1939, il reprit l'écriture et trouva alors dans l'histoire de l'art un substitut de l'art. Tout en se demandant si celui-ci était encore nécessaire en un temps où les masses – c'est-à-dire le sujet qui lui était encore le plus étranger – étaient seules à détenir la clé de l'action politique, il entreprit l'écriture convulsive de divers textes d'histoire de l'art (dont un *Manuel de l'art* en cinq volumes dont le plan, ainsi qu'une quarantaine de chapitres, figuraient dans ses écrits posthumes), dans une acception bien différente de celle qui avait inspiré *L'Art du xx^e siècle*⁷.

7. Cf. Carl Einstein, « Manuel de l'art » (le plan de l'ouvrage resté inachevé), trad. Isabelle Kalinowski, *Les Cahiers du musée national d'Art moderne* 117, 2011.



Fig. 6 Toni Vidal, Affiche de la CNT-FAI, 1936. Archivo Historica Nacional, Salamanca © Iberfoto / Photoaisa / Roger-Viollet.

En 1939, Einstein fut arrêté, puis interné dans un camp. Aussitôt libéré, il tenta de s'enfuir mais s'arrêta à la frontière espagnole; dans l'Espagne franquiste, il était un proscrit. Il se donna la mort en 1940 en se jetant dans le gave de Pau, une pierre suspendue à son cou. Ce fut la fin de la lutte de la fluidité subjective contre la pesanteur objective.

Le moi, l'art et la politique

Les rapports entre l'art et la politique dans la pensée d'Einstein, articulés autour de la figure de la révolution; les régimes de temporalité, l'approche du primitif, du passé, de la mémoire et de l'histoire; les hypothèses épistémologiques et les méthodes formelles qui structurent son analyse ethnologique de l'art, l'implication d'Einstein dans *Documents* et sa perception de l'histoire culturelle de son temps, ou encore sa monographie sur Braque et son autobiographie inachevée *Bebuquin II*: autant de sillons de ce volume qui se croisent là où les conduit inéluctablement la pensée einsteinienne – au sein de la grande, de la primitive question du « moi ».



Fig. 7 Walker Evans, *Buste, fragment d'une statue, Dahomey*, n° 240 du portfolio *African Negro Art*, MoMA, 1935, musée du quai Branly © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

ENTRE L'ART ET LA POLITIQUE : JONCTIONS ET TEMPORALITÉS

L'autonomie formelle de l'œuvre d'art n'induit pas mécaniquement l'autonomie de l'art vis-à-vis de la vie et de la politique. Le caractère contestable de cette équation constitue l'un des thèmes où se croisent les contributions de Z.S. Strother, de Maria Stavrinaki et de Charles Haxthausen. Ces trois premiers textes traitent de *La Sculpture nègre*. Z.S. Strother cherche à explorer le contenu politique de ce livre en recourant à la méthode « réaliste », qui entend rappeler au signifiant son signifié, tandis que Maria Stavrinaki s'intéresse à son réseau de métaphores esthétiques, politiques et temporelles, et au rôle de la sculpture africaine dans la conception qu'Einstein se faisait de l'histoire et de la politique de son temps. Afrique absente d'un côté, Allemagne obsessionnellement présente de l'autre : *La Sculpture nègre* s'affirme dans les deux cas comme un écran sur lequel Einstein projette ses théories visuelles et les projets politiques associés à celles-ci.

« À la recherche de l'Afrique dans *Negerplastik* de Carl Einstein » de Z.S. Strother met en cause une double idéalisation : celle du livre lui-même, qui présente les sculptures africaines comme suspendues hors de l'espace et du temps, et celle qui a marqué la réception du texte. L'article s'arrête sur le choix et la mise en forme des images, en prenant pour point de comparaison *L'Art nègre* de Vladimir Markov, paru au même moment. Les images d'Einstein tendent à l'apprivoisement des objets, à l'effacement de tout signe inquiétant de l'Afrique ; la mise en forme photographique intellectualise et uniformise. Einstein attaqua-t-il les substituts du classicisme avec des moyens issus de l'esthétique classique même ? Z.S. Strother met en évidence une absorption de l'hétérogénéité et de la dissonance par les moyens de la reproductibilité technique. Notant l'éclectisme des sources textuelles d'Einstein, elle montre également que, dans son analyse des usages culturels de l'artefact africain, il s'inspirait discrètement de la notion de « fétiche », pourtant depuis longtemps caduque. L'autosuffisance du fétiche, qui impliquait l'adéquation parfaite du contenu et de la forme, s'accordait parfaitement à la théorie de la pure visibilité d'Einstein. Mais ce dernier élargissait la notion jusqu'à s'en inspirer dans sa description de l'état de transe, de métamorphose, vécu par les porteurs de masques dans des rites africains. Le « devenir fétiche » des porteurs de masques impliquait l'extinction de leur moi et leur identification aux entités « portées ». Par ce transfert de la pensée fétichiste sur le vivant, Einstein faisait le lien entre la forme « autonome » et la psychologie. Loin d'être autotéliques, les formes donnaient accès à la psychologie de l'acteur – en Occident : l'artiste ou le spectateur affecté.

Mais que signifiait au juste cette volonté de se saisir du spectateur par le truchement de la forme autonome ? Maria Stavrinaki et Charles Haxthausen tentent de répondre à cette question, la première en s'attachant à *Negerplastik*, le second en parcourant le labyrinthe des écrits einsteiniens. Dans « Apocalypse primitive. Une lecture politique de *Negerplastik* », Maria Stavrinaki soutient qu'Einstein a fait de l'autonomie souveraine des œuvres africaines le point nodal de son analyse parce qu'il la concevait comme un contre-modèle, une antithèse du régime politique et de la temporalité dominante de son époque : démocratie parlementaire et évolutionnisme tranquille volaient en éclats au contact de ces sculptures arrachées à leur propre histoire. Autonomes jusqu'à pouvoir se passer même du regard du spectateur, ces dernières échappaient à la juxtaposition, à la platitude et à la « mêmeté » démocratiques. Contractée dans le seul instant, ramassée dans l'intensité du présent, leur perception contrastait

sévèrement avec la dilution temporelle qui avait gagné la sculpture moderne et, plus généralement, l'histoire elle-même. Les sculptures africaines interrompaient le temps : celui de l'art démagogue, dont le wagnérisme était la matrice, celui de la répétition capitaliste ou encore celui de l'attentisme socialiste. Elles devenaient ainsi les incarnations anticipées de la Révolution, figure sécularisée de l'Apocalypse. La révolution apocalyptique einsteinienne était imprégnée par la pensée de Georges Sorel et, notamment, par son idée de la motricité du « mythe social » opposé à l'utopie rationaliste de la social-démocratie. Mais si ce mythe était une image cérébrale, dont la force suggestive était capable de propulser les sujets dans l'action, l'art avait pour Einstein une emprise sur l'histoire grâce aux suggestions inscrites dans sa nature sensible. Les lois univoques et universellement valables auxquelles était soumise, selon Einstein, la vision humaine laissaient supposer que les œuvres modernes pourraient avoir une efficacité politique immense pour peu qu'elles consentent à s'inspirer de l'intelligence plastique des Africains : une dynamique plastique compacte et fermement organisée, capable à la fois de briser le réel fossilisé et de contenir les forces centrifuges de la modernité.

Frappé par les analogies entre la théorie de l'art d'Einstein et celle d'Alfred Gell, Charles Haxthausen a emprunté le terme d'« agentivité » à ce dernier afin de décrire la fonction qu'Einstein attribuait à l'œuvre d'art, bien au-delà du symbolique. Par sa capacité à produire des subjectivités, des attitudes et des relations sociales nouvelles, l'œuvre d'art s'affirmait comme un acteur social, voire comme un véritable « sujet ». Par-delà *La Sculpture nègre*, Charles Haxthausen insiste sur le fait qu'Einstein a appliqué des notions animistes à l'art des années 1920-1930. « L'art et la politique » : le « et », conjonction brève et vague, étouffe les nuances et les tensions de cette relation inlassablement évoquée à propos d'Einstein. C'est ce que s'applique à démontrer Charles Haxthausen, en suivant rigoureusement la foisonnante pensée einsteinienne au fil des ans. On a rarement insisté sur les contradictions einsteiniennes, les sourds conflits immanents à sa pensée et que les affres de l'histoire ne pouvaient qu'exaspérer. Attentif à ce double registre, Charles Haxthausen insiste, comme Maria Stavrinaki, sur le rapport d'« asynchronie » entre l'idée qu'Einstein se faisait de l'art et son action politique. Sur ce point, ses thèses sont en convergence avec celles de Maria Stavrinaki. Dans les moments de crise politique, nous l'avons dit, Einstein reniait son propre messianisme de l'art, même si celui-ci se définissait comme un régime de promesse et non de réalisation.

ETHNOLOGISATION : POSTULATS ÉPISTÉMOLOGIQUES

Charles Haxthausen analyse la rencontre d'Einstein avec le surréalisme dissident comme le dernier acte de l'optimisme politique que lui inspira l'art de son temps. À l'ethnologisation de sa pensée furent associées, pour lui, les dernières promesses collectives de l'art moderne. L'ethnologie, par son savoir d'autres cultures que celle de l'Occident rationaliste, fonctionnait un peu pour lui comme « l'inconscient » du savoir. Elle était pour les collectivités humaines ce que la psychologie était pour l'individu. Du point de vue d'Einstein, civilisations tribales et civilisations pré- ou post- classiques partageaient un soubassement mythique. Einstein découvrit également dans les archétypes collectifs de Carl Jung des structures psychiques plus dynamiques que celles de l'inconscient freudien.

Fig. 8 Karl Blossfeldt, *Aconitum* (Aconit), jeune plant, 6 x, *Urformen der Kunst*, 1928. Archives Ann et Jürgen Wilde © Karl Blossfeldt Photos.





Fig. 9 Pavement de la basilique d'Aquilée, *Jonas jeté à la mer*, mosaïque paléochrétienne, IV^e siècle © akg-images / Cameraphoto.

Ces idées sont disséminées dans plusieurs textes, « ethnologiques » ou autres, des années 1920 et 1930. Un grand nombre d'entre eux est traduit pour la première fois dans ce volume. Dans « Les trois moments de Carl Einstein », Isabelle Kalinowski se propose de systématiser ces idées, en y repérant un modèle ternaire : le cycle de l'hallucinoire, du tectonique et du classique. L'hallucination représentée par l'art des surréalistes ou celui des expressionnistes mystiques correspondait au moment qu'Einstein appelait « nomade », qui faisait éclater les représentations héritées et jouait les traditions dans des montages entièrement nouveaux. Le passage au « tectonique », c'est-à-dire à la sédentarisation, conférait à ces inventions subjectives une validité collective stable. Une « canonication » des croyances, des structures sociales, des lois artistiques en résultait. L'épuisement de la tension entre hallucinoire et tectonique donnait naissance au « classique », standardisé, oublieux de ses origines, de plus en plus fossilisé. « *Georges Braque et l'anthropologie de l'image onirique de Carl Einstein* » de Joyce Cheng s'attache aussi à ces « trois moments », mais en fait une lecture différente. Si Isabelle Kalinowski voit dans l'hallucinoire et le tectonique deux principes indissociables dans la « métamorphose » du moi, Joyce Cheng met davantage l'accent sur le pouvoir métamorphique inhérent aux hallucinations.

Joyce Cheng se demande comment la monographie consacrée par Einstein à Braque (1934) se situait par rapport au massif « retour à l'ordre » (et au classicisme) de ces années. Elle souligne l'extravagance de la lecture einsteinienne de l'art de Braque. L'auteur mettait en avant des qualités opposées à celles qui étaient traditionnellement attribuées à ce peintre « français » (la solidité picturale, la maîtrise du métier, la masculinité tranquille de l'image). Chez Einstein, Braque rêvait, se laissait posséder par des forces inconscientes. Le critique d'art substituait à l'usage réactionnaire de la Grèce classique une autre Grèce, la Grèce archaïque et « irrationnelle » que redécouvrait à la même époque un Christian Zervos. Joyce Cheng souligne les analogies structurelles fortes qui unissent la pensée d'Einstein à celles de Roger Caillois, de Ludwig Binswanger ou de Jacques Lacan. Au lieu de voir dans l'inconscient, à la manière de Sigmund Freud, le « débarras » des expériences refoulées, Einstein percevait celui-ci comme « un univers positif d'images hétérogènes en transformation permanente ». Le rêve se trouvait ainsi crédité du pouvoir de métamorphose du sujet qui avait précédemment incombé au mythe.

Accordant la préférence au principe « hallucinoire », Joyce Cheng note une différence qualitative entre deux usages du « primitif » chez Einstein. L'évolution de l'art de Braque, du cubisme analytique au postcubisme de la fin des années 1920, reflète elle aussi ces deux orientations. D'un côté, le cubisme qui désintègre l'objet, ou encore le primitivisme de *Negerplastik*, sensible à la forme plastique, visant la restauration du « tectonique » au détriment du classique et, surtout, l'extinction du « moi ». De l'autre côté, la forme postcubiste, la courbe ininterrompue, un primitivisme « hallucinoire », davantage axé sur la psychologie et exigeant, comme le mythe, une destruction du moi plus radicale encore. Considérant que ce primitivisme hallucinoire correspond à un « stade avancé » de la pensée primitiviste, Joyce Cheng s'accorde avec Georges Didi-Huberman pour souligner combien Einstein est étranger à tout primitivisme naïf, formel ou conceptuel. Ce numéro ne parle pas d'une seule voix sur la question du « primitif », comme on le verra. Les textes de Z.S. Strother et de Maria Stavriniaki apportent un autre regard, plus critique, sur le « primitivisme » einsteinien, même s'il ne s'agit pas de contester le désir impétueux d'ouverture qui lui est inhérent. Z.S. Strother

met le doigt sur une stratégie de mise en conformité de l'altérité qui constitue une composante importante de l'idéologie primitiviste en général. Pour Maria Stavrinaki, cette appropriation est pour ainsi dire plus indirecte : étant, précisément, *trop* différente de la réalité normative en Europe, la sculpture africaine représentait une totalité religieuse, souverainement incarnée et, par là même, puissamment efficace. Non exempt de nostalgie, l'antihumanisme einsteinien, dans ses prémisses politiques, esthétiques et, plus largement, ontologiques, était à la recherche de valeurs absolues, capables de forcer le respect et, en tout cas, de détrôner l'homme du « centre » de la création.

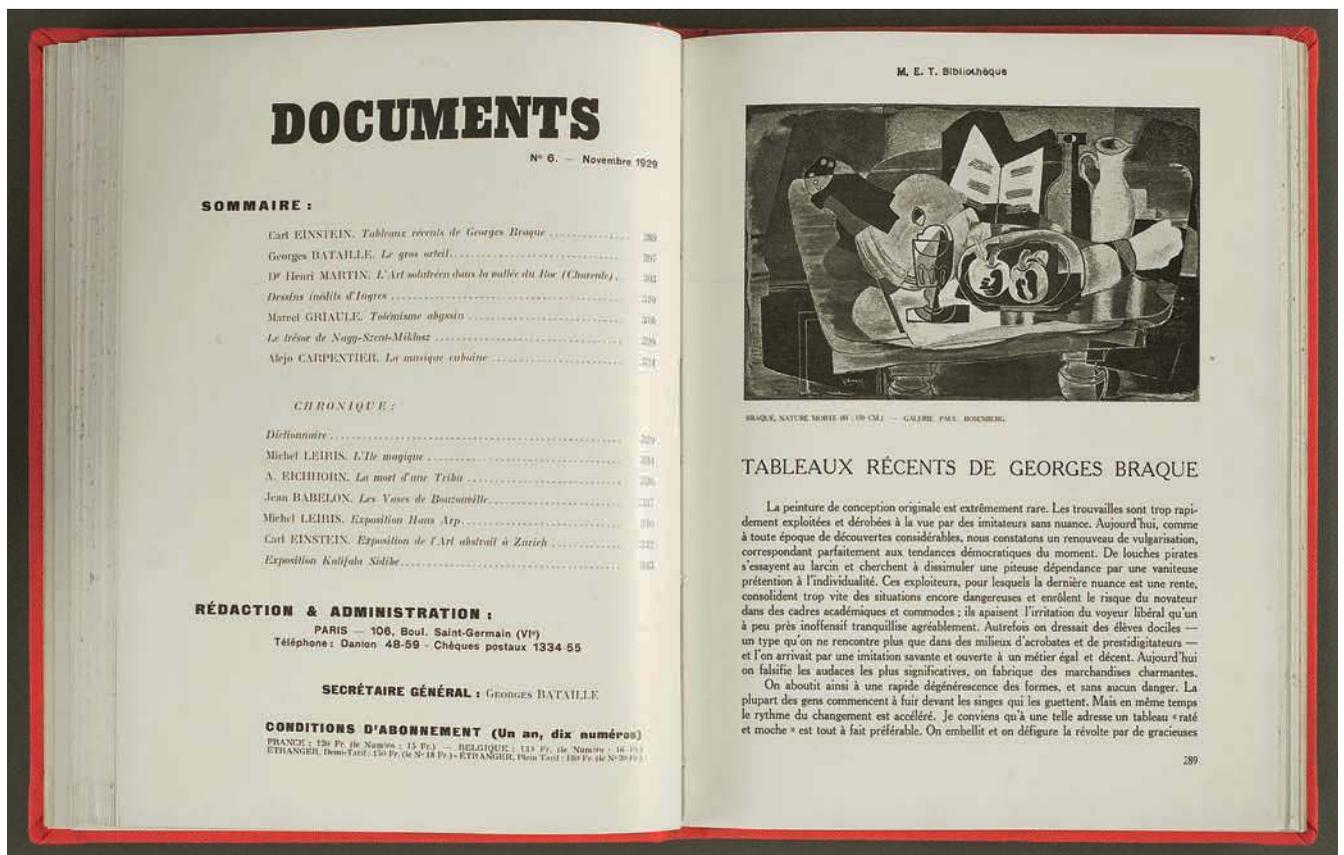


Fig. 10 *Documents* n° 6, première série, 1929. Page de sommaire et article de Carl Einstein « Tableaux récents de Georges Braque ». Photo Alberto Ricci © ADAGP, Paris 2011.

Cet antihumanisme est l'un des fils qui tissent l'article de Spyros Papapetros, « Microcosme et macrocosme, entre l'académie et l'avant-garde. Notes sur la correspondance éditoriale de Carl Einstein (*Documents*) et Fritz Saxl (bibliothèque Warburg) ». L'auteur analyse un bref échange épistolaire entre Einstein, alors coanimateur de la revue *Documents*, et l'historien de l'art Fritz Saxl, codirecteur, quant à lui, de la bibliothèque Warburg⁸. La collaboration avortée entre l'institut Warburg, encore à Hambourg à l'époque, et *Documents* fut le produit d'une divergence intellectuelle d'autant plus frappante qu'elle se fondait sur une convergence apparente : le privilège accordé à des objets inhabituels refoulés par le rationalisme occidental, comme l'astrologie et la pensée analogique, les allégories et les hybrides; l'association d'images issues d'époques et de cultures étrangères les

8. Cet échange épistolaire peut être consulté dans Conor Joyce, *Carl Einstein in Documents and his Collaboration with Georges Bataille*, Bloomington (Indiana), XLibris Corporation, 2003, p. 230-238.



Fig. 11 Carl Einstein à Ibiza, 1923 © collection Herbert et Barbara Molderings, Cologne.

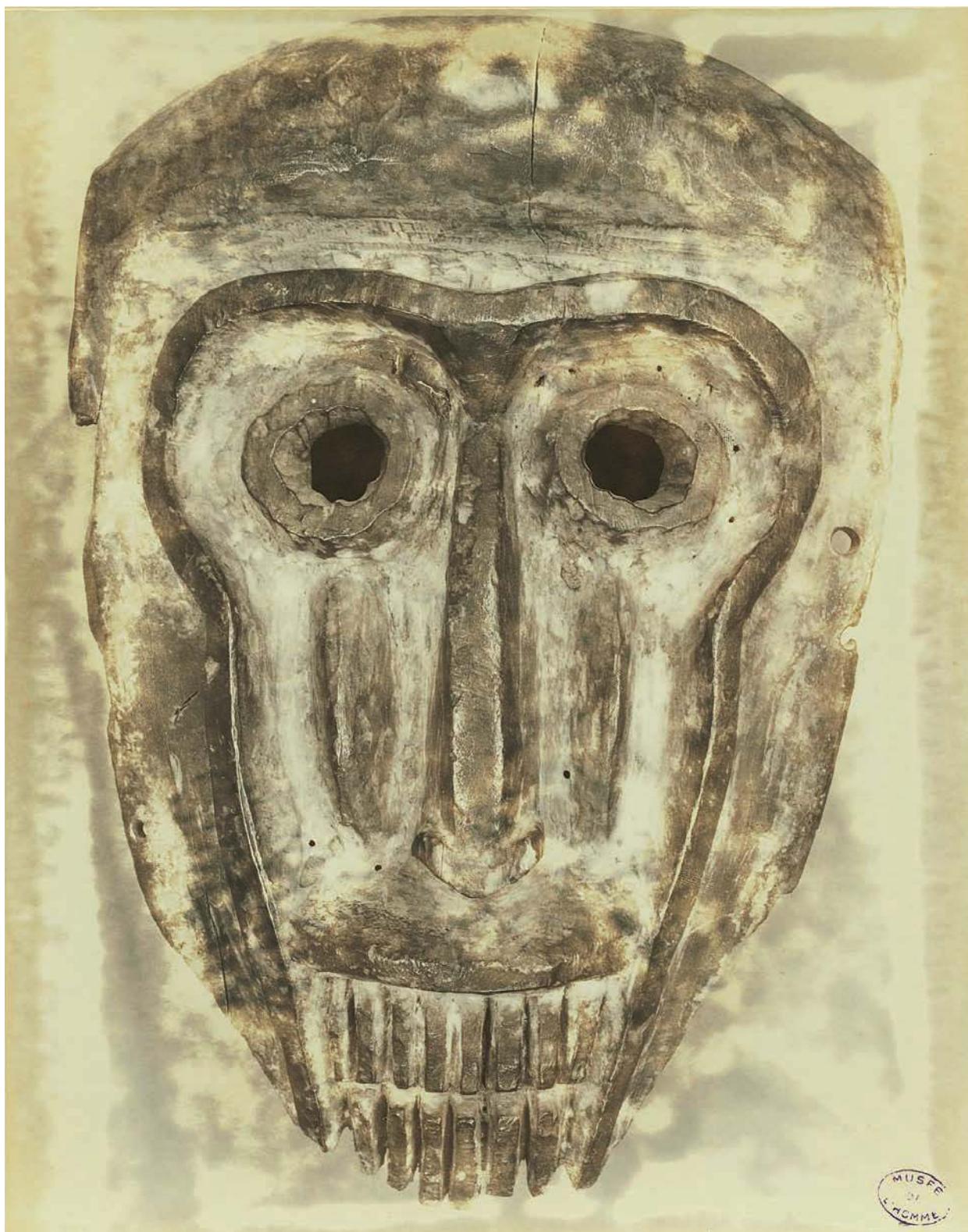


Fig. 12 Walker Evans, *Masque*, Côte d'Ivoire, n° 96 du portfolio *African Negro Art*, MoMA, 1935, musée du quai Branly © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

unes aux autres. L'angle d'attaque de Spyros Papapetros est la contribution proposée par Saxl à *Documents* à la demande d'Einstein : une étude sur les liens analogiques entre microcosme et macrocosme dans le Moyen Âge occidental. Pour Saxl, comme pour Erwin Panofsky, le « cosmos » était un système anthropocentrique. Les deux historiens ne pouvaient pas s'empêcher d'accorder leurs faveurs à l'humanisme de la Renaissance, fondateur du sujet moderne. Même pour Aby Warburg, pourtant intellectuellement plus extravagant que ses disciples, l'histoire de l'art cherchait à restituer un « sens » : « un méta-lien caché et tortueux » reliait ainsi les figures à première vue dissemblables de son atlas *Mnemosyne*. Dans *Documents*, en revanche, aucun lien motivé ne régissait les rapports entre les images, qui relevaient du pseudomorphisme, de l'allégorie arbitraire, de l'aporie sémantique. Opposés à un cosmos modelé sur l'image de l'homme, les animateurs de la revue le concevaient plutôt comme un champ magnétique voué à l'interaction, heureuse ou conflictuelle, de forces à la fois divergentes et affiliées. Au texte de Saxl, entité circonscrite et individuelle, qui ne fut jamais publié, ils substituèrent une contribution ouverte et collective livrée à la fois par Leiris, Einstein et Bataille. Le « cosmos » décrit par Spyros Papapetros est un ordre caché, provisoire, dynamique, inspiré de l'animisme décrit par l'ethnologie de l'époque, celle de Lucien Lévy-Bruhl notamment, qui fut la principale référence d'Einstein. Le texte d'Isabelle Kalinowski insiste aussi sur le fait que la pensée d'Einstein, tendue entre l'animisme hallucinatoire et la religion tectonique, ne confondait pas l'ordre du tectonique avec celui, figé et mortifère, du classicisme.

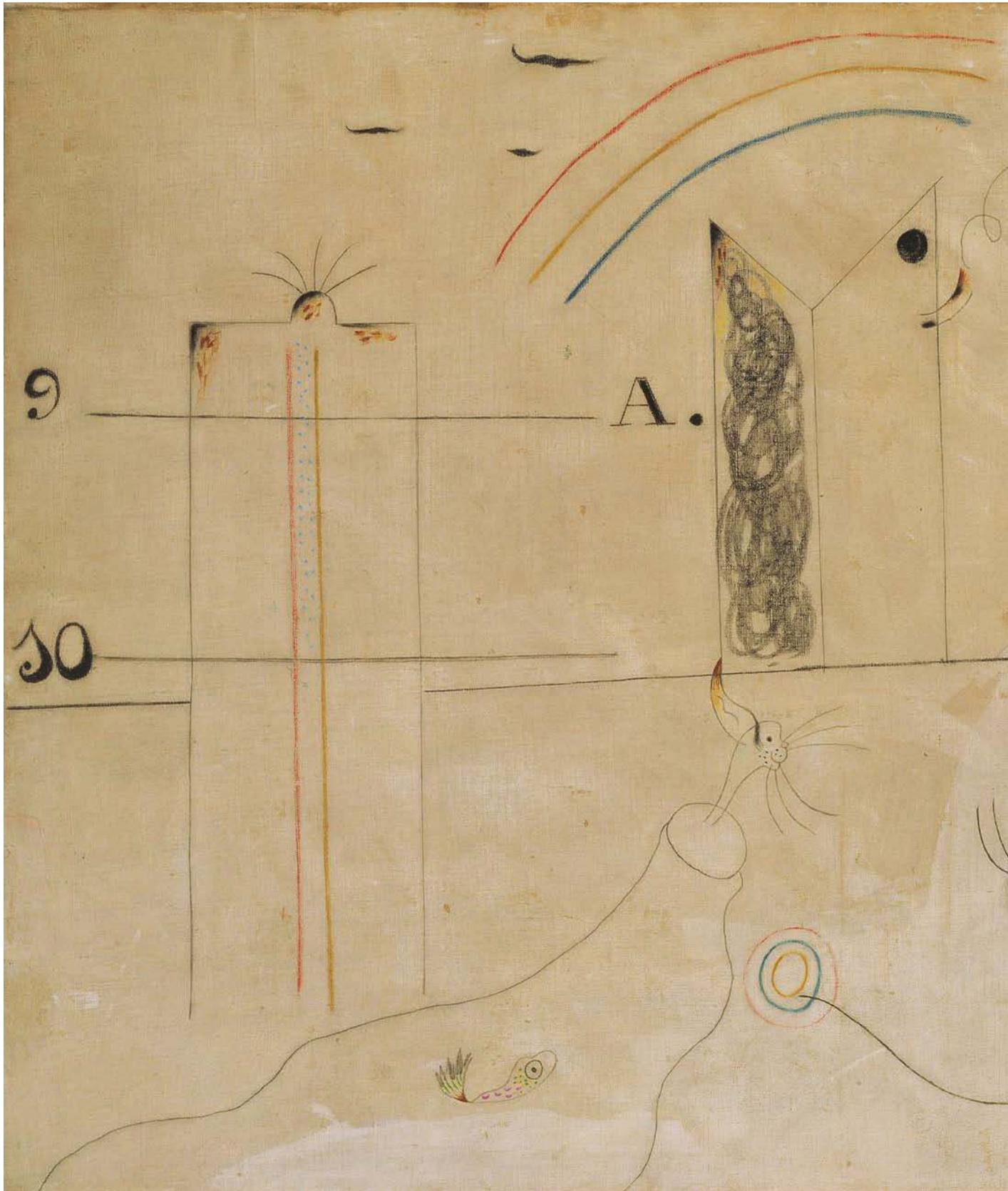
À REBOURS : LE MOI

Traiter la question du « moi » à la fin, c'est suivre la conception « régressive » que s'en faisait Einstein lui-même : aller à rebours, en défaisant le sujet poli, en éteignant les automatismes accumulés qui conservaient son identité, en disloquant la mémoire consciente au profit d'une autre mémoire ayant partie liée avec l'oubli. L'article de Devin Fore, « Un ensevelissement sous les feuilles : *Bebuquin II*, l'autobiographie de Carl Einstein », analyse le mouvement régressif entrepris par Einstein lui-même au milieu des années 1920 lorsqu'il décida d'écrire *Bebuquin II*, présenté désormais ouvertement comme son autobiographie. Le geste réflexif d'Einstein consistait donc à effectuer sur sa propre personne, par le recours au genre autobiographique, le travail le plus urgent qui incombait au sujet occidental : se changer lui-même, en renonçant à sa mémoire immédiate au profit d'une mémoire que Walter Benjamin, s'inspirant de Marcel Proust, appelait « involontaire ». Cette mémoire favorisait un sujet « corrélatif », tissé de moi et de non-moi, de mémoire et d'oubli, de vie et de mort.

Devin Fore situe l'autobiographie einsteinienne dans le contexte de la Nouvelle Objectivité, après la fin de la Grande Guerre : au moment où la photographie se détournait de la « nouvelle vision » pour investir le style documentaire, où les romanciers abandonnaient le travail moderniste sur le langage au profit du reportage ou de la « factographie », Einstein entreprenait *Bebuquin II*. Si Devin Fore admet d'emblée que *Bebuquin II* est un « retour au fait », celui-ci ne correspond en rien à un « retour à l'ordre ». Pour Einstein, le but restait toujours le même : détruire le moi en tant qu'entité fixe, s'imitant inlassablement lui-même. Tandis que *Bebuquin I* misait sur l'opacité du langage pour saper cette « auto-imitation » (pour employer ici le terme contemporain de Georges-Henri Luquet),

DOSSIER

CARL EINSTEIN ET LES PRIMITIVISMES



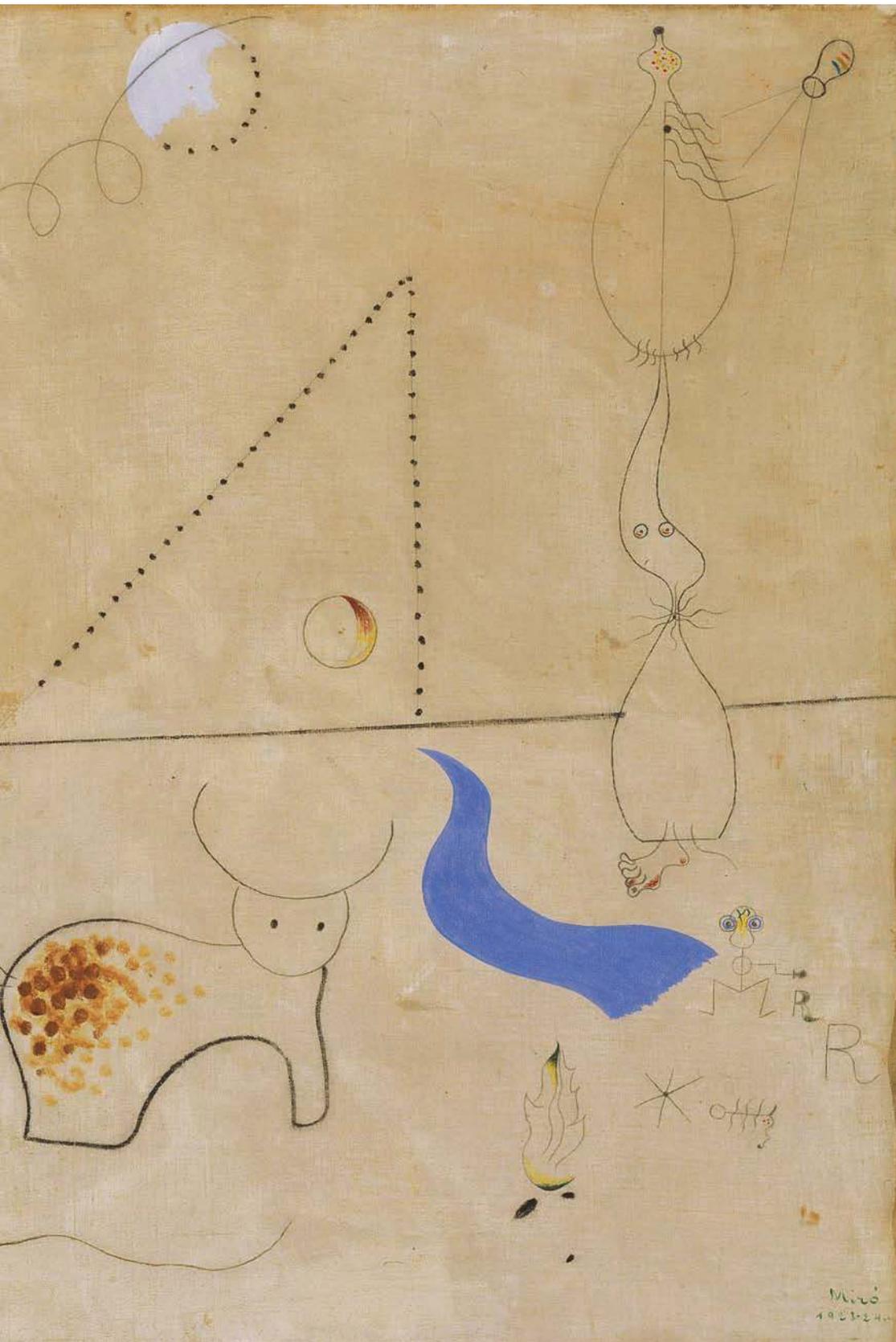


Fig. 13 Joan Miró,
Pastorale, 1923-
1924. Museo
Nacional Centro de
Arte Reina Sofía,
Madrid © Successió
Miró / ADAGP, Paris
2011.

Bebuquin II déjouait les astuces mnémotechniques de son auteur en noyant la mémoire dans un trop-plein de pages. Composé de quelque mille trois cents unités textuelles, *Beb II* visait à « ensevelir » son auteur sous les « feuilles ». Einstein emprunta cette métaphore à Lévy-Bruhl, l'appliquant à « un oubli égoïste de soi ». *Beb II* érodait l'accumulation par l'accumulation. L'auteur fait le lien avec l'évolution du cubisme, passé d'une phase analytique, celle de la désintégration de l'objet, à une phase postsynthétique dont le modèle était pour Einstein l'œuvre de Braque, dans laquelle la superposition des contours disputait aux figures leur autonomie.

Comment lutter contre sa propre mémoire ? Comment saboter les mécanismes qui reproduisent, inlassablement, notre identité ? Tous les textes de ce volume tentent d'analyser les réponses apportées par Einstein à cette question obsédante. Einstein se méfiait autant de l'amnésie, qui assimile la vie à un éternel présent, que de la mémoire « imitative » d'un sujet sclérosé ; il tentait de saisir une mémoire vivante. Si, dans une première phase de sa vie, sa conception de l'histoire individuelle et collective impliquait un rejet du passé, l'ethnologie d'une part, les lectures jungiennes d'autre part, mais surtout l'évolution de l'art de son temps, l'ont sensibilisé aux ressources libératrices du passé. Porteurs d'un stock mythique, les ancêtres prenaient possession, selon Einstein, des grands artistes, éveillant ainsi des mémoires en sommeil depuis longtemps. Au régime temporel de l'interruption apocalyptique, toujours à l'horizon de la pensée einsteinienne, se conjuguaient un régime cyclique de « retour ». À la différence des tableaux romantiques, tels ceux de Philipp Otto Runge, qui représentent des enfants avec des visages de vieillards – le *Kindgreis*, le « vieillard-enfant », évoqué par Devin Fore –, l'œuvre d'Einstein privilégia toujours la vision créatrice de la vie, refusant de boucler la boucle de la grâce et de l'innocence.

Isabelle Kalinowski
CNRS/ENS, Laboratoire Pays Germaniques
ikalinowski@free.fr

Maria Stavrinaki
Université de Paris I/Centre de recherches
interdisciplinaires sur l'Allemagne (CRIA)
Maria.Stavrinaki@univ-paris1.fr

Nous remercions chaleureusement les auteurs des articles, ainsi que ceux dont le nom ne figure pas au sommaire mais qui ont élaboré avec nous les pages qui vont suivre, avec un engagement constant : Anne-Christine Taylor, qui a accueilli le projet et lui a donné vie ; Carlo Severi, qui a contribué de manière essentielle à sa composition ; Maira Muchnik, qui a orchestré harmonieusement cette création ; Camille Joseph, la traductrice, qui en a accompagné pas à pas la progression ; Valérie Loth, dont les recherches iconographiques nous offrent ici un regard neuf sur Carl Einstein ; Vincent Debaene, enfin, qui, le premier, a eu l'idée de ce numéro.



Fig. 14 Francis Bacon, *Figures in a Garden*, vers 1936. Tate, Londres, 2011 © The estate of Francis Bacon / All rights reserved / ADAGP, Paris 2011.