



**Gradhiva**

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

32 | 2021

Livres sorciers

---

**Carl Einstein, *Vivantes Figures : textes esthétiques*,  
trad. de l'allemand et éd. par Isabelle Kalinowski**

Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Æsthetica », 2019

**Rémi Labrusse**

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/gradhiva/5809>

DOI : 10.4000/gradhiva.5809

ISSN : 1760-849X

**Éditeur**

Musée du quai Branly Jacques Chirac

**Édition imprimée**

Date de publication : 24 mars 2021

Pagination : 224-226

ISBN : 978-2-35744-132-3

ISSN : 0764-8928

**Référence électronique**

Rémi Labrusse, « Carl Einstein, *Vivantes Figures : textes esthétiques*, trad. de l'allemand et éd. par Isabelle Kalinowski », *Gradhiva* [En ligne], 32 | 2021, mis en ligne le 02 avril 2021, consulté le 25 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/5809> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.5809>

---

Ce document a été généré automatiquement le 25 mai 2021.

© musée du quai Branly

---

Carl Einstein, *Vivantes Figures : textes esthétiques*, trad. de l'allemand et éd. par Isabelle Kalinowski

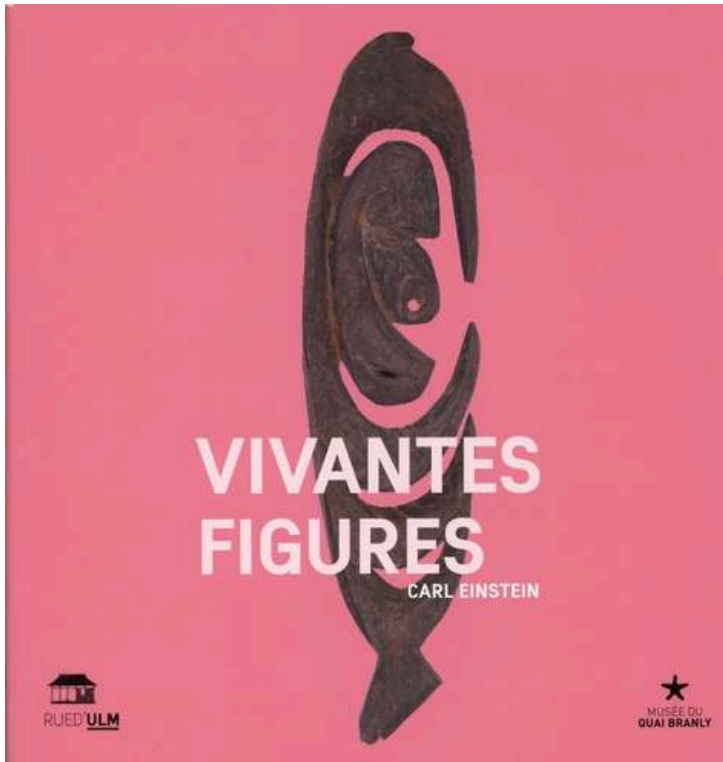
Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Æsthetica », 2019

Rémi Labrusse

---

RÉFÉRENCE

Carl Einstein, *Vivantes Figures : textes esthétiques*, trad. de l'allemand et éd. par Isabelle Kalinowski. Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. « Æsthetica », 2019, 192 p.



- 1 À peu près au centre de l'anthologie de textes esthétiques de Carl Einstein rassemblés, présentés et traduits par Isabelle Kalinowski se trouve une courte fiction, « La Figure » [Figur], écrite en 1915 et insérée dans le recueil *Anmerkungen* [Remarques] paru à Berlin en 1916, peu après la publication par le philosophe, romancier et critique d'art allemand de son célèbre petit volume *Negerplastik* [La Sculpture nègre]. Dans une sorte d'autofiction conceptuelle, Einstein construit son récit autour de la « figure » d'un jeune homme pour lequel le monde est soudain frappé de discontinuité radicale, aussi bien spatiale que temporelle, en proie à un déchirement dont on peut penser qu'il venait d'être vécu très concrètement au front et dans les tranchées par le sous-officier Einstein lui-même : « Ce jeune homme déchirait brusquement tout en lambeaux, en sorte qu'il ne pouvait comprendre le particulier que comme séparé. [...] Il brisa la chaîne de la cohérence que nous appelons mémoire et qui constitue notre moi. » (p. 107)
- 2 À la fin du récit, ce moi « morcelé », « condamné à tout voir individuellement », est pris d'une intense fatigue, une fatigue de moribond ; il s'allonge dans une prairie d'automne et s'abîme dans la contemplation d'une feuille d'arbre que le vent a portée jusqu'à lui, une feuille elle-même moribonde, en partie sèche et rongée : « Il la souleva et la regarda et il lui sembla qu'il n'en avait encore jamais vu de pareille, il la regarda de tous côtés et lui appliqua ses mots arrogants comme ornement, géométrie des traits et d'autres du même genre, dans une réflexion sur la feuille. Lorsqu'elle lui revint devant les yeux, il sentit que les mots et les idées n'étaient jamais suffisants pour donner forme à cette feuille. Et il pensa qu'il y avait beaucoup de feuilles dans la forêt et qu'il ne pourrait jamais les voir toutes ni comprendre et savoir ce qu'est vraiment une feuille et il médita longtemps là-dessus sans se représenter rien de précis sinon une douleur aiguë. [...] Il avait perdu le temps. La feuille entre ses mains ne cessait de changer quand il la regardait et il lui disait d'un ton suppliant : "Reste, laisse-moi te saisir." Or la feuille grandissait, violente et menaçante, il la pressa entre ses poings, mais elle était devenue

le ciel et la terre, elle était le monde et Dieu, et il ne pouvait plus rien voir ni penser d'autre que la feuille. » (p. 110-111)

- 3 Ce qui aurait pu introduire une réflexion leibnizienne sur les petites perceptions et les modes de connaissance, face à la singularité de tout élément naturel, s'achève ainsi sur un mode plutôt pascalien, entre deux infinis, pour avouer la tragique insuffisance des concepts et du langage même à circonscrire le mouvement cosmique des métamorphoses. La notion de « figure » se situe au cœur de cette fable mystique : le jeune homme est une « figure » au sens romanesque, chargée d'allégoriser l'inadéquation douloureuse du moi rationnel, avec son armature conceptuelle, à l'incommensurabilité de l'être ; et cette « figure » narrative devient, dans le récit, une « figure » au sens théorique, c'est-à-dire, selon Einstein, une configuration existentielle qui excède les frontières artificielles du moi, au point qu'à la fin, le jeune homme se « soustrait aux regards » « en atteignant la dernière courbe de la voûte céleste joyeuse » (p. 111). Pour approcher le réel, autrement dit, non seulement le concept mais le sujet énonciateur lui-même sont remplacés par la « figure », terme qui, dans la traduction d'Isabelle Kalinowski, rend à la fois les trois termes allemands « *Figur* », « *Gestalt* » et « *Gebilde* » (alors que Charles W. Haxthausen, pour sa part, dans ses traductions d'Einstein en anglais, a préféré garder « *Gestalt* » au rang des intraduisibles). Cette ambiguïté, ce flottement en français sont attentivement justifiés par la traductrice dans son introduction : ce que dit la « figure », en effet, c'est que le travail de la pensée ne peut s'exercer que sur un mode déplacé, allégorique, jouant sur les ambiguïtés, car constamment soumis aux discontinuités et aux métamorphoses de l'expérience vécue. Il est donc normal, plus, il est nécessaire que la « figure » demeure un signifié flottant, un anti-concept, en somme, qui se relie de façon mouvante à une pluralité d'autres signifiés, entre récit, image et structure : mouvante – c'est-à-dire « vivante », comme l'indique le titre donné par Isabelle Kalinowski à son anthologie, en précisant qu'il y a dans cette association de la figure et de la vie – par opposition au caractère fossile, donc macabre du concept – quelque chose du pléonasme, dans le champ de la pensée einsteinienne.
- 4 Cette pensée, depuis les premiers travaux de Sybille Penkert et la création des archives Carl Einstein à Berlin en 1966 (entièrement numérisées et mises en ligne par l'Akademie der Künste de Berlin depuis 2018) jusqu'à la toute récente édition de la correspondance complète par Klaus H. Kiefer et Liliane Meffre, n'a pas cessé de susciter l'intérêt et de nourrir les spéculations, au croisement de l'histoire de l'art, de la théorie littéraire, de l'anthropologie et de la philosophie politique. Einstein n'est pas seulement un objet d'analyse pour les historiens des idées, des images et de la littérature, un symptôme tragique des contradictions de la modernité au cœur des crises du premier XX<sup>e</sup> siècle. Par ses passages éclair entre les disciplines et sa langue même, toute en courts-circuits, il est aussi un tremplin pour une pensée autonome et incite le lecteur à ouvrir pour lui-même de nouveaux horizons, au-delà de l'interprétation *stricto sensu*. Au cours des deux dernières années, l'exposition de la Haus der Kulturen der Welt à Berlin, « Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart » (2018), le livre de Maria Stavrinaki, *Contraindre à la liberté : Carl Einstein, les avant-gardes, l'histoire* (2018), et l'anthologie traduite par Charles W. Haxthausen, *A Mythology of Forms: Selected Writings on Art* (2019), ont montré cette vitalité continue des études einsteiniennes. Dans un tel contexte, l'apport d'Isabelle Kalinowski, depuis une dizaine d'années, à travers ses contributions dans cette revue même ou dans les *Cahiers du Musée national d'art moderne*, relève à la fois des études germaniques, par ses traductions, et de l'histoire

intellectuelle, par des analyses qui situent Einstein dans les cadres de pensée de la modernité occidentale depuis le XIX<sup>e</sup> siècle.

- 5 En l'occurrence, le court volume qu'elle a constitué se signale d'abord par sa pertinence : choisir l'esthétique comme critère de sélection des textes correspond au souhait constamment exprimé par Einstein de dépasser l'approche de l'art par le seul canal des œuvres individuelles, jusqu'à vouloir rédiger en français une *Esthétique expérimentale*, comme il l'a écrit en 1940, peu avant de se suicider. Mais c'est aussi reconnaître que ce désir était fondamentalement entravé par son contraire, de sorte qu'il n'a fait que s'esquisser dans des textes courts et hétérogènes : fictions ; analyses littéraires (sur le *Vathek* de Beckford, sur Claudel comparé à Eschyle, sur les romantiques allemands, etc.) ; réflexions méconnues sur le théâtre ou sur des attitudes sociales (le snobisme) ; éloges en revanche bien connus des arts « primitifs », du cubisme ou du surréalisme – le tout aussi bien sous la forme de brouillons inachevés que dans des notes de conférence ou des textes publiés, couronnés en fin de volume par l'admirable « Figure et concept » [*Gestalt und Begriff* ], long essai puissamment architecturé que son auteur destinait à devenir l'un des chapitres de son esthétique générale, mais qui n'a finalement été publié en allemand qu'en 1970. Cette pertinence d'ensemble est rehaussée par l'élégance d'une traduction qui rend fidèlement les ruptures logiques, les inventions métaphoriques, la nature à la fois fragmentée et incantatoire, le constant retournement contre soi ou, comme le dit Isabelle Kalinowski, la « causticité » du style einsteinien – et par la précision d'une généalogie intellectuelle qui ne revient pas en détail sur les sources le plus souvent commentées de cette pensée (Nietzsche, Bergson, Lévy-Bruhl ou le jeune Georges Bataille), mais qui insiste en revanche sur ses liens complexes avec le formalisme esthétique de la pure visibilité (Adolf von Hildebrand, Konrad Fiedler), avec l'approche psychophysique de la vision (les *Contributions à l'analyse des sensations* d'Ernst Mach en 1886, puis les travaux des tenants de la *Gestaltpsychologie* à Berlin dans les années 1920), ou encore avec la sociologie de Max Weber (via un rapprochement entre le « temps qualitatif » faisant irruption dans l'œuvre d'art, selon Einstein, et la notion de « charisme » historique opposé à la « quotidianisation », selon Weber).
- 6 Les textes rassemblés s'organisent autour de deux moments décisifs, entre 1908 et 1915, puis au début des années 1930. De l'un à l'autre peut se mesurer la continuité des intuitions et des hantises einsteiniennes, que souligne la diversité même de ses intérêts, voire ses revirements d'opinion. Parmi ces intuitions, celle de l'autonomie de l'œuvre d'art est centrale : elle s'exprime à travers l'idée de « totalité », venue en droite ligne du romantisme et considérée en tant que clôture sur soi d'un système, mais aussi intensification d'un réseau interne de relations et donc mise en mouvement des éléments au sein de ce système. Pour caractériser ce double principe de stabilité et de métamorphose propre à la « totalité », Einstein recourt plus spécifiquement à un concept, celui de « tectonique » (p. 125-126 et *passim*), inventé dans le contexte de l'archéologie grecque en Prusse dans les années 1830 (Karl Otfried Müller), passé dans la théorie de l'architecture et de l'ornement au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (Karl Bötticher, Gottfried Semper), récupéré par la science de l'art (*Kunstwissenschaft*) à la fin du siècle (Heinrich Wölfflin) et transposé enfin à la géologie, dans la théorie de la tectonique des plaques d'Alfred Wegener, au début des années 1910. Quoique implicite, cette généalogie complexe demeure active dans l'élaboration einsteinienne de la tectonique, où se retrouve une sensibilité à la dynamique d'auto-enrichissement d'une structure,

par l'effet de sa mise en mouvement fonctionnelle. Comme chez Bötticher, en particulier (« Pour une philosophie de la forme tectonique » en 1844), cette dynamique est aussi réflexive : selon les termes de Carlo Severi, cité par Isabelle Kalinowski, l'œuvre tectonique « figure, pour ainsi dire en elle-même, les conditions de sa propre perception » (p. 28). Ce qui ressort, en l'occurrence, des thèses formalistes du sculpteur académique Hildebrand vaut également – et bien plus radicalement – à propos des théories de l'ornement du XIX<sup>e</sup> siècle et de leurs répercussions tardives dans le mouvement de renouveau scénique et décoratif dit de la *Stilbewegung*, autour de 1900, auquel on constate que le jeune Einstein était attentif. De fait, une cinquantaine d'années plus tôt, c'est dans le cadre des théories de l'ornement que la notion de tectonique a pris son plein déploiement et a inclus celle d'autoréflexivité des « configurations » formelles. C'est donc aussi par là, sans doute, qu'on peut comprendre et surmonter l'apparente contradiction entre la fascination d'Einstein pour l'idée d'ornement (modèle privilégié, à ses yeux, de la définition de l'art comme « forme totale », « forme tectonisée » ou encore « unité inconditionnée des opposés », appliquée aussi bien à l'espace scénique qu'à la littérature ou aux arts industriels) et sa critique, en revanche, de la dimension « décorative », impliquant, quant à elle, un affaiblissement de l'autonomie de l'œuvre et sa soumission à la perception instrumentale des spectateurs-usagers. Cet intérêt spécifique d'Einstein pour la conceptualité propre à la notion d'ornement est l'un des points forts qui ressortent du recueil conçu par Isabelle Kalinowski.

- 7 Cela dit, la mise en valeur de l'autonomie autoréflexive de l'œuvre d'art ne conduit pas Einstein au formalisme. Elle s'accorde au contraire à une pensée anthropologique de la productivité concrète de ces structures tectoniques, définissant l'art comme « une technique de production d'états et d'affects factuels » (p. 85). À nouveau, Carlo Severi a caractérisé cette dimension à travers la notion d'« objet-personne », que reprend Isabelle Kalinowski (p. 31) pour la relier à celle d'agentivité, plus tard élaborée par Alfred Gell : l'œuvre d'art ne reflète pas un réel existant ; elle est plutôt génératrice de réalité, créatrice autonome de contenus nouveaux « transcendants », c'est-à-dire échappant au principe de causalité imposé par la raison (Einstein parle de « transcausalité » [p. 15] ou de « congestion psychique » [p. 132] pour définir ce mode d'existence des images). Sur un tel fondement, le théoricien revient constamment, dans ses textes, sur le fait que la figure de l'art relève, anthropologiquement, du « miracle » (p. 89 et *passim*) plutôt que, esthétiquement, du jugement de goût ; que la valeur des images, autrement dit, dans le contexte moderne, ne dépend pas de leur beauté mais renoue avec un immémorial substrat religieux. Ainsi, déjà à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le *Vathek* de Beckford, dans sa forme de fable fantastique, est-il selon lui une « configuration d'images ornementales » et, *par là même*, « un exemple de la manière dont le religieux produit une action esthétique et se tient secrètement dans le poétique » (p. 63).
- 8 On pourrait donc en conclure que la pensée einsteinienne, loin du formalisme, s'est apparentée à une utopie esthétique néo-animiste et à un rebond du culte de l'art, grâce à la fétichisation de ce dernier sur des prémisses primitivistes (ce au moins pour un temps, c'est-à-dire avant son rejet violent des avant-gardes artistiques au milieu des années 1930, au profit de l'action directe aux côtés des anarcho-syndicalistes de la colonne de Buenaventura Durruti pendant la guerre d'Espagne). Les textes montrent cependant qu'il n'en est rien. Ce serait ignorer, en effet, à la fois le savoir

ethnographique d'Einstein, averti des critiques contemporaines à l'égard de la notion trop vague de fétiche, et son scepticisme autocritique fondamental. Dès 1915, au moment de *Negerplastik*, il a explicitement exprimé sa distance à l'égard de « la superstition d'une âme universelle » ou du « panthéisme d'une idéologie des choses sans fonction », conduisant à « faire de celles-ci un sujet autonome » (p. 115). En somme, son animisme esthétique, en dépit de variations d'accents, est toujours resté un animisme tactique, ne visant pas naïvement à attribuer l'activité de l'esprit à des choses mais au contraire à réinstaurer une conception vivante de l'intériorité en se fondant, selon une expression employée ailleurs par Isabelle Kalinowski, sur un « idéal d'expansion de la personnalité » (*Gradhiva* 14, 2011 : 119) : la rupture des limites du moi rationnel (ou fossilisé) ne signifie pas pour lui la dissolution du sujet humain mais son exaltation « supra-subjective » en moi fonctionnel, en noyau polymorphe d'énergie psychique.

- 9 C'est dire aussi que la pensée sur l'art, dans son ensemble, a toujours été instrumentale chez Einstein. Au-delà de l'art proprement dit, elle a servi d'aliment pour une critique du positivisme, pour une révolte contre l'emprise de la raison technoscientifique sur l'esprit moderne, à quoi le penseur oppose sans cesse les privilèges inconditionnés d'une intériorité que légitime le simple fait de sa capacité de révolte contre le donné, indifférente aux dénis de la science objective. Sous cette lumière, ses textes et ses actions se montrent animés par des convictions d'une grande continuité, y compris dans les derniers moments de remise en question, dominés par le choix de la lutte politique et, inversement, par la récusation tragique de la « fabrication des fictions » et des mythologies artistiques, face aux fascismes.
- 10 Cet antipositivisme radical s'exprime avec une acuité magnifique dans « Figure et concept », le grand texte du début des années 1930 qui conclut la présente anthologie. Le règne moderne de la rationalité y est décrit comme le résultat circonstanciel d'une angoisse essentielle face à la concrétude du monde, un outil « pour désanimer le monde des événements et assurer à l'homme une supériorité apparente » (p. 149) – apparente seulement, en effet, dans la mesure où « la majeure partie des processus psychiques ne correspond pas à la rationalisation que la science a conçue pour nous » (p. 128). Tandis que le monde de la technique est donc régi par des « idiots intelligents » qui prennent bien garde de suivre des « rails tout tracés » et de ne pas « le connaître comme un problème » (p. 140), la résurgence obstinée de l'angoisse est à l'origine d'attitudes de révolte qu'Einstein a perçues dans l'action des avant-gardes artistiques, d'abord, puis politiques. Cette révolte correspond à un processus profond de « primitivisation » (il qualifie par exemple le « bolchevisme » de retour « à des réformes économiques plus primitives et à des groupements sociaux plus primitifs » [p. 135]). À ses yeux, un être-au-monde immémorial se recompose dans la modernité, pour rendre la puissance intégratrice et métamorphique de l'intériorité résistante face à la menace venue d'objets mécanisés que l'ordre de la raison technique a rendus aussi étrangers que des pierres à l'épaisseur vécue de l'humain. Cette menace d'exclusion par le monde des choses techno-industrielles s'est donc substituée à celle qui venait primitivement du donné naturel – les œuvres modernes naissent désormais « de la peur face à nos propres inventions et non plus de la peur des esprits » (p. 132) –, mais, structurellement, l'attitude reste la même : il s'agit de reprendre pied créativement dans le réel, en s'efforçant toujours – fût-ce par l'utopie – de briser les frontières entre l'humain et l'inhumain.

- 11 Au bout du compte, l'esthétique de Carl Einstein débouche donc sur une théorie de la connaissance créatrice, de la connaissance en tant qu'action, ou encore de « la connaissance comme poésie » : c'est ce qu'il appelle un « connaître déchaîné » (p. 151), par opposition à la connaissance technique qui se contente de viser une description de l'extériorité objective. Dans cette « sorte de possession », de « folie fatale » ou de « monomanie », le but consiste à ne plus réduire le vécu concret à des « généralisations mortelles », par la rationalité conceptuelle, mais à produire « un surcroît de figure » (p. 157). Et dans la mesure où la figure, anti-concept, est une totalité en mouvement incessant d'auto-accroissement, la connaissance créatrice intensifie mais ne régule en rien le chaos fondamental de la vie : « Dès lors, la croissance mortelle de l'ordre est combattue et détruite par une augmentation du désordre, c'est-à-dire la formation de figures sans cesse renouvelées » (p. 157). Aujourd'hui où le positivisme est plus florissant que jamais, est-on capable d'entendre ou plutôt de mettre en acte cette singulière conception de la connaissance comme poésie et comme mise en désordre ?
- 12 Pour caractériser le refus passionné d'Einstein « d'accepter le monde donné » (p. 158) et sa reconnaissance corrélatrice d'une primauté imprescriptible pour l'intériorité créatrice, en amont des frontières étriquées du moi psychologique, la récurrence du champ sémantique du religieux constitue un trait frappant de sa pensée, qui qualifie par exemple d'« impie » (*Negerplastik*, cité p. 20) la représentation objective du monde par le biais de l'espace perspectif. Accolées à sa critique nietzschéenne du positivisme, des résonances mystiques y sont corroborées par ses références à Maître Eckhart ou par sa célébration de « la dominante mythique de Dieu » (p. 151) dans la scolastique médiévale. Cette sensibilité, on le sait, l'a rapproché de Georges Bataille autour de 1930 ; elle fait également songer à l'existentialisme tragique de Benjamin Fondane (comme l'ont remarqué Olivier Salazar-Ferrer et Liliane Meffre en 2008) ou à la mystique anti-kantienne et anti-hégélienne de Léon Chestov (proche de Fondane et source d'inspiration pour Bataille). Qu'on compare, par exemple, l'éloge du « réel irrationnel » (p. 155) chez Einstein et celui du « résidu irrationnel de l'être » chez Chestov (*Sur la balance de Job*, 1929) ; la pensée du chaos de la vie intérieure, du discontinu et du non-causal chez ce dernier ; ou sa méditation de l'aphorisme repris à l'homme du souterrain de Dostoïevski, selon lequel « deux fois deux cinq est aussi une chose charmante », et les diatribes d'Einstein contre les « lois du nombre » : « Le nombre ne dit rien au sujet d'un fait. [...] Il existe par exemple entre deux et trois un fossé et une faille qui ne peuvent jamais être vraiment comblés par des nombres » (p. 149).
- 13 On a minutieusement étudié la politique et l'esthétique d'Einstein ; qu'en est-il de sa mystique ? Expérience contradictoire de désindividuation et d'intensification expansive de la personnalité, elle apparaît en filigrane, dans cette anthologie, comme l'expression exacerbée d'une poétique de l'intériorité. Celle-ci peut assurément se lire comme le symptôme d'une angoisse historique propre au premier XX<sup>e</sup> siècle. La brusquerie incantatoire du style einsteinien, cependant, ses interruptions et ses gouffres font qu'elle apparaît aussi, au présent, comme une contrepartie dynamique à la prophétie de cauchemar formulée dans « Figure et concept » : « On va juger de plus en plus que le monde intérieur ou l'homme sont en quelque sorte une source d'erreurs qu'il faut pratiquement corriger ou éliminer au moyen d'une science quantifiable. » (p. 153)



---

## AUTEURS

**RÉMI LABRUSSE**

remi.labrusse[at]u-paris10.fr