

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 Prévoist 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], Salzburg, 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* ». 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'innombrables 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.

Premier chapitre

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, esquissaient 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.