Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

14 | 2011

Carl Einstein et les primitivismes

Georges Braque et l'anthropologie de l'image onirique de Carl Einstein

Georges Braque and Carl Einstein's Anthropology of the Oneiric Image

Joyce Cheng

Traducteur : Camille Joseph

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2294>

DOI : 10.4000/gradhiva.2294

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2011

Pagination : 144-163

ISBN : 978-2-35744-046-3

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Joyce Cheng, « *Georges Braque et l'anthropologie de l'image onirique de Carl Einstein* », *Gradhiva* [En ligne], 14 | 2011, mis en ligne le 30 novembre 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2294> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2294

Georges Braque et l'anthropologie de l'image onirique de Carl Einstein

Joyce Cheng

Fig. 1 Man Ray, *Variante pour Black and White*, v. 1921, collection Centre Pompidou, dist. RMN / photo Georges Meguerditchian © MAN RAY TRUST/ ADAGP, Paris 2011.

• • •
1. C'était là le point de vue de Christian Zervos, l'éditeur des *Cahiers d'art*. Les autres contributeurs de ce numéro, parmi lesquels Roger Bissière, Jean Cassou, Blaise Cendrars et André Salmon, partageaient plus ou moins tous la même perspective. Christian Zervos, « Georges Braque », *Cahiers d'art* VIII, 1-2, 1933, p. 2.

2. Carl Einstein, « Braque der Dichter », in Hermann Haarmann et Klaus Siebenhaar (éd.), *Werke*, t. III (1929-1940), Berlin, Fannei & Walz, 1996, p. 246. Publié à l'origine dans Carl Einstein, « Braque der Dichter », *ibid.*, p. 80-82.

3. Carl Einstein, *ibid.*, p. 246.

4. *Ibid.*, p. 246, 247.

En 1933, à l'occasion de l'inauguration, à Bâle, d'une rétrospective consacrée à Georges Braque, Carl Einstein publia un petit article très riche dans un numéro spécial des *Cahiers d'art* dédié au peintre. Le ton polémique et l'hermétisme de ce texte reflètent la distance qui séparait les préoccupations intellectuelles de l'historien de l'art et critique d'art allemand d'origine juive et celles des autres admirateurs de Braque. À la conception dominante, qui voyait en Braque un peintre cubiste devenu un artiste classique, dont la « lutte courageuse contre la facilité, l'improvisation, l'effet, la violence » avait permis d'inscrire la peinture moderne dans la tradition¹, Einstein opposait l'idée inverse, à savoir que, dans ses œuvres récentes, Braque « brisait enfin [...] la réalité bornée par la rationalité et cantonnée à des objets normés et donnés² ». Einstein avait à l'esprit les gravures de Braque représentant des personnages inspirés de la *Théogonie* d'Hésiode. Ces œuvres, loin de refléter l'esprit tranquille d'un peintre cérébral, incarnaient pour Einstein une « poétique hallucinatoire de la forme » (*halluzinative Gestaltdichtung*) qui « ne pouvait être mesurée à l'aune de la valeur esthétique³ ». À ses yeux, les divinités d'Hésiode, que les lignes fluides et sinueuses de Braque saisissaient dans leurs différents états métamorphiques, constituaient le modèle par excellence de l'image mythique, de la manifestation figurative du « non encore visible » (*das noch Unsichtbare*) transgressant les limites de la réalité mécanisée⁴.

Contentons-nous pour le moment de lire dans cette interprétation de Braque l'indifférence d'Einstein à l'égard de la réception contemporaine de l'œuvre du peintre, alors perçu comme le représentant de la discipline clairvoyante et poussinesque de la peinture moderne. Je reviendrai plus loin sur ce point. Einstein s'intéressait davantage à la manière dont les images métamorphiques du Braque des années 1930 pouvaient permettre de théoriser le parallélisme structurel entre deux domaines culturels en apparence séparés : le mythe et l'art. Selon

lui, «le mythe comme l'art renvoyaient à la non-coïncidence des événements humains et de la réalité normée⁵». L'art, auquel Einstein substituait volontairement le terme moins esthétique d'image (*Bild*), était analogue au mythe dans la mesure où il surmontait ce fossé et ce conflit non par l'usage de moyens mimétiques mais par la transformation.

On pourrait sans nul doute invoquer le caractère spéculatif et profondément hétérodoxe de la réception einsteinienne de l'œuvre de Braque⁶. Il importe moins, cependant, d'interroger la validité de ce jugement du point de vue de la critique d'art que de souligner l'ambition théorique d'Einstein et, plus particulièrement, la façon dont il transforma l'entreprise esthétique de la critique d'art en une anthropologie de l'image, voire en une anthropologie philosophique de l'imagination. Tel était, je voudrais le montrer, le projet d'Einstein dans *Georges Braque*, un essai publié un an après le court texte mentionné plus haut et qui développe plus longuement le propos de ce dernier. D'une part, le présent article vise à démontrer que le *Georges Braque* d'Einstein représente un stade avancé de ce qu'on peut appeler la pensée primitiviste de l'avant-garde européenne au début du siècle. Chez Einstein, le primitivisme «tectonique» du début, exclusivement axé sur la forme (dans ses premières analyses des sculptures d'Afrique occidentale), fit place par la suite à un primitivisme «hallucinatoire», davantage axé sur la psychologie. Certaines thématiques développées dans ses premiers textes théoriques ne disparurent cependant pas tout à fait, notamment la définition du primitif comme perte extatique du moi. D'autre part, je montrerai que le primitivisme «hallucinatoire» d'Einstein constitue une théorie de la passivité psychique du spectateur et de l'artiste, qui débouche sur une anthropologie de l'image onirique. Celle-ci constituait aux yeux d'Einstein le seul antidote efficace à la sécularisation de l'art et ses corollaires : la déshérence épistémologique de l'image et la crise de la collectivité.

Du primitivisme tectonique au primitivisme hallucinatoire : le *Georges Braque* d'Einstein

Georges Braque, rédigé entre 1931 et 1932, parut pour la première fois en 1934 dans une édition française de mauvaise qualité⁷. Ce long texte présente toutes les caractéristiques stylistiques qui font d'Einstein un auteur difficile : la verbosité, la tendance à reformuler les arguments de manière circulaire, la juxtaposition de passages descriptifs et prescriptifs, ainsi qu'un enchevêtrement singulier de polémiques acerbes et de théorisations lapidaires. Dans ce texte, qui n'est pas, comme son titre pourrait le laisser penser, une monographie sur Braque, Einstein cherche à atteindre deux objectifs liés entre eux. Sur un plan descriptif, il se livre à une analyse critique de l'appauvrissement épistémologique de l'image, qui résulterait selon lui de la sécularisation de l'art en Europe occidentale. Sur un plan prescriptif, *Georges Braque* constitue une sorte de manifeste avant-gardiste dans lequel Einstein appelle l'artiste moderne et le spectateur à restaurer la valeur épistémologique de l'image par un processus complexe de *primitivisation* (*Primitivierung*). J'aborderai ce point plus en détail.

Dans les chapitres I, II et IV de *Georges Braque*, Einstein diagnostique les causes de la déshérence de l'art dans l'Occident moderne⁸. La faute en revient notamment à la disparition du paradigme mythique et religieux dans la création artistique postmédiévale ; au poids grandissant d'une vision scientifique du monde

• • •

5. *Ibid.*, p. 246.

6. À ce sujet, rappelons que même les surréalistes ne parlèrent pas de « poétique hallucinatoire de la forme » au sujet de Braque, qui, en 1921, reçut un petit « 2,77 » sur le fameux tableau des notes et des appréciations que le groupe avait mis en place. Dans son texte intitulé « Le surréalisme et la peinture », André Breton faisait montre d'une admiration plus que circonspecte envers Braque et, comme la plupart des critiques du peintre, il ne manquait pas d'évoquer la lenteur et la méticulosité de sa méthode. Louis Aragon et al., « On ne s'attendait plus... », *Littérature* 18, 1921, p. 1 ; André Breton, « Le surréalisme et la peinture (suite) », *La Révolution surréaliste* II, 6, 1926, p. 32.

7. J'utilise ici principalement la nouvelle traduction française éditée en 2003 par Liliane Meffre [Carl Einstein, *Georges Braque*, trad. Jean-Loup Korzilius, présentée et annotée par Liliane Meffre, Bruxelles, Éditions La Part de l'Œil, 2003] plutôt que la première traduction de 1934 [Carl Einstein, *Georges Braque*, Paris, Éditions des Chroniques du Jour, 1934] et je ne ferai qu'à l'occasion référence à l'original allemand (« Georges Braque », in *Werke*, t. III, op. cit., p. 251-516).

8. Je fais référence aux sept chapitres de l'original allemand et de la nouvelle traduction de 2002. Dans la première édition française de 1934, le texte était divisé en quatre chapitres seulement.

Fig. 2 Larnax, céramique de Mycènes, ^{xiii}^e siècle av. J.-C. Antikensammlung, Kassel, Germany/
© Museumslandschaft Hessen Kassel/ Gabriele Boessert/ The Bridgeman Art Library.

(qui se manifeste, en particulier, par l'usage de la perspective dans la peinture de la Renaissance); à l'éclectisme individualiste ou à l'« anarchisme subjectif » du libéralisme du ^{xix}^e siècle; et, pour finir, à l'institution artistique bourgeoise, qui continue de proclamer l'autonomie de l'art à partir d'une histoire de l'art formaliste (le malheureux Heinrich Wölfflin est ici mis en accusation) et à une critique d'art esthétisante incitant à un consumérisme simpliste. Einstein était très conscient de sa contribution personnelle à l'institution qu'il dénigrait : ne jouissait-il pas d'une renommée en tant que critique d'art dans son Allemagne natale ainsi qu'en France, son pays d'exil ? Il jugeait nécessaire de reconnaître, dans un premier temps, sa contribution propre à l'*embourgeoisement* de l'institution artistique pour pouvoir ensuite y apporter une réponse adéquate. Cette solution était exposée dans les chapitres III, V, VI et VII du *Georges Braque*, qui abordaient tous le thème du primitif.

Fig. 3 Georges Braque, *Violon et journal*, 1913, coll. part. © Iberfoto / Photoaisa / Roger-Viollet © ADAGP, Paris 2011.

Einstein estimait que l'excès de formes artistiques subjectives et éclectiques qui caractérisait son époque était en lui-même une réaction à la standardisation économique et technique de la société. La solution ne résidait ni dans une individualisation de la forme d'expression (comme dans l'expressionnisme) ni dans une plus grande uniformisation (prônée par certains tenants du néoclassicisme et de l'abstraction⁹). L'issue consistait à déployer une force non subjective au moins aussi contraignante que celle de l'économie capitaliste. Contre un « art » conçu comme « un agréable arbitraire et un luxe divertissant », Einstein en appelait ainsi à une nouvelle « dictature » des formes objectives et mythiques, qui devaient s'opposer à la logique du libéralisme individualiste « de manière univoque et violente¹⁰ ». Elles devaient pour cela détruire l'ego de l'artiste ; celui-ci ne serait plus le génie possédé par lui-même mais il régresserait « vers un état primitif ». Sur ce mode primitif, l'artiste abandonnait son agentivité individuelle pour devenir « le médium de l'automatisme psychique fatal, c'est-à-dire que, à l'instar de l'homme de la cité..., [il était dès lors] déterminé de façon dictatoriale par des forces mythiques inévitables¹¹ ». C'est cette formulation de la régression psychique qui a valu à Einstein une place de premier ordre dans la théorie de Georges Didi-Huberman sur l'« anachronisme des images ». Au demeurant, celui-ci établit nettement une distinction entre le « primitivisme psychique » d'Einstein et la question de l'« affinité formelle » qui préoccupa tant les commentateurs de l'exposition controversée organisée en 1984 par William Rubin, *Le « Primitivisme » au xx^e siècle : les affinités du tribal et du moderne* (*"Primitivism" in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*¹²). Einstein affirmait lui-même que l'« archaïsme » des œuvres de Braque n'était pas un « archaïsme formel » mais un « archaïsme psychique¹³ ». Pour lui, c'est la dictature de l'archaïque ou du primitif en tant qu'*état psychique* – et non le genre artistique désigné sous le terme de *Proletkult* – qui constituait l'antidote efficace à la crise bourgeoise de la culture¹⁴.

Pour Einstein, le primitivisme psychique impliquait une reformulation complète de l'ontologie de l'art et de l'acte de vision. En résumé, l'œuvre d'art ne représentait plus un objet esthétique mais une sorte de fossile des mouvements psychiques inconscients de l'artiste. Selon cette conception, les images (*Bilder*) formaient une « zone de mort » (*Todeszone*) où le flux des visions hallucinatoires de l'artiste était *fixé* dans des formes ou des segments restreints (*Ausschnitte*¹⁵). Einstein soulignait surtout l'importance de l'efficacité de l'œuvre sur le spectateur qui, selon lui, se soumettait volontairement à un processus similaire de régression psychique ou de « suicide » (*Selbstmord*) lorsqu'il plongeait son regard dans l'image de manière extatique : « C'est dans cette fixation des forces psychiques sur l'œuvre d'art que disparaissent le moi et la conscience du temps¹⁶. » Ce qui se produisait alors était moins une identification psychologique avec le sujet représenté qu'une fusion psychique avec l'image, coupant le spectateur de la réalité qui l'entourait. La description qu'a donnée Einstein de l'œuvre d'art comme « rétrécissement, raidissement et refoulement » (*Verengung, Verstarrung und Abdrängung*) de la réalité ordinaire porte trace de la pensée de Georg Simmel, qui, en 1902, suggéra que le cadre de l'image délimitait l'ontologie de l'art en isolant cette dernière des autres objets de la nature¹⁷. Les métaphores employées par Einstein pour évoquer l'acte de vision révèlent néanmoins très clairement qu'il n'élabora pas sa théorie à partir de l'œuvre d'art autonome mais à partir de l'objet et de son efficacité rituelle.

● ● ●

9. On trouvera des traces de l'antipathie qu'éprouvait Einstein à l'égard de l'expressionnisme allemand (et en particulier du groupe Die Brücke) et de l'abstraction pure dans sa monographie sur l'art moderne, *L'Art du xx^e siècle*, et dans un compte rendu cinglant consacré à une exposition d'art abstrait à Zurich. Voir Carl Einstein, « L'exposition de l'art abstrait à Zurich », *Documents* I, 6, 1929, p. 342 ; Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, in Uwe Fleckner et Thomas W. Gaehgtens (éd.), *Werke*, t. V, Berlin, Fannei & Walz, 1996.

10. Carl Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, 2003, p. 36.

11. *Ibid.*

12. Georges Didi-Huberman, « L'image-combat », in *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000, p. 157-232. Sur la question, à ce jour sans réponse, de l'affinité formelle entre l'art moderne et l'art non occidental, voir Yve-Alain Bois, « La pensée sauvage », *Art in America* LXXIII, 4, 1985, p. 178-189. L'exposition très controversée qu'organisa William Rubin fut accompagnée d'un catalogue en deux volumes : William Rubin (éd.), *"Primitivism" in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984.

13. Carl Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 133.

14. Einstein, l'une des figures les plus illustres de la gauche de l'entre-deux-guerres, critiquait ouvertement le *Proletkult*, qu'il accusait d'être une culture rétrograde au moyen de laquelle les intellectuels prétendaient vouloir éduquer les masses. *Ibid.*, p. 37.

15. *Ibid.*, p. 51.

16. *Ibid.*, p. 52.

17. Georg Simmel, « Le cadre. Un essai esthétique », in *Le Cadre et autres essais*, Paris, Gallimard, 2003, p. 29-40 [cf. *Gesamtausgabe, Aufsätze und Abhandlungen, 1901-1908*, t. VII, vol. I, p. 101-108]. Quand il était étudiant à l'université Friedrich-Wilhelm de Berlin, Einstein avait suivi les séminaires de Simmel ainsi que ceux de Wölfflin.

Dans l'ontologie de l'art d'Einstein, les images fonctionnent comme des « préservateurs de forces » (*Kräftebewahrer*) comparables à « de vieilles idoles », à « des grigris et des formules magiques contre la mort¹⁸ ». L'efficacité de ces objets repose sur leur capacité à hypnotiser le spectateur et à le piéger dans « une zone formelle étroite » (*Formbezirk*) située hors de la réalité ordinaire¹⁹. Cette conception magique de l'art était déjà exposée dans la première série de textes rédigés par Einstein pour *Documents* (1929-1930), revue ethno-esthétique au ton provocateur où Georges Bataille et Michel Leiris, dissidents du surréalisme, invoquaient eux aussi régulièrement le paradigme rituel dans leurs textes sur l'art moderne²⁰. Il me semble néanmoins que l'idée de l'œuvre d'art objective et contenue en elle-même, dans laquelle le spectateur ne peut pénétrer qu'au prix d'un abandon extatique de son identité, remonte à un texte plus ancien encore, *Negerplastik*, le premier traité qu'Einstein consacra à l'art non européen, publié en 1915.

On considère souvent *Negerplastik* comme le premier texte savant publié en Europe examinant l'art africain d'un point de vue esthétique et non plus ethnologique. Pour ma part, j'ai montré ailleurs qu'il était plus judicieux de définir ce texte comme un effort spéculatif visant à faire fusionner une approche rigoureuse de la forme avec l'étude des fonctions rituelles des œuvres africaines²¹. Soulignons d'abord que *Negerplastik* exposait déjà la conception de l'œuvre d'art comme entité fermée sur elle-même (*Geschlossenheit*), renvoyant à l'extérieur le reste du monde et, avec lui, l'intervention du spectateur²². Einstein introduisit aussi le thème de la fusion extatique avec l'œuvre d'art dans sa réflexion sur la transe chamanique. Dans *Negerplastik*, celle-ci dialectisait l'impénétrabilité formelle et ontologique de la sculpture africaine. Le texte de 1915 décrivait le masque rituel africain comme une « extase fixée » (*fixierte Ekstase*), par le biais de laquelle le porteur du masque entrait dans un état d'« objectivité [...] libéré de l'expérience individuelle ». On reconnaît là la phénoménalité du spectateur comme enchantement extatique évoquée dans *Georges Braque*.

Georges Braque permet également de saisir l'évolution des conceptions primitivistes d'Einstein : dans les années 1930, il était attaché non plus à la forme tectonique mais à la forme métamorphique. Dans le vocabulaire de l'archéologie et de la *Kunstwissenschaft* du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, le terme « tectonique » dénotait souvent un certain hiératisme et un antinaturalisme (on pense par exemple à l'art royal égyptien). Dans les écrits d'Einstein sur l'art, l'expression servait généralement à décrire une rigueur formelle et structurelle sévère, celle de Paul Cézanne, du cubisme ou encore de la sculpture africaine²³. Le tectonique jouait un rôle central dans la définition du primitif comme « intensité » formelle mais, dans *Georges Braque*, Einstein déplaça l'accent sur le caractère psychique de ce dernier, en l'associant à la mentalité conservatrice des sociétés sédentaires : « Le sédentaire fige, son agir vise la durée. » Dès lors, il « met l'accent sur les éléments récurrents et a recours aux formes tectoniques²⁴ ».

Pourquoi Einstein évoquait-il, dans sa réflexion sur Braque, l'antique style tectonique et sédentaire ? D'une part, d'un point de vue formel et psychique, ce style correspondait à la première phase du cubisme ; d'autre part, il s'était substitué au style animiste et métamorphique qui caractérisait auparavant les peuples de chasseurs. L'évolution de Braque et son passage à une phase métamorphique procédaient donc, en réalité, d'un mouvement *régressif*. Dans *Georges Braque*, le modèle du primitivisme n'était plus à rechercher dans la sculpture africaine mais dans le cubisme, qui pouvait se targuer d'être l'unique mouvement artistique moderne parfaitement accordé à l'ontologie einsteinienne. L'originalité de

● ● ●

18. Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 64-65.

19. *Ibid.*, p. 57.

20. Voir par exemple Carl Einstein, « André Masson, étude ethnologique », *Documents* I, 2, 1929, p. 93-105 ; *Id.*, « L'enfance néolithique (Hans Arp) », *Documents* II, 8, 1930, p. 35-43.

21. Voir Joyce Cheng, « Immanence Out of Sight: Formal Rigor and Ritual Function in Carl Einstein's *Negerplastik* », *RES: Anthropology and Aesthetics*, 55-56, 2009, p. 7-102.

22. Carl Einstein, « *Negerplastik* », in Hermann Haarmann et Klaus Siebenhaar (éd.), *Werke*, t. I, 1907-1918, Berlin, Fannei & Walz, 1994, p. 241.

23. Voir *ibid.*, p. 234-252 ; Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, *op. cit.* Quand, dans *Negerplastik*, Einstein opposait la raideur tectonique de la sculpture africaine et la décadence naturaliste du baroque européen, il manifestait involontairement sa préférence pour le tectonique. Beaucoup de ses contemporains partageaient son point de vue, dont les historiens de l'art Aloïs Riegl et Wilhelm Worringer, qui s'étaient tous les deux efforcés de dissiper la vieille idée selon laquelle l'abstraction géométrique était liée à une inaptitude technique. Voir Aloïs Riegl, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, trad. Evelyn Kain, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1992 ; Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, Chicago, Ivan D. Ree, 1997.

24. Carl Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 111.

Fig. 4 Braque dans son atelier impasse Guelma, 1911, photographie anonyme. Coll. part./ Archives Charmet - The Bridgeman Art Library.

la pensée primitiviste d'Einstein tenait au fait qu'il avait repéré un mouvement régressif *au sein même* du cubisme. Ceci présupposait de retracer la succession des différents styles historiques. Pour Einstein, le style sédentaire-tectonique n'était pas le *premier* style primitif, il était plus tardif et mettait fin au « dynamisme animiste du nomade, qui reconnaît dans chaque créature ou chaque chose la même force vivante et mène une vie empreinte du drame de la métamorphose²⁵ ». En d'autres termes, du point de vue de l'histoire de la civilisation, le moment animiste-métamorphique *précédait* le moment sédentaire-tectonique. Cette psychologie historique de la forme permettait ainsi à Einstein de concevoir une anthropologie du cubisme ou, pour reprendre ses termes, « une sociologie ou une ethnologie de l'art²⁶ ». En résumé, le passage du cubisme de la phase analytique tectonique à la phase animiste et métamorphique braquienne était orienté

• • •
25. *Ibid.*

26. *Ibid.*, p. 16.

Fig. 5 Couverture de *Georges Braque* de Carl Einstein, Éd. des Chroniques du jour, Paris, 1934 © ADAGP, Paris 2011.

PAGE CI-CONTRE

Fig. 6 Statuette de femme, Cyclades, 2300-2200 av. J.-C., The Metropolitan Museum of Art, dist. RMN / image of the MMA.

• • •

27. *Ibid.*, p. 109.

28. Benjamin H. D. Buchloh, « Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting », *October* 16, 1981, p. 39-68.

29. On trouvera une analyse instructive du classicisme et de l'avant-garde française dans l'entre-deux-guerres dans Kenneth Silver, *L'Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1989. Voir aussi le catalogue d'exposition de Gottfried Boehm, Ulrich Mosch et Katharina Schmidt (éd.), *Canto d'amore: Classicism in Modern Art and Music, 1914-1935*, Bâle, Öffentliche Kunstmuseum Basel-Kunstmuseum, 1996.

30. André Lhote, « Exposition Braque », *La Nouvelle Revue française* 69, 1919, p. 153-157. Blaise Cendrars, « Georges Braque », *Cahiers d'art* VIII, 1-2, 1933, p. 38.

31. Carl Einstein, *Georges Braque*, op. cit., p. 129.

dans le sens inverse de l'évolution historique affectant les styles archaïques. Pour reprendre l'expression célèbre d'Ernst Haeckel, on peut ainsi dire que *l'ontogenèse cubiste ne para-chaeva pas la phylogenèse de l'histoire de l'art, mais l'inversa*.

L'« anachronisme » relevé par Einstein à propos du cubisme le conduisit, sur le plan théorique, à contester un modèle évolutionniste de l'histoire de l'art et à rejeter l'« idée d'un progrès allant du simple vers le compliqué et [...] adaptant des processus biologiques à des schémas rationnels²⁷ ». Sur le plan empirique, sa réception primitiviste du cubisme était une réponse implicite à la question du renouveau des styles et, en particulier, au retour du classicisme dans l'entre-deux-guerres. N'oublions pas que *Georges Braque* fut publié à une époque dominée par l'imaginaire culturel du *rappel à l'ordre*, que Benjamin Buchloh percevait comme une réponse réactionnaire, sinon « régressive », au traumatisme de la Première Guerre mondiale²⁸ (la « régression » dont parlait Buchloh faisait référence au retour du figuratif, ce qui était très différent de la régression évoquée par Einstein, qui renvoyait quant à elle à un « archaïsme psychique »). C'est dans ce contexte que le classicisme devint l'esthétique officielle du nationalisme français, qui chercha rapidement à assimiler le cubisme pour le brandir comme représentant de la latinité au sein de l'art moderne²⁹. Dès lors, la réception classicisante et gallicisante de Braque à laquelle j'ai fait allusion plus haut relevait purement et simplement de l'idéologie. Dès 1919, André Lhote saluait le rétablissement

de la « santé morale » de Braque au lendemain de la guerre ; plus tard, Blaise Cendrars alla jusqu'à comparer les cubistes aux jansénistes de Port-Royal, Braque prenant la place du logicien Arnauld et Pablo Picasso celle d'un « Pascal fébrile et souvent plaintif³⁰ ». Einstein était pleinement conscient du rôle décisif rempli par le renouveau classique dans l'imaginaire d'après-guerre : dans *Georges Braque*, il faisait état à plusieurs reprises de ses préventions contre le « classicisme gênant » et la « restauration académique », qui non seulement n'étaient pas une réponse satisfaisante à la « psychose collective de la guerre », mais pouvaient en outre s'avérer pernicieux pour le développement de l'art moderne français³¹.

Le fait qu'Einstein ait choisi de développer son ontologie primitiviste de l'art à partir de l'œuvre de Braque montre combien il était déterminé à se mesurer à la rhétorique du « cubisme classique ». Dans ce contexte, son interprétation des gravures de la *Théogonie* réalisées par Braque se révèle particulièrement instructive. Pour le dire schématiquement, Einstein utilisa le « psychogramme » de Braque pour réinterpréter le récit d'Hésiode comme une phénoménologie de l'hallucination, mettant ainsi à nu la base expérientielle et la structure symbolique de ce que le philosophe Ernst Cassirer aurait appelé la pensée mythique. Comme je vais le montrer dans la deuxième partie de cet article, c'est à partir d'une analyse précise du langage du mythe ainsi que du langage des images qu'Einstein s'opposa aux partisans du classicisme de l'entre-deux-guerres. Ces derniers manquaient de connaissances anthropologiques sur l'Antiquité occidentale et défendaient un concept incohérent du collectif, qui fut l'idée fixe des acteurs culturels de l'entre-deux-guerres et explique en grande partie leur obsession du style classique.

Collectivité et mythe : la Grèce primitive et l'analyse einsteinienne des gravures de la *Théogonie* de Braque

Jusqu'à présent, j'ai analysé l'ontologie primitiviste de l'art développée par Einstein comme une forme avancée de la pensée primitiviste de l'époque. J'ai également suggéré que son primitivisme hallucinatoire, qui se préoccupa d'abord de la forme tectonique pour s'intéresser ensuite à la régression psychique, constituait une réponse implicite au regain d'intérêt pour le classicisme qui marqua l'entre-deux-guerres. Il reste à s'interroger sur le contre-courant qui émergea au début des années 1930 et auquel Einstein participa, ne serait-ce qu'en partie, à savoir l'interprétation révisionniste de l'Antiquité occidentale comme « Grèce primitive ». Ce fut notamment celle de Christian Zervos, l'éditeur d'origine grecque des *Cahiers d'art*, qui se donna pour mission de sauver l'Antiquité grecque en la soustrayant à la relation moribonde qu'elle entretenait avec l'académisme et le classicisme. Pour ce faire, les *Cahiers d'art* consacrèrent en 1934 un numéro spécial à *L'Art en Grèce des temps préhistoriques au début du XVIII^e siècle*. Des photographies reproduites en pleine page représentant des marbres cycladiques, des terres cuites mycéniennes, des jarres aux motifs géométriques et des masques votifs archaïques devaient servir à réinvestir l'enthousiasme « justifié mais par trop exclusif » d'une élite culturelle désormais fascinée par « les arts dénommés à tort sauvages³² ».

La compétition avec les arts africain, océanien et amérindien (qui, après trente ans de critique d'art avant-gardiste, étaient non seulement devenus légitimes mais également *chic*) ne peut cependant expliquer à elle seule la passion d'un Zervos pour la Grèce primitive ou archaïque³³. Zervos lui-même exposa sa véritable motivation dans la préface de ce numéro spécial des *Cahiers d'art* : il plaçait beaucoup d'espoir dans l'art grec qui, selon lui, apprendrait aux modernes à « faire disparaître l'antagonisme néfaste entre l'individuel et le collectif qui, à l'heure présente, sape tous les fondements de notre civilisation³⁴ ». Zervos pointait ainsi la cause précise de l'attrait pour le classicisme et pour un certain imaginaire développé dans l'entre-deux-guerres autour de la Grèce ancienne : la crise de la collectivité.

En dépit du fait que, dans la France des années 1920 et 1930, le classicisme était associé à l'idéologie nationaliste, la remarque de Zervos laisse entrevoir qu'à l'époque on s'inquiétait avant tout de dépasser les idiosyncrasies individuelles des disciplines artistiques, ce qu'Einstein appelait le « subjectivisme anarchique » de la société libérale. Cette préoccupation généralisée pour le collectif explique pourquoi des individus qui n'étaient pas particulièrement engagés dans la cause nationaliste purent eux aussi reprendre pleinement à leur compte le concept de classicisme. Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) et Amédée Ozenfant, par exemple, maîtres à penser du mouvement architectural et décoratif qu'ils nommèrent purisme, s'intéressèrent au classicisme non pas en tant que style national mais parce qu'il incarnait un idéal de rationalité, d'universalité et de perfection. Dans *L'Esprit nouveau*, ils publièrent les images juxtaposées d'une automobile et du Parthénon avec l'espoir de susciter ainsi un sentiment de « fierté collective » chez les travailleurs de l'industrie moderne, qui ne manqueraient pas de voir dans le monument antique la même perfection structurelle que celle qu'ils parvenaient à atteindre dans la fabrication de produits standardisés³⁵. Le mouvement hollandais De Stijl eut quant à lui recours à l'idée du collectif pour justifier l'abstraction non figurative. Fondé sur la révision de l'esthétique hégélienne par Theo van Doesburg, ce mouvement cherchait à produire une « forme collective [...] commun[e] à

• • •

32. Christian Zervos, « Introduction », in *id.* (éd.), *L'Art en Grèce des temps préhistoriques au début du XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Cahiers d'art, 1934.

33. Un recueil intéressant de textes du XX^e siècle sur le primitivisme a été publié par Jack Flam (éd.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 2003. Le succès de cette littérature est confirmé par une remarque de Georges-Henri Rivière, alors directeur du musée du Trocadéro, en 1929 : « Les chapiteaux de Vézelay et les marbres hellénistiques sont relégués à l'admiration des vieilles dames et des barbons », tandis qu'« un goût impérieux mais versatile distribue ses certificats de beauté au mannequin de Mallicolo, à l'Ivoire du Congo, au masque de Vancouver. » Georges-Henri Rivière, « Le musée d'ethnographie du Trocadéro », *Documents I*, 1, 1929, p. 54-58.

34. Christian Zervos, « Introduction », *art. cit.*

35. Charles-Édouard Jeanneret et Amédée Ozenfant, « After Cubism [1918] », in Carol S. Eliel (éd.), *L'Esprit nouveau: Purism in Paris, 1918-1925*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 2001, p. 142.

tous les peuples³⁶» qui dépasserait le national et le régional. Les spécificités du « caractère national, du costume, des religions » étaient censées être dépassées dans la pureté des couleurs et les relations des plans de la toile entre eux³⁷.

Einstein fut le premier intellectuel de l'entre-deux-guerres à montrer que la société européenne « ne pouvait plus guère offrir d'éléments collectifs et spirituels hormis cet hédonisme politique³⁸ ». Il estimait cependant que le classicisme et l'abstraction ne fournissaient pas de solutions convaincantes, pour les mêmes raisons peut-être qui tenaient un penseur comme Bataille à l'écart de toute forme d'utopisme. Einstein s'impatiait sans doute de la « naïveté métaphysique » déployée par des mouvements tel le purisme, pour reprendre les termes d'Yves Bonnefoy³⁹. Il se méfiait également des discours culturels sur la collectivité qui ne contenaient pas de critique du « je » comme construction symbolique. À la différence des théoriciens du classicisme et de l'abstraction, Einstein ne souhaitait pas rétablir le collectif à travers un style collectif mais plutôt par un démantèlement expérientiel du sujet individuel. Il croyait surtout que ce démantèlement pouvait se produire aussi bien sur un plan langagier que pictural.

Dans une longue lettre adressée à Daniel-Henry Kahnweiler en juin 1923, Einstein expliquait que, dans le roman de ses débuts, *Bebuquin*, l'expérimentation sur le langage lui avait permis d'exprimer « la perte de parole, ou la dissolution d'une personne, ou bien la dissociation du sentiment du temps⁴⁰ ». Mais ce n'est à proprement parler que dans le cubisme qu'il trouva une manière convaincante de démanteler le moi homogène par l'acte de vision. Dans *Georges Braque*, il résumait ainsi son point de vue : « À un objet stable devait correspondre une personne dotée d'une homogénéité stable⁴¹. » Le cubisme brisait l'unité picturale de l'objet et produisait ainsi une dissolution du « je » dans « un groupement instable d'événements, un groupement traversé par d'autres groupements ou événements psychiques⁴² ».

Aux yeux d'Einstein, on l'a dit, le passage du cubisme analytique à la phase mythique des années 1930 constituait, chez Braque, une régression anachronique inverse de l'évolution des styles archaïques, qui allaient du moment animiste-métamorphique au moment tectonique. On peut aussi décrire cette chronologie d'un point de vue davantage psychique : la trajectoire de l'œuvre braquienne représentait alors une régression *psychique* qui partait de la dissociation du « je » dans le cubisme analytique pour atteindre le domaine du mythe d'où le « je » était *a priori* exclu. Notons ici qu'Einstein ne parlait pas de mythologie – des récits et des personnages particuliers appartenant à des traditions culturelles spécifiques –, mais du *mythe* (*Mythos*) compris comme un ordre distinct de pensée ou, selon les termes d'Einstein, comme un langage. Pour lui, le

Fig. 7 Frank Gelett Burgess, *Pablo Picasso dans l'atelier du Bateau-Lavoir*, 1908. Paris, musée Picasso © RMN / Madeleine Coursaget © Succession Picasso 2011.

36. Theo van Doesburg, *Classique-Baroque-Moderne*, Anvers-Paris, De Sikkell-Léonce Rosenberg, 1921, p. 26.

37. *Ibid.*

38. Carl Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 132.

39. Voir le superbe article d'Yves Bonnefoy sur le classicisme de l'entre-deux-guerres : Yves Bonnefoy, « Art between the Wars and the Problem of Classicism », in *Canto d'amore*, *op. cit.*, p. 85-99.

40. Carl Einstein à Daniel-Henry Kahnweiler, juin 1923, in Liliane Meffre (éd.), *Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler, Correspondance 1921-1939*, Marseille, André Dimanche, 1993, p. 49.

41. Carl Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 97.

42. *Ibid.*

Fig. 8 Georges Braque, *La Nappe rose*, 1938, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza © ADAGP, Paris 2011.

mythe représentait au final le vrai langage collectif; il ne fallait pas entendre naïvement par là que « chaque culture possède ses propres mythes », mais qu'on avait affaire au langage du rêve et de l'inconscient⁴³. Le mythe était, pour ainsi dire, le langage parlé par le sujet une fois que le « je » était démantelé et réduit au silence.

« Faire disparaître l'antagonisme néfaste entre l'individuel et le collectif », telle était, selon Zervos, la leçon de la Grèce primitive. Cet enjeu peut aussi expliquer l'attirance d'Einstein pour l'Antiquité grecque, dès lors qu'on ne conçoit pas cette dernière comme un style mais comme une *épistémè mythique*. Ce n'est pas un hasard si Einstein s'intéressa aux gravures de Braque : ces œuvres lui permirent d'identifier certains parallèles structurels mais aussi phénoménologiques entre le mythe et le rêve. Dans les enchevêtrements des lignes gravées, Einstein percevait les « analogies » visuelles (c'est-à-dire l'inverse de représentations figurées) de visions mythiques et oniriques. Il se concentrait presque exclusivement sur le style et la structure des images plutôt que sur leur iconographie (Héraclès, Nérée, Sao, etc.), insistant à maintes reprises sur leur polymorphisme. Ce caractère polymorphique était pour lui le reflet de la structure et du fonctionnement de l'inconscient, « où les représentations ne sont pas encore déterminées d'une façon conceptuellement univoque⁴⁴ ». Il fallait dès lors regarder ces « psychogrammes » comme des « signes hétérogènes », voire des « perversions figuratives » tendant à la monstruosité et à l'hybridité : « Nous renvoyons aux perversions dans les liges d'hommes et de femmes, aux gales châtrés d'Astarté, aux dieux hermaphrodites, centaures, "monstres", harpies, etc.⁴⁵ » Dans le langage du mythe, les formes chimériques offraient des analogies figuratives de l'expérience polymorphique de l'inconscient déployée dans le monde du rêve.

D'un point de vue structurel, le monde mythico-onirique était dominé par des formes chimériques. Toutefois, Einstein ne s'intéressait pas uniquement à la structure. Il était tout autant attiré par ce qu'on peut appeler les qualités phénoménologiques de cet univers, par exemple la dissolution océanique du moi dans le flux des images. Si les images étaient d'une grande importance, la qualité aqueuse du graphisme de Braque était elle aussi centrale et exprimait la phénoménalité du monde du rêve. De manière plus spécifique, les lignes ondulantes agissaient comme une analogie figurative de la métamorphose exogamique du moi onirique. Le corps onirique « redevient une sorte de microcosme; c'est-à-dire que des éléments figuratifs, apparemment étrangers à ce corps, y sont liés. Tantôt il fleurit comme une plante ou ondule comme une vague qui s'écoule...⁴⁶ » C'est cette impulsion exogamique, « ce besoin d'échapper à cette continuité resserrée », qui, dans certaines sociétés, se trouvait canalisée dans la création de masques et leur exhibition dans des cérémonies⁴⁷.

Le rêve, l'inconscient et l'épistémologie de l'image : Einstein, Lacan et Binswanger

La réception primitiviste de Braque chez Einstein fonctionne comme une anthropologie à la fois de l'hallucinatoire et du mythique et, à ce titre, elle constitue moins une contribution à la critique d'art qu'à ce qu'on pourrait appeler une épistémologie de l'image. Dans les années 1930, Einstein ainsi que certains intellectuels du groupe surréaliste tels Jacques Lacan et Roger Caillois cherchèrent à élaborer une telle épistémologie. Plus spécifiquement, ils s'interrogèrent sur la

43. « L'inconscient et son langage, à savoir mythe... », *ibid.*, p. 137.

44. *Ibid.*, p. 151.

45. *Ibid.*, p. 156, 157.

46. *Ibid.*, p. 159.

47. *Ibid.*, p. 161.

Fig. 9 Constantin Brancusi,
L'Oiseau dans l'espace, 1927
© collection Centre Pompidou,
dist. RMN / Bertrand Prévost
© ADAGP, Paris 2011.

manière dont l'expérience de la passivité comme modalité spécifique de la personne pouvait lever le voile sur ce que Lacan appelait la « syntaxe originelle » de l'imagination. Chez Caillois, cet intérêt se traduisit dans des études originales sur le mimétisme et la « psychasthénie » des insectes. Lacan, quant à lui, repéra dans les expressions verbales et figuratives de la psychose certaines formes symboliques qu'il rapprocha des « créations mythiques du folklore » et qu'il relia aux « processus très constants de la création poétique⁴⁸ ». Il n'est dès lors pas surprenant de trouver des analogies, déjà relevées par Rainer Rumold, entre l'« image espace » qui constituait pour Einstein l'espace du mythe et ce que Lacan appela plus tard l'« Imaginaire non symbolisé⁴⁹ ». Ce n'est pas non plus une coïncidence si, comme Einstein, Ludwig Binswanger, philosophe, psychiatre phénoménologue et illustre collègue de Lacan, retrouva le langage de cet Imaginaire dans l'*épistémé* mythique de l'Antiquité grecque.

Bien qu'il n'existe, à ma connaissance, aucune preuve de la familiarité d'Einstein avec le travail de Binswanger, les deux hommes étaient d'accord sur un point bien précis : l'un et l'autre estimaient que l'expérience de la cérémonie avec masques et de la métamorphose du moi onirique était *constitutive* de la sémiotique du rêve et que, si elle formait un de ses pendants biophysiques, ce n'était pas là un fait contingent. Dans un essai de 1930 intitulé *Le Rêve et l'existence*, Binswanger attira l'attention sur la manière dont le sujet onirique, comme le sujet de la poésie ou du mythe, « ne s'offre pas ouvertement mais aime, au contraire, à se cacher "sous mille formes" et [...] ne peut, en aucun cas, s'identifier au corps individuel et à sa forme extérieure⁵⁰ ». En accordant à l'onirique une grande importance en tant que « forme spécifique d'expérience », Binswanger se distinguait de son professeur Sigmund Freud qui, dans les termes de Michel Foucault, « a psychologisé le rêve » en transformant son contenu en discours dont les motivations et les structures « sont tissées sur la même trame psychologique que les formes de la conscience vigile⁵¹ ». N'était-ce pas là aussi la raison pour laquelle Einstein avait rejeté Freud ?

Einstein le disait lui-même : « Freud a bien trop insisté sur la définition de l'inconscient comme un amas de refoulements et une constante, donc sur une définition négative⁵². » Ce que critiquait Einstein ici, c'était moins la métapsychologie de la psychanalyse que sa métaphysique qui, pour citer Rumold, permettait au psychanalyste de développer « un langage dans lequel les formes de l'inconscient pouvaient être interprétées dans des termes rationnels par un sujet rationnel⁵³ ». Pour Einstein, l'inconscient constituait au contraire un univers positif d'images hétérogènes en transformation permanente, ce qui empêchait de les réduire à des concepts homogénéisants. L'inconscient n'était pas un réservoir de désirs refoulés qu'il fallait déchiffrer mais représentait ce que Binswanger appelait la « vie-fonction ». Plus précisément, c'était une modalité du moi considéré comme passif et exogamique. Binswanger concevait le « je » onirique comme « le jouet de la vie dans l'ascension ou la chute, du bruissement de la mer et du silence de la mort, de l'étincellement des couleurs au soleil et de la nuit de l'ombre, de la forme grandiose de l'oiseau volant dans l'éther et des fragments de papier noir jetés en désordre sur le plancher⁵⁴ ».

Je voudrais revenir une dernière fois, à partir de cette notion d'exogamie, sur la question de la collectivité qui agita si profondément l'Europe à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Einstein et Binswanger avaient implicitement perçu la même chose : ce n'était qu'en tant que « forme spécifique d'expérience » et non comme un discours parmi d'autres que le rêve pouvait combler le fossé

48. Jacques Lacan, « Le problème du style et la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience », *Minotaure* 1, 1933, p. 69.

49. Rainer Rumold, « Painting as a Language. Why Not ? Carl Einstein in Documents », *October* 107, 2004, p. 89.

50. Ludwig Binswanger, *Le Rêve et l'existence*, trad. Jacqueline Verdeaux, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1954, p. 139.

51. Michel Foucault, « Introduction », in *Le Rêve et l'existence*, op. cit., p. 43.

52. Carl Einstein, *Georges Braque*, op. cit., p. 142.

53. Rainer Rumold, « Painting as a Language », art. cit., p. 91.

54. Ludwig Binswanger, *Le Rêve et l'existence*, op. cit., p. 191.

Fig. 10 Pablo Picasso, *Trois figures sous un arbre*, 1907, Paris, musée Picasso © RMN / René-Gabriel Ojéda © Succession Picasso 2011.

qui séparait la conscience individuelle et le règne collectif du mythe. Les deux hommes estimaient que l'*épistémè* mythique de la Grèce antique était l'expression de la connaissance ancienne de la non-identité du moi rêvant et du sujet éveillé. Dans l'Antiquité, cette non-identité permettait d'attribuer aux dieux l'agentivité du rêve ou bien d'interpréter le contenu du rêve comme des faits objectifs et pertinents d'un point de vue social – mais non personnel. Einstein, qui avait certainement à l'esprit les Muses inspiratrices d'Hésiode, soulignait que, « autrefois, le sommeil et le rêve, le pressentiment venant de l'inconscient et la vision dans l'obscurité nocturne, étaient considérés comme des événements primordiaux », ce qui expliquait pourquoi les rêves non seulement « donnaient naissance aux dieux », mais étaient également la source de la « connaissance, [du] destin et [de] l'avenir⁵⁵ ». Quant à Binswanger, il revint sur la question de l'interprétation des rêves dans l'Antiquité : « Lorsque, dans le rêve de Pénélope [dans l'*Odyssée*], un aigle se jette sur les oies et les massacre toutes jusqu'à la dernière, le poète, non plus que le lecteur, ne songe à des processus subjectifs dans l'âme de la rêveuse. Le rêve, ici, indique plutôt un événement extérieur, sans doute le meurtre des prétendants par Ulysse⁵⁶. »

N'en déplaise à ceux (parmi lesquels les nazis) qui voulurent prendre leurs désirs pour des réalités, le style collectif qui émergea dans l'entre-deux-guerres ne fut qu'une façade et une illusion qui échouèrent à dépasser l'antagonisme pernicieux entre l'individuel et le collectif. Le véritable antidote à ce malaise résidait plutôt dans la capacité de la société à admettre le mystère de l'agentivité impersonnelle, que cet aphorisme de Theodor Adorno résume avec concision : « Entre "ça a rêvé en moi" (*es träumte mir*) et "j'ai rêvé" il y a des siècles de distance. Mais quelle formule est la plus vraie ? Pas plus que les esprits n'envoient le rêve, le moi ne rêve⁵⁷. »

Université de l'Oregon, département d'histoire de l'art
joyce_chg@yahoo.com

Traduction de l'anglais par Camille Joseph

• • •

55. Carl Einstein, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 135.

56. Ludwig Binswanger, *Le Rêve et l'existence*, *op. cit.*, p. 164.

57. Theodor Adorno, *Minima Moralia*, Londres-New York, Verso, 1974 [1951], p. 190. Traduction française : *Minima Moralia*, trad. Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 255.

Fig. 11 Joseph Beuys, *Blumennymphe*, 1956, Museum Schloss Moyland, collection van der Grinten, MSM 00336.

Résumé / Abstract

Joyce Cheng, *Georges Braque et l'anthropologie de l'image onirique de Carl Einstein* – Dans *Georges Braque*, Carl Einstein a transformé l'entreprise esthétique de la critique d'art en une anthropologie de l'image ou même une anthropologie philosophique de l'imagination. Ce texte incarne un stade avancé de la pensée primitiviste développée par les avant-gardes européennes au début du xx^e siècle. Einstein abandonna le primitivisme « tectonique » axé sur la forme qu'il avait déployé dans ses premières études consacrées à la sculpture africaine, et se tourna vers un primitivisme « hallucinatoire » et psychique dont le thème constitutif restait la perte extatique du moi. Le primitivisme hallucinatoire d'Einstein constitue, en fin de compte, une théorie de la passivité psychique et une réponse à la sécularisation de l'art ainsi qu'à la crise du collectif qui marquèrent l'entre-deux-guerres. La posture d'Einstein doit dès lors être replacée dans le contexte de l'épistémologie de l'imaginaire élaborée à la même époque par d'autres intellectuels, en particulier Jacques Lacan et Ludwig Binswanger, qui s'efforcèrent eux aussi de restaurer la valeur épistémologique de l'image en l'identifiant au langage du rêve et du mythe.

Joyce Cheng, *Georges Braque and Carl Einstein's Anthropology of the Oneiric Image* – *Carl Einstein's Georges Braque* is a text that transforms the aesthetic enterprise of art criticism into an anthropology of the image, if not a philosophical anthropology of the imagination. On the one hand, it constitutes an advanced stage of the primitivist thinking of the early twentieth-century European avant-garde. From a form-oriented "tectonic" primitivism in his early study of African sculpture, Einstein evolves into a psychic, "hallucinatory" primitivism while retaining the ecstatic loss of self as a constitutive theme. Einstein's hallucinatory primitivism is ultimately a theory of psychic passivity that responds to the secularization of art as well as the crisis of the collective in the interwar period. It is therefore to be contextualized within the epistemology of the imaginary of other interwar thinkers, notably Jacques Lacan and Ludwig Binswanger, who not unlike Einstein also tried to redeem the epistemological value of the image by identifying it as the language of dream and myth.