



# VIVANTES FIGURES

CARL EINSTEIN



RUED'ULM



MUSÉE DU  
QUAI BRANLY

# VIVANTES FIGURES

TEXTES ESTHÉTIQUES



*Nous appliquons dans ce livre certaines des rectifications orthographiques de la dernière réforme de l'Académie (JO du 6 décembre 1990).*

# VIVANTES FIGURES

## TEXTES ESTHÉTIQUES

**CARL EINSTEIN**

Édition d'Isabelle Kalinowski

ÉDITIONS **NSRUED'ULM**

★ **MUSÉE DU QUAI BRANLY**

**Isabelle Kalinowski** est germaniste, directrice de recherche au CNRS, directrice du laboratoire « Pays germaniques » de l'École normale supérieure. Traductrice de Max Weber, elle a également traduit Gottfried Semper, Franz Kafka ou Heinrich Heine. Elle a déjà contribué à la réception de Carl Einstein en France en publiant, avec Maria Stavrinaki, le numéro spécial « Carl Einstein et les primitivismes » de la revue *Gradhiva*, en 2011.

Cet ouvrage a été publié avec le soutien de l'École universitaire de recherche Translitterae (programme Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL\* et ANR-17-EURE-0025).

En couverture :

G. Semper, hutte carib exposée en 1851 à l'Exposition universelle de Londres  
(in G. Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*).

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

© Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure - musée du quai Branly-Jacques Chirac, 2019.

45, rue d'Ulm - 75230 Paris cedex 05  
[www.pressens.fr](http://www.pressens.fr)  
ISBN 978-2-7288-0638-6  
ISSN 1761-2160



Moïse Kisling, *La Porteuse d'eau*, gravure, 1916.

*On n'aime pas les systèmes, falsifications d'une inquiétude anxieuse.  
Inventer est notre affaire; les refrains sur la méthode seront la tâche  
d'une méticulosité posthume. Les malentendus demeurent inévitables.  
On le constate d'emblée sans regret.*

Carl Einstein, exergue du recueil *Anmerkungen*, 1916.

# INTRODUCTION

## UNE *ESTHÉTIQUE* INÉDITE

Les textes qui vont suivre appartiennent à différentes époques d'une œuvre extrêmement peu monolithique, celle de l'écrivain et critique d'art allemand Carl Einstein (1885-1940)<sup>1</sup>. Sa pensée, aux multiples revirements, a été travaillée de l'intérieur par une tension et attisée par une inquiétude politique constamment à vif, qui lui a donné sa cohérence : un pouvoir de réinvention du donné pouvait-il être attribué à l'art ou la littérature, et ces derniers étaient-ils à même de contribuer à modifier non seulement la perception mais aussi les ordres pétrifiés du réel? Le doute et la foi, également virulents, ont alterné dans les réponses apportées par Einstein à cette question, partiales à chaque fois, mais composant une musique conceptuelle d'un genre nouveau. Aride à l'écoute au premier abord, constamment caustique, celle-ci instaure les conditions d'une scansion inédite de la pensée de l'art et explore des harmoniques déconcertantes. L'histoire des esthétiques successives d'Einstein et de leur articulation avec différentes manières de penser le temps, depuis le *kairos* de l'instant révolutionnaire (1919) jusqu'à l'inscription des arts humains dans les temps du mythe, les temps préhistoriques et même les temps géologiques, a été retracée finement par Maria Stavrinaki dans son récent livre sur Einstein, les avant-gardes et l'histoire<sup>2</sup>. Il en ressort que l'extrême plasticité des idées esthétiques développées par Einstein, parfois à l'encontre de ses propres thèses, découlait non d'une hésitation théorique mais du désir incessant d'empêcher toute fossilisation de la pensée de l'art et d'en revisiter sans relâche la rationalité : une logique pleine est à l'œuvre dans chaque correctif.



Les premiers textes traduits ici datent des années 1908-1914, où ils sont publiés dans différentes revues allemandes puis, pour une part d'entre eux, rassemblés en 1916 dans un petit recueil portant pour titre *Anmerkungen [Notes]*, qui associe critique littéraire, essais esthétiques et brèves fictions. Tous les autres textes du présent volume sont des essais posthumes, parfois fragmentaires, issus de l'important fonds aujourd'hui conservé au Carl-Einstein-Archiv de Berlin. Fondées en 1966, ces archives réunirent dans un premier temps un millier de feuillets demeurés en la possession de la première épouse d'Einstein, Maria Schaefer, à Berlin, et datant des années 1905-1917. Elles accueillirent ensuite un nombre beaucoup plus considérable de manuscrits, laissés à Paris par Einstein en 1940 aux mains de Lyda Guevrekian, sa seconde épouse, qui les confia après la guerre (1948) à deux proches amis de l'écrivain, Georges Braque et André Malraux; le fonds recueilli par le second ayant semble-t-il été perdu, seuls les textes transmis à Braque figurent aujourd'hui dans les archives berlinoises, où ils ont été déposés en 1966 par Sibylle Penkert, auteur de la première thèse consacrée à Einstein (1969<sup>3</sup>). Plusieurs textes posthumes sont cités dans cette publication académique, bientôt suivie de l'édition, sous le titre *Carl Einstein. Existenz und Ästhetik* (1970), de quatre essais esthétiques demeurés inédits, qui ont été traduits ici. L'un est antérieur à la Première Guerre mondiale, deux datent des années 1920 et le troisième des années 1930. Cet ensemble a été complété par les traductions d'autres essais esthétiques tirés du quatrième tome des œuvres d'Einstein, dans lequel ont été réunis et transcrits, sous la direction de Hermann Haarmann et Klaus Siebenhaar, en 1992, près de 400 pages de textes posthumes.

Un des constats les plus frappants auxquels a pu donner lieu la découverte de ces inédits est la part considérable occupée par la théorie esthétique dans cet ensemble, qui comprend aussi, mais en quantité nettement moindre, des poèmes et des proses : l'appétence spéculative d'Einstein n'avait échappé à personne, mais on peut s'interroger sur les raisons qui le poussèrent à rédiger un aussi grand nombre de textes à la teneur fortement philosophique sans jamais sauter le pas en publiant une « esthétique ». Bien qu'il ait évoqué dans sa correspondance, au début des années 1920<sup>4</sup> aussi bien qu'une décennie plus tard encore<sup>5</sup>, le projet de publier un recueil d'essais sur l'esthétique et encore exprimé, peu de temps avant sa mort (1940), le souhait de faire paraître une *Esthétique*

*expérimentale* en langue française<sup>6</sup>, celle-ci ne vit de fait pas le jour alors que bien d'autres textes avaient franchi l'étape de la publication. Einstein privilégia, dans ses textes sur l'art effectivement parus, les monographies nominales (comme *L'Art du xx<sup>e</sup> siècle* [1926], subdivisé en écoles et en noms, ou *Georges Braque* [1934]), les textes de catalogues d'exposition ou les petits volumes de vulgarisation (comme *La Sculpture africaine* et *L'Estampe japonaise ancienne*, parues dans la collection illustrée *Orbis Pictus*), c'est-à-dire des livres ancrés dans des temps, des lieux, des arts, des cultures et des individualités bien déterminés, s'imposant ainsi à lui-même un cadre qu'il était en même temps toujours enclin à faire exploser. La tension repérable, par exemple, dans l'alternance entre un texte très spéculatif sur l'art africain (*La Plastique nègre*, 1915), assorti d'une centaine de photos d'œuvres sans légende et non identifiées, et un second ouvrage historiquement mieux documenté, *La Sculpture africaine* (1921), où la provenance des œuvres photographiées était cette fois détaillée<sup>7</sup>, ou encore la déroutante alternance, si caractéristique de l'écriture d'Einstein, entre le « on » et le « nous », comptent parmi les multiples illustrations d'une polarité qu'il n'a jamais cessé de théoriser : l'antagonisme (et la complémentarité) entre un élan d'extrême affirmation subjective débouchant sur la création de formes ou d'idées en rupture avec des représentations admises et routinisées, et l'entreprise d'objectivation collective de ces productions dans la solidité de ce qu'il appelait une « tectonique<sup>8</sup> », et dont l'arrimage des idées dans un temps, un lieu, un nom d'artiste, des œuvres et même une exposition temporaire pouvait le cas échéant tenir lieu. Isoler, comme on l'a fait dans ce volume, un massif de réflexions esthétiques dans les écrits d'Einstein ne signifie en aucun cas oublier le vertigineux va-et-vient qui le conduisait, à un rythme affolant, à construire des concepts pour les livrer immédiatement en pâture à la différenciation historique. Tout en demeurant pris dans le *perpetuum mobile* des métamorphoses einsteiniennes, certaines de ces notions, la lecture de ce recueil permettra de s'en convaincre, résistent cependant à ce grand mouvement d'éviction de l'écart banalisé.

## THÉORIE DE L'ART ET « LOIS DE L'OPTIQUE »

Le titre imaginé pour le choix de textes que nous proposons ici, *Vivantes figures*, est tautologique dans la pensée d'Einstein : ce qu'il appelle « figure » se caractérise précisément par sa capacité de vie ou sa « force de réalité » (*infra*, p. 166). L'approche einsteinienne de la « vie » des objets d'art nous rappelle que le problème posé par ce qu'on appelle aujourd'hui « l'agentivité » des œuvres – en référence aux travaux d'Alfred Gell, discutés depuis maintenant deux décennies<sup>9</sup> – a été traité il y a plus d'un siècle par des auteurs qui, tel Einstein, ont articulé sa formulation avec une culture artistique et formelle très élaborée, doublée d'une connaissance approfondie des traditions de théorie esthétique. Pour Einstein, l'attribution d'un caractère « animé » à certains objets d'art constitue certes un fait social, de surcroît surdéterminé politiquement – la « vie » s'oppose à l'inertie mortifère de la répétition – mais elle ne peut être opérante si certaines conditions formelles et proprement artistiques extrêmement précises ne sont pas réunies. Pour les définir, Einstein prit appui sur une approche savante et spécialisée, dont il n'est pas aisé de reconstituer la configuration exacte étant donné l'absence, dans la plupart de ses textes, de références et de notes de bas de page, mais dont la présence se fait sentir en creux, dans la consistance de ses thèses, prises de position, polémiques et jugements. Animé d'une forte verve anti-académique, ce semi-autodidacte, qui étudia néanmoins à l'université de Berlin entre 1904 et 1906 (il suivit notamment quelques cours de Heinrich Wölfflin, Georg Simmel, Ernst Cassirer ou encore Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf), fut sans doute un grand lecteur, très bien informé des débats scientifiques de son temps. Surtout, il fut aussi clairvoyant dans l'identification de questions théoriques d'une densité exceptionnelle que dans le repérage (il exerça un temps la fonction de courtier en art) d'œuvres picturales et plastiques d'une singulière qualité. Chez lui, le parti pris théorique et « intellectuel » est assumé, et il s'affirme simultanément dans l'écriture et dans le travail du regard. Une « intelligence » est à l'œuvre dans l'enrichissement de la qualité de la vision, comme il le note dans le texte consacré en 1922 à son ami le peintre Moïse Kissling : « Les cris indignés qui s'élèvent contre les peintres intellectuels sont superflus : il existe justement une intelligence critique de la

vision sans laquelle il n'est guère de tableau qui tienne<sup>10</sup>.» Si, dans la généalogie de la pensée esthétique d'Einstein, sa dette à l'égard de Konrad Fiedler et du sculpteur Adolf von Hildebrand a souvent été constatée, l'approche « critique » dont il se réclame se fonde également sur une application à la théorie de l'art – ce fut là l'une de ses importantes innovations – d'une approche scientifique de la « vision » initiée notamment par Ernst Mach, à la frontière de la physique, de la physiologie et de la psychologie, et développée entre autres plus tard par les tenants de la « psychologie de la Forme <Gestaltpsychologie> » qui furent ses contemporains, notamment Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka et Kurt Lewin (ce qu'on a appelé « l'école de Berlin ».) Les liens intellectuels entre Einstein et ce groupe s'exercèrent sans doute moins directement que par l'intermédiaire de maîtres communs. Wolfgang Köhler (1887-1967) suivit par exemple à Berlin, deux ans après Einstein, les cours de psychophysique du philosophe Alois Riehl<sup>11</sup>. L'une des grandes préoccupations de ce courant, dont nous examinerons ici les parallèles chez Einstein, jusqu'au *Traité de la vision*<sup>12</sup> et au projet d'*Esthétique expérimentale* retrouvés dans ses papiers posthumes, fut la critique d'un atomisme de la perception, qui réduisait la vision à une somme de sensations reçues passivement – ou, selon la formule d'Einstein, d'impressions enregistrées par « l'œil aveugle d'un miroir » (*infra*, p. 41). L'esthétique d'Einstein élabore sur un mode très neuf certains thèmes que les psychologues « gestaltistes » ont contribué à diffuser.

Dans ses *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* [*Contributions à l'analyse des sensations*] de 1886, Ernst Mach s'était intéressé aux « sensations spatiales de l'œil » en montrant que l'optique ne relevait pas seulement d'une « géométrie », notamment parce que cette dernière n'engageait que deux dimensions alors que la vision en ajoutait une troisième, celle de la profondeur<sup>13</sup>. Mach n'éluait pas complètement la question de la vision artistique mais il s'en tenait à l'analyse de la vision de productions ornementales comme celles qui étaient répertoriées dans la *Grammaire de l'ornement* d'Owen Jones (1865), ou encore de motifs de tapis, parce que la symétrie partout prégnante dans ces formes décoratives venait à l'appui de ses thèses sur l'importance de « l'orientation » ou de la « direction » des motifs dans leur reconnaissance optique. Par la suite, dans les travaux de l'école « gestaltiste », l'identification des « formes fortes ou prégnantes »,

satisfaisant à la «loi de la bonne forme», comme des unités «régulières, simples et symétriques<sup>14</sup>», prolongea ce privilège accordé à des modèles ornementaux. Einstein, lui, développe une autre ambition : il entend déplacer les recherches des psychologues de la perception en les étendant à des objets dont la vision soulevait quantité de nouvelles questions – des objets artistiques ne relevant pas (le terme était souvent péjoratif sous sa plume) du «décoratif». Alors que Mach rapprochait l'art ornemental d'une «musique instrumentale pure», libérée de toute «finalité secondaire» et placée au seul service du «plaisir pris à la forme (et à la couleur)», Einstein cherche à entraîner la réflexion esthétique «expérimentale» à l'écart de la sphère des arts à «motif» ou à *pattern*, pour la confronter avec des dispositifs artistiques dont la psychologie expérimentale n'a pas encore étudié les modes de perception. Dans «[Les règles fondamentales du mouvement scénique]<sup>15</sup>», l'un de ses plus anciens manuscrits esthétiques, datant sans doute de 1910 et qui a été traduit ici, Einstein s'intéresse à «la transition entre le spatial et le pictural», que la double nature de l'espace scénique, composé à la fois d'une partie «tridimensionnelle» et d'une «image à plat, en perspective» (le fond de scène), permet d'analyser; en même temps, il constate que le type de «vision mixte» que l'on peut appréhender chez le spectateur d'une scène offre en retour des aperçus inédits sur la vision en général, caractérisée par des successions d'«images proches» et d'«images lointaines». La distinction entre «vision de près» et «vision de loin» est directement empruntée à l'étude de Mach et à son analyse de la tridimensionnalité de la perception spatiale. Selon Einstein, l'espace scénique présente cependant une variation importante par rapport à une configuration tridimensionnelle, puisque, contrairement à un «boudoir intime», il n'est pas «rempli de tous les côtés et dans toutes les directions», en raison de son ouverture «sur le devant», en direction des spectateurs ainsi englobés dans son «unité spatiale». L'inscription du spectateur dans l'espace théâtral telle que la décrit Einstein peut être rapprochée de l'analyse de la notion de «champ» développée deux décennies plus tard par Kurt Lewin dans «La notion de direction en psychologie» (1934)<sup>16</sup> : comme ce dernier, Einstein met l'accent sur l'intégration du sujet-spectateur dans le champ d'une vision qui ne correspond plus au face-à-face statique d'un sujet et d'un objet ou à ce qu'Einstein appelle, dans un texte de 1928 rédigé directement en français, «le drame de la

polarité entre le sujet et l'objet donné<sup>17</sup>». « La structure spéciale de la partie du champ constituée par les objets perçus dépend de la structure mobile de ce champ plus étendu dont font partie à la fois le sujet et les objets avec leurs relations », résumait Paul Guillaume dans sa synthèse sur la psychologie de la Forme<sup>18</sup>.

Dans un autre texte inédit sur le théâtre qui a été traduit ici, les « Essais sur le théâtre », datant sans doute lui aussi de 1910, Einstein définit l'art théâtral non seulement en référence à une variété particulière de tridimensionnalité impliquant le spectateur, mais comme un art du « mouvement dans un espace » (*infra*, p. 44). Dans ces mêmes années paraissait l'article de Max Wertheimer « Études expérimentales sur la vision du mouvement », considéré comme un des textes inauguraux de la psychologie de la Forme<sup>19</sup> : Wertheimer y réfutait l'idée que la perception du mouvement résultait de la persistance ou de la mémoire d'impressions rétiniennes venant créer une continuité entre des images successives; pour lui, au contraire, c'est l'hypothèse de la saisie d'une « figure » qui permettait d'expliquer la possibilité d'identifier l'unité d'un corps en mouvement. Si Einstein pose quant à lui la question de l'espace scénique et du mouvement des acteurs en termes d'optique, c'est là le résultat d'un changement majeur qui s'est opéré dans la conception de l'activité théâtrale : à un paradigme (littéraire) de la richesse psychologique, centré sur les dialogues, la gestuelle et l'expressivité de l'acteur, a selon lui succédé, avec « l'avènement du théâtre moderne », un modèle qu'il qualifie d'ornemental. Le terme n'est cette fois pas entendu dans un sens péjoratif et désigne l'invention créative d'un « ornement en mouvement », régi avant tout par la « force de la ligne », que les techniques d'éclairage moderne contribuent à faire ressortir. Le corps de l'acteur devient lui-même « ornemental » : « On s'est déshabitué de peindre les hommes à cause de leur costume ou de leurs têtes intéressantes et on a eu l'audace de voir là, avant tout, l'occasion de forger une représentation valable d'un point de vue spatial. Partout, un devenir plus primitif et en même temps plus artiste. [...] Le drame a été appréhendé comme un art sonore de l'espace, on a appris à parler d'optique scénique, de composition de groupe, etc. » (*infra*, p. 45) Un changement d'échelle est ici à l'œuvre : tandis que les subtils accents de la prose théâtrale « littéraire », à la « ponctuation compliquée », exigent un théâtre de petites dimensions, le théâtre pensé pour de grandes scènes appelle le

vers et « l'effet du rythme qui se répète », « dont la résonance » est en mesure de « remplir de grands espaces ». Cette approche plus plastique du théâtre ne doit pas, selon Einstein, se figer dans des dispositifs statiques ni se présenter comme une « succession de tableaux vivants » et de groupes « crispés ». Elle doit mettre en valeur le mouvement et, à cette fin, renoncer à un fond de scène traité en perspective, qui « entre en contradiction » avec la plasticité des mouvements des acteurs ; un fond de scène réduit à un « espace symbolique stylisé » et le parti pris d'une « tonalité de couleur unifiée » permettent d'éviter l'ancienne « dissolution de l'espace », de concentrer et de « tenir ensemble » ce dernier. Comme il le fera encore quelques années plus tard dans *La Plastique nègre* (1915), Einstein valorise des formes artistiques conçues comme alternatives à celles qui se fondaient sur la perspective classique et assignaient le spectateur à un angle de vue unique (celui qui, selon Heinrich Wölfflin, devait impérativement être respecté pour réaliser une photographie pertinente de la statuaire grecque<sup>20</sup>). D'après les « Essais sur le théâtre », les rangées de sièges sur lesquels prend place le public offrent une multiplicité de points de vue avec lesquels les dispositifs scéniques doivent entrer dans une interaction optique fructueuse : « Le groupe théâtral doit être construit de manière à présenter une image claire pour un nombre aussi grand que possible de distances de vision. » (*infra*, p. 47)

Dans un manuscrit datant sans doute de la même année que les « Essais sur le théâtre » et « [Les règles fondamentales du mouvement scénique] » (1910), traduit ici sous le titre « [Paysage et peinture de paysage] », Einstein cherche à poser les premiers jalons d'une approche comparée de la perception du paysage naturel et du paysage pictural, en insistant sur l'autoréférentialité du second, qui ne représente pas un « objet naturel » mais les « effets » d'impressions optiques. Dans le tableau, la concaténation infinie des causes et des effets auxquels sont soumis les objets empiriques de la nature est « abolie » et ces causes et effets « fondus ensemble », suspendant par là même le temps sous le mode de la « succession » (*infra*, p. 47). Là encore, Einstein s'intéresse à la fois à l'apport de l'optique expérimentale à l'étude de l'art et aux apports de ce dernier à une science de l'optique. Établir un lien entre l'un et l'autre n'a selon lui rien de fortuit, dans la mesure où l'optique est le « moyen » par excellence de la peinture<sup>21</sup>, qui, de son côté, livre à l'optique l'objet le plus approprié à ses

expérimentations et à une « objectivation » de ces dernières : « Dans la nature, l'horizon est une illusion – dans l'œuvre picturale, il est réel. Les lois de l'optique – qui, en face de l'objet naturel, sont subjectives – deviennent objectives dans l'œuvre d'art. [...] Les couleurs du peintre sont des objectivations des lois de l'optique. » (*infra*, p. 56) C'est en ce sens qu'Einstein peut parler de « moyens artistiques objectifs » (*infra*, p. 66). Ceux-ci présupposent le passage à un paysage « intellectualisé », « en blanc et noir », « [travaillant] avec les frontières passionnées de l'abstraction » (*infra*, p. 65), comme il l'écrit dans son texte sur le roman *Vathek*, également traduit dans le présent recueil. Une forme devenue réflexive par rapport aux effets optiques qu'elle tend à produire se substitue ainsi à toute référentialité. Aux antipodes de la représentation d'une généalogie naturelle des formes ornementales, l'œil peut même chercher à déceler jusque dans les formes naturelles elles-mêmes l'effet d'une « volonté » ornementale humaine : « Vathek ne laisse pas le bouton d'or sur sa tige, il le coupe. Il lui rappelle un ornement, il ne lui suffit pas en tant que fleur parce que ce n'est pas sa volonté géométrique qui est à l'œuvre en lui. » (*infra*, p. 65)

La « dématérialisation » opérée par l'œuvre d'art entraîne une concentration et une unification de ce qui était pensé comme disjoint, par exemple les objets naturels et la lumière : « Dans la peinture de paysage, relève Einstein, la lumière est exprimée et absorbée dans la totalité de l'œuvre, elle est fondue dans une sensation générale de la forme – elle est dématérialisée – étant donné qu'elle n'est représentée que dans ses effets. La source de lumière est immanente à l'œuvre d'art. » (*infra*, p. 56) C'est la raison pour laquelle le « noir » peut apparaître comme la « clarté la plus forte ». L'effet d'unification ainsi opéré rend possible une « fusion » du temps, une présence de l'œuvre offerte à la « contemplation », opposée par Einstein au mauvais infini des déductions causales illimitées auxquelles est livrée la perception des objets empiriques. La rupture avec le régime de « continuité » de la causalité et le passage à ce qu'Einstein appelle, dans son texte en langue française de 1928, le « transcausal<sup>22</sup> », est pour lui la définition même de l'art : « L'œuvre d'art semble être la discontinuité même, qui interrompt le courant d'une causalité déterminée<sup>23</sup>. » Cette rupture avec un temps « raide et immobile<sup>24</sup> » ne peut s'effectuer progressivement mais doit être tranchée, « l'artiste osant l'intervalle



brusque, seul garant d'une liberté<sup>25</sup>». L'entrée dans un temps « qualitatif et discontinu<sup>26</sup> » est par définition brutale car elle brise la continuité, le temps décompté, calculable et homogène de la tradition et ses pulsions invariables de « réitération<sup>27</sup> ». Cependant, comme celle du « charisme » au sens de Max Weber, qui déchire le temps de manière imprévisible en affirmant soudain une présence inédite « *in statu nascendi* », l'irruption de « l'événement poétique » ou artistique est un moment instable, aussitôt engagé dans un processus de « quotidianisation » (Weber) ou d'« adaptation » (Einstein.) La déchirure du temps tend immédiatement à être recousue par une raccommodeuse infatigable : la mémoire. « Ce sont des illogismes pas encore adaptés qui contiennent le nouveau. [...] On met le nouveau en rapport avec tant d'éléments que possible, [et] la mince parenthèse du nouveau et du brusque se mêle peu à peu à la mémoire qui brode la matière de la réalité déjà déterminée. Et ce nouveau s'affaiblit<sup>28</sup>. » Le moment du discontinu est donc celui où, note Einstein en français avec une heureuse faute de langue, « le moi se divorce de sa mémoire<sup>29</sup> ». Le motif de l'infléchissement par la mémoire se trouvait là encore présent chez les psychologues gestaltistes : ceux-ci contestaient l'idée que l'identification d'une « forme » ou, par exemple, la continuité observée dans la perception des états successifs d'un mouvement présupposent des réminiscences ou une activation de la mémoire; en revanche, ils notaient eux aussi que celle-ci intervenait dans un second temps, après une saisie optique première de la « forme ».

La place qui revient à l'art parmi les objets d'une étude de la vision ne tient pas seulement, comme on l'a souligné jusqu'ici, à une différence de degré dans la complexité des agencements optiques. Pour Einstein, la fonction spécifique de l'art réside, davantage encore que dans sa capacité de révélation de la configuration « objective » des phénomènes visuels, dans son pouvoir de métamorphose de cette dernière, comme il l'énonce dans le texte de 1914 intitulé « Totalité » : « Nos représentations spatiales acquièrent une signification pour nous parce que nous sommes, grâce à l'art, en mesure de les forger et de les modifier. L'art devient une force agissante dans la mesure où il est capable d'ordonner la vision en fonction de lois. » (*infra*, p. 97) Dans ce texte qui peut être considéré comme l'une des principales mises au point théoriques d'Einstein au sujet de la psychologie, à laquelle il adresse une objection de fond, il va jusqu'à affirmer que

l'art est seul à même de « conférer un sens humain » au processus « physiologique » de la vision (*infra*, p. 97). Les « lois » dont il est question ici (voir aussi le texte de 1914, « La loi », *infra*, p. 95 sq.) ne se confondent pas avec celles du psychologue; ce sont les « lois artistiques » posées, non par un acte de « jugement » qu'Einstein reproche à la philosophie d'avoir placé au fondement de l'esthétique, ni même par un acte de « création », mais par « l'œuvre d'art elle-même ». En quel sens distingue-t-il « l'acte de connaissance » opéré par celle-ci de la « création » de l'œuvre ?

Si l'œuvre d'art est à même de réaliser « une transformation de la représentation du monde », c'est parce qu'elle est capable de développer une réflexivité qui relègue au second plan les « objets » visés par l'artiste, les représentations investies par ce dernier sur un mode « logique », ou encore les affects engagés dans sa création. « L'art ne prend pas pour objet des objets mais la vision mise en forme. » (*infra*, p. 98) Les tableaux cubistes fournissent à Einstein l'exemple inlassablement médité d'un tel retour sur leur propre perception et d'une telle exploration des lois singulières de l'expérience optique qu'ils engendrent eux-mêmes. À cette idée d'une autoréflexivité formelle de l'œuvre d'art, qui semble faire écho aux théories romantiques de l'œuvre littéraire<sup>30</sup>, Einstein associe la notion de « totalité », entendue comme « système fermé de qualités spécifiques ». L'objet ainsi délimité dans sa « clôture » par une « différence qualitative » forme un système « particulier », « fini », par opposition à l'infinité induite pour Einstein dans la continuité du quantitatif – dans laquelle sont pris les objets de la nature ou, plus généralement, les objets extérieurs à l'art. C'est en vertu de la fermeture de l'objet d'art sur ses « qualités » distinctives, ou du caractère de limitation inhérent à la « totalité », qu'il est possible de déceler en lui une « légalité », des lois valables dans la sphère particulière ainsi circonscrite, et non seulement affranchies des causalités externes mais capables d'« absorber » ces dernières, qui ne sont jamais qu'un « succédané » mental de la totalité :

La perspective causale est purement rétrospective, elle dépasse toujours l'objet concret; les causes trouvent un succédané mais non la totalité. Les causes d'un objet résident à un autre niveau que l'objet lui-même, un niveau posthume. La pensée causale dissout en une multiplicité non organisée et aliène son objet pour en faire l'allégorie d'un processus dépourvu de sens qui se situe à l'extérieur de l'objet. C'est pourquoi elle ne dit rien sur la forme, la qualité de ce dernier. (*infra*, p. 102)