Questions de méthodes chez Nikolaus Pevsner et Erwin Panofsky : deux nouvelles monographies

Questions of method: Nikolaus Pevsner and Erwin Panofsky in two new monographs

Anne Béchard-Léauté

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1980>

DOI : 10.4000/perspective.1980

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2013

Pagination : 168-175

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Anne Béchard-Léauté, « Questions de méthodes chez Nikolaus Pevsner et Erwin Panofsky : deux nouvelles monographies », *Perspective* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1980> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1980>

Questions de méthodes chez Nikolaus Pevsner et Erwin Panofsky : deux nouvelles monographies

Anne Béchard-Léauté

– Susie HARRIES, *Nikolaus Pevsner: The Life*, Londres, Chatto & Windus, 2011. 866 p., 44 fig. en n. et b. ISBN : 978-0-701-16839-1 ; 30 £ (36 €).

– Audrey RIEBER, *Art, histoire et signification : un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris, L'Harmattan, 2012. 310 p. ISBN : 978-2-296-96670-3 ; 32 €.

Nikolaus Pevsner: The Life de Susie Harries et *Art, histoire et signification: un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie* d'Audrey Rieber (fig. 1) proposent d'apporter une meilleure connaissance de l'œuvre de deux éminents historiens de l'art allemands qui ont marqué l'historiographie de l'histoire de l'art du XX^e siècle, à savoir Nikolaus Pevsner (1902-1983) et Erwin Panofsky (1892-1968). Ces deux personnalités de la même génération ont en commun leur nationalité et leur formation initiale, tous deux ayant effectué une partie de leur cursus universitaire aux universités de Berlin et de Munich. D'ascendance juive, ils partagent également le fait d'avoir dû s'exiler en 1933, alors qu'ils étaient déjà universitaires en Allemagne, à la suite de la loi sur la restauration de la fonction publique du 7 avril 1933 qui entraîna la révocation des fonctionnaires considérés comme non-aryens.

1a. HARRIES, 2011 ;
b. RIEBER, 2012.

Cette émigration des historiens de l'art, essentiellement allemands et autrichiens, chassés d'Europe centrale par le nazisme et venus s'installer, momentanément ou durablement, en Grande-Bretagne ou aux États-Unis, a été déterminante pour la discipline, car elle fonda l'histoire de l'art telle que nous la connaissons aujourd'hui. Outre l'indispensable dictionnaire d'Ulrike Wendland sur les historiens de l'art germanophones en exil¹, la situation américaine a été analysée dans son ensemble selon une approche prosopographique très vaste par Karen Michels², alors que la situation britannique a été abordée notamment dans le cadre de ma thèse de doctorat³. Bien que les biographies d'historiens de l'art soient loin de constituer un genre en soi, les ouvrages de Harries et de Rieber montrent l'importance d'un travail monographique plus spécifique sur les principaux historiens de l'art issus de cette émigration, travail qui permettra de mettre en parallèle les méthodes de ces historiens. L'intérêt de la confrontation des deux ouvrages réside dans la divergence de leurs points de vue méthodologiques : là où Harries emploie une approche strictement historique pour comprendre le parcours de Pevsner, Rieber questionne l'iconologie de Panofsky à partir de la tradition philosophique allemande dans une réflexion résolument épistémologique.

L'ouvrage de Harries sur Pevsner résulte d'un travail de plus de vingt ans, réalisé à partir de documents d'archives d'une rare exhaustivité, puisqu'elle a eu accès aux journaux intimes et aux documents personnels de l'historien de l'art ainsi qu'à l'ensemble de ses archives de travail, conservées au Getty Research Institute à Los Angeles et dans diverses institutions britanniques, y compris les archives nationales à Kew, les archives des éditions Penguin à Bristol et celles de la Society for the Protection of Science and Learning de la Bibliothèque bodléienne à Oxford. La famille de Pevsner a confié ce travail à Harries, biographe professionnel et classiciste de formation, qui s'est spécialisée, avec son mari l'historien Meirion Harries, dans des publications biographiques à caractère artistique et/ou relatives aux deux conflits mondiaux du XX^e siècle. Par ce travail prosopographique, l'objectif de l'auteur est de montrer comment Pevsner a su s'imposer comme une

figure essentielle de l'histoire de l'art britannique de l'après-guerre, malgré les nombreux obstacles historiques et culturels auxquels il dut faire face.

Cette biographie de Pevsner est importante pour le public français car, malgré sa notoriété outre-Manche, son œuvre reste mal connue en France. Seuls six ouvrages de Pevsner ont été traduits en français, bien que sa bibliographie comprenne plus de cent soixante-dix titres. Certes, soixante-dix d'entre eux furent les guides d'architecture consacrés au patrimoine des comtés du Royaume-Uni et d'Irlande, dans la série mythique des *Buildings of England* (BOE), ces inventaires souvent écrits en mode télégraphique qui ne se prêtent pas à une traduction pour le public francophone. Mais cela ne suffit pas à expliquer que deux de ses ouvrages de référence, *The Englishness of English Art* (fig. 2) et *Pioneers of the Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius*⁴, n'aient pas encore fait à ce jour l'objet de traductions en français alors qu'ils furent traduits dans d'autres langues⁵. On peut attribuer cet état de fait au peu d'intérêt de Pevsner pour l'architecture française ; même parmi les architectes modernistes dont il était l'ardent défenseur, Le Corbusier ne trouva pas grâce à ses yeux, comme nous le rappelle Harries (HARRIES, 2011, p. 112).

À l'inverse, dans l'immédiat après-guerre, l'intérêt de Panofsky pour l'architecture gothique et pour l'abbé Suger explique que sa réception en France soit ancienne et variée. La traduction de *Gothic Architecture and Scholasticism* par Pierre Bourdieu conquiert alors l'ensemble des sciences humaines, notamment parce que ce dernier y puisa le concept d'*habitus* ou « habitudes mentales »⁶. Ainsi, dans les années 1960, une analyse structuraliste, sociologique et sémiologique

originale de l'œuvre de Panofsky se développa en France, alors même que celle-ci suscitait encore certaines réticences chez les historiens de l'art, qui avaient du mal à accepter l'application à l'architecture de sa méthode iconologique⁷. Audrey Rieber nous rappelle enfin que l'œuvre de Panofsky fut ensuite abordée sous un angle analytique et historique qui la rendit plus accessible aux historiens de l'art, notamment grâce aux travaux de Daniel Arasse⁸.

***Geistesgeschichte* et *Kunstgeographie* comme principes fondamentaux de la méthode pevsnérienne**

L'ouvrage de Harries n'est pas la première biographie de Pevsner, car il suit de peu le premier volume d'une biographie sur les jeunes années de Pevsner publié par Stephen Games en 2010⁹. Nonobstant le risque quelque peu hagiographique que présente ce type de source, l'accès aux journaux intimes dont bénéficia Harries lui donne un avantage considérable, notamment dans l'analyse de la position politique de Pevsner, souvent critiquée, face à la montée du nazisme. Ces sources jamais encore exploitées nous montrent entre autres la diligence de Pevsner. Par exemple, lorsqu'il se retrouve emprisonné en tant qu'ennemi allemand sans statut de réfugié de juin à septembre 1940, il explique dans son journal qu'il profite de ce moment d'inactivité pour planifier un de ses principaux ouvrages, *An Outline of European Architecture*¹⁰ (HARRIES, 2011, p. 269).

Bien qu'il fût inscrit sur la *Sonderfahndungsliste G.B.*, cette liste noire où les nazis avaient consigné le nom des personnalités en vue à arrêter en cas d'invasion de la Grande-Bretagne par l'armée allemande, Pevsner continua à se revendiquer de l'historiographie romantique de la *Zeitgeist* hégélienne. Un travail antérieur de Games sur les conférences radiophoniques et les ouvrages de David Watkin et Timothy Mowl¹¹ suggérait déjà que Pevsner avait un penchant pour le nazisme en raison de son intérêt pour la notion de *Zeitgeschichte* et à cause de son attachement à Wilhelm Pinder, son *Doktorvater*, qui l'avait initié à cette approche. Cet historien charismatique de la sculpture médiévale allemande souscrivait plus précisément à l'approche stylistique et spirituelle du

2. Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, Londres, 1955.

Volksgeist alors en vogue dans toute l'Europe dans l'entre-deux-guerres. Pour lui, l'objectif de l'historien était d'identifier une certaine *Weltanschauung*, ou vision du monde, ce qui aboutit en 1924 à la publication de l'ouvrage *Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas*. Cette théorie d'un art propre à une nation et à des générations d'artistes influença fortement Pevsner, au même titre que la toute aussi contestable *Kunstgeographie*, formalisée dans les universités autrichiennes et allemandes au début du XX^e siècle et sur laquelle Pinder s'appuyait également.

Cette approche spatiale et culturelle de l'histoire de l'art qu'est la *Kunstgeographie* avait été envisagée dans une perspective ethnique, nationaliste et raciale en Allemagne et en Autriche par des auteurs comme Josef Strzygowski, connu pour ses inclinations pangermaniques, ou Dagobert Frey, historien de l'art nazi. Même après-guerre, Pevsner n'hésitait pas à revendiquer l'influence de Frey dans *The Englishness of English Art* en y recherchant les « caractères nationaux » de l'art anglais, comme le souligne Harries (HARRIES, 2011, p. 489-490). Mais il ne se cantonna pas aux découpages géographique et chronologique de la *Kunstgeographie*, qui ont à la fois exprimé et contribué à une pensée nationaliste. Fondateur et éditeur de la collection des *Pelican History of Art*, Pevsner fit paraître des ouvrages sur l'art international, chose qui manquait cruellement en Grande-Bretagne après la Seconde Guerre mondiale. Dans plusieurs chapitres consacrés à l'élaboration des séries *Buildings of England* et *Pelican History of Art*, Harries montre combien leur ligne éditoriale répondait ainsi à des lacunes bibliographiques importantes (HARRIES, 2011, p. 562-566).

Harries souligne la naïveté de Pevsner, qui considérait Pinder plus comme un nationaliste que comme un nazi. Pevsner alla même jusqu'à admettre plus tard avoir eu, selon ses dires, « un intérêt pervers » pour le national-socialisme, par opposition aux idées libérales de sa mère, Annie Pevsner, qui avait évolué dans les milieux éclairés de Leipzig dans l'entre-deux-guerres. Harries nous apprend, entre autres épisodes, que son aveuglement le conduisit à envoyer sa fille aînée en vacances en Allemagne durant l'été 1939 ;

son origine juive la força alors à se cacher chez sa tante à Hanovre jusqu'à la fin de la guerre, où elle subit la débâcle et fit l'expérience d'un périlleux retour en Grande-Bretagne (HARRIES, 2011, p. 355-358).

Cependant, l'approche archivistique de Harries ne lui permet pas suffisamment de qualifier les caractéristiques historiographiques de la méthode de Pevsner. Elle commet par exemple l'erreur de traduire le terme employé par Pinder, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* – l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit, terme alors employé par opposition à une approche purement stylistique ou formelle de l'art – comme histoire de l'art en tant qu'« histoire des idées » (HARRIES, 2011, p. 57). De même, la notion de *Raum*, concept du sentiment spatial propre à l'analyse de l'architecture germanique et qui apparaît en filigrane dans l'œuvre de Pevsner, n'est pas non plus mise en avant dans l'ouvrage de Harries. Ce concept spatial est pourtant essentiel à la compréhension de *The Englishness of English Art* où, faute de terme adéquat en anglais, Pevsner se voit contraint d'utiliser une périphrase afin de caractériser les différences entre les espaces curvilignes de l'architecture gothique flamboyante allemande ou française et l'angulosité du style perpendiculaire anglais¹². Rappelons que l'histoire hégélienne voyait en l'espace l'essence de l'architecture et que la théorie kantienne de l'empathie s'appuya aussi fortement sur la spatialité, comme Pinder l'explique dans sa thèse sur l'architecture normande¹³. Pevsner reprit ce concept du sentiment spatial en proposant des promenades imaginaires dans les jardins baroques de la ville de Leipzig, circuits qui trouvèrent ensuite leur équivalent dans les *Perambulations des Buildings of England*.

Harries note aussi l'influence sur Pevsner du formalisme de Heinrich Wölfflin (qui fut un temps son professeur à Munich), mais elle donne à Pevsner la paternité du concept de « polarités ». Dans l'approche comparative que nous adoptons pour cette recension, il convient de noter que Pevsner n'emploie l'approche kantienne du jugement artistique qu'en termes de polarités ou paires binaires (par exemple pictural/linéaire, plans/profondeurs, forme fermée/forme ouverte, unicité/multiplicité,

clarté/obscurité, etc.) censées rendre l'évaluation systématique et, par conséquent, objective. Il s'opère ainsi chez lui une objectivisation de l'histoire de l'art par une approche hégélienne (rejetant les exceptions et le hasard) qui est semblable aux méthodes que Rieber constate chez Panofsky. Pevsner se sert en effet des principes fondamentaux de Wölfflin pour identifier et normaliser une tendance irrationnelle sous-jacente à l'art anglais, qu'il juge par ailleurs comme étant foncièrement raisonnable. Dans la cinquième conférence des *Reith Lectures* intitulée « Blake and the flaming line », Pevsner déclare que, malgré son goût pour les angles et la perpendicularité, l'art anglais a toujours manifesté une fascination par la ligne serpentine. Pevsner amorce alors une démonstration diachronique qui lui permet d'expliquer sur plusieurs siècles cet engouement pour la ligne aux dépens de la corporalité des œuvres. Il en trouve alors des exemples dans la complexité des motifs celtiques ; dans l'irrégularité du *Decorated Style* qui apparaît pourtant quelques années seulement avant l'avènement du style perpendiculaire ; dans les courbes des vases Wedgwood ; ou dans les lignes serpentes des peintures de William Hogarth ou des dessins de William Blake.

Au sujet des *Buildings of England*, Harries remarque également avec justesse que, malgré sa connaissance des édifices, la méthode de Pevsner semble trahir un désintérêt pour les environnements et les individus. En effet, le manque de temps ne lui permettait pas de rencontrer les propriétaires des demeures privées qu'il décrivait, et l'espace limité de ses guides ne l'autorisait pas à décrire l'environnement immédiat des bâtiments qu'il analysait (fig. 3). Harries note que Pevsner était bien conscient de ces manques, qui allaient à l'encontre de son goût pour la *Kulturgeschichte* et son ancrage social (HARRIES, 2011, p. 53 et 392).

Un des mérites de l'ouvrage de Harries est de montrer les conditions de travail particulières et propres à l'émigration qui firent que Pevsner, faute d'avoir jamais pu retrouver un poste d'universitaire à plein-temps, devait travailler aux *Buildings of England* pendant le mois de vacances que lui laissaient les cours et les conférences éparpillés imposés par son mi-temps à Birkbeck

3. Nikolaus Pevsner, *The Buildings of England : Cornwall*, Londres, 1951, pl. 16-17, structurées selon des thèmes : « Chapelles non-conformistes » et « Intérieurs d'églises ».

College. Par son enquête méticuleuse, Harries parvient à retracer le parcours du combattant de l'historien de l'art et sa carrière finalement prestigieuse, qui offre un contraste avec celle d'autres historiens de l'art ayant fui le nazisme pour se réfugier outre-Manche.

En effet, contrairement à la plupart de ces historiens de l'art, qui tentèrent en vain de trouver un métier en relation avec leur champ d'étude, Pevsner ne s'écarta jamais de sa formation initiale issue de la *Bildung*, ce principe du développement de la culture générale ou du savoir individuel cher au philosophe Wilhelm von Humboldt qui a marqué l'éducation germanique depuis le XIX^e siècle. En cela, son parcours rappelle celui des historiens de l'art qui émigrèrent aux États-Unis, comme ce fut le cas de Panofsky, ainsi que nous le montre Rieber dans son essai d'épistémologie sur l'œuvre de ce dernier.

Rappelons ici que l'influence des historiens de l'art germanophones qui immigrèrent en Grande-Bretagne dans les années 1930 fut, malgré des circonstances particulièrement difficiles, tout autant pratique que théorique ; c'est en cela qu'elle est fondamentale. Face à une histoire de l'art britannique constituée en grande partie par et pour des *connoisseurs*, ces universitaires souhaitèrent combler des vides en affirmant leur intérêt pour des études systématiques, comme ce fut le cas de Pevsner avec les *Buildings of England* ou la *Pelican History of Art*. Dans l'exil, ils se sont trouvés confrontés à la tradition esthétique de l'*art appreciation*, où de telles études historiques n'existaient pas encore de façon exhaustive.

Distorsions et réappropriations de concepts théoriques chez Panofsky

Comme l'indique la quatrième de couverture, l'ouvrage de Rieber n'est « ni [une] monographie, ni un essai d'histoire de l'histoire de l'art ». Nous sommes ici en présence d'un essai d'esthétique qui est une mise en forme de la thèse soutenue par l'auteur en 2009. À l'inverse du texte de Harries sur Pevsner, qui se fonde exclusivement sur des sources primaires, celui de Rieber s'appuie sur des ouvrages fondamentaux de l'histoire de l'art et de la philosophie germaniques. Dans une étude comparative, l'auteur confronte la bibliographie de Panofsky aux concepts et aux méthodes de l'histoire de l'art à laquelle il fut formé. La première partie de l'ouvrage est particulièrement intéressante car elle porte sur la signification de l'œuvre d'art et met au jour les présupposés théoriques de la méthode historique de Panofsky, ainsi que l'héritage germanique sur lequel il se fonde. Pour Panofsky, les apports théoriques les plus importants furent ceux des historiens de l'art Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg et Wilhelm Worringer, mais aussi du philosophe Ernst Cassirer.

Panofsky est connu pour avoir affiné la méthode iconographique descriptive en la portant au stade supérieur dit de l'iconologie¹⁴. Par cette méthode d'interprétation procédant des écrits de Warburg, Panofsky ne se contente plus d'identifier un sujet ou des éléments symboliques conventionnels, il interprète la signification d'un sujet ou d'un symbole en tant qu'expression d'une conception philosophique du monde. L'intérêt de l'essai de Rieber est de nous révéler comment, pour ce faire, Panofsky a détourné les concepts de la philosophie et de la théorie de l'art germaniques afin de garantir l'autonomie de son iconologie, sans toutefois accepter la doctrine sous-jacente aux sources dont il s'inspire. Rieber confronte ainsi des notions empruntées par Panofsky, telles que la problématique du *Kunstwollen* chez Riegl, de la forme chez Wölfflin, de la temporalité chez Warburg, de l'imitation chez Worringer et de la forme symbolique chez Cassirer.

Un des sujets particulièrement intéressant est le rappel du goût de Panofsky pour l'étude des matières et des couleurs ainsi que, selon lui, l'inextricabilité de la forme de l'œuvre et de

son contenu (RIEBER, 2012, p. 42-46). De fait, Panofsky condamne la séparation de la forme et du contenu chez Wölfflin, bien que Rieber précise que la position de ce formaliste est plus complexe que la description qu'en fait Panofsky, celui-ci ayant réfuté, dans ses *Réflexions sur l'histoire de l'art*, l'idée selon laquelle la forme n'est qu'un simple reflet du contenu.

Rieber souligne que Panofsky déforme le concept de « forme symbolique » élaboré par Cassirer, alors même que la pensée de Panofsky est souvent perçue comme étant un développement de celui-ci. Selon Cassirer, pour appréhender le monde qui l'entoure, l'être humain produit des symboles de plus en plus sophistiqués. Les fonctions synthétiques de l'esprit opèrent ainsi par et dans des symboles, c'est-à-dire au travers des formes sensibles (les signes et les images) que le philosophe nomme « formes symboliques »¹⁵. Paradoxalement, Rieber nous montre qu'en qualifiant la perspective de « forme symbolique », Panofsky déplace ce concept en s'éloignant de la philosophie vers l'histoire. Dans une approche historique hégélienne, il privilégie la signification et écarte les notions kantienne de création artistique et d'universalité du beau. Il partage toutefois avec Cassirer l'idée que l'œuvre est l'expression d'un « cosmos culturel », notion qui lui permet de penser les conditions de son iconologie. Selon Rieber, ce détournement de la forme symbolique clarifie son approche du néo-kantisme telle qu'elle a jusqu'alors été perçue ; l'auteur pose la question de l'usage de concepts philosophiques par Panofsky, ses dérivations étant révélatrices des distinctions qu'il impose entre une approche philosophique et une approche historique de l'art.

Le rapport de Panofsky aux travaux de Warburg et d'Alois Riegl est également complexe, surtout en ce qui concerne leur dimension psychologique. La reprise du concept warburgien de survivance de l'antique ou *Nachleben* n'est que partielle, puisque Panofsky ne pense pas que l'histoire se répète. Dans le même ordre d'idées, tout aussi déroutante est l'utilisation peu warburgienne que Panofsky fait des formes du pathos (*Pathosformeln*). Ces *Pathosformeln* avaient été définies par Warburg comme étant des formes archétypales incarnant, par le croisement de l'affect et de la forme, une survivance à travers l'histoire de

l'humanité. Rieber démontre comment Panofsky délaisse la dimension psychique, énergétique et vitale des *Pathosformeln* de Warburg pour n'en garder que la signification symbolique. L'emploi que Panofsky fait du *Kunstwollen* d'Alois Riegl, qui engage la question de la création, de la définition et de l'autonomie de l'art, mais aussi de la spécificité de l'approche historique de l'art, est également problématique. Selon Riegl, ce concept qui déterminerait l'art et la « volonté formative » de l'artiste, a pour objectif d'atteindre l'essence du phénomène artistique. Néanmoins, dans sa difficulté à admettre que l'objet d'art puisse être appréhendé à la fois de façon transcendante et par une enquête historique, Panofsky en vient aussi à rejeter l'ancrage psychologique du *Kunstwollen* (RIEBER, 2012, p. 114). Son approche rappelle en cela l'objectivation de la démarche historique de Pevsner, qui repoussait toute interprétation d'ordre empathique et, par là même, délaissait la question de la création et de la volonté de l'artiste.

Si Panofsky laissait peu de places aux questions subjectives, quelle était alors pour lui la part de l'activité créatrice de l'artiste dans l'expression artistique ? Comment concilier l'autonomie de l'art et celle de l'artiste, et le rapport de chacun avec d'autres champs culturels ? L'ouvrage de Rieber dans son ensemble montre que Panofsky y parvint en ayant recours à une histoire dialectique du style dont le système hégélien lui fournit les outils méthodologiques.

Les deuxième et troisième parties de l'ouvrage interrogent justement cette volonté paradoxale de Panofsky de mettre au jour la signification des œuvres d'art en écartant leur dimension esthétique, sans pour autant omettre le problème du jugement de valeur. De façon contradictoire, Panofsky soutient d'une part l'existence de génies, mais il s'évertue d'autre part à montrer, sous l'influence de Cassirer, que c'est le « cosmos culturel » de l'artiste qui conditionne le contenu d'une œuvre. Dans un parallèle intéressant avec le travail du sociologue Karl Mannheim, Rieber note chez Panofsky une « commune interrogation méthodologique sur la possibilité d'une étude scientifique de la *Weltanschauung* » (RIEBER, 2012, p. 50). À la lumière de l'ensemble de ces distorsions et de l'hégélianisme méthodologique qu'elle constate chez Panofsky, Rieber démontre « qu'il n'est plus possible d'inscrire simplement l'iconologie dans la tradition néo-kantienne » (p. 291).

À travers la lecture du livre de Rieber et sa confrontation à celui de Harries, il devient possible de rapprocher ces tentatives systématiques du besoin de vision organique du monde propre à la *Kulturgeschichte* telle que l'exprime Pevsner. La lecture que Rieber fait de l'étude des « antécédents idéologiques de la calandre Rolls Royce » (1963), dans laquelle Panofsky affirme que l'art est l'expression d'un « cosmos culturel », nous le confirme (RIEBER, 2012, p. 51). Dans ce long article, Panofsky affirme que la calandre

4. Erwin Panofsky, *Les Antécédents idéologiques de la calandre Rolls-Royce*, Paris, 1988, pl. 4-5 : Kew, jardins royaux, la pagode ; Chiswick House.

Rolls Royce se caractérise par un mélange de rationalisme formel et de sensibilité romantique, antinomie que l'on retrouve selon lui dans l'art des jardins anglais, qui seraient dominés par la sentimentalité, tandis que l'architecture anglaise verrait le triomphe d'« un mouvement diamétralement opposé au subjectif, à l'émotionnel » (p. 51), à savoir le classicisme palladien de l'architecture anglaise (fig. 4). Si Pevsner ne s'est pas penché sur la calandre Rolls Royce (thème qu'il aurait aussi pu appréhender, étant donné la grande part de son œuvre consacrée au design), il voyait, lui aussi, une dichotomie entre l'architecture anglaise du XVIII^e siècle et les jardins pittoresques. Dans *The Englishness of English Art*, il remarque que le jardin anglais est dominé par l'asymétrie et l'absence de formalisme exprimées dans la sinuosité, laquelle se retrouve dans d'autres formes d'art anglais telles les lignes serpentine de Hogarth ou de Blake déjà mentionnées. Il oppose cette asymétrie à l'apparence cubique et régulière de l'architecture palladienne¹⁶.

Les deux historiens de l'art se retrouvent également sur la question des facteurs déterminants pour la création d'une œuvre d'art. Au sujet des caractéristiques de la calandre, Panofsky parle « d'idéologie » pour ce qu'il caractérise ailleurs, selon Rieber, d'« air du temps », de « mentalité », de « substrat de la civilisation », d'« idiosyncrasie de l'esprit », de « *Weltanschauung* », de l'« esprit général de l'époque », de « conceptions mentales », voire d'« attitude fondamentale envers la vie » (RIEBER, 2012, p. 51). Selon lui, ce rapprochement paradoxal entre « idéologie » et « idiosyncrasie » se retrouverait, d'après Rieber, « dans l'art des manuscrits, dans l'architecture gothique, en littérature, dans la critique littéraire médiévale » (RIEBER, 2012, p. 51-52). Panofsky l'explique par des facteurs géographiques, ethniques, historiques et religieux. De même, dans *The Englishness of English Art*, Pevsner soutient le bien-fondé de la géographie de l'art, qui lui permet d'expliquer les caractéristiques artistiques en faisant référence aux notions de race et de climat. En conclusion, il soutient : « C'est un climat modéré et brumeux et ces deux qualités se reflètent immédiatement, directement ou non, dans la quasi-totalité des caractéristiques de l'art anglais que nous avons

découvertes »¹⁷. Panofsky et Pevsner voyaient ainsi tous deux dans le contenu d'une œuvre d'art l'expression de la mentalité de l'époque et d'un pays. De plus, tous deux envisageaient l'œuvre d'art « en tant que symptôme de quelque 'autre chose' », selon les propos que tient Panofsky dans l'introduction à ses *Essais d'iconologie*. Au sujet de Panofsky et de ses influences de l'époque, Rieber se demande d'ailleurs en conclusion à son ouvrage si, en travaillant ainsi en dehors de son cadre théorique, le risque n'était pas celui d'une dissolution de l'objet même de l'histoire de l'art, à savoir l'œuvre d'art.

Il convient toutefois de remarquer que, malgré leurs emprunts et/ou distorsions méthodologiques, Panofsky et Pevsner ne remirent jamais totalement en question les outils méthodologiques dont ils disposaient. Ni l'un ni l'autre ne semblent avoir reconnu les dérives des fondements téléologiques hégéliens de l'histoire de l'art qu'ils s'approprièrent. Pevsner soutint la *Kunstgeographie* dans une phrase devenue célèbre : « Il existe un esprit du temps ainsi qu'un caractère national »¹⁸. De fait, rares furent les historiens de cette émigration des années 1930-1940 à s'interroger sur les possibles dérives théoriques de leur formation, comme l'a fait Ernst Hans Gombrich, qui s'évertua à dénoncer le dogmatisme de l'histoire de l'art d'Europe centrale. Par son anti-relativisme, Gombrich combattit les « tendances mythologiques » de cette historiographie du *Zeitgeist* et du *Volksgeist*, deux notions issues des travaux de Hegel qui caractérisent respectivement le climat intellectuel ou l'âme d'une époque, ainsi que l'ensemble des généralisations engendrées par la *Geistesgeschichte*, qui s'appuya sur les mécanismes de l'évolution biologique pour expliquer la destinée historique des cultures¹⁹. L'historien de la perception fut d'ailleurs un des premiers à remarquer que Panofsky ne renonça jamais « au désir de démontrer l'unité organique de tous les aspects d'une même époque »²⁰. Selon lui, cette dialectique hégélienne, en souhaitant démontrer l'unité organique de tous les aspects d'une période et en postulant une mentalité de base, est fallacieuse, car elle fait « approcher le passé avec des idées préconçues, avec une théorie rudimentaire que nous souhaitons mettre à l'épreuve »²¹.

Rieber ne porte pas ce type de jugement ; la richesse de son livre vient du fait qu'elle confronte l'ensemble des notations méthodologiques disséminées dans l'œuvre de Panofsky à la tradition philosophique allemande. Par l'incroyable foisonnement de ses sources, elle démontre qu'en dépit de l'hétérogénéité des méthodes des historiens de l'art ayant fait leurs études lors de la Première Guerre mondiale, leur conception historique comporte des éléments téléologiques hégéliens qui jouent une fonction méthodologique. C'est ce que l'on retrouve chez Panofsky mais aussi, nous l'avons vu, chez Pevsner.

Ces deux ouvrages abordent inévitablement des notions historiographiques apparentées. Ce sont des textes imposants dont il est difficile de louer l'ensemble des mérites. L'exercice de la recension croisée accentue la comparaison. La force de l'un fait alors la faiblesse de l'autre : autant le lecteur apprécierait une plus grande explication des concepts de l'histoire de l'art germanique dans le texte de Harries, autant quelques notions biographiques dans l'ouvrage de Rieber, expliquant par exemple les relations d'amitié et de travail que Panofsky entretenait avec Cassirer ou Fritz Saxl, seraient utiles pour comprendre encore davantage les croisements intellectuels et l'effervescence culturelle de leur époque de l'entre-deux-guerres.

1. Ulrike Wendland, *Biografisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, Munich, 1998.

2. Karen Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft: deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*, Berlin, 1999.

3. Voir Anne Bécard-Léauté, « The Contribution of Émigré Art Historians to the British Art World after 1933 », thèse, Cambridge University, 1999.

4. Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, Londres, (1955) 1993 ; Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius*, Londres, 1936.

5. Les ouvrages suivants de Nikolaus Pevsner ont été traduits en français : *Christopher Wren (1632-1723)*, Paris, 1978 ; *Génie de l'architecture européenne*, Paris, 1965 ; *Les Sources de l'architecture moderne et du design*, Paris, 1990 ; *Charles R. Mackintosh*, Paris, 1998 ; *Académies d'art*, Paris, 1999. Pevsner publia également en français avec Jean Cassou *Les Sources du vingtième siècle*, Paris, 1961.

6. Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Pierre Bourdieu éd., Paris, 1967 [éd. orig. : *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe (PA), 1951].

7. François-René Martin, « La 'migration' des idées : Panofsky et Warburg en France », dans *Revue germanique internationale*, 13, 2000, publié en ligne : <http://rgi.revues.org/786> (consulté le 29 avril 2013).

8. Daniel Asasse, « Après Panofsky : Piero di Cosimo, peintre », dans André Chastel et al., *Erwin Panofsky*, Paris, 1983.

9. Stephen Games, *Pevsner – The Early Life: Germany and Art*, Londres, 2010.

10. Cet ouvrage est encore d'actualité puisqu'il fut réédité en 2009. Il fut traduit en français sous le titre *Génie de l'architecture moderne* (Paris, 1965).

11. Stephen Games, *Pevsner on Art and Architecture: The Radio Talk*, York, 2003 ; Timothy Mowl, *Stylistic Cold Wars: Betjeman versus Pevsner*, Londres, 2000 ; David Watkin, *Morality and Architecture: The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford, 1977.

12. Pevsner, (1955) 1993, cité n. 4, p. 84-85.

13. Wilhelm Pinder, *Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenhöfe in der Normandie*, Strasbourg, 1903.

14. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Bernard Teyssèdre éd., Paris, 1967 [éd. orig. : *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939].

15. Ernst Cassirer, *La Philosophie des formes symboliques*, Paris, 1972 [éd. orig. : *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin, 1929].

16. Pevsner, (1955) 1993, cité n. 4, p. 175.

17. « It is a moderate climate and it is a misty climate, and both these qualities are indeed immediately reflected — directly or indirectly — in nearly all the characteristics of English art we have found » (Pevsner, [1955] 1993, cité n. 4, p. 198).

18. « There is the spirit of an age and there is national character » (Pevsner, [1955] 1993, cité n. 4, p. 21).

19. Cité dans Richard Woodfield éd., *Gombrich : l'essentiel*, Paris, 2003, p. 357 et 390.

20. Cité dans Woodfield, 2003, cité n. 19, p. 383, n. 23.

21. Cité dans Woodfield, 2003, cité n. 19, p. 383-393, n. 23.

Anne Bécard-Léauté, Université de Saint-Étienne
anne.francoise.leaute@univ-st-etienne.fr

Mots-clés

forme symbolique, Geistesgeschichte, iconologie, Kunstgeographie, Kunstwollen