Wilde, Pevsner, Gombrich... : la « *Kunstgeschichte* » en Grande-Bretagne

John Onians

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3798>

DOI : 10.4000/perspective.3798

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2007

Pagination : 194-206

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

John Onians, « Wilde, Pevsner, Gombrich... : la « *Kunstgeschichte* » en Grande-Bretagne », *Perspective* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3798> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3798>

Wilde, Pevsner, Gombrich... : la « *Kunstgeschichte* » en Grande-Bretagne

John Onians

- 1 C'est aux intellectuels du continent que la Grande-Bretagne doit en grande partie l'autorité qu'elle détient aujourd'hui en matière de tradition d'histoire de l'art, et aussi en partie ses limites. Avant l'arrivée des réfugiés fuyant le nazisme, venus principalement d'Autriche, d'Allemagne et de Hongrie, mais aussi d'autres pays d'Europe centrale, l'histoire de l'art en Grande-Bretagne était une tradition universitaire faiblement représentée, même si elle offrait de larges possibilités.

L'écriture des *connoisseurs* et la méthode des immigrés européens

- 2 Bien qu'il y eût des grands écrivains sur l'art, depuis Jonathan Richardson (1665-1745) au XVIII^e siècle, John Ruskin (1819-1900) au XIX^e et Roger Fry (1866-1934) au XX^e, que les Slade Professorships en art aient été instaurées à Oxford et à Cambridge en 1869 pour offrir des cours à des jeunes gens qui tous étudiaient d'autres matières et qu'une chaire Gordon Watson ait été créée à l'Université d'Édimbourg en 1880, il n'existait aucune tradition institutionnelle d'enseignement dans la recherche en histoire de l'art vers 1930. La force de l'histoire de l'art en Grande-Bretagne résidait dans le *connoisseurship*, comme l'indique le titre originel du plus ancien magazine d'art, toujours aussi respecté, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*. Mais il est caractéristique que, dans ce domaine, le savoir qui nourrissait les travaux de figures telles qu'Arthur Mayger Hind (1880-1957) et Campbell Dogson (1867-1948), tout comme celui qui portait les écrits interprétatifs d'un John Addington Symonds (1840-1893), était rassemblé en grande partie de façon informelle. Du moins en ce qui concernait l'art européen car, dans une étude de l'art plus élargie, la situation était différente. Owen Jones (1809-1874), dans sa *Grammar of Ornament* (Londres, 1856 ; trad. fr. : *Grammaire de l'ornement*, Londres, 1865),

avait pris au sérieux les aspects décoratifs jusqu'alors souvent dédaignés par ceux qui étudiaient l'art européen et s'était profondément intéressé à l'art de tous les continents, tandis qu'un écrivain comme James Fergusson (1808-1866) avait essayé de présenter une réelle vision de l'architecture mondiale dans *The Illustrated Handbook of Architecture, being a precise popular account of the different styles of architecture prevailing in all ages and countries* (Londres, 1855). Même le Courtauld Institute, fondé en 1932, devait à l'origine être un centre destiné à l'étude de l'art dans le monde et au début, Osvald Siren (1879-1966) y tint des conférences régulières sur l'art chinois.

- 3 Tout ceci changea après la Seconde Guerre mondiale, à n'en pas douter en raison de l'arrivée en Grande-Bretagne d'un grand nombre d'intellectuels venus du continent et pour lesquels l'histoire de l'art en tant que discipline de recherche se confondait avec celle de l'histoire de l'art européen. En élevant celui-ci au plus haut niveau, ils marginalisèrent réellement toutes les autres traditions. Pendant la plus grande partie de la seconde moitié du xx^e siècle, l'histoire de l'art en Grande-Bretagne fut l'histoire de l'art de l'Europe et ce ne fut que lentement, avec l'introduction de l'enseignement de l'art islamique à Édimbourg (1971) et finalement de l'art mondial (1992) à l'Université d'East Anglia, que la situation changea et ce si rapidement que maintenant plusieurs départements proposent des cours sur les arts des autres cultures.

- 4 Il semble impossible de surestimer l'importance du Courtauld Institute comme modèle pour l'enseignement de l'histoire de l'art en Grande-Bretagne, particulièrement dans la période comprise entre la fin de la guerre en 1945 et le milieu des années 1960, au moment où l'histoire de l'art fut introduite dans le cursus des écoles d'art suivant les instructions du Summerson Committee et où furent fondées de nouvelles universités, sans oublier les nouveaux départements instaurés dans d'autres facultés. Il y avait bien sûr un bon nombre d'historiens britanniques parmi le personnel enseignant de l'Institut, mais le personnage le plus influent pour l'introduction de la nouvelle version continentale de la discipline fut de loin Johannes Wilde (1891-1970).

- 5 D'abord formé à Budapest, sa ville natale, puis à Vienne par Max Dvorak (1874-1921), J. Wilde avait été conservateur au Kunsthistorisches Museum, avant de quitter l'Autriche en 1939 pour protéger son épouse, juive hongroise. Il commença rapidement à enseigner au Courtauld où il fut d'abord lecteur en 1947 puis professeur en 1950, tout en assurant la fonction de sous-directeur de l'Institut, de 1948 à 1958. Pendant ce temps passé au Courtauld, il insuffla l'esprit de rigueur de la *Kunstgeschichte* germanique au programme et la plus forte marque qu'il laissa fut de professionnaliser la tradition britannique du *connoisseurship*, qui reposait essentiellement sur la figure de l'amateur. En témoigne l'importance qu'il accorda aux rayons X comme outil d'investigation, domaine où il avait excellé à Vienne. Les compétences qu'il mettait en avant furent bien assimilées par tous les étudiants du Courtauld, mais son influence fut spécialement importante sur les spécialistes de l'art de la Renaissance, particulièrement John White (1924-), John Shearman (1931-2003) et Michael Hirst, qui tous, suivant son exemple, devinrent des figures internationales dans leur domaine. Il faut également noter que ce fut un groupe de chercheurs formés par lui, ou par ses étudiants, qui firent ensuite la grande force des nouveaux départements d'études créés à la suite du Summerson Committee, lequel encourageait les écoles d'art à employer des enseignants formés en

histoire de l'art. Des départements comme ceux de l'University College London, les universités d'East Anglia, de Manchester, du Sussex (où, de 1967 à 1975, Hans Hesse [1908-1975], formé en Allemagne, introduisit en Grande-Bretagne les traditions germaniques de l'étude de l'art moderne), ainsi que celles d'Édimbourg, de Glasgow et de Saint Andrews en Écosse, furent toutes largement pourvues d'enseignants formés au Courtauld et furent donc ainsi indirectement imprégnées de l'éthique de chercheur de J. Wilde.

- 6 Rudolf Wittkower (1901-1971), bien que juif comme la plupart des réfugiés, avait un père anglais et détenait un passeport britannique ; mais il avait été élevé et formé en Allemagne, principalement à Berlin, avant de venir en Grande-Bretagne et de rejoindre l'équipe du Warburg Institute en 1933. En 1937, il participa en tant que coéditeur à la fondation du *Journal of the Warburg Institute*, qui deviendra en 1941 le *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Mais sa plus grande influence est venue de son livre *Architectural Principles in the Age of Humanism*, paru en 1949 (Londres ; trad. fr. : *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, Paris, 1996), ainsi que de ses cours dans le cadre de la chaire Durning Lawrence, dispensés à la Slade School of Art (University College London). La passion de R. Wittkower, à savoir rapprocher les écrits d'architectes tels qu'Alberti et Palladio des bâtiments qu'ils créaient, passion probablement déclenchée par l'importance du mouvement palladien en Grande-Bretagne, fut virtuellement à l'origine d'une nouvelle subdivision au sein de l'histoire de l'art : la théorie de l'architecture. Son impact fut tel qu'il fit émerger tout un groupe de théoriciens britanniques de l'architecture dans les deux générations qui suivirent, à commencer par des personnages tels que Colin Rowe (1920-1999), Joseph Ryckwert (1926-), Kenneth Frampton (1930-) et Robin Middleton (1931-), tous ayant un contact direct avec R. Wittkower, et ensuite leurs propres étudiants. L'intérêt que R. Wittkower portait à la théorie architecturale se focalisait sur la Renaissance et aujourd'hui encore un groupe d'historiens britanniques se retrouvent régulièrement au congrès « Renaissance Architecture and Theory Scholars » (RATS).

- 7 Dans le domaine de l'architecture, Nikolaus Pevsner (1902-1983) est une figure comparable. Natif de Leipzig, il y étudia sous Wilhelm Pinder (1848-1947) qui l'influença fortement, bien que celui-ci fût proche du Parti national-socialiste et que N. Pevsner en fût la victime, en tant que juif. Il en résulta que, tout comme W. Pinder s'était voué à la « germanité » de l'art, N. Pevsner, à son arrivée en Angleterre en 1934, passa plusieurs décennies à célébrer l'art de sa nouvelle patrie. En 1951, il s'embarqua dans la publication d'une formidable série de guides régionaux, copiés sur ceux de Georg Dehio (1850-1932) en Allemagne, et quelques années plus tard, ses conférences Reith pour la BBC furent publiées telles quelles en 1955 et dans une édition revue et augmentée en 1956, sous le titre *The Englishness of English Art* (Londres, 1956). N. Pevsner importait ainsi en Angleterre le concept de *Kunstgeographie*, qui s'était teinté de nazisme dans son pays d'origine. Il encouragea aussi d'autres chercheurs à appliquer cette idée dans la série de la collection *Pelican History of art*, qui répartissait l'histoire de l'art mondial selon des axes géographiques et chronologiques, sur le modèle de la *Kunstgeschichte* des éditions Propylaën.

- 8 N. Pevsner ne créa pas une école de géographes d'art mais son étudiant, Stephan Muthesius, arrivé d'Allemagne en Grande-Bretagne dans les années 1960 et qui enseigna à l'Université d'East Anglia, avait hérité de son intérêt pour la théorie du sujet. Le nom de Muthesius rappelle également le lien de longue date qui unit la Grande-Bretagne et l'Allemagne des deux côtés de la mer du Nord. Son grand-oncle, Hermann Muthesius (1861-1927), avait visité le Royaume-Uni au tournant du XIX^e siècle et écrit *Das englische Haus* (Berlin, 1904), ouvrage qui exerça une profonde influence sur la formation du Mouvement moderne en Allemagne. Stephan Muthesius fait également partie de ceux, nombreux, qui ont été influencés par l'amour que N. Pevsner portait à l'architecture du XIX^e siècle, faisant partie d'un groupe d'historiens qui travaillaient sur l'architecture victorienne. Mais là où N. Pevsner eut le plus d'influence, ce fut dans l'histoire du design, auquel il vouait une véritable passion. L'une de ses premières publications en Grande-Bretagne fut *Pioneers of the Modern Movement* (Londres, 1936), qui devint un livre culte lorsqu'il fut republié en 1949 sous le titre *Pioneers of Modern Design* (Londres, 1960). Suivit une autre publication d'égale importance, œuvre d'un autre élève de N. Pevsner, Reyner Banham (1922-1988), *Theory of design in the first machine age* (Londres, 1960). Ces deux volumes devinrent les bases d'une nouvelle discipline dont l'émergence fut d'abord marquée par la formation de la Design History Society (1977), puis par la naissance du périodique de la Société, le *Journal of Design History* (1988). Bien que, par N. Pevsner, l'histoire du design ait ses racines dans le Bauhaus de Weimar, ce fut en Grande-Bretagne qu'elle allait devenir une discipline académique de premier plan¹.
- 9 Si N. Pevsner fut Slade Professor d'abord à Cambridge (1948-1955) puis à Oxford (1968-1969) et eut une influence considérable, étant le premier et le seul historien d'art que beaucoup d'étudiants écoutèrent dans ces deux prestigieuses universités, Edgar Wind (1900-1971), titulaire d'une nouvelle chaire créée à Oxford en 1955, fut encore plus influent. Il fut le premier à occuper un tel poste dans l'une des plus vieilles universités anglaises. Michael Jaffé (1923-1997) dut attendre 1973 pour obtenir une chaire personnelle à Cambridge. L'acceptation de cette nouvelle discipline dans les deux institutions se fit lentement et c'est seulement à partir des années 1990 que Cambridge d'abord, Oxford ensuite ont commencé à décerner des diplômes officiels. Cette situation est révélatrice de la situation de l'histoire de l'art en Angleterre où, depuis le XVIII^e siècle, on pensait que l'intérêt porté à ce domaine était le fait d'individus isolés et ne concernait pas l'institution universitaire. Considérée comme une activité d'amateur, il y avait une forte résistance à l'admettre comme digne d'un enseignement professionnel. Ce fut l'obstacle auquel E. Wind dut se confronter lorsqu'il occupa sa chaire à Oxford de 1955 à 1967. L'aspect positif de cette situation fut qu'un groupe de jeunes gens passionnés (dont de plus en plus de femmes) trouva auprès de lui le goût d'apprendre ce qu'il transmettait de façon si enrichissante.
- 10 E. Wind avait grandi à Berlin, où il avait étudié avant d'aller à Freiburg-im-Breisgau et à Vienne puis, en 1920, à l'Université de Hambourg nouvellement créée (1919). Premier étudiant diplômé d'Erwin Panofsky (1892-1968), il était ensuite tombé sous l'emprise du mentor du maître, Ernst Cassirer (1874-1945), puis d'Aby Warburg (1866-1929). Plus tard, lorsque l'Allemagne succomba au nazisme et à l'antisémitisme, il prit part au

transfert de la bibliothèque du Warburg Institute à Londres en 1933 et rejoignit R. Wittkower pour la fondation du journal de la nouvelle institution britannique en 1937. Pendant et après la guerre, il passa la plupart de son temps aux États-Unis, où il avait déjà enseigné en 1924, et il était en poste au Smith College lorsqu'on l'appela à Oxford.

- 11 Le livre le plus important de E. Wind, *Pagan Mysteries of the Renaissance* (Londres, 1958 ; trad. fr. : *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, 1992), n'est plus ou moins qu'une bonne démonstration de l'érudition warburgienne sur la tradition classique. Il ne laisse guère transparaître l'intelligence et l'esprit brillant de ses conférences légendaires qui captivèrent tellement son public, même s'il témoigne de sa facilité innée à faire fusionner l'art, la philosophie et la littérature, dans un exercice de jonglage grisant avec les références, auquel peu d'intellectuels anglais étaient rompus et qu'il avait appris à Hambourg, dans le cercle d'E. Cassirer, E. Panofsky et A. Warburg. Il est également étrange que peu de ses étudiants aient entrepris d'imiter leur maître en fréquentant le Warburg pour explorer ses centres d'intérêts si variés. La plupart d'entre eux allèrent plutôt au Courtauld Institute pour suivre des cours sur l'évolution stylistique mettant en œuvre le *connoisseurship*, et ce fut de cette manière que l'influence d'E. Wind se fit le plus sentir. En effet, si les salles de cours du Courtauld, dans les années 1950 et 1960, furent pleines de talentueux diplômés d'Oxford, ce fut largement grâce à E. Wind et, par une heureuse coïncidence, beaucoup d'entre eux achevèrent leurs thèses (PhD) au bon moment, c'est-à-dire alors que l'enseignement de l'histoire de l'art se développait, pour obtenir des postes dans les universités et les écoles d'art.

Le Courtauld et le Warburg : deux traditions différentes, deux instituts liés

- 12 Toutefois, au Courtauld, le seul intellectuel réfugié influent fut J. Wilde, dont les intérêts pour les études stylistiques et le *connoisseurship* s'accordaient parfaitement à la tradition britannique, avec également George Zarnecki (1915-), Polonais et grand spécialiste du Moyen Âge, formé à Cracovie et qui travaillait dans la photothèque avant de devenir Depute Director dans les années 1960. C'est au Warburg Institute que les nouvelles traditions britanniques furent mises en application, sous l'influence de forces bien plus puissantes que celles en œuvre au Courtauld. Il y avait de nombreuses raisons à cela. D'abord parce que le Warburg s'était implanté en Angleterre comme une institution déjà en activité. Bien qu'il ait changé son nom (Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg est devenu Warburg Institute dès 1933) et que, en 1944, il ait cessé d'être une institution privée pour intégrer l'Université de Londres, il avait su préserver son caractère propre². Ensuite, plus significativement, l'institut s'était transféré avec une bibliothèque et des archives photographiques remarquables, ainsi qu'avec la structure de son équipe fondatrice. Il se caractérisait par l'intégration de l'histoire de l'art dans une histoire culturelle élargie et par l'accent mis sur la tradition classique. Ces attributs étaient, et sont toujours, incarnés par son remarquable fonds de recherche, principalement sa bibliothèque, qui n'était pas dédiée uniquement à l'art mais aussi à la littérature, la philosophie, les religions et l'histoire, ainsi que par ses archives photographiques avec des reproductions de toute sorte, classées thématiquement. Ces collections contenaient une force en elles-mêmes, comme le

démontre leur influence sur des chercheurs tels Frances Yates (1899-1981), qui rejoignit l'Institut peu après son arrivée, et Francis Haskell (1928-2000), qui fréquenta sa bibliothèque du temps où elle était hébergée à l'Imperial Institute (South Kensington), bien avant que le Warburg ne devienne un important centre d'enseignement. En effet, F. Haskell, que Nikolaus Pevsner avait encouragé à travailler sur l'art jésuite à Rome et qui avait poursuivi ses recherches au Warburg au début des années 1950, trouva là l'inspiration pour écrire l'une des plus importantes études sur le mécénat, *Patrons and Painters* (Londres, 1963 ; trad. fr. : *Mécènes et peintres : l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, 1991) et par la suite plusieurs ouvrages importants établissant un lien entre l'art et l'histoire culturelle.

- 13 La bibliothèque et la collection photographique du Warburg formaient donc un contraste décisif avec les collections comparables du Courtauld Institute, fondées juste avant l'arrivée du Warburg à Londres. La force de la bibliothèque du Courtauld était précisément l'importance exclusive qu'elle accordait à l'art. En Angleterre, il était très important de mettre l'accent sur la nécessité de l'étude de l'art en tant que discipline autonome, puisqu'elle y avait toujours été perçue comme une activité marginale, soit comme l'une des facettes des connaissances d'une personne cultivée, soit comme un appendice annexé à l'histoire. Et cette focalisation sur l'art comme activité autonome était renforcée par la principale collection photographique du Courtauld, fondée sur celle du collectionneur Robert Witt et classée par artistes. Si le Courtauld était l'institution idéale pour l'étude de l'art en tant que tel³, le devenant encore plus lorsque la grande collection de tableaux de Samuel Courtauld fut rejointe par celle de Lord Lee of Fareham ou du comte Antoine Seilern, entre autres, le Warburg, où il n'y avait pas de beaux objets mais seulement une bibliothèque qui couvrait de nombreux domaines, était l'institution idéale pour l'étude de l'art dans ses relations avec tous les autres aspects de la culture.

- 14 Et ce fut ce qu'entreprit l'équipe venue de Hambourg avec dans sa valise les collections de l'institut. Le plus influent fut l'Autrichien Fritz Saxl (1890-1955), un proche d'A. Warburg et qui, en tant que directeur, avait mis en œuvre le déménagement de l'institut en Angleterre. Ce fut lui qui organisa des manifestations ouvertes au public pour présenter l'Institut à Londres : citons entre autres la retentissante exposition *British art and the Mediterranean* (1941). Parmi les autres personnalités, il y avait Gertrud Bing (1892-1964), qui devint plus tard elle-même directrice, Hugo Buchta (1909-1996), Otto Kurz (1908-1975), E. Wind et R. Wittkower, bientôt rejoints par d'autres chercheurs allemands et autrichiens de même sensibilité, à commencer par Ernst Gombrich (1909-2001). Les conférences, articles et livres de ces intellectuels devaient lancer la tendance qui conduirait à l'évolution de l'histoire de l'art en Grande-Bretagne dans les années 1950, 1960 et 1970, pour la transformer progressivement en histoire culturelle de l'art. De manière plus informelle, cette dynamique se nourrissait des rencontres au salon de thé de l'Institut où tout le personnel, depuis le directeur jusqu'aux Junior Fellows, avait toujours accueilli non seulement un large groupe de chercheurs réfugiés, mais aussi la communauté des chercheurs venus en visite depuis l'ensemble des pays d'Europe et d'outre-Atlantique.

- 15 Le Warburg n'était pas uniquement associé à l'idée d'une approche extensive de l'art européen. Certains membres de son équipe avaient des intérêts qui s'étendaient bien au-delà. H. Buchtal venait juste de terminer son doctorat au Warburg lorsque la « Bibliothek » quitta Hambourg en 1933 et il le suivit à Londres. À son arrivée, il étudia l'arabe, ce qui lui permit plus tard de travailler sur des manuscrits islamiques, et l'intérêt qu'il portait à l'Orient facilita son important travail sur l'art du Gandhâra à Begram, en Afghanistan. Toutefois, ce fut dans le domaine de la peinture médiévale et surtout byzantine qu'il fut le plus productif, et ses connaissances sur ce sujet inspirèrent ses étudiants, notamment Michael Kaufmann (1931-) et Robin Cormack⁴. O. Kurz s'intéressa lui aussi au monde oriental ; il apprit l'arabe et le chinois, écrivit sur l'horlogerie européenne au Proche-Orient (*European Clocks and Watches In the Near-East*, Londres, 1975) et ce fut son immense érudition qui lui conféra une autorité, d'abord comme bibliothécaire de l'Institut, puis comme professeur de la tradition classique. L'une de ses grandes œuvres fut probablement sa révision de la grande histoire de la théorie de l'art de Julius von Schlosser (1866-1938), republiée sous le titre *La letteratura artistica* (Florence, 1956 ; trad. fr. : *La littérature artistique : manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, Paris, 1984). Mais la plus forte influence qu'il exerça concerne l'école bolonaise du XVII^e siècle, dont les artistes étaient alors peu connus. Il transmet ses connaissances en théorie de l'art et ses compétences sur la peinture bolonaise à Denis Mahon (1910-), lors de missions de recherche dans les musées sur le continent, facilitant l'émergence de celui qui allait devenir un chercheur indépendant au sein de la tradition anglaise, et l'un des plus grands collectionneurs dans ce domaine, ainsi qu'un auteur important sur la théorie de l'art.
- 16 H. Buchtal comme O. Kurz portaient un intérêt réel mais somme toute marginal aux arts asiatiques, au contraire d'Henri Frankfort (1897-1954), hollandais d'origine, qui devint directeur du Warburg à la mort de F. Saxl en 1949, et pour qui cet intérêt était prédominant. H. Frankfort, bien que juif d'Europe continentale, n'était pas un réfugié ayant fui le nazisme. Il avait étudié en Angleterre dans les années 1920 puis enseigné à l'Oriental Institute de Chicago, mais il fit cependant partie des intellectuels du continent qui influencèrent le programme d'études du Warburg après la guerre. Comptant parmi les principaux spécialistes de l'art et la culture de l'ancienne Égypte et du Proche-Orient en général, il joua un rôle essentiel en démontrant la vitalité de leurs traditions culturelles et, pendant son temps au Warburg, attira à nouveau l'attention sur les racines du classicisme.

Gombrich et *The Sense of order*

- 17 Mais la figure la plus influente, non seulement au Warburg mais sur le plan national et international, fut incontestablement Ernst Gombrich. Élevé dans la religion protestante bien que d'origine juive, il avait étudié à l'Université de Vienne avec J. von Schlosser et écrit sa thèse sur Giulio Romano. Deux autres faits de ces années viennoises devaient ajouter de nouvelles dimensions à son intérêt pour l'histoire de l'art. L'un fut la commande, bienvenue à une époque où l'État lui interdisait de travailler, d'*Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser* (Vienne/Leipzig, 1935 ; trad. fr. : *Brève histoire du monde*, Paris, 2000). Travailler sur ce projet lui donna une compréhension de la géographie et de l'histoire mondiales qui lui ouvrit de nouvelles perspectives sur la culture dans son ensemble, tandis que la nécessité d'écrire pour des enfants le forçait à employer un

style plus simple et plus clair que ce que l'on aurait attendu d'un universitaire germanophone. Le second élément crucial fut son amitié avec Ernst Kris (1900-1957), légèrement plus âgé que lui et qui, formé par J. von Schlosser, était aussi un ami de Freud et profondément engagé lui-même dans la psychanalyse. Le contact avec E. Kris se révéla important sous plusieurs angles. À long terme, celui-ci éveilla son intérêt pour la psychologie, ce qui allait s'avérer déterminant pour la plus grande part de son œuvre future. Dans l'immédiat, E. Kris le mit en relation avec F. Saxl qui cherchait quelqu'un pour travailler sur les papiers d'Aby Warburg, mission qui le conduisit en Angleterre en 1936 et lui sauva la vie. Ce fut encore E. Kris, alors conseiller pour les méthodes de propagande psychologique auprès du gouvernement britannique au début de la guerre, qui recommanda E. Gombrich pour un poste au service des écoutes des retransmissions radio allemandes à la BBC. Ce dernier ne cessa d'affirmer que ce fut cette expérience, essayer de comprendre les messages indistincts dans les crépitements de la radio, qui éveilla son immense intérêt pour la psychologie de la perception, laquelle allait être le principal fil conducteur de ses recherches jusqu'à sa mort.

- 18 C'est ce contexte inhabituel qui explique l'extraordinaire influence d'E. Gombrich sur l'histoire de l'art britannique dans l'après-guerre, lorsqu'il travailla au Warburg Institute et qu'il en eut finalement la direction en 1959, succédant à G. Bing. Sa célébrité commença avec *The Story of Art* (Londres, 1950 ; trad. fr. : *Histoire de l'art*, Paris, 1982), une histoire de l'art pour les enfants, vendue à des millions d'exemplaires dans le monde entier. En Grande-Bretagne, ce livre eut une double importance. D'abord, ce fut pour de nombreux jeunes gens de toutes classes sociales la première introduction à un domaine qui était considéré depuis de nombreuses années comme réservé à une élite adulte. Ensuite, lorsqu'il fut adopté comme manuel dans les écoles et même les universités, il fixa de nouveaux critères pour la considération des exigences intellectuelles que l'art imposait au spectateur.
- 19 Cette « intellectualisation » de l'art et de son histoire s'avéra être la grande contribution d'E. Gombrich à la discipline. Un des aspects fut l'importance particulière qu'il accorda au contexte culturel de l'art, intérêt partagé par d'autres membres de la tradition du Warburg. Ses essais sur l'art de la Renaissance, par exemple, réunis comme tous ses autres écrits dans de magnifiques volumes édités par Phaidon Press, ne présentaient pas seulement les artistes aux lecteurs, mais aussi les poètes, les philosophes et les historiens (*Norm and Form*, 1966 ; *The Heritages of Apelles*, 1976 ; *Symbolic Images*, 1978 ; *New light on old masters*, 1986, publiés dans la collection *Studies in the art of the Renaissance*). À partir des années 1960, les étudiants attirés par cette approche purent s'engager dans un diplôme de deuxième cycle (Mphil.) intitulé « Renaissance studies », qui a aujourd'hui été remplacé par un master « Cultural and Intellectual History 1300-1650 », ce qui répond toujours en grande partie à la mission des fondateurs de l'Institut.
- 20 Cependant, plus que la contribution à l'histoire culturelle au sein de la tradition du Warburg, c'est l'intellectualisation de l'histoire de l'art en elle-même qui est l'œuvre la plus importante d'E. Gombrich. Cette réussite est due au fait qu'il fut, de multiples façons, le premier à soulever des questions fondamentales sur la nature de la réaction humaine face à l'art, spécialement sur la nature de la psychologie de la perception. Son œuvre majeure dans ce domaine fut *Art and Illusion. A Study in the psychology of pictorial representation* (New York, 1960 ; trad. fr. : *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, 1987), à partir de ses « Mellon lectures » à la National Gallery of Art de

Washington. Dans *L'art et l'illusion*, non seulement E. Gombrich apportait de nombreuses preuves que les peintres ne peignaient pas simplement ce qu'ils voyaient mais aussi montrait que toute vision est problématique, notamment dans le chapitre intitulé « La part du spectateur », parce que ce que le spectateur voit dépend toujours de sa « disposition mentale ». Le lien étroit de cette réflexion avec les dernières expériences psychologiques, en particulier les travaux de James J. Gibson, conférait autorité à son argument. Avant *L'art et l'illusion*, peu de chercheurs avaient rendu compte de ce qui se passait dans la perception, que ce soit celle des artistes ou celle du spectateur ordinaire. Après la parution du livre, ces questions sont devenues primordiales dans la plupart des approches en histoire de l'art, y compris celles qui déplaisaient à E. Gombrich lui-même, de l'histoire sociale de l'art au post-structuralisme.

- 21 Tout ceci apparaît clairement dans l'œuvre de Michael Baxandall (1933-), l'élève le plus éminent d'E. Gombrich et qui enseigna au Warburg pendant de nombreuses années. Certains le considèrent comme l'historien d'art le plus important de sa génération, non seulement en Grande-Bretagne mais sur le plan international. Ses livres, depuis *Giotto and the Orators* (Oxford, 1971 ; trad. fr. : *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Paris, 1989), *Painting and Experience in fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style* (Oxford, 1972 ; trad. fr. : *L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, 1985), *Limewood sculptors of Germany* (New Haven, 1980), jusqu'à *Patterns of Intention* (New Haven, 1985 ; trad. fr. : *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, 1991), révèlent tous les nouvelles complexités et subtilités du processus artistique et de sa réception. Récemment, il est allé encore plus loin qu'E. Gombrich dans le domaine de l'exploration des bases physiologiques de l'expérience de l'artiste et du spectateur, en utilisant les dernières connaissances sur la structure neuronale de l'œil.
- 22 Dans un autre livre essentiel, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art* (Oxford, [1979], 1984), E. Gombrich appliquait à l'ornement de nombreuses techniques analytiques et interprétatives qu'il avait auparavant appliquées à la représentation et faisait ainsi œuvre de pionnier. D'une part, il englobait son sujet dans une optique véritablement mondiale, en élargissant les ambitions de l'un de ses professeurs à Vienne, Josef Strzygowski (1862-1941), qui avait essayé d'étendre l'histoire de l'art de l'Europe à l'Asie. D'autre part, à la fois l'approche et les conclusions de l'ouvrage sont plus scientifiques, comme E. Gombrich lui-même le souligne dans la seconde édition : « [le livre a été écrit] pour tester la théorie... qu'il existe un sens de l'ordre qui se manifeste dans tous les styles du dessin et que je pense être ancré dans l'héritage biologique de l'homme »⁵. La formule, qui intègre le concept de « test » pour la théorie, évoque plus l'univers de son ami Karl Popper (*The Logic of Scientific Discovery*, New York, 1959 ; trad. fr. : *La Logique de la découverte scientifique*, Paris, 1972) que celui des sciences humaines et l'affirmation que les propriétés mentales qu'il étudie sont ancrées dans l'héritage biologique de l'homme va encore plus loin, en suggérant que le livre est une contribution à l'histoire naturelle, plutôt que culturelle. E. Gombrich n'aurait pu être plus clair dans son refus d'adhérer à la tendance, croissante à l'époque, de l'explication sociale, à laquelle il préférait l'approche biologique.
- 23 L'aspect globalement scientifique de l'œuvre d'E. Gombrich a été adopté par plusieurs de ses étudiants ainsi que par ceux qui se plaçaient dans son sillage. Parmi les plus éminents d'entre eux, citons Martin Kemp qui, en plus d'écrire en scientifique doté d'une grande sensibilité visuelle et verbale sur l'œuvre protéiforme de Léonard, avec

The Science of art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat (New Haven, 1990), a apporté sa contribution régulière au magazine *Nature* ; il y eut également David Freedberg, qui a adopté une approche globale universelle de la fabrication de l'image et de son iconoclisme dans *The Power of Images* (Chicago/Londres, 1989). Moi-même, également élève d'E. Gombrich, j'utilise la neurologie depuis trente ans en la mettant au service de l'histoire de l'art, et D. Freedberg fait aujourd'hui quelque chose d'équivalent dans le domaine de la neuro-esthétique.

- 24 Il n'existe pas de plus grand hommage à l'influence d'E. Gombrich que le volume qui lui fut offert en 1994 (*Sight and Insight: Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*, John Onians éd., Londres), recueil d'essais écrits par ses étudiants ou ceux qui se réclamaient de lui. La liste inclut Svetlana Alpers (1936-), M. Baxandall, D. Freedberg, Carlo Ginzburg (1939-), M. Kemp, Michael Podro, Alex Potts et Thomas Puttfarcken (1943-2006), qui tous comptent parmi les auteurs les plus importants sur l'histoire de l'art et de la culture des dernières générations. On peut même peut-être affirmer que ces chercheurs, dans la profondeur et la complexité de leur pensée, sont plus proches de l'érudition qui donna naissance à l'histoire de l'art à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e que la plupart des historiens d'art européens. En d'autres termes, le legs d'E. Gombrich à ses étudiants ne se limita pas au savoir spécialisé, mais s'étendit à quelque chose de bien plus difficile à transmettre, l'ambition intellectuelle et l'originalité.
- 25 Souligner l'importance des plus grandes institutions académiques ou celle des individus, que ce soit le Warburg ou la personne d'E. Gombrich, ne vise pas à nier le rôle tenu par d'autres. L'une des institutions du continent dont l'influence s'est étendue jusqu'en Angleterre fut le Cercle du dimanche de Budapest qui regroupait des intellectuels autour de Georg Lukács (1885-1971). J. Wilde fut l'un de ses membres, mais aussi Frederick Antal (1887-1954), qui étudia l'histoire de l'art à Budapest et par la suite à Fribourg, Paris, Berlin et Vienne. Il s'enfuit en Angleterre en 1933 et devint l'ami d'Anthony Blunt (1907-1983). L'intérêt pour le marxisme autant que celui pour l'histoire de l'art réunit les deux hommes, et la théorie marxiste inspira à F. Antal son œuvre la plus célèbre : *Florentine painting and its Social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de Medici's Advent to power, Fourteenth and Early Fifteenth Centuries* (Londres, 1948 ; trad. fr. : *Florence et ses peintres. La peinture florentine et son environnement social, 1300-1450*, Paris, 1991).
- 26 Cependant, ce fut Arnold Hauser (1892-1978), autre membre du Cercle du dimanche de Budapest, qui fut le plus lu et le plus célèbre, en tant qu'historien d'art marxiste. A. Hauser étudia l'histoire de l'art dans le même genre d'institutions que F. Antal et il était encore assez jeune pour faire carrière dans le professorat à son arrivée en Angleterre, commençant par des conférences à l'Université de Leeds à partir de 1951 puis au Hornsey College of Art, à partir de 1959. Son œuvre majeure, *A Social History of Art* (Londres, 1951 ; trad. fr. : *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, 4 vol., Paris, 1982), présentait l'histoire de l'art sous une approche générale marxiste et elle fut pour cela largement diffusée et traduite. Tous ces ouvrages marxistes devaient pourtant connaître un destin malheureux. L'état d'esprit égalitariste et socialiste qui régnait dans la Grande-Bretagne de l'après-guerre fournissait un contexte favorable à la

parution des principaux ouvrages de F. Antal et d'A. Hauser, mais ils devinrent hors de propos avec le début de la guerre froide. Et quand au début des années 1970 parurent les nouveaux écrits de M. Baxandall et T. J. Clark, mettant en œuvre une histoire sociale de l'art plus élaborée, ils apparurent démodés. Plus encore, ils donnèrent une mauvaise réputation à l'histoire de l'art politique et idéologique.

Une influence toujours actuelle ?

- 27 Il est intéressant de chercher à savoir si l'influence des historiens d'art immigrés évoqués ici se fait encore ressentir dans les universités britanniques. Les instituts Courtauld et Warburg sont certainement moins polarisés qu'ils ne l'étaient il y a trente ans, quand ils continuaient les meilleures pratiques du continent, c'est-à-dire l'analyse stylistique au Courtauld et l'interprétation iconographique au Warburg, mais leurs réelles différences de genèse dans les années 1930 ainsi que le parcours très divers des membres de leur équipe venus de l'immigration y sont toujours sensibles. L'University College London partage des programmes avec les deux institutions, bien que l'impact de la méthode du Warburg soit inévitablement plus fort, dans une institution où un Gombrich et un Leopold Ettlinger (1913-1989) enseignèrent dans les années 1950 et 1960. L'influence de N. Pevsner est probablement moins sensible au Birkbeck College. Un des facteurs qui a permis la création de l'Université du Middlesex fut le Hornsey College of Art, où se fait peut-être encore sentir l'influence d'A. Hauser dans ses orientations précises en l'histoire sociale de l'art. Cela peut également se retrouver dans les autres institutions où il a enseigné, comme l'Université de Leeds, où l'on a donné un regain aux traditions marxistes, toujours vivaces aujourd'hui, grâce à la chaire détenue par T. J. Clark. Le département d'histoire et de théorie de l'art à l'Université d'Essex fut créé par Joseph Rykwert, dont les intérêts pour la théorie architecturale avaient été stimulés par R. Wittkower puis par M. Podro, ce dernier s'impliquant beaucoup dans le Warburg, intérêts encore très nettement apparents, à la fois dans son intitulé et ses programmes. Le département de *world art studies* à l'Université d'East Anglia est également à l'image d'une continuation de la tradition continentale. Non seulement les cours « Géographie de l'art » et « Art et neurologie » sont représentatifs des dernières recherches de N. Pevsner et d'E. Gombrich, mais l'engagement dans l'enseignement et la recherche sur l'art dans le monde rappelle la brève période où J. Strzygowski, à Vienne, cherchait à étendre l'histoire de l'art à l'Eurasie. Comme l'a souligné E. Gombrich lui-même lors de sa visite au département en 1993 : « L'étude de l'art mondial est ce que nous avons fait à Vienne, et ce que j'ai essayé de faire dans *The Sense of Order* ». Mais à cette époque, les perspectives de J. Strzygowski n'étaient pas véritablement mondiales et pour des ambitions aussi vastes, il faut revenir à O. Jones et à J. Fergusson, comme nous l'avons signalé au début.

- 28 Pour finir, il est indispensable de souligner que rien n'illustre mieux l'emprise souterraine du continent, spécialement des traditions intellectuelles germanophones, que l'appellation courante d'« *art history* » comme expression anglaise communément utilisée pour les études d'historiens de l'art. Si les Britanniques sont familiarisés avec ce terme qui n'est que la traduction de l'allemand *Kunstgeschichte*, cela doit nous rappeler

que ce furent des germanophones, et surtout des réfugiés juifs ayant fui le nazisme, qui ont créé cette discipline en Grande-Bretagne.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres traduites en français des historiens de l'art européens immigrés

Frederick Antal (1887-1954)

- *Florence et ses peintres. La peinture florentine et son environnement social, 1300-1450*, Paris, G. Monfort, 1991. Traduit de *Florentine Painting and its Social Background. The bourgeois republic before Cosimo de Medici's advent to power: XIV and early XV centuries*, Londres, Kegan Paul, 1947 (Cambridge, Harvard University Press, 1986).

Henri Frankfort (1897-1954)

- *La royauté et les dieux, intégration de la société à la nature dans la religion de l'ancien Proche-Orient*, Paris, Payot, 1951. Traduit de *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Harmondsworth, Penguin Books, 1954 (New Haven, Yale University Press, 1996).

Ernst Gombrich (1909-2001)

- *L'art et son histoire, des origines à nos jours*, Paris, Julliard, 1963. Nouvelle édition sous le titre *Histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1982 (Paris, Phaidon, 2006). Traduit de *The Story of Art*, Londres, Phaidon, 1950 (1995).

- *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1971 (Paris, Phaidon, 2002). Traduit de *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Londres, Phaidon, 1960 (1977).

- *L'écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983. Traduction d'articles provenant de différentes publications.

- *Méditation sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, Mâcon, éd. W, 1986 (Paris, Phaidon 2003). Traduit de *Meditations on a Hobby Horse, and other essays on the theory of art*, Londres, Phaidon, 1963 (1985).

- *Les moyens et les fins*, Paris, Rivages, 1987. Traduit de *Means and ends. Reflections on the history of fresco painting*, Londres, Thames & Hudson, 1976.

- *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris, A. Biro, 1991 (Diderot, 1998).

* Préface de Didier Eribon sur E. Gombrich, p. iii-xix.

- *En quête de l'histoire culturelle. Conférence Philip Maurice Deneke, 1967*, Paris, G. Monfort, 1992. Traduit de *In search of cultural history. The Philip Maurice Deneke lecture, 1967*, Oxford, Clarendon Press, 1969.

- *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Nîmes, J. Chambon, 1992. Recueil de textes et d'articles.
- *Ombres portées. Leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, 1996. Traduit de *Shadows. The depiction of cast shadows in Western art*, Londres, National Gallery, 1995.
- *Brève histoire du monde*, Paris, Hazan, 2000. Traduit de *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser*, Cologne, 1935.
- *Gombrich, l'essentiel. Écrits sur l'art et la culture*, Richard Woodfield éd., Paris, Phaidon, 2003. Traduit de *The essential Gombrich. Selected writings on art and culture*, Londres, Phaidon, 1996.
- *La préférence pour le primitif. Épisodes d'une histoire du goût et de l'art en Occident*, Paris, Phaidon, 2004. Traduit de *The preference for the primitive. Episodes in the history of Western taste and art*, Londres, Phaidon, 2002.

Arnold Hauser (1892-1978)

- *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, Le Sycomore, 1982 (4 vol. ; PUF, 2004). Traduit de *The Social History of Art*, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1951 (1999).
- * Introduction de Jacques Leenhardt sur A. Hauser, p. 7-22.

Ernst Kris (1900-1957)

- *Camées français du Musée de Vienne*, Mâcon, 1926. Traduit de *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum. Beschreibender Katalog*, Vienne, 1927.
- *Psychanalyse de l'art*, Paris, PUF, 1978. Traduit de *Psychoanalytic Explorations in Art*, Londres, George Allen et Unwin, 1953 (Madison, International University Press, 2000).
- *L'image de l'artiste*, Paris, Rivages, 1987. Traduit de *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Vienne, 1934. Traduction en anglais : *Legend, myth and magic in the image of the artist. A historical experiment*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- *Le style rustique. Le moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy*, suivi de *Georg Hoefnagel et le naturalisme scientifique*, Paris, Macula, 2005.
- * Préface d'E. Gombrich, « Ernst Kris, un portrait », p. 5-21. Une première traduction de cet article a paru dans le catalogue *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, Paris, Centre Pompidou, 1989, p. 368-376. Otto Kurz (1908-1975)
- *Faux et faussaires*, Paris, Flammarion, 1983. Traduit de *Fakes. A handbook for collectors and students*, Londres, Faber & Faber, 1948 (New York, Dover Pub., 1967).

Nikolaus Pevsner (1902-1983)

- *Christophe Wren (1632-1723)*, Paris, Hatier, 1958. Publié pour la première fois dans une traduction italienne (*Christopher Wren, 1632-1723*, Milan, 1958).
- *Génie de l'architecture européenne*, Paris, Hachette/ Tallandier, 1965. Traduit de *An outline of European architecture*, Londres, Penguin, 1942 (1990).
- *Les sources de l'architecture moderne et du design*, Paris/Bruxelles, Weber/La Connaissance, 1970 (Paris, Thames & Hudson, 1993). Traduit de *The Sources of modern architecture and design*, Londres, Thames & Hudson, 1968.

– Charles R. Mackintosh, Paris, Canal, 1998. Publié pour la première fois dans une traduction italienne (Milan, 1950).

– *Les académies d'art*, Paris, G. Monfort, 1999. Traduit de *Academies of Art Past and Present*, Cambridge, University Press, 1940.

Fritz Saxl (1890-1955)

– *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1994. Textes de F. Saxl, E. Panofsky et R. Klibansky. Traduit de *Saturn and Melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*, Londres, Nelson, 1964.

Johannes Wilde (1891-1970)

– *De Bellini à Titien. Texture, forme, couleur dans l'art vénitien*, Paris, Macula, 1993. Traduit de *Venetian art from Bellini to Titian*, Oxford, Clarendon Press, 1974.

* Préface d'Anthony Blunt sur Johannes Wilde, p. 5-8.

Edgar Wind (1900-1971)

– *Art et anarchie*, Paris, Gallimard, 1988. Traduit de *Art and Anarchy. The Reith Lectures, 1960, revised and enlarged*, Londres, Faber & Faber, 1963 (Duckworth, 1985).

– *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1992. Traduit de *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, Faber & Faber, 1958 (Oxford, University Press, 1980).

Rudolf Wittkower (1901-1971)

– *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, Macula, 1985. Traduit de *Born under Saturn. The character and conduct of artists: a documented history from antiquity to the French Revolution*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1963 (New York, New York Review, 2007).

– *Perspective et histoire au Quattrocento*, Saint-Maurice, éd. de la passion, 1990. Nouvelle traduction sous le titre *Architecture et perspective chez Brunelleschi et Alberti*, Rieux-en-Val, Verdier, 2004. Écrit en collaboration avec Giulio C. Argan.

– *L'Orient fabuleux*, Paris, Thames & Hudson, 1991.

Préface d'André Chastel sur R. Wittkower, p. 7-8.

– *Art et architecture en Italie 1600-1750*, Paris, Hazan, 1991. Traduit de *Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750, (The Pelican History of Art)*, Penguin, 1958 (New Haven, Yale University Press, 1999).

– *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures*, Paris, Macula, 1995. Traduit de *The sculptor's workshop. Tradition and theory from the Renaissance to the present*, Glasgow, University Press, 1974.

– *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, Paris, éd. de la Passion, 1996. Traduit de *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 1949 (Academy Editions, 1998).

– *Bernin : le sculpteur du baroque romain*, Paris, Phaidon, 2005. Traduit de *Gian Lorenzo Bernini : The sculptor of the Roman baroque*, Londres, Phaidon, 1955 (1997).

George Zarnecki

– *Gislebertus, sculpteur d'Autun*, Dijon, Trianon, 1960. Écrit en collaboration avec Denis Grivot.

Traduit en anglais sous le titre *Gislebertus sculptor of Autun*, Londres, Trianon/Colin, 1961.

Sur le site www.dictionaryofarthhistorians.org, on pourra trouver une notice biographique rédigée en anglais accompagnée d'une bibliographie de et sur les personnalités suivantes évoquées par John Onians :

S. Alpers, F. Antal, M. Baxandall, G. Bing, A. Blunt, H. Buchta, T. J. Clark, G. Dehio, H. Frankfort, C. Ginzburg, E. Gombrich, F. Haskell, A. Hauser, M. Jaffé, E. Kris, O. Kurz, W. Pinder, E. Panofsky, N. Pevsner, T. Puttfarcken, F. Saxl, J. von Schlosser, J. Strzykowski, A. Warburg, E. Wind, R. Witt, R. Wittkower, F. Yates, G. Zarnecki.

Pour d'autres historiens, on trouvera sur le même site essentiellement une bibliographie (de et sur) :

E. Cassirer, R. Cormack, M. Kaufmann, H. Muthesius.

NOTES

1. Sur le parcours intellectuel et académique de Nikolaus Pevsner, voir l'intéressant recueil de témoignages réunis par Peter Draper : Peter Draper éd., *Reassessing Nikolaus Pevsner*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2004.
2. Pour l'histoire du Warburg Institute, voir son site : http://warburg.sas.ac.uk/institute/institute_introduction.htm
3. Sur l'ambiance intellectuelle au Courtauld Institute, pour les années autour de 1950, voir Dennis Farr, « A student at the Courtauld Institute », dans *The Burlington Magazine*, CXLVII, août 2005, p. 539-547 ; pour la décennie 1960, voir « Robin Cormack's Retirement Speech » sur le site du Courtauld Institute : http://www.courtauld.ac.uk/newsletter/autumn_2004/cormack.html
4. Voir son témoignage cité n. 3.
5. « [This work was written to] test the theory [...] that there exists a sense of order which manifests itself in all styles of design and which I believe to be rooted in man's biological heritage », dans Ernst Gombrich, *The sense of order. A study in the psychology of decorative art*, Oxford, 1984 (1979), p. xii.

INDEX

Index géographique : Grande-Bretagne

Keywords : connoisseurship, european art history, teaching, university, institutions, historiography, Courtauld Institute, Warburg Institute, immigration, transfers

Mots-clés : connoisseurship, histoire de l'art européen, enseignement, université, institutions, historiographie, Courtauld Institute, Warburg Institute, immigration, transferts

Index chronologique : 1900