



**Perspective**  
Actualité en histoire de l'art

**2 | 2014**  
**Antiquité/Moyen Âge**

---

## La migration d'Erwin Panofsky

*The migration of Erwin Panofsky*

**Johanne Lamoureux**

---



### **Electronic version**

URL: <http://journals.openedition.org/perspective/5563>

DOI: 10.4000/perspective.5563

ISSN: 2269-7721

### **Publisher**

Institut national d'histoire de l'art

### **Printed version**

Date of publication: 1 December 2014

Number of pages: 157-159

ISSN: 1777-7852

### **Electronic reference**

Johanne Lamoureux, « La migration d'Erwin Panofsky », *Perspective* [Online], 2 | 2014, Online since 13 February 2015, connection on 01 October 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5563> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5563>

---

## La migration d'Erwin Panofsky

En novembre dernier, à l'occasion de la réunion annuelle de l'International Association of Research Institutes in the History of Art (RIHA), le Clark Art Institute, récemment ré-ouvert, accueillait son tout premier colloque, « Art History and Emergency », parrainé par le Sterling and Francine Clark Art Research Center et par son nouveau directeur Darby English. Au programme : plusieurs interventions qui commentaient, souvent statistiques à l'appui, la crise des « humanités » sur les campus universitaires américains dans un contexte où l'inflation du prix – déjà scandaleux – du diplôme, jointe aux promesses des nouvelles technologies et de la mise en ligne des enseignements, faisait envisager une manière d'accéder au savoir qui ne passe plus par l'institution universitaire et la transmission de connaissances sur un mode magistral, particulièrement pour les programmes associés à une formation humaniste de culture générale. Le commentaire de Barack Obama lors de sa visite du 30 janvier 2014 dans une usine General Electric au Wisconsin, qui affirmait qu'une formation d'ouvrier spécialisé offrirait un potentiel de réussite équivalent à un diplôme d'histoire de l'art, suffirait à nous convaincre que cette discipline, en tant que synecdoque emblématique des « humanités », paraît aux États-Unis particulièrement fragilisée par cette situation (même si, dans le débat qui s'ensuit avec la College Art Association et divers professeurs d'université, le président américain a bien tenté de rattraper sa comparaison).

Convoqué autour des rapports de l'histoire de l'art et de ses déterminants économiques, « Art and Emergency » a rappelé néanmoins à travers quelques-unes de ses interventions, dont celles de Thomas Crow et de Molly Nesbitt, que la discipline, depuis quatre décennies, avait été la scène et l'enjeu d'une crise quasi-perpétuelle, à travers laquelle, précisément, elle s'était affirmée et repensée. Si on voit bien que, depuis le milieu des années 1970, l'histoire de l'art anglo-saxonne a en effet installé au cœur de ses pratiques, et comme modalité exemplaire de la discipline, un état permanent d'inquiétude, de redéfinition de son objet et de réflexivité critique, il ne semble pas que le même phénomène, ni la même obsession, ait caractérisé le développement de l'histoire de l'art universitaire en France, où le rôle donné dans le cursus disciplinaire à la formation historiographique et méthodologique est souvent inexistant ou négligeable, et de toute façon limité aux études supérieures. Ce parti pris de ne pas insister sur les présupposés théoriques et idéologiques d'une démarche, sur les tenants et aboutissants d'une méthode, sur la place d'un discours dans une chaîne de discours apparentés, et encore moins sur le rôle social de la discipline, détermine significativement le profil des doctorants et diplômés en histoire de l'art. Il suggère par ailleurs que l'histoire de l'art continue encore assez souvent à être façonnée à l'image de son objet<sup>1</sup>, mais d'un objet encore défini à partir d'une vision de l'art recoupant en somme celle que le Donatello de Vasari défendait quand il reprochait à Paolo Uccello de laisser voir, dans son approche de la perspective, ce que l'art doit consister à cacher<sup>2</sup>. Parler, à travers les objets et les enjeux dont on traite, du cadre disciplinaire qui nous permet de le faire reviendrait à une espèce de dérèglement impudique qui insisterait vulgairement sur les moyens au détriment de fins supposées consensuelles.

Le travail accompli par *Perspective* est exemplaire dans la réponse qu'il apporte à une telle situation et, si ses éditeurs me permettent d'oser la comparaison, il est en quelque sorte pensé sur le modèle d'Uccello. Deux des sections qui structurent la revue obligent à l'exercice de présenter l'histoire de l'art autrement : les débats sous forme écrite mettent en lumière l'importance d'une histoire de l'art polyphonique, collective, alors que les actualités invitent un auteur à proposer une constellation de textes autour d'un thème, d'une question ou d'un enjeu. Les travaux individuels présentés sous forme d'article trouvent une place, souvent plus petite, entre ces deux rubriques. La discipline s'affiche ainsi comme un montage de vues et de textes autour desquels le lecteur est implicitement invité à se faire une idée et à se positionner. En cela, la revue assume exemplairement son titre et propose une histoire de l'art qui montre ce qui la rend possible et celle qu'elle vise *dans le mouvement même où elle présente et construit son objet*. Le positionnement ainsi favorisé et assumé se joue non seulement à partir des objets et d'un découpage périodique mais aussi à travers un brassage d'idées et de concepts, de visées et d'impasses de la discipline. Pour le dire autrement, il s'agit d'un positionnement déterminé par l'actualité de la discipline et des apports urgents à y faire plutôt qu'à partir des rapports de pouvoirs tels qu'ils s'incarnent d'abord dans des individus et des institutions. (Les deux ne s'excluent pas bien sûr puisque la pratique de la discipline ne se déploie jamais hors institution, mais constatons succinctement que le second type de positionnement fait plus rapidement l'économie du premier que l'inverse.)

Si on veut trouver un bel exemple de la résistance de l'histoire de l'art universitaire en France à une prise en compte réflexive de la discipline, il suffit de remarquer qu'au moment de traduire *L'Œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »* d'un Erwin Panofsky américanisé, les éditeurs prirent la décision de casser le cadre réflexif de l'ouvrage initial, paru sous le titre de *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*<sup>3</sup>. (Notons que la même année, André Chastel rédige *La Méthode de l'histoire de l'art*, un texte resté inédit à ce jour<sup>4</sup>.) Sans entrer ici dans le détail des modifications entre les deux tables des matières, notons que le recueil conçu par Panofsky s'ouvrait avec « L'histoire de l'art est une discipline humaniste », se poursuivait avec le célèbre article d'initiation à la méthode iconographique, essai retiré parce que déjà paru précédemment en français<sup>5</sup>, et se terminait avec un article intitulé « Three Decades of Art History in the United States » qui faisait retour sur la notion de situation organique évoquée dans le texte d'introduction. Jugeant que ce « texte s'adresse avant tout à des lecteurs américains »<sup>6</sup>, Bernard Teyssède, traducteur et éditeur, le retira et le remplaça par « Artiste, Savant, Génie. Notes sur le Renaissance-Dämmerung ».

La structuration de la traduction française (encore aujourd'hui republiée telle quelle dans la collection de poche Folio essais) est donc entièrement étayée sur la cohérence périodique de l'objet du livre alors que l'ouvrage original présentait un ensemble de lectures (*in Art History*) rigoureusement encadré entre deux grandes réflexions (*on Art History*) sur la philosophie programmatique et la transmission de la discipline telle que l'entendait Panofsky. Dans le texte écarté, Panofsky, loin de ne considérer que le contexte américain du développement de l'histoire de l'art, comme le laisse supposer Teyssède, se livre précisément à un exercice comparatiste entre l'histoire de l'art européenne (particulièrement la tradition germanique à laquelle il avait dû renoncer et qu'il posait, non sans raison mais de façon peut-être offensante pour la France, comme synecdoque de l'histoire de l'art européenne) et celle qui se pratique de l'autre côté de l'Atlantique. Il y aborde des points qui sont de première importance dans la pratique de l'histoire de l'art et qui mettent très précisément le doigt sur ce qui a fait la vitalité américaine de la discipline. On peut résumer le propos en quatre grands aspects : une explication des raisons qui font que l'institution muséale et l'institution universitaire se développent sans acrimonie et en concertation plus harmonieuse aux États-Unis ; la distinction entre la culture de rétention des bibliothèques européennes et la culture d'accès

libre des bibliothèques américaines ; l'organisation de l'institution universitaire américaine par département (ce qui favorise et valorise le rôle des étudiants) et la structuration par chaire (qui, en Europe, dans les premiers moments de l'institutionnalisation universitaire de la discipline, a davantage centré l'enseignement autour du statut professoral) ; et enfin, pour le dire dans les termes de Panofsky : « ce qui produisait la plus forte impression sur l'étranger découvrant ce qui arrivait aux États-Unis consistait en ceci : là où l'historien de l'art européen était conditionné à penser dans le cadre de frontières nationales et régionales, aucune limite de la sorte n'existait pour les Américains »<sup>7</sup>. Autant de questions et d'enjeux qu'un préfacier écrivant en France, un an après Mai 68, pouvait considérer sans intérêt pour son lectorat français et qui, quarante-cinq ans plus tard, sont encore des épines que l'Institut national d'histoire de l'art travaille, notamment dans la perspective de la prochaine réouverture de la Bibliothèque, à retirer des chairs délicates et endolories de l'histoire de l'art.

1. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, 1990.
2. Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel éd., Paris, 1981-1989.
3. Erwin Panofsky, *Meaning in Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City (NJ), 1955 ; adapté et traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssède sous le titre *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*, Paris, 1969.
4. Ce texte inédit devrait paraître en 2016 à l'initiative du Centre André Chastel en collaboration avec l'INHA.
5. Erwin Panofsky, *Essais d'icônologie*, Paris, 1967. La même année, les éditions Minuit initient la publication des travaux allemands de Panofsky avec *Architecture et pensée scolastique*, relancée en 1975 avec la parution de *La perspective comme forme symbolique*.
6. Bernard Teyssède, « Avant-propos », dans Teyssède, 1969, cité n. 3, p. 9.
7. « But what made the greatest impression on the stranger when first becoming aware of what was happening in America was this: where the European art historians were conditioned to think in terms of national and regional boundaries, no such limitations existed for the Americans » (« Three decades of Art History in the United States », dans Panofsky, 1955, cité n. 3, p. 328). Il convient de noter, pour être juste, que ce texte fut d'abord publié sous le titre « The History of Art » afin de figurer dans l'anthologie *The European Scholar in America* (sous la direction de W. R. Crawford, Philadelphie, 1953, p. 82-111). À cette date, les visées hégémoniques qui s'affirmeront quelques années plus tard autour de l'art contemporain américain ne sont pas encore sensibles et elles ne modifieront pas de façon significative, du moins pour les études d'histoire de l'art portant sur les périodes avant le XX<sup>e</sup> siècle, la teneur de ce que Panofsky soutient ici.