Émilie Oléron Evans

NIKOLAUS PEVSNER ARPEUTEUR DES ARTS

Des origines allemandes
de l'histoire de l'art britannique

Préface de Bénédicte Savoy

Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts

Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique

Émilie Oléron Evans

DOI : 10.4000/books.demopolis.438
Éditeur : Demopolis
Année d'édition : 2015
Date de mise en ligne : 30 juin 2016
Collection : Quaero
ISBN électronique : 9782354571139

<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

ISBN : 9782354570880
Nombre de pages : 340

Référence électronique

OLÉRON EVANS, Émilie. *Nikolaus Pevsner, arpenteur des arts : Des origines allemandes de l'histoire de l'art britannique*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Demopolis, 2015 (généré le 26 mars 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/demopolis/438>>. ISBN : 9782354571139. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.demopolis.438>.

© Demopolis, 2015
Conditions d'utilisation :
<http://www.openedition.org/6540>

Émilie Oléron Evans

NIKOLAUS PEVSNER ARPENTEUR DES ARTS

Des origines allemandes
de l'histoire de l'art britannique

Préface de Bénédicte Savoy

Cet ouvrage a été publié avec le soutien du laboratoire d'excellence TransferS (programme Investissements d'avenir ANR-10-IDEX-0001-02 PSL* et ANR-10-LABX-0099).

NIKOLAUS PEVSNER, ARPENTEUR DES ARTS

*DES ORIGINES ALLEMANDES
DE L'HISTOIRE DE L'ART BRITANNIQUE*

« QUAERO »

Collection dirigée par Jean-Christophe Tamisier

Barbara Cassin et Danièle Wozny (dir.),
Les intraduisibles du patrimoine en Afrique subshaharienne.

Hosham Dawod (dir.),
La constante « Tribu », variations arabo-musulmanes.

Christian Ehrenfreund et Jean-Philippe Schreiber (dir.),
Les marranismes. De la religiosité cachée à la société ouverte.

Alexandre Fontaine,
Aux heures suisses de l'école républicaine.

Christian Ghasarian,
Rapa. Île du bout du monde, île dans le monde.

Charles-Édouard Niveleau (dir.),
Vers une philosophie scientifique. Le programme de Brentano.

Pascale Rabault-Feuerhahn (dir.),
Théories intercontinentales. Voyages du comparatisme postcolonial.

Michèle-H. Salamagne et Patrick Thominet (dir.),
Accompagner. Trente ans de soins palliatifs en France.

Illustration de couverture :
With Pevsner in England © Gerald Nason

© Éditions Demopolis, 2015
4, rue Scipion
75005 Paris
www.demopolis.fr

ISBN : 978-2-35457-088-0

ÉMILIE OLÉRON EVANS

NIKOLAUS PEVSNER, ARPENTEUR DES ARTS

*DES ORIGINES ALLEMANDES
DE L'HISTOIRE DE L'ART BRITANNIQUE*

Préface de Bénédicte Savoy

À B. B. et M. O.,
à A. et A. O.,
à T.

Remerciements

Cet ouvrage repose sur ma thèse de doctorat et je voudrais d'abord remercier chaleureusement mes directeurs, Michel Espagne et Leonard Olschner, pour leurs conseils, leur lecture toujours attentive de mes travaux et le soutien permanent qu'ils m'ont apporté dans ce parcours intellectuel exigeant. Je retiens avec reconnaissance de tous nos échanges un idéal de rigueur intellectuelle et d'enthousiasme qui sera une constante source d'inspiration.

Je tiens à exprimer ma vive gratitude à Dieter et Florence Pevsner, et rendre hommage à la mémoire de Uta Hodgson, née Pevsner (1924-2015). Tous trois ont fait preuve d'une grande générosité, me donnant accès à la correspondance personnelle de Nikolaus Pevsner et me faisant part de leurs souvenirs et impressions. C'est un privilège rare, qui a donné un élan précieux à tout mon travail. Je suis également redevable à Susie Harries d'avoir si aimablement mis à ma disposition ses propres sources et partagé ses expériences de recherche biographique.

J'adresse mes sincères remerciements au personnel des archives et des bibliothèques qui m'ont accueillie, à la Bodleian Library à Oxford, aux archives des universités de Bristol et de Brighton, au *Bauhaus*-Archiv de Berlin et au Getty Research Institute à Los Angeles. Un grand merci également aux collaborateurs de l'Institut Warburg à Londres pour leur accueil.

Je voudrais marquer ma reconnaissance à celles et ceux qui m'ont aidée, conseillée et stimulée au cours de la rédaction de ce manuscrit et dans le passage de la thèse au livre : Jeremy Adler, Colleen Becker, Ute Engel, Mildred Galland-Szymkowiak, Stephen Games, Rüdiger Görner, Marlite Halbertsma, Anne Hultsch, Béatrice Joyeux-Prunel, Pascale Rabault-Feuerhahn, Matthew Rampley, Bénédicte Savoy, Céline Trautmann-Waller, Iain Boyd Whyte et Richard Woodfield.

Merci enfin à Estelle Favrais, Cyrille Guitard, Daniel Makonnen et Amandine Malassis, relecteurs de la première heure, et à Jean-Christophe Tamisier pour sa relecture précise et fructueuse du présent manuscrit.

Préface

L'histoire de l'art n'est pas seulement l'histoire d'une succession d'artistes, d'écoles, de styles, de mouvements, c'est aussi, et peut-être surtout, celle d'institutions, d'idées, de textes, de personnes — et de leur ancrage géographique et culturel, de leurs circulations, de leurs métamorphoses. Dans ce livre remarquablement construit et rédigé, Émilie Oléron Evans s'interroge sur les mécanismes institutionnels et biographiques qui, à une période clé de l'histoire du ^{xx}^e siècle, ont conduit à l'une des fécondations intellectuelles et disciplinaires les plus frappantes de l'histoire des sciences : celles de l'exportation, de l'adaptation, de la transformation de l'histoire de l'art de langue (ou de tradition) allemande comprise comme un ensemble d'institutions et de méthodes. Elle le fait à partir de l'un des exemples les plus célèbres de la discipline : celui de Nikolaus Pevsner, né de parents juifs russes à Leipzig en 1902 et mort « anobli pour services rendus à l'art et à l'architecture » à Londres en 1983. Elle comble ainsi une lacune importante : les recherches de ces dernières années en effet, si elles ont abordé la question, l'ont rarement fait sous l'angle d'une dynamique de transfert et de transformation, mettant d'avantage l'accent sur les aspects statistiques de l'exil et de l'émigration, d'une part, sur les questions d'identité nationale d'autre part. Avec ce livre, Émilie Oléron Evans se place explicitement au-delà de ces questions, privilégiant l'entre-deux, le passage, le déplacement de motifs et de méthodes, les métamorphoses lentes (ou non) de la pensée et de son expression. De ce fait, elle s'inscrit dans la logique de travaux récents sur l'histoire de l'art comme transfert culturel portant principalement sur le ^{xix}^e siècle et les étend au ^{xx}^e siècle et à son contexte politique tendu. À partir d'une somme impressionnante d'archives inédites, le livre offre une analyse très subtile, à la fois historiographique, biographique et institutionnelle, de ce qu'on pourrait nommer « effet d'exil ». L'auteur évalue les choix individuels de Nikolaus Pevsner, les aménagements de sa pensée, la capacité d'accueil des institutions qu'il rencontre au Royaume-Uni après 1933.

Au fil des chapitres émerge une typologie des transferts. Le lecteur parcourt avec Pevsner les étapes de formation intellectuelle et institutionnelle de tout une génération d'historiens de l'art allemands, se familiarisant avec les centres multiples et complémentaires de l'université allemande (de Leipzig à Berlin en passant par Munich et Hambourg), le jargon spécifique de l'institution et ses modèles de carrière très formalisés depuis la fin du XIX^e siècle. Ce faisant, Émilie Oléron Evans met en lumière la montée de l'antisémitisme dans les milieux universitaires allemands en général et de l'histoire de l'art (musée et université confondus) en particulier, dès le début des années 1920. L'arrivée de Pevsner en Grande-Bretagne après 1933 est présentée comme un déracinement professionnel radical et douloureux, suivi par un intense effort d'acculturation loin des milieux d'émigrés allemands juifs issus également de l'université, notamment le cercle d'Aby Warburg, que Pevsner ne fréquente pas ou peu. Le livre explore aussi les années d'immédiat après-guerre et les tentatives — ou plutôt stratégies plus ou moins adroites — de reprise de contact du monde universitaire allemand avec l'émigré devenu une figure très en vue de l'histoire de l'art internationale. Une part importante et très intéressante de l'enquête est consacrée aux activités de vulgarisation de Pevsner en Grande Bretagne, notamment aux émissions novatrices et très écoutées qu'il put produire pour la BBC. Au total, on traverse avec ce livre, et avec Pevsner, un demi-siècle d'histoire des institutions européennes dans le domaine de l'histoire de l'art, d'une part, et on observe d'autre part la formation puis la métamorphose intellectuelle d'un homme en symbiose avec ces institutions. Ce livre est remarquablement écrit. Il a le mérite de rouvrir le débat sur l'un des grands sujets de l'histoire de la pensée : celui de la place de l'environnement institutionnel, culturel et linguistique dans la formation des idées.

Bénédicte Savoy

Professeure d'histoire de l'art à la Technische Universität de Berlin

Introduction

Nikolaus Pevsner, saint patron du patrimoine britannique

Un « saint laïc¹ » : voilà comment Jonathan Meades, critique et essayiste, présente l'historien d'art et d'architecture britannique d'origine allemande Nikolaus Pevsner dans un documentaire diffusé en février 2014. Cette expression hyperbolique renvoie à la fois à l'apogée de la carrière de Pevsner dans les années 1960 et à un effet de canonisation intellectuelle qui perdure, longtemps après sa disparition survenue en 1983. Une personnalité à l'origine de courants culturels majeurs qui ont irrigué les milieux académiques et la société britannique en général est alors élevée elle-même au rang d'institution. On reconnaît et l'on célèbre ainsi le rôle de Pevsner dans l'avènement de l'histoire de l'art en Grande-Bretagne et ce qui lui revient dans le développement de ce domaine aujourd'hui en plein essor. Non seulement les pays anglo-saxons sont-ils devenus, après la Seconde Guerre mondiale, le nouvel épiscentre des études sur l'art ; mais en outre, au sein de ces études, les branches de l'histoire de l'architecture et du design, que l'universitaire d'origine allemande défendit ardemment, ont progressivement acquis leur légitimité conceptuelle et institutionnelle.

Dans la sphère britannique, le terme « patrimoine » (*heritage*) s'est chargé d'une résonance sociale de plus en plus forte, que manifeste l'effervescence d'institutions telles que le National Trust ou English Heritage, qui affichent dans leur appellation l'élément de fierté culturelle qu'elles mettent quotidiennement en pratique dans la défense des biens architecturaux et artistiques de la nation. Par ses initiatives en faveur de la popularisation de l'histoire de l'art dès les années 1950, Pevsner est devenu l'un des saints patrons de ce mouvement et l'accession du patrimoine culturel au rang de valeur nationale britannique lui doit beaucoup. Au revers de cette médaille décernée à un émigré dont on

1. *Bunkers, Brutalism and Bloodymindedness*, documentaire réalisé par Francis Hanly et présenté par Jonathan Meades, BBC 4, février 2014.

acclame la réussite dans son pays d'accueil et dont on salue les services rendus à la cause de la culture, on trouve, inlassablement, le rappel de ses racines allemandes, modulé selon un mouvement dialectique. Dans les années 1950-1960 (et de nouveau aujourd'hui), on constate le succès de son intégration : ce « saint laïc » venu d'ailleurs était porteur de la bonne parole, qu'il aura su assimiler aux mœurs autochtones. Toutefois, outre la méfiance à laquelle Pevsner a dû faire face dans le climat intellectuel de la fin des années 1930, et l'hostilité affichée envers les « ressortissants de pays ennemis » (*enemy aliens*) qu'onisola du reste de la société pendant la Seconde Guerre mondiale, une critique sévère se développa dans les années 1970 contre les effets néfastes sur la culture du pays de l'imposition d'une doctrine étrangère. Cette oscillation récurrente du point de vue accompagne, voire détermine, l'évolution de l'interprétation même de l'œuvre : aujourd'hui encore, l'éloge des capacités d'adaptation de Pevsner à son nouveau milieu maintient l'effet de distanciation (légère mais infranchissable) imputable à une évaluation « identitaire ».

La migration des universitaires de langue allemande dans les années 1930-1940

L'arrivée de Pevsner au Royaume-Uni en 1933, après son renvoi par l'université de Göttingen du fait de ses origines juives², est l'un des nombreux fils à suivre dans la trame de l'histoire de l'émigration d'historiens d'art de langue allemande dans les pays anglophones pendant les années 1930, une histoire jusqu'ici relativement peu étudiée, si l'on compare avec l'exil littéraire ou politique à la même période. C'est pourtant un phénomène de grande ampleur : le dictionnaire biographique des historiens d'art de langue allemande exilés, publié en 1999, recense environ deux cent cinquante universitaires émigrés au Royaume-Uni ou aux États-Unis, soit un quart des historiens d'art alors actifs en Allemagne et en Autriche³. D'un point de vue matériel et pragmatique, il s'agit là d'un moment clé dans l'historiographie de l'art au xx^e siècle, que la portée de ce mouvement migratoire interdit de réduire à un cadre national.

Initiée dans les années 1960 dans les pays anglo-saxons, la recherche sur l'émigration des universitaires de langue allemande s'est principalement concentrée sur l'opération de transmission des savoirs, cherchant

2. Sur les grandes étapes de la vie de Nikolaus Pevsner, on se reportera à la chronologie en annexe.

3. Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, Munich, Saur, 1999, p. ix.

à évaluer l'apport culturel des émigrés et tendant à sublimer le déracinement et le basculement des destins personnels dans le récit d'un essor rapide des universités des pays d'accueil: les États-Unis et, dans une moindre mesure, la Grande-Bretagne⁴. À partir des années 1980 s'amorce un changement de paradigme: une focalisation nouvelle sur le point de vue des émigrés eux-mêmes entraîne la remise en cause du discours traditionnel de l'assimilation, qui avait jusqu'alors mesuré les gains et les pertes pour les cultures de départ et d'arrivée prises comme des entités fixes⁵.

Le présent livre redéploie un questionnement qui se concentre désormais sur « la circulation géographique des élites intellectuelles et la dé- ou multinationalisation de la connaissance qui en résulte pour le xx^e siècle⁶ ». Dans le sillage d'analyses récentes sur la sphère britannique⁷, il est temps de déconstruire le récit quasi mythifiant de la victoire de la science sur l'obscurantisme et de la culture sur la barbarie. Jusqu'alors, cette *doxa* a gommé les conflits idéologiques, entraînant la cristallisation de l'image d'un savoir sauvé par et au nom d'une culture occidentale si unie qu'elle en devenait uniforme. Cependant, l'évolution lente et relativement houleuse de la discipline « histoire de l'art » en Grande-Bretagne se dérobe à cette interprétation. L'analyse du parcours de Nikolaus Pevsner permettra donc d'apporter un certain nombre de nuances à l'histoire reçue de l'exil des intellectuels de langue allemande.

4. Voir Franz Neumann (éd.), *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1953 ; Donald Fleming et Bernard Bailyn (éd.), *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*, Londres, Belknap, 1969 ; Laura Fermi, *Illustrious Immigrants: The Intellectual Migration from Europe, 1930-1941*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

5. Voir Marion Berghahn, *Continental Britons: German-Jewish Refugees from Nazi Germany*, Oxford, Berg, 1988 ; Charmian Brinson (éd.), « *England? Aber wo liegt es?* »: *Deutsche und österreichische Emigranten in Grossbritannien 1933-1945*, Munich, iudicium, 1996 ; William Abbey (éd.), *Between Two Languages: German-Speaking Exiles in Great Britain 1933-1945*, Stuttgart, Heinz, 1995 ; Karen Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft: Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*, Berlin, Akademie, 1999. On citera également l'étude plus générale, mais se situant dans la même perspective conceptuelle, de Daniel Snowman, *The Hitler Émigrés: The Cultural Impact on Britain of Refugees from Nazism*, Londres, Chatto & Windus, 2002.

6. Mitchell Ash et Alfons Söllner (éd.), *Forced Migration and Scientific Change: Émigré German-speaking Scientists and Scholars after 1933*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 6.

7. On retiendra : Jeremy Seabrook, *The Refuge and the Fortress: Britain and the Persecuted, 1933-2008*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008 ; Shula Marks (éd.), *In Defence of Learning: The Plight, Persecution, and Placement of Academic Refugees, 1933-1980s*, Oxford, Oxford University Press, 2011. L'un des premiers à appliquer la méthodologie des transferts culturels au thème des intellectuels germanophones émigrés en Grande-Bretagne est Peter Alter dans l'article « Refugees from Nazism and Cultural Transfer to Britain », *Immigrants & Minorities* vol. 30, n° 2-3, 2011, p. 190-210.

Vers une historiographie transnationale de l'art

L'historiographie de l'art évolue vers une plus grande prise en considération de la dimension transnationale; plus précisément, comme l'écrit Michela Passini, vers une analyse diversifiée qui prend en compte « l'imbrication étroite de la nationalisation des discours et de l'internationalisation des pratiques [qui] gît au cœur du processus de fondation de la discipline⁸ ». Il semble d'autant plus pertinent de postuler la diversité des modes d'élaboration et de diffusion de la connaissance des arts d'une aire culturelle à l'autre, et de reconsidérer le champ théorique de l'épistémologie de la discipline à partir de la perspective des transferts culturels.

En effet, les théories de l'histoire de l'art répandues de nos jours dans les grands centres culturels occidentaux, y compris au Royaume-Uni, reposent sur un socle germanique qui s'est construit depuis la fin du XVIII^e siècle. Ce sont les penseurs de langue allemande qui ont cherché à systématiser et à théoriser les études sur l'art pour leur conférer une pleine scientificité, créant une tradition universitaire intense dans laquelle Pevsner et ses contemporains ont puisé les éléments fondateurs de leur propre pensée historiographique. Si l'on trouve quelques marques ponctuelles d'un intérêt pour l'histoire de l'art et de l'architecture en langue allemande parmi les spécialistes britanniques au début du XX^e siècle (on peut citer le critique Roger Fry), ce n'est qu'à partir de l'afflux des réfugiés du national-socialisme que le sujet commence à prendre une réelle place dans les milieux universitaires, condition de son accession au rang de discipline.

Pour résoudre la question de l'origine des concepts, des théories qu'ils composent et de la forme sous laquelle ils sont ensuite véhiculés, il faut envisager leur genèse et leur conversion dans les institutions officielles qui les sanctionnent et les diffusent à travers un enseignement structuré en *curriculum* et une production livresque qui relaie la progression de la recherche. Dans la plupart de ces manifestations en Grande-Bretagne, exemplifiées par l'œuvre et la carrière de Pevsner, il est possible de faire apparaître une forte composante transnationale anglo-allemande: elle se décline en plusieurs modes, allant de la transposition linguistique de la pratique d'historien à l'introduction dans des cours et des conférences de thèmes courants dans l'historiographie de l'art de langue allemande mais presque inconnus dans le pays d'accueil, en passant par une activité éditoriale reprenant des modèles familiers de la littérature spécialisée germanophone.

8. Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, MSH, 2012, p. 254.

L'outil que représente la notion de transferts culturels va permettre de visualiser ces dynamiques d'ensemble en se focalisant sur la circulation des flux. *L'histoire de l'art comme transfert culturel* de Michel Espagne, qui retrace l'itinéraire de l'historien d'art Anton Springer, montrait déjà que tout comme les œuvres d'art, les concepts et les individus qui les élaborent et les diffusent sont sujets à la mobilité: « l'histoire de l'art est une culture traductrice [qui] vise à l'appropriation des valeurs universelles⁹ ». L'analyse du cas d'étude qu'est Pevsner se fera en termes de support et de direction des transferts qu'il a induits et conduits. On s'attachera aux facteurs de sélection et aux mécanismes de traduction des méthodes et concepts, dont on suivra le trajet dans la phase de réception, sachant que: « La prise en compte d'un bien culturel étranger n'est jamais purement cumulative, elle est toujours, en même temps, moment de création. [...] Et c'est justement le mécanisme de sélection à l'origine de l'acceptation de l'"étranger" qui transforme la signification du bien culturel du contexte de réception¹⁰. »

Il a fallu un recadrage radical de sa profession d'historien de l'art pour que Pevsner trouve sa place dans la culture britannique, mais sa postérité présente témoigne de la réussite d'une « appropriation sémantique¹¹ » par la Grande-Bretagne, qui a fait de lui une institution nationale. Cette expression ne doit pas occulter le phénomène par lequel « chaque nation projette une définition différente de la culture, proposée par ses écrivains ou ses historiens¹² ».

Les transferts culturels anglo-allemands : des affinités électives ?

La singularité de la Grande-Bretagne envisagée comme champ d'action et d'interaction des transferts culturels est son isolement géographique, souvent thématized selon une symbolique de l'insularité. La problématique de l'étranger et le processus de filtrage conscient des apports culturels extérieurs sont mis en exergue par un discours extrêmement polarisé. En fait, l'Allemagne et le Royaume-Uni se présentent comme des cousins dont la parenté est plus ou moins assumée selon les époques: une exaltation de traits culturels communs alterne avec l'exacerbation

9. Michel Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel : l'itinéraire d'Anton Springer*, Paris, Belin, 2009, p. 4.

10. Id. et Michael Werner, *Transferts : les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècles)*, Paris, Recherche sur les civilisations, 1988, p. 21.

11. Id., *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, p. 20.

12. Ibid., p. 19.

réciproque du sentiment national, par effet de contraste intellectuel et idéologique¹³.

La littérature traitant des caractéristiques nationales de la Grande-Bretagne signale presque systématiquement les limites de toute tentative de synthèse : entourée d'une aura de mystère, c'est une culture qui se situe dans le domaine de l'ineffable et donc de l'indéfinissable¹⁴. Au-delà des fluctuations temporelles, une constante dans l'image projetée de la nation britannique (image qui mêle d'ailleurs souvent *Englishness*, le caractère anglais, et *Britishness*, le caractère britannique, l'élément anglais étant ce qui fédère un ensemble composite¹⁵), est qu'elle devient obsolète aussitôt qu'elle est formulée, comme le conclut Roy Strong dans *The Spirit of Britain* : « Qu'est-ce qui [...] nous a classés à part et confère à tout ce qui est anglais un élément fugitif et insaisissable, que nous reconnaissons partout où nous le rencontrons¹⁶ ? » Cette aporie n'a pas empêché la multiplication récente des analyses qui postulent, à travers une notion d'« anglicité » souvent convoquée en titre, la possibilité de l'appréhender par l'intuition et d'en faire l'expérience, à défaut de la comprendre¹⁷.

En histoire des idées, cette identité nationale fuyante trouve son corollaire dans l'empirisme, revendiqué comme caractéristique de la pensée britannique depuis le XVII^e siècle. L'empirisme offre une résistance à la théorisation, perçue comme l'embellissement accessoire de notre compréhension d'un monde directement appréhendé par un sujet libre.

13. Voir notamment John Ramsden, *Don't Mention the War: The British and the Germans since 1890*, Londres, Brown, 2006 ; Dominik Geppert et Robert Gerwarth (éd.), *Wilhelmine Germany and Edwardian Britain: Essays in Cultural Affinity*, Oxford, Oxford University Press, 2008 et Colin Storer, *Britain and the Weimar Republic: The History of a cultural Relationship*, Londres, Tauris, 2010.

14. Voir par exemple Antony Easthope, *Englishness and National Culture*, Londres, Routledge, 1999.

15. Voir à ce sujet l'article de William Vaughan, « The Englishness of British Art », *Oxford Art Journal*, vol. 13, n° 2, 1990, p. 11-23. L'utilisation courante des adjectifs « anglais » et « britannique » comme s'ils étaient synonymes par les historiens de l'art qui traitent de la production artistique au Royaume-Uni signale « une unité culturelle dont l'essence est anglaise mais qui peut se répandre dans les différentes communautés qui forment le pays » (p. 11), le résultat culturel de la domination politique de l'Angleterre sur le reste des territoires. Pevsner emploie consciemment « anglais » dans le sens plus large identifié ici.

16. Roy Strong, *The Spirit of Britain: A narrative History of the Arts*, Londres, Pimlico, 2000, p. 680.

17. Voir notamment Robert Colls et Philip Dodd (éd.), *Englishness: Politics and Culture 1880-1920*, Londres, Croom Helm, 1986 ; Paul Langford, *Englishness Identified: Manners and Character, 1650-1850*, Oxford, Oxford University Press, 2000 ; David Peters Corbett (éd.), *The Geographies of Englishness: Landscape and the National Past, 1880-1940*, Londres et New Haven, Yale University Press, 2002 ; Arthur Aughey, *The Politics of Englishness*, Manchester, Manchester University Press, 2007 ; Simon Featherstone, *Englishness: Twentieth Century Popular Culture and the Forming of English Identity*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2009 et Floriane Reviron-Piégay (éd.), *Englishness Revisited*, Newcastle, Cambridge Scholarly Press, 2009.

En cela, paradoxalement, cette posture de rejet est toujours déjà un discours théorique, en tant qu'elle fonde un mythe historiographique¹⁸. Le Royaume-Uni, communauté imaginaire nationale, a tendance à se présenter comme une culture imperméable parsemée d'îlots d'étrangeté (dont la pensée théorique pure) que l'on tolère. Dans le domaine de l'histoire de l'art, il devient alors délicat de déterminer la nature d'une école artistique anglaise qui ne pourrait être théorisée et analysée qu'à l'aune d'une pensée étrangère : « Le grand paradoxe de l'école anglaise de peinture, pour peu qu'elle existe, est que, n'ayant pu être véritablement façonnée par un cadre académique traditionnel, elle s'est constituée à partir des travaux des artistes le plus souvent farouchement indépendants et jaloux de leur liberté, mais dont l'art, qu'ils l'aient voulu ou non, a fait apparaître des caractéristiques qui semblent inextricablement liées aux conditions nationales au sein desquelles ils l'ont pratiqué¹⁹ ».

Nikolaus Pevsner et le Royaume-Uni, des affinités sélectives

C'est de cette culture nationale britannique surdéterminée par son indétermination, à la fois incertaine et sûre d'elle-même, que Pevsner est selon les cas le porte-parole ou le repoussoir. Le discours pevsnerien témoigne d'une « tension indépassable entre la production d'une connaissance historique sur [les œuvres d'art] et leur inscription dans de vastes constructions symboliques, tel le patrimoine national », tension inhérente à l'écriture historienne qui est toujours déjà plus que « la traduction verbale de l'enchaînement d'une série de faits, ou d'œuvres²⁰ ». En ce sens, Pevsner entre parfaitement dans la définition du discours historiographique par l'historienne de l'art Michela Passini. En effet, par sa pratique, il « fabrique le patrimoine et en prépare l'usage public, auquel il participe, comme parfois à son instrumentalisation²¹ ».

Le paradigme pevsnerien s'est structuré autour de deux grands thèmes : l'historiographie de l'architecture, plus particulièrement l'historiographie du Mouvement moderne, et la formation d'une identité artistique nationale britannique à travers l'étude et la diffusion d'un patrimoine commun.

18. Voir Mark Cheetham, *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain: The « Englishness » of English Art Theory since the Eighteenth Century*, Farnham, Ashgate, 2012.

19. Frédéric Ogée, « Pourquoi s'intéresser à l'art anglais ? », *Perspective*, vol. 2, 2007, p. 189-194, ici p. 191.

20. Passini, *La fabrique de l'art national*, op. cit., p. 254.

21. *Ibid.*

Les questions identitaires et l'analyse de l'environnement architectural et artistique ont d'abord été mises en rapport sur le mode de l'hommage et de la reconnaissance, signe d'une réappropriation culturelle. Jusqu'à la fin des années 1970, Pevsner est perçu comme un pilier de la discipline de l'histoire de l'art et de l'architecture. L'année 1977 marque un tournant, quand l'architecte italien Mario Maniéri-Elia met en avant le « complexe d'Énée²² » de Pevsner : celui-ci aurait tout mis en œuvre pour faire de son refuge britannique le dépositaire de son héritage allemand. Révélation faite dans une perspective critique, pour autant que « complexe » suppose une pathologie, une atteinte à l'ordre naturel des choses.

Plus agressif encore est le livre de David Watkin, *Morality and Architecture* (trad. fr. *Morale et Architecture*), publié la même année, qui confirme le développement d'une critique sévère de Pevsner et de son œuvre, à l'aune de leur relation à une culture d'accueil : Watkin dénonce l'intrusion du Mouvement moderne dans l'architecture britannique, intrusion doublée d'une invasion de la pensée allemande dans l'historiographie britannique de l'architecture²³. Dans ce contexte de résurgence de l'élément national, Pevsner devient un archétype que l'on oppose à des figures authentiquement anglaises, par exemple le poète lauréat John Betjeman dans la double biographie qui leur est consacrée, *Stylistic Cold Wars* (2000)²⁴. Le titre et le ton polémiques de cet ouvrage n'ont certes pas fait l'unanimité à sa parution, mais cette mise à distance consciente est restée présente depuis, de manière sous-jacente, dans le discours interprétatif sur Pevsner, placé dans un entre-deux au sein duquel son identification avec son pays d'adoption ne lui est pas toujours accordée.

Le fil conducteur de ces références britanniques, qui considèrent la situation de l'intérieur, est la mesure du degré d'évolution de son intégration culturelle, qui tend, dans le meilleur des cas, vers la complétude, mais sans jamais l'atteindre effectivement. Par contraste, dans le recueil d'historiographie de l'art dirigé par Heinrich Dilly²⁵, Pevsner est présenté

22. Mario Maniéri-Elia, « Il Complesso d'Enea: Nikolaus Pevsner e la Storiografica della "Continuità" », *Casabella*, n° 423, 1997, p. 60-69.

23. Voir David Watkin, *Morale et architecture aux XIX^e et XX^e siècles*, trad. par Marie-Claire Stas, Bruxelles, Mardaga, 1979 et *Id.*, *Morality and Architecture Revisited*, Londres, John Murray, 2001.

24. Voir Timothy Mowl, *Stylistic Cold Wars: Betjeman versus Pevsner*, Londres, Murray, 2000.

25. La liste des historiens de l'art rassemblés dans le recueil d'après le critère de leur participation à la fondation d'une historiographie moderne est nettement dominée par les germanophones : Wilhelm von Bode, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Bernard Berenson, Julius Meier-Graefe, Aby Warburg, Émile Mâle, Julius von Schlosser, Erwin Panofsky, Nikolaus Pevsner, Hans van de Waal, Arthur Kingsley Porter, Wilhelm Pinder, Roberto Longhi, Hans Sedlmayr. Voir Heinrich Dilly (éd.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin, Reimer, 1990.

comme étant à la fois « l'un des plus allemands de tous les historiens de l'art, mais [...] aussi l'un des plus anglais²⁶ ». Il est resté dans les mémoires avant tout comme un pédagogue, et son activisme en faveur d'une sensibilisation plus large du public britannique à l'art, à l'architecture et au design a pour contrepartie le fait qu'il ne s'est pas confondu aussi aisément que ses collègues immigrés avec le reste du monde universitaire. Si l'on compare cet exemple de la réception allemande de l'historien avec les ouvrages polémiques anglais cités précédemment, il est clair que l'enjeu de la construction identitaire pèse sur l'analyse que font les milieux anglophones de l'historiographie pevsnerienne, par exemple lorsqu'il est défini comme le champion intransigeant d'un modernisme architectural à la définition étroite.

« L'homme institutionnel » à la recherche d'une patrie

D'origine autrichienne, le sociologue Paul Lazarsfeld (1901-1976) a lui-même vécu l'expérience de l'immigration ; il s'est installé en 1933 aux États-Unis, où il a cherché à définir l'identité mixte issue du transfert des universitaires dans un nouveau milieu d'accueil :

J'ai toujours été intéressé par le type de l'individu qui joue un rôle majeur dans les innovations universitaires. J'ai tenté à différentes reprises de montrer que de telles innovations peuvent souvent être attribuées à des personnes qui appartiennent à deux mondes, mais ne se sentent à l'aise dans aucun d'entre eux. [...] L'homme institutionnel est un cas spécial dans la définition sociologique bien connue de l'homme marginal qui fait partie de deux cultures différentes. Il vit en cœur de tensions croisées qui le poussent dans plusieurs directions. Selon ses talents ou les circonstances extérieures, il deviendra révolutionnaire, surréaliste, criminel. Dans certains cas, cette marginalité devient la force motrice d'efforts dirigés dans une institution ; l'institution qu'il crée est à la fois un abri et le milieu dans lequel il peut cristalliser sa propre identité²⁷.

La forme que prend la carrière de Pevsner au Royaume-Uni et son impact grandissant dans la culture britannique dans les années d'après-guerre correspondent aux critères de la définition de l'« homme

26. Stefan Muthesius, « Nikolaus Pevsner », in : *Ibid.*, p. 189-202, ici p. 199. Stefan Muthesius est lui-même un historien de l'architecture au parcours transnational. Petit-neveu d'Hermann Muthesius, il est né en 1939 et a passé la majeure partie de sa carrière en Grande-Bretagne, notamment en tant que professeur à l'université d'East Anglia.

27. Paul Lazarsfeld, « An Episode in the History of social Research: A Memoir », in : Fleming/Bailyn, *The Intellectual Migration*, op. cit., p. 302.

institutionnel » par Lazarsfeld. L'un des moteurs des transferts culturels induits par la migration est la volonté affichée par l'historien d'art émigré de contribuer à la formation des institutions dans lesquelles il trouverait une place. En effet, pour reprendre Lazarsfeld, l'histoire institutionnelle des disciplines universitaires ne peut être pensée hors du champ social avec lequel elles interagissent.

Lazarsfeld introduit grâce à cette notion la possibilité de penser une participation et un contrôle de l'individu sur les événements qui régissent la situation d'entre-deux, contredisant ainsi la vision traditionnelle de la migration ou de l'exil comme destin qui ne pourrait être que subi. Toutefois, un autre outil notionnel que la catégorie d'appartenance est nécessaire, car le terme renvoie à une identité définie comme adéquation apparente avec des critères culturels, psychologiques et moraux préétablis. On ne peut pas se contenter de constater une identité, il convient de s'interroger sur ses fondements et sur le degré d'adhésion à cette définition identitaire de la part de l'individu ou du groupe culturel qui y est associé et chez qui on doit supposer au moins une part de réflexivité. Les « deux mondes » postulés dans les études sur l'émigration, le monde de départ et le monde d'accueil, sont relatifs au positionnement herméneutique des groupes et des personnes qui les composent. Ce livre est l'exploration d'un entre-deux qui ne sera pas identité intermédiaire entre deux identités culturellement déterminées, mais construction d'une place entre deux espaces. Un repérage dans la perspective des transferts permet de se concentrer sur les mécanismes du déplacement, plutôt que de postuler comme le fait l'approche identitaire un degré mesurable d'assimilation.

Jacob Grimm fit de la quête identitaire provoquée par le déplacement un donné universel dans son discours inaugural de 1830 à l'université de Göttingen. L'idée centrale du « *De desiderio patriae* » (« De l'amour de la patrie ») est que la situation de départ (d'exil, dans le cas de Grimm) conduit à la perte des trois repères essentiels qui lient une personne à sa patrie (*Heimat*) : *lingua*, *securitas*, et *dexteritas*²⁸. La *lingua* ne renvoie pas uniquement chez Grimm à la fonction de communication langagière, mais se rapporte aussi à la place symbolique de l'individu au sein d'une culture orale et écrite partagée et comprise par un groupe. La *securitas* est le sentiment de confiance fondé sur la certitude que l'on occupe depuis l'enfance une place définie et définitive dans un groupe social auquel

28. Voir Jacob Grimm, « *De desiderio patriae* », in : *Kleinere Schriften*, vol. 4 : *Recensionen und vermischte Aufsätze Theil 3*, Berlin, Dümmler, 1882, p. 411-418.

on s'identifie culturellement. Officialisée par l'attribution de documents qui attestent d'une identité sociale et politique, cette expérience donne à l'individu la conscience de sa valeur. Enfin, la *dexteritas* est la capacité à évoluer avec aisance dans des cercles sociaux qui nous seront familiers de longue date grâce à une connaissance intime des codes qui régissent la société dans laquelle l'individu occupe une place²⁹.

Ces trois notions serviront de fil directeur à cet ouvrage qui propose une typologie des transferts culturels dans la biographie, personnelle et professionnelle, de Pevsner : nous postulons que pour un individu isolé, tout autant que pour le groupe pourtant hétérogène des émigrés de langue allemande, le déplacement entraîne certes la perte de repères, mais aussi les transferts, plus ou moins dynamiques, d'un discours, d'une conscience culturelle et d'un moi social³⁰. De plus, Pevsner fait preuve d'un attachement continu à l'histoire de l'art de langue allemande, qui autorise à parler de *Heimat* professionnelle. Nous verrons comment, en prenant le contrôle de son errance au Royaume-Uni, il se construit une image d'arpenteur.

29. Voir *ibid.*, p. 412-413.

30. Voir à ce sujet l'introduction d'Ash/Söllner, *Forced Migration and scientific change*, *op. cit.*, notamment p. 12 et suivantes.

Un triple ancrage culturel: *lingua, securitas, dexteritas*

Lorsque Francesca Wilson, une historienne et militante pacifiste qui fut aussi la logeuse de Pevsner à Birmingham dans les premiers temps de son séjour¹, lui demande en 1960 de témoigner dans le livre qu'elle projette d'écrire sur les réfugiés qui ont réussi leur intégration en Grande-Bretagne, il décline l'offre, en ne cachant pas son embarras à l'idée de figurer dans la liste des personnalités sélectionnées :

Je vous en supplie, ne parlez pas de moi. Voyez-vous, ces événements remontent maintenant à plus de vingt-cinq ans [...]. J'ai toujours été très reconnaissant envers ceux qui m'ont aidé à m'installer en Angleterre, envers vous particulièrement. Pourtant je ne suis pas [...] un réfugié qui aurait réussi à s'installer. Dans une large mesure, mon cas est celui de quelqu'un qui a perdu son emploi (pour une raison quelconque) et qui a décidé de partir dans un pays où il aurait plus de chances de recommencer sa vie².

D'après la biographe Susie Harries, c'est parce qu'il souhaite être associé au nouveau groupe que les événements lui ont imposé (la société britannique) que Pevsner refuse d'être catégorisé comme un réfugié assimilé, ce qui l'inscrirait au contraire définitivement dans le moment liminaire, alors qu'il dit avoir recouvré les éléments d'une nouvelle *lingua, securitas et dexteritas*, en compensation de la perte des repères identitaires forts de son enfance et de sa jeunesse.

LINGUA : LA PARTICIPATION À UNE CULTURE COMMUNE

Le berceau culturel de Pevsner est fait d'expériences, de rencontres et de lectures au cœur de la vie intellectuelle du Leipzig des années 1920.

1. Voir Sian Roberts, *Place, Life Histories and the Politics of Relief: Episodes in the Life of Francesca Wilson, Humanitarian Educator Activist*, thèse de doctorat, avril 2010, université de Birmingham.

2. Lettre de Nikolaus Pevsner à Francesca Wilson, 2 septembre 1960, citée dans Susie Harries, *Nikolaus Pevsner: The Life*, Londres, Chatto & Windus, 2011, p. 610-611.

Un article de 1982 paru dans *Die Welt* le décrit toujours, près de soixante ans plus tard, comme « un intellectuel au sens humboldtien du terme³ ». L'allusion aux frères Humboldt, qui incarnent l'idéal de la *Bildung* (plus qu'une éducation, c'est un état d'esprit et un marqueur culturel) confirme la pérennité de la connexion allemande comme composante essentielle de l'image que Pevsner a de lui-même. Au moment de son émigration, la rencontre de l'altérité exacerbe et affine sa conscience nationale, tandis que le déplacement dans un espace linguistique différent appelle des stratégies d'adaptation au gré desquelles il se révèle particulièrement actif.

Un milieu culturel mixte

Nikolaus (Nikolai) Pevsner (Pewsner) est né et a grandi à Leipzig, au cœur de ce royaume de Saxe qui joua éminemment « un rôle de creuset de la culture allemande, lié précisément à une interculturalité multiforme⁴ ». Son foyer culturel est un lieu marqué par le cosmopolitisme de milieux marchands et intellectuels, qui se côtoient et interagissent par émulation réciproque. Le succès commercial des affaires paternelles permet à la famille Pewsner de résider dans le *Musikviertel* (quartier de la musique) et plus précisément, à partir de 1912, dans un immeuble de la Schwägrichenstrasse dessiné par l'architecte Otto Brückwald (1841-1917) — dont les travaux les plus célèbres sont le Neues Theater à Leipzig et le Festspielhaus à Bayreuth⁵.

La personnalité de Pevsner s'est formée, durant son enfance et sa jeunesse, dans un environnement caractérisé par une grande mixité culturelle, comme il le raconte dans un document inédit, rédigé à l'intention de ses enfants en 1954, où il retrace son histoire familiale et celle de la famille de son épouse. La mère de Pevsner, née Annie Perlmann à Moscou en 1876, était fille et petite-fille de marchands de fourrure juifs. Ses parents vinrent s'installer à Leipzig quand elle était enfant. On retrouve les mêmes origines orientales chez son père, commissionnaire dans le commerce des fourrures, une activité qui fut de longue date « l'un des principaux éléments du cosmopolitisme de Leipzig » et a « marqué

3. Siegfried Helm, « Ein Dehio für die Midlands », *Die Welt*, 9 décembre 1982.

4. Michel Espagne, *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, PUF, 2000, p. 21.

5. Pour les repères bibliographiques de l'enfance et de la jeunesse de Nikolaus Pevsner, on consultera en particulier le chapitre « Home » in : Stephen Games, *Pevsner, the early Life: Germany and Art*, Londres, Continuum, 2010, p. 21-31 et la partie « Leipzig Youth 1902-1921 » in : Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 3-48.

l'image de la ville⁶ ». Hugo Pewsner, dont le vrai prénom est Hillel, est né en 1869 à Chklow (aujourd'hui en Biélorussie) d'une famille longtemps implantée à Minsk et comptant de nombreux lettrés et rabbins.

Arrivé en 1890 à Leipzig, Hugo « ne parla jamais un allemand parfait. Il avait un accent russe prononcé et faisait parfois des fautes de langue⁷ ». Bien qu'il descendît probablement de plusieurs générations de lettrés, peut-être même de rabbins, il ne pratiquait pas sa religion, qui n'eut que peu de part dans la vie familiale⁸. Hugo garda des liens étroits avec la Russie où il se rendait régulièrement pour des foires, celles de Nijni Novgorod en été, et d'Irbit, dans l'Oural, en hiver. De l'autre côté du spectre culturel, le siège de la société pour laquelle il travaillait était situé dans le quartier du Brühl, historiquement « le cœur même de la foire et du commerce leipzigéois⁹ ». Au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, c'était un centre d'affaires dont la prospérité s'affichait sur les façades d'immeubles cossus. Le père de Pewsner évoluait donc dans un entre-deux culturel assez typique du Leipzig de l'époque.

L'Allemagne n'appliquant pas le droit du sol, Nikolaus et son frère Heinrich (Heinz) de deux ans son aîné, avaient hérité de la nationalité russe de leurs parents. Ceux-ci firent en 1912 une demande de naturalisation auprès du gouvernement de la Saxe :

Pewsner est un ami des arts et porte un vif intérêt au musée d'art décoratif local [le musée Grassi, N.D.A.]. Sa femme est aussi membre fondatrice de l'*Auguste Schmidt Haus*, un centre d'aide pour jeunes filles auquel elle a énormément contribué. Le candidat est l'un des hommes d'affaires les plus connus du Brühl à Leipzig et il souhaite ardemment devenir un membre à part entière de la municipalité, car c'est là qu'il dirige son entreprise, avec beaucoup de succès et à la satisfaction de tous, et il bénéficie du respect de ses pairs. Il aimerait en particulier que ses deux fils soient liés à une Allemagne dans laquelle, avec son épouse, ils sont déjà complètement intégrés¹⁰.

Après le rejet de cette première candidature en avril 1913, le dossier en appel s'appuie sur une liste recensant les activités de mécène d'Hugo

6. Espagne, *Le creuset allemand*, op. cit., p. 56.

7. Nikolaus Pewsner, *Family History* [inédit], août 1954, Archives personnelles de la famille Pewsner (AP).

8. Voir Harries, *Nikolaus Pewsner*, op. cit., p. 6.

9. Espagne, *Le creuset allemand*, op. cit., p. 58.

10. Archives de la ville de Leipzig, dossier 1P463, cité dans Heinrich Dilly, « Nikolaus Pewsner in Leipzig », communication prononcée à l'occasion de la conférence *Fifty Years of the Buildings of England*, Victoria & Albert Museum, 13-14 juillet 2001.

Pevsner pour le musée Grassi, un signe supplémentaire des interactions entre le monde du commerce et la vie artistique de la ville. La naturalisation est accordée à toute la famille le 7 août 1914 et vient confirmer un état de fait : Nikolaus et Heinz ont toujours été culturellement allemands.

Une jeunesse en quête de repères

Par sa mère Annie, artiste, mélomane, tenant un salon très prisé — elle fusionne autour d'elle, dans les années 1910, une véritable aristocratie intellectuelle — le jeune Nikolaus est amené à côtoyer des personnalités comme le chef d'orchestre hongrois Arthur Nikisch (1855-1922), qui lui offre en 1912 une carte postale dédicacée avec les quatre premières mesures de la Cinquième Symphonie de Beethoven suivies de la devise « Ainsi le destin frappe à la porte ». Autre rencontre marquante, le pianiste et compositeur polonais Paderewski (1860-1941), figure politique marquante de son pays, dédicace quelques notes de l'*andante* de sa symphonie *Polonia* « à mon jeune ami Nicolai Pevsner¹¹ ». Le partage de telles références culturelles avec des auteurs et des artistes de renom favorise chez Pevsner l'émergence d'une maturité intellectuelle précoce. Férue d'arts plastiques, sa mère s'est construit également une grande connaissance de la peinture expressionniste, à laquelle elle initie son fils.

Ce milieu libéral semble par certains côtés trop bohème à Pevsner. Une constante dans les réflexions adolescentes confiées à son journal est l'embarras qu'il éprouve à être perçu, de l'extérieur, comme étant de religion, et surtout de culture juive¹². Il désapprouve les vues de certains invités de sa mère qu'il trouve « trop démocratiques et non patriotiques¹³ ». Annie Pevsner s'implique d'ailleurs de plus en plus dans la vie politique, suivie en cela par son fils aîné Heinz. Après avoir exprimé pendant le conflit de 1914-1918 des convictions pacifistes, ils adhèrent tous deux au Parti démocrate allemand (*Deutsche Demokratische Partei*) fondé en 1918 et se déclarent à plusieurs reprises fervents anglophiles. On peut penser que la conscience politique de Nikolaus s'est partiellement construite par opposition à celle de sa mère et, à l'inverse, par adhésion à l'image qu'il se fait de la famille de Carola Kurlbaum, qui deviendra son épouse.

11. Les autographes d'Arthur Nikisch et d'Ignacy Jan Paderewski sont conservés dans le dossier Getty Papers (GP) 6/135.

12. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p.36-38.

13. Nikolaus Pevsner, *Heftchen*, cité dans Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 36.

Dès qu'il rencontre Carola en 1917, Nikolaus est attiré par un cercle familial basé exactement sur le modèle culturel auquel il aspire. Les Kurlbaum sont une véritable dynastie de fonctionnaires d'État, qui remonte au XVII^e siècle. Le père de Carola, Alfred Kurlbaum, est un avocat, l'un des piliers de la bonne société de Leipzig. Il est clair que Nikolaus souhaite faire partie de la communauté culturelle incarnée par les Kurlbaum quand il écrit dans ses carnets personnels, en 1920 :

J'ai été élevé dans la culture allemande, j'ai grandi dans cette culture. Je me sens bien plus allemand que juif. Je peux être baptisé, me marier, avoir des enfants et des petits-enfants allemands. Je me dis que je suis allemand. (Ces Orientaux me rappellent constamment ce qu'il y a de non-allemand en moi, et cela m'afflige.) Si je le pouvais, je couperais les ponts et je me trouverais mes propres amis, tous complètement allemands¹⁴.

L'épithète péjorative d'« Orientaux » se réfère aux Juifs de l'Est (*Ostjuden*), qui encourent le mépris de la société allemande, mais aussi parfois des Juifs allemands assimilés. Ainsi, le jeune homme de dix-huit ans souhaite vivement se dissocier de ses origines russes, qui sont encore très repérables chez son père.

Ce qui pourrait tout à fait être interprété comme un mouvement de révolte adolescente fait également écho au tumulte dans lequel est alors plongée la nation allemande en pleine reconstruction culturelle, au sortir de la Grande Guerre. Dans ce contexte se pose aussi la question du rapport identitaire de Pevsner à la religion juive, et de la part du religieux parmi les éléments de sa conscience nationale. Lui-même ne se perçoit pas comme de culture juive. Ce rejet prend la forme radicale d'une conversion au protestantisme en 1921, affaire moins de conviction religieuse que d'« inclination¹⁵ ». Le paradigme d'une conversion « qui est à certains égards une trahison mais aussi une forme de construction de soi-même loin de toute filiation héréditaire¹⁶ » joue à plein.

La construction identitaire entreprise par Pevsner à partir de cette prise de distance envers la filiation juive repose sur l'idéal de la *Bildung*, « porteuse d'une identité nouvelle¹⁷ ». L'orientation qu'il donne à ses études et à sa carrière révèle en effet la conscience aiguë de la primauté d'une identité allemande classique (symbolisée par la famille

14. *Ibid.*, p. 43.

15. Voir *ibid.*, p. 47 et suivantes.

16. Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel*, op. cit., p. 41.

17. Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft*, op. cit., p. 95.

Kurlbaum), qu'il revendiquera jusqu'à la fin de sa vie, et le désir d'y être affilié. Ce désir tient de l'obstination : après l'installation de sa famille à Londres dans le milieu des années 1930, Pevsner envoie chaque été ses trois enfants en vacances en Allemagne, où ils se trouvent donc quand la guerre éclate en 1939. Tandis que les plus jeunes, Dieter et Thomas, parviennent à regagner l'Angleterre, Uta doit rester pendant toute la durée du conflit à Hanovre auprès de sa tante, qui la fera passer pour non-Juive¹⁸.

La *Bildung*, un choix collectif symbolique

La relation difficile qu'entretient Pevsner avec la religion de ses parents (après avoir reçu des cours d'hébreu en préparation de sa *bar mitsvah*, il refuse finalement de la célébrer) n'est pas, en réalité, un critère pour l'isoler par rapport aux autres émigrés d'origine juive-allemande, mais bien un aspect déterminant de ce groupe culturel. En effet, « la plupart [des Juifs de langue allemande] considéraient la conversion comme l'expression ultime de leur engagement à être allemand¹⁹ ». Au cours du XIX^e et du XX^e siècle, ils se sont identifiés à une culture cosmopolite basée sur l'esprit des Lumières de Schiller et sur l'humanisme moderne de Goethe, jusqu'à contribuer eux-mêmes à la diffusion et à la production de cette culture, créant ainsi « une forme d'ethnicité qui n'est identique à aucune des deux cultures, mais possède un caractère propre²⁰ ». De cette fusion culturelle avec l'Allemagne est née la légende d'une symbiose qui aurait fait d'eux des « Allemands par la grâce de Goethe²¹ ».

En réalité, les grandes carrières dans l'armée ou à l'université leur sont pourtant restées longtemps fermées. Après la Première Guerre mondiale qui a cristallisé un fort unanimité patriotique parmi la population, la République de Weimar marque l'*acmé* de l'intégration culturelle des Juifs de langue allemande, même si le début d'un processus de différenciation se fait déjà sentir, dans une société qui fonde sa légitimité sur l'ancienneté de sa culture :

18. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 248 et suivantes.

19. David Bronsen (éd.), *Jews and Germans from 1860 to 1933. The Problematic Symbiosis*, Heidelberg, Winter, 1979, p. 5.

20. Berghahn, *Continental Britons*, op. cit., p. 36.

21. Wolfgang Benz et Marion Neiss (éd.), *Deutsch-jüdisches Exil, das Ende der Assimilation? Identitätsprobleme deutscher Juden in der Emigration*, Berlin, Metropol, 1994, p. 12.

La thèse allemande de l'assimilation est [...] basée sur l'idée que rien de juif ne transparait chez les Juifs (c'est la raison pour laquelle on favorisait le baptême, la reconnaissance de la culture allemande et le patriotisme), et c'est pour cela que même les Juifs importants étaient toujours, aux yeux des non-Juifs, des Allemands par désaveu²².

Les Juifs se sentaient donc « comme des Allemands²³ » mais ne pouvaient toujours pas satisfaire aux critères de la germanité auxquels adhérerait une part notable de la population allemande et qui les auraient autorisés à se définir comme *étant* allemands.

De l'autre côté du spectre culturel, cette identité par adoption s'est aussi formée dans le rejet du groupe des *Ostjuden*. Les Juifs qui se sentaient allemands « craignaient que ces Juifs de l'Est, pauvres, à l'apparence souvent étrange », de la génération des pères et des grands-parents, « ne nourrissent la propagande antisémite selon laquelle les Juifs constituent une "race" étrangère et impossible à assimiler²⁴ ». La conversion de Pevsner pour échapper à la catégorie des *Ostjuden* inclusive de ses parents peut donc se comprendre sous cet autre angle, comme l'aboutissement d'une éducation allemande placée sous le signe de la *Bildung*.

Le concept de *Bildung* caractérise le développement d'une vision personnelle du monde (*Weltanschauung*) grâce à la sensibilisation à la culture. L'expérience esthétique au quotidien fait partie, tout autant que l'acquisition des savoirs, du processus pédagogique qui contribue à la formation du caractère. La *Bildung* doit permettre un rapport éclairé au réel²⁵. Pour beaucoup de Juifs dans les pays de langue allemande, cette notion est synonyme de construction d'une identité culturelle allemande et d'un idéal à célébrer et, dans les situations de conflit, à défendre. Pevsner ne déroge pas à ce principe. Son initiation à la *Bildung* commence très tôt : il est éduqué à la célèbre *Thomasschule* de Leipzig, l'une des plus anciennes institutions d'Europe, où il entre à l'âge de dix ans, en 1912. De ses années de formation, il a gardé tout au long de sa vie une extrême rigueur et une discipline de travail qui frapperont plus tard les observateurs britanniques.

22. *Ibid.*

23. Une distinction sur laquelle insiste Peter Gay, dans *Freud, Jews and other Germans: Masters and Victims in modernist Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 95.

24. Berghahn, *Continental Britons*, *op. cit.*, p. 54.

25. Voir Wilhelm Humboldt, « Theorie der Bildung des Menschen », in : *Werke in fünf Bänden*, vol. 1 : *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, éd. par Andreas Flitner et Klaus Giel, Darmstadt, WBG, 1980, p. 234-240 et Friedrich Hegel, *Gesammelte Werke*, vol. IX : *Phänomenologie des Geistes*, éd. par Wolfgang Bonsiepen et Reinhard Heede, Hamburg, Meiner, 1980.

Thomas Mann, mentor d'une génération

Comme de nombreux adolescents allemands de son époque, Nikolaus s'identifie profondément au héros du roman *Tonio Kröger*²⁶ (1903) de Thomas Mann. Tonio, personnage mélancolique isolé du reste de la société par son âme artistique, est rongé par une interrogation constante sur ses origines. Bien qu'il soit issu de la bourgeoisie allemande, sa mère, Consuelo, vient du Sud. La dichotomie entre idéal culturel allemand et origines familiales étrangères que Mann a créée à partir de sa propre biographie fait aussi écho à la situation personnelle de Pevsner. À la recherche d'une vocation, ce dernier s'essaye même à l'écriture dans quelques nouvelles qui sont une émanation directe de l'univers de son modèle : le narrateur de *Kurmusik* (« Musique aux Bains »), rédigé en 1918-1919, se sent coupé du monde par sa propre sensibilité, tandis que le récit *Die letzte Stunde* (« La dernière heure »), commencé en septembre 1918, met en scène des personnages qui rappellent Hans Hansen et Ingeborg Holm dans *Tonio Kröger*. Leur don d'être à la bonne place dans le monde force l'admiration du solitaire Tonio²⁷. *Die letzte Stunde* est dédié à Thomas Mann, à qui Nikolaus envoie une copie, cultivant l'espoir de fréquenter l'écrivain qui est voisin de l'oncle de Carola, le recteur de l'université de Munich. Cette rencontre a lieu en 1922 lors d'un dîner et Pevsner a alors l'occasion de réitérer son enthousiasme pour *Tonio Kröger*²⁸.

Le jeune homme en pleine formation intellectuelle incarne une génération en totale émancipation au sortir de la Première Guerre mondiale, menée par des intellectuels qui « [leur fournissent] des modèles d'interprétation à l'aide desquels le monde, incompréhensible par ailleurs, prend sens²⁹ ». Thomas Mann en reste longtemps la figure tutélaire. Pevsner est fortement impressionné par *Betrachtungen eines Unpolitischen* (trad. fr. *Considérations d'un apolitique*), publié en 1918 en réaction à l'isolement croissant de l'Allemagne au sein de l'Europe. Mann y défend un esprit national allemand qui se distingue de l'esprit occidental :

La différence entre l'esprit et la politique englobe celle de la culture et de la civilisation, de l'âme et de la société, de la liberté et du droit de vote, de l'art et de la littérature; et l'esprit germanique, c'est la culture,

26. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 18-19.

27. Nikolaus Pevsner, *Kurmusik* et *Die Letzte Stunde*, GP 6/135.

28. Lettre de Lu Fenton à Dieter Pevsner, 1^{er} décembre 1983, AP.

29. Anton Kaes (éd.), *Weimarer Republik: Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*, Stuttgart, Metzler, 1983, p. xxi.

l'âme, la liberté, l'art, et non la civilisation, la société, le droit de vote, la littérature³⁰.

Cette définition rappelle l'analyse que fait Peter Gay des intellectuels sous la République de Weimar: des *outsiders* qui évoluent à l'intérieur du régime et le critiquent sans s'y impliquer³¹.

Les formes de régime politique pratiquées par les États allemands aux XVIII^e et XIX^e siècles ont en effet laissé peu de place à la parole politique des intellectuels et des universitaires; venue l'heure de Weimar, ces derniers passent avec l'État un pacte tacite scellant la séparation entre la culture et les affaires quotidiennes³². Thomas Mann soutient le bien-fondé de ce pacte, contrairement, dit-il, à son frère Heinrich, archétype du « littérateur de civilisation » (*Zivilisationsliterat*) œuvrant au nom des valeurs superficielles du rationalisme et du matérialisme bourgeois qui conduiront à une civilisation européenne uniformisée. L'auteur des *Considérations* revendique le primat du national face au nivellement politique international causé par le principe démocratique:

Ce n'est pas « l'humanité », somme des individus, mais la nation qui représente ce qui est général et humain, et la valeur de ce produit spirituel, artistique et religieux qu'on ne saurait saisir par des méthodes scientifiques, jaillit des profondeurs organiques de la vie nationale et évoluée qu'on nomme culture nationale — et par conséquent la valeur, la dignité et le charme de toute culture nationale résident précisément en ce qui la distingue des autres; car c'est cela seul qui est la culture à la différence de ce qui est commun à toutes les nations et n'est que la civilisation³³.

Sans surestimer la portée de ce texte dans la cristallisation de la pensée de Pevsner, il est indéniable qu'il fait partie de la matrice des réflexions ultérieures de l'historien d'art, pour qui le national sera un outil herméneutique crucial dans l'analyse de l'art et de l'architecture. Et même avant cela, l'exaltation de la culture allemande par Mann l'influence jusque dans l'émigration: d'objet de débat, cette posture nationaliste, sortie de son contexte, devient un point d'ancrage pour la reformulation d'une identité fondée sur la certitude de la supériorité de la *Bildung*.

L'admiration de Pevsner pour Mann ne l'empêche pas de prendre une certaine distance critique: après avoir lu *Considérations*, il en appelle, dans

30. Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, trad. par Louise Servicen et Jeanne Naujac, Paris, Grasset, 1975, p. 35.

31. Voir Peter Gay, *Weimar Culture: The Outsider as Insider*, New York, Harper & Row, 1968.

32. *Ibid.*, p. 75.

33. Mann, *Considérations d'un apolitique*, *op. cit.*, p. 213.

une lettre à l'auteur, à un plus grand équilibre entre sentiment et intellect, prenant pour modèle le mouvement de la « Nouvelle Objectivité » (*Neue Sachlichkeit*) qu'il considère comme essentiellement allemand. Pevsner suggère même à Mann de publier un autre texte qui ferait la synthèse entre le sentiment allemand et le rationalisme hérité des Lumières. La réponse est courtoise mais sans appel; l'écrivain n'a nullement l'intention de revenir sur sa position: « Il me semble qu'aucun événement n'a contredit l'idée principale selon laquelle l'identité de l'esprit et de la politique reste impossible dans le pays de Luther et de Goethe, et je crois qu'aucun événement ne viendra la contredire³⁴. » Malgré cette divergence de vues, Pevsner, ayant passé son baccalauréat (*Abitur*) en mars 1921 et fini premier de sa promotion, consacre à Mann le discours qui lui est confié à l'occasion de la cérémonie de remise des diplômes. « Au grand dam de sa mère, il utilisa cette opportunité pour faire une dénonciation de la démocratie révolutionnaire, se réclamant des *Considérations d'un apolitique*³⁵. »

Oswald Spengler et le *Zeitgeist*

Pevsner semble avoir emprunté à Oswald Spengler l'idée selon laquelle « l'objectivité » est aussi une composante de l'esprit de l'Allemagne moderne; il a pris en notes dès 1921 la première partie de *Der Untergang des Abendlandes* (trad. fr. *Le Déclin de l'Occident*³⁶), qui cherche à circonscrire en un système le sentiment d'incertitude qui régnait alors sur la période³⁷. Spengler définit la civilisation comme la dernière phase d'une culture, qui prend alors les traits du rationalisme, de la bureaucratie, du rôle accru de la technique, de l'urbanisation et des phénomènes de masses. La problématique de la modernité développée par Pevsner dans son livre *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* (« Pionniers du Mouvement moderne de William Morris à Walter Gropius ») de 1936³⁸ s'inscrit dans cette mouvance spenglerienne.

34. Lettre du même à Nikolaus Pevsner, 16 octobre 1918, GP 6/135.

35. Harries, Nikolaus Pevsner, op. cit., p. 44.

36. On trouve dans la collection de Pevsner les éditions suivantes: Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, vol. 1: *Welthistorische Perspektiven*, Munich, Beck, 1922 et *Id.*, vol. 2: *Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Munich, Beck, 1922.

37. Pour une étude détaillée de l'ouvrage, voir Fritz Boterman, *Oswald Spengler und sein « Untergang des Abendlandes »*, Cologne, SH, 2000 et Gilbert Merlio, « Spengler et le déclin de l'Occident », in: Elisabeth Décultot, Michel Espagne et Jacques Le Rider (dir.), *Dictionnaire du monde germanique*, Paris, Bayard, 2007, p. 1071.

38. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Londres, Faber & Faber, 1936.

La vision d'un esprit de l'époque (*Zeitgeist*) moderne qu'il défendra par la suite en Angleterre a des racines profondes dans sa propre expérience et dans les courants de pensée de la République de Weimar.

Dans ses notes, Pevsner remarque que *Déclin de l'Occident* s'inscrit dans une perspective métaphysique plutôt qu'historique (« Idée d'une morphologie de l'histoire mondiale, du monde comme histoire³⁹ ») et résume comme suit l'analyse spenglerienne du socialisme, une définition conservatrice proche du césarisme: « De fortes personnalités isolées sont les serviteurs de l'État et leur tâche est de veiller sur lui avec un soin infatigable. Ce que Spengler appelle socialisme⁴⁰. » Il est difficile de mesurer à quel point Pevsner adhère à cette conception politique qui a marqué puis divisé la génération de Weimar. Dans une lettre de janvier 1923, Spengler remercie l'étudiant de l'envoi d'un livre⁴¹. On ne peut que supposer une correspondance ou du moins une prise de contact, mais la date est intéressante, car cet échange, qui illustre l'enthousiasme de Pevsner, a lieu alors même que certains intellectuels ont commencé à prendre leurs distances par rapport à une œuvre qui les avait d'abord fascinés. Par exemple, Robert Musil publie en 1921 un essai intitulé *Geist und Erfahrung: Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind* (« Esprit et expérience: remarques pour des lecteurs réchappés du Déclin de l'Occident »), au ton parodique féroce⁴².

À la lecture de *Déclin de l'Occident*, Thomas Mann rapportait dans une lettre en 1919: « J'ai de plus en plus le sentiment d'avoir fait là une grande trouvaille qui fera peut-être époque dans ma vie⁴³. » Les deux auteurs se ressemblent en ce qu'ils traitent dans leurs essais respectifs de la relation entre culture et civilisation et définissent la démocratie comme un système guidé par l'économie. Cependant, l'alternative qu'ils proposent est différente (au césarisme de Spengler répond l'espoir d'une révolution conservatrice chez Mann⁴⁴). Mann prend progressivement ses distances,

39. Pevsner, « Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* », vers 1921, GP 4/78.

40. *Ibid.*

41. Voir la lettre d'Oswald Spengler à Nikolaus Pevsner, 18 janvier 1923, GP 1/4.

42. Robert Musil, « Geist und Erfahrung: Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind », in: *Id., Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Hambourg, Rowohlt, 1955, p. 651-667.

43. Thomas Mann, *Journal*, vol. 1: 1918-1921 1933-1939, trad. par Robert Simon, Paris, Gallimard, 1985, p. 141.

44. Pour une interprétation de l'œuvre de Thomas Mann à la lumière de sa lecture d'Oswald Spengler, voir Barbara Beßlich, *Faszination des Verfalls: Thomas Mann und Oswald Spengler*, Berlin, Akademie, 2002.

car le pessimisme tragique du *Déclin de l'Occident* ne serait finalement qu'une négation intentionnelle du pouvoir constructif de la culture allemande: « [Spengler] a tort de voir en Goethe, en Schopenhauer et Nietzsche, des précurseurs de son prophétisme d'hyène cruelle⁴⁵. » Dans « *Von deutscher Republik* » (« De la République allemande »), un discours tenu en octobre 1922 en l'honneur du soixantième anniversaire de Gerhard Hauptmann, Mann scelle dans sa critique de Spengler son adhésion à l'esprit de Weimar et revient sur la dichotomie entre culture et civilisation qu'il avait lui-même utilisée dans *Considérations* (sans pour autant la renier).

Mann explique qu'il pensait, à l'origine, que la vision pessimiste spenglerienne était empreinte d'ironie et que « ses prophéties étaient un moyen de défense polémique » :

On ne peut pas vraiment prédire une chose comme la « civilisation » (qui d'après Spengler est le stade final biologique inévitable de toute culture) afin qu'elle adviene, mais bien afin qu'elle n'advienne *pas*, à titre préventif, donc, dans le sens d'une adjuration intellectuelle. Voilà comment je comprenais sa position. Mais quand j'appris que cet homme voulait que sa théorie de la sclérose soit prise absolument au sérieux, dans un sens positif, et souhaitait enseigner à la jeunesse à ne plus gâcher son cœur et sa passion dans la culture, dans l'art, la poésie et l'éducation [...]; quand je compris qu'il brandissait effectivement le poing diabolique de la froide loi de la nature face à la volonté et aux aspirations humaines, je me détournai de tant d'hostilité et j'écartai son livre de ma vue, pour ne pas avoir à contempler ce qu'il avait de nocif et de mortel⁴⁶.

À l'inverse, Mann appelle dans son discours à défendre « la culture, l'art et la pensée », ce qui passe par une défense de la paix, mais pas dans le sens d'un « pacifisme qui serait l'idéologie d'un état d'esprit végétatif » ni d'« une philanthropie du bonheur bourgeois et rationnel⁴⁷ ». Cette description rappelle la critique que faisait Pevsner des inclinations pacifistes de sa mère et de son frère.

Mann se définit toujours comme un conservateur chargé d'« une tâche de préservation et non de révolution », même si cette tâche est accomplie résolument au service de l'avenir. Sa pensée conservatrice vise

45. Thomas Mann, *L'artiste et la société : portraits, études, souvenirs*, trad. par Louise Servicen, Paris, Grasset, 1973, p. 141.

46. *Id.*, « *Von deutscher Republik* » in : Hermann Kurzke et Stephan Stachorski (éd.), *Essays, Band II: Für das neue Deutschland 1919-1925*, Francfort, Fischer, 1993, p. 132-33.

47. *Ibid.*

à « préserver ce fonds, ce noyau autour duquel la nouveauté pourra se greffer et se constituer en belles formes⁴⁸ » et se cristallise dans la notion d'humanité, à laquelle il donne désormais une valeur très positive. C'est l'humanité qui guide la République de Weimar entre les extrêmes, « entre individuation esthétique et descente indigne de l'individu dans les généralités, entre mystique et éthique, entre intériorité et politique » vers ce qui constitue « le milieu allemand, le beau-humain, ce dont rêvaient les meilleurs d'entre nous⁴⁹ ».

Pevsner confie à ses carnets de l'époque avoir trouvé dans le discours de 1922 les valeurs qui font un bon citoyen: la persévérance, l'humilité, la dignité, la conscience d'une responsabilité sociale⁵⁰. Il est conscient du changement de point de vue chez Mann, comme le montrent quelques annotations au crayon sur la couverture du texte publié en 1925 par les éditions Fischer en l'honneur du cinquantième anniversaire de l'écrivain: « De *Considérations* à la nouvelle république. Transition⁵¹ » et dont il souligne la phrase suivante: « [Mann] est habité trop pleinement par le sentiment moderne de la relativité pour vraiment croire à une synthèse et l'atteindre⁵² ». Cette remarque pourrait s'appliquer à Pevsner, jeune intellectuel allemand poursuivant, à travers l'étude de l'histoire de l'art, sa quête du « beau-humain » tout en étant conscient des obstacles posés par la modernité. En ce sens, sa personnalité est à la fois le fruit de la *Bildung* et celui du *Zeitgeist*.

Dichotomie entre distance et proximité des cultures

L'émigration, écrit Theodor Adorno, « libère d'une certaine croyance naïve en la culture » et confère « l'aptitude à voir la culture de l'extérieur ». Il ajoute: « Il existe une distinction fondamentale entre avoir [une propre conception de la culture] irréflechie et en prendre conscience, justement par contraste⁵³. » Pevsner, dans la distance créée par son déplacement en Angleterre à la fin de 1933, éprouve la force de son attachement culturel au principe de la *Bildung* et confirme son rejet des origines juives

48. Mann, « Von deutscher Republik », *op. cit.*, p. 133.

49. *Ibid.*

50. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, *op. cit.*, p. 60.

51. *Zum 50. Geburtstag von Thomas Mann: Prospekt des S. Fischer Verlages*, Berlin, Fischer, 1925. La coupure annotée se trouve dans le dossier Thomas Mann, GP 4/99.

52. *Ibid.*

53. Theodor Adorno, « The Intellectual Migration. Scientific Experiences of a European Scholar in America », in: Fleming/Bailyn, *Intellectual Migration*, *op. cit.*, p. 338-370, ici p. 367.

qui ont été la cause de la perte de son emploi à Göttingen. En février 1934 par exemple, il doit donner une conférence sur l'art devant l'association pour l'éducation des travailleurs (*Workers Educational Association*) à Birmingham. L'expérience promet d'être bénéfique quant à l'acquisition de techniques oratoires pour introduire un public de non-initiés à des questions générales d'histoire de l'art.

Un incident en marge de son intervention remet en cause la place de Pevsner au sein du groupe qu'il formait, l'espace d'une soirée, avec son auditoire anglais :

Ils ont un livre de partitions chorales et commencent les réunions par des chansons (des hymnes pour les ouvriers datant du XIX^e siècle, avec des textes adaptés, mais les mélodies sont tirées d'un peu partout). Tu ne le croiras jamais : le premier morceau était *Deutschland, Deutschland [über Alles]* ! Et me voilà donc, submergé par une indigne émotion, en train de chanter l'hymne national sans qu'on ne le remarque. Tu ne peux pas imaginer combien je me suis senti seul dans cette salle mal chauffée d'un faubourg anglais⁵⁴.

Dans cette scène, l'hymne allemand est dépouillé de son contenu patriotique par les ouvriers anglais qui lui confèrent une nouvelle fonction. Le moment de la reconnaissance de la mélodie familière provoque la surprise et accentue le sentiment d'isolement. Cet épisode fonctionne comme l'allégorie de la perte des repères culturels que vit, selon Jacob Grimm, chaque exilé. La disjonction entre la mélodie familière et les paroles étrangères symbolise la prise de conscience douloureuse de la perte de la *lingua*.

Pevsner se retrouve dans la « combinaison de distance et de proximité⁵⁵ » que le sociologue George Simmel définit comme la place de l'étranger : « L'étranger est un élément du groupe même [...] dont l'articulation immanente au groupe implique à la fois une extériorité et un face-à-face⁵⁶ ». La découverte des rituels qui font sens pour les Britanniques, mais qui ne sont pour lui qu'un écho de ses propres mœurs, rend Pevsner encore plus conscient de son attachement à la nation allemande : « Tout Londres se pare pour le jubilé du roi lundi prochain [le jubilé d'argent de Georges VI]. [...] Je suis étonné de constater combien cela peine à

54. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, février 1934, AP.

55. Georg Simmel, « Disgressions sur l'étranger », in : *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, trad. par Lilyane Deroche-Gurcel et Sibylle Muller, Paris, PUF, 1999, p. 663-667, ici p. 663.

56. *Ibid.*

m'intéresser. Voilà donc ce que ressentent les étrangers qui assistent aux préparatifs de nos jours de fête nationale⁵⁷ ». D'ailleurs, ce jour-là, il décide dans un premier temps de ne pas se joindre aux festivités: « Je travaille avec une ténacité dissimulée à mon livre, car je ne peux pas, ni ne veux, prendre part au jubilé⁵⁸ ».

De l'Autre à l'Étranger

L'isolement de Pevsner sur le seuil dans un moment de cohésion populaire est, selon Simmel, une phase caractéristique dans la constitution de l'étrangeté: l'étranger n'est pas l'Autre qui reste hors du champ de la connaissance et hors de portée de l'imagination, mais bien celui avec lequel s'instaure un arrangement particulier des relations sociales quotidiennes. « L'étranger nous est proche dans la mesure où nous sentons entre lui et nous des similitudes nationales ou sociales, professionnelles ou simplement humaines; il nous est lointain dans la mesure où ces similitudes dépassent sa personne et la nôtre⁵⁹. » Au début de sa carrière à l'université de Göttingen, Pevsner était chargé de cours sur l'art anglais, d'où une grande familiarité avec la culture britannique. Il lui reste toutefois, à son arrivée, à franchir l'écart intellectuel entre l'identification de traits nationaux caractéristiques à des fins de recherche, et leur compréhension par l'expérience directe.

Le jubilé de 1935 lui offre ainsi l'occasion d'éprouver l'âme anglaise; c'est un moment de reconnaissance qui opère chez lui un changement net de point de vue. Ayant d'abord refusé d'assister aux festivités, il accepte d'aller voir au cinéma le film officiel retraçant l'histoire du règne de Georges V:

[Ce film] m'a fait comprendre la profonde supériorité des Anglais, qui se présente de la même manière que chez les lanciers du Bengale: la fierté qui pousse à taire son propre héroïsme et à en plaisanter. C'est toujours ce qui m'a attiré chez [George Bernard] Shaw. Maintenant je l'observe de l'autre rive et je l'admire du fond du cœur. Aucune autre nation n'aurait pu faire un tel film. Tout ce qu'il y eut de sombre pendant ce règne est rendu avec calme et dignité, [Robert Falcon] Scott, le *Titanic*, les suffragettes, la guerre, la grève générale, etc. Aucun geste contre les Allemands, beaucoup de choses sur la cruauté de la guerre, à tel point qu'on refuse de croire qu'un tel événement soit à nouveau si proche. Et au moment de l'armistice, ce soldat, qui tire vers le ciel et s'écrit: « *The blooming*

57. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 2 mai 1935, AP.

58. Lettre de Pevsner, 6 mai 1935, *op. cit.*

59. Simmel, *Sociologie*, *op. cit.*, p. 666.

(un euphémisme pour dire *bloody*) *war is over* [Cette saleté de guerre est terminée] ». Si anti-héroïque, et pourtant si digne. C'est vraiment le domaine où je me sens le plus réceptif au caractère anglais⁶⁰.

Touché par la dignité des Britanniques, Pevsner se dit réceptif, prêt à apprendre à connaître plus intimement cette culture qui, à long terme, pourrait devenir la sienne.

Lorsque Carola le compare en 1935 au prince consort Albert, parce qu'il représente l'archétype de l'Allemand qui a contribué au transfert de la culture germanophone en Angleterre, Pevsner lui répond : « Toutes ces considérations philosophiques à mon sujet, sur Albert et sur l'Angleterre, dans ta lettre, m'amuse beaucoup. Surtout parce qu'Albert est "l'Allemand" et Disraeli "le Juif". Tu as bien raison, et je pense de même⁶¹. » Pevsner ne se sent pas d'affinités avec la communauté juive dans l'immigration. Les archétypes que son épouse et lui ont identifiés dans la culture britannique servent parfois de modèle, parfois de contrepoint : il lui convient beaucoup mieux d'être comparé à Albert qu'au Premier ministre Benjamin Disraeli, et de s'imaginer ainsi en porte-parole de la *Bildung* en Angleterre. Pevsner reste attaché à une *lingua* allemande qui, dans son nouvel environnement, lui sert d'élément de comparaison pour comprendre sa nouvelle culture et y prendre pied.

La perte de la *lingua*

La *lingua* est aussi, au sens littéral, le socle d'une communauté linguistique. L'émigration devient un moment de « mutisme⁶² » qui entraîne la disparition du lecteur ou de l'auditeur potentiel, membre de la même communauté culturelle. Cette situation est accentuée par le caractère insulaire de la culture britannique, au sein de laquelle très peu de penseurs germanophones trouvent une résonance au début du xx^e siècle⁶³. Le philosophe Ernst Bloch décrit la confrontation qui se produit dans l'exil entre la langue maternelle devenue impuissante et la langue étrangère dans laquelle il faut désormais évoluer : « Nous avons emporté notre langue avec nous, nous travaillons avec elle. Rapidement, la question se pose toutefois :

60. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 5 mai 1935, AP.

61. Lettre de Pevsner, 15 mars 1935, *op. cit.*

62. Voir Helene Maimann, « Sprachlosigkeit: Ein zentrales Phänomen der Exilerfahrung », in : Wolfgang Frühwald (éd.), *Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland, 1933-1945*, Hambourg, Hoffmann & Campe, 1981, p. 31-38. La notion de « mutisme » fut notamment reprise par György Konrád dans l'article « Vom Exil », *Die Zeit*, 22 décembre 2003.

63. Voir l'introduction d'Abbey, *Between two languages*, *op. cit.*

comment pouvons-nous, en tant qu'auteurs allemands, continuer ce qui nous est propre et nous maintenir en vie dans un pays où on parle une autre langue⁶⁴? » Le risque est alors de vivre passivement le passage vers une autre sphère culturelle et de s'y voir assigner une place à la périphérie.

L'attitude de Pevsner est très pragmatique: même si sa correspondance avec sa famille et des séjours réguliers dans le pays maintiennent la langue allemande dans son univers quotidien, il se lance activement dans l'apprentissage intensif de l'anglais et incite sa famille à en faire autant, s'enquérant régulièrement auprès de son épouse des leçons de grammaire et d'expression qu'elle doit prendre à Göttingen en préparation de l'émigration du reste de la famille. Pevsner prend vite conscience du fait que lorsque la langue maternelle a perdu sa fonction de communication, la maîtrise linguistique de l'anglais fournit une échappatoire à l'isolement social.

Les émigrés doivent se placer au sein d'une nouvelle *lingua* et reformuler dans une langue étrangère la perception de leur environnement, à travers la transformation de cet idiome en langue du quotidien. Ce processus passe par une phase de limitation de l'expression, comme l'analyse Günther Anders: « On devient ce que l'on exprime. Les différentiations que nous ne pouvons faire en tant que locuteurs (que nous ne pouvons plus faire, ou pas encore) ne jouent bientôt plus aucun rôle pour nous dans notre être sensible et moral⁶⁵ ». La capacité à se constituer en être communiquant dans une langue étrangère détermine l'image de soi que l'on renverra. Anders utilise le néologisme « balbutieur » (*Stammer*) pour décrire cette nouvelle personnalité incomplète. Les tentatives que fait Pevsner pour parler anglais en société s'apparentent à des balbutiements et sont autant de sources de frustration: « Je suis épuisé. Parler anglais est exténuant. [...] Quand les gens parlent trop vite, je saisis à peine la moitié, je reste là à sourire bêtement, en essayant de faire bonne impression, mais en silence⁶⁶. »

Pourtant, quelques mois à peine après son arrivée, en février 1934, il peut écrire: « Je bénis ce talent pour les langues. Presque tous ceux que j'ai rencontrés ont un accent plus fort que le mien⁶⁷. » La qualité de son anglais est soulignée à plusieurs reprises par des anglophones, comme dans une lettre de recommandation à l'université d'Oxford, dans

64. Ernst Bloch, « Zerstörte Sprache, zerstörte Kultur. Vortrag in New York 1939 », in: Egon Schwarz et Matthias Wegner (éd.), *Verbannung. Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil*, Hambourg, Wegner, 1964, p. 180.

65. Günther Anders, *Die Schrift an der Wand. Tagebücher 1941-1966*, Munich, Beck, 1967, p. 90.

66. Cité dans Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 134.

67. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 20 février 1934, AP.

laquelle l'auteur affirme qu'il est « pratiquement impossible de deviner sa nationalité allemande⁶⁸ ». Ce compliment, bien qu'anodin, repose sur la conception de la langue comme élément constitutif de la culture. On félicite Pevsner d'avoir gommé ce qui le signale comme allemand, une formulation (« pratiquement impossible ») qui n'équivaut pas, toutefois, à reconnaître qu'il pourrait être pris pour un locuteur anglais, ce qui constituerait la dernière étape du processus.

Vers une *lingua* renouvelée

Les progrès rapides de Pevsner s'expliquent par des efforts assidus. La poursuite de sa profession d'universitaire, la transmission de son savoir passant par la communication écrite et orale, l'exige. L'enjeu va donc au-delà de l'insertion dans le quotidien, et la pression à l'acquisition d'un niveau adéquat pour travailler est sans borne. Pevsner applique à l'anglais des méthodes éprouvées d'apprentissage intensif des langues étrangères. Pendant ses études, par exemple, il s'est servi du manuel Toussaint-Langenscheidt pour apprendre l'italien, un ouvrage réputé très difficile et demandant une grande persévérance⁶⁹; il s'impose en Angleterre une leçon de vocabulaire quotidienne.

Tout ce que Pevsner écrit, il le fait relire par des anglophones (Francesca Wilson, par exemple⁷⁰) et pour s'assurer d'un passage parfait de ses notes à la présentation orale, il se contraint systématiquement à mémoriser les textes de ses conférences. Les allusions à ces phases de « répétition » ou de « mémorisation » dans sa correspondance témoignent de sa résilience : « Répétition de mes trois présentations jusqu'à épuisement, j'en ai assez⁷¹ » ; « Je suis fourbu à cause de ma présentation, j'ai appris, l'esprit vide, les pages 1 à 3. Même pour ma petite tête, cette obstination est fatigante. Je ne sais pas si je vais y arriver. Il y a vingt pages, après tout⁷² », ou encore : « J'ai appris aujourd'hui les pages 4 et 5, avec l'énergie du désespoir. Et je dois savoir le texte extrêmement bien, pour que cela sonne ici aussi comme un exposé oral libre⁷³ ». Ce dernier extrait

68. Lettre de la SPSSL à l'université d'Oxford, 12 juin 1939, Archives de la Society for the Protection of Science and Learning (SPSL).

69. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 52-53.

70. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11-13 janvier 1934, AP.

71. Lettre de Pevsner, 1^{er} mai 1934, *op. cit.*

72. Lettre de Pevsner, 11-13 janvier 1934, *op. cit.*

73. *Ibid.*

révèle le critère décisif dans la réussite de son projet: Pevsner aspire à donner une impression de fluidité et d'aisance, impliquée dans l'adjectif « libre ». Il l'atteint parfois, comme en février 1934, lors d'une conférence sur William Morris: « Morris aussi était dit presque aussi librement qu'en Allemagne. Je fais moins de fautes que dans les conversations, qui vont plus vite⁷⁴. » À l'inverse, l'échec ressenti à s'exprimer en anglais s'apparente à un enfermement: « Je ne fais pas de progrès en anglais. Combien de temps faudra-t-il encore pour que j'évolue librement dans cette langue étrangère? D'ici là, je ne pourrai pas accomplir quoi que ce soit de satisfaisant⁷⁵. » La métaphore du langage comme espace à conquérir est éclairante quant à son attitude résolue et active.

Dès octobre 1934, un peu moins d'un an après son arrivée, Pevsner estime pouvoir lire l'anglais « sans aucune difficulté », et le parler assez bien pour préparer ses cours, voire pour rédiger des comptes rendus de lecture⁷⁶. Plus tard, en 1940, quand il se compare à d'autres cas similaires d'intellectuels germanophones émigrés, il est conscient non seulement des efforts qu'il a fournis, mais aussi de ses considérables progrès; en découle sa motivation à proposer de mettre ses compétences linguistiques au service de l'effort de guerre: « Il devrait être possible de m'inclure dans la machine de guerre. Après tout, je parle allemand et italien couramment, et anglais presque aussi couramment qu'allemand, une aptitude que n'ont pas d'autres universitaires d'origine allemande ayant vécu ici cinq ans et plus⁷⁷. » Maintenir la barrière de la langue, ou du moins montrer une certaine réticence à apprendre l'anglais après plusieurs années d'émigration revient peut-être, pour les collègues qu'il évoque, à ne pas abandonner l'espoir du retour. Les capacités linguistiques de Pevsner sont au contraire un outil pour agir, pour décider d'une place et d'une fonction nouvelles. Ses progrès linguistiques se traduisent par la naissance d'un sentiment d'adéquation avec une *lingua* anglaise, puisqu'il met justement en avant la possibilité de servir de médiateur en tant que linguiste entre deux cultures.

SECURITAS: UNE PLACE OFFICIELLE

La loi sur le rétablissement du corps des fonctionnaires de carrière (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*) du 7 avril 1933

74. Lettre de Pevsner, 20 février 1934, *op. cit.*

75. Lettre de Pevsner, 9 novembre 1934, *op. cit.*

76. « General information/Allgemeine Auskunft », 9 octobre 1934, SPSL.

77. Lettre de Nikolaus Pevsner à Esther Simpson, 1^{er} décembre 1940, *ibid.*

prévoit le renvoi de tous ceux qui « ne peuvent apporter la garantie que leur activité politique jusqu'à ce jour correspond à tout moment et sans réserve à l'intérêt de l'État national⁷⁸ ». Le licenciement n'est pas uniquement motivé par des critères de race ou de religion mais peut être demandé pour des raisons politiques. Dans deux questionnaires de mars et octobre 1934 à travers lesquels le conseil de l'assistance aux universitaires (*Academic Assistance Council, AAC*), — association qui deviendra en 1936 la Société pour la protection de la science et de l'éducation (*Society for the Protection of Science and Learning, SPSL*) — demande à Pevsner les causes de son renvoi survenu le 9 septembre 1933, celui-ci répond : « Renvoyé en raison de mes origines juives » et « Race "non aryenne"⁷⁹ ». Le fait qu'il se soit converti à l'âge de dix-neuf ans ne le protège pas, puisqu'il est né de parents juifs. En 1933, 530 000 personnes sont répertoriées en Allemagne sur la base de ces critères familiaux comme faisant partie de la communauté juive. D'après les estimations ultérieures, 38 000 quittent le pays cette année-là⁸⁰. Plus particulièrement, entre 1933 et 1935, 1 200 scientifiques et chercheurs sont affectés par les lois raciales et l'on compte environ 650 départs d'universitaires, parmi lesquels des lauréats du prix Nobel, des scientifiques de réputation internationale, des professeurs ou des professeurs assistants (*Privatdozente*)⁸¹.

Les milieux universitaires n'offrent que peu de résistance à l'application de la loi, du fait de leur fragilité structurelle par rapport à un contrôle étatique étroit. La mainmise de l'idéologie nazie sur l'Université progresse au détriment de l'idéal d'universalisme de la science. Dans les premiers temps, l'antisémitisme latent est cependant plus politique que social. Les mesures antisémites suivent un rythme aléatoire, les périodes de violence alternant avec un calme relatif, ce qui incite même un petit nombre de ceux qui avaient émigré en 1933 à revenir l'année suivante, car ils pensent que le régime est devenu plus tolérant⁸². Pevsner lui-même répond par la négative lorsqu'on lui demande dans le questionnaire de

78. « Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums » (7 avril 1933). *Reichsgesetzblatt I*, n° 34, p. 175-177.

79. Voir les questionnaires renvoyés par Nikolaus Pevsner le 9 février et le 9 octobre 1934, SPSL.

80. Voir Wolfgang Benz, « Die jüdische Emigration », in : Claus-Dieter Krohn et Elisabeth Kohlhaas (éd.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration, 1933-1945*, Darmstadt, Primus, 1998, p. 5-16.

81. Voir Norman Bentwich, *The Rescue and Achievement of Refugee Scholars: The Story of Displaced Scholars and Scientists 1933-1952*, La Hague, Nijhoff, 1953, p. 2.

82. Voir Berghahn, *Continental Britons*, op. cit., p. 72.

mars 1934 s'il a « définitivement "émigré" hors d'Allemagne⁸³ ». Il ne compte pas organiser le déménagement du reste de la famille avant de s'être assuré un revenu mensuel suffisant. Sa situation restant précaire, le projet est régulièrement repoussé jusqu'en 1935.

L'expérience de la précarité: le permis de séjour

Entre fin 1933 et fin 1935, Pevsner fait quatre demandes de renouvellement de son permis de séjour. En tant qu'universitaire déplacé, il est soumis à un suivi administratif très strict et doit rendre des comptes régulièrement au ministère de l'Intérieur et au ministère du Travail par l'intermédiaire de la SPSL. L'association doit quelquefois intervenir en urgence, comme au retour de Pevsner en Grande-Bretagne après son premier séjour en Allemagne pour les fêtes de Noël:

Le 26 octobre, à Douvres, Pevsner a obtenu la permission de rester au Royaume-Uni pour cinq mois, mais hier, à Harwich, à son retour d'une visite à Berlin, on lui a donné une permission de seulement un mois. M. Pevsner donne une série de cours à l'Institut Courtauld en février et entre dans la catégorie de personnes que nous tâchons d'assister d'une manière ou d'une autre. S'il était possible de prolonger sa permission de séjourner dans le pays jusqu'à la fin du mois de mai, j'en serais très reconnaissant⁸⁴.

L'engrenage administratif ne cesse de rappeler à Pevsner son statut officiel d'étranger et la précarité de sa présence sur le sol anglais. Chaque mise à jour requiert l'envoi de son passeport aux autorités locales. La durée des permis de séjour correspond toujours avec précision aux dates de ses engagements; même lorsqu'il est employé par l'université de Birmingham entre 1934 et 1935, son permis est prolongé exactement d'un an: jusqu'à la fin de son contrat⁸⁵. Rigueur conforme aux principes de la politique d'immigration britannique qui souhaite restreindre les périodes durant lesquelles les émigrants pourraient devenir une charge.

Du point de vue de Pevsner, cependant, l'effet pervers de cette contrainte est qu'elle limite les possibilités de prévoir une transition vers un autre emploi, d'autant plus que la SPSL n'accorde pas de bourses successives à la même personne: « Le comité d'allocation a décidé qu'il ne serait pas possible de renouveler après son expiration la bourse qui vous

83. Questionnaire, 9 février 1934, SPSL.

84. Lettre de l'AAC au ministère de l'Intérieur, 8 janvier 1934, *Ibid*.

85. Voir la lettre du ministère de l'Intérieur à l'AAC, 20 avril 1934, *Ibid*.

a été accordée et espère qu'il vous sera possible de trouver une alternative⁸⁶. » C'est donc par ses propres moyens que Pevsner doit trouver un nouveau poste quand la fin de son contrat à Birmingham approche : « Je vais à petits pas et j'espère qu'ils me mènent vers l'avant. Trois projets sont en cours en même temps, je ne sais pas encore pour le quatrième. [...] Et mon cher permis de séjourner en Angleterre expire à partir du 30 mai⁸⁷. » Le renouvellement de ce « cher permis », comme il l'appelle ironiquement, le retient pendant plusieurs années dans l'urgence.

L'année 1938 voit la fin de ce statut officiel ancré dans la précarité, après que son épouse et ses enfants l'ont rejoint. La SPSL fait alors valoir la stabilité de sa situation présente pour demander en son nom la permission de rester indéfiniment :

Je crois qu'on peut dire que M. Pevsner est à ranger parmi les universitaires qui ont apporté à ce pays un bagage scientifique qui s'est révélé bénéfique. Cela fait maintenant presque quatre ans qu'il vit ici, et il a un poste stable. C'est pourquoi nous espérons que dans ces circonstances il lui sera possible d'obtenir le privilège d'un droit de résidence sans condition⁸⁸.

Cette autorisation lui est accordée en février par le ministère de l'intérieur, qui fait part de la décision « d'annuler la condition attachée au droit de séjourner au Royaume-Uni de M. et M^{me} N. B. L. Pevsner⁸⁹. » La rhétorique administrative prend une forme négative : il ne s'agit pas d'accorder un nouveau statut permanent, mais de supprimer des restrictions.

Grâce à ce nouveau permis, Pevsner n'a certes plus besoin de demander une autorisation du ministère du travail pour exercer un emploi, mais sur le plan administratif, l'émigrant, même après un long séjour, reste toléré sans être complètement incorporé au groupe :

Le ministère de l'Intérieur nous informe de sa décision d'accorder à M. et M^{me} Pevsner le privilège d'un droit de résidence sans condition dans ce pays. [...] L'octroi d'un droit de résidence permanent aura son importance s'il envisage de se porter plus tard candidat à la naturalisation, car l'une des conditions et que tout candidat doit pouvoir faire valoir au moins un an de résidence inconditionnelle dans ce pays⁹⁰.

86. Lettre de l'AAC à Nikolaus Pevsner, 21 juillet 1934, *Ibid*.

87. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 25 avril 1935, AP.

88. Lettre de Walter Adams, SPSL à M. McAlpine, secrétaire d'État, 9 février 1938, SPSL.

89. Lettre du ministère de l'Intérieur à Walter Adams, 25 février 1938, *Ibid*.

90. Lettre de Walter Adams à Gordon Russell, 28 février 1938, *Ibid*.

Pevsner fait une première demande de naturalisation en octobre 1938⁹¹ mais la procédure est interrompue par l'entrée en guerre du Royaume-Uni l'année suivante et n'aboutit qu'en 1946. L'absence prolongée de *securitas* fait de l'historien émigré un apatride *de facto*. Pourtant, il préserve dans l'émigration un sentiment national fort.

Le nationalisme de Pevsner

Après un séjour à Göttingen en mai 1933, Francesca Wilson publie ses impressions d'Allemagne dans le *Birmingham Post*. Son texte décrit les célébrations du premier Mai, auxquelles toute la ville participe, à l'exception de personnages représentatifs: une jeune fille juive qui n'est plus autorisée à étudier et « erre dans la ville sur sa bicyclette » et des universitaires juifs, à qui « on “demande” de ne plus enseigner⁹² ». S'ensuit un entretien avec un *Privatdozent*, identifié plus tard par les biographes comme étant Pevsner, et que Wilson décrit en ces termes: « Il était grand et blond (seul un Allemand doté d'un sixième sens lui permettant de repérer les Juifs aurait su qu'il n'était pas aryen), digne et raffiné, pas seulement en apparence, mais aussi en esprit⁹³. »

Ce portrait correspond à l'image que Pevsner aspirait à donner de lui-même, bien que son apparence physique soit pour la britannique Wilson en contradiction avec ses origines véritables, révélées dans la parenthèse. Les propos rapportés viennent conforter cette impression contradictoire:

J'aime l'Allemagne, dit-il. C'est mon pays. Je suis nationaliste et malgré la façon dont on me traite, je souhaite que ce mouvement aboutisse. Il n'y a pas d'alternative, sinon le chaos, et je ne peux pas souhaiter que mon pays soit plongé dans la guerre civile. Il y a des choses pires que l'hitlérisme, je crois que votre presse en Angleterre ne s'en rend pas compte. Et ce mouvement est plein d'idéalisme. Je constate avec enthousiasme qu'il apporte beaucoup de choses que j'ai moi-même prêchées dans mes écrits⁹⁴.

La ferveur de Pevsner ne laisse rien voir des inquiétudes alors causées par la proclamation de la loi sur le rétablissement des fonctionnaires,

91. Voir le formulaire rempli par Nikolaus Pevsner pour la SPSL et renvoyé le 21 septembre 1939, *Ibid.*

92. Francesca Wilson, « A German University Town. After the Celebrations of May Day », *The Birmingham Post*, 16 mai 1933, p. 15.

93. *Ibid.*

94. *Ibid.*

par laquelle il ne se sent pas concerné, mais qui conduira pourtant à son licenciement, comme universitaire d'origine non-aryenne. En 2002, la publication de cet extrait dans l'introduction du recueil *Pevsner on art and architecture*⁹⁵ a déclenché une levée de boucliers dans la presse et parmi certains anciens étudiants de Pevsner qui disaient se souvenir de lui comme d'un universitaire apolitique. Ils réfutèrent catégoriquement toute accusation implicite de sympathie pour le nazisme⁹⁶.

Sans nier la forte tonalité patriotique des vues politiques de Pevsner telles qu'elles apparaissent dans ce passage et telles qu'elles se maintiennent même après son arrivée en Angleterre, il convient de les détacher de l'opposition binaire établie *a posteriori*, dans le discours culturel des Alliés, entre victimes et responsables de l'oppression nationale-socialiste. On ne peut pas dire que Pevsner était apolitique, comme on ne peut pas le dire, pour reprendre l'une des références marquantes dans sa formation, de Thomas Mann. Le fait même d'avoir pris parti pour la culture dans *Considérations* était un acte hautement politique de la part de Mann.

On peut lire l'expression de l'approbation par Pevsner de certains principes du national-socialisme⁹⁷ comme la conjonction, d'une part, du sentiment fort d'avoir sa place dans la nation allemande, sentiment qui n'est pas atténué par la distance géographique après l'émigration mais au contraire exacerbé, et, d'autre part, de ses convictions quant à la nécessité d'une politique sociale visant à améliorer les conditions de vie de la communauté nationale (à son échelle, à travers l'art, le design et l'architecture). Sa conscience politique ne va pas jusqu'à l'adhésion à un parti politique et reste à un niveau littéral.

En 1974, Pevsner réagit à une remarque de l'architecte américain Philip Johnson sur ses positions politiques dans les années 1930 et sur son choix d'émigrer en Angleterre :

Je ne sais pas si les propos de mon facétieux ami, Philip Johnson, ont été fidèlement rapportés. Si c'est le cas, voici ce que j'ai à dire, pour ce que cela vaut.

En 1932, Hitler est venu à Göttingen pour un discours de campagne en plein air. Je m'y suis rendu avec quelques-uns de mes étudiants. Nous

95. Stephen Games (éd.), *Pevsner on Art and Architecture: The Radio Talks*, Londres, Methuen, 2002.

96. Voir *Id.*, *Pevsner, the early Life*, *op. cit.*, p. 207 et suivantes.

97. Pevsner n'est pas un cas isolé. On peut citer notamment Theodor Adorno qui, privé d'enseignement en 1933, espère obtenir un poste de critique de musique dans la revue *Vossische Zeitung* et tient des propos favorables à la politique culturelle du régime national-socialiste. Voir Stefan Müller-Dooch, *Adorno, eine Biographie*, Francfort, Suhrkamp, 2003, p. 271 et suivantes.

avons pris cela comme un divertissement et cela nous a simplement amusés. À l'époque, et auparavant, j'avais coutume de dire : quel dommage que les nazis se soient donné le nom de national-socialistes. S'ils ne l'avaient pas fait, je me dirais moi-même national-socialiste (national dans le sens *l'Europe des Nations* – et plus tard, dans le sens de *l'Englishness*) et socialiste dans le sens de socialiste⁹⁸.

Défendre l'Allemagne

Pevsner affirme avoir conservé une distance critique envers le mouvement national-socialiste et s'être limité à distinguer, au-delà des fastes de la propagande, le potentiel de réforme sociale contenu sous le sens littéral. Sa position par rapport à la République de Weimar, qui se lisait déjà dans sa lecture approbatrice de Spengler, apparaît en creux dans la suite de son témoignage de 1933 :

Il y a beaucoup de choses puritaines et morales dans [le mouvement national-socialiste], un grand élan est lancé contre le luxe, le vice et la corruption. Pendant quinze ans, nous avons été humiliés par les puissances étrangères. Il n'est pas étonnant qu'Hitler plaise à notre jeunesse quand il leur dit de croire à nouveau en eux, qu'ils peuvent donner forme à leur futur, que s'ils s'unissent, l'Allemagne ne sera plus le paria du monde. S'il n'y avait pas eu de réparations ni d'invasion de la Ruhr et de la Rhénanie, il n'y aurait pas eu d'Hitler⁹⁹.

Beaucoup de critiques traditionnellement adressées à la politique de Weimar apparaissent dans cet extrait, de l'accusation de corruption à celle d'un manque de patriotisme qui aurait mené à laisser les vainqueurs dicter des mesures injustes.

Ces critiques s'élèvent au début des années 1930 parmi les intellectuels, les hommes politiques et les industriels qui ont adhéré à Weimar par choix rationnel plutôt que par conviction et que Peter Gay appelle « républicains de raison » (*Vernunftrepublikaner*) : « Les républicains de raison étaient des gens raisonnables qui avaient accepté d'apprendre la première leçon de la modernité, mais pas la seconde. Ils admettaient que la nostalgie pour l'Empire était ridicule mais ils ne pensaient pas la République ait mérité un soutien massif¹⁰⁰. » Thomas Mann, dont le

98. Lettre de Nikolaus Pevsner publiée dans *Architectural Association Quarterly*, vol. 4, n° 2, 1974. (Je remercie Susie Harries pour cette référence.)

99. Wilson, « A German University Town », *op. cit.*

100. Gay, *Weimar Culture*, *op. cit.*, p. 26.

discours « *Von deutscher Republik* » de 1922 a parfois été lu comme « la *confessio* conservatrice d'un ancien monarchiste de cœur au républicanisme de Raison¹⁰¹ », incarne cette posture réticente.

À partir de son émigration, à la fin de l'année 1933, l'éloignement va déterminer peu à peu chez Pevsner une perception différente de sa propre culture politique. Bien qu'il ait été renvoyé de l'université de Göttingen pour des raisons politiques, l'hostilité du régime national-socialiste envers les minorités n'affecte pas immédiatement sa loyauté envers la nation allemande. La préservation du sentiment de *securitas* malgré la distance s'exprime fréquemment à travers un patriotisme accentué, en réaction à l'attitude des Britanniques. Ainsi, il confie quelques mois après son émigration qu'une conversation avec une amie de Wilson aux opinions ouvertement libérales l'a fait « éclater » : « Je n'y peux rien. Je dois défendre l'Allemagne, même si cela doit me coûter des perspectives d'avenir¹⁰². »

Les bouleversements politiques atteignent Pevsner en écho lointain, et il les interprète à travers le prisme de ses convictions nationalistes, comme l'illustre son interprétation de la Nuit des Longs Couteaux. Bien que confus, son sentiment général n'en est pas moins révélateur de son état d'esprit :

Les tenants et aboutissants sont si difficiles à comprendre d'ici, pour évaluer quelle part du soulèvement envisagé venait de la gauche, et quelle part de la droite. [Kurt von] Schleicher signifie naturellement la droite. Mais le rôle des membres de la SA est tellement sinistre. Je me creuse la tête sans arrêt. Mais je n'arrive à rien. Mon premier sentiment était en fait le soulagement, et de l'admiration pour l'intervention directe et assez courageuse d'Hitler lui-même¹⁰³.

Son image de l'Allemagne en sera par la suite altérée, mais les informations lui parviennent par des voies trop indirectes pour le faire douter complètement. Pourtant, pendant l'été 1934, Pevsner a l'occasion de constater les faits par lui-même : au retour d'un séjour à Naumbourg avec sa famille, alors qu'il s'est arrêté à Cologne, la vue de troupes SS flanquées de chaque côté du pont sur le Rhin sur le chemin de Coblenze pour protéger le passage d'Hitler lui semble « une preuve finale et inquiétante de la transformation de l'opinion publique¹⁰⁴ ». Il rentre en Angleterre avec

101. Beßlich, *Faszination des Verfalls*, op. cit., p. 35.

102. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, février 1934, AP.

103. Lettre de Pevsner, juin 1934, op. cit.

104. *Ibid.*

l'impression qu'une menace pèse sur l'Allemagne. On est alors loin de la distraction offerte par la visite d'Hitler à Göttingen en 1932. La confiance en son pays natal devient de plus en plus difficile à maintenir à mesure que les règlements officiels le placent en marge de l'État allemand.

Securitas et sentiment national

Tant qu'il se considère comme un citoyen allemand résidant temporairement en Angleterre, convaincu du lien qui le rattache à son pays d'origine où il espère retourner prochainement, le statut officiel anglais de Pevsner le préoccupe peu en dehors des aspects pratiques¹⁰⁵. Il se sent bien plus concerné par l'évolution de son statut en Allemagne et se demande en mars 1935 s'il va être appelé pour effectuer son service militaire :

Les journaux ne donnent pas de détails, mais je pense que l'avis que j'ai reçu est juste : cela concerne les hommes de 18 à 35 ans. Cela paraît sensé. D'un autre côté, je ne peux pas m'imaginer qu'ils disposent des capacités d'accueil suffisantes pour 17 groupes d'âge en même temps. Il faut donc attendre de voir si certains seront mis de côté (les pères de famille ?), ou si l'appel se fera sur un laps de temps plus étendu. Certes, il m'en coûterait de devoir interrompre mes tentatives ici, mais d'un autre côté, c'est indéniable, je serais ravi de cet entraînement forcé, dût-il me coûter beaucoup d'efforts¹⁰⁶.

Pevsner n'a aucun doute sur son éligibilité et se considère donc comme un Allemand à part entière, prêt à accomplir son devoir national et séparé de son pays par une distance qui n'est que géographique.

Toutefois, dans la suite du texte, il remarque un autre écart, symbolique celui-là, qui le placerait potentiellement en marge et pourrait menacer son sentiment de *securitas* : « Je ne crois pas que cette histoire d'Aryens sera cause qu'on me traitera mal, pas dans l'armée régulière¹⁰⁷. » Présenté ainsi, le critère de la race aryenne est un aspect transitoire du régime politique, une contingence qu'il dissocie de l'identité allemande dont il se réclame et qui motive ces considérations patriotiques :

J'ai bien peur que les émigrants, dans le pays comme à l'étranger, ne voient cela comme une véritable préparation à la guerre. Il faudrait leur dire que Versailles avait promis un désarmement général et que l'Allemagne fut le seul pays qu'on désarma vraiment, pendant plusieurs

105. Lettre de Pevsner, 2 juin 1935, *op. cit.*

106. Lettre de Pevsner, 17 mars 1935, *op. cit.*

107. *Ibid.*

années même, alors qu'en France, etc. Tu sais déjà tout cela, mais les gens ici... C'est à désespérer¹⁰⁸.

Un patriote allemand sans patrie

En septembre 1935, les lois de Nuremberg sont adoptées au Reichstag : la loi sur le drapeau du Reich (*Reichsflaggengesetz*), la loi sur la citoyenneté (*Reichsbürgergesetz*) et la loi sur la protection du sang allemand et de l'honneur allemand (*Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre*)¹⁰⁹. La question de la citoyenneté inquiète particulièrement Pevsner :

Les journaux se contredisent tellement. Qu'en est-il, une bonne fois pour toutes, de la nouvelle loi sur la citoyenneté ? Qu'y perdons-nous ? Nous conservons nos passeports, n'est-ce pas ? Je veux dire : nous restons allemands ? S'agit-il d'un malentendu dans les journaux anglais ? Est-ce qu'il y a maintenant deux classes d'Allemands, est-ce bien vrai ? J'attends avec impatience le journal de Leipzig¹¹⁰.

Est désormais considéré comme citoyen du Reich « tout ressortissant de l'État de sang allemand ou apparenté, qui prouve par sa conduite qu'il est désireux et sincèrement disposé à servir le peuple allemand et le Reich ». De plus, puisque seul un citoyen peut bénéficier des « droits politiques complets¹¹¹ », les Juifs allemands se voient relégués dans une catégorie inférieure.

Pevsner semble vouloir croire que sa famille et lui ne seront pas concernés : « Je me dis que la nouvelle loi sur la citoyenneté du Reich n'est finalement qu'une nouveauté nationale-socialiste et ne se fera pas vraiment. Tant que nous conservons la nationalité¹¹², » Arguer que les informations lui arrivent nécessairement déformées à l'étranger laisse encore place à l'interprétation. Il se retranche progressivement dans la distinction entre la mouvance politique qui gouverne alors le pays et qu'il considère comme une phase, et la nature immuable de la nation allemande, véritable foyer de sa *securitas* : « Nous étions des citoyens de l'État allemand, et nous le sommes encore. Nous ne sommes pas devenus

108. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 17 février 1935, AP.

109. Voir Saul Friedländer, *Nazi Germany and the Jews: The Years of Persecution, 1933-1939*, New York, Harper Collins, 1997.

110. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 17 septembre 1935, AP.

111. *Reichsgesetzblatt*, vol. 1, n° 100, 16 septembre 1935, p. 1146.

112. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, septembre 1935, AP.

des partisans du “système” à l’époque du “système”. Pourquoi devrions-nous nous inquiéter¹¹³? »

Dans le climat d’incertitude d’avant-guerre, les symptômes d’une insécurité et d’un déséquilibre croissants font surface dans la correspondance de Pevsner, qui ne sait plus quoi penser et s’en remet au témoignage de sa famille :

Parlez-vous autant de la guerre que tous les gens ici? C’est le sujet constant de conversation [...]. Beaucoup de malentendus et d’incompréhension. Personne ne revient sur ce qui s’est originellement passé en Allemagne entre 1918 et aujourd’hui, mais tout le monde voit les erreurs qui sont faites, peut-être plus en paroles que dans les actes. Et l’état semble se resserrer autour de l’Allemagne. C’est terrible d’observer cela sans y rien pouvoir faire. Est-ce ainsi que vous le percevez, de votre côté? Qu’y a-t-il donc dans notre caractère, qui fasse que le monde se rallie sans cesse contre nous? Tout ce que nous faisons, c’est tempêter et réclamer des principes, et refuser de faire des compromis, « quand bien même le monde serait plein de démons » [*und wenn die Welt voll Teufel wär*]. Comment cela va-t-il finir? Et on me demande tellement de détails, et j’ai honte pour l’Allemagne quand je dois répondre¹¹⁴.

En comparaison avec le temps où il ne pouvait s’empêcher de faire œuvre patriotique et de défendre son pays, le ton de cette lettre est nettement différent. Pevsner semble avoir peu de prise sur la situation politique, qu’il évalue plutôt selon des critères culturels. On sent le désir de rester loyal aux valeurs allemandes symbolisées par la référence au psaume luthérien *Ein feste Burg ist unser Gott* (« C’est un rempart que notre Dieu »)¹¹⁵. L’âme allemande campée sur ses principes est immuable, mais elle est déstabilisée par les événements et surtout par les réactions de ses contemporains, qui font douter Pevsner de lui-même.

L’impossibilité du retour à la situation qui prévalait avant son départ s’impose à Pevsner de l’extérieur. En juin 1935, alors qu’il hésite encore à accepter l’offre de travailler pour le fabricant de meubles Gordon Russell, il lit l’opinion de sa mère comme une mise en garde : « J’en avais parlé à Muo [sa mère, N.D.A.], qui me répond [...] de ne pas laisser échapper G. R. Si Muo pense que m’éloigner du cadre de vie qu’elle avait souhaité pour moi est une solution si envisageable et si digne d’être considérée,

113. Lettre de Pevsner, 19 novembre 1935, *op. cit.*

114. Lettre de Pevsner, 19 avril 1935, *op. cit.*

115. Martin Luther, « Ein feste Burg ist unser Gott », *Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge*, éd. par Markus Jenny, Cologne, Böhlau, 1985, p. 100.

cela veut dire que les Pevsner vont bien mal¹¹⁶. » La présence de ses parents en Allemagne était jusqu'alors une certitude que les recommandations pressantes d'Annie Pevsner risquent désormais de faire vaciller. De la conviction réitérée d'un retour possible, basée sur l'évidence de la *securitas*, à cette question pressante : « Nous restons allemands ? », Pevsner est arrivé à l'issue d'un parcours dans lequel son identité officielle s'est disjointe de son identité ressentie et revendiquée.

DEXTERITAS : UN RÔLE DANS LA SOCIÉTÉ

Dans *Die Welt von gestern : Erinnerungen eines Europäers* (trad. fr. *Le monde d'hier : souvenirs d'un Européen*), publié à titre posthume en 1944, Stefan Zweig explique que son émigration après l'annexion de l'Autriche en 1938 eut également pour conséquence son déplacement hors de son milieu social : « D'un jour à l'autre j'étais encore descendu d'un degré. Hier encore hôte étranger et en quelque sorte *gentleman* [...], j'étais devenu un émigrant, un "réfugié". J'étais tombé dans une catégorie inférieure, sinon déshonorante¹¹⁷. » Alors que le statut d'invité ou de *gentleman* marque encore la possibilité d'être inclus dans un cercle social équivalent, qui fonctionnerait selon des codes similaires, et donc de maintenir le sentiment de sa *dexteritas*, la catégorisation parmi les émigrants implique qu'il va falloir reconquérir une place dans la société.

Fragmentation de l'expérience

L'expérience de la précarité a des conséquences plus ou moins directes sur les choix professionnels de Pevsner et sur sa manière d'exercer le métier d'historien de l'art, ce métier qui devrait s'accompagner pour lui de prestige social et lui ouvrir les portes d'une couche de la société correspondant à celle qu'il a dû quitter. Tirailé entre le souhait de continuer sur la voie qu'il s'est fixée et la responsabilité de gagner la somme nécessaire pour faire venir en Angleterre sa femme et ses trois enfants, il accepte toutes les offres de cours ou de conférences, qu'il accumule pour essayer de se constituer un revenu régulier et suffisant. Les efforts de Pevsner restent longtemps sans succès, puisqu'en février 1934, il avoue à Carola n'avoir réussi à amasser qu'une « maigre pitance » : « Si les choses continuent ainsi, et ça en a l'air, avec des contrats ponctuels

116. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 12 juin 1935, AP.

117. Stefan Zweig, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, trad. par Jean-Paul Zimmermann, Paris, Belles Lettres, 2013, p. 424.

pour des conférences, et ces cours, je n'arriverai même pas à dépasser le tiers de ce dont nous avons besoin¹¹⁸. »

Aux soucis d'argent s'ajoutent ceux de logement. Hébergé chez un quaker dans le quartier de Hampstead, dans le nord de Londres, Pevsner décide de multiplier ses chances de trouver un emploi en se rendant régulièrement à Birmingham chez Francesca Wilson, où il n'a pas de chambre fixe et doit donc déménager en fonction du mouvement des autres pensionnaires, souvent

Birmingham, milieu des années 1930 (Archives de la famille Pevsner).

118. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 9 février 1934, AP.

d'autres réfugiés. De retour en Angleterre après un court séjour en Allemagne au début de l'année 1934, il écrit à Carola : « Je n'ai pas encore fini de défaire mes valises. La dame expulsée (*die vertriebene Dame*) n'est pas encore partie. Je loge dans la chambre de Miss Wilson, et quand elle rentrera, je logerai Dieu sait où¹¹⁹. » Le verbe *vertreiben*, porteur d'une forte charge symbolique dans le contexte international, est employé dans un sens dérisoire, tout comme dans la suite de la lettre : « Conversation, à table, avec la dame que je vais expulser¹²⁰ », c'est-à-dire la personne qui loge jusqu'à ce qu'il revienne d'Allemagne dans la chambre qui lui a été entre-temps attribuée. Dans cette occurrence très pragmatique du déplacement, on voit que, pour reprendre sa place, il lui faut prendre celle de quelqu'un d'autre, au gré des circonstances.

De plus, Pevsner doit à chaque fois se reconstituer un environnement de travail. Il n'a souvent qu'un bureau de fortune : « Voici comment je tape à la machine : je mets le petit tabouret du lavabo, sur lequel je pose mon éponge, à l'envers devant le radiateur. Mon manuel est posé sur les barres transversales entre les pieds du tabouret. Je mets ma machine dessus et je m'assieds devant, en tailleur¹²¹. » Dans cette description, l'objet-livre, dont l'usage devient trivial, n'est plus qu'un support. Par extension, on peut dire que la pratique du métier de chercheur, qui allait de soi en Allemagne, est tout autant freinée par des détails aussi banals que l'absence d'outils, que par la confrontation quotidienne avec une communauté universitaire aux codes différents.

Pevsner est devenu un « homme du hasard¹²² » (*Zufallsmensch*), alors qu'il contrôlait jusqu'alors le cours de son destin. L'intrusion de la contingence dans son quotidien entraîne une perception renversée de l'accès-soire et de l'indispensable, comme dans l'exemple ci-dessus. Il met toute son énergie dans la reconstitution temporaire d'un milieu de travail, à commencer par un bureau, signe tangible de son intention de se trouver une place et expression du désir d'« être capable de travailler correctement¹²³ ». Pour cela, il doit conjurer le processus de fragmentation qui affecte son environnement : « Installez-moi, n'importe où, et donnez-moi un travail régulier, alors j'irai toujours. Comme à Göttingen¹²⁴. » Le nom

119. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1^{er} février 1934, AP.

120. *Ibid.*

121. Lettre de Pevsner, 9 février 1934, *op. cit.*

122. Alfred Kerr, *Ich kam nach England: Ein Tagebuch aus dem Nachlass*, Bonn, Bouvier, p. 114.

123. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 16 mars 1934, AP.

124. Lettre de Pevsner, septembre 1934, *op. cit.*

de son ancienne université évoque une époque qu'il renvoie dans un passé subjectivement lointain, par contraste avec sa situation contemporaine: « Qu'ils sont loin les jours où je pouvais me préparer à loisir à de nouveaux sujets de recherche, où je pouvais lire et écrire des livres¹²⁵! » En conséquence, il ne peut produire qu'un travail de qualité inférieure: « Ces stupides cours à Londres... c'est du non-sens, juste pour l'argent. À mes yeux, je ne vauds rien... je vauds moins que rien¹²⁶. »

Le cheminement intérieur de Pevsner explique certains choix qui, à première vue, n'entrent pas dans le parcours idéal d'un historien de l'art qui vivrait une carrière prospère. Les premiers temps de son émigration l'enferment dans un cercle vicieux dans lequel il ne peut produire de nouvelles recherches ni se maintenir au niveau de la discipline dans sa version germanophone, car son temps est fragmenté entre des activités extrêmement variées. Dans sa correspondance de l'époque transparaissent ainsi une intense frustration, et la conscience, déjà observée chez Zweig, d'un glissement dans la hiérarchie sociale qui va de pair avec la perte de sa place dans le groupe des historiens de l'art:

Mon but ici est d'atteindre une position stable dans la classe moyenne, au lieu de lutter, sans attaches. Mais comment aurais-je pu rester à ma place en Allemagne alors qu'on m'a refusé le droit d'occuper cette place? Je pourrais accomplir tellement de choses maintenant. Tout ce que je lis est exactement ce que j'aimerais faire moi-même. Aurais-je dû tenir bon et m'imposer¹²⁷?

Cet extrait révèle son découragement face au contraste entre une situation ressentie comme instable et décalée, et la carrière prometteuse dont il a été privé.

« Quoi de neuf, petit homme »?

« Et si je n'étais finalement qu'un raté (*failure*)¹²⁸? », se demande Pevsner en juin 1934. La forme interrogative et l'usage d'un mot anglais dans la lettre en allemand le protègent encore d'une confirmation douloureuse de la perte de sa *dexteritas*. Quelques mois plus tard, à l'occasion de ses trente-trois ans, le ton est plus sévère: « Je n'arrive pas à me faire à l'idée que la deuxième moitié de ma vie [...] va commencer par l'échec

125. Lettre de Pevsner, 27 juin 1934, *op. cit.*

126. Cité dans Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 161.

127. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1^{er} mai 1934, AP.

128. Lettre de Pevsner, juin 1934, *op. cit.*

de mon projet de trouver dans mon propre domaine, pour lequel j'ai reçu une longue et coûteuse formation, une position qui suffirait à subvenir aux besoins de ma famille¹²⁹. » Son métier, d'occupation privilégiée qui le plaçait d'emblée dans une élite sociale et culturelle, est devenu une activité qui doit impérativement donner un contenu et un sens à son existence.

L'état d'esprit de Pevsner dans la situation de seuil où il se trouve entre 1933 et sa prise de fonction dans la société Gordon Russell en 1936 fournit un correctif à l'historiographie traditionnelle de l'exil, dans laquelle des trajectoires visiblement sans accroc alimentent le récit idéalisé du sauvetage des intellectuels de langue allemande par les pays anglo-saxons. Pevsner se range plutôt dans le contingent des anonymes, dont le parcours ardu a été éclipsé par des parcours singuliers exemplaires. Une question revient le hanter : « Et puis penser, pour la millième fois : "quoi de neuf, petit homme"¹³⁰ ? » La référence au roman de Hans Fallada, *Kleiner Mann, was nun ?* (trad. fr. *Quoi de neuf, petit homme ?*), est transparente¹³¹, mais ce n'est pas seulement sa condition présente qui l'incite à ce rapprochement. Il se compare constamment avec de grands hommes, intellectuels, artistes, hommes politiques, qui ont même à l'étranger une pleine maîtrise de leur *dexteritas*.

Une conférence de Walter Gropius organisée à Londres en mai 1934 par l'association du design et de l'industrie (*Design and Industries Association*) inspire à Pevsner un mélange d'admiration et de découragement :

Je suis encore tout retourné après la conférence de Gropius. [...] J'ai une admiration sans bornes pour cet homme. Son apparence, son maintien, ce qu'il a accompli, sa façon de parler (même en anglais). [...] Être comme lui. C'est un grand homme, et je n'en serai jamais un. Cela fait longtemps que j'en suis arrivé à cette pathétique conclusion. [...] J'ai 32 ans et je n'ai rien fait pour la postérité. Et la certitude de ne rien pouvoir faire de valable parce qu'on est trop petit¹³².

Pour être un « grand homme », le talent seul ne suffit pas, il faudrait aussi se trouver dans des circonstances favorables que n'offre pas le statut d'émigré anonyme : « Il me manque une position et de l'argent... Si j'étais déjà professeur¹³³... »

129. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1935, AP. (Pevsner souligne.)

130. Lettre de Pevsner, 6 avril 1935, *op. cit.*

131. Hans Fallada, *Quoi de neuf, petit homme ?*, trad. par Laurence Courtois, Paris, Denoël, 2007.

132. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, mai 1934, AP.

133. *Ibid.*

Du seuil où il est relégué, Pevsner énumère quelques personnalités présentes à la conférence, ces hommes qu'il a certes pu approcher mais qui évoluent dans un univers social inaccessible :

Il y avait donc Gropius et les autres autour de lui, [Erich] Mendelsohn et [Herbert] Read... Et moi, petit homme, j'étais là. 32 ans, ce n'est peut-être pas si vieux. Mais où accomplirais-je une œuvre digne de ce nom ? Dans l'Allemagne nationale-socialiste, dans mon domaine, cela aurait été peut-être possible. Naturellement plus modeste sur le plan créatif, mais déjà quelque chose¹³⁴.

Pour l'heure, il prend la mesure du fossé qui le sépare de ceux qui comptent dans les cercles intellectuels éminents, ceux vers lesquels il se projette, dans une version idéalisée de son déplacement.

Ce n'est pas l'émigration seule qui crée des positions marginales : il existe une diversité à l'intérieur même du seuil. La réputation des architectes Gropius et Mendelsohn était déjà formée à l'international, ce qui disposait les pays d'accueil à les recevoir, voire à convoiter leur présence. En revanche, avec son poste de *Privatdozent*, et malgré la brillante carrière que lui promettent ses professeurs, Pevsner est encore dans une phase de transition lorsqu'il doit quitter l'Allemagne. D'un autre côté, le fait d'être à l'orée de sa carrière a aussi pu constituer un avantage : il était professionnellement plus malléable, plus flexible qu'une grande figure qui aurait pu éprouver des difficultés à retracer le chemin parcouru.

La perte de l'individualité : l'étranger comme type

Soucieux de se trouver une place, Pevsner vit la césure identitaire entre *gentleman* et réfugié évoquée par Zweig et décide, pour grimper les échelons de la société, d'adopter le comportement que l'on attend de lui. D'après l'analyse de Simmel, « les étrangers ne sont pas vraiment perçus comme des individus, mais comme les étrangers d'un certain type¹³⁵ ». Pevsner oscille entre le désir de préserver sa personnalité et le besoin d'atténuer aux yeux du pays d'accueil son être-allemand. Non sans une certaine virulence, il repousse toute idée d'association avec les autres germanophones : « Cette atmosphère d'émigrants, dont je me tiens à l'écart en règle générale, me dégoûte¹³⁶. » La ségrégation culturelle dont fait l'objet notamment la communauté juive émigrée en Grande-Bretagne crée

134. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, mai 1934, AP.

135. Simmel, *Sociologie*, op. cit., p. 667.

136. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 6 février 1934, AP.

une image de groupe, imposée par le regard de l'autre. Ce n'est pas une minorité qui entre en contact avec la société d'accueil majoritaire mais bien l'image projetée de cette minorité. Le regard extérieur instaure une homogénéité de surface, et la conscience identitaire de Pevsner se forme en réaction contre une association imposée dans l'esprit des Anglais avec les réfugiés de langue allemande et les émigrés juifs.

De préférence à ses compatriotes, Pevsner fréquente autant que possible d'autres universitaires, ceux qu'il considère comme faisant partie de son milieu et correspondant au rang culturel et social qu'il détenait en Allemagne. Il se lie d'amitié avec un lecteur d'allemand chez qui il prend régulièrement le thé et apprécie « une bonne conversation allemande sur la vie universitaire, bienfaisante et palpitante, comme dans le bon vieux temps¹³⁷ ». Pevsner envisage de cultiver cette relation quand Carola le rejoindra : « Stahl [...] est en fait anglais, il est né en Afrique du Sud, et il a l'air juif. Mais à mes yeux, et pour toi, une relation allemande qui n'a rien de la situation de *refugee*. J'espère le voir souvent¹³⁸. » Il évalue souvent les personnes qu'il rencontre selon la conformité de leur mentalité avec son image de la *Bildung*, faisant ainsi de cet enseignant un Allemand d'élection et l'incluant dans son cercle potentiel, dans lequel il espère ajouter des Anglais, comme il le confie à son épouse : « Nous allons construire notre cercle de relations dans la mesure où nous voulons et pouvons nous insérer en tant qu'étrangers dans un cercle anglais. Rares sont les Allemands qui ne sont pas marqués d'un traumatisme. Je n'en connais presque aucun¹³⁹. »

Dans l'autre sens, cependant, Pevsner se retrouve dans des situations où le critère culturel est oblitéré par les stéréotypes nationaux ou raciaux, comme dans cette conversation avec un professeur d'allemand rencontré chez un collègue d'anglais à Birmingham :

Je le connais et je suis sûr qu'il n'a rien contre moi. Pourtant, cette rencontre a fait apparaître à nouveau les difficultés qui sont encore à prévoir. Il m'a demandé comment mes affaires avançaient, j'ai répondu. Et puis il a dit que des Juifs aisés pourraient peut-être... J'ai répondu : « Cela vaut pour les personnes de confession juive. » Il ne voulait rien entendre. Et tout ce temps, je percevais derrière tout cela l'idée, qui n'est pas dirigée du tout contre moi : pas d'argent anglais pour les étrangers¹⁴⁰.

137. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 26 avril 1934, AP.

138. *Ibid.*

139. Lettre de Pevsner, 15 octobre 1935, *op. cit.*

140. Lettre de Pevsner, 8 juillet 1934, *op. cit.*

Le sentiment qu'il n'est pas à sa place en Angleterre et que sa *dexteritas* le lie véritablement à la nation allemande ressort exacerbé de ce genre d'échanges: « Dès que cette histoire d'Aryens retombe, je rentre à la maison, même si je dois être n'importe où, pour 200 Mark par mois. Je veux bien arriver à quelque chose ici et essayer de vivre à l'allemande autant que nous le pouvons¹⁴¹. » Pevsner est convaincu que l'éloignement auquel il est contraint n'est que provisoire. Il opère là encore une dissociation entre l'Allemagne telle qu'il la comprend et la connaît, et l'Allemagne « aryenne ».

Une *dexteritas* en transition

La nécessité de développer une image publique pour relancer sa carrière contraint Pevsner à adapter son comportement à celui de la majorité: « Naturellement, j'essaie de paraître léger et insouciant¹⁴². » Convaincu que la gravité et le sérieux sont des traits associés au caractère allemand, il cherche à dissimuler les craintes liées à la précarité de son quotidien, non sans difficulté: « Ô, *Poker-face*, que je me donne du mal pour te conquérir¹⁴³! » L'enjeu est double, puisque s'il parvient à faire preuve de l'impassibilité anglaise, il aura conquis un trait de caractère qui facilitera son inclusion. Il mesure toutefois l'écart culturel qui le sépare des cercles sociaux où il souhaiterait s'insérer: « Je n'ai pas les nerfs qu'il faut pour l'Angleterre¹⁴⁴ » et laisse s'exprimer sa frustration de ne pouvoir adopter l'identité anglaise, parce que ce qu'il en observe va à l'encontre de ses instincts, et qu'il ne la comprend que de manière fragmentaire. Alfred Kerr rapporte le même sentiment dans ses mémoires: un diplomate britannique de sa connaissance affirme que « pour un étranger, il est presque impossible de connaître l'âme anglaise, car même les Anglais la connaissent à peine¹⁴⁵ ».

Le déplacement entraîne un déchirement: l'identité allemande telle qu'elle est véhiculée par le groupe d'émigrés germanophones est tirée vers la caricature dans le moment de la réception, et Pevsner s'en démarque consciemment. D'un autre côté, l'identité anglaise qui pourrait lui ouvrir les portes de la société à laquelle il aspire reste mystérieuse

141. Lettre de Pevsner, 25 septembre 1934, *op. cit.*

142. Lettre de Pevsner, 11 mars 1935, *op. cit.*

143. Lettre de Pevsner, 21 octobre 1934, *op. cit.*

144. Lettre de Pevsner, 5 mars 1935, *op. cit.*

145. Kerr, *Ich kam nach England*, *op. cit.*, p. 31.

et inaccessible. Cet entre-deux rappelle l'interprétation proposée par Adorno dans *Minima Moralia* :

Tout intellectuel en émigration est mutilé [...]. Il vit dans un environnement qui lui reste nécessairement incompréhensible, quand bien même il s'y connaîtrait parfaitement tant en ce qui concerne la circulation automobile que les organisations syndicales du pays; il ne cesse de faire fausse route. Entre la reproduction matérielle de sa propre existence, dans les conditions qui sont celles de la culture de masse, et le travail exigeant et consciencieux, il y a pour lui un fossé infranchissable. Sa langue est confisquée, et asséchée la dimension historique où s'alimente sa réflexion¹⁴⁶.

En 1935, alors qu'il est invité à donner une conférence à Londres, dans une atmosphère qu'il décrit comme « extrêmement cordiale », Pevsner note une stabilisation de sa *dexteritas* :

À la fin, une voix dans le public : « L'Angleterre a besoin de Pevsner », etc. Ensuite, café et whisky à l'association d'architecture, où on me connaît bien. C'est si amusant de voir combien ma position sociale a changé depuis 1933. Je me répète souvent que cela va forcément porter ses fruits, à la longue, si je ne me suis pas trompé sur le compte de l'Angleterre. Il y avait aussi le professeur [Ernst] Jäckh qui a dirigé le Werkbund pendant vingt et un ans. [...] Ma position a tellement changé que les gens s'adressent à moi pour me demander des interviews. Que me réserve la suite¹⁴⁷?

Pevsner se voit alors en passe de parvenir au rang de sociabilité qu'il pense lui revenir de droit, l'équivalent de sa vie à Göttingen.

La correspondance familiale pendant les années 1930 illustre la construction d'une identité dans la phase de transmission et d'éducation : Uta, sa fille aînée, rejoint Pevsner en 1935 pour entamer sa scolarité en Angleterre. Face aux questions soulevées à l'école, son père doit lui expliquer les circonstances de leur nouvelle vie, ce qui l'oblige à un retour sur lui-même et sur ses origines. Il rapporte cette discussion à son épouse restée en Allemagne avec les garçons :

J'ai expliqué à Uta ce qu'il en est de Grand-Père et Grand-Mère. Et aujourd'hui, quand elle m'a parlé des enfants allemands à l'école, je lui ai

146. Theodor Adorno, *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, trad. par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiraal, Paris, Payot, 1991, p. 29.

147. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 2 juin 1935, AP.

dit qu'ils avaient sûrement quitté l'Allemagne à cause du national-socialisme. Elle a opiné et il ne lui est manifestement pas venu à l'idée que cela pouvait avoir quoi que ce soit à voir avec sa situation¹⁴⁸.

Dans ces explications se glisse une vision implicitement négative du national-socialisme, cause de l'émigration de ses camarades de classe, de Uta et par, extension, de lui-même. Quant à l'identité juive, elle est confinée aux grands-parents Pevsner, dont il se dissocie, non pas affectivement bien sûr, mais dans la détermination d'une confession religieuse différente de la sienne et de celle de sa famille :

J'ai eu l'occasion de raconter à Uta hier que Grand-Père et Grand-Mère sont juifs, comme les enfants de son école, ceux qui viennent de Leipzig et dont elle a remarqué le patronyme juif. Voilà, c'est dit. [...] Je ne crois pas que cela ait fait sur elle une grande impression. Elle ne saisit pas les conséquences, et pourtant, elle devrait être préparée maintenant, contre les remarques d'enfants allemands à l'école. Car j'ai expliqué qu'un patronyme juif ne veut en fait rien dire, et qu'il se peut très bien qu'ils soient chrétiens¹⁴⁹.

Plus qu'un héritage, Pevsner présente la judaïté comme part du passé familial, alors que ses parents, eux, restent fidèles à leurs racines et hésitent à rejoindre l'Angleterre malgré son insistance. Il est trop tard quand ils s'y résignent fin 1939. Demeurée seule à Leipzig après la disparition de Hugo en 1940, Annie apprend fin 1941 qu'elle va être placée sur la liste des déportés, et se suicide le 10 février 1942. Le fait que l'annonce du décès de sa mère et des circonstances qui ont présidé aux dernières semaines de sa vie ne parvienne à Pevsner que quelques mois plus tard accentue un sentiment de culpabilité dont il ne se départira jamais vraiment¹⁵⁰. Cette tragédie familiale renforce le besoin de fournir à son épouse et à ses enfants un cadre de vie serein, un havre culturel centré sur la *Bildung*.

148. Lettre de Pevsner, 15 octobre 1935, *op. cit.*

149. Lettre de Pevsner, 21 octobre 1935, *op. cit.*

150. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, *op. cit.*, p. 312 et suivantes.

L'universitaire déplacé

L'émigration est à la fois déplacement et remplacement dans un pays et un groupe socio-culturel, quête d'une nouvelle fonction à occuper et fondation d'une institution (pour reprendre Lazarsfeld) dans laquelle on occuperait cette fonction. Pour un universitaire, « [l'] appartenance à une discipline [...] pourrait être une ancre de stabilité dans la crise personnelle et professionnelle qui touche de nombreux émigrés, mais pas si cette discipline occupe une position différente dans les cultures concernées¹ ». Cette nuance est déterminante et invite à réévaluer l'expression officielle « universitaire déplacé » (*displaced scholar*), utilisée par la SPSL pour désigner les intellectuels de langue allemande qui bénéficient de son aide alors qu'ils fuient les persécutions dans leur pays d'origine.

Puisque la SPSL travaille autant que possible à l'intégration professionnelle des émigrés qu'elle assiste, le terme d'« universitaire » est entendu dans son sens étymologique de membre actif d'une institution dont la vocation est la transmission du savoir. À l'attribution d'un rôle dans le système académique correspond donc l'attribution d'une place, conférée avant tout par cooptation des pairs, qui reconnaissent et admettent l'un des leurs lors de prises de fonction aux allures de rites de passage. « Universitaire déplacé » est alors un oxymore : un universitaire ne peut en être vraiment un s'il se retrouve complètement coupé de sa discipline et de son institution parente. L'internationalisme de la pensée scientifique, qui ne peut s'appliquer que ponctuellement et partiellement à des institutions académiques dont la structure et les pratiques sont ancrées dans une culture nationale, n'aura donc qu'une portée toute relative.

LA SPSL, INSTITUTION MÉDIATRICE DES TRANSFERTS

Pour celles et ceux qui font le choix de quitter l'Allemagne au début des années 1930 et de fuir ainsi les tensions politiques et sociales qui

1. Ash/Söllner, *Forced Migration and scientific Change*, op. cit., p. 12.

accompagnent la montée du national-socialisme, les possibilités d'émigration sont limitées². L'Angleterre semble avoir les moyens de faire face à une potentielle offensive et ainsi une chance de conserver son autonomie, ce qui en fait une destination privilégiée. Parmi les émigrants qui décident de traverser la Manche, malgré la grande diversité de situations (des anonymes jusqu'aux personnalités de renommée internationale), des solidarités communautaires se mettent en place. Ces réseaux semblent particulièrement actifs dans le cas de la communauté scientifique, dont Pevsner fait partie.

L'émigration vers la Grande-Bretagne dans les années 1930

Alors que la promesse de construire « un pays digne de ses héros³ » après la Première Guerre mondiale n'a pas été remplie et fut cause, au contraire, de désillusion, le gouvernement britannique applique dans les années 1930 une politique d'immigration restrictive qui s'explique également par un renforcement de l'isolationnisme économique, une montée rapide du chômage, et la politique d'apaisement menée entre 1937 et 1939⁴. Les mesures de régulation s'appuient sur des lois de 1914 et de 1920 qui donnent la possibilité de rejeter sans appel certains candidats à l'immigration, créant intentionnellement l'image, sinon d'un espace clos, du moins d'un pays de transit.

Les réfugiés adultes doivent émigrer dans un délai de deux ans et, pour être autorisés à rester dans l'intervalle, avoir des garants dans le pays ou apporter la preuve qu'ils disposent d'assez d'argent pour subsister. Au nom de la préférence nationale, beaucoup de professions leur sont interdites. Le plus important pour le gouvernement britannique est de s'assurer que les réfugiés ne deviendront pas une charge pour l'État, mais aussi de les amener à envisager leur séjour comme une étape et à considérer la Grande-Bretagne elle-même comme une plate-forme vers un pays d'accueil proprement dit, par exemple les États-Unis. La situation se durcit en 1938 avec la mise en place d'un système de visas pour les réfugiés

2. Pour une typologie des pays d'accueil des émigrés de langue allemande dans les années 1930 et 1940, voir Krohn/Kohlhaas, *Handbuch der deutschsprachigen Emigration*, op. cit., partie II : « Zufluchtsländer: Arbeits- und Lebensbedingungen », p. 251 et suivantes.

3. Seabrook, *The Refuge and the Fortress*, op. cit., p. 20.

4. Voir Waltraud Strickhausen, « Großbritannien », in : Krohn/Kohlhaas, *Handbuch der deutschsprachigen Emigration*, op. cit., p. 251-270 et Peter et Leni Gilman, *Collar the Lot! : How Britain interned and expelled its wartime Refugees*, Londres, Quartet, 1980, p. 23 et suivantes.

des pays de langue allemande, qui laisse le droit au ministère de l'Intérieur de n'accepter que ceux qui seront « un atout pour le royaume⁵ », ce qui revient à privilégier les élites socio-économiques ou intellectuelles.

Malgré ce repli symbolique et politique, la Grande-Bretagne a toutefois accueilli près de 80 000 réfugiés venus d'Allemagne, d'Autriche et de Tchécoslovaquie entre 1933 et 1939⁶, ce qui est à la fois un « accident historique », car « l'entrée en guerre empêcha nombre de ceux qui avaient été admis en tant que transmigrants de continuer leur voyage vers d'autres destinations⁷ », et la survivance d'un mouvement humanitariste qui n'a jamais été tout à fait vaincu par « l'esprit de clocher » britannique⁸. Les mouvements individuels spontanés de compassion et le sentiment d'un devoir moral envers les réfugiés existent bel et bien parmi la population, même s'ils sont contrebalancés par des craintes communes à la plupart des pays d'accueil⁹ : les répercussions économiques négatives de l'arrivée de ces nouvelles forces de travail, ou la présence insidieuse parmi les arrivants d'agents de la propagande ennemie, voire d'espions. L'accueil des réfugiés du national-socialisme reste donc longtemps mitigé :

[Presque] personne en Grande-Bretagne ne les croyait quand ils affirmaient que les nazis présentaient une menace sérieuse ; en conséquence, très peu de Britanniques comprenaient pourquoi ils étaient partis de chez eux [...]. Cette incrédulité était en partie liée à une ignorance totale de la situation sur le continent, [...] mais aussi au respect considérable, voire à l'admiration envers le régime hitlérien, au moins jusqu'à l'entrée en guerre, et ce malgré la persécution des Juifs et des autres minorités¹⁰.

Le moment de l'installation constitue une phase d'isolement, puisque la mentalité de populations portées à considérer en priorité leur intérêt économique propre et les restrictions imposées par la politique d'immigration constituent autant d'obstacles à l'instauration de communautés de migrants sur le sol britannique.

5. Gilman, *Collar the Lot*, *op. cit.*, p. 24.

6. Voir Louise London, *Whitehall and the Jews, 1933-1948: British Immigration Policy, Jewish Refugees, and the Holocaust*, New York, NY : Cambridge University Press, 2000.

7. Edward Timms, « In Freud's Shadow: The double Exile of Wilhelm Stekel », in : Brinson, *England, aber wo liegt es ?*, *op. cit.*, p. 47-58, ici p. 49.

8. Seabrook, *The Refuge and the Fortress*, *op. cit.*, p. 21.

9. Voir Bernard Wasserstein, « The British Response », in : *Britain and the Jews of Europe, 1939-1945*, Londres, Leicester University Press, 1999, p. 183-221.

10. Berghahn, *Continental Britons*, *op. cit.*, p. 138.

Le sort de la communauté scientifique

Dès le début de la période considérée, l'immigration de la communauté scientifique vers le Royaume-Uni et les États-Unis est aisée par rapport à celle d'autres catégories socio-professionnelles. Les scientifiques les plus célèbres sont accueillis avec enthousiasme, mais on voit aussi émerger une solidarité communautaire, à travers la création, dans le courant de l'année 1933, du comité d'urgence pour l'aide aux Allemands déplacés et aux intellectuels étrangers (*Emergency Committee in Aid of Displaced German and Foreign Scholars*) à New York, de la Société de soutien aux scientifiques allemands à l'étranger (*Notgemeinschaft deutscher Wissenschaftler im Ausland*) à Zurich, et de l'AAC à Londres¹¹. En avril 1933, l'économiste autrichien Ludwig von Mises et le physicien hongrois Leó Szilárd persuadent le directeur de la *London School of Economics* (LSE), William Beveridge, rencontré lors d'un séjour à Vienne, d'agir en faveur des universitaires menacés¹². Beveridge lance à la LSE le Fonds pour une université libre (*Academic Freedom Fund*), alimenté par des contributions du personnel, puis étend ensuite ce projet au reste des universités britanniques, avec le soutien de la Royal Society. La fondation de l'AAC est annoncée le 24 mai 1933 dans la presse¹³.

Cette association se donne pour but de défendre l'universalisme de la science et la libre circulation des idées et des individus. Ce n'est pas, dans l'esprit de ses fondateurs, une organisation politique, car sa seule raison d'être est la solidarité intellectuelle avec les milieux universitaires allemands, que leur gouvernement a privés de la liberté d'étudier sans interférence idéologique ou légale. Rétrospectivement, Beveridge décrit le lancement de l'AAC comme « le soulèvement spontané de notre université et de ceux qui y travaillaient, pour défendre la liberté de l'enseignement contre l'attaque d'Hitler¹⁴ ». C'est d'abord un réseau d'aide à l'émigration, qui ne se limite pas aux personnalités éminentes de la recherche mais veut aussi inclure les jeunes chercheurs. En juin 1933, une liste des postes disponibles dans les différentes facultés est établie. Sur le même principe que le projet initial à la LSE, la majorité des fonds vient d'universitaires qui reversent une partie de leur

11. Voir William Beveridge, *Power and Influence*, [s.l.], Hodder & Stoughton, 1953, p. 243-245.

12. Voir Leó Szilárd, « Reminiscences », in : Fleming/Bailyn, *Intellectual Migration*, op. cit., p. 94-151.

13. Voir William Beveridge, « Introductory note », in : Bentwich, *Rescue and Achievement of Refugee Scholars*, op. cit., p. ix-xv.

14. Id., *A Defence of free Learning*, Londres, Oxford University Press, 1959, p. 7.

salaire¹⁵. En août 1933, l'AAC est parvenue à récolter 9690 £, redistribués selon les besoins et le mérite des universitaires candidats au déplacement¹⁶.

En 1936, après trois ans d'existence, il devient difficile de maintenir l'efficacité d'un système établi dans l'urgence. L'AAC devient alors un organisme permanent, la SPSL¹⁷, par fusion avec la *Notgemeinschaft* qui s'est installée à Londres en 1935 et a publié une « Liste des universitaires déplacés¹⁸ ». Au lieu du principe d'assistance qui renvoie au destin précaire des universitaires réfugiés, la notion de protection choisie comme nouvel intitulé rappelle l'universalité de la responsabilité endossée et la pérennité de son action en faveur de la science et de l'enseignement. Ce titre estompe en théorie la division entre les « universitaires déplacés » et leurs collègues britanniques.

À l'origine, les bourses d'aide étaient attribuées pour un an, puisqu'il fallait avant tout pallier une crise temporaire. Afin d'aider le maximum d'universitaires déplacés, ce principe est maintenu même quand il devient clair que leur situation précaire risque de se prolonger. Un comité d'allocation des bourses est chargé d'examiner et de sélectionner les dossiers de candidature par discipline. Ces dossiers doivent ensuite être approuvés par un comité exécutif pour bénéficier d'une aide financière ou pratique. Afin de s'assurer que l'argent sera bien investi, la commission choisit les universitaires à qui l'aide sera la plus profitable. Même pour ceux-là, cependant, le nombre limité d'universités signifie que les capacités d'accueil s'épuisent rapidement, avec des variations selon les disciplines. Or l'histoire de l'art, comme c'est le cas pour beaucoup de matières dans la branche des sciences humaines, n'offre que peu de débouchés.

Nikolaus Pevsner et la SPSL

Pevsner se renseigne en juillet 1933 sur les possibilités de trouver un emploi à l'étranger¹⁹ par l'intermédiaire de l'association. Il obtient une

15. Voir Beveridge, *A Defence of free Learning*, op. cit.

16. « Rapport d'activité » du 1^{er} août 1933, SPSL 1/7. Ce document décrit également en détail les principes de fonctionnement de l'association. Voir Nicholas Baldwin, « Das Archiv der SPSL », *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, vol. 36, n° 4, 1988, p. 793-795 ; Regine Erichsen, « Fluchthilfe », in : Krohn/Kohlhaas, *Handbuch der deutschsprachigen Emigration*, op. cit., p. 62-81 et David Zimmerman, « The Society for the Protection of Science and Learning and the Politicization of British Science in the 1930s », *Minerva*, vol. 44, 2006, p. 25-45.

17. Voir Erichsen, « Fluchthilfe », op. cit., p. 81.

18. Voir Wolfgang Benz, *Flucht aus Deutschland: Zum Exil im 20. Jahrhundert*, Munich, DTV, 2001.

19. Voir lettre de Nikolaus Pevsner à l'AAC, 5 juillet 1933, SPSL.

bourse quelques mois après son arrivée pour participer à un projet de recherche d'un an à l'université de Birmingham à partir d'avril 1934²⁰, dans le domaine du design industriel. Il hésite à accepter, craignant, en s'éloignant de Londres, qui concentre les rares institutions vouées à l'histoire de l'art, de se trouver relégué en périphérie de la vie universitaire et d'être ensuite confiné, dans l'esprit de futurs employeurs potentiels, dans un champ de recherche qui n'est pas le sien : « Il est peut-être trop tôt pour nous installer, et trop tôt, vu de l'extérieur, pour donner une impression de tournant définitif. Je devrais peut-être chercher à m'intégrer plutôt ici [à Londres, N.D.A.] dans les projets d'histoire de l'art²¹. »

Dans les cas où les postes disponibles sont rares, les universitaires sont incités à étendre leur recherche d'emploi au plus grand nombre possible de domaines de compétence, notamment dans l'enseignement secondaire, voire en entreprise. Dans un questionnaire d'octobre 1934, Pevsner doit indiquer s'il serait prêt « à accepter un poste dans le secteur industriel ou commercial » une fois que sa bourse de recherche sur le design industriel aura expiré. Il répond : « Je doute que ma formation m'ait préparé à un poste dans l'industrie. Néanmoins, mon travail à Birmingham, qui doit déboucher sur un livre sur le design industriel, pourrait servir²². » C'est effectivement sur la base de l'expertise acquise pendant cette expérience qu'on lui propose en 1935 un poste de conseiller en achats pour le nouveau magasin londonien de Gordon Russell, fabricant de mobilier et d'accessoires à Broadway. En acceptant ce poste dans le commerce, il se met à l'abri d'une situation précaire.

Une autre possibilité serait de continuer à candidater auprès d'universités au Canada ou en Australie, comme initié dans le courant de l'année 1935, alors que son espoir s'amenuise de voir déboucher les cours donnés ici et là dans des institutions britanniques sur un projet professionnel plus concret. La SPSL fait partie du réseau international d'entraide de la communauté scientifique et travaille en collaboration avec la fondation Carnegie, qui finance pour deux ans le salaire d'universitaires allemands sélectionnés pour leur mérite et envoyés dans les colonies ou dominions britanniques. Toutefois, les universités concernées n'offrent aucune garantie d'emploi permanent après cette période²³. L'émigration vers un autre pays, avec le soutien de l'association, est une possibilité que Pevsner

20. Voir lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 8-9 février 1934, AP.

21. Lettre de Pevsner, février 1934, *op. cit.*

22. Questionnaire, 9 octobre 1934, SPSL.

23. Voir lettre de l'AAC à Nikolaus Pevsner, 26 avril 1935, *Ibid.*

envisage encore en juin 1935, quand il présente le pour et le contre d'un contrat de deux ans en Australie à son épouse : « Pour l'Australie : un nouveau pays, un nouveau départ, plus d'argent immédiatement, et je suis fait pour ce métier, mais pour Russell : plus de possibilités d'évolution, permanent, pas seulement deux ans puis encore l'anxiété, Londres, pas l'autre bout du monde²⁴. »

L'internationalisme de la science et les enjeux nationaux

L'opération de sauvetage d'universitaires par leurs pairs est un succès si on la compare aux résultats de démarches similaires dans les autres corps de métier. Pour William Beveridge, la liberté de la science, notion qui sert de justification morale à ce mouvement d'entraide pratique, est « la chose la plus importante au monde » pour les universités²⁵. Les valeurs qui transcendent tous les nationalismes, érigées paradoxalement en source de fierté nationale, deviennent des lieux communs dans les récits d'après guerre, comme l'illustre ce passage du livre de Francesca Wilson sur les réfugiés :

Alors que l'Europe abandonnait ses idéaux humanistes et sa liberté chèrement acquise et que les gouvernements de Grande-Bretagne et de France se compromettaient avec des pouvoirs obscurs, il est réconfortant de se souvenir qu'une lampe brûlait encore dans ces terribles années 1930 : le monde académique anglo-saxon s'est révélé digne de son héritage, et a donné les preuves de sa foi en une solidarité de la connaissance²⁶.

L'université britannique est devenue une force de rassemblement qui a pris le relais des autorités politiques après qu'elles ont échoué dans leur devoir moral de défense des « idéaux humanistes » internationaux. L'héritage en question est celui du « concept médiéval de l'université », dans lequel « la connaissance est une » et la nationalité des intellectuels n'entre pas en considération²⁷, puisque les échanges entre scientifiques ont toujours été internationaux : « Un réseau de contacts humains a émergé, et il a prouvé son importance en cette heure de grand péril non seulement pour l'érudition, mais aussi les individus²⁸. »

24. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 2 juin 1935, AP.

25. Beveridge, *A Defence of free Learning*, op. cit., p. 20.

26. Francesca Wilson, *They came as Strangers. The Story of Refugees to Great Britain*, Londres, Hamilton, 1959, p. xviii.

27. *Ibid.*, p. 226.

28. Berghahn, *Continental Britons*, op. cit., p. 79.

Toutefois, le discours héroïque *a posteriori* ne doit pas dissimuler des réalités moins honorables, à commencer par l'exploitation intéressée des travaux de scientifiques de haut niveau qui contribuent à l'effort de guerre dans le domaine de l'armement. De plus, le concept d'« universalisme de la science » perd de sa pertinence dans les champs de la connaissance qui n'ont pas d'application pratique immédiate. Le mouvement de solidarité est alors loin d'aller de soi, car les pressions financières que connaissent certaines universités dans la première moitié des années 1930 les poussent à refuser leur aide aux réfugiés²⁹, tandis que le personnel en place se sent parfois menacé par la compétition potentielle. (L'association des enseignants d'université se prononce ainsi contre l'installation de chercheurs émigrants³⁰.) Surtout, « l'antisémitisme, bien qu'il n'ait pas été exprimé avec autant de véhémence qu'en Amérique du Nord, courait sous la surface de la société britannique et se ressentait dans le gouvernement et même dans les cercles académiques³¹ ».

En faisant graduellement évoluer les mentalités, la SPSSL a certainement contribué pour une grande part à la mobilisation et la politisation de la communauté scientifique britannique, et sa réussite tient à un sens aigu de la diplomatie : dans les premiers temps, l'association tient en effet un discours délibérément modéré. À cause du sentiment anti-Juif latent, « les grands universitaires d'origine juive n'étaient pas invités à rejoindre son conseil ni à occuper des positions éminentes, pour éviter le ressentiment de donateurs et de sympathisants potentiels³² ». La SPSSL place la science au-dessus de la politique et cherche ainsi dans un premier temps à ménager les autorités allemandes, dont la coopération est nécessaire pour recenser les universitaires réfugiés, et pour ne pas s'aliéner les universités britanniques réticentes à l'idée de s'impliquer dans le réseau d'entraide si la défense des réfugiés était perçue comme une cause juive.

En novembre 1937, après une réunion internationale des institutions d'aide aux réfugiés, la SPSSL change progressivement de ton, quittant sa posture de neutralité : sa base apolitique lui a permis de rallier les soutiens, et avec la fin de la politique d'apaisement, elle fédère l'université autour de la défense de la liberté de la science dans le monde, comme

29. Voir Seabrook, *The Refuge and the Fortress*, op. cit., p. 66 et suivantes.

30. Gerhard Hirschfeld, « Durchgangsland Grossbritannien? Die britische "Academic community" und die wissenschaftliche Emigration aus Deutschland », in : Brinson, *England, aber wo liegt es*, op. cit., p. 59-70, ici p. 61.

31. Marks/Weindling/Wintour, *In Defence of Learning*, op. cit., p. 6.

32. *Ibid.*

partie intégrante du combat idéologique global mené par les Alliés³³. La difficulté de concilier ces idéaux internationaux avec le pragmatisme imposé par la situation reste toutefois indéniable : l'association joue un rôle crucial de médiatrice auprès du gouvernement dans les démarches administratives imposées aux réfugiés, qu'il s'agisse de permis de séjour, de demandes d'autorisation d'enseigner ou de dossiers de naturalisation.

Sous le discours universaliste, la SPSL a donc surtout alimenté le discours britannique sur la place de la connaissance, et apporté sa pierre à un processus d'insertion nationale des intellectuels déplacés dans l'Université — un processus dont il convient de relativiser l'ampleur : le rapport d'activité de 1938 établit que 524 universitaires ont été placés définitivement dans 36 pays différents (161 aux États-Unis et 128 en Grande-Bretagne). 378 travaillent désormais dans des institutions universitaires et 146 dans l'industrie. D'autre part, 306 personnes ont été placées temporairement³⁴. Le processus d'institutionnalisation de la SPSL trouve son aboutissement en 1939, année à partir de laquelle l'association reçoit des subventions du gouvernement.

On recense après la guerre 2540 universitaires déplacés, mais 612 d'entre eux seulement sont restés en Grande-Bretagne³⁵ (en fait, la plupart des intellectuels immigrés déclarent avoir décliné une ou des propositions de retour dans leurs institutions ou dans leur pays d'origine). Le discours universaliste de la communauté scientifique s'est peu à peu fondu dans une représentation culturelle nationale, rehaussée par l'existence même de l'association d'entraide. On salue dans la SPSL une manifestation supplémentaire de la victoire de l'esprit européen des Lumières, le Royaume-Uni étant présenté comme le dernier bastion de l'Europe contre la barbarie nazie.

LE CAMP D'INTERNEMENT COMME SEUIL

Au moment de l'entrée en guerre du Royaume-Uni en septembre 1939, Nikolaus Pevsner a d'ores et déjà publié deux livres, regagné un semblant de stabilité grâce à son travail pour Gordon Russell et gagné une place que sa naturalisation était sur le point d'officialiser. Cependant, les événements entraînent une nouvelle dislocation des trois composantes identitaires définies par Grimm. Relégué dans la catégorie des ressortissants de pays

33. Voir Zimmerman, « The Society for the Protection of Science and Learning », *op. cit.*, p. 40 et suivantes.

34. Voir « Rapport annuel », 1938, SPSL.

35. Voir Beveridge, *A Defence of free Learning*, *op. cit.*

ennemi, Pevsner est interné pour quelques semaines, pendant l'été 1940. Les camps d'internement mis en place sur le territoire britannique pendant la Seconde Guerre mondiale repoussent les réfugiés et émigrés de langue allemande dans une situation de seuil renouvelée, où ils doivent encore une fois faire face à une temporalité transitoire, à l'isolement culturel et à un statut politique qui scelle leur précarité. De plus, après la libération de Pevsner, la problématique du retour et de la reconstitution d'une place culturelle et sociale se pose encore une fois, car son isolement temporaire a rompu, parfois radicalement, les liens de substitution qu'il était parvenu à établir.

Le point de vue des réfugiés de langue allemande

Dans le climat politique de la fin des années 1930, avant le déclenchement des hostilités, certains réfugiés de langue allemande constatent avec inquiétude la montée en agressivité du national-socialisme et l'absence de réaction des Britanniques, dont Zweig interprète l'attitude face à la propagande comme un mélange de « loyauté » et de « volonté sincère d'accorder leur confiance à tous les autres sans exiger de preuves de leur bonne foi³⁶ ». Zweig a préféré se tenir à l'écart des discussions politiques entre 1934 et 1940 :

Je n'avais rien pu faire en Autriche contre l'ineptie des couches dirigeantes, comment aurais-je pu l'essayer ici, où je me sentais l'hôte de cette bonne île, et savais fort bien que si, — avec notre connaissance plus claire et mieux informée —, je faisais allusion au danger dont Hitler menaçait le monde, on aurait pris cela pour une opinion dictée par l'intérêt personnel³⁷ ?

Pevsner remarque quant à lui en 1934 que, pour l'opinion publique britannique, tout en Allemagne est « d'un seul tenant³⁸ ». Alfred Kerr offre une analyse similaire mais bien plus sévère dans son journal en 1937 :

De nos jours, [les politiciens britanniques] sont bien sûr, comme autrefois, les « amis des Allemands » par excellence ; le mot « allemand » représente quelque chose de noble [...]. Pourtant, les nazis l'ont rendu traître, mensonger, cruel, lâche, hâbleur, servile. Ce sont des esprits infantiles que ces Anglais qui confondent le concept de l'Allemagne d'aujourd'hui et celui d'autrefois. Mieux : ils sont comme les abonnés d'un journal qui a changé d'avis une dizaine de fois sans qu'ils ne le remarquent³⁹.

36. Zweig, *Le monde d'hier*, op. cit., p. 407.

37. *Ibid.*

38. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, octobre 1934, AP.

39. Kerr, *Ich kam nach England*, op. cit., p. 131.

Sebastian Haffner (1907-1999), écrivain et journaliste allemand, fait la synthèse du climat intellectuel de son pays et de sa perception de l'étranger dans l'essai *Germany: Jekyll and Hyde* (« Allemagne: Jekyll et Hyde ») qu'il commence à rédiger en septembre 1939. De la même génération que Pevsner, Haffner, né Raimund Pretzel à Berlin en 1907, a connu un parcours parallèle dans la constellation des réfugiés de langue allemande en Grande-Bretagne. L'introduction de *Jekyll and Hyde* décrit Haffner comme « un Allemand "aryen" qui a vécu toute sa vie en Allemagne. Il a reçu une formation d'avocat et a travaillé six ans sous le régime nazi. Ayant été élevé dans la tradition libérale, il a décidé de quitter le pays de sa naissance⁴⁰ ». Ce portrait laisse entendre que c'est son attachement à la *Bildung* et au principe de l'État de droit qui a incité le journaliste à émigrer en Angleterre en juillet 1938, alors qu'aucune menace ne pesait directement sur sa situation personnelle.

Pendant son séjour, Haffner constate que l'opinion britannique et les dirigeants politiques se contentent de généralisations et d'amalgames au sujet de l'Allemagne: « Ils dispos[ent] de très peu d'informations. Soit l'opinion [est] que tous les Allemands [sont] devenus des nazis, soit qu'il exist[e] en Allemagne une opposition exemplaire qui [va] bientôt prendre le pouvoir⁴¹. » *Jekyll and Hyde* propose une analyse différenciée de la population allemande, pour favoriser une stratégie de propagande pertinente de la part des Alliés: « On parle parfois aux Allemands comme s'ils étaient anglais. Le même pamphlet essaye parfois d'influencer les nazis, les vrais patriotes, et les partisans de l'opposition allemande. Le résultat: ils manquent leur cible et éveillent la méfiance générale⁴². »

La référence au roman de Robert Louis Stevenson vise à créer une affinité intellectuelle avec les lecteurs britanniques et à les prédisposer à donner une place à l'émigration allemande dans le combat au côté des Alliés: « Une grande partie de la pensée politique allemande est active aujourd'hui hors d'Allemagne, [...] partout où l'esprit allemand se sent plus chez soi pour le moment que dans le Reich allemand⁴³. » Le départ de nombreux émigrés est « une forme particulière de résistance nationale⁴⁴ » qui pourrait être utilisée par les forces alliées pour constituer

40. Sebastian Haffner, *Germany: Jekyll and Hyde*, Londres, Secker & Warburg, 1940, p. xxxi.

41. *Ibid.*, *Als Engländer maskiert: Ein Gespräch mit Jutta Krug über das Exil*, Munich, DTV, 2004, p. 31.

42. *Id.*, *Jekyll and Hyde*, *op. cit.*, p. xxxvi.

43. *Ibid.*, p. 204-205.

44. *Ibid.*, p. 214.

une légion allemande, pour fonder une académie qui représenterait la véritable *Bildung* (d'autant plus que les intellectuels et artistes ont fui le régime nazi dans des proportions très élevées), ou pour mettre en place une institution politique qui officialiserait l'existence de l'« autre Allemagne » et préparerait la reconstruction du pays après la guerre⁴⁵.

Le Royaume-Uni et les ressortissants de pays ennemis

À l'annonce de l'entrée en guerre de l'Angleterre, le 3 septembre 1939, s'installe un climat d'hostilité généralisée qui finit par jouer sans discernement⁴⁶ contre l'ensemble des réfugiés. Un mouvement similaire de germanophobie a mené durant les années 1914-1918 à l'internement des ressortissants allemands⁴⁷. Dans les années 1930, même si la politique d'apaisement laisse présager l'assouplissement de la méfiance envers les émigrés de langue allemande, le comité d'aide aux Juifs allemands (*German Jewish Aid Committee*) publie un guide intitulé *While You are in England. Helpful Information and Guidance for every Refugee* (« Pendant votre séjour en Angleterre: informations et conseils utiles pour tous les réfugiés »)⁴⁸. Il est recommandé de ne pas parler ou lire de l'allemand en public et de ne pas critiquer le gouvernement, ni la politique d'émigration.

Une attitude discrète doit permettre aux réfugiés de se fondre dans la population et de ne pas attiser le ressentiment populaire dans un contexte de crise économique. Dès 1938 pourtant, le Comité de défense de l'Empire (*Committee of Imperial Defence*), composé de représentants de l'état-major et des ministres du Cabinet, organise une série de réunions sur le thème du contrôle des étrangers en temps de guerre, lors desquelles est envisagée l'expulsion de tous ceux qui sont arrivés en Grande-Bretagne après le 1^{er} janvier 1919, sans qu'on détermine précisément comment mettre en place une telle mesure. L'alternative de l'internement s'impose peu à peu, et en août 1938, le ministère de l'Intérieur produit une liste de vingt-sept camps potentiels⁴⁹.

En septembre 1939, le statut officiel des émigrants de langue allemande devient celui de « ressortissants de pays ennemis⁵⁰ » et une zone

45. Voir Haffner, *Jekyll and Hyde*, op. cit., p. 221-223.

46. Voir Wasserstein, *Britain and the Jews of Europe*, op. cit., p. 86.

47. Voir Seabrook, *The Refuge and the Fortress*, op. cit., p. 19.

48. [German Jewish Aid Committee], *While You are in England. Helpful Information and Guidance for every Refugee*, Tiptree, Anchor Press, 193 [?].

49. Voir Gilman, *Collar the Lot*, op. cit., p. 24 et suivantes.

50. Une mesure similaire est prise au même moment aux États-Unis.

de protection est instaurée le long des côtes Est et Sud. Une centaine de tribunaux recense les réfugiés à partir d'octobre 1939, en les classant en trois catégories : dans la catégorie A, les émigrants sont automatiquement internés, car jugés susceptibles d'aider leurs compatriotes ou de freiner l'effort de guerre ; les personnes classées dans la catégorie B ne sont pas internées, mais leur mobilité et leurs possibilités d'emploi sont limitées, et il leur est interdit de posséder une voiture, un appareil-photo ou des cartes à grande échelle ; enfin, la catégorie C (pas d'internement, pas de restriction) rassemble les émigrants décrits comme « victimes de l'oppression nazie pour des motifs raciaux, religieux ou politiques », et les résidents de longue date⁵¹. D'après les témoignages, la plupart des réfugiés qui doivent se présenter devant les tribunaux le font de bonne grâce et semblent y voir une occasion de montrer leur loyauté ou du moins leur bonne volonté. À l'issue de ce recensement, 600 personnes sont internées, et 6 800 doivent se plier aux restrictions de la catégorie B. La majorité des personnes recensées, dont Pevsner, sont déclarées « fiables » et classées dans la catégorie C.

Lorsque se répandent en Grande-Bretagne des informations sur l'offensive allemande du printemps 1940 contre le Danemark et la Norvège, puis la Belgique, la France et les Pays-Bas, une vague de panique populaire s'élève, provoquée par la crainte de la présence dans le pays d'une « cinquième colonne ». La rumeur a commencé à circuler dès la guerre d'Espagne, et l'avancée rapide de l'armée allemande en Europe laisse maintenant présumer l'existence d'un réseau souterrain international⁵². L'*Evening Standard* affirme en février 1939 que quatre cents agents de la Gestapo se trouvent en Angleterre et que certains se font passer pour des réfugiés juifs. Les soupçons d'espionnage, de sabotage et d'infiltration sont relayés par les journaux sur un ton alarmiste, comme dans le *Daily Express* : « Serions-nous un peu trop laxistes ? Prenons-nous trop de risques ? Voilà les questions qu'on entend les gens poser⁵³ », ou dans le *Sunday Express* : « Être un réfugié en Angleterre devient non seulement une vie plaisante mais aussi prospère⁵⁴ », ou encore dans le *Daily Mail* : « Il faut retirer aux tribunaux locaux, qui avancent à tâtons, la responsabilité de regrouper les ressortissants de pays ennemis. Les réfugiés d'Autriche et

51. Voir Johnson Herschel, « European War 1939/895 », Archives nationales des États-Unis, Washington, dossier 740.00115.

52. Voir Louis De Jong, *The German Fifth Column in the Second World War*, Chicago, University of Chicago Press, 1956, p. 40 et suivantes.

53. *Daily Express*, Londres, 16 janvier 1940.

54. *Sunday Express*, Londres, 28 janvier 1940.

d'Allemagne, hommes et femmes, devraient être envoyés sans délai dans un coin isolé du pays et gardés sous surveillance rapprochée⁵⁵ ! »

Les milieux politiques sont tout aussi hostiles que la presse. Dans une intervention à la BBC en mai 1940, George Nevile Bland, diplomate, déclare :

Soyez prudents, en ce moment, et ne faites jamais entièrement confiance à ceux et celles qui ont des connexions allemandes ou autrichiennes. Si vous connaissez des personnes de cette catégorie encore en liberté, ouvrez l'œil, peut-être n'ont-elles rien à se reprocher, mais [...] aujourd'hui nous ne pouvons pas nous permettre de courir ce risque⁵⁶.

La chute de quatre pays en un temps record confirme le soupçon selon lequel les forces ennemies disposent de moyens exceptionnels, sans lesquels leur victoire n'aurait pas été possible. L'hypothèse de la présence massive d'agents sur le sol britannique est sans doute peu crédible, mais on rapporte que les autres nations ont justement été victimes de leur crédulité⁵⁷. Des précautions sont donc prises : le ministère de l'Intérieur demande au public de guetter l'arrivée de parachutistes, les habitants des zones rurales se constituent en milices, et des ligues de volontaires de défense locale se forment⁵⁸. Quant aux ressortissants étrangers, ils voient leurs libertés sévèrement restreintes.

« Embarquez-moi tout ça ! »

Le 12 mai 1940, l'ordre est donné d'organiser l'internement des ressortissants des pays contre lesquels la Grande-Bretagne est en guerre. Plusieurs facteurs expliquent ce durcissement politique : Winston Churchill doit montrer que l'ère de Neville Chamberlain et de l'apaisement est terminée ; il veut aussi éviter un retournement de loyauté parmi les réfugiés dont les familles vivent encore sous la menace nazie⁵⁹. L'expression employée par Churchill à l'annonce de l'entrée en guerre de l'Italie, quand on lui demande ce qu'il adviendra des émigrés italiens présents sur le territoire britannique, est devenue symptomatique du traitement des ressortissants des pays ennemis : « Embarquez-moi tout ça⁶⁰ ! » (« *Collar the lot!* »). Cette

55. *Daily Mail*, Londres, 24 mai 1940.

56. Cité dans Eric Koch, *Deemed Suspect: A Wartime Blunder*, Toronto, Methuen, 1980, p. 33.

57. Voir Gilman, *Collar the Lot*, op. cit., p. 74 et suivantes.

58. Voir De Jong, *The German Fifth Column*, op. cit., p. 95 et suivantes.

59. Voir Koch, *Deemed Suspect*, op. cit., p. 25 et suivantes.

60. Cité dans Gilman, *Collar the Lot*, op. cit., p. 153. L'expression apparaît dans les minutes d'une séance du cabinet ministériel à l'annonce de l'entrée en guerre de l'Italie le 10 juin 1940.

même injonction prive tout à coup les réfugiés de leur individualité : les nuances introduites par les tribunaux dans un souci de justice sont abolies, ce qui renvoie l'étranger à sa condition première d'exclu du groupe majoritaire. L'identité des personnes déplacées n'est plus déterminée que par la négation, par l'absence de la nationalité britannique.

À partir de juin 1940, les hommes des catégories B et C sont envoyés dans une dizaine de camps répartis sur tout le territoire, souvent relégués dans les confins, par exemple sur l'île de Man, ou en Écosse, où les internés sont logés dans des baraques et dans des tentes. Dans le sud de l'Angleterre, des camps de vacances sont réquisitionnés pour accueillir les prisonniers, d'autres sont installés dans des écoles à Edimbourg, Southampton et Londres⁶¹. Le rejet des ressortissants de pays ennemis en marge de la communauté britannique devient systématique et répressif. Toutefois, le but des autorités gouvernementales est avant tout de les déplacer hors du territoire, selon un plan mis en action au printemps 1940 avec le début des déportations vers les pays du Commonwealth, en particulier le Canada et l'Australie. Par exemple, le Canada accepte, dans un premier temps, de recevoir 7 000 personnes⁶².

L'internement généralisé soulève une vague de protestations, illustrée par l'article de H. G. Wells dans la revue *New Republic* le 26 août 1940, « J'accuse », dans lequel il dénonce la rupture du lien culturel qui avait commencé à se créer et la trahison de la Grande-Bretagne envers ceux qu'elle a recueillis⁶³. En effet, les tribunaux chargés de la catégorisation par A, B ou C devaient aussi établir en parallèle si les personnes interrogées étaient « réfugiées des persécutions nazies », un statut qui leur donnait droit au soutien du gouvernement. C'est le cas de plus de 55 000 personnes. Le chevauchement des deux catégories n'est pas sans poser problème, car il mène parfois à l'internement dans le même camp de partisans du régime national-socialiste et d'opposants à ce dernier⁶⁴.

L'opinion publique est alertée par l'annonce de mauvais traitements infligés aux internés à bord du *Dunera* en route pour l'Australie, ou de l'*Ettrick*, dont les 2 600 passagers sont fouillés et privés de leurs effets personnels par l'armée à leur arrivée au Canada⁶⁵. C'est la nouvelle du

61. Voir Michael Seyfert, *Im Niemandsland: Deutsche Exilliteratur in britischer Internierung*, Berlin, Arsenal, 1984.

62. Voir Gilman, *Collar the Lot*, op. cit., p. 150.

63. H. G. Wells, « J'accuse », *Reynolds News*, 28 juillet 1940.

64. Voir François Lafitte, *The Internment of Aliens*, Harmondsworth, Penguin, 1940, p. 70.

65. Voir Seyfert, *Im Niemandsland*, op. cit., p. 47.

nauffrage de l'*Arandora Star*, coulé par une torpille allemande le 2 juillet 1940, qui change le malaise en véritable indignation nationale. Au Parlement, on exige la séparation sur les navires entre les personnes de confession juive et ceux qui sont soupçonnés d'être des sympathisants du national-socialisme⁶⁶. La politique de confinement des ressortissants de pays ennemis, qui les place injustement dans un entre-deux politique, social et culturel, est remise en cause. Richard Friedenthal, poète interné au camp d'Hutchinson sur l'île de Man, considère que cela revient à vivre un double exil : « Nous ne sommes personne. [...] Pour les Anglais qui nous ont internés, nous sommes allemands, et pour les Allemands... que sommes-nous au juste pour les Allemands⁶⁷ ? »

L'opinion publique est de moins en moins convaincue par l'argument de la prudence contre des ressortissants de pays ennemis dont le statut n'a vraiment changé que de nom. Dans un discours devant la Chambre des lords, l'évêque de Chichester, George Bell, proteste contre la relégation des réfugiés et des exilés de langue allemande au rang d'ennemis de l'intérieur :

Cette guerre n'est pas en premier lieu une guerre nationale, c'est, comme beaucoup d'hommes politiques britanniques l'ont déjà affirmé, une guerre d'idéologies et de principes. La question de savoir qui sont les alliés et les ennemis de la Grande-Bretagne ne peut donc pas être résolue selon le critère de la « nationalité sur le passeport » mais en des termes qui prennent en compte le caractère nouveau de cette guerre, c'est-à-dire en fonction d'une citoyenneté idéologique⁶⁸.

Il est de l'intérêt de la nation de laisser les réfugiés libres de vivre et d'exprimer un nationalisme affectif, un lien avec leur pays d'adoption.

La différenciation entre nationalisme et idéologie apparaît déjà dans *Jekyll and Hyde*. Ce n'est pas contre la nation allemande que l'on se bat, insiste Haffner, mais contre l'idéologie nazie, afin de libérer l'Europe de persécutions radicales et de restaurer le principe de l'égalité devant la loi :

Aux yeux du monde, nous tiendrons ou nous tomberons pour un principe international qui nous est aussi cher qu'il l'est aux Américains, aux Français, aux Tchèques, aux Hollandais, aux Belges, aux Polonais, aux Allemands, aux Autrichiens et aux Italiens, et qui est repoussant non seulement pour Hitler, Mussolini, Franco et leurs sbires européens, mais aussi pour un certain nombre de Britanniques, dont quelques-uns ont été

66. Voir [Judex], *Anderson's Prisoners (Refugee Case-book)*, Londres, Gollancz, 1940, p. 11.

67. Richard Friedenthal, *Die Welt in der Nußschale*, Munich, Piper, 1956, p. 203.

68. George Bell, évêque de Chichester, 6 août 1940, cité dans *Anderson's Prisoners*, op. cit., p. 13.

relégués là où ils ne pourront plus nuire, mais dont beaucoup occupent encore une position forte dans le pays⁶⁹.

Haffner construit l'image d'une communauté culturelle plutôt que politique, fondée sur des valeurs partagées et sur un sentiment d'adhésion: « La condition pour accepter un camarade dans ce combat ne devrait pas être "Où êtes-vous né?" [...] mais plutôt "êtes-vous comme nous du côté de la liberté et de l'égalité"⁷⁰? » L'identité devient un choix.

Nikolaus Pevsner au camp de Huyton

Comme le raconte Beveridge, les intellectuels déplacés qui dépendent de la SPSL sont aussi concernés par l'internement: « La quasi-totalité de nos 500 et quelques universitaires d'Allemagne, d'Autriche et d'Italie, a disparu du jour au lendemain⁷¹. » Pevsner est arrêté en juillet 1940. Il est autorisé à envoyer un télégramme informant sa famille qu'il se trouve à Kempton Park, dans le comté de Sussex, avec la formulation type: « Je me porte bien et je t'enverrai ma future adresse plus tard⁷². » Il décrit ce camp de transit comme une expérience de « profonde dépression »: « de vastes pièces pleines de courants d'air, un lit et à manger irrégulièrement, des officiers méchants⁷³ ».

Pevsner est ensuite transféré à Huyton, un camp installé dans un lotissement en construction à Liverpool, et ouvert dès le 17 mai 1940. Dans un premier temps, il est logé dans une tente, puis se porte volontaire pour travailler dans les services administratifs, ce qui le fait avancer dans la hiérarchie interne. On le loge dans la meilleure partie du camp, les maisons du lotissement, encore dépourvues de meubles: « 12 à 16 hommes par maison, tous sur des paillasses sauf les plus âgés, tous avec des couvertures mais pas de draps, etc. C'est primitif, mais ce n'est pas insupportable. » Bien que précaires, les conditions pratiques sont comparables au contexte difficile dans lequel vit la majorité de la population britannique en temps de guerre, et Pevsner s'inquiète de cet état de fait: « Le camp s'améliore de façon assez spectaculaire, c'est trop, je pense ». Sa crainte est en effet que « l'opinion publique ne soit affectée, si nous n'inspirons plus la pitié aux gens⁷⁴. »

69. *Ibid.*, p. 17.

70. *Ibid.*

71. Beveridge, *A Defence of free Learning*, *op. cit.*, p. 55.

72. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 4 juillet 1940, AP.

73. Lettre de Pevsner, 1^{er} août 1940, GP 6/135.

74. *Ibid.*

Certains avantages lui sont accordés quand il devient enseignant dans l'école improvisée: « Puisque j'ai depuis le début montré un grand intérêt pour l'éducation, les cours d'anglais, etc., et que l'officier du nouveau camp est entreprenant et, sur le plan personnel, sympathique, j'ai réservé, avec son aide, la meilleure maison de l'endroit pour servir d'école⁷⁵. » Trois pièces sont consacrées à l'enseignement dans cette institution de fortune qui rencontre l'approbation générale: « Mon *College* », comme le surnomme Pevsner, « est florissant, j'enseigne neuf leçons par semaine, toutes en anglais, et deux cours d'histoire de l'art, sur le thème que j'avais préparé pour Birkbeck College⁷⁶ ». Éviter l'inactivité et garder l'esprit alerte sont bien sûr des avantages évidents de ce projet, mais un autre aspect plus menaçant ne doit pas être oublié: « Il est essentiel d'avoir un emploi qui protège d'être "expédié"; au Canada, quand j'aidais aux inscriptions, ou sur l'île de Man, maintenant. Je ne veux y aller sous aucun prétexte. Ne serait-ce qu'à cause d'Hitler⁷⁷. » L'internement provoque un cas extrême d'incertitude identitaire, et la restauration d'un semblant de quotidien est une manière d'étouffer la crainte d'être traité comme une monnaie d'échange, ou d'être pris dans le feu des hostilités si le conflit atteignait la Grande-Bretagne.

Reformuler la triade *lingua, securitas et dexteritas*

Les semaines que Pevsner passe à Huyton valent comme un dispositif accéléré de transfert, comparable à son arrivée dans le pays. Alors que le dialogue constant avec sa femme et ses enfants avait instauré un ordre et une régularité dans le récit de son émigration et confirmé sa progression vers la stabilité, son nouvel isolement est aggravé par l'irrégularité des services de courrier, qui crée un décalage impossible à compenser: « Puisque ma première vraie lettre est partie et que tu l'as peut-être déjà reçue maintenant, je dois commencer la suivante immédiatement, même si je ne sais pas quand je l'enverrai⁷⁸. » Pevsner doit en outre écrire en anglais (une règle assouplie par la suite), qui n'est pas la langue de l'intimité.

Les lettres envoyées à sa famille révèlent son évidente frustration, d'autant plus qu'il avait l'impression d'avoir trouvé sa place dans la société britannique: « Le choc soudain d'être devenu un étranger

75. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1^{er} août 1940, GP 6/135.

76. Lettre de Pevsner, 9 août 1940, AP.

77. Lettre de Pevsner, 22 août 1940, *op. cit.* Pevsner pensait sans doute que la situation de l'île de Man était plus vulnérable, en cas d'invasion, que les camps situés à l'intérieur des terres.

78. Lettre de Pevsner, 1^{er} août 1940, GP 6/135.

dangereux et pour lequel on a de l'aversion est odieux⁷⁹. » De nombreux témoignages d'internés vont dans ce sens. Rudolf Olden, secrétaire de l'Exil-PEN-Club, parvient à envoyer une lettre au *Manchester Guardian* peu avant son arrestation, publiée anonymement le 28 juin 1940 sous le titre « "Ressortissants de pays ennemis" : les victimes d'Hitler traitées comme des hors-la-loi. » Le devoir du gouvernement britannique est de gagner la confiance des opposants à Hitler, qui pourraient contribuer à contrecarrer le pouvoir du national-socialisme. Or c'est l'inverse qui se produit : « Comment tient-on parole ? On les appelle "ressortissants de pays ennemis", on leur impose des restrictions humiliantes, on les licencie, on les traque chez eux, on leur confisque leurs postes de radio, on les embarque, on les interne⁸⁰ ? »

L'expérience collective risque d'aliéner les internés à la cause britannique et de les amener, par opposition, à se constituer en communauté, même si un fossé culturel tout aussi profond les sépare parfois idéologiquement de leurs codétenus. Les analyses récentes des camps d'internement en Grande-Bretagne présentent souvent de tels exemples de regroupement identitaire, marqués par l'organisation de spectacles et d'expositions d'œuvres d'art produites dans les camps (par exemple, l'écrivain Fred Uhlman⁸¹ et le peintre Kurt Schwitters⁸² font partie des internés les plus connus d'Hutchinson, sur l'île de Man) ou la création d'organes de presse, comme *The Camp: Hutchinson Square Journal*⁸³. Cependant, la conscience identitaire bien particulière identifiée chez Pevsner se décline aussi dans la phase d'internement : « Je ne ressens pas la masse de fils de fer barbelés comme un grief moral, ni les sentinelles avec leurs baïonnettes, qui s'ennuient tout autant que nous. Ce dont je

79. *Ibid.*

80. [Rudolf Olden], « "Enemy Aliens" – Hitler Victims treated as Outlaws », *Manchester Guardian*, 28 juin 1940. (Olden souligne.)

81. Voir Charmian Brinson, Anna Müller-Härlin et Julia Winckler, *His Majesty's loyal Internee: Fred Uhlman in Captivity*, Londres, Vallentine Mitchell, 2009.

82. Voir Emma Chambers et Karin Orchard (éd.), *Schwitters in Britain*, Londres, Tate, 2013.

83. Voir « Kulturarbeit und geistiges Leben in den Lagern » et « Gefangenschaft und Selbstverständigung: Literarische Arbeit in den Internierungslagern » dans Seyfert, *Im Niemandsland*, op. cit., p. 51 et suivantes et p. 65 et suivantes ; Anna Müller-Härlin, « Fred Uhlman's Internment Drawings », in : Shulamith Behr et Marian Malet (éd.), *Arts in Exile in Britain 1933-1945. Politics and Cultural Identity*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 135-166 ; Richard Dove, « "Wer sie nicht erlebt hat, der begreift sie nie". The Internment Camp Revue *What a Life!* » et Jennifer Taylor, « "Something to make people laugh"? Political content in Isle of Man Internment Camp Journals July-October 1940 », in : Richard Dove (éd.), *"Totally un-English"? Britain's Internment of "enemy Aliens" in Two World Wars*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 121-138 et p. 139-152.

souffre, c'est de ce "nous" que j'essaie d'éviter. Je ne veux pas être "nous" avec 90 % des gens ici⁸⁴. »

Pevsner conserve son individualité au sein de l'embryon de vie sociale qui se reconstitue autour de lui. Cet état d'esprit n'est pas si exceptionnel parmi les internés, et la pratique d'activités culturelles ne fait pas l'unanimité dans les camps, même si certains (comme l'écrivain Max Zimmering, également interné à Huyton) y voient une « responsabilité sociale⁸⁵ ». Pevsner, quant à lui, préfère adopter une attitude indépendante et refuse de se voir imposer de l'extérieur une catégorisation qu'il réfutait déjà parmi les émigrés et réfugiés de langue allemande. Contrairement à d'autres internés qui demandent l'aide du gouvernement britannique au titre de leur statut de réfugié, il rejette tout autant le qualificatif d'étranger que celui d'ennemi et considère son internement comme une erreur judiciaire, causée par le retard pris par les services de naturalisation.

Pour cette raison, il accorde une importance bien plus grande aux cours d'anglais de l'école qu'aux événements organisés par les autres universitaires internés, qui lui semblent déplacés : « J'apprécie les leçons, et certains des cours, mais il y a des poseurs qui organisent (je ne plaisante pas) un *Huyton Yearbook* aux ambitions académiques⁸⁶. » Il expose plus longuement son avis dans la lettre suivante :

Un programme de conférences bien trop grand et pompeux est organisé par la « ville » (ça brasse de l'air). Jusqu'ici je suis intervenu sur les architectes modernes, le design moderne, la peinture moderne. Cela ne me plaît pas trop. Je préfère les petits cours de langue, où tu sais que tu peux aider les gens. Il faut maintenir ici la gentillesse humaine contre toutes les organisations vaines et contre tous ces fâcheux qui ne font qu'alimenter l'incroyable irréalité⁸⁷.

Plutôt que contribuer à l'atmosphère confinée du camp et se retrouver enfermé à nouveau dans un rôle, celui de l'universitaire qui joue à l'université, Pevsner a une approche concrète de la situation : il faut mettre à profit l'internement pour favoriser ses chances d'intégration (par l'outil de communication linguistique) une fois libéré.

84. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1^{er} août 1940, GP 6/135.

85. Cité dans Seyfert, *Im Niemandsland*, op. cit., p. 51.

86. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1^{er} août 1940, GP 6/135.

87. Lettre de Pevsner, op. cit., 2 août 1940, 2 août 1940.

Expériences de la libération et du retour

Dans un débat parlementaire de juillet 1940, le ministre de l'Intérieur John Anderson promet d'exempter d'internement ou de libérer ceux qui sont à l'abri de tout soupçon après enquête, et ceux qui peuvent justifier d'un travail d'importance nationale, ce qui inclut la science et l'éducation⁸⁸. Informé de cette évolution favorable, Pevsner prépare sa défense en mettant l'accent sur « une connaissance unique des produits industriels britanniques de bonne qualité et propres à l'exportation, et une expérience journalistique⁸⁹ ». Il est plus aisé de démontrer les répercussions pratiques de son enquête sur le design à Birmingham, que de ses autres recherches en histoire de l'art⁹⁰.

Parallèlement à ces démarches personnelles, l'internement de Pevsner est signalé à la SPSL par Gertrud Bing, collaboratrice de l'Institut Warburg installé à Londres :

Je voudrais savoir si quelque chose est fait pour Nikolaus Pevsner. J'ai le sentiment qu'il est en bien mauvaise posture. [...] Il serait tout à fait possible, et c'est également l'opinion de [Fritz] Saxl, de plaider pour lui en tant qu'universitaire, car ses cours à Londres ont toujours rencontré un grand succès, et le livre sur l'histoire des académies que Cambridge Press a publié récemment est un ouvrage profond et intéressant⁹¹.

Ces arguments se situent sur un plan différent de l'approche plus pragmatique et sans doute plus réaliste adoptée par Pevsner. Parmi les collègues du Warburg, la logique universaliste de la science tente de contrer une logique nationaliste, mais cette confrontation est nécessairement plus tendue en temps de guerre, puisqu'il est alors difficile d'aller contre l'argument de la sécurité du pays. C'est pourtant la SPSL qui obtient la libération de Pevsner. Sur 518 demandes de remise en liberté déposées par le biais de l'association, seules vingt ont été refusées, concernant uniquement des personnes qui n'y étaient pas directement affiliées. La procédure de libération, dans l'ensemble, est assez lente (il en est encore question dans un discours d'Archibald Hill à la Chambre des communes en décembre 1940), mais pour Pevsner elle est se déroule assez rapidement, grâce à l'intervention de Frank Pick, directeur général du ministère de l'Information, et de ses autres garants, dont

88. Voir Beveridge, *A Defence of free Learning*, *op. cit.*, p. 55 et suivantes.

89. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1er août 1940, GP 6/135.

90. Lettre de Pevsner, 2 août 1940, *op. cit.*

91. Lettre de Gertrud Bing (Institut Warburg) à Esther Simpson (SPSL), 20 août 1940, SPSL.

John A. R. Munro, recteur du Lincoln College à Oxford et John Maud, directeur de Birkbeck College⁹².

Dans une lettre datée du 22 septembre 1940, Pevsner donne l'impression que l'internement a certes été une expérience éprouvante, mais que le retour à la normale est une épreuve tout aussi difficile. Résumant sept années d'effort pour s'adapter à son changement de vie, il admet son incapacité à subvenir aux besoins de sa famille sans aide financière, malgré la multiplicité des démarches entreprises. Ce qui le rend particulièrement amer est le fait que les éditeurs de la revue *The Studio*, pour qui il a développé une série d'articles en avril 1940⁹³, ont profité de son internement pour l'évincer. Pourtant, il a continué à correspondre avec les rédacteurs alors qu'il était à Huyton, directement ou par l'intermédiaire de son épouse, à qui il a même écrit sur un ton rassurant : « Je crois que je vais pouvoir garder cet emploi après ma libération⁹⁴. » Cet espoir ayant été déçu, Pevsner analyse les raisons de son renvoi :

Dès le début, j'ai eu l'impression que l'un des directeurs n'appréciait pas l'idée d'intégrer un expert venu de l'extérieur. C'est maintenant lui qui a repris mon travail. Leur argument est que mon internement les a irrévocablement contraints à trouver un nouvel arrangement et que, puisque cela semble fonctionner plutôt bien, ils ne voient pas pourquoi ne pas s'y tenir. Tout ceci est assez déplorable, mais je suppose que c'est une expérience que beaucoup vont vivre sous une forme ou une autre, à leur retour des camps d'internement⁹⁵.

Il doit donc se résoudre à solliciter l'aide de la SPSSL⁹⁶ qui lui accorde début novembre une bourse de 200 £⁹⁷. Toutefois, Pevsner a la possibilité de renvoyer l'argent le mois suivant, après qu'il a trouvé un emploi un peu inattendu : « J'ai commencé mon travail d'ouvrier avec pelle et pioche. [...] Je suis sûr que vous comprendrez que je préfère gagner cette somme plutôt que de l'accepter sans rien faire en échange, ni recherche, ni cours, ni rien⁹⁸. »

92. Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à la SPSSL, 22 septembre 1940, *op. cit.*

93. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 256.

94. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 18 août 1940, AP.

95. *Idem*, lettre à Esther Simpson, 4 octobre 1940, SPSSL.

96. Lettre de Pevsner à Simpson, 22 septembre 1940, *op. cit.*

97. Voir la lettre d'Esther Simpson à Nikolaus Pevsner, 4 novembre 1940, *op. cit.*

98. Lettre de Nikolaus Pevsner à Esther Simpson, 1^{er} décembre 1940, *op. cit.*

D'UNIVERSITAIRE À BALAYEUR DE RUE : UNE PLONGÉE DANS LA CULTURE POPULAIRE

Les 1^{er} et 25 septembre 1941, Pevsner raconte dans la revue *Die Zeitung*, publiée à Londres, comment il est devenu nettoyeur dans les rues de la capitale ravagées par les bombardements de la guerre éclair :

Début novembre est paru dans les journaux un appel d'[Ernest] Bevin promettant un emploi à tous les chômeurs, anglais et étrangers, pourvu qu'ils soient prêts à aider à déblayer les logements détruits. [...] Depuis mon internement, j'avais passé des mois en recherches vaines. Je me suis dit : pourquoi n'essayerais-je pas, tout objet de luxe que je suis, écrivain et universitaire, de gagner de l'argent honnêtement et utilement, en rendant service à l'Angleterre, puisqu'on ne me permettait pas d'aider d'une manière qui soit plus appropriée à ma situation⁹⁹ ?

La voix de l'« autre Allemagne » en Grande-Bretagne

Le journal *Die Zeitung* est à la convergence de l'idéal de la *Bildung* et du projet de préservation de l'identité culturelle, menacée par le régime national-socialiste, d'une « autre Allemagne » qui souhaite contribuer dans l'exil à la formation du discours des Alliés. Le nom de Sebastian Haffner est souvent associé à ce projet éditorial. Il n'en est pas le créateur, même si sa notoriété apporte une aura de professionnalisme et une caution politique. La situation en l'Allemagne à son départ pour l'Angleterre est telle que Haffner se considère comme un réfugié politique. En février 1940, il est interné dans le Devon et transféré en mai sur l'île de Man, où il rencontre Hans Lothar (1900-1944), ancien directeur de la *Frankfurter Zeitung*, qui a quitté l'Allemagne en 1936¹⁰⁰. L'internement exacerbe chez Haffner l'ambition de reconstituer à l'étranger l'Allemagne véritable.

Il propose à Lothar de créer un journal d'exilés germanophones et d'en faire la voix de la résistance politique allemande dans le paysage journalistique international¹⁰¹, ce qu'atteste cet extrait du tout premier article, dans le premier numéro daté du 12 mars 1941 :

99. Nikolaus Pevsner [Ramaduri], « Schuttschipper-Erinnerungen », manuscrit inédit, 1940, GP 2/23.

100. Voir Werner Röder et Herbert Strauss (éd.), *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*, vol. 1 : *Politik, Wirtschaft, öffentliches Leben*, Munich, Sauer, 1980, p. 461.

101. Voir Haffner, *Als Engländer maskiert*, op. cit., p. 43-44.

Ce journal donne aux émigrés allemands le signal du rassemblement et de l'offensive. On a souvent considéré les émigrés allemands comme des réfugiés et parmi eux, certains ont peu à peu développé une mentalité de réfugiés. Mais le monde n'a pas besoin de réfugiés. Le monde a besoin de combattants. Les émigrés allemands seront des combattants, ou tomberont. Ce journal souhaite les aider à devenir des combattants¹⁰².

En appelant à la sortie de l'état passif de l'émigré pour participer intensivement au transfert de la culture et de l'essence de l'Allemagne et ainsi la protéger du national-socialisme, le journal pose comme ligne éditoriale un ambitieux projet de contre-propagande.

Die Zeitung est diffusé en Angleterre et, à moindre échelle, en Allemagne, jusqu'au 1^{er} juin 1945, d'abord quotidiennement puis chaque semaine à partir de janvier 1942. Son comité de rédaction est constitué à l'origine du rédacteur en chef Hans Lothar, de Wolfgang von Einsiedel, Sebastian Haffner, Peter de Mendelsohn, Julius Oskar Reichenheim et Hans Uhlig¹⁰³. Après la disparition de Lothar en janvier 1944, la direction du journal est reprise par Dietrich Mende. Le projet est financé par le ministère de l'Information, dont l'influence relève presque de la censure : la rédaction de *Die Zeitung* est en effet supervisée par un officier de liaison, ce qui s'explique pour Haffner par le fait que « les Anglais ne voulaient pas (à juste titre) fixer prématurément de ligne de conduite définie dans leur rapport à l'Allemagne pour l'après-guerre. Ils ne savaient pas ce qui allait advenir de l'Allemagne et devaient composer avec les Russes et les Américains¹⁰⁴ ». L'observateur du ministère participe donc aux conférences de rédaction et délimite le champ d'action du journal.

Lors d'un débat à la Chambre des communes en juin 1942, le ministre de l'information Brendan Bracken doit rendre des comptes sur la présence au Royaume-Uni de cet organe de presse germanophone, qui a atteint un tirage de 16 000 exemplaires par numéro et une diffusion internationale. La question des destinataires, notamment, préoccupe ceux qui voient le projet d'un œil critique : « Ne serait-il pas préférable [...] que les contributeurs donnent leur point de vue dans nos propres journaux, puisqu'ils parlent tous bien anglais ? C'est un gâchis de papier

102. *Die Zeitung*, 12 mars 1941.

103. Voir Wilhelm Sternfeld, « *Die Zeitung*: A London Journal 1941-1945 », *The Wiener Library Bulletin*, vol. 5, janvier-mars 1951, p. 6 ; Charmian Brinson et Marian Malet, « *Die Zeitung* », in : Abbey, *Between Two Languages*, op. cit., p. 215-243 et Donal McLaughlin, « Women only? The Feuilleton of *Die Zeitung* (1941-1945) » in : Ian Wallace (éd.), *Aliens - Uneingebürgerte. German and Austrian Writers in Exile*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 237-251.

104. Haffner, *Als Engländer maskiert*, op. cit., p. 49.

précieux¹⁰⁵. » La députée Eleanor Rathbone rappelle que tous les émigrés ne parlent pas forcément anglais et ajoute en faveur de *Die Zeitung*: « Ce journal a une signification très particulière en tant qu'il représente un moyen de transmettre notre point de vue aux Allemands dans ce pays qui seront, nous l'espérons, les dirigeants de la nouvelle Allemagne après la guerre¹⁰⁶. »

Thomas Mann soutient le journal avec enthousiasme, dès le premier numéro, dans lequel est publié son télégramme de félicitations: « Faites que *Die Zeitung* soit une arme efficace dans la bataille pour l'honneur des hommes, et de l'humanité allemande¹⁰⁷. » Cette publication devient l'espace d'expression de la culture allemande à l'étranger, à travers des articles comme l'hommage rendu à Goethe par l'écrivain Friedrich Burschell:

Non seulement les Allemands en exil ont le devoir de préparer une Allemagne libre, une meilleure Allemagne, il leur revient aussi la tâche de préserver l'héritage magistral de la véritable tradition allemande et de ne pas laisser sombrer dans l'obscurité de notre temps le souvenir des figures, des œuvres et des idées qui sont oubliées, insultées ou altérées dans l'Allemagne d'aujourd'hui, mais qui pourrait être d'une aide incalculable au retour et à la renaissance espérés du peuple allemand¹⁰⁸.

C'est donc un projet national, par des Allemands, pour les Allemands en général, visant à leur donner le courage de combattre et de défendre le sens profond de la *Bildung*.

Pevsner, *gentleman*-ethnologue

Pevsner s'implique très tôt dans *Die Zeitung*. Son premier article est publié dans le numéro du 17 mars 1941, au cinquième jour de la parution du journal. Il y intervient en qualité de critique d'art, une fonction qui lui est familière, et fait le compte rendu d'une exposition d'artistes de guerre à la National Gallery¹⁰⁹. Il a choisi d'écrire sous le pseudonyme « Peter Naumburg ». La ville de Naumbourg dans la région de Saxe-Anhalt tient une grande place dans son histoire personnelle, car c'est un

105. House of Commons Debates, 10 juin 1942, vol. 380, paragraphes 1047-1048.

106. *Ibid.*

107. Thomas Mann, *Die Zeitung*, 12 mars 1941.

108. Friedrich Burschell, « Goethe: Zu seinem Todestag », *Die Zeitung*, 22 mars 1941.

109. Nikolaus Pevsner [Peter Naumburg], « Englische Künstler malen den Krieg: Ausstellung der War Artists in der National Gallery », *Die Zeitung*, 17 mars 1941, p. 3.

lieu de villégiature familial, associé à un quotidien paisible et hors de l'emprise du temps. En prenant le nom de ce havre auquel ses souvenirs le rattachent, Pevsner rend hommage à une certaine idée de l'Allemagne. De plus, la cathédrale Saints-Pierre-et-Paul de Naumbourg est l'épicentre de nombreuses analyses de l'historien d'art Wilhelm Pinder (le mentor de Pevsner), sur la valeur de l'art allemand¹¹⁰. Les notions que ce nom évoque sont donc multiples : c'est le fleuron du Moyen Âge, l'apogée du gothique, un style à résonance internationale mais porteur d'une grande fierté nationale.

Plus inhabituel est le feuilleton *Meine Kollegen, die Schuttschipper* (« Mes collègues, les déblayeurs ») et *Schuttschipper-Psychologie* (« Psychologie du déblayeur »). Le titre du manuscrit, dont la moitié environ sert finalement aux deux articles du *Zeitung*, était *Schuttschipper-Erinnerungen* (« Souvenirs d'un déblayeur »). Dans la version finale du reportage, Pevsner se déplace donc de la position de protagoniste à celle d'observateur, voire, comme il l'explique lui-même, d'ethnologue : « Ce travail [est] extrêmement instructif, sur le plan psychologique et, dirait-on, ethnologique : où aurais-je pu vivre dans une telle intimité avec les représentants d'une classe dont les cercles ne touchent jamais les miens ni les vôtres¹¹¹ ? » Bien qu'ils soient tous occupés à la même tâche, la distinction sociale s'affirme dans les rapports avec ses collègues, presque à son corps défendant :

Ils ne savent pas que je suis allemand. Le son de l'anglais cultivé leur est de toute façon étranger. Malgré mon écharpe et mon bonnet d'ouvrier, mon surnom est *The Gentleman*. Malgré mon bon vieux costume avec le pantalon gris qui a connu ses meilleurs jours il y a sept ans, et la veste aux grandes tâches vertes qui datent du ravalement de la clôture du jardin en l'an 35. L'un d'entre eux a dit, non sans bienveillance, que je ressemblais au prince de Galles, un autre a renchéri en affirmant que je pourrais aller ainsi habillé, directement à l'hôtel Cumberland, qui représente donc dans ses rêves le Ritz de la classe supérieure¹¹².

Un changement de perception s'opère pour Pevsner : avec les stigmates culturels de l'accent et de l'habillement qui le signalent d'ordinaire comme Allemand, il se retrouve placé par les autres ouvriers dans les rangs des *gentlemen* anglais.

110. Voir Wilhelm Pinder, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1925.

111. Nikolaus Pevsner [Ramaduri], « Meine Kollegen, die Schuttschipper », *Die Zeitung*, 1^{er} septembre 1941, p. 3.

112. *Id.*, « Schuttschipper-Erinnerungen », *op. cit.*

Cette évolution va de pair, on le voit, avec une nouvelle forme de mise à distance et la création d'une autre dichotomie, non plus nationale, mais sociale. La différence est ici que Pevsner ne manque pas de se réclamer de ce statut composite, constitué *dans* le seuil : s'il est *gentleman* à cause de son « air » anglais, ce qui suffirait presque pour l'être aux yeux des ouvriers londoniens, cela le rapproche d'autant de l'idéal du *Bildungsbürger* qu'il convoitait autrefois, incarné par les Kurlbaum. Il souligne constamment cette distinction de classe :

Ai-je quelquefois pensé, alors que je regardais, par-delà le bureau et la fenêtre, les arbres secoués par le vent, la pluie régulière ou le robinet recouvert de givre en contrebas, aux travailleurs dans la rue, qui recevaient dans les yeux la poudre fine des décombres, portée par un vent qui les faisait tituber, dont la pluie traversait les vieilles nippes et qui collectaient de leurs mains gantées les briques gelées au sol¹¹³ ?

Dans cette description, l'attention au détail et l'attitude contemplative de l'historien d'art forment un contraste avec l'activité dans laquelle sont plongés les « travailleurs ».

La société britannique vue de l'intérieur

Pevsner remarque que son nouvel emploi lui permet de se fondre dans le décor, une position idéale pour l'observateur : « Il est curieux de voir comment le regard des gens qui contemplent un tel lieu de destruction peut passer à travers les travailleurs qui s'affairent, comme s'ils n'étaient pas là. Je n'ai jamais autant eu l'impression d'être un moineau ou une mouche. J'ai sûrement fait la même chose¹¹⁴ ». Déblayer les décombres l'amène à contempler la société de l'intérieur, au cœur d'un environnement quotidien qu'il est possible de reconstituer à travers ce qu'il compare à des fouilles archéologiques :

Qui sont les ceux et celles qui ont vécu ici ? Quels meubles allons-nous trouver, quelles images, quels livres ? Pourquoi pas par exemple ici, où on se croirait dans la Turmstrasse à Berlin, une caisse pleine de savon Yardley ? [...] Le linge propre, faute de commode, est rangé sous le matelas (chacun sa propre méthode de séchage et de chauffage ?). Et ici une gravure, le pont près de St. John's College, à Cambridge, où cet homme était conseiller municipal¹¹⁵.

113. *Ibid.*

114. *Ibid.*

115. *Ibid.*

Les remarques d'ordre sociologique sont souvent porteuses d'une référence implicite à la société allemande. Ce que perçoit Pevsner passe au filtre de certains préjugés dont il semble trouver la confirmation dans son expérience, plutôt qu'une réfutation : « Les objets retirés des décombres ne sont presque jamais réclamés par leurs propriétaires, qui ont une assurance ou préfèrent réclamer une compensation aux autorités municipales, qui font peu de cas du sort de ces objets. Il s'agit ici, je le crains, d'une vieille aversion anglaise à l'organisation¹¹⁶. » Le style journalistique permet à Pevsner de se livrer à des considérations que l'on sent très personnelles : « Moi-même, j'aurais aimé pouvoir acheter une pile de livres pour deux sous, alors que je les ai vus servir à allumer du feu. On a également brûlé un piano. C'est le propriétaire qui a eu l'idée¹¹⁷. » L'autodafé à modeste échelle pratiqué par les travailleurs et les anciens propriétaires des logements en ruines ne peut manquer d'évoquer l'actualité contemporaine et les autodafés de l'Allemagne nazie. Ce n'est pas seulement un problème d'organisation pratique mais plutôt l'effet d'une mentalité pragmatique à l'extrême, à laquelle un Allemand éduqué selon les principes de la *Bildung* ne peut s'associer. Le gaspillage sous la forme d'une perte matérielle se double d'un manque de respect pour les symboles culturels que l'on fait disparaître.

Dans ce passage qui est resté inédit et qui tient donc plus du journal personnel, Pevsner prend la mesure du rapport à l'Histoire qu'ont les Britanniques, très différent à ses yeux de sa propre approche. Ce calme et cette résilience, il les retrouve partout, et semble les approuver. Dans tous les chantiers auxquels il participe, Pevsner ne voit qu'une seule famille essayer de récupérer des objets personnels des ruines de leur appartement. Les autres, dit-il, « ne sont sans doute pas aussi sentimentaux, que ce soit les victimes des bombardements ou les collègues. C'est rassurant quant à l'issue de la guerre¹¹⁸ ». Une image se forme d'un peuple capable de se concentrer sur l'avenir et dénué de ce sentimentalisme qui a souvent été identifié comme l'une des causes culturelles de la dérive du nationalisme en Allemagne.

Pevsner retranscrit les témoignages et les histoires de bombardement, se faisant le médiateur de l'histoire culturelle orale du peuple britannique en temps de guerre. Ce qui le frappe dans ces histoires c'est qu'elles sont « dénuées de pathos, bien qu'ils y aient parmi elles, ici ou là, de véritables

116. Nikolaus Pevsner, « Schuttschipper-Erinnerungen », *op. cit.*

117. *Ibid.*

118. *Ibid.*

tragédies¹¹⁹ », une caractéristique qu'il analyse plus en détail dans la version publiée de son premier article pour *Die Zeitung*: « De telles tragédies sont racontées dans le silence. Cela montre là encore ce tact qui est la qualité la plus remarquable des Anglais, qualité qui unit tous mes *mates*, jeunes ou vieux, dégourdis ou gauches, paresseux ou travailleurs, et les distingue des groupes correspondants des autres pays¹²⁰. »

La grande dignité des Britanniques se déploie aussi dans leur respect de la propriété privée, même lorsqu'elle est étalée au grand jour: « Les ouvriers aiment mieux être honnêtes que d'acquérir des bagatelles, quand bien même ces bagatelles seraient rares et utiles¹²¹. » Ils accomplissent un travail pour le bien commun et ne cherchent pas à en tirer des bénéfices personnels: « Qu'on pense seulement que les maisons de beaucoup de ses travailleurs n'ont plus de vitres et qu'une boîte en carton ou un couteau à pain pourraient leur être très utiles. Là encore, cela s'explique par l'honnêteté anglaise, les portes laissées ouvertes¹²². » Cette caractéristique participe de l'essence de la culture britannique:

Nul besoin de préciser que tout cela se fait sans autocongratulation. La discrétion anglaise, le calme anglais ne sont pas seulement des produits de l'éducation dans les écoles privées [*public schools*], ce sont aussi des traits caractéristiques des cantonniers, même si leur manière de parler dépasse tant celle du travailleur allemand en gros mots et en vulgarité brutale¹²³.

Le second article se conclut par une *laudatio*: « Ô Angleterre, apaisante pour les nerfs, civilisée de part en part, bien tempérée¹²⁴ ! » Pevsner salue les qualités qui fondent la légitimité du combat des Britanniques dans les rangs des Alliés, pour la préservation de la civilisation occidentale face à la barbarie étrangère, un trait qu'il est essentiel de souligner dans un journal destiné à perpétuer cette intention civilisatrice. De fait, en plus de ses collègues, cette couche de la société britannique qu'il n'a jusqu'ici qu'entrevue lors de certaines conférences publiques faites devant des associations de travailleurs, Pevsner rencontre aussi une autre catégorie d'émigrés, dont la multiplicité ethnique est visiblement exploitée pour donner une touche de pittoresque à ses articles, mais aussi

119. *Ibid.*

120. Pevsner, « Meine Kollegen, die Schuttschipper », *op. cit.*, p. 3.

121. *Id.*, « Schuttschipper-Psychologie », *Die Zeitung*, 25 septembre 1941, p. 3.

122. *Id.*, « Schuttschipper-Erinnerungen », *op. cit.*

123. *Id.*, « Schuttschipper-Psychologie », *op. cit.*, p. 3.

124. *Ibid.*

unifiée symboliquement dans le portrait collectif des nettoyeurs de rue, en une communauté pluri-ethnique que rassemble la cause à laquelle ils prêtent leurs efforts : la reconstruction de leur pays d'accueil, en gage de leur reconnaissance.

Le parcours identitaire de Pevsner débouche sur un bilan dressé en 1958 en réponse à une lettre envoyée à tous les universitaires inscrits sur le registre de la SPSL que l'association a aidés dans les années 1930 et 1940. Cette lettre demande aux émigrés de raconter leurs souvenirs en tant qu'universitaire déplacé ou, comme le dit Pevsner lui-même, « universitaire errant » :

Grâce à la générosité et à l'ouverture d'esprit dont ce pays a fait preuve, il n'y eut pas d'errance, seulement le déplacement dans un cadre plus accueillant. J'ai été contacté deux ou trois fois par l'Allemagne ces dernières années, pour savoir si j'allais y retourner et occuper une chaire, mais notre famille est ici, notre vie et mon travail sont ici. Après tout, nous avons vécu à Londres plus longtemps que dans toute autre ville¹²⁵.

125. Cité dans Beveridge, *A Defence of free Learning*, op. cit., p. 120.

Formation et transformations de l'*ethos* professionnel

Dans les années 1920 et 1930, l'histoire de l'art n'est pas *a priori* une discipline qui se prête à un transfert entre les pays de langue allemande et le Royaume-Uni, où elle n'a presque pas d'existence institutionnelle. La notion prend une signification différente dans les deux aires culturelles. En Allemagne, l'histoire de l'art s'est progressivement émancipée de l'esthétique pour devenir un sujet à part entière, enseigné à l'Université dans des départements autonomes qui proposent des formations débouchant sur des diplômes, autant de critères définitionnels d'une discipline¹. Le nombre d'enseignants actifs dans les universités de langue allemande est passé de quarante-neuf en 1910 à quatre-vingt-quatre en 1931². En revanche, à la même époque, les études sur l'art menées au Royaume-Uni dépassent rarement la dimension biographique ou technique et sont souvent limitées aux écoles d'art, dans lesquelles on les confie principalement à des enseignants qui sont aussi artistes et architectes. Contrairement à ceux qui partent aux États-Unis, où l'institutionnalisation de l'histoire de l'art est assez avancée dans les années 1930 et où un chercheur à la réputation déjà établie (Erwin Panofsky, par exemple) est accueilli à bras ouverts, la possibilité d'adopter la *Weltanschauung* et les méthodes de l'institution d'accueil ne s'offre donc pas vraiment aux historiens de l'art de langue allemande arrivant en Grande-Bretagne.

On comprend pourquoi, dans ce contexte, le succès du sauvetage en urgence de la bibliothèque Warburg des sciences de la culture (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*) par son déménagement de Hambourg à Londres en 1933 s'est imposé dans l'historiographie comme

1. Voir Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986 et Udo Kultermann, *Geschichte Der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft*, Munich, Prestel, 1990.

2. Voir Heinrich Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1988, p. 22 et suivantes.

un modèle idéal de déplacement³. Toutefois, il faut rappeler qu'il s'agit du transfert simultané d'une institution et de ses universitaires, et que ces derniers, sous l'influence d'Aby Warburg, s'étaient déjà engagés en Allemagne dans une voie divergente de celle de l'analyse de l'art, faisant d'ailleurs de l'université de Hambourg une enclave culturelle dans le paysage universitaire. Ce phénomène d'enclave se reproduit au Royaume-Uni. À en croire Panofsky, la bibliothèque Warburg en 1934 est « pleine de ce que j'appellerais une « atmosphère d'émigrants ou de réfugiés* » (les lecteurs sont presque exclusivement des Juifs allemands ou hongrois⁴) ».

Il convient de réduire, non la portée des transferts culturels advenus grâce à l'Institut Warburg en Angleterre, mais du moins leur représentativité dans le champ des recherches sur le déplacement de l'histoire de l'art comme institution. Il paraît difficile, par exemple, de défendre aujourd'hui l'argument selon lequel « comme beaucoup d'immigrants, un institut, *dépaysé**, pas exilé dans le sens étroit du terme, mais transplanté de son sol pour servir une différente tradition académique, fit face aux options de l'aliénation, ou de l'assimilation et de l'absorption⁵ ». Les circonstances d'une migration en groupe ne sauraient se comparer au parcours individuel de Pevsner. De plus, l'alternative entre aliénation et assimilation n'a plus cours dès que l'on cesse de voir les cultures des pays d'accueil comme des entités fixes auxquelles les émigrés doivent s'adapter dans un mouvement unilatéral. Il est pertinent de considérer plutôt les changements intellectuels et scientifiques comme des interactions inscrites dans des contextes culturels qui sont eux-mêmes assez fluides pour permettre le changement. Le transfert de la carrière d'historien de l'art de Pevsner relève d'une autre logique, du fait de son isolement. Il se dérobe au cadre notionnel habituel des recherches sur les migrations car il refuse de se voir rangé dans la catégorie de l'exilé, du migrant ou du réfugié. En revanche, il affiche, voire revendique une conscience identitaire forte envers sa profession d'historien de l'art.

3. Voir Dieter Wuttke, « Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Großbritannien », *Artibus et Historiae*, vol. 5, n° 10, 1984, p. 133-146.

4. Lettre d'Erwin Panofsky à Margaret Barr, 10 juillet 1934, in : *Id.*, *Korrespondenz 1910 bis 1936. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*, éd. par Dieter Wuttke, Wiesbaden, Harrassowitz, 2001, vol. 1, lettre n° 467, p. 737.

5. Dorothea McEwan, « A Tale of One Institute and Two Cities. The Warburg Institute », in : Ian Wallace (éd.), *German-speaking Exiles in Great Britain*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 25-42, ici p. 37.

LA KUNSTGESCHICHTE COMME PARCOURS INITIATIQUE

Une discipline universitaire forme l'élément de cohésion d'un groupe dont l'identité relève d'un *ethos*. L'histoire de l'art allemande est devenue une source de fierté nationale au début du XX^e siècle, selon une évolution parallèle à la réhabilitation de l'art allemand lui-même, grâce à l'intervention de chercheurs que Pevsner considèrent comme ses modèles, entre autres Georg Dehio puis Wilhelm Pinder. La conscience de groupe des historiens de l'art de langue allemande apparaît dans ce passage d'une lettre de recommandation écrite pour le dossier SPSL de Pevsner en 1933 par l'un de ses collègues à l'université de Göttingen, le médiéviste Percy E. Schramm :

On peut dire que l'histoire de l'art de langue allemande a été dans les trente dernières années l'un des domaines les plus actifs et qu'elle a porté en avant les sciences humaines ; c'est pour cela que je pense qu'un homme comme Pevsner, qui a assimilé cette école de pensée tout entière et a contribué à la développer, serait davantage qu'un *réfugié** de plus qu'on aiderait par générosité, mais bien quelqu'un qui transmettrait quelque chose de personnel et d'innovant⁶.

Convaincu de l'importance de la discipline, en soi et parmi les sciences humaines, Schramm estime que Pevsner a su se faire une place dans la communauté scientifique et sera un digne représentant de l'*ethos* professionnel de cette communauté. Il promet même à la sphère d'accueil un bénéfice considérable, celui d'atteindre grâce à l'apport du jeune universitaire déplacé un niveau de qualité similaire à celui des universités de langue allemande qu'il pose en modèle.

Naissance d'une vocation et lectures fondatrices à Leipzig

Les grandes étapes du parcours de formation d'un historien de l'art sont autant de rites de passage par lesquels le jeune chercheur gagne son entrée dans une prestigieuse communauté d'esprits⁷. Les années de formation de Pevsner correspondent à un parcours initiatique qui le prépare à adopter l'*ethos* de sa profession d'élection, et ce bien avant

6. Percy Ernst Schramm, Lettre de recommandation, 12 octobre 1933, SPSL.

7. Voir l'interprétation des rites de passage proposée par Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1967, en particulier le chapitre 4, « Betwixt and between », p. 93-105.

son entrée à l'université. À le lire dans les années 1960, il ne se voyait pas embrasser d'autre carrière: « Professionnellement, je savais ce que je voulais à 18 ans. J'assistai à des cours magistraux quand j'étais bachelier⁸. » Pendant sa dernière année de scolarité à la *Thomasschule*, il profite d'un accord avec l'université de Leipzig, qui donne le droit aux élèves de suivre des cours pour se familiariser avec le milieu universitaire et choisir les matières qu'ils aimeraient étudier. Grâce à ce système, Pevsner se prépare intensivement dès 1920 à l'histoire, discipline qui a fait le prestige des universités de langue allemande, et à l'histoire de l'art (incluant l'histoire de l'architecture), discipline émergente qui s'impose progressivement comme l'un des bastions de la culture allemande.

Un tel parcours, écrit-il en 1970, est typiquement allemand: « Devenir un historien de l'architecture en Allemagne au début des années 1920 était une expérience complètement différente de celle qu'on aurait pu vivre en Angleterre ou en France⁹. » Le verbe utilisé dans la citation originale (*to grow up into*) accentue l'impression d'un lien organique avec la discipline: par son éducation, Pevsner se dispose à occuper une place dans une communauté intellectuelle en apprenant ce que lui transmettent les générations précédentes d'historiens de l'art. L'archétype de cette génération est alors Heinrich Wölfflin, et la lecture de ses livres s'impose comme « une évidence » à tout aspirant historien de l'art: « Je l'ai lu quand j'étais au lycée car je savais que l'histoire de l'art serait ma profession¹⁰. »

Leipzig est le lieu idéal où poursuivre les deux pistes parallèles de l'histoire et de l'histoire de l'art car le séminaire d'histoire, fondé en 1877, est l'un des plus anciens en Allemagne¹¹. En 1909, Karl Lamprecht a créé un Institut d'histoire culturelle, favorisant le rapprochement entre l'étude des arts visuels et l'exploration des interactions entre l'art et le contexte plus général de la culture¹². L'initiation simultanée de Pevsner à ces deux matières détermine son orientation ultérieure vers la composante historique des études sur l'art, plutôt que vers les questions d'esthétique.

En marge de son éducation au lycée (*Gymnasium*), Pevsner explore dans ses lectures un arrière-plan historique qui englobe à la fois de vastes

8. Nikolaus Pevsner, [Manuscrit d'un discours tenu devant la Victorian Society], GP 6/135.

9. *Id.*, « Foreword », in: William O'Neal (éd.), *Sir Nikolaus Pevsner: A Bibliography*, compilé par John R. Barr, Charlottesville, University Press of Virginia, 1970, p. viii.

10. *Ibid.*

11. Voir Jens Blecher et Gerald Wiemers, *Die Universität Leipzig 1409-1943*, Erfurt, Sutton, 2004.

12. Voir Matthias Middell, « Méthodes de l'historiographie culturelle: Karl Lamprecht », *Revue germanique internationale*, n° 10, 2011, p. 93-15.

périodes et des aires géographiques très diverses, même si ses notes de l'époque laissent transparaître une curiosité croissante pour l'histoire nationale : parmi les livres qu'il consulte entre l'été 1920 et son entrée à l'université en 1921, on trouve plusieurs volumes du manuel d'histoire allemande de Bruno Gebhardt, *Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und Staufer* (« Histoire impériale de l'Allemagne au temps des dynasties saliennes et Hohenstaufen ») de Karl Hampe et les volumes de la *Deutsche Geschichte* (« Histoire de l'Allemagne ») de Karl Lamprecht (1891-1908) sur la période 800-1500¹³. En approfondissant ses connaissances sur le Moyen Âge, le bachelier se place potentiellement dans une mouvance historiographique en pleine phase d'exploration.

Jusque dans le dernier tiers du xix^e siècle, ce sont surtout la Renaissance et l'art classique qui ont préoccupé les historiens d'art. À l'époque où Pevsner commence ses études, l'art médiéval a intégré progressivement le canon artistique national, grâce à des historiens pionniers comme Georg Dehio, Wilhelm Vöge et Adolph Goldschmidt¹⁴, qui seront suivis notamment par Wilhelm Pinder. Ces lectures attentives font percevoir une intention de se tenir au courant des avancées les plus récentes de la recherche contemporaine. Ce n'est pas un savoir purement cumulatif que Pevsner s'efforce d'acquérir ; il identifie aussi les grands courants de pensée dans lesquels il devra lui-même se placer, une fois devenu chercheur en histoire de l'art.

Pevsner découvre Max Dvořák (1874-1921)¹⁵ en lisant l'article « *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck* » (« Le mystère de l'art des frères Van Eyck ») de 1904¹⁶. Le questionnement méthodologique que formule Dvořák en introduction est le modèle d'une démarche historiographique consciente des enjeux posés par la constitution d'une discipline, de ses règles et de ses méthodes. Réfutant l'idée selon laquelle le style naturaliste des frères Van Eyck était une apparition soudaine dans l'art de l'époque, l'essai pose l'historicité de l'évolution artistique :

13. Voir Bruno Gebhardt, *Handbuch der deutschen Geschichte*, Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1901 ; Karl Hampe, *Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und Staufer*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1909 ; Karl Lamprecht, *Deutsche Geschichte*, Berlin, Weidmann, 1891-1909. Source des carnets de prises de notes sur les ouvrages cités : GP 4/79.

14. Voir Kathryn Brush, *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt and the Study of Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

15. Voir Hans Aurenhammer, « Max Dvořák (1874-1921) », in : Ulrich Pfisterer (éd.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, vol. 1 : *Von Winckelmann bis Warburg*, Munich, Beck, 2007, p. 214-226.

16. Pevsner, « Dvořák Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck », GP 4/89. Voir Max Dvořák, « Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 24, 1904, p. 161-317.

Toute configuration historique est un maillon dans une chaîne d'évolutions historiques particulières et conditionne le même matériau à travers la progression des configurations (ainsi sont formulés le prédicat et la justification de la science exacte moderne). Sans cela, ce serait une farce¹⁷.

La lecture de cet article indique en outre un début de familiarisation avec les travaux de l'école viennoise¹⁸ qui est très représentée dans la bibliothèque que Pevsner se constitue à partir de ses années d'études.

Dans les années 1920, cette bibliothèque contient de nombreux ouvrages théoriques sur l'histoire de l'art et de l'architecture, mais aussi des livres descriptifs et didactiques, dont le *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* (« Manuel des monuments allemands ») de Georg Dehio et Ernst Gall¹⁹, ainsi que des guides d'architecture locale et des guides touristiques comme le *Baedeker*. La capacité à localiser les œuvres d'art et les monuments d'architecture tient donc déjà une place majeure dans l'ensemble des connaissances rassemblées par l'aspirant historien de l'art. On peut y voir un signe avant-coureur de l'importance donnée ultérieurement à l'espace et à la géographie de l'art dans les travaux de Pevsner.

Vers cette même époque, il fait l'acquisition de fondamentaux de l'histoire des idées (*Geistesgeschichte*), notamment de nombreux volumes des *Œuvres complètes* de l'historien et philosophe Wilhelm Dilthey²⁰, qui tente de comprendre l'histoire de l'intérieur, en étudiant les valeurs et les structures communautaires qui maintiennent la cohésion de la société. C'est une grille de lecture qui vaut aussi pour les livres de Max Weber présents dans la bibliothèque de Pevsner (*Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* [trad. fr. *Sociologie des religions*] et *Wirtschaftsgeschichte* [trad. fr. *Histoire économique*]²¹). Ces deux auteurs

17. Dvořák, « Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck », *op. cit.*, ici p. 167.

18. Voir Julius Schlosser, « Über die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich », *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, vol. 13, n° 2, 1934, p. 145-228.

19. Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, vol. 1, Berlin, Wasmuth, 1905.

20. Sont référencés dans la collection Pevsner les volumes I à V : *Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*; *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation: Abhandlung zur Geschichte der Philosophie und Religion*; *Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*; *Die Jugendgeschichte Hegels und andere Abhandlungen zur Geschichte des deutschen Idealismus* et *Die geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens*. Ces volumes sont parus chez Teubner à Leipzig entre 1923 et 1927.

21. Max Weber, *Sociologie des religions*, trad. par Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2006 et *id.*, *Histoire économique*, trad. par Christian Bouchindhomme, Paris, Gallimard, 1992.

lui fournissent le cadre intellectuel essentiel à la formulation d'une histoire sociale de l'art.

Auditeur à l'Université

Tout en se construisant un savoir livresque, Pevsner fréquente assidûment l'université de Leipzig dès avant son *Abitur*: en 1920, il assiste par exemple à un cours de Pinder intitulé « *Perioden der Kunstbetrachtung* » (« La contemplation de l'art à différentes époques »)²². Des liens très amicaux s'établissent rapidement (on sait que Pevsner lui envoie cette même année un bouquet de fleurs pour les fêtes de Noël²³). Le thème principal des interventions de Pinder est l'histoire de l'art allemand: « *Süddeutscher Kirchbau* » (« L'architecture ecclésiastique du sud de l'Allemagne »), « *Die deutsche Plastik im 13. Jahrhundert* » (« La sculpture allemande du XIII^e siècle »)²⁴, « *Der Isenheimer-Altar* » (« Le retable d'Issenheim »)²⁵, ou encore la conférence « *Vom Charakter der deutschen Kunst* » (« Le caractère de l'art allemand »)²⁶ dont le titre annonce un paradigme omniprésent dans l'œuvre pevsnerienne. Pevsner suit aussi un cours de l'historien suisse Martin Wackernagel (1882-1962) sur l'architecture baroque et rococo en Allemagne²⁷. On ne saurait là encore sous-estimer l'importance que prendront ces deux styles dans la formation universitaire et dans la phase allemande de la carrière de Pevsner.

Lorsqu'il quitte la *Thomasschule*, le jeune homme s'est déjà préparé une place à l'université. Il a développé une discipline de travail extrêmement rigoureuse et acquis un savoir approfondi en histoire et en histoire de l'art, tout en se faisant déjà connaître des personnalités influentes de l'université de Leipzig. En devenant étudiant, Pevsner se lance dans une phase d'apprentissage en itinérance, puisque le système d'enseignement universitaire allemand permet et même favorise la circulation entre les grands centres intellectuels. Chacun choisit dans une relative autonomie les savoirs auxquels il souhaite être initié. La cartographie de ses études tient donc aussi de la sociologie, car à chaque université correspondent

22. Nikolaus Pevsner, « Pinder Perioden der Kunstbetrachtung (Colleg Sommer) », 15 juillet 1920, GP 4/78.

23. Pinder l'en remercie sur une carte datée du 28 décembre 1920, GP 1/4.

24. Nikolaus Pevsner, « Pinder, Die deutsche Plastik im 13. Jahrhundert Bamberg, Naumburg, Straßburg », 4-18 décembre 1920, GP 4/86.

25. *Id.*, « Pinder, Der Isenheimer-Altar », 26 octobre 1920, GP 4/78.

26. *Ibid.*, « Vom Charakter der deutschen Kunst (Vortrag) », 22 septembre 1920.

27. Ce cours est mentionné dans le dossier GP 4/87.

des constellations de chercheurs liés par des réseaux d'influence. De déplacement en déplacement, souvent motivé par des lettres d'introduction et par des recommandations personnelles, le chercheur en devenir délimite sa position au sein de la communauté universitaire et marque son allégeance à une ou des écoles de pensée incarnées par les professeurs en place.

Pevsner étudiant, début des années 1920 (Archives de la famille Pevsner).

Munich, les fondements pédagogiques

En 1921, Pevsner passe le semestre d'été à l'université de Munich, séduit par l'idée d'y suivre les cours du célèbre Heinrich Wölfflin (1864-1945). L'étudiant espère même être accepté dans les séances plus informelles et aux effectifs plus réduits du séminaire de Wölfflin. Une première conversation, lors de laquelle Pevsner dit avoir fait piètre impression, réduit cet espoir à néant, comme il le raconte plus tard au *Times Literary Supplement*: « Il était grand, habillé dans un style discret et plutôt formel [...], et terriblement distant. Ses premiers mots pour l'étudiant de première année furent: "En quoi puis-je vous être utile?" Le pauvre étudiant perdit tous ses moyens et ne fut bien sûr pas admis dans le séminaire de Wölfflin²⁸. »

Malgré cette déconvenue initiale, Pevsner a fait un choix judicieux en entamant ses études d'histoire de l'art dans une université ancienne (dont les facultés de philosophie, de médecine, de droit et de théologie ont été fondées en 1472 à Ingolstadt) ancrée dans la tradition de pensée des Lumières²⁹. En janvier 1853, le recteur de l'université, Franz Streber, scellait dans un discours le lien fondamental entre la *Bildung* et la formation universitaire délivrée à Munich: « Quiconque aspire à une éducation d'une qualité vraiment exemplaire doit toujours être au fait des dernières innovations de l'art et de la science; les êtres les plus nobles doivent s'y consacrer de toutes leurs forces et avec un enthousiasme juvénile³⁰. » Cette volonté d'émulation intellectuelle est illustrée par l'existence à Munich de cours d'histoire de l'art dès la seconde moitié du XIX^e siècle, même si la chaire d'histoire de l'art n'a été officialisée qu'en 1906, assez tardivement par rapport à d'autres grandes universités³¹. Plusieurs étudiants munichois devinrent par la suite d'éminents historiens de l'art: y ont notamment reçu leur habilitation Dehio en 1877, Robert Vischer (1880), Berthold Riehl (1884) et Wölfflin (1889). Leur passage a profondément marqué la conception de l'histoire de l'art telle qu'on l'enseignait

28. Nikolaus Pevsner, [Compte rendu de *Renaissance und Barock*], *Times Literary Supplement*, 25 juin 1964.

29. Voir Laetitia Boehm et Johannes Spörl, *Ludwig-Maximilians-Universität: Ingolstadt, Landshut, München; 1472-1972*, Berlin, Duncker & Humblot, 1972.

30. Franz Streber, « Über die Aufgabe der Kunst und Wissenschaft. Rede an die Studierenden der Ludwig-Maximilians-Universität gehalten am 8. Januar 1853 », *Sammelband Universitätsreden*, Archives de l'université, Munich.

31. Voir Sybille Dürr, *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Universität München*, Munich, Tuduv, 1993 et Christian Drude et Hubertus Kohle, *200 Jahre Kunstgeschichte in München: Positionen, Perspektiven, Polemik 1780-1980*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2003.

à l'Institut et les a incités, par la réciproque, à réfléchir à l'orientation à donner à la discipline qui était alors en quête de repères.

Dehio, par exemple, publia en 1887 deux essais à teneur pédagogique : *Das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien* (« Le rapport entre les études d'histoire et d'histoire de l'art ») et *Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte* (« Histoire de l'art allemande et histoire allemande »)³². D'autre part, bien que l'historiographie ait souvent, jusqu'à une époque récente, associé Wölfflin à une approche purement formaliste, il partageait la conviction développée dans la pratique de l'histoire de l'art à l'université de Munich, selon laquelle l'apport de l'histoire aux études de l'art était essentiel (Pevsner choisit pendant son semestre munichois presque autant de cours d'histoire que d'histoire de l'art). À l'époque où Wölfflin était *Privatdozent* à Munich, entre 1889 et 1890, ce dernier chercha à fonder une méthodologie de l'histoire de l'art dans des cours généralistes d'introduction à la recherche scientifique ou bien portant sur les publications universitaires récentes, en plus de cours thématiques sur la Renaissance, sur l'art allemand et sur l'art du XIX^e siècle pourtant négligé par ses contemporains³³. L'adjectif « scientifique » dans ces intitulés de cours témoigne de l'ambition de l'histoire de l'art de se constituer en discipline à part entière. Les réflexions méthodologiques entamées à cette époque déboucheront sur la rédaction des *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (trad. fr. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*), que l'historien suisse publie à Munich en 1915³⁴.

Ayant succédé à Jacob Burckhardt (1818-1897) à la chaire d'histoire et d'histoire de l'art de l'université de Bâle en 1893, Wölfflin est nommé professeur ordinaire (*Ordinarius*) à Berlin en 1901. Il est le principal candidat envisagé pour remplacer à Munich le premier directeur du séminaire d'histoire de l'art (*Kunsthistorisches Seminar*), Berthold Riehl, décédé en 1911. En octobre de la même année, Wölfflin réfléchit dans ses notes à ce que devrait contenir un cours d'histoire de l'art :

L'objectif serait d'intégrer la théorie des styles (théorie des formes) dans le cours d'université, des exercices toujours de deux sortes : 1. L'analyse

32. Georg Dehio, « Das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien » et « Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte », in : *Kunsthistorische Aufsätze*, Berlin, Oldenbourg, 1914, p. 63 et suivantes et p. 237 et suivantes.

33. Voir Dürr, *Kunstgeschichte an der Universität München*, op. cit., p. 53.

34. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, Bruckmann, 1915, trad. fr. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, trad. par Claire et Marcel Raymond, Paris, Plon, 1952.

stylistique. Le déchiffrement des formes. 2. Les sources écrites. Dans un premier temps, l'interprète révélerait les problèmes formels posés à l'artiste avant de vérifier ensuite des sources littéraires³⁵.

Il est convaincu que « le rôle de l'enseignant d'université n'est pas d'expliquer des images particulières, mais de transmettre une version idéale de la signification du regard cultivé³⁶ ». Wölfflin est nommé professeur en 1912 et occupe cette fonction jusqu'en 1924. L'une de ses innovations les plus connues de cette époque est justement l'installation d'un appareil à diapositives dans le grand amphithéâtre de la faculté, ce qui lui permet la projection de deux séries d'images en parallèle, afin d'établir des comparaisons. On sait, à partir des témoignages d'étudiants et de la structure de ses notes de cours, que Pevsner applique presque systématiquement cette méthode comparative.

Délimiter la discipline

Dans une lettre datant de 1915, Wölfflin révèle un autre de ses projets pour prévenir une césure entre formulation de théories sur l'art et pratique artistique : « J'ai monté un cours de dessin [...]. Avec le temps, j'espère en faire une institution officielle. Ainsi, l'histoire de l'art progresserait sur des fondements solides, sans risque de tomber dans une sentimentalité importune³⁷ ». Effectivement, pendant son semestre à Munich, Pevsner assiste au cours « *Das Problem des Zeichnens und die verschiedenen Möglichkeiten, sich zeichnerisch mit der Sichtbarkeit auseinanderzusetzen* » (« Le problème du dessin et les différentes manières d'aborder le visuel par le dessin »). En début de séance, Wölfflin raconte l'anecdote suivante :

Il y a quelque temps, une jeune fille vint me voir [...] et m'expliqua qu'elle souhaitait étudier l'histoire de l'art et passer son doctorat. Je lui répondis qu'il fallait le faire seulement si on se sentait animé d'une énergie puissante et elle rétorqua : « Oui mais... c'est aussi le plus simple ! » Nul besoin de répéter ici ma réponse. Après mon intervention, vous rentrez peut-être chez vous avec le même sentiment³⁸.

35. Cité dans Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin, Biographie einer Kunsttheorie*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1981, p. 159-161.

36. Heinrich Wölfflin, *Autobiographie, Tagebücher und Briefe: 1864-1945*, éd. par Joseph Gartner, Bâle, Schwabe, 1984, p. 277.

37. *Ibid.*, p. 251.

38. Nikolaus Pevsner, « Wölfflin, Das Problem des Zeichnens u. d. verschiedenen Möglichkeiten, sich zeichnerisch mit der Sichtbarkeit auseinanderzusetzen », 13 juillet 1921, GP 4/78.

La certitude qu'on ne saurait entamer des études d'histoire de l'art sans en ressentir la vocation habite Pevsner depuis qu'il a suivi les cours de l'université de Leipzig quand il était encore lycéen. Nul doute qu'il se range dans la catégorie de celles et ceux qui se sentent animés d'une « énergie puissante ».

Malgré la mise en garde de ce récit pince-sans-rire, la réputation de Wölfflin est telle qu'il enseigne dans des amphithéâtres toujours bondés, comme le raconte l'historienne de l'art Margot Wittkower (1902-1995), retraçant le cours des études de son époux Rudolf (1901-1971), également historien : « Wölfflin avait un public nombreux. Il occupait la plus grande salle de l'université, et près de quatre cents étudiants venaient l'écouter³⁹. » Toutefois, Pevsner a très vite l'impression que les cours n'apportent rien par rapport aux livres⁴⁰, et il se dit assez déçu (Rudolf Wittkower partage d'ailleurs cette opinion, d'après son épouse⁴¹). Walter Benjamin écrivait déjà à propos d'un cours sur le dessin médiéval, pendant le semestre d'hiver 1915-1916 : « Le propos [de Wölfflin] manque de direction et ne donne pas du tout accès au concept dont il est question ici. Il fait son exposé d'une façon artificielle et maniérée, son élocution est hachée, raide, pleine de pauses prolongées et d'expressions archaïsantes et pesantes⁴². »

En fait, l'atmosphère munichoise pèse alors de plus en plus à Wölfflin, ce qui se ressent dans ses activités⁴³. Toujours d'après Margot Wittkower, au début des années 1920, il n'a « absolument aucun contact avec les étudiants. Il n'[est] d'aucune aide. Il ne suggèr[e] jamais de lectures, [...] chacun [est] complètement livré à soi-même⁴⁴ ». À l'époque de Pevsner, le fameux historien suisse confie souvent ses cours à des assistants, dont Max Hauttmann (1888-1926), ancien étudiant de Riehl⁴⁵. Hauttmann, qui succédera d'ailleurs à Wölfflin en 1924, obtient son doctorat en 1910 pour une thèse sur la vie artistique à Munich au XVIII^e siècle et suit, en complément, des études sur l'histoire de l'architecture à l'école polytechnique de Munich. Conservateur au musée national de Bavière à partir de

39. Margot Wittkower et Teresa Barnett, *Partnership and Discovery, Margot and Rudolf Wittkower*, Los Angeles, Getty Center, 1994, p. 38.

40. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, *op. cit.*, p. 52.

41. Wittkower/Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, *op. cit.*, p. 38.

42. Lettre de Walter Benjamin à Fritz Radt, 21 novembre 1915, in : Gershom Scholem, « Walter Benjamin und Felix Noeggerath », *Merkur*, n° 2, 1981, p. 135-143, ici p. 135.

43. Voir Dürr, *Kunstgeschichte an der Universität München*, *op. cit.*, p. 57.

44. Wittkower/Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, *op. cit.*, p. 38.

45. Voir Norbert Lieb, « Hauttmann, Max », in : *Neue deutsche Biographie*, vol. 8, Berlin, Duncker & Humblot, 1969, p. 134.

1919, il s'intéresse à l'histoire de l'architecture des XVIII^e et XVIII^e siècles d'après les critères analytiques établis par Wölfflin, mais son activité dans les musées le conduit également à se pencher sur l'histoire des arts décoratifs. L'argument principal du cours magistral sur les arts appliqués proposé par Hauttmann est qu'ils sont une forme d'expression artistique à part entière et ont leur place dans l'histoire de l'art: « Le partage entre arts libres et arts appliqués est faux. Pourquoi la peinture sur verre serait-elle un art moins libre? Les arts appl[iqués] datent du XIX^e siècle. Ils ont un nom social. À l'origine il n'existait que les arts appl[iqués]⁴⁶. »

Dès son premier semestre d'université, Pevsner est donc confronté aux problèmes de la délimitation théorique de la discipline et de la formation d'une institution autonome, et sensibilisé à la vision moderne des recherches sur l'art dans un sens élargi incluant l'architecture et les arts appliqués, mais aussi à une matière cultivant un rapport étroit avec les disciplines connexes comme l'histoire ou encore la psychologie, un point fort de l'université de Munich. Robert Vischer (1847-1933), pionnier de la théorie de l'*Einführung* (« empathie » ou « intuition⁴⁷ »), y fut *Privatdozent* entre 1879 et 1882, et Theodor Lipps (1851-1914) fonda l'Institut de psychologie en 1894⁴⁸. De plus, la thèse de doctorat de Wölfflin de 1886, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (trad. fr. *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*⁴⁹), reflétait un tournant psychologique de l'histoire de l'art auquel Pevsner a été sensible sinon à Munich, du moins dans la suite de ses études.

Une autre vision : Hambourg

Sous la direction de Pinder, entre 1927 et 1935, l'université de Munich prend une place symbolique dans le paysage universitaire germanophone. Or la polarité qui s'instaure alors entre Munich et Hambourg perdure dans les rapports entre les universitaires émigrés en Angleterre à partir de 1933. Même si Pevsner n'est pas à Munich à cette époque, il est l'un des disciples les plus assidus de Pinder; il est souvent même considéré comme son successeur spirituel, ce qui le prédispose à prendre le parti de son mentor dans les débats intellectuels qui tournent parfois aux rivalités personnelles.

46. Nikolaus Pevsner, « Hauttmann Vorlesung. Ausgewählte Abschnitte aus der Geschichte des Kunstgewerbes », 1921, GP 4/82.

47. Voir Robin Curtis et Gertrud Koch (dir.), *Einführung: Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, Munich, Fink, 2009.

48. Voir Drude/Kohle, *200 Jahre Kunstgeschichte in München*, op. cit.

49. Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, trad. sous la dir. de Bruno Queysanne, Paris, La Villette, 2005.

L'université de Hambourg, créée en 1919, était dominée par la personnalité d'Aby Warburg (1866-1929) qui « souhaitait faire de sa ville natale, à laquelle il était très attaché, une Florence moderne, appelée à poursuivre une Renaissance dans l'esprit de l'*Aufklärung*⁵⁰ ». L'importance de la figure de Warburg dans l'histoire de l'art a été largement réaffirmée ces dernières années, mais il n'aura croisé le chemin de Pevsner que dans le contraste. Warburg constitue à Hambourg sa bibliothèque d'histoire culturelle avec l'aide de Fritz Saxl (1890-1948), « un Viennois vraiment typique, extrêmement cultivé⁵¹ ». Après des études d'histoire de l'art et d'archéologie à Vienne et à Berlin, Saxl travaille à Rome, au sein de l'Institut de recherche historique autrichienne (*Institut für österreichische Geschichtsforschung*), à la constitution de catalogues de manuscrits du Moyen Âge sur l'astrologie⁵². Son intérêt pour l'histoire de la pensée médiévale et de ses symboles forme donc un point commun avec les domaines de recherches de Warburg en histoire culturelle.

Saxl et Warburg cultivent un esprit scientifique qui détonne dans l'atmosphère politique de l'entre-deux-guerres :

L'empirisme austère et l'imagination érudite du style de Warburg étaient l'exacte antithèse de l'anti-intellectualisme brutal qui menaçait de barbariser la culture allemande dans les années 1920 ; c'était le meilleur de Weimar. [...] Mais l'influence de l'Institut Warburg, bien que profonde, était restreinte, et tous ceux qui lui ont survécu témoignent de son isolement serein⁵³.

Le premier titulaire de la chaire d'histoire de l'art fondée à Hambourg en 1920 est Erwin Panofsky (1892-1968)⁵⁴, qui a étudié la philosophie, la philologie et l'histoire de l'art, notamment à Berlin (dans le séminaire

50. Claude Imbert, « Aby Warburg », in : Michel Espagne et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris, CNRS, 2010, p. 337-345, ici p. 337. Les études sur la vie et les travaux de Warburg sont nombreuses, on citera la biographie d'Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, trad. par Lucien d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015 ; Michael Diers, « Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History », *New German Critique*, vol. 65, 1995, p. 59-73 ; le recueil édité par Richard Woodfield, *Art History as Cultural History: Warburg's Project*, Amsterdam, G + B Arts, 2001 et Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

51. Wittkower/Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 87.

52. Voir Ernst Gombrich, « Saxl, Friedrich (Fritz) », in : *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, vol. 10, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1994 et Dorothea McEwan, *Fritz Saxl. Eine Biografie*, Vienne, Böhlau, 2012.

53. Gay, *The Outsider as Insider*, op. cit., p. 35.

54. Voir François René Martin, « Erwin Panosfky », in : Espagne/Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, op. cit., p. 173-184.

d'Adolph Goldschmidt) et Munich. Après une thèse sur la théorie artistique de Dürer et ses rapports à l'art italien, dirigée par Wilhelm Vöge (1868-1952) à Fribourg, il passe son habilitation à Hambourg où il devient professeur en 1926. Panofsky est un proche du cercle de l'Institut Warburg, plus précisément de Fritz Saxl, avec qui il collabore à un livre sur la *Melencolia* de Dürer en 1923⁵⁵, l'une de ses nombreuses contributions à la théorisation de la méthode iconologique préconisée par Warburg.

Hambourg et Munich

Les membres de l'Institut d'histoire de l'art à Hambourg, Panofsky le premier, reprochent implicitement à leurs collègues munichois d'avoir réduit la discipline à des considérations formelles et développé une perspective nationaliste qui met en danger l'impartialité de l'université :

C'est justement parce que les gens d'ici n'ont pas évolué en baignant dans la manière de penser de Wölfflin et de Pinder qu'il leur est plus aisé d'apprécier et d'accepter nos méthodes, qui prennent en compte le contenu des œuvres et le climat intellectuel général. [Ils] comprennent sans difficulté que l'analyse formelle n'est que la moitié de la chose⁵⁶.

L'antagonisme entre les deux institutions est réciproque. Ainsi, Pinder écrit à Pevsner en 1925 à propos de Panofsky : « Aussi intelligent soit il, tout ce qu'il dit de Naumburg me semble être vide et manquer de distance, c'est-à-dire de respect⁵⁷. »

Ernst Kitzinger (1912-2003) étudie à Munich entre 1931 et 1934 auprès de Pinder et de l'archéologue Ernst Buschor (1886-1961). En 1932, Kitzinger annonce à Pinder son intention de se rendre pour un temps à Hambourg, parce qu'il souhaite étudier « l'autre histoire de l'art » qui forme « un contrepoids » avec Munich⁵⁸. Bien qu'il ait finalement terminé son doctorat à Munich, sa spécialisation ultérieure dans l'art byzantin l'amène à développer une approche iconographique plus proche de l'atmosphère hambourgeoise⁵⁹. D'autres manifestations de la critique

55. Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Dürers « Melencolia I », eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Teubner, 1923.

56. *Id.*, *Korrespondenz I*, op. cit., p. 482.

57. Lettre de Wilhelm Pinder à Nikolaus Pevsner, 28 janvier 1925, GP.

58. Entretien avec Karen Michels en 1990 cité dans *Id.*, « Norden versus Süden, Hamburger und Münchner Kunstgeschichte », in : Drude/Kohle, *200 Jahre Kunstgeschichte in München*, op. cit., p. 131-138, ici p. 135 et note 20 p. 138.

59. Voir Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, op. cit., p. 365-371. Lorsque Kitzinger, qui a émigré à Londres par l'Italie en 1934, est interné en tant qu'*enemy alien* et déporté en Australie, c'est l'Institut Warburg qui obtient sa libération, en 1941.

réci-proque des deux perspectives historiographiques sont parfois plus triviales : lors d'une fête dans un séminaire à Hambourg en 1930 circule un poème humoristique intitulé « *Kunsthistorisches Alphabet* » (« Alphabet de l'histoire de l'art »), dont les vers (« À Munich, on pense en termes de naissances⁶⁰ ») ridiculisent la théorie fondamentale du livre *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (« Le problème des générations dans l'histoire de l'art européen ») de Pinder⁶¹. La dichotomie entre ces deux institutions majeures dans l'histoire de la discipline sert ensuite d'arrière-plan à l'agencement des constellations d'historiens émigrés dans les années 1930 au Royaume-Uni et aux États-Unis. On comprend alors pourquoi les liens de Pevsner avec les membres de l'Institut Warburg à Londres étaient certes courtois, mais limités.

Berlin : élargissement du canon

Fondée en 1809 par Wilhelm von Humboldt, l'université de Berlin incarne les nouveaux idéaux de l'Université allemande comme berceau de la culture et de l'éthique d'une nation, ainsi que la volonté d'unir en un seul lieu l'éducation et la recherche⁶². Le premier professeur d'histoire de l'art y fut Aloys Hirt (1759-1837), qui était aussi archéologue⁶³. Franz Kugler (1808-1858) étudia à Berlin et à Heidelberg puis revint passer sa thèse de doctorat en 1831 dans la faculté de philosophie⁶⁴. Il présenta son habilitation, sur l'histoire de l'art médiéval, en 1833, et enseigna à l'université jusqu'en 1842. Ses cours reflètent la progression de l'autonomisation de l'histoire de l'art comme sujet⁶⁵. C'est pour sa contribution à l'histoire culturelle que Kugler deviendra une référence cruciale pour Pevsner.

60. « *Kunsthistorisches Alphabet* », Warburg Archiv, Hambourg, cité dans Michels, « Norden versus Süden », in : Drude/Kohle, *200 Jahre Kunstgeschichte in München*, op. cit., p. 134.

61. Voir Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, Berlin, Frankfurter Verlagsanstalt, 1928.

62. Voir Helmut Klein et Adolf Rüger, *Humboldt-Universität zu Berlin: Überblick, 1810-1985*, Berlin, Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1985.

63. Voir Claudia Sedlarz et Rolf Hermann Johannsen, *Aloys Hirt: Archäologe, Historiker, Kunstkenner*, Hanovre, Wehrhahn, 2004.

64. Voir Michel Espagne, Bénédicte Savoy et Céline Trautmann-Waller (éd.), *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlin, Akademie, 2010.

65. Voir Eric Garberson, « Art History in the University: Toelken – Hotho – Kugler », *Journal of Art Historiography*, n° 5, décembre 2011 (<http://arthistoriography.wordpress.com/number-5-december-2011/>).

À l'inverse, une autre grande figure de l'historiographie de l'art à Berlin, Herman Grimm (1828-1901), nommé professeur d'histoire de l'art en 1873, donne l'impression d'avoir voulu orienter la discipline vers l'étude biographique⁶⁶. On oppose traditionnellement son modèle d'une « histoire des artistes » (*Künstlergeschichte*) à l'« histoire de l'art sans noms⁶⁷ » prônée par Wölfflin, qui lui succéda en 1901. En réalité, Herman Grimm occupe une place prépondérante dans l'évolution de la pédagogie de l'histoire de l'art⁶⁸. Même s'il ne correspond pas à l'image de l'École de Berlin qui émerge par la suite, il se demande très tôt à quel public la discipline veut s'adresser, ou encore, quelle est la fonction principale des études sur l'art : doivent-elles se constituer en domaine spécifique ou fonctionner comme support et comme complément de l'étude de l'histoire et de la littérature⁶⁹ ? Ces questions se poseront dans toute leur urgence à Pevsner lors de la transition de la discipline de l'Allemagne vers la Grande-Bretagne.

Adolph Goldschmidt et la tradition berlinoise

Pevsner passe le semestre d'hiver 1921-1922 à Berlin. Son choix est motivé par la présence du professeur Adolph Goldschmidt (1863-1944). Issu lui aussi d'un milieu juif-allemand, mais de Hambourg, Goldschmidt descend d'une famille de banquiers⁷⁰. En 1912, il remplace Wölfflin à la chaire d'histoire de l'art, qu'il occupe jusqu'à sa retraite en 1932. Au fil de ces deux décennies, il impose sa marque aux orientations thématiques et théoriques de la discipline et devient un véritable maître à penser pour ses étudiants Ernst Gall (1888-1958), Erich Meyer (1897-1967), Alfred Neumeyer (1901-1973), Kurt Weitzmann (1904-1993) ou

66. Voir Herman Grimm, *Leben Michelangelos*, Hanovre, Rümpler, 1860-1863.

67. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, op. cit., p. vii.

68. Voir Herman Grimm, « Einleitung », *Über Künstler und Kunstwerke*, Berlin, Dümmler, 1865 ; « Geschichte der italienischen Malerei als Universitätsstudium », *Preussische Jahrbücher*, vol. 25, 1869, p. 156-162 et « Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte », *Deutsche Rundschau*, vol. 66, 1891, p. 390-413.

69. Voir Johannes Rössler, « Erlebnissbegriff und Skioptikon: Hermann Grimm und die Geisteswissenschaften an der Berliner Universität », in : Horst Bredekamp, *In der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Berlin, Mann, 2010, p. 69-89 et Wilhelm Schlink, « Herman Grimm (1828 – 1901) Epigone und Vorläufer », in : Jutta Osinski et Felix Saure (éd.), *Aspekte der Romantik: Zur Verleihung des « Brüder Grimm-Preises » der Philipps-Universität Marburg im Dezember 1999*, Kassel, Brüder-Grimm-Gesellschaft, 2001, p. 73-93.

70. Voir Kathryn Brush, « Adolph Goldschmidt », in : Espagne/Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, op. cit., p. 81-89.

Rudolf Wittkower⁷¹. Grâce à l'influence de Goldschmidt et de Wölfflin avant lui, Berlin dispose d'un institut moderne, avec sa propre bibliothèque spécialisée. Pour Pinder, dans les années 1940, Goldschmidt est le plus éminent représentant de l'histoire de l'art de langue allemande⁷². Par sa personnalité, il incarne pour Margot Wittkower le professeur à l'allemande :

Goldschmidt était un Grand Homme : très aimable, mais très distant. [...] Les relations entre étudiant et professeur étaient complètement différentes d'ici [au Royaume-Uni, N.D.A.]. On ne voyait son professeur que lorsqu'on avait décidé sur quoi porterait la thèse de doctorat. Sinon, il n'y avait pas de rapports personnels⁷³.

La méthode de Goldschmidt est associée à la tradition historiographique berlinoise : la formulation de l'histoire de l'art comme science objective. Il accorde une valeur égale à toutes les formes artistiques, ce qui l'autorise à se détourner des grandes périodes qu'étudient alors la plupart des historiens reconnus : on lui doit notamment les progrès considérables des recherches sur l'art du Moyen Âge⁷⁴. Cette méthode positiviste reposant sur une grande attention au détail, Goldschmidt cherche à affiner le regard de ses étudiants, ce qui deviendra également l'un des fondements de la pratique pédagogique de Pevsner. En plus de cours magistraux sur la peinture néerlandaise du xv^e siècle et sur Albrecht Dürer, Pevsner est admis dans le cercle plus restreint d'un séminaire sur l'iconographie de la naissance du Christ⁷⁵. Dans ce contexte, à en croire Wittkower, les étudiants bénéficient d'un enseignement plus personnalisé⁷⁶.

Pevsner poursuit son exploration thématique du baroque dans les cours de l'assistant de Goldschmidt, Werner Weisbach (1873-1953)⁷⁷. Auteur du livre *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (« Le baroque,

71. Voir Sandra Schaff, « Abstieg vom "Olymp"? Das Kunstgeschichtliche Institut der Berliner Universität zur Zeit des Nationalsozialismus », in : Nikola Doll, Christian Fuhrmeister et Michael Sprenger (éd.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus: Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar, VDG, 2005, p. 39-48.

72. Voir Horst Bredekamp, « Wilhelm Pinder », in : *Id.*, *In der Mitte Berlins*, op. cit., p. 295-310, ici p. 305.

73. Wittkower/Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 21.

74. Voir Kurt Weitzmann, *Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte*, Berlin, Kunsthistorisches Institut, 1985.

75. Nikolaus Pevsner, « Die niederländische Malerei des 15. und 16. Jahrhundert », 1921, GP 4/85, « Adolph Goldschmidt: Dürer », 1921, GP 4/87 et « Die Darstellung der Geburt Christi », 1921-1922, GP 4/82.

76. Wittkower/Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 38.

77. Nikolaus Pevsner, « Die Malerei des Barock of italien. Grundlage », 1921 et « Die Darstellung des Innenraums in der Malerei 1400-1700 », GP 4/85 et 4/87.

art de la Contre-Réforme »)⁷⁸, Weisbach a étudié auprès de Robert Vischer et il est l'un des pionniers des études sur le maniérisme⁷⁹. C'est en s'engageant dans une controverse contre lui que Pevsner commence à se faire un nom en 1925. Enfin, le cours d'Oskar Wulff (1864-1946), un ancien étudiant d'August Schmarsow à Leipzig, professeur d'histoire de l'art de l'Europe orientale de 1917 à 1936⁸⁰, initie Pevsner à l'apport de la psychologie, notamment dans le cours « *Vergleichende Entwicklungslehre der bildenden Kunst* » (« Développement comparé des beaux-arts »), dans lequel sont analysés les travaux de Wilhelm Wundt (1832-1920) et d'Alois Riegl (1858-1905)⁸¹. Parallèlement à cet enseignement, Pevsner lit le traité théorique *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst* (« Fondements et analyse critique des principes des beaux-arts ») que Wulff a publié en 1917⁸².

Francfort : diversification

Au semestre d'hiver 1922, Pevsner est inscrit à Francfort. L'université a été fondée en 1914⁸³ et un institut d'histoire de l'art est venu compléter le centre de recherche rattaché à la pinacothèque. Cette fusion enrichit d'autant le travail de l'institution nouvelle qui incorpore désormais l'histoire de l'architecture dans le *curriculum* proposé et intègre les jeunes diplômés dans son travail de recherche, une avancée pédagogique déterminante pour le développement de la discipline⁸⁴. Le premier occupant de la chaire d'histoire de l'art est Rudolf Kautzsch (1868-1945), originaire de Leipzig, où il a aussi fait ses études. Ses premiers travaux portent sur l'illustration dans la littérature médiévale allemande et il devient d'ailleurs directeur du musée du livre de Leipzig⁸⁵. Il enseigne à Darmstadt

78. Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, Cassirer, 1921.

79. Voir Peter Betthausen, Peter Feist et Christiane Fork (dir.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon: Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart, Metzler, 1999, p. 458-61.

80. Voir *ibid.*, p. 496-499.

81. Nikolaus Pevsner, « Wulff: Vergleichende Entwicklungslehre d. bild. Kunst », 1921, GP 4/78.

82. Voir Oskar Wulff, *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst*, Stuttgart, Enke, 1917.

83. Voir Heinrich Dilly et Gerhard Eimer, *Die Geschichte des Kunstgeschichtlichen Institutes der Goethe-Universität Frankfurt 1915-1995*, Francfort, Kunstgeschichtliches Institut, 2002.

84. Gerhard Eimer, « Das Kunstgeschichtliche Institut », in : *ibid.*, p. 3-34, ici p. 4.

85. [Deutscher Buchgewerbeverein], *Der Centralverein für das gesamte Buchgewerbe und das Deutsche Buchgewerbe Museum in Leipzig*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893.

de 1903 à 1911 puis à Breslau jusqu'en 1914. Nommé à Francfort, il s'y intéresse à l'architecture et à la sculpture monumentale⁸⁶. L'un des cours de Kautzsch fréquentés par Pevsner porte justement sur l'architecture allemande baroque⁸⁷.

Les travaux de Kautzsch sur l'histoire de l'art contiennent un glissement significatif vers l'art national. En 1909, au neuvième congrès international d'histoire de l'art, il proposait de considérer la discipline dans un contexte universel et appelait les historiens d'art à se lancer dans une collaboration internationale⁸⁸, mais son intervention en l'honneur de l'anniversaire de l'Empereur, trois ans après la fin de la guerre, a une tonalité nationaliste : Kautzsch remet en cause les propos d'Émile Mâle (1862-1954) sur l'absence de forces créatrices dans l'art allemand⁸⁹. Dans ses positions idéologiques, il affirme la spécificité de l'art national, et par là sa supériorité. Les années d'études de Pevsner ont baigné dans cette atmosphère de revendication :

L'artiste allemand a toujours fait preuve de trop de volonté. Il exige plus de l'art que la solution d'un problème formel, l'art doit devenir l'expression de quelque chose de tout à fait personnel et individuel, son monde doit être dru, sombre, insistant dans la forme mais puissant et même passionné dans son rendu de l'existence⁹⁰.

Le *Privatdozent* Leo Bruhns (1884-1957)⁹¹, un autre membre de la constellation d'historiens de l'art qui gravite autour de Pinder (Bruhns a étudié à Würzburg à l'époque où Pinder y était *Privatdozent*), enseigne à Francfort entre 1920 et 1924. Professeur à Leipzig de 1927 à 1934, il devient ensuite directeur de la Bibliotheca Hertziana de Rome et occupe ce poste jusqu'en 1953. Le cours de Bruhns choisi par Pevsner en 1922, sur la sculpture baroque en Allemagne, se caractérise par une division très fine en des régions qui présentent chacune un style propre : la liste dressée par l'étudiant à la fin de son carnet comporte autant de repères géographiques que de noms d'artistes, rassemblés en « écoles » (école

86. Voir Games, *Pevsner, the early Life*, op. cit., p. 94.

87. Voir *ibid.*, p. 85.

88. Voir International Congress of the History of Art (éd.), *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. internationalen kunsthistorischen Kongresses in München 16. bis 21. September 1909*, Nendeln, Kraus, 1978.

89. Voir Dilly/Eimer, *Geschichte des Kunstgeschichtlichen Institutes*, op. cit., p. 48-49.

90. Cité dans *Ibid.*, p. 48.

91. « Leopold (Leo) Bruhns », *Catalogus Professorum Rostochiensium* (<http://cpr.uni-rostock.de>).

bavaroise, école silésienne, etc.)⁹². Bruhns établit aussi des différences à l'échelle nationale : « L'Allemagne aime la solitude, l'isolement du paysage, loin des hommes⁹³. » En février 1923, il expose dans une conférence la trame de son livre *Die deutsche Seele der rheinischen Gotik* (« L'âme allemande dans le gothique rhénan »), ancré dans la polémique contemporaine entre l'historiographie allemande et française sur les origines du style gothique⁹⁴. La position de Bruhns transparaît dans les notes de Pevsner : « Le gothique est né en France. Cela ne veut pas dire que Mâle a raison. Ce qui est crucial dans l'art, ce n'est pas de découvrir, mais de donner une âme⁹⁵. » Dans l'ensemble, c'est donc un enseignement à forte tonalité nationale et régionale que reçoit Pevsner à Francfort.

Retour à Leipzig

En 1923, à son retour de Francfort, Pevsner choisit les cours d'histoire médiévale allemande de Rudolf Kötzschke (1867-1949)⁹⁶ et de Siegmund Hellmann (1872-1942)⁹⁷. Les profils très différents de ces deux enseignants illustrent la diversité de l'atmosphère politique et culturelle à Leipzig dans les années 1920-1930 : Kötzschke, expert en économie médiévale, est très impliqué dans l'histoire régionale (il est membre de l'Institut d'histoire régionale et de recherches sur les peuplements entre 1906 et 1936) au point d'être considéré comme le fondateur de l'étude de l'histoire régionale (*Landesgeschichtsforschung*) qu'il a constitué en discipline académique. Il est également très politisé, au sein du Secours populaire national-socialiste (*Nationalsozialistische Volkswohlfahrt*), de la Ligue nationale de protection de l'espace aérien (*Reichsluftschutzbund*) et de la Ligue coloniale du Reich (*Reichskolonialbund*). Hellmann quant à lui se voit offrir en 1923 une chaire d'histoire à Leipzig par le gouvernement social-démocrate de Saxe, malgré les protestations de la faculté. Il sera renvoyé en 1933 pour les mêmes raisons qui présideront au licenciement de Pevsner à Göttingen.

92. Nikolaus Pevsner, Carnet : « Leo Bruhns: Deutsche Barockplastik », GP 4/87.

93. *Id.*, « Bruhns Übungen zur Geschichte des Porträts », GP 4/78.

94. Leo Bruhns, *Die deutsche Seele der rheinischen Gotik*, Fribourg, Urban, 1924.

95. Nikolaus Pevsner, « Bruhns Die deutsche Seele in der rheinischen Gotik, Vortrag », 5 février 1923, GP 4/78.

96. *Id.*, « Kötzschke, Sächs. Geschichte im 8. Jahrhundert », 1923, GP 4/79.

97. *Ibid.*, « Siegm. Hellmann, Allgemeine Geschichte des Mittelalters von der Auflösung der Karolingerreiche bis zum Ende der Kreuzzüge » 1923-1924 et « Deutsche Geschichte bis zum 5. Jahrhundert », 1924.

Sur les vingt-huit cours et séminaires auxquels Pevsner assiste pendant qu'il étudie à Leipzig, neuf sont donnés par Pinder. Dans le cours magistral « *Die darstellenden Künste im Mittelalter* » (« Les arts visuels au Moyen Âge »), Pinder déclare :

L'analyse ne doit pas servir à constater des nuances fines mais plutôt à établir ce qui relie l'ensemble des faits. Remarquer des détails n'est pas si important, bien plus importante est l'empathie historique, une sorte de victoire sur la mort, en ce que nous contemplons ce qui affectait les morts, et qu'ainsi nous les réveillons⁹⁸.

L'emploi du concept d'empathie signale l'assimilation par Pinder des théories que suggérait August Schmarsow (1853-1936), lui-même influencé par les travaux de Wundt. Par l'empathie, il est possible d'accéder à l'état d'esprit de civilisations passées en se projetant dans les traces matérielles qu'elles ont laissées.

Le cours magistral « *Die Malerei des 15. Jahrhunderts in den europäischen Hauptländern* » (« La peinture dans les principaux pays d'Europe au XV^e siècle ») initie Pevsner à une analyse visuelle qui s'exprime en termes d'espace, comme dans cette description d'un autel sculpté : « Place des figures dans l'espace. Pensée spatiale. Très significatif que le regard spatial soit seulement introduit lorsque l'espace réel est repoussé par la peinture⁹⁹. » Dans ce cours, Pinder aborde successivement les peintures néerlandaise, française, allemande et italienne. Tout en distinguant des caractéristiques nationales, le principe du panorama international abolit les hiérarchies traditionnelles qui faisaient de l'étude de l'Italie du *quattrocento* une priorité du fait de la prééminence de sa production artistique. Ce mouvement d'ouverture s'accompagne d'un approfondissement des recherches sur l'art allemand, comme dans le séminaire auquel Pevsner est admis pendant le même semestre.

Tout en préparant ses examens et en commençant à réfléchir à son sujet de thèse, Pevsner consacre une partie de son temps à des cours dans le semestre d'hiver 1923-1924, tous par Pinder, comme « *Die abendländische Kunst im Zeitalter der Renaissance und des Humanismus* » (« L'art occidental à l'époque de la Renaissance et de l'humanisme »), dont le titre révèle un nouvel angle d'approche : dans l'enseignement de Pinder, l'histoire culturelle vient en appui de l'histoire de l'art, pour la contextualiser, selon les principes de l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit

98. Nikolaus Pevsner, « *Die darstellenden Künste im Mittelalter (Vorlesung)* », 1922, GP 4/79.

99. *Ibid.*, « Pinder *Die Malerei des 15. Jahrhunderts in den europäischen Hauptländern* ».

(*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*) développée par Max Dvořák (1974-1921) au sein de l'école viennoise: ici, le mécénat des papes successifs instaure un « climat » culturel (le terme *Stimmung* revient souvent dans les notes) qui se répercute sur l'évolution de la peinture et de la sculpture à Rome¹⁰⁰. Pevsner est donc initié chez Pinder à la fois à des solutions innovantes pour résoudre la question de l'évolution méthodologique de l'histoire de l'art, et à la thématique d'un art allemand débarrassé des jugements qui en faisaient un art national mineur par rapport, en particulier, à l'Italie.

Pinder occupe la chaire d'histoire de l'art à Leipzig de 1920 à 1927, après un début de carrière fulgurant à Würzburg, Darmstadt et, brièvement, Strasbourg, dont il est expulsé en 1918 comme, entre autres, Georg Dehio. Il entretient avec celui-ci un rapport de mentor à élève¹⁰¹ qui n'est pas sans rappeler la relation qui le lie à Pevsner. Un autre de ses mentors est Schmarsow, qui fonde l'Institut d'histoire de l'art à Florence en 1888 puis est nommé professeur d'histoire de l'art à Leipzig en 1893¹⁰². Jusqu'à sa retraite en 1919, Schmarsow fait de l'architecture, qu'il définit comme « art de l'espace », un sujet central de recherches au sein de l'Institut leipzigois.

Bien que Pevsner soit arrivé à Leipzig après son départ, l'enseignement de Schmarsow et, dans une moindre mesure, celui de Dehio, jouent un grand rôle dans sa formation, par l'intermédiaire de Pinder. À l'époque, les grands axes de recherche de ce dernier sont la sculpture allemande médiévale (la synthèse de ses travaux paraît entre 1924 et 1929¹⁰³) et le baroque allemand¹⁰⁴. C'est dans ce domaine que Pevsner décide de mener ses recherches à partir du printemps 1923, pour préparer sa thèse de doctorat, consacrée à l'architecture de Leipzig à l'époque baroque¹⁰⁵. Le doctorat (*Promotion*) est un moment majeur de transition, du statut d'étudiant à celui d'universitaire à part entière, dans lequel doit

100. Nikolaus Pevsner, « Pinder Die abendländische Kunst im Zeitalter der Renaissance und des Humanismus », GP 4/85.

101. Voir Peter Betthausen, *Georg Dehio: Ein deutscher Kunsthistoriker*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2004.

102. Voir Betthausen/Feist/Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, op. cit., p. 355-58.

103. Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Potsdam, Athenaiion, 1924.

104. Voir Marlite Halbertsma, *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1992, p. 9.

105. Nikolaus Pevsner, *Leipziger Barock: Die Baukunst der Barockzeit in Leipzig*, Dresde, Jess, 1928.

s'établir un équilibre entre la démonstration d'une relative autonomie intellectuelle et l'établissement d'une continuité méthodologique et thématique avec un mentor. Bien que Pinder dise ne pouvoir se réclamer d'aucune école de pensée, le choix d'un sujet en harmonie avec les principes de la géographie de l'art doit permettre à Pevsner de s'insérer dans la constellation active autour de son professeur.

Nikolaus Pevsner, 1927. (Archives de la famille Pevsner.)

Le cas Pinder

Bien qu'il ait été considéré à son époque comme « l'un des plus remarquables représentants de la discipline¹⁰⁶ », peu de travaux ont été consacrés à Pinder depuis l'étude de Marlite Halbertsma¹⁰⁷ parue en 1992, alors que celle-ci interrompait à bon escient une longue période de silence dans l'histoire institutionnelle et culturelle de l'histoire de l'art en Allemagne. Les sources présentées par Halbertsma contredisent l'image d'historien de l'art officiel du régime national-socialiste qui a émergé immédiatement après la Seconde Guerre mondiale et entraîné ensuite le refoulement de Pinder aux marges de l'historiographie de la discipline¹⁰⁸.

Avant 1992, l'opinion courante resta longtemps celle que véhiculait par exemple la notice nécrologique du *Burlington Magazine* à l'annonce de la disparition de Pinder en 1947. Cette mention dans une revue étrangère est justifiée par l'influence énorme que l'historien d'art a eue sur les jeunes générations, et par le fait qu'il fut indéniablement « le découvreur d'une période entière, [le Baroque], l'une des plus riches dans l'art allemand¹⁰⁹ ». Toutefois, la tonalité finale de l'article est accusatrice :

Ceux qui connaissaient Pinder ne seront pas surpris d'apprendre qu'il est devenu un partisan du régime nazi. Il n'y avait qu'un pas entre son admiration fanatique et sa défense de l'art allemand, annonciatrice d'un nationalisme extrême, et le national-socialisme. Sa sympathie envers les nazis lui permit d'accepter la chaire d'histoire de l'art à Berlin dans les premières années du nouveau régime. Ses protestations occasionnelles face aux attaques contre l'art moderne et les pires excès des doctrinaires nazis [...] peuvent à peine compenser le mal qu'il a fait au service de ses idées politiques en tant que professeur influent et intellectuel respecté¹¹⁰.

Cette critique révèle les suspicions attachées en Angleterre au concept de nation dans l'histoire de l'art, accusé d'avoir motivé la dérive de la discipline en un discours de propagande. Dans l'interprétation britannique de l'œuvre pevsnerienne, son attachement à Pinder sera donc vu comme un stigmate. Un lien similaire sera posé d'emblée, bien que sur le mode de l'incrédulité, entre les protestations de nationalisme de Pevsner

106. Robert Suckale, « Wilhelm Pinder », in : Espagne/Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, op. cit., p. 189-198, ici p. 189.

107. Voir Halbertsma, *Wilhelm Pinder*, op. cit.

108. Voir *ibid.*, notamment p. 145 et suivantes.

109. Edith Hoffman, « Wilhelm Pinder », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 89, n° 532, juillet 1947, p. 198.

110. *Ibid.*

et la possibilité qu'il ait eu des affinités avec le national-socialisme. De son côté, il ne partage pas le mouvement de mise à l'écart de son ancien professeur, dont il écrit encore en 1940 qu'il est « le plus grand historien allemand vivant¹¹¹ ».

Un autoportrait en creux

À la différence de la notice du *Burlington Magazine*, celle que Pevsner publie dans le *Times* du 4 juillet 1947 refuse l'amalgame entre nationalisme et national-socialisme. L'introduction est assez similaire. Pinder y apparaît comme « l'un des historiens de l'art allemands les plus influents de sa génération » du point de vue des spécialistes, mais pas seulement : « Ses livres aux lecteurs nombreux et l'enthousiasme contagieux de ses cours ont tellement marqué le public allemand, qu'on doit presque à son seul travail l'appréciation actuelle de la sculpture allemande de la fin du Moyen Âge, et de l'architecture baroque allemande¹¹². » Pevsner fait le portrait d'une victime plutôt que d'un agent et démontre que la véritable nature du patriotisme de Pinder est restée incomprise à l'étranger :

Dans le cadre de la préparation de sa thèse, il se rendit en Angleterre peu après 1900. La dernière visite de Pinder en Angleterre eut une conclusion moins heureuse. Il est venu dans le contexte du congrès d'histoire de l'art de 1939. Tous ses travaux les plus importants avaient été consacrés à l'art allemand et il était nationaliste. Dans le Londres de 1939, il se sentit très mal à l'aise. Cependant, bien que ses opinions nationalistes aient été claires, Pinder n'était pas un nazi. *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit* (« L'art allemand de la période impériale », 1933)¹¹³ prouve son refus d'accepter la doctrine nazie. L'introduction de ce livre est, sans aucun doute possible, un défi lancé à [Alfred] Rosenberg et à sa conception de l'histoire et de l'art allemand¹¹⁴.

Même si elle n'a pas été retenue dans la version finale, le manuscrit de l'article développe une comparaison avec l'Angleterre, pour illustrer la possible existence d'une forme légitime de nationalisme :

111. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940, note 1 p. 13.

112. *Id.*, « Obituary: Dr Wilhelm Pinder. German medieval and baroque Art », *The Times*, 4 juillet 1947.

113. Wilhelm Pinder, *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik: Geschichtliche Betrachtungen über Wesen und Werden deutscher Formen*, Leipzig, Seemann, 1933.

114. Pevsner, « Obituary », *op. cit.*

La découverte de tant de valeurs propres à l'art allemand qui n'avaient pas encore été identifiées avant Pinder et qui n'ont pas été immédiatement reconnues à l'étranger, en faisait un nationaliste. Il dut mener le même combat pour la reconnaissance que les critiques d'art anglais doivent si souvent engager lorsqu'ils sont confrontés aux préjugés que rencontre tout art qui ne serait ni italien, ni français, ni hollandais, ni flamand. Mais quoi que disent les rumeurs pendant et immédiatement après la guerre, il n'était pas nazi¹¹⁵.

À travers la présentation polémique du *credo* de Pinder, Pevsner réaffirme le sien en filigrane. Les convictions qu'il exprime dans les années 1940, et longtemps après, ont clairement pour matrice cette phase cruciale de sa formation à Leipzig au début des années 1920.

Dresde : en contact direct avec l'art

Après avoir obtenu son diplôme en juin 1924, Pevsner suit la trajectoire habituelle des jeunes universitaires de langue allemande et offre ses services en août 1924 comme assistant volontaire, à la pinacothèque de Dresde¹¹⁶. Son directeur, Hans Posse (1879-1942), est entré en fonction en 1910 et a développé, sur les bases de son expérience à la pinacothèque de Berlin et au Kaiser-Friedrich-Museum, une méthode scientifique de mise en catalogue¹¹⁷. Posse défend l'art moderne allemand dans la politique d'acquisition du musée, n'hésitant pas à exposer des œuvres d'Oskar Kokoschka, de Karl Schmidt-Rottluff ou d'Otto Dix¹¹⁸, ce qui lui coûtera d'ailleurs son poste en 1933. Cependant, cette posture moderniste est contredite par l'étape suivante de sa carrière : réintégré dans ses fonctions en 1939, il se voit en effet assigné par Hitler la tâche d'organiser la prise de possession des œuvres d'art des collections juives pour créer un musée d'art à la gloire de l'Allemagne¹¹⁹.

À l'époque où Pevsner travaille au département de peinture italienne de la galerie¹²⁰, celle-ci est en phase de réaménagement, en réponse à un accroissement rapide de la collection. C'est l'occasion de se familiariser

115. *Id.*, Manuscrit, 4 juillet 1944, GP 1C/14.

116. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, *op. cit.*, p. 72 et suivantes.

117. Voir Hans Posse, *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresde, Firmen, 1920.

118. Voir Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 60 et suivantes.

119. Voir « Forschungen zu Hans Posse », décembre 2013 (<http://www.skd.museum/de/forschung/forschung-aktuell/fruehere-mitteilungen/posse-tagung/index.html>).

120. Voir Games, *Pevsner, the early Life*, *op. cit.*, p. 119.

avec les collections italiennes des XVI^e et XVII^e siècles, et avec cette évolution qu'il a déjà suivie à distance, comme l'indique un article écrit en 1923 pour *Der Cicerone*, à Leipzig, qui porte le titre « Nouvelles acquisitions d'art italien à la pinacothèque de Dresde¹²¹. » Pour Posse, l'accroissement de ces collections est une alternative moins coûteuse à l'acquisition de peinture allemande et hollandaise du XIX^e siècle traditionnellement pratiquée par d'autres galeries¹²². Pevsner a donc accès à des œuvres qu'il n'aurait pas forcément vues dans un plus grand musée ; dans l'étude de ces artistes moins connus ou perçus comme mineurs, il conçoit le dépassement de la pratique de l'histoire de l'art comme biographie des seuls grands maîtres et se penche sur l'éducation artistique proposée dans les académies au *seicento*.

En tant qu'assistant, Pevsner se rend en Italie presque chaque été. Il commence à rassembler des sources pour écrire un livre sur les académies et les écoles d'art. Grâce aux collections italiennes, il devient, en contact direct avec les œuvres, un spécialiste du maniérisme qui sera l'objet de son habilitation et de sa première grande publication, *Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko* (« La peinture italienne de la fin de la Renaissance à la fin du Rococo »). Paru dans la série *Handbuch der Kunstwissenschaft* (« Manuel de l'histoire de l'art »), il s'agit du premier volume d'un ouvrage en deux parties, *Barockmalerei in den romanischen Ländern* (« La peinture baroque dans les pays romans »)¹²³. La grande qualité du travail fourni par Pevsner à Dresde est attestée par les chaleureuses recommandations d'Hans Posse auprès du ministère de l'Éducation de Saxe pour faire prolonger son volontariat de six mois, jusqu'en mars 1927. Durant cette période, il travaille au cabinet des estampes auprès de Kurt Zoege von Manteuffel (1881-1941) et participe à la préparation d'une exposition de gravures modernes organisée par la Ligue des artistes allemands de Dresde¹²⁴.

Pevsner envisage de trouver du travail en Italie, qui est devenue son aire de recherche privilégiée. Cependant, le directeur général des musées de Berlin, Wilhelm von Bode (1845-1929) écrit à Posse en 1927 qu'il désapprouve le soutien que ce dernier aurait apporté (ainsi que Pinder,

121. Nikolaus Pevsner, « Neuerwerbungen italienischer Kunst in der Dresdner Gemäldegalerie », *Der Cicerone*, vol. 17, 1923, p. 295-303.

122. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 74.

123. Nikolaus Pevsner, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, vol. 1 : *Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko*, Berlin, Athenaeon, 1928. (vol. 2 : Otto Grautoff, *Die Malerei im Barockzeitalter in Frankreich und Spanien*.)

124. Voir *Id.*, « Curriculum Vitae », 9 octobre 1934, SPSL.

entre autres) à une candidature de Pevsner à l'Institut d'histoire de l'art de Florence. Bode estime que les origines aisées du candidat et ce qu'il considère (contre l'évidence) comme une maigre liste de publications ne justifient pas une telle faveur, et ajoute : « Je vous ai déjà fait part ouvertement d'une réserve sérieuse [...] : sa race. Nous avons déjà [...] constaté le peu de résultats satisfaisants d'un Sémite arrogant à l'Institut¹²⁵. » La pensée antisémite de Bode est à peine dissimulée sous le constat qu'il aurait fait de l'incompétence d'un autre universitaire juif, ce qui laisse présager une expérience peu concluante avec Pevsner. Posse s'empresse de répondre : « Bien entendu, rien n'était plus éloigné de mon esprit que d'agir contre les intentions de Votre Excellence¹²⁶. » Cet épisode montre l'influence étroite que le directeur des musées berlinois, un aristocrate fidèle à la pensée conservatrice wilhelminienne, exerçait sur le monde des musées pendant la République de Weimar. La conviction de Pevsner d'avoir trouvé dans l'histoire de l'art une *Heimat* d'élection révèle sa naïveté quant à un milieu universitaire imprégné des critères traditionnels de caractérisation d'un individu selon ses origines et sa religion.

Privatdozent à Göttingen

Fondée en 1734, l'université de Göttingen a très vite établi sa réputation, grâce à l'essor des études de philosophie et de philologie, qui préconisaient la préservation des sources classiques ; elle fut la première université à recruter un professeur d'histoire de l'art sans lien avec la philologie ou l'archéologie, Johann Fiorillo (1748-1821), en 1813¹²⁷. D'autre part, à travers le patronage initial du roi George II, qui portait aussi le titre de prince-électeur de Hanovre, Göttingen cultivait un lien privilégié avec l'Angleterre, fait déterminant pour la carrière de Pevsner. Celui-ci est embauché en 1929 par Georg Vitzthum von Eckstädt (1880-1945), un proche de Pinder. Vitzthum a fait ses études à Berlin, Munich et Leipzig,

125. Bernhard Maaz, *Kunst, Welt- und Werkgeschichten: Die Korrespondenz zwischen Hans Posse und Wilhelm von Bode von 1904 bis 1928*, Cologne, Böhlau, 2012, p. 221. Bode fait référence à l'historien d'art Martin Weinberger (1893-1965).

126. *Ibid.*, p. 222.

127. Voir Panofsky, « The History of Art », in : Neumann, *The Cultural Migration*, op. cit., p. 82-111, ici p. 84. Sur la carrière de Fiorillo à l'université de Göttingen, voir les actes du colloque *Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen, 11. bis 13. November 1994, Göttingen, Altes Auditorium: Zusammenfassungen*, Göttingen, Kunstgeschichtliches Seminar, 1994 et Claudia Schrapel, *Johann Fiorillo: Grundlagen zur wissenschaftsgeschichtlichen Beurteilung der « Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden »*, Hildesheim, Olms, 2004.

et travaillé comme volontaire au musée de Berlin sous la direction de Wilhelm von Bode¹²⁸. Il devient professeur d'histoire de l'art à l'université de Göttingen en 1920 et demeure en poste jusqu'à sa retraite anticipée en 1940. La seule autre personne employée par le département est le *Privatdozent* Wolfgang Stechow (1886-1974), titulaire d'un doctorat sur Albrecht Dürer et d'une habilitation sur le maniérisme hollandais, ces deux travaux ayant été dirigés par Vitzthum¹²⁹. Le profil de Pevsner, plus axé sur l'art italien, est donc complémentaire de celui de Stechow, spécialiste du Nord.

Pevsner arrive en mars 1929 dans un institut d'histoire de l'art de taille réduite, mais qui dispose de sa propre collection d'art¹³⁰, et lui offre une chance de travailler sur les thèmes qui l'intéressent vraiment. Recruté pour son expertise en histoire de l'art italien, il donne en fait peu de cours sur le sujet par comparaison avec ce qu'il propose concernant l'histoire de l'Allemagne médiévale, sur laquelle il se concentre dans la perspective de l'histoire sociale de l'art¹³¹. Pevsner a une vie sociale active et organise régulièrement des excursions, établissant des liens étroits avec ses étudiants. Pour ses trente ans, ceux-ci lui offrent un hommage (*Festschrift*) parodique¹³². En 1930, Hans Hecht (1876-1946), spécialiste de philologie anglaise, propose à Pevsner de participer au programme de promotion des études des domaines étrangers lancé par le gouvernement prussien vers 1916 en vue d'une amélioration des relations diplomatiques et des perspectives économiques internationales¹³³. Pevsner est invité à donner un cours sur l'art anglais, en parallèle aux cours de littérature et de civilisation anglophones, alliant l'histoire des idées à l'histoire de l'art. Il y explore l'idée d'un caractère anglais qui s'exprimerait dans l'art et l'architecture¹³⁴.

128. Voir Betthausen/Feist/Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, op. cit., p. 425-427.

129. Voir Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, op. cit., vol. 2, p. 652-659 et John Walsh, « Wolfgang Stechow (1896-1974) », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 118, décembre 1976, p. 855-856.

130. Voir Gert Unverfehrt, *In memoriam Wolfgang Stechow: Lehrsammlung & Kunstmuseum zugleich*, [s. l.], 1980.

131. Voir Nikolaus Pevsner, « Curriculum Vitae », 9 octobre 1934, SPSSL.

132. Voir Games, *Pevsner, the early Life*, op. cit., p. 149.

133. Voir August von Trott zu Solz, *Denkschrift über die Förderung der Auslandsstudien*, Berlin, Haus der Abgeordneten, 1917.

134. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 97.

Statuette représentant Nikolaus Pevsner, réalisée par l'un de ses étudiants à Göttingen, 1932 (Archives de la famille Pevsner).

Dans *Wissenschaft als Beruf* (trad. fr. *Le métier et la vocation de savant*)¹³⁵, Max Weber analyse le statut liminaire du *Privatdozent*, qui éclaire l'expérience de Pevsner à Göttingen. Un *Privatdozent* « pense [...] qu'il possède une sorte de droit moral à des ménagements lorsqu'il a exercé des années durant¹³⁶ ». Ce statut confère un sentiment d'appartenance et de sécurité, et l'adjectif « moral » indique une responsabilité implicite mais impérative de l'institution universitaire envers ceux qui la servent.

135. Pevsner a lu *Wissenschaft als Beruf* en 1921. Voir GP 4/78.

136. Max Weber, *Le savant et le politique*, Paris, Plomb, 1963, trad. par Julien Freund, p. 54-55.

Sur ce principe, en 1931, Vitzthum et Hecht recommandent conjointement Pevsner à un poste permanent auprès du doyen de la faculté :

Grâce à l'intervention de Pevsner, Göttingen est devenu l'un des seuls endroits de Prusse, peut-être le seul, où l'histoire de l'art anglais soit étudiée professionnellement, et il ne fait aucun doute que la recherche va connaître d'autres avancées et que Pevsner parviendra à des résultats importants et bénéfiques dans le domaine où il applique ses efforts¹³⁷.

La fonction de *Privatdozent* est donc la dernière étape intermédiaire avant l'entrée effective dans le cercle des membres de l'institution universitaire, et ses supérieurs considèrent que Pevsner a fait suffisamment ses preuves et mérite de franchir le seuil.

L'histoire de l'art, une carrière précaire ?

Le témoignage de Margot Wittkower apporte un point de vue différent sur la stabilité réelle que l'on pouvait espérer atteindre en étudiant l'histoire de l'art. Elle laisse en effet entendre que, dans les années 1920, c'est un choix risqué :

Je sais peu de choses sur les petites universités allemandes. Elles avaient toutes un département d'histoire de l'art. Mais une plaisanterie circulait : si quelqu'un souhaitait s'inscrire dans un département d'histoire de l'art, il était accueilli sur le quai, où on lui présentait son certificat de doctorat. Il y avait un professeur, un assistant et peut-être un *Privatdozent* (très peu de gens donc), et il était aisé d'obtenir un doctorat. [...] En tant qu'historien de l'art, on pouvait difficilement espérer avoir un emploi. Il fallait être assistant pendant des années, sans être payé. Puis, si on voulait faire carrière à l'Université, il fallait être *Privatdozent* pendant je ne sais combien de temps¹³⁸.

Selon Weber, au sein d'une communauté universitaire si organique, il existe un processus très subjectif de filiation. Il faut se trouver un mentor, celui qui peut faire ou défaire une carrière, ce qui fait dire au sociologue : « La vie universitaire est livrée au hasard aveugle¹³⁹. »

Deux idées reçues demandent donc à être nuancées : la fonction d'universitaire en Allemagne ne donne pas une place uniquement officielle, cette place dépend aussi de jeux de pouvoir relevant d'affinités

137. Lettre de Hans Hecht et Georg Vitzthum, 24 juin 1931, citée dans Games, *Pevsner, the early Life*, op. cit., p. 162.

138. Wittkower/Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 46-47.

139. Weber, *Le savant et le politique*, op. cit., p. 61.

personnelles ou culturelles. De plus, même si Pevsner ne semble jamais douter de sa capacité à trouver un poste de chercheur et d'enseignant d'histoire de l'art, ce poste n'est pas attribué pour de bon une fois que l'on est entré dans l'institution. Du fait de son ancienneté, c'est Stechow qui est nommé professeur associé en 1931. Pevsner est maintenu dans son rôle de *Privatdozent*, qu'il espère conserver malgré l'annonce de la loi d'avril 1933. Les cours qu'il aurait dû commencer à donner au semestre d'été 1933 sont suspendus, tout comme ceux de Stechow (dont la mère était juive), bien que ce dernier soit rétabli dans ses fonctions en septembre 1933. En revanche, on interdit désormais à Pevsner d'enseigner, malgré les protestations de Vitzthum, et il fait le choix de partir à l'étranger, d'abord en Italie, puis au Royaume-Uni.

TRANSFERT D'UNE *LINGUA*, D'UNE *DEXTERITAS* ET D'UNE *SECURITAS* UNIVERSITAIRES

Quand Pevsner écrit à l'AAC en 1933, sa lettre ne mentionne pas explicitement un renvoi de l'université :

Étant *Privatdozent* en histoire de l'art et de l'architecture, et trop jeune pour avoir pris part à la guerre, je m'attends à perdre le bénéfice de ma *venia legendi* du fait des nouvelles lois antisémites. Je suis spécialement formé à l'histoire de l'art [...] et je serais prêt à me rendre partout où je pourrais trouver un emploi convenable, en Europe, en Amérique et dans les dominions¹⁴⁰.

Ce qui importe, c'est la perte de sa *securitas* académique, symbolisée par le retrait de sa *venia legendi*, son autorisation d'enseigner. Or dans la lettre de recommandation rédigée par Pinder en mai 1933, c'est justement l'accession rapide à cette forme de *securitas*, la précocité et l'aspect pionnier de la carrière de Pevsner qui sont mis en avant, même s'il n'est encore qu'un *Privatdozent*. Pour Pinder, « il est profondément ancré dans la vie scientifique allemande, mais possède en même temps une capacité d'ouverture à toutes les grandes questions de l'histoire et de la vie contemporaine¹⁴¹ ». Pourtant, en février 1934, Pevsner écrit : « Je me sens souvent si vieux, et, souvent aussi, si jeune et injustement lésé de tant de choses. Loin de ma vie à Göttingen¹⁴². » La migration en Angleterre n'est

140. Lettre de Nikolaus Pevsner à l'AAC, 5 juillet 1933, SPSP.

141. Wilhelm Pinder, Lettre de recommandation, 31 mai 1933, *Ibid*.

142. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, février 1934, AP.

jamais aussi fortement ressentie comme une contrainte et exprimée en termes aussi catégoriques que lorsqu'il réfléchit à sa situation professionnelle. Fort de son expérience et de sa formation dans l'Université allemande, Pevsner a acquis une ancienneté qui le fait se sentir « si vieux », tandis que la découverte d'un environnement professionnel inconnu, dans lequel personne ne le connaît, crée l'image d'un jeune homme inexpérimenté.

Une existence institutionnelle remise en cause

En mars 1933, après la reprise en main de l'association de protection des écrivains allemands (*Schutzverband Deutscher Schriftsteller*) — renommée association des écrivains allemands du Reich¹⁴³ (*Reichsverband Deutscher Schriftsteller*) en juin — à l'initiative de Joseph Goebbels, l'adhésion dépend désormais de critères nouveaux : il faut prouver sa loyauté au national-socialisme et justifier d'origines aryennes. L'association devient la Chambre des écrivains du Reich (*Reichsschrifttumskammer*), l'une des sous-divisions de la Chambre de la culture du Reich (*Reichskulturkammer*, RKK) créée le 22 septembre 1933 par le ministère du Reich à l'éducation du peuple et à la propagande (*Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda*). Le texte fondateur de la RKK déclare l'État « plus haute instance culturelle de la nation¹⁴⁴ », se basant sur la définition très large de la culture offerte par le ministre de la propagande : « la culture est l'expression la plus parfaite des forces créatrices d'un peuple¹⁴⁵ ».

Goebbels développe cette position en avril 1933 dans un débat épistolaire qui l'oppose au chef d'orchestre de la Philharmonie de Berlin, Wilhelm Furtwängler. Ce dernier, devenu gloire nationale dans les années 1920, intervient publiquement pour défendre l'emploi des musiciens juifs de son orchestre contre l'application de la loi du 7 avril 1933 : il n'existe « qu'une seule ligne de séparation dans l'Art, celle [...] entre l'art de qualité et l'art sans qualité¹⁴⁶ », ce à quoi Goebbels oppose l'esprit national, qui seul doit guider la création artistique : « L'art ne doit pas être seulement de qualité, il doit aussi surgir du peuple, ou, plus exactement,

143. Voir Jan-Pieter Barbian, « Institutionen der Literaturpolitik im "Dritten Reich" », in : Günther Rüther (éd.), *Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*, Paderborn, Schöningh, 1997.

144. Joseph Goebbels, *Grundgedanken für die Errichtung einer Reichskulturkammer*, cité dans Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hambourg, Rowohlt, 1963, p. 56.

145. Lionel Richard, *Le nazisme et la culture*, Paris, Maspéro, 1978, p. 109.

146. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, annexe.

seul un art qui puise dans le folklore (*Volkstum*) tout entier peut être de qualité et signifier quelque chose pour le peuple auquel il est destiné¹⁴⁷. » Il critique donc la posture de l'art pour l'art qui « isole des forces motrices de l'époque » et ajoute : « L'art doit être de qualité mais il doit aussi être conscient de ses responsabilités, compétent, proche du peuple et militant¹⁴⁸ ». Cette correspondance suscite un débat animé dans la presse. Pevsner se prononce en faveur de Goebbels dans une lettre ouverte publiée dans *Zeitwende* en juillet 1933¹⁴⁹, qui se présente comme une mise en pratique du rôle postulé de l'historien de l'art, interprète dans les grandes questions de société et médiateur dans le renforcement du rapport entre l'État et l'art, rôle dans lequel Pevsner espérait se maintenir¹⁵⁰.

L'activité culturelle nationale est régulée par l'État au sein de six départements : littérature, presse, radio, théâtre, musique et beaux-arts. Toute personne ne pouvant apporter la preuve de ses origines aryennes se voit refuser l'adhésion à l'organisation qui les concerne ou bien est renvoyée si elle est déjà membre de l'un des groupes que la RKK englobe désormais¹⁵¹. De plus, on retire *de facto* le droit d'exercer une profession liée à la culture à quiconque n'en fait pas partie¹⁵². On refuse donc à Pevsner l'inscription à l'association, ce qui signifie qu'il perd toute forme de statut officiel en Allemagne.

Une lettre de mars 1935 révèle son état d'esprit à l'annonce de cette nouvelle : « Je ne suis ni étonné ni blessé. Toutefois, cela fait peut-être du bien d'être à nouveau frappé par ce vent glacial. [...] Une lettre si désagréable est salubre, elle vous remet les pieds sur terre¹⁵³. » Un mois plus tard, il confesse pourtant l'espoir de trouver un moyen de contourner le règlement : « des journaux disaient que les textes scientifiques ne dépendaient pas de la RKK. [...] J'ai aussi dans l'idée que [les mesures] ne

147. *Ibid.*

148. Lettre de Joseph Goebbels, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 11 avril 1933, citée dans Paul Meier-Benneckenstein (éd.), *Dokumente der deutschen Politik*, vol. 1 : *Die Nationalsozialistische Revolution 1933*, Berlin, 1935, p. 255-58.

149. Nikolaus Pevsner, « Zum Briefwechsel Furtwängler-Goebbels », *Zeitwende*, juillet 33.

150. Voir le chapitre « Some individuals: Schoeps, Pevsner, Kantorovicz, Landmann », in : Lionel Gossman, *The Passion of Max von Oppenheim. Archaeology and Intrigue in the Middle East from Wilhelm II to Hitler*, [Cambridge], Open Book, 2013, p. 293-324.

151. Voir Volker Dahm, « Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Die "Berufsgemeinschaft" als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung », *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, vol. 34, 1986, p. 53-84.

152. Voir Brenner, *Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, op. cit., p. 53-62.

153. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 17 mars 1935, AP.

concernent que ceux dont c'est le métier d'écrire dans les journaux et non ceux qui écrivent occasionnellement¹⁵⁴ ». Malgré son émigration, Pevsner compte encore se poser après avril 1933 en interlocuteur culturel officiel en Allemagne, afin de maintenir sa visibilité dans le monde universitaire, en vue d'un éventuel revirement de situation.

Publier pour exister en Allemagne

En janvier 1934, Pevsner envoie le compte rendu d'une exposition d'œuvres de James McNeill Whistler à la *Neue Zürcher Zeitung*¹⁵⁵, adoptant la posture d'un correspondant international spécialiste de l'art anglais. Dans cette même veine, il commente en février 1934¹⁵⁶ une exposition londonienne sous le titre « L'essence anglaise de l'art anglais » dans *Deutsche Zukunft* (l'éditeur de *Deutsche Zukunft*, Fritz Klein, est connu pour ses positions conservatrices¹⁵⁷). Avant de soumettre son manuscrit, Pevsner demande à Carola de lui envoyer un exemplaire du journal, afin de s'imprégner de son style et de sa tonalité¹⁵⁸. Dans la recherche de sujets potentiels pour des articles à proposer à des revues allemandes, il a donc constamment à l'esprit l'opération de médiation qui pourrait déterminer sa nouvelle place à l'intersection des deux cultures.

Vers 1934, Pevsner prépare un essai sur William Morris en prévision du centenaire de sa naissance : « Je n'arrête pas de penser à un article qui ferait date sur Morris, pour l'Allemagne. Il faut que je continue à publier là-bas¹⁵⁹. » La *Deutsche Rundschau* se dit prête à publier son texte, « mais réduit presque de moitié¹⁶⁰ ». Soumis à l'impératif de la publication, il n'est pas en position de défendre l'intégrité de son essai : « Si [le Morris] revient », écrit-il à son épouse, « renvoie-le moi *immédiatement*, s'il te plaît, pour que je commence ces maudites coupes¹⁶¹ ». Il la charge d'écrire en son nom à Paul Fechter, rédacteur au *Deutsche Zukunft*, en la priant de

154. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 19 avril 1935, AP.

155. Voir lettre de Pevsner, 11 janvier 1934, *op. cit.* L'article est publié le 10 juillet 1934 sous le titre « James McNeill Whistler: Zum hundertsten Geburtstag ».

156. Nikolaus Pevsner, « Das Englische in der englischen Kunst: Die retrospective Ausstellung britischer Kunst in der Londoner Akademie », *Deutsche Zukunft: Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft und Kultur*, 4 février 1934.

157. Voir Gossman, *The Passion of Max von Oppenheim*, *op. cit.*, note 23.

158. Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11-13 janvier 1934, AP.

159. Lettre de Pevsner, 15 mars 1934, *op. cit.*

160. Lettre de Pevsner, mai 1934, *op. cit.*

161. *Ibid.* (Pevsner souligne.)

remanier le manuscrit au préalable : « Si possible, fais un peu de collage pour que Fechter ne remarque pas que l'essai ne lui était pas destiné en fait, mais était écrit pour l'autre revue¹⁶². » En août 1934, Pevsner n'a toujours pas reçu de nouvelles de l'article sur Morris¹⁶³, qu'il qualifie au début de l'année suivante d'essai « maudit¹⁶⁴ ».

Parmi les quelques écrits qu'il parvient à faire publier en Allemagne, certains ont une forte teneur patriotique, comme l'essai « L'art et l'État » paru dans *Der Türrner*, revue conservatrice ouvertement hostile à la République de Weimar¹⁶⁵. Pevsner s'en inquiète d'ailleurs dans ses lettres : « J'ai reçu le *Türrner*, et je me sens mal à l'aise. Dans le même numéro, il y avait de l'antisémitisme. [...] Aurais-je dû... ou non¹⁶⁶ ? » Rédacteur en chef depuis 1933, Friedrich Castelle (1879-1954) est un membre de la première heure du parti national-socialiste et donne dans la revue une large place à l'art et à l'architecture, pour exalter le sentiment nationaliste¹⁶⁷. Pevsner se sent mal à l'aise car le patriotisme affiché dans son essai, tout en reposant sur certaines de ses convictions personnelles, a été formulé stratégiquement, pour aider à la publication, à commencer par le titre qui fait écho à une conférence de Pinder d'août 1933, « Les beaux-arts dans le nouvel État allemand¹⁶⁸ ».

Pevsner cherche à s'inscrire, malgré la distance dans le discours dominant sur l'art allemand, qui instaure un lien étroit avec la politique. Il propose un article intitulé « L'art du présent et l'art du futur » à la revue *Kunst der Nation*, sous le pseudonyme « Peter Bernt¹⁶⁹ ». Malgré un ton naturaliste et enthousiaste, le manuscrit reflète sa frustration d'être loin de l'Allemagne juste au moment où la politique culturelle se négocie¹⁷⁰. *Kunst der Nation* a pour ambition de mettre en relation l'art d'avant-garde et la politique culturelle nationale-socialiste, et reste entre l'automne 1933 et son interdiction au printemps 1935 un important forum de l'art

162. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, mai 1934, AP.

163. Voir lettre de Pevsner, août 1934, op. cit.

164. Lettre de Pevsner, 1935, op. cit.

165. Id., « Kunst und Staat », *Der Türrner*, 36, 1934, p. 514-517.

166. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11 mars 1934, AP.

167. *Lexikon Westfälischer Autorinnen und Autoren 1750 bis 1950* (www.autorenlexikon-westfalen.lwl.org/).

168. Iain Boyd Whyte analyse ces deux textes dans « Nikolaus Pevsner: Art History, Nation, and Exile », *RIHA Journal* (<http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-oct-dec/whyte-pevsner/>), paragraphes 21-30.

169. Nikolaus Pevsner, « Kunst der Gegenwart und Kunst der Zukunft », GP 15.

170. Voir *ibid.*

moderne, alors même que les revues traditionnelles interrompent leur publication ou sont mises au pas¹⁷¹. Parmi les collaborateurs les plus importants de la revue, on trouve plusieurs historiens d'art, dont Pinder et Herbert von Einem (1905-1983)¹⁷², qui propagent l'idée d'une correspondance intime entre l'impulsion artistique moderne et l'élan politique national-socialiste. Pevsner reçoit une réponse négative à sa proposition d'article. On lui explique que son manuscrit est trop long, mais le contenu n'est pas remis en cause¹⁷³.

L'institut Warburg : havre ou enclave ?

Le déplacement de la bibliothèque Warburg à Londres en 1933 illustre la préservation d'une *securitas* universitaire à peine modifiée par la transposition dans un nouveau milieu. Le régime national-socialiste met fin aux activités de l'Institut en 1933. Face à la menace de démantèlement de la bibliothèque, l'AAC est contactée et charge William Constable (1887-1976), directeur de l'Institut Courtauld, d'évaluer sur place les risques d'un transfert. Constable se prononce en faveur d'un déménagement en urgence, qui a lieu en décembre 1933¹⁷⁴. Des postes universitaires sont prévus pour Ernst Cassirer (1874-1945) à Oxford, Edgar Wind (1900-1971) à Cambridge et Erwin Panofsky à Edimbourg¹⁷⁵, et les autres employés de la bibliothèque — dont Gertrud Bing, Eva von Eckardt (1898-1978), Otto Fein (1906-1966), Hans Meier (1872-1941) et Fritz Saxl — voient eux aussi leur chemin balisé.

Les membres du personnel du Warburg ne sont pas considérés comme des réfugiés par l'administration britannique, contrairement aux étudiants et intellectuels germanophones émigrés qui viennent travailler à l'Institut. Tout ceci ne forme pas réellement une communauté, ce que confirme le récit de Margot Wittkower, citée par l'historienne Teresa Barnett :

171. Voir Stefan Germer, « Kunst der Nation », in : Bazon Brock et Achim Preiss (éd.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreissig bis Fünfundvierzig*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1990, p. 21-40.

172. Voir Betthausen/Feist/Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, op. cit., p. 70-73.

173. Voir la lettre à Nikolaus Pevsner, 21 février 1934, GP 1/15.

174. Pour un récit détaillé du déplacement de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, voir : Wuttke, « Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg », op. cit. et Bernhard Buschendorf, « Auf dem Weg nach England – Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg », in : Michael Diers (éd.), *Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institut*, Hambourg, Bölling und Galitz, 1993, p. 85-128.

175. Lettre de Gertrud Bing à E. Warburg, 28 septembre 1933, Archives de l'Institut Warburg, Correspondance générale.

Il semblerait que le Warburg soit devenu plus nettement partie de l'histoire de l'art britannique et pourtant, en même temps, vous avez dit il y a quelques instants, hors micro, que quand Bing est devenue directrice, il n'y avait personne d'autre, parce qu'aucun de ceux qui n'étaient pas allemands n'aurait voulu faire partie de cet institut étrange ? En ce sens, il semble ne jamais s'être réellement intégré ; on le voit toujours comme étant en léger décalage avec l'*establishment* artistique en Grande-Bretagne¹⁷⁶.

D'après Wittkower, la bibliothèque Warburg a une place à part au cœur du paysage institutionnel britannique, et invite à relativiser des analyses qui, comme l'exemple suivant, semblent encore dominer de nos jours l'historiographie :

Le processus d'enracinement fut facilité par le fait que l'Institut en tant qu'organisation, et ses membres individuels, cherchaient activement le contact avec les intellectuels et les institutions britanniques et, avec le temps, ils furent à même de se creuser une niche qui devint unique, un développement hors des limites de Hambourg, issu de l'expérience de la recherche en Grande-Bretagne¹⁷⁷.

De son côté, Pevsner rencontre Saxl à Londres et entretient avec lui des rapports assez amicaux, sans pour autant ressentir d'affinités professionnelles :

Hier soir, longue promenade et thé avec Saxl. Il est sympathique, même si, sur le plan scientifique, je le devance largement. [...] Politiquement, il a une position très différente de la mienne. Mais cela ne se ressent pas. Il a commandé des exemplaires de ma recension chez l'éditeur. C'est donc qu'elle lui plaît¹⁷⁸.

Tancred Borenius, médiateur et modèle d'une *lingua* nouvelle

Sans attache à l'Institut Warburg, Pevsner ne peut compter que sur lui-même pour s'assurer un emploi stable. Or sans même prétendre immédiatement à un poste de professeur qu'il n'avait, après tout, pas encore atteint au moment de son départ d'Allemagne, il se retrouve face à un champ assez restreint de possibilités. Il existe alors seulement trois

176. Wittkower/Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 172.

177. McEwan, « A Tale of One Institute and Two Cities », in : Wallace, *German-speaking Exiles in Great Britain*, op. cit., p. 37.

178. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11 janvier 34, AP.

chaires d'histoire de l'art au Royaume-Uni: Tancred Borenius (1885-1948) occupe la chaire professorale Durning-Lawrence, créée en 1922 à University College London. La chaire Slade à Oxford, Cambridge et Londres, financée par le collectionneur d'art Felix Slade, existe depuis 1869. Enfin, la chaire Watson Gordon pour les beaux-arts à Edimbourg, nommée d'après le peintre écossais, membre fondateur de l'Académie royale d'Écosse, a été fondée en 1879. Ces postes répondent à un rapport bien particulier à l'art, loin d'une approche esthétique théorique (la chaire Watson Gordon ne porte même pas la mention « histoire de l'art », même si le sujet constitue une grande partie de l'enseignement proposé).

D'origine finlandaise, Borenius présente le profil courant en Grande-Bretagne de l'universitaire ancré dans l'aspect pratique voire mercantile de sa discipline, puisqu'il est à la fois professeur et expert pour la maison d'enchères Sotheby's. Dans les années 1920, il correspond avec Pevsner sur le thème du maniérisme italien et lui présente ses contacts dans le milieu de l'art lorsque le *Privatdozent* fait un séjour à Londres en 1930. En remerciement, Borenius est invité à l'université de Göttingen pour donner une série de cours sur la peinture médiévale¹⁷⁹. Son témoignage auprès de la SPSP en 1933 est donc celui d'un observateur extérieur pour qui le contexte britannique est familier, mais qui a eu l'occasion d'observer le milieu allemand :

[Pevsner est] l'un des historiens de l'art allemands les plus prometteurs. Il a une bonne connaissance de l'anglais et s'est spécialisé avec beaucoup de succès, ces dernières années, en histoire de l'art et de l'architecture anglaise. En fait, [...] grâce à ses efforts, Göttingen était sur le point de devenir l'un des principaux centres pour les études de la civilisation anglaise en Allemagne¹⁸⁰.

À partir de 1933, Borenius joue régulièrement les intermédiaires auprès de l'Institut Courtauld, et grâce à lui Pevsner est employé pour donner ponctuellement des cours, superviser des sujets d'examen et même codiriger des recherches¹⁸¹.

Dans son introduction à un cours de 1934, Pevsner rend un hommage appuyé à son nouveau mentor. Borenius incarne un idéal accessible, celui de l'universitaire sérieux, médiateur au sein de la culture britannique d'une tradition historiographique prestigieuse, naturellement apparentée à l'Allemagne :

179. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 100.

180. Lettre de Tancred Borenius à l'AAC, 9 juillet 1933, SPSP.

181. Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 24 janvier 1934, AP.

Je suis frappé par l'atmosphère familière de ce bâtiment, son sérieux, sa sobriété et, si je peux dire, son confort. Cela me rappelle l'atmosphère de l'université allemande où j'enseignais et que j'ai dû quitter, et cela me donne du courage pour vous parler d'un sujet aussi pointu que celui que j'ai choisi pour ces cours. Mais, par-dessus tout, ce qui me rassure en présentant ce sujet, c'est la présence de notre président de séance. Je suppose que vous savez tous que Tancred Borenius a introduit dans ce pays l'histoire de l'art dans le sens où elle est enseignée dans les universités allemandes, c'est-à-dire d'une discipline universitaire à l'égal de toutes les autres, égale en rigueur et en sérieux. Étant donné le développement que connaît en ce moment même l'histoire de l'art dans plusieurs universités anglaises, l'importance de ce qu'a accompli le D^r Borenius est encore plus évidente aujourd'hui qu'alors¹⁸².

Réaffirmer sa *dexteritas*

L'insertion dans un nouveau réseau sur lequel fonder une *dexteritas* professionnelle se fait lentement, car Pevsner doit se faire connaître. Les cours donnés à Londres sont l'occasion de prendre contact avec une constellation qui ne lui est pas familière. Toutefois, le nouvel enjeu de la sociabilisation est d'autant plus difficile à relever qu'il ne sait plus comment évaluer ses propres prestations selon les critères du public britannique: « Tout s'est bien passé pour le texte, mais il faisait tellement sombre que je n'avais pas de contact visuel. Dans l'ensemble, je suis déconfit [...]. C'est peut-être ce maudit pays. Peut-être qu'il n'y a pas d'applaudissements à tout rompre ici, Dieu seul le sait¹⁸³! ». Il n'échappe pas à Pevsner que ses prestations ne suffiront pas et qu'il lui faut aussi des relations: « En Angleterre, beaucoup de choses tiennent au fait qu'on montre sa valeur. Mardi, entretien avec Constable, que je dois caresser dans le sens du poil¹⁸⁴. » Or les rapports entre Borenius et Constable à l'Institut Courtauld sont assez tendus. Ce dernier refuse plusieurs fois de confier à Pevsner autre chose que des tâches ponctuelles, alors que d'autres obtiennent des postes fixes.

Une atmosphère de compétition règne entre les universitaires émigrés, qui reproduit parfois des rapports préexistants en Allemagne avant leur départ. Ainsi, Pevsner apprend que le Courtauld va embaucher l'historien du baroque Hermann Voss (1884-1969): « Voilà comment les

182. Nikolaus Pevsner, *Venetian Painting in the 18th Century*, 1934, GP 4/77.

183. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 24 janvier 1934, AP.

184. Lettre de Pevsner, janvier 1934, *op. cit.*

vieilles histoires me poursuivent. Mais je suppose qu'il sera très ennuyeux et que son anglais est moyen. Cela aiderait¹⁸⁵. » Le sujet dont Pevsner réclame la prééminence est l'art italien, de la Renaissance à l'époque baroque, auquel Voss¹⁸⁶ a consacré une thèse d'habilitation obtenue à Leipzig en 1919, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* (« La peinture de la Renaissance tardive à Rome et à Florence »)¹⁸⁷. Devenu directeur adjoint du Kaiser Friedrich Museum (aujourd'hui musée Bode) à Berlin, où il travaillait comme volontaire depuis les années 1910, Voss a aussi écrit en 1924 le huitième volume de la collection *Propyläen Kunstgeschichte — Die Malerei des Barock in Rom* (« La peinture baroque à Rome »)¹⁸⁸.

Voss et Constable ont correspondu entre octobre 1934 et février 1935 au sujet d'un emploi au Courtauld, et Voss a donné en mars 1935 une série de conférences sur la peinture baroque¹⁸⁹. Dans un document autobiographique écrit dans les années 1960, il présente cet épisode londonien comme une tentative de s'installer en Angleterre. Pourtant, à l'époque, Pevsner apprend que Voss va être embauché à Wiesbaden et se plaît à croire que Londres est un échec pour son collègue et rival :

Une autre de mes grandes « haines » d'autrefois est aussi à Londres : Voss, qui est chargé de mes cours au Courtauld. En fait, il quitte Berlin et va à Wiesbaden, ce qui m'a tout l'air, et ce n'est pas pour me déplaire, d'une mesure disciplinaire. [...] Les cours de Voss sont mauvais, rapport authentique par [Alec] Clifton-Taylor qui va encore écrire pour me mettre en tête de liste. Je le laisse faire et je ne me mêle de rien¹⁹⁰.

Au seuil d'une nouvelle *securitas*

Sur les conseils de Borenus, Pevsner postule en décembre 1933 à la chaire Watson Gordon¹⁹¹ et il est sélectionné pour un entretien. Avoir

185. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 22 novembre 1934, AP.

186. Voir Eduard Hüttinger, *Porträts und Profile: Zur Geschichte der Kunstgeschichte*, St. Gallen, Erker, 1992, p. 98-109.

187. Hermann Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, Grote, 1920.

188. *Id.*, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, Propyläen, 1924.

189. NL Hermann Voss, I 1A-1B, « University of London, Courtauld (Constable) », Deutsches Kunstarchiv, Musée national allemand, Nuremberg.

190. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 13 mars 1935, AP. Berlin, du point de vue de Pevsner, est l'épicentre de l'histoire de l'art en Allemagne, mais la biographie de Voss suggère qu'il a vu à Wiesbaden une meilleure chance de faire progresser sa carrière.

191. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 150.

une place dans la *shortlist*, lui affirme son entourage, est un honneur¹⁹². Ce n'est certes qu'un statut officieux mais qui pourrait lui attirer une certaine notoriété par la suite. À l'approche de la décision, son contact à Edimbourg l'informe des dernières discussions du comité de sélection, comme il le rapporte à Carola :

La question a été posée : si un Allemand était sélectionné, pourquoi faudrait-il que ce soit moi ? On a envisagé de proposer le poste à Panofsky, entre autres. Je pense vraiment qu'il aurait refusé malgré le salaire élevé. Il est en Amérique. Mais comme tu le vois, les perspectives sont assez sombres. Je n'ai pas le trac avant l'entretien, mais je n'ai pas non plus beaucoup d'espoir¹⁹³.

Panofsky est déjà professeur quand, pendant l'année universitaire 1931-1932, il est invité à enseigner à la New York University. Bien qu'on lui offre des postes du genre de celui d'Edimbourg au Royaume-Uni, c'est à New York qu'il émigre en 1934. L'année suivante, il devient le premier professeur de l'École d'études historiques à Princeton¹⁹⁴.

Se comparer à Panofsky met Pevsner en position d'infériorité. Pourtant, continuant la lettre après l'entretien, il s'exprime avec plus d'optimisme :

Fin de la réunion, des gens bien, des questions amicales, rien de politique. J'ai *forcément* fait bonne impression. Peut-être un peu timide. Pas de fautes de langue, je crois. La seule question : cette impression suffit-elle ? 32 ans, c'est un peu jeune. Parmi les questions, c'est intéressant, une question sur Panofsky, dont j'ai bien sûr chanté les louanges. Et puis : est-ce que j'allais introduire beaucoup d'aspects modernes. Je me suis prudemment retenu et j'ai dit que le cours était trop bref et que cela pouvait facilement tourner en débat sur le goût. Mais on pourrait organiser quelque chose en petit comité avec les étudiants intéressés¹⁹⁵.

Le comité fait plutôt le choix de la tradition et nomme David Talbot Rice (1903-1972). Pevsner apprend plus tard qu'ils étaient les deux derniers candidats. Le profil du nouvel occupant de la chaire Watson Gordon est typique de l'universitaire britannique par opposition au *Kunsthistoriker* idéalisé par Pevsner : issu d'une famille aisée, éduqué à Eton puis à Oxford, Talbot Rice est diplômé d'archéologie et d'anthropologie. À

192. Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1^{er} février 1934, AP.

193. Lettre de Pevsner, 9 mars 1934, *op. cit.*

194. Voir Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.

195. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 9 mars 1934, AP. (Pevsner souligne.)

Oxford, il fait partie du cercle intime d'Evelyn Waugh et inspire d'ailleurs l'un des personnages principaux du roman *Brideshead revisited* (1945, trad. fr. *Retour à Brideshead*). Considéré comme un « universitaire *gentleman*¹⁹⁶ », il occupe la chaire d'Edimbourg jusqu'à sa mort en 1972.

Après la déconvenue d'Edimbourg, Pevsner se montre de plus en plus défaitiste dans sa correspondance :

Parmi les autres historiens de l'art, seuls Panofsky et [Wilhelm] Köhler ont de vrais postes, assez bien payés pour faire vivre leurs familles. En Angleterre, il n'y en a pas un, [Frederick] Antal est le seul à recevoir une bourse d'un an de l'AAC qui soit du même montant que la mienne¹⁹⁷.

La perte de la *securitas* se révèle dans toute son ampleur avec l'échec d'une autre candidature pour laquelle il semble bien plus confiant qu'Edimbourg : en 1935, il se présente au poste de directeur de la National Gallery de Dublin. Là encore, il est présélectionné, mais n'obtient pas le poste. C'est « un coup affreux » qui met fin à tout espoir de « [s]'imposer dans [s]a profession¹⁹⁸ ». L'alternative à laquelle il doit se résoudre est d'entrer dans le monde de l'entreprise. En acceptant le poste de directeur des achats chez le fabricant de meubles Gordon Russell en 1936, Pevsner acquiert une forme de sécurité qui ne correspond pas vraiment à l'image qu'il a de lui-même.

Birkbeck : la reconnaissance

Ce n'est qu'après son internement à Huyton en 1940 que Pevsner accède à un emploi relativement stable à l'université. Les Pevsner ont pour voisin à Hampstead, dans le nord de Londres, George F. Troup Horne, qui fait partie de l'administration de Birkbeck College. Birkbeck est une université londonienne spécialisée dans la formation d'étudiants adultes qui travaillent dans la journée ou souhaitent poursuivre leurs études, et compte deux facultés, une pour les arts et l'autre pour les sciences. En 1940, malgré les bombardements, Birkbeck décide de rester ouvert et même de proposer des cours pendant la journée ainsi que des conférences ouvertes au public¹⁹⁹. Troup Horne aurait alors suggéré que

196. « Talbot Rice, David », *Dictionary of Art Historians* (<http://www.dictionaryofarthistorians.org/riced.htm>).

197. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 29 mars 1935, AP.

198. Lettre de Pevsner, 10 juin 1935, *op. cit.*

199. Voir Eric Warmington, *A History of Birkbeck College, University of London, during the Second World War, 1939-1945*, Londres, Birkbeck College, 1954.

L'on engage Pevsner dans ce contexte, pour compenser la mobilisation de nombreux enseignants en 1940²⁰⁰. En collaboration avec l'Institut Courtauld, Pevsner propose, le soir, une série de conférences publiques sur la relation de l'art à l'histoire et à la littérature européenne et, dans la journée, des cours sur l'appréciation de l'art, un thème dont la dimension réflexive joue un rôle important dans l'évolution de son historiographie. Satisfait des cours de Pevsner, le *Master* de Birkbeck, John Maud, cherche à créer un poste pour lui après son internement, en collaboration avec le Courtauld²⁰¹. Cependant, le projet avorte faute de moyens.

En 1941, l'ensemble des cours est déplacé dans la journée à cause des raids aériens nocturnes, et des unités de surveillance des incendies sont formées que l'on surnomme « guetteurs sur le toit » (*roof-spotters*) ou « Jim Crows²⁰² ». Recruté parmi eux, Pevsner écrit à la SPSL : « J'ai reçu une promotion et je suis maintenant veilleur d'incendie à Birkbeck College. Ce n'est nullement le retour à un environnement universitaire que j'imaginai, mais c'est une nette amélioration²⁰³. » Il n'en continue pas moins ponctuellement ses activités universitaires, qui lui gagnent peu à peu une place dans le personnel enseignant. En 1942, après la réouverture de la branche londonienne de la *Classical Association*, il donne deux conférences qui complètent des interventions d'experts des civilisations gréco-romaines, « *The Spirit of Greek Art* » (« L'esprit de l'art grec ») et « *The Spirit of Roman Art* » (« L'esprit de l'art romain »)²⁰⁴, dans lesquelles il s'appuie (plus explicitement que dans aucun autre des cours donnés jusqu'alors en Angleterre) sur la notion de *Zeitgeist*. Selon les dires de ses collègues, Pevsner profite également de ses gardes sur le toit pour travailler au manuscrit de son livre *An Outline of European Architecture* (trad. fr. *Génie de l'architecture européenne*), assis sur un seau renversé²⁰⁵. Pour l'année universitaire 1942-1943, le conseil académique crée spécialement pour lui une charge de cours à temps partiel en art, pour le bénéfice particulier des étudiants de langues et d'histoire de la faculté des arts²⁰⁶, ce qui marque le début de sa carrière à un poste permanent.

200. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 254.

201. Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à la SPSL, 22 septembre 1940, SPSL.

202. Voir Warmington, *A History of Birkbeck College*, op. cit., p. 46.

203. Lettre de Nikolaus Pevsner à Esther Simpson, 11 mars 1941, SPSL.

204. Id., *The Spirit of Greek Art et The Spirit of Roman Art*, GP 3/54.

205. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 292.

206. Warmington, *A History of Birkbeck College*, op. cit., p. 115.

LA RÉCEPTION ALLEMANDE

Pevsner établit et préserve dans son activité à l'étranger les fondements d'une *dexteritas* qui a acquis une légitimité internationale, et exploite sa double expérience pour encourager les progrès collaboratifs de l'histoire de l'art et de l'architecture, tout particulièrement entre l'Allemagne et la Grande-Bretagne.

Ceux qui sont partis, ceux qui sont restés

En 1951, Pevsner reçoit une lettre de Walter Paatz (1902-1978), un collègue allemand qui a connu le parcours professionnel idéal qu'il convoitait dans sa jeunesse. Ancien étudiant de Vitzthum à Göttingen, Paatz a travaillé à Florence entre 1927 et 1929²⁰⁷, au moment où Pevsner envisageait lui-même d'essayer de trouver un poste en Italie, et est devenu directeur de l'Institut d'histoire de l'art à l'université d'Heidelberg en 1942. Il écrit à son homologue au Royaume-Uni en faisant allusion à un passé commun et en s'interrogeant sur la nature des relations possibles entre les universitaires allemands qui sont restés et ceux qui ont dû partir :

Je serais très heureux d'avoir à nouveau de vos nouvelles. Vous savez que j'ai été très proche de Vitzthum jusqu'à la fin. Je ne crois pas vous avoir fait du tort mais je ne sais pas, en fait, si vous seriez enclin à renouer des liens avec des Allemands. Quoi qu'il en soit, je vous prie de considérer cette lettre comme un signe de bonne volonté de la part d'un Allemand qui garde un souvenir plaisant de vous et a ressenti le Troisième Reich comme un cauchemar. Sur mon compte, je dirai seulement que je suis maintenant professeur à Heidelberg. Depuis qu'[August] Grisebach a récupéré son poste, nous avons travaillé en parfaite intelligence et je dois dire que cet homme digne et silencieux me manque depuis qu'il nous a quittés l'an dernier²⁰⁸.

Cette lettre témoigne d'un moment de transition pour l'historiographie de l'art de langue allemande après la Seconde Guerre mondiale, où la tâche la plus urgente est de retrouver une position à l'international. Paatz admet timidement une certaine culpabilité générale mais en appelle à la sympathie de Pevsner pour renouveler le dialogue. Il fait allusion à son collègue August Grisebach (1881-1950), dont l'épouse était de confession juive et qui a dû démissionner de la chaire d'histoire de l'art en 1937²⁰⁹.

207. Voir Betthausen/Feist/Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, op. cit., p. 289-292.

208. Lettre de Walter Paatz à Nikolaus Pevsner, 17 mai 1951, GP 1/4.

209. Voir Golo Maurer, *August Grisebach (1881-1950) – Kunsthistoriker in Deutschland*, Ruhpolding, Rutzen, 2007.

Une étude récente sur les activités de Paatz pendant la période nationale-socialiste défend l'hypothèse selon laquelle il aurait adopté une « stratégie du flottement » qui s'est avérée payante : « Paatz évita toute forme d'opposition et s'adapta ; par exemple, il faisait partie de l'association [allemande] des enseignants d'université [national-socialistes] (contrairement à Grisebach²¹⁰). » Paatz a toujours soutenu qu'il avait eu une carrière difficile malgré cette affiliation, mais les faits ne semblent pas le confirmer²¹¹. Pourtant, dans sa lettre à Pevsner, il raconte les années d'après-guerre comme un retour à la normale après une période de « cauchemar », un discours du refoulement que l'on retrouve chez un nombre significatif d'universitaires de langue allemande. La véritable phase de retour critique n'aura lieu que bien plus tard, à l'avènement d'une nouvelle génération menée par Heinrich Dilly²¹². Immédiatement après le conflit, sur l'ensemble des universités, seuls quatre historiens de l'art se sont vus refuser le droit de réintégrer leur poste à cause de leur compromission avec le nazisme (notamment Pinder). La majorité de ceux qui exerçaient pendant les années 1930 est à nouveau active dans les années 1950²¹³, dont Paatz.

Dans le discours du premier congrès des historiens d'art allemands en 1948, Herbert von Einem fait l'éloge des universitaires restés en Allemagne : « Nombre sont ceux [qui] ont veillé au sein de la patrie sur la flamme de l'esprit et de la science véritables et l'ont transmise aux plus jeunes²¹⁴. » Plus loin, une allusion aux intellectuels allemands déplacés contient déjà en germe le discours positif tenu par les historiographes, mais avec une tonalité patriotique plus forte : « Aussi douloureuse qu'ait été leur perte pour la vie scientifique en Allemagne, il ne faut cependant

210. Dietrich Schubert, « Heidelberger Kunstgeschichte unterm Hakenkreuz », in : Ruth Heftrig (éd.), *Kunstgeschichte im "Dritten Reich": Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin, Akademie, 2008, p. 65-86, ici p. 83. (Sur le *Nationalsozialistischer Deutscher Dozentenbund*, voir Anne Nagel, « "Er ist der Schrecken überhaupt der Hochschule": Der Nationalsozialistische Deutsche Dozentenbund in der Wissenschaftspolitik des Dritten Reich », in : Joachim Scholtyseck (éd.), *Universitäten und Studenten im Dritten Reich. Bejahung, Anpassung, Widerstand*, Berlin, Lit, 2008.)

211. Voir *ibid.*, p. 84.

212. Voir Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francfort, Suhrkamp, 1979 et *Id.*, *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*, *op. cit.*

213. Voir Doll/Fuhrmeister/Sprenger, *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus*, *op. cit.*, introduction. Sur l'évolution de l'histoire de l'art dans les universités allemandes après la Seconde Guerre mondiale, voir Nikola Doll (éd.), *Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Cologne, Böhlau, 2006.

214. Herbert von Einem, « Eröffnungsansprache », in : [Deutsche Kunsthistorikertagung] (éd.), *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl*, 1948, Berlin, Mann, 1950, p. 9-15, ici p. 9.

pas oublier qu'ils ont soutenu la résonance féconde de l'esprit scientifique allemand dans les pays qui les ont accueillis²¹⁵. »

Par un discours ancré dans une logique de réhabilitation de la fierté nationale, von Einem oppose au choix du départ celui de la sauvegarde de la discipline : « Aujourd'hui, on sait à peine, on reconnaît encore moins, voire, on méconnaît injustement ce que signifie pour notre patrie la force persévérante de ceux qui sont restés en Allemagne pendant ces heures sombres²¹⁶. » La lettre de Paatz à Pevsner est donc à lire dans ce contexte de reconstruction de l'image de l'historiographie germanophone de l'art comme protectrice, au cœur d'un régime hostile, de l'essence même de la discipline. Sans pour autant envisager un retour dans une université allemande, Pevsner continue à tenir son pays d'origine en haute estime, pour sa contribution à l'histoire de l'art, et identifie dans la production scientifique de ses collègues en Allemagne des transferts potentiels. Il répond favorablement à la prise de contact de Paatz et encourage même les éditions Penguin à traduire en anglais *Die Kunst der Renaissance in Italien* (« L'art de la Renaissance en Italie ») dès sa sortie allemande en 1953²¹⁷.

Pevsner en Allemagne : dialogue international, défense de l'art anglais

L'une des premières interventions de Pevsner dans son pays natal après la Seconde Guerre mondiale a lieu pendant le congrès des historiens d'art (*Kunsthistorikertag*) d'Essen, en août 1956. C'est un événement particulièrement représentatif de la réouverture du dialogue entre l'historiographie de langue allemande et la communauté internationale des chercheurs, dispersée pendant les années 1930. Les historiens d'art étrangers figurent en bonne place dans le discours inaugural :

Nous accueillons à nouveau comme invités quelques-uns de nos collègues de l'étranger, d'Autriche, de Suisse, des Pays-Bas, d'Angleterre et d'Amérique. La portée de notre association dans toute l'Allemagne est révélée par chaque congrès, cette année peut-être avec plus de force que jamais. Nous voyons réunis nos collègues de toute l'Allemagne, dévoués à notre discipline et à sa tradition, unis dans un effort portant sur les mêmes objets et les mêmes questions, partageant les mêmes aspirations

215. Von Einem, « *Eröffnungsansprache* », *op. cit.*, p. 9.

216. *Ibid.*

217. Walter Paatz, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Kohlhammer, 1953. Voir la correspondance entre Pevsner et l'éditrice Eunice Frost, 1953-1954, Penguin Papers (PP). Le projet n'aboutit pas du fait d'un litige avec les traducteurs.

et la conviction que chaque résultat doit faire ses preuves aux yeux du monde²¹⁸.

Les invités venus de l'extérieur ont une fonction de témoin: ils pourront, à la suite du congrès, répandre la nouvelle du renouveau de l'historiographie de l'art en Allemagne de l'Ouest après la période nationale-socialiste dont l'écho se propage jusque dans les années 1950. Malgré ses origines allemandes, Pevsner est placé dans la constellation de ces historiens d'art étrangers et le thème qu'il choisit de présenter, l'architecture anglaise à l'époque de Shakespeare, le confirme.

Dans sa communication, Pevsner insiste sur l'importance de l'architecture élisabéthaine qui, certes influencée par les courants de la Renaissance et du maniérisme venus d'Italie et de France, s'est pourtant développée en « un nouveau style propre²¹⁹ » grâce à « une synthèse stylistique qui conserva constamment une spécificité typiquement anglaise²²⁰ » dont l'exemple le plus représentatif est Burghley House (1585) par William Cecil. Convoquant dans son analyse les notions de *Zeitgeist* et de caractères nationaux, Pevsner identifie dans l'architecture du XVII^e siècle « l'interpénétration de formes stylistiques de la Renaissance et du maniérisme de provenances diverses et de “constantes formelles” anglaises²²¹ », transférant ainsi dans le contexte germanophone sa démonstration de la valeur intrinsèque de l'art anglais.

Après la guerre, la carrière de Pevsner s'ouvre vers l'étranger, notamment vers l'Allemagne. L'heureux compromis dont il s'est montré capable entre érudition et accessibilité de la connaissance est régulièrement salué par ses confrères. Sa place symbolique d'*outsider* le protège des préjugés courants envers les intellectuels de langue allemande aux propos secs, enfermés dans leur tour d'ivoire. La cultivation de l'*ethos* de l'historien d'art menée dans et malgré l'émigration prend une résonance transnationale quand on confère à Pevsner le statut d'interlocuteur privilégié, qu'il utilise principalement pour avancer la cause de l'histoire de l'art et de l'architecture britannique sur le plan international. Malgré la distance et ses nombreuses activités de recherche et d'édition, il garde un œil

218. Hans Kaufmann, « Eröffnungsansprache », *Kunstchronik*, n° 10, 1956, p. 270.

219. Nikolaus Pevsner, « Englische Architektur zur Zeit Shakespeare », in : *Ibid.*, p. 278-279, ici p. 278.

220. *Ibid.*, p. 279.

221. *Ibid.*

attentif sur l'activité de l'histoire de l'art et de l'architecture dans son pays d'origine et correspond régulièrement avec un cercle d'interlocuteurs allemands auprès duquel il use d'une notoriété reconnue dans les deux aires culturelles.

L'institutionnalisation d'une discipline universitaire

Le parcours institutionnel de Nikolaus Pevsner reflète une mutation essentielle de l'histoire de l'art, lorsque l'exil d'une grande partie de la communauté intellectuelle allemande en Angleterre et aux États-Unis dans les années 1930 et 1940 contribue à internationaliser la discipline en un réseau de références à la circulation fluide : « D'échanges transnationaux, ou bilatéraux, l'histoire de l'art développe progressivement un cadre épistémologique à un niveau que l'on pourrait qualifier de "supranational"¹ ». La possibilité de la formation d'un discours transnational de l'histoire de l'art n'abolit pas pour autant les particularismes nationaux, ni ne diminue l'intérêt pour les recherches qui prennent appui sur le national. Pevsner en est un exemple frappant, dans son analyse des particularismes culturels de son pays d'accueil.

Les étapes de son déplacement professionnel et ses efforts pour encourager l'instauration de l'histoire de l'art en discipline universitaire mènent à l'apparition de « l'homme institutionnel » dont parle Lazarsfeld. Cette institution universitaire britannique, élaborée à partir des éléments fondateurs de l'historiographie allemande de l'art mais formulée pour répondre à de nouveaux besoins et pour créer un auditoire potentiel au Royaume-Uni, est le cadre d'une discipline d'inspiration transnationale.

DE LA DOMINATION DU « CONNAISSEUR » AUX PREMIERS DÉBATS MÉTHODOLOGIQUES

La *Kunstgeschichte*, un *Heimat* à recomposer

En introduction d'*Academies of Art, Past and Present* (trad. fr. *Les Académies d'art*), publié pendant la Seconde Guerre mondiale, Pevsner pose son *credo* :

1. François-René Martin, « La "migration" des idées, Panofsky et Warburg en France », *Revue germanique internationale*, n° 13, 2000, p. 239-259, ici p. 251.

Il n'est plus possible à l'historien de l'art de se fermer aux exigences contemporaines. Il se trouve partout confronté à des problèmes actuels, ou bien rejeté dans l'isolement universitaire. L'une de ses tâches les plus urgentes, en ce ^{xx}e siècle, est de réconcilier l'érudition et l'utilité concrète².

L'idée est empruntée à Pinder, qui incarne l'historien de l'art capable de faire jouer à la discipline un rôle actif dans le présent, comme dans ce discours de 1938 :

Que peut aujourd'hui l'histoire de l'art, lorsque la vie appelle aux actes ? Que peut, que doit l'observation, lorsque l'action est devenue essentielle ? [...] La science est une passion. La véritable science de l'art est un effort passionné pour trouver le sens des mentalités devenues formes, la véritable histoire de l'art est un effort passionné pour déterminer les destinées de ces mentalités [...]. La passion de la recherche devient chez l'Allemand contemporain, d'une manière nouvelle, passion de la volonté. L'observation redevient action³.

Bien plus qu'une profession, la pratique de l'histoire de l'art s'apparente à une vocation. L'historien d'art se destine à fonder une nouvelle conscience sociale et nationale. Pinder l'ancre dans la culture allemande et dans l'idéal de l'Allemagne médiévale, Pevsner dans la vision d'une société moderne⁴.

L'universitaire doit se poser en intermédiaire entre l'artiste et la société. Perpétuer ce rôle après son arrivée en Angleterre permet à Pevsner de réaffirmer le lien qui le rattache à un passé et à l'*ethos* auquel il souhaite rester fidèle. Il laisse entendre la difficulté de ce processus dans une lettre écrite dans les années 1930, où il dit se sentir « comme un Pinder de poche⁵ ». Cette expression, mi-amusée mi-désabusée, renferme à la fois l'espoir de parvenir un jour à imiter son modèle, et la conscience de n'en être encore qu'une version limitée, superficielle. C'est en effet de son professeur qu'il tire son inclination pour la vulgarisation scientifique⁶. D'après Halbertsma, Pinder savait « réconcilier l'érudition et l'utilité

2. Nikolaus Pevsner, *Les Académies d'art*, trad. par Jean-Jacques Bretou, Paris, Monfort, 1999, p. 32.

3. Wilhelm Pinder, « Architektur als Moral: Festschrift für Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag », in : *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907-1935*, Leipzig, Seeman, 1938, p. 204-211, ici p. 204.

4. Voir Marilite Halbertsma, « L'eredità di Wilhelm Pinder: Nikolaus Pevsner e la fine di una tradizione », in : Irace, *La Trama della storia*, op. cit., p. 71-92, ici p. 91.

5. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, février 1934, AP.

6. Voir Halbertsma, « L'eredità di Wilhelm Pinder », in : Irace, *La Trama della storia*, op. cit.

concrète », pour reprendre l'expression de Pevsner, ce qui passe par le talent de rendre son savoir accessible au plus grand nombre : Pinder était « un grand vulgarisateur de l'histoire de l'art. Il incarnait, à un degré qu'il est difficile d'envisager aujourd'hui, la convergence de la recherche scientifique et de sa diffusion auprès du grand public⁷ ». Cela se reflète notamment dans ses fréquentes contributions, en l'espace d'une trentaine d'années, à la collection populaire des *Blaue Bücher* qui répondait à une demande populaire croissante de culture et de science⁸.

L'un des champs d'action possible de Pevsner dans la vie culturelle est justement lié à la situation éditoriale des livres sur l'art, sur laquelle il porte un regard très critique :

Trop souvent les journalistes ont répondu à la demande indispensable d'ouvrages historiques rejoignant des problèmes contemporains, et trop souvent ils ont produit des biographies ou des monographies racoleuses, sans montrer le respect scrupuleux des faits qui caractérise la démarche de l'historien authentique⁹.

Dans ce passage, Pevsner prend pour cible une tradition historiographique britannique dont il désapprouve le dilettantisme, et y oppose l'« historien authentique », sur un modèle évidemment allemand. On retrouve, sous-jacente, la conviction que l'initiation à l'art et l'approfondissement des connaissances sur le patrimoine artistique sont des éléments cruciaux de la vie culturelle d'une société, d'une nation, et que le savoir ainsi diffusé doit être basé sur des recherches rigoureuses et de qualité.

Étudier l'art en Grande-Bretagne dans les années 1930

Pevsner espère retrouver au sein d'un département d'histoire de l'art un statut équivalent à celui qu'il occupait à Göttingen, mais la confrontation à une mentalité qui lui est étrangère, à commencer par celle de l'Institut Courtauld, l'un de ses premiers employeurs, le fait vite déchanter : « Le Courtauld ne donne pas l'impression d'avoir une approche sérieuse dans le style allemand. Il n'y a que des jeunes filles, et elles peuvent passer l'examen au bout d'une année. Les enseignements sont bien trop courts, et pas vraiment approfondis¹⁰. » Ce présupposé revient souvent dans

7. *Ibid.*, *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*, op. cit., p. 129-130.

8. Voir Dorothea Peters, « "...die sorgsame Schärfung der Sinne". Kunsthistorisches Publizieren von Kugler bis Pinder », in : Bredekamp, *In der Mitte Berlins*, op. cit., p. 229-256.

9. Pevsner, *Les Académies d'art*, op. cit., p. 32.

10. *Id.*, lettre à Carola, 31 octobre 1933, citée dans Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 139.

la correspondance : il existerait un « style allemand » caractérisé par la rigueur et l'exhaustivité, avec lequel la *lingua* anglaise, même dans une institution aussi révolutionnaire que le Courtauld, ne peut rivaliser.

Les ambitions de l'Institut Courtauld sont pourtant celles d'un centre d'histoire de l'art. La fondation de l'institution en 1932 est financée en majeure partie par le collectionneur d'art Samuel Courtauld (1876-1974), descendant d'une famille d'industriels aisés connus pour leurs activités de mécénat. Dans son testament, il lègue sa collection à l'Institut¹¹. L'intention des fondateurs est d'offrir une formation rigoureuse aux professionnels de l'art, dans les musées et les maisons d'enchères. Un article de 1932 signé par William Constable annonce la fondation du Courtauld comme « un événement important dans l'histoire de l'éducation en Angleterre », car il n'existait pas auparavant de centre « pour l'étude et la recherche systématique de ce qui touche à l'histoire de l'art¹² ». Ce centre est intégré à l'université de Londres, ce qui lui assure une autonomie scientifique.

Le Courtauld se réclame de l'influence des instituts d'histoire de l'art créés en Allemagne et en Autriche¹³, mais Harvard et Princeton ont aussi servi d'inspiration. Le diplôme de *Bachelor of Arts* doit donner aux étudiants de solides bases professionnelles :

Dans le cours final, qui se déroule sur deux ans, l'étudiant doit étudier l'histoire de l'art dans son ensemble, y compris l'art et l'architecture greco-romaine, se spécialiser dans une période et dans deux sujets de son choix, acquérir des connaissances en histoire de la théorie esthétique et de la critique d'art, s'initier aux méthodes et aux techniques, et étudier (comme sujet complémentaire) une période de l'histoire politique et économique. Le but est de fournir une combinaison entre discipline intellectuelle, aperçu systématique du sujet et formation méthodologique¹⁴.

La sévérité du jugement porté par Pevsner en 1933 sur cette *lingua* qui lui est étrangère s'explique par la comparaison entre le stade avancé de l'enseignement de l'histoire de l'art en Allemagne et le fait que le projet du Courtauld n'en est encore qu'à ses prémises. Son témoignage laisse penser que le concept d'un diplôme d'histoire de l'art met un certain temps à s'imposer parmi les étudiants potentiels, et que le public du

11. Voir Donald Coleman, « Courtauld, Samuel (1876-1947) », *The Oxford Dictionary of National Biography* (<http://www.oxforddnb.com/public/index.html>).

12. William Constable, « The Courtauld Institute of Art », *Parnassus*, vol. 4, n° 5, octobre 1932, p.4-5 et p. 30, ici p. 4.

13. Voir *ibid.*

14. *Ibid.*

Courtauld est d'abord attiré par l'idée de suivre des cours en guise de passe-temps. Vingt ans plus tard, il pourra toutefois écrire que « l'Institut Courtauld s'est établi fermement comme le centre de la formation en histoire de l'art¹⁵ ».

Pour l'heure cependant, Erwin Panofsky partage l'opinion défavorable de Pevsner sur l'état de l'histoire de l'art en Angleterre en 1934 : « Il y a *deux* historiens de l'art intelligents à Londres (tous deux assistants-conservateurs au Bri[tish] Mus[eum]¹⁶) ». Panofsky se dit très heureux de s'être vu proposer un poste à l'université de Princeton et de ne pas avoir à rester à Londres. En effet, malgré l'impressionnante efficacité de la bibliothèque Warburg, il avoue : « Je ne pense pas que quelqu'un comme moi pourrait devenir partie intégrante du système éducatif anglais¹⁷. » Il lui paraît préférable de tenter sa chance dans un pays jeune :

Les autres pays d'Europe sont des « pays adultes », c'est-à-dire qu'ils ont développé une culture et une méthode scientifique ainsi qu'une mentalité générale (et c'est le plus important) qui est mûre, finie et en quelque sorte « fermée ». Ils accueilleraient un étranger avec hospitalité et même gentillesse [...] mais ils ne font pas de compromis, ce qui veut dire qu'il faudrait s'adapter complètement à la culture indigène *encombrée par une tradition** (et je suis certainement trop âgé, et probablement trop « allemand » pour cela, en dépit de la race à laquelle j'appartiens et que l'on a tellement décriée), à moins de rester toute sa vie un *outsider* isolé¹⁸.

Ses recherches, écrit plus tard Panofsky, auraient pu être plus fertiles à Londres, grâce à la proximité des centres culturels européens, mais « la civilisation anglaise, et particulièrement l'attitude anglaise envers l'art, a quelque chose d'imperméable, de sorte qu'un chercheur étranger resterait toujours un émigrant au lieu d'être un immigré¹⁹ ».

Écrire l'histoire de l'art dans une langue étrangère

Avant son départ, Pevsner faisait partie d'un programme de recherche sur l'art et l'architecture britanniques à Göttingen. Il parle donc déjà très bien anglais au moment de son émigration et travaille assidûment à se

15. Nikolaus Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », 19 octobre 1952, in : *Pevsner: The Complete Broadcast Talks. Architecture and Art on Radio and Television, 1945-1977*, éd. par Stephen Games, Burlington, Ashgate, 2014, p. 199-205, ici p. 203.

16. Lettre d'Erwin Panofsky à Margaret Barr, 10 juillet 1934, in : *Id.*, *Korrespondenz I*, op. cit., p. 737.

17. *Ibid.*

18. *Id.*, lettre à Charles Rufus Morey, 20 juillet 1934, in : *Ibid.*, p. 742.

19. *Ibid.*

perfectionner. Ainsi, dans les notes préparatoires pour ses propres cours, l'allemand est quasiment absent. Il se plie d'emblée à un saut conceptuel, afin d'exprimer ses idées dans la langue dans laquelle il lui faudra les communiquer, et de travailler son expression avant une prestation orale. De telles notes, datant du début des années 1930, sont rédigées de manière exhaustive, les phrases structurées, les transitions indiquées et soulignées. Par exemple, en novembre 1933, Pevsner évoque dans une lettre la préparation d'un cours prévu à l'Institut Courtauld en février l'année suivante: « Ce stupide cours me prend huit fois plus de travail que d'habitude. Plus d'un jetterait l'éponge... Je dois écrire en entier la moindre plaisanterie; tu peux imaginer ce que cela va donner, débité ainsi²⁰. » Il est conscient du fait que, pour établir sa réputation d'historien de l'art auprès du public, la tonalité générale de ses prestations a autant d'importance que la qualité de leur contenu.

En 1934-1935, Tancred Borenius offre de vérifier à la fois le contenu et la langue des premières interventions publiques de Pevsner au Courtauld: « C'est un cauchemar pour moi. C'est comme si, avec mes remarques ineptes destinées à un public anglais, je me tenais nu devant lui²¹ ». Par le déplacement dans un milieu universitaire étranger, il se retrouve en situation d'apprentissage et doit intégrer un nouvel ensemble de règles et de rituels. Après une séance de corrections, il remarque que son style est « très maladroit et ennuyeux, très lourd: ce sont les caractéristiques qui frappent généralement les Anglais dans l'écriture allemande, mais elles sont accentuées, parce que j'écris dans une langue étrangère. C'est un coup porté à ma fierté, je me sens très gêné²² ». Son écriture, qu'il pense typiquement allemande, étant soudain placée hors du contexte familial, Pevsner prend conscience d'un préjugé britannique à l'égard de sa langue maternelle et intériorise les termes péjoratifs qui y sont associés. Sa discipline, la *Kunstgeschichte*, devient lourde et pompeuse à travers le regard de l'autre.

En 1952, Panofsky désigne l'allemand comme la langue maternelle de l'histoire de l'art: « C'est dans les pays de langue allemande qu'elle fut pour la première fois reconnue comme un sujet à part entière, qu'elle fut pratiquée avec une intensité particulière, et qu'elle exerça une influence de plus en plus visible sur les champs de connaissance voisins²³. »

20. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 29 novembre 1933, citée dans Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 146-147.

21. *Id.*, lettre à Carola, janvier 1934, AP.

22. *Id.*, lettre à Carola, 8 novembre 1933, citée dans Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 142.

23. Panofsky, « The History of Art », in : Neumann, *The Cultural Migration, op. cit.*, p. 84.

Pourtant, très peu d'ouvrages publiés en allemand avant 1933 par les historiens de l'art émigrés sont traduits en anglais. Ils contiennent une terminologie qui a atteint un stade avancé de formation et se complique d'un réseau d'autoréférences. « La possibilité de créer des substantifs et de former sans limites des mots composés a entraîné l'emploi [...] d'un vocabulaire individuel et difficile à traduire », alors que « l'anglais contraint à une plus grande précision²⁴. »

Pour Panofsky, le fait que l'allemand soit la langue qui a servi de creuset aux concepts de l'histoire de l'art ne doit pas l'empêcher d'évoluer. Il salue même la transition vers l'anglais imposée par les circonstances historiques de la migration des intellectuels et chercheurs germanophones vers les pays anglo-saxons comme un moment potentiellement salutaire dans l'histoire de la discipline :

Le vocabulaire de l'historiographie de l'art devait inévitablement devenir plus complexe et plus élaboré dans les pays de langue allemande, au point d'évoluer en un langage technique [...] difficile à pénétrer. Il y a plus de mots dans notre philosophie qu'il n'en est rêvé au ciel et sur la terre, et chaque historien d'art de formation allemande a dû composer son propre dictionnaire pour se faire comprendre en anglais. Ce faisant, il s'est rendu compte que la terminologie qui lui était familière était souvent soit inutilement obscure, soit franchement imprécise ; la langue allemande permet malheureusement de déclamer une pensée somme toute triviale derrière un rideau laineux qui lui donne une apparence de profondeur et, inversement, de dissimuler une multitude de significations sous un terme unique. [...] En bref, même l'historien d'art, quand il doit parler ou écrire en anglais, doit savoir plus ou moins ce qu'il veut dire et penser ce qu'il dit, et cette contrainte a fait le plus grand bien à beaucoup d'entre nous²⁵.

L'institutionnalisation des études sur l'art en Angleterre se nourrit des qualités pragmatiques de la langue anglaise, dans laquelle un usage lexical trop spécialisé s'apparenterait rapidement à du jargon.

En 1935, Pevsner se réjouit de constater que son travail porte ses fruits : « Je dois me congratuler. Maintenant j'écris vraiment aussi vite en anglais qu'en allemand. Le dictionnaire, peut-être 3-4 fois par page. Il est vrai que mon style est plus simple que mon style allemand. Mais je connais des gens qui ne verront pas là d'inconvénient²⁶. » La migration

24. Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft*, op. cit., p. 124.

25. Panofsky, « The History of Art », in : Neumann, *The Cultural Migration*, op. cit., p. 92.

26. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11 mai 1935, AP.

des historiens d'art de langue allemande en Grande-Bretagne « a fait de l'anglais une langue respectable pour publier des articles d'histoire de l'art²⁷ ». La pratique linguistique s'est nourrie du transfert du nouveau domaine et l'a enrichi en retour. On peut le voir dans l'écriture des ouvrages qui se trouvent à la frontière entre les carrières allemande et anglaise de Pevsner. Par exemple, pendant la rédaction d'*An Enquiry into industrial Art in England* (« Enquête sur l'art industriel en Angleterre », 1936), il cherche à combiner un raisonnement très structuré, tel qu'il l'aurait mené dans des travaux en allemand, et une langue anglaise factuelle : « Je sais que je suis à plaindre parce que je dois faire des choses si éloignées de mon domaine. Et pourtant, le simple fait de donner à un chapitre une belle forme ronde à partir d'un fatras d'informations est un plaisir en soi²⁸ ». Pevsner laisse sa langue de travail évoluer et s'affiner en contact avec son environnement :

La première page de la partie d'introduction est écrite, sans trop d'effort, voire avec plaisir. Bien sûr, cela ne sera pas toujours aussi facile. Pourtant je suis content, je suis même fier. Le ton sera sec, je le vois, mais pour le moment, rien d'impossible. [...] J'ai un style involontairement ramassé et rude. J'ai le sentiment qu'il va dévier incroyablement de mon allemand écrit²⁹.

Le *Kunsthistoriker* contre l'expert

En égard aux standards auxquels Pevsner était habitué dans sa formation en Allemagne, il considère que ses propres cours et les cours auxquels il a l'occasion d'assister manquent de densité scientifique et s'apparentent à du « galimatias³⁰ ». Pour trouver du travail en tant qu'enseignant d'histoire de l'art, il doit pourtant répondre aux attentes du public et se conformer à la tradition entretenue par la constellation des experts et des amateurs d'art. Bien que ceux-ci soient le plus proche équivalent britannique de la *Kunstgeschichte*, Pevsner les juge avec sévérité : « On ne peut pas dire que j'apprécie l'admiration anglaise pour l'expert, et je ne l'ai jamais appréciée. C'est contraire à ma nature, comme tout le reste ici. C'est pitié d'avoir tant de choses à dire, et de devoir se satisfaire de faire ainsi partie

27. Reyner Banham, « Pelican World History of Art », *The Architectural Review*, vol. 114, novembre 1953, p. 285-286, ici p. 286.

28. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11 mars 1935, AP.

29. Lettre de Pevsner, 23 janvier 1935, *op. cit.*

30. *Id.*, lettre à Carola, 2 mai 1934, citée dans Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 161.

du décor³¹. » Cette dichotomie apparaît sous la plume de Panofsky, qui compare l'Angleterre à une entité homogène qu'il appelle « le Continent » :

L'attitude *générale* des Anglais envers l'art est totalement différente de l'attitude continentale et lui est même hostile, parfois. Ils considèrent une œuvre d'art soit comme un objet d'appréciation esthétique (collection, attribution, paraphrase poétique ou *ecphrasis*) ou comme un document purement historique [...], mais pas comme un objet d'« interprétation ». C'est une attitude assez chevaleresque, et je crois qu'ils trouvent notre approche presque obscène³².

Dans une conférence sur le thème du déplacement des sciences humaines en 1952, Panofsky explique ce qu'il entend par l'obscénité de l'attitude continentale, par opposition à la posture du *gentleman* adoptée par l'amateur britannique :

J'ai conscience des dangers inhérents aux méthodes « teutoniques » de l'histoire de l'art, que l'on a vivement critiquées, et du fait que les résultats de l'institutionnalisation rapide, peut-être trop rapide, de la discipline, n'étaient pas tous souhaitables. [...] Je peux comprendre que, du point de vue d'un *gentleman* anglais, il semble que l'historien de l'art compare et analyse en public les charmes de personnes de sa connaissance appartenant au sexe faible, au lieu de leur faire la cour en privé, ou de reconstituer leur arbre généalogique³³.

Le rapport à l'art tel qu'il l'observe en Angleterre provoque l'étonnement voire l'effroi de Pevsner, qui y voit un échange d'opinions et de jugements de valeur au lieu d'une élaboration collective de théories :

Toute cette clique ne jure que par son goût propre, son style, son prix, et place tout cela avant l'œuvre d'art. Ils n'ont pas cette vraie passion qui fait prendre le mors aux dents aux meilleurs d'entre nous. La question est alors : ma manière de faire les choses va-t-elle leur convenir ? Je ne la changerai certainement pas. Et je pense toujours que notre manière de faire est meilleure, c'est évident³⁴.

Le *Kunsthistoriker* réfugié est affecté par la rupture idéologique qui le sépare de ses collègues britanniques. Indigné devant la posture du connaisseur qui prétend posséder le savoir nécessaire pour établir une

31. *Ibid.*, 1933, cité p. 168.

32. Lettre d'Erwin Panofsky à Margaret Barr, 10 juillet 1934, in : *Id.*, *Korrespondenz I*, op. cit., p. 737. (Panofsky souligne.)

33. *Id.*, « The History of Art », in : Neumann, *The Cultural Migration*, op. cit., p. 85.

34. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1^{er} février 1934, AP.

hiérarchie entre les œuvres et les styles et se constituer comme membre de l'élite, Pevsner insiste sur la distinction nette entre « eux » et « nous ». Il rappelle son attachement à la culture historiographique allemande (« notre manière ») et déclare qu'il n'en changera pas.

L'opinion dont se réclame Pevsner n'a pourtant pas toujours été si hostile au connaisseur. Après un voyage à Londres dans les années 1830, le directeur de la pinacothèque de Berlin, Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) déclarait par exemple qu'un expert en art était mieux considéré en Angleterre qu'en Allemagne : « Avec quelle vivacité je me sens ici parcouru de la haute valeur de l'étude de l'histoire de l'art ! [...] De nos jours, cette même histoire de l'art me paraît aussi stérile que la tâche des Danaïdes³⁵. » Les connaisseurs peuvent se réclamer d'une tradition méthodologique qui remonte à Giovanni Morelli. Le premier, il a tenté d'appliquer un système aux images, dans *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* (trad. fr. *De la peinture italienne : les fondements de la théorie de l'attribution en peinture*) en 1890³⁶. L'expertise traite de l'attribution et de l'authenticité des objets d'art, son ambition est de « restaurer la position originelle des œuvres (dans le temps et l'espace) dans le courant de la production créatrice³⁷ ». Anton Springer reconnaît dans *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte* (« Tableaux de l'histoire de l'art moderne », 1886) que « l'histoire de l'art ne pourrait pleinement se développer si elle n'avait été précédée par le travail des connaisseurs³⁸ », tout en distinguant l'activité du *Kunsthistoriker* de celle du connaisseur dans une tentative de fonder l'autonomie de la discipline³⁹.

Si Pevsner et, entre autres, son collègue Rudolf Wittkower⁴⁰ considèrent que les connaisseurs ne font pas partie de la discipline de l'histoire de l'art, ce n'est pas l'avis d'une majorité d'intellectuels britanniques représentés par Kenneth Clark (1903-1983) :

35. Cité dans Wilhelm Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, Vol. 2 : *Von Passavant bis Justi*, Berlin, Spiess, 1986, p. 44.

36. Giovanni Morelli, *De la peinture italienne : les fondements de la théorie de l'attribution en peinture*, trad. par Nadine Blamoutier, Paris, Lagune, 1994.

37. W. Eugene Kleinbauer (éd.), *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts*, Toronto, University of Toronto Press, 1989, p. 43.

38. Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel*, op. cit. p. 211.

39. Voir Anton Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn, Marcus, 1886.

40. Voir Rudolf Wittkower, « Art History as a Discipline », in : Winterthur Museum (éd.), *Winterthur Seminar on Museum Operation and Connoisseurship: A Resume of Papers and Discussions*, Winterthur, The Museum, 1959, p. 55-69.

Décider si une peinture est ou non de Bellini ou de Botticelli implique une combinaison de mémoire, d'analyse et de sensibilité, ce qui est une discipline excellente à la fois pour l'esprit et pour l'œil. [...] C'est une discipline exigeante. [...] Un jugement d'authenticité sérieux fait appel à l'ensemble des facultés. De plus, l'appréciation de l'œuvre d'art, qui est le but ultime de toute forme de critique, est ainsi entretenue et ravivée. Le premier choc esthétique ne dure que quelques secondes, et pour découvrir dans une peinture une fraction supplémentaire de ce que l'artiste y a intégré, il faut une sorte de rituel, la récitation d'un rosaire ou de soutras qui maintiennent l'attention fixée sur l'œuvre, jusqu'à ce que soit ravivée la capacité à l'apprécier. Les études d'iconologie y parviennent certes, mais en tant qu'elles portent sur le sujet et non la forme; elles peuvent être tout aussi bien menées à partir d'une gravure en taille-douce que de l'original et sont moins gratifiantes que l'analyse stylistique⁴¹.

Friedländer, connaisseur allemand, et Constable, historien anglais de l'art

Max J. Friedländer (1867-1958) s'est penché plusieurs fois dans sa carrière sur les enjeux de la définition de sa profession. Après *Der Kunstkenner* (« Le connaisseur ») en 1919⁴², il publie *Echt und unecht: aus den Erfahrungen des Kunstkenners* (« Authentique et faux: de l'expérience d'un connaisseur de l'art ») en 1929⁴³, puis *Von Kunst und Kennerschaft* (trad. fr. *De l'art et du connaisseur*) en 1939⁴⁴. Véritable manifeste de l'expertise en art, c'est dans sa version anglaise, dans une traduction de Tancred Borenius, que ce dernier ouvrage rencontre le succès en 1942 (ce qui permet sa réédition en allemand en 1946)⁴⁵. L'introduction rédigée par Borenius insiste sur la réputation de l'auteur: « Parmi les historiens d'art aujourd'hui, rares sont ceux qui ont une position comparable à celle de Max J. Friedländer. Il est reconnu internationalement comme le plus grand expert vivant, notamment, bien sûr, sur les maîtres néerlandais et allemands⁴⁶. » Bien qu'il soit présenté comme un « historien de l'art » et ait effectivement fait des études d'histoire de l'art à Munich, Leipzig et Florence, Friedländer explique dans la préface, où il retrace son parcours,

41. Kenneth Clark, *Another Part of the Wood: A Self Portrait*, New York, Harper & Row, 1975, p. 150-151.

42. Max Friedländer, *Der Kunstkenner*, Berlin, Cassirer, 1919.

43. Id., *Echt und unecht: Aus den Erfahrungen des Kunstkenners*, Berlin, Cassirer, 1929.

44. Id., *Von Kunst und Kennerschaft*, Zurich, Sperber, 1939.

45. Id., *On Art and Connoisseurship*, trad. par Tancred Borenius, Londres, Cassirer, 1941.

46. Tancred Borenius, « Introduction », in : *Ibid.*, p. 9.

qu'il s'est fié dans ses études « plutôt aux "connaisseurs" qu'aux professeurs d'université⁴⁷ ». Dans ses travaux, il préconise de partir des œuvres : « Toute observation juste concernant une œuvre d'art peut contribuer, me semble-t-il, à la compréhension de l'art visuel dans son ensemble, et même de toutes les activités artistiques⁴⁸. »

Cette approche empirique est déjà celle que met en avant William Constable dans *Art History and Connoisseurship, their Scope and Method* (« Histoire de l'art et expertise : leur portée et leurs méthodes respectives », 1938). Le point de départ pour l'historien d'art doit toujours être « un examen systématique et intensif⁴⁹ » de l'objet d'art dans sa singularité. Partant d'un point de vue similaire, très critique, sur la théorie de l'art, les deux auteurs appréhendent pourtant le concept d'historien de l'art de manière très différente. Le texte allemand s'en prend au type du *Kunsthistoriker* et à l'approche scientifique :

L'érudit qui s'intéresse à l'art n'étreint en général que le vide. [...] Il travaille en historien, en philosophe ou en savant. [...] Nous vivons à l'âge des sciences exactes, dont les méthodes jouissent d'une vénération presque superstitieuse, et l'érudit recherche la compagnie des savants. Il vit dans la crainte constante de perdre sa dignité au contact d'une activité aussi frivole que l'art et de ne pas être admis dans le cercle des graves et vénérables professeurs d'université⁵⁰.

De son côté, Constable associe, dès le titre de son essai, « histoire de l'art » et « expertise », et traite moins du modèle du *Kunsthistoriker* que de la notion d'historien de l'art, qui n'a pas la prétention de se démarquer des autres historiens : « l'étude de chaque type d'histoire requiert un équipement et une formation spécialisés [...]. Mais cela ne devrait pas faire oublier à l'historien, quel que soit son domaine, l'existence des autres⁵¹ ». Le même terme, « historien d'art », correspond à une définition variable selon le référent culturel : un historien spécialisé chez William Constable, le défenseur d'une discipline qui se veut autonome et scientifique chez Friedländer.

47. Max Friedländer, *De l'art et du connaisseur*, trad. par Henriette Bourdeau-Petit, Paris, Livre de poche, 1969, p. 7.

48. *Ibid.*, p. 10.

49. William Constable, *Art History and Connoisseurship, their Scope and Method*, Cambridge, Cambridge University Press, 1938, p. 12.

50. Friedländer, *De l'art et du connaisseur*, op. cit., p. 167.

51. Constable, *Art History and Connoisseurship*, op. cit., p. 3.

Un autre point de vue sur l'historiographie de l'art de langue allemande

Friedländer a dû émigrer aux Pays-Bas dans les années 1930. Sa critique du *Kunsthistoriker* révèle une intention très différente de celle de Pevsner : alors que ce dernier se place dans une logique de continuité, de référence à la tradition pour maintenir le dialogue intellectuel avec l'historiographie de l'art de langue allemande, et ainsi conserver sa place dans la communauté institutionnelle, Friedländer promeut une logique de dépassement, de rupture conceptuelle qui, par contraste, lui permet d'affirmer l'autonomie de sa pensée, capable de se déployer dans un nouveau milieu. Par exemple, il réclame le droit de se départir de la théorie :

Par indolence ou peut-être par instinct, j'ai lu très peu d'écrits théoriques sur l'art : presque tout ce qui m'a frappé ou inspiré a peut-être déjà été dit et mieux dit. J'ose pourtant prendre la parole, persuadé que des idées acquises directement par la contemplation personnelle des œuvres d'art ont en tant que témoignage sincère une valeur éducative et méritent aussi une certaine attention⁵².

Friedländer pense que cette approche est la seule pertinente une fois démontrée l'impossibilité pour la discipline du *Kunsthistoriker* de se constituer en science, du fait du désir latent de l'historien d'art d'être reconnu par ses pairs et coopté par une élite intellectuelle :

L'histoire, quel que soit son objet, occupe parmi les disciplines savantes une position difficile. On lui a fréquemment refusé tout caractère scientifique. L'histoire de l'art, apparemment, possède un avantage sur les autres disciplines historiques, l'histoire politique en particulier. Les œuvres d'art sont devant nos yeux ; c'est pour ainsi dire « l'esprit d'une époque conservée jusqu'à nous⁵³ ».

La même distance critique envers les théories du *Zeitgeist* est perceptible chez Constable : « L'historien d'art doit être prêt à étudier l'homme comme producteur d'œuvres d'art en lien avec les activités politiques, économiques, littéraires et religieuses de la période, et avec des changements comme les conditions géographiques, climatiques et géologiques⁵⁴. » Même si le processus décrit est proche de la méthode de l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit d'une part, et de la géographie

52. Friedländer, *De l'art et du connaisseur*, op. cit., p. 10.

53. *Ibid.*, p. 167.

54. Constable, *Art History and Connoisseurship*, op. cit., p. 3-4.

de l'art d'autre part, l'opposition construite par William Constable dévalorise la méthode allemande :

Il est important de concevoir ainsi les études historiques pour faire implorer ce qu'on pourrait appeler l'erreur de « l'esprit de l'époque ». L'art d'une époque a trop souvent été considéré comme ce qui exprime cet « esprit » dont le caractère, dit-on, est déterminé par d'autres types d'activités indépendantes de l'art. En fait, le terme « esprit de l'époque » n'a de sens que dans la mesure où l'activité artistique d'une époque contribue tout autant à cet esprit que les autres modes d'expression, et toute évaluation de cet esprit doit prendre en compte l'art au même titre que les autres facteurs⁵⁵.

Friedländer aussi s'en prend directement au type de l'historien d'art de langue allemande quand, pour démontrer l'erreur du postulat d'une scientificité de l'art, il donne l'exemple d'un aspirant universitaire qui projette un livre sur l'art pendant la période de la Contre-Réforme. Dans le processus d'écriture, ce *Kunsthistoriker* aux ambitions scientifiques rassemble des documents sur la vie spirituelle de l'époque, puis seulement après se tourne vers les œuvres pour y trouver la confirmation de sa conception de l'esprit du temps. Friedländer conclut sur une remarque cinglante : « Celui qui cherche en sachant d'avance ce qu'il va trouver ne peut guère échouer⁵⁶ », une démarche qui s'apparente à un « lit de Procuste » : « Si l'érudit prend pour base la notion de "baroque", il tendra à intégrer toutes les forces vives du XVII^e siècle dans un seul schème, ce qui ne peut se faire sans violence⁵⁷. » De tels reproches seront plus tard adressés régulièrement à Pevsner, dans sa tentative de transférer l'historiographie de langue allemande dans son pays d'accueil.

Le recouplement des remarques de Friedländer et de Constable donne un aperçu du climat intellectuel dans lequel ce transfert va se produire. Certains, comme Fritz Saxl, proposent une interprétation culturelle de la situation : « Les théories sont la hantise des Anglais en général et des intellectuels en particulier⁵⁸. » L'historien de l'architecture

55. Constable, *Art History and Connoisseurship*, op. cit., p. 4. Le directeur du Courtauld connaît Pevsner et on peut se demander dans quelle mesure cette remise en cause de l'« esprit de l'époque », qui fait référence à un terme que l'historien allemand aurait été l'un des seuls à l'employer, est une critique directe.

56. Friedländer, *De l'art et du connaisseur*, op. cit., p. 176.

57. Ibid.

58. Cité dans Dorothea McEwan, « Mapping the Trade Routes of the Mind: The Warburg Institute », in : Edward Timms et Jon Hughes (éd.), *Intellectual Migration and Cultural Transformation*, Vienne, Springer, 2003, p. 37-50, ici p. 42.

Reyner Banham (1922-1988), dressant en 1953 un bilan de l'avancée de l'historiographie de l'art dans l'*Architectural Review*, écrit que, dans les années 1930, « on se méfiait des études historiques larges et généralistes et on n'étudiait jamais la forêt mais toujours l'arbre le plus proche⁵⁹ ».

Kenneth Clark, l'archétype du connaisseur

Né en 1903, Kenneth Clark appartient à la même génération que Pevsner. Parallèlement au développement des études sur l'art en Grande-Bretagne dans la première moitié du XX^e siècle, son portrait permet de donner corps au type du connaisseur à l'anglaise, tout en prenant de la distance par rapport à l'usage polémique qu'en fait Pevsner. Éduqué dans la prestigieuse *public school* de Winchester entre 1917 et 1922, Clark étudie ensuite l'histoire à Trinity College, à Oxford. Dans ses mémoires, il décrit ses années d'études comme l'apprentissage de la posture du dilettante éclairé :

À cette époque, on allait à Oxford pour discuter et s'éduquer en conversant avec des gens plus intelligents, du même âge ou légèrement plus âgés. Il y avait tout un dispositif d'instruction, des cours, des lectures imposées, la dissertation hebdomadaire. Je n'assistais presque jamais aux cours. [...] J'ai feuilleté avec indolence les pages des livres au programme, mais j'ai oublié de quoi parlait la plupart d'entre eux⁶⁰.

Clark admet que ce n'est pas dans un *curriculum* universitaire qu'il a découvert les études sur l'art. Il s'est passionné pour le sujet quand il est devenu l'assistant de Charles F. Bell (1871-1966), conservateur du musée Ashmolean, et a consolidé cette passion dans ses lectures : Roger Fry (1866-1934), Clive Bell (1881-1964), et surtout Bernard Berenson (1865-1959), qui lui propose de devenir son assistant à Florence en 1925. Ce voyage marque le début d'une carrière dans laquelle le contact avec les œuvres passe avant tout, et surtout dont les fondements ont été développés à l'étranger, et non en Grande-Bretagne comme on pourrait s'y attendre : « Il doit être difficile pour le lecteur moderne de se rendre compte à quel point nous étions isolés, en Angleterre, même à la fin des années 1920, des mouvements contemporains qui avaient lieu sur le Continent⁶¹ » que ce soit dans la pratique de l'art ou dans la théorie.

C'est principalement en Italie que Clark se forme à la critique d'art, mais aussi en Allemagne. Pendant l'été 1926, il se rend à Dresde, puis

59. Banham, « Pelican World History of Art », *op. cit.*, p. 285.

60. Clark, *Another Part of the Wood*, *op. cit.*, p. 102-103.

61. *Ibid.*, p. 77.

à Munich. Ses impressions offrent une nouvelle perspective sur la *Kunstgeschichte* de l'époque :

J'ai énormément appris. Mais je dois avouer que l'Allemagne n'est pas du tout mon « foyer spirituel ». Quand je pris conscience du fait que presque tous les auteurs en philosophie et en histoire de l'art qui m'ont influencé le plus profondément (Hegel, Schopenhauer, Jacob Burckhardt, Wölfflin, Riegl, Dvořák) étaient allemands ou avaient été formés en Allemagne, je fis un effort résolu pour m'immerger dans la culture allemande, et je passai une partie d'un congé à Dresde et à Munich. Dresde était l'une des plus belles villes du monde. La pinacothèque, dont la structure est pour moi un modèle, encore aujourd'hui, contenait la plus extraordinaire des collections princières. [...] Et malgré tout, j'étais malheureux en Allemagne. Je ne me suis jamais senti connecté comme cela fut le cas dès que je posai le pied en Italie⁶².

On associe souvent Clark à Berenson, qui a été son mentor. Pourtant, c'est la découverte de l'enseignement d'Aby Warburg qui a changé radicalement sa conception des études sur l'art. À Rome en 1929, Clark assiste à l'un des cours de Warburg à la Bibliotheca Hertziana :

Warburg était sans aucun doute le penseur de l'histoire de l'art le plus original de notre temps et il changea complètement le cours des études historiographiques de l'art. Son point de vue peut être décrit comme une réaction à l'approche formaliste ou stylistique de Morelli et Berenson. Mais je suis sûr que telle n'était pas son intention car, dès le début, son esprit fonctionnait d'une manière entièrement différente. Au lieu de voir dans les œuvres d'art des représentations améliorées de l'existence, il les considérait comme des symboles et pensait qu'un historien de l'art devait se préoccuper de l'origine, de la signification et de la transmission des images symboliques⁶³.

La réception du savoir universitaire des pays de langue allemande à l'étranger est donc plus différenciée que ne le laisse paraître le point de vue polémique de Pevsner. Après sa rencontre avec Warburg, Clark considère son expertise comme un outil plutôt qu'un paradigme : « À partir de ce moment, mon intérêt pour la *connoisseurship* ne devint plus qu'une sorte d'habitude et mon esprit fut préoccupé par la tentative de répondre au type de questions que s'était posé Warburg⁶⁴. »

Par le jeu de l'image projetée de son *ethos* dans le nouveau milieu et par le contraste ainsi produit, Pevsner perçoit Clark, nommé directeur de

62. Clark, *Another Part of the Wood*, op. cit., p. 115.

63. *Ibid.*, p. 189.

64. *Ibid.*, p. 189-190.

la National Gallery à trente ans en 1933, comme l'archétype du connaisseur. Pourtant, il est lui-même conscient qu'il est important d'intégrer un certain degré d'expertise dans ses recherches, et lorsqu'il prépare un article commandité par Herbert Read fin 1934, il prend amèrement conscience du fossé entre le niveau d'exigence et de rigueur qu'il peut atteindre étant donné les circonstances précaires, et le niveau qu'il avait quelques années plus tôt : « Dans bien des cas je constate de fausses attributions, sans pouvoir les rectifier. Mon expertise est purement et simplement ankylosée. C'est malheureux, mais qu'y puis-je ? Je n'aurais pas le temps, sans parler de la quiétude nécessaire pour entreprendre quelque chose qui soit de l'ordre de la recherche⁶⁵. »

À mesure que l'histoire de l'art prend pied à l'Université, le type du connaisseur est absorbé par la discipline. Dans les années 1950, Pevsner reconnaît le mérite de l'expert incarné par l'*antiquarian*, cet amateur éclairé dont l'enthousiasme a permis les débuts de l'histoire de l'art, et qu'il identifie comme le type encore dominant dans l'historiographie britannique. Au lieu de la sécheresse de ton de l'universitaire érudit, le connaisseur possède un style élégant et vif. Pevsner conclut toutefois sur le risque encouru par l'amateur, dont le manque de rigueur fait qu'il a « plus de chances de développer une marotte parce qu'il n'avait pas de bases solides », et de « s'aventurer dans des théories hasardeuses en l'absence d'information suffisante sur ce qui aura déjà été étudié par d'autres, surtout à l'étranger⁶⁶ ». Malgré certaines concessions, l'idéal allemand de la recherche reste selon lui bien supérieur.

Roger Fry : pour une existence institutionnelle de l'histoire de l'art

Le jugement critique que Pevsner porte sur son environnement professionnel à son arrivée au Royaume-Uni avait déjà été exprimé en des termes similaires par Roger Fry. Artiste, fondateur des ateliers Omega, et membre actif du cercle de Bloomsbury, Fry a commencé à enseigner l'histoire de l'art au début du ^{xx}e siècle, à Londres, et a été nommé professeur à la chaire Slade à Cambridge en 1933⁶⁷ (il est important de rappeler que cette chaire, selon son intitulé, est dédiée à l'enseignement des « beaux-arts »). Le titre de son cours inaugural à Cambridge vaut

65. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 13 novembre 1934, AP.

66. *Id.*, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 201.

67. Voir Virginia Woolf, *La vie de Roger Fry*, trad. par Jean Pavans, Paris, Payot, 1999.

programme: « *Art-History as an Academic Study* » (« L'histoire de l'art comme discipline universitaire »). Fry commence par établir les limites de sa pratique: « Je suis soucieux de ne pas abuser de ma position. Bien que je sois professeur, j'ai quelque chose de l'*outsider*⁶⁸. »

On retrouve constamment cette formule chez Pevsner. Dans la bouche d'un intellectuel britannique en totale maîtrise de la *lingua* de son milieu, elle implique un clivage non pas national, mais culturel. Fry se présente comme un corps étranger dans le paysage universitaire britannique des années 1930, dans la mesure où il milite pour une professionnalisation de l'histoire de l'art, un point de vue alors exceptionnel. Pour expliquer la situation en Grande-Bretagne, il remonte à l'époque victorienne « qui considérait comme ridicule toute velléité de penser ou de parler sérieusement d'art » et se montrait « soupçonneuse⁶⁹ » envers les tentatives d'aborder l'art avec des outils scientifiques. Au début du XX^e siècle, ce climat de suspicion a cessé de régner dans les universités britanniques et s'est changé en simple indifférence.

Tout comme Clark, pour qui elle fut une profonde source d'inspiration, Fry utilise l'Allemagne comme modèle (mais surtout comme contre-modèle) pour la Grande-Bretagne :

Pendant près de cent ans, les universités allemandes ont fait des cours d'histoire de l'art une contribution régulière à leur *curricula* et pourtant, ici, bien que l'étude des lettres ait toujours formé une large part de l'enseignement dans nos universités, [...] aucune opportunité n'était offerte dans les établissements britanniques jusqu'à ce que l'Institut Courtauld ouvre ses portes l'an dernier⁷⁰.

Fry est un intellectuel cosmopolite ouvert aux transferts des modèles étrangers s'ils peuvent contribuer à faire progresser la pratique de l'histoire de l'art vers la formation d'un champ académique. Il propose donc l'établissement d'une faculté d'histoire de l'art à Cambridge qui pourrait répondre à « ce besoin urgent d'étude systématique, dans laquelle on emploierait autant que possible des méthodes scientifiques et où on s'efforcerait d'entretenir une attitude scientifique et de décourager une attitude sentimentale⁷¹ ».

68. Roger Fry, *Art-History as an academic Study (an inaugural Lecture delivered in the Senate House)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1933, p. 5.

69. *Ibid.*, p. 7.

70. *Ibid.*, p. 7-8.

71. *Ibid.*, p. 10.

L'histoire de l'art britannique, au lieu de stagner dans la tradition qui rend les chercheurs, de l'avis de Fry, « terriblement ignorants⁷² », devrait adopter l'approche méthodique, véritablement apparentée à une science, des universitaires allemands, pour pouvoir formuler « des jugements esthétiques qui aient une validité universelle⁷³ » et corriger les tendances anglaises : « Quand il est question de Beauté, nous entrons dans un monde de convictions affirmées, mais qui ne sont basées sur aucune démonstration logique [...], nous nous conduisons bien plus comme des théologiens du passé que comme des hommes de science d'aujourd'hui⁷⁴. »

UNE DISCIPLINE EN TRANSFERT

Au cours de ses études et dans les premiers moments de sa carrière, Pevsner envisageait son rôle d'historien d'art appartenant à la nouvelle génération par rapport à une longue tradition institutionnelle et idéologique. En revanche, dans le contexte britannique, ses références à l'historiographie de langue allemande répondent à un autre enjeu, celui de fournir un modèle institutionnel, dont le succès a selon lui été prouvé, pour fonder l'histoire de l'art comme discipline au Royaume-Uni. Le climat est propice à un tel rattachement, comme le montraient les témoignages de Fry et de Clark, qui affirmaient tous deux devoir beaucoup à l'historiographie allemande⁷⁵.

En 1949, Pevsner est nommé professeur à la chaire Slade à Cambridge. Cette situation pourrait être interprétée comme le signe incontestable qu'il a accédé à une nouvelle *securitas* dans le milieu universitaire britannique. Pourtant, dans une émission radiophonique datant de 1952, il dénonce les mêmes déficiences institutionnelles que Fry en 1933. La comparaison est d'autant plus frappante que les deux historiens de l'art reviennent sur une situation similaire (leur poste à Cambridge) à quinze ans d'intervalle.

La place de l'histoire de l'art dans les années 1950 : un bilan mitigé

Le titre du programme diffusé à la BBC, « *Reflections on not teaching Art History* » (« Réflexions sur la manière de ne pas enseigner l'histoire de

72. *Ibid.*, p. 11.

73. *Ibid.*, p. 18.

74. *Ibid.*, p. 12.

75. Cette partie développe des réflexions entamées dans Émilie Oléron Evans, « Transposing the *Zeitgeist*? Nikolaus Pevsner between *Kunstgeschichte* and *Art History* », *Journal of Art Historiography*, n° 11, décembre 2014 (<https://arthistoriography.wordpress.com/11-dec14/>).

l'art »), montre que son expérience apporte à Pevsner plus de frustrations que de gratifications :

Mon rôle à Cambridge est de garder les yeux des jeunes gens ouverts, et de les leur ouvrir s'ils sont toujours cillés [...]. Ils aiment qu'on leur parle de l'art et de l'architecture du passé, et cela ne les dérange pas que cela soit fait sérieusement. De plus, j'ai le droit d'être paresseux à Cambridge. Car cela fait partie de mon travail. Voyez-vous, à Cambridge, je n'enseigne pas. Ça, je le fais à Londres. À Cambridge, j'ai été recruté pour parler de ce qui me fascine, debout sur une estrade. Au milieu de tous ces délices, cependant, une voix me murmure souvent que je devrais enseigner, me tourner vers ceux qui manifestent de l'enthousiasme pour mon sujet et chercher ce que je pourrais faire pour eux et avec eux⁷⁶.

Les cours et séminaires sont l'espace idéal pour un échange constructif et pour la transmission d'un savoir institutionnalisé. Pevsner se sent appelé à dépasser le simple divertissement, même s'il reconnaît le plaisir qu'il tire de son contact avec le public. Il est de sa responsabilité de faire advenir l'histoire de l'art face à et parmi ses étudiants.

Toutefois, l'histoire de l'art comme discipline ne peut se réaliser pleinement que si la possibilité existe d'une postérité et d'une continuité des contenus et des méthodes. La distinction est claire dans l'esprit de Pevsner, dont le titre officiel est celui de professeur des beaux-arts : « Mon sujet, l'histoire de l'art et de l'architecture, n'existe pas à Cambridge en tant que discipline académique que l'on choisit pour obtenir un diplôme et commencer une carrière professionnelle. Il n'existe pas non plus sous cette forme à Oxford⁷⁷. » Cette situation lui semble d'autant plus regrettable que la Grande-Bretagne constitue un cas unique. L'histoire de l'art est un sujet répandu et respectable partout ailleurs dans le monde, comme il l'établit avec emphase :

Quiconque visite la Grande-Bretagne, venant de Yale, de Tucuman en Argentine, de Leyde en Hollande, d'Uppsala en Suède [...] sera grandement étonné. Partout ailleurs, l'histoire de l'art est une discipline académique établie ; il n'y a qu'en Grande-Bretagne qu'elle ne l'est pas. En Allemagne, le pays que je connais le mieux, certaines chaires existent depuis plus de cent ans, et depuis cinquante ans, presque toutes les vingt et une universités allemandes en comptent une⁷⁸.

76. Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 200.

77. *Ibid.*

78. *Ibid.*

Quinze ans après Roger Fry, Pevsner met l'accent sur sa place au seuil de deux cultures : « Je parle ce soir en tant qu'*outsider*. Je n'ai pas fréquenté de *public school*, ni à Oxford ou Cambridge⁷⁹. » Cette position lui permet de voir clairement la nécessité de changement. En effet, à Göttingen, les cours de Pevsner sur l'histoire de l'art et de l'architecture anglaise s'adressaient aussi aux étudiants en littérature. C'est l'un des arguments qu'il avance pour promouvoir la généralisation de l'enseignement de l'histoire de l'art dans l'Université britannique, en se basant dans un premier temps sur une *lingua* universitaire préexistante : il cherche à démontrer que l'histoire de l'art vient en complément du champ des études sur la culture, pour essayer ensuite d'obtenir sa reconnaissance comme domaine de recherche autonome.

Cette idée apparaissait déjà dans un article de 1933, « *Die deutsche Kunst und die höheren Schulen* » (« L'art allemand et l'enseignement supérieur »), où Pevsner préconisait l'enseignement obligatoire de l'art national dans toute l'Allemagne, non pour soi-même mais comme élément crucial de la formation des futurs enseignants de littérature et d'histoire allemande⁸⁰. Après une vingtaine d'années d'expérience en Grande-Bretagne, il réitère cette opinion, cette fois à propos de son pays d'accueil :

On devrait certainement reconnaître le statut de l'art en arrière-plan et en parallèle à l'histoire et aux langues. [...] J'entends par là le développement et le caractère de l'art d'une période en parallèle à son histoire et à sa littérature, afin que le regard éclaire pour l'esprit les questions de style telles qu'elles s'appliquent au théâtre, à la poésie, ou même à l'histoire sociale, tout autant qu'à la peinture. [...] Cela fait bientôt dix ans que je donne ce genre de cours d'arrière-plan à Birkbeck College, au sein de l'université de Londres, et j'ai l'impression que cela aide effectivement les étudiants⁸¹.

L'histoire de l'art en soutien de la réflexion sur la culture ou en complément aux études littéraires, postulant points de rencontre et interactions entre les expressions créatrices d'une société, s'inscrit indubitablement dans la continuité de la *Bildung*, un élément que Pevsner considère essentiel dans la vie intellectuelle de chacun. Il met son expérience au service de la transition vers ce qui serait pour le moins un progrès, dans la reconquête d'un écart que la Grande-Bretagne aurait à rattraper.

79. *Ibid.*, p. 199.

80. Voir Nikolaus Pevsner, « *Die deutsche Kunst und die höheren Schulen* », *Das Unterhaltungsblatt*, 4 mars 1933.

81. *Id.*, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, *op. cit.*, p. 204.

Art history, un concept difficile à implanter

L'émission de radio écrite par Pevsner en 1952 fait partie d'une série sur l'enseignement de l'art. L'invité de la semaine suivante est Ellis Waterhouse (1905-1985), qui présente cette fois le point de vue britannique. Waterhouse, spécialiste du baroque italien et de l'art anglais, connaît une carrière internationale⁸². Diplômé d'Oxford, il fait des recherches en Espagne sur le Greco de 1927 à 1929, sous l'égide du département d'art et d'archéologie de l'université de Princeton, avant de devenir assistant à la National Gallery de Londres. Il travaille ensuite de 1936 à 1938 en tant que bibliothécaire à l'École britannique de Rome puis est élu membre du Magdalen College d'Oxford.

Loin de remettre en cause les critiques de Pevsner, Waterhouse, qui faisait partie des premiers enseignants de l'Institut Courtauld dans les années 1930, reconnaît l'existence de divergences culturelles, jusque dans la signification donnée à l'expression « histoire de l'art » :

La semaine dernière, le professeur Pevsner nous a traités avec beaucoup de douceur. « Nous », c'est-à-dire nous les Anglais du monde de l'enseignement. Ayant été éduqué en « Europe », comme nous l'appelons, [...] il s'est exprimé avec naturel, comme si les expressions « historien de l'art » et « histoire de l'art » avaient finalement pris racine dans la langue anglaise. Pourtant, je pense que tous les Anglais de plus de quarante ans auront éprouvé le sentiment insidieux que ces expressions ne sont pas la dénomination officielle correcte et décrivent quelqu'un ou quelque chose qui n'existe pas vraiment parmi nous, si ce n'est sous la forme d'un émigré discret dont on remarquerait qu'il fait de plus en plus d'apparitions publiques⁸³.

Fry a soulevé le même problème que Waterhouse dans sa conférence inaugurale de 1933 : « Il n'existe pas de terme approprié pour désigner le champ d'études que les Allemands appellent *Kunstforschung* (dont l'histoire de l'art ne forme en fait qu'une partie), ce qui est significatif. Je suis contraint d'employer pour le qualifier l'expression "*Art-History*", maladroite et inadéquate⁸⁴. » La langue anglaise résiste à l'assimilation du concept qui correspondrait à une histoire de l'art formant une discipline.

82. Voir Giles Robertson, « Sir Ellis Waterhouse », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 128, n° 995, février 1986, p. 111-113.

83. Voir Ellis Waterhouse, « Art as a "Piece of History" », *The Listener*, 6 novembre 1952, p. 761-762, ici p. 761.

84. Fry, *Art-History as an academic study*, op. cit., p. 8.

Toutefois, Waterhouse défend le potentiel herméneutique de ce champ de recherche d'origine étrangère dans une argumentation qui rappelle celle de William Constable. Il n'existe selon lui « aucune raison pour laquelle l'histoire de l'art ne pourrait pas prendre place naturellement parmi les autres disciplines historiques, pourquoi l'histoire de l'art ne pourrait pas être considérée comme un morceau, et un morceau nécessaire, de l'histoire⁸⁵ ». Là encore, des facteurs culturels sont invoqués : « Il me semble que les raisons ne sont pas à chercher du côté de l'histoire de l'art elle-même, mais plutôt dans notre psychologie nationale⁸⁶. » Waterhouse admet que, lorsqu'on lui demande sa profession, il répond d'ailleurs souvent « critique d'art » pour éviter les discussions⁸⁷.

L'absence d'une conscience de groupe

Dans les années 1950, les historiens de l'art en Grande-Bretagne n'ont pas de conscience collective, car il leur manque la structure institutionnelle et le vocabulaire pour créer un échange d'idées et de concepts. Pourtant, de nombreux universitaires souhaiteraient la création d'un tel contexte et Pevsner reçoit plusieurs lettres encourageantes à la suite de son émission. Le conservateur du musée Fitzwilliam à Oxford, Jack Goodison, écrit par exemple :

Je suis sûr que votre programme d'inclusion de [l'histoire de l'art] dans les facultés d'histoire est non seulement la meilleure manière de commencer, mais aussi la seule qui ait une quelconque chance de succès dans cette université. Je suppose que vous n'avez pas présenté de projet plus ambitieux selon le principe qui veut qu'on n'amène qu'un cheval à la fois à l'abreuvoir, mais il serait tout à fait raisonnable de promouvoir ensuite l'histoire de l'art au moins au même rang que l'archéologie classique dans un diplôme de cycle supérieur⁸⁸.

Comme Waterhouse, Goodison invoque des caractéristiques nationales : « C'est un vrai malheur d'avoir si peu d'enseignement sur le sujet ; la tradition anglaise de l'amateur semble avoir les dents fermement plantées dans la discipline⁸⁹. »

85. Waterhouse, « Art as a "Piece of History" », *op. cit.*, p. 762.

86. *Ibid.*

87. *Ibid.*

88. Lettre de Jack Goodison à Nikolaus Pevsner, 17 novembre 1952, GP 1/2.

89. *Ibid.*

Ernst Gombrich (1909-2001), qui est alors professeur Slade à Oxford, complimente Pevsner: « J'ai trouvé admirable tout ce que vous avez dit sur votre thème principal, sur la manière de *ne pas* enseigner l'histoire de l'art⁹⁰. » Lui-même universitaire déplacé, Gombrich se sent concerné par les frustrations exprimées par son homologue à Cambridge, nourries par la conscience de poursuivre une carrière coupée de son environnement originel. Or, à la même époque, il a lui aussi été confronté au point de vue de ses collègues anglais, lors de débats sur la place à donner à l'histoire de l'art à Oxford. Il défend alors « la conviction, chère aux historiens de l'art, que l'on doit accorder aux sources visuelles qui survivent au passé sous la forme de monuments et d'images un statut équivalent à celui des témoignages écrits présentés dans les chroniques, les chartes, les documents d'archives⁹¹ », mais les historiens de son université se montrent peu enthousiastes:

L'un d'entre eux suggéra que l'histoire militaire (les fortifications et les châteaux médiévaux) serait un ajout souhaitable au programme, tandis que nombre d'entre eux pensaient que la pratique de l'histoire de l'art restait le travail des conservateurs de musée et des collectionneurs qui, bien sûr, comptaient en leurs rangs des spécialistes exceptionnels. Certes, John Ruskin a entrepris il y a bien longtemps, dans *The Stones of Venice* (trad. fr. *Les pierres de Venise*), de relier la splendeur et le déclin de la ville à l'histoire de son architecture, mais ce chef-d'œuvre imparfait [...] pouvait difficilement encourager une approche semblable chez des historiens pragmatiques⁹².

L'introduction de l'histoire de l'art dans le champ de réflexion des historiens ne se fait donc que très lentement, et d'abord à titre d'accessoire. Gombrich conclut que son introduction au Royaume-Uni est le fruit d'un transfert culturel: « On peut dire que c'est seulement l'arrivée d'historiens de l'art du Continent, formés à une autre tradition, qui a finalement creusé une brèche dans la forteresse de l'enseignement universitaire⁹³. »

Généalogie de la *Kunstgeschichte*

L'histoire de la tradition de l'historiographie de l'art dans les pays de langue allemande, telle que Pevsner la reconstitue en 1952, commence avec les historiens de la culture Franz Kugler et Jacob Burckhardt. Le

90. Lettre d'Ernst Gombrich à Nikolaus Pevsner, 19 octobre 1952, GP 1/2 (Gombrich souligne.)

91. *Id.*, « Monuments to Deception », *Financial Times*, 3 juillet 1993.

92. *Ibid.*

93. *Ibid.*

volume sur la Renaissance italienne publié par ce dernier en 1868⁹⁴ était « incontestablement de l'histoire de l'art à proprement parler⁹⁵ », même si l'avènement de la discipline intervint en réalité grâce à un étudiant de Burckhardt, Heinrich Wölfflin : entre ses mains, « l'histoire de l'art se révéla finalement à elle-même⁹⁶ ». Son innovation majeure fut l'introduction d'une pensée en termes de style grâce à laquelle « l'histoire de l'art [gagna] son indépendance⁹⁷ ». La définition wölfflinienne du style comme « caractéristiques formelles communes à toutes les œuvres d'art importantes d'une époque⁹⁸ » devint la base homogène de méthodes propres à l'histoire de l'art qui, en retour, obtint la légitimité d'une discipline autonome.

Toutefois, Pevsner considère que les recherches sur le formalisme couraient le risque « d'isoler artificiellement les aspects formels⁹⁹ ». La réaction à cette tendance formaliste fut selon lui « un nouvel intérêt pour l'iconographie, c'est-à-dire, si l'on veut, pour la "subjectologie"¹⁰⁰ ». Dans ce récit historiographique, l'*iconographie* est incarnée par Aby Warburg et par son institut. Mais Pevsner s'empresse de mettre en garde contre ce qui constituerait l'extrême inverse de la posture wölfflinienne : porter l'attention uniquement sur l'objet pourrait ne déboucher que sur « un catalogue d'espèces et de sous-espèces¹⁰¹ ».

Ayant ainsi présenté la situation de l'historiographie allemande de l'art dans les premières décennies du xx^e siècle comme une oscillation entre deux tendances, Pevsner peut alors introduire ce qui s'impose comme le seul compromis possible : « Tous les changements de l'iconographie, tous les changements du style, ne sont que les signes de changements bien plus profonds du *Zeitgeist*, de l'esprit des temps¹⁰². » En introduisant le concept en allemand puis, immédiatement après, en anglais, Pevsner invite à son adoption par la langue anglaise. Il utilise un procédé stylistique similaire pour introduire ce qui est à son avis la branche majeure de l'histoire de l'art (bien plus que l'histoire formelle des styles ou que l'iconographie d'autre part), le courant de pensée fondé par l'école

94. Jacob Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1868.

95. Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 201.

96. *Ibid.*

97. *Ibid.*, p. 202.

98. *Ibid.*

99. *Ibid.*

100. *Ibid.* (Pevsner souligne.)

101. *Ibid.*, p. 203.

102. *Ibid.*

viennoise : « Max Dvořák établit ce que nous appelons *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit¹⁰³. »

Une lettre écrite par Ernst Gombrich en réponse à ce programme radiophonique illustre à quel point la généalogie de l'historiographie de l'art en langue allemande présentée par Pevsner, même sous les dehors d'objectivité qu'il avait cherché à lui donner, reste une interprétation :

Je ne serais pas un collègue digne de ce nom si j'étais d'accord avec tout ce que vous dites sur la « culture » d'une tribu. À mon sens, Warburg n'était pas seulement un iconographe, je pense avoir hérité de mon professeur, Schlosser, une part de la prudente réserve que le vieil homme affichait envers la *Geistesgeschichte* développée plus tard par Dvořák¹⁰⁴.

Gombrich a reçu sa formation intellectuelle parmi l'élite culturelle viennoise du début du xx^e siècle¹⁰⁵. Il entre à l'université de Vienne en 1928 et étudie auprès d'Hans Tietze (1880-1954)¹⁰⁶ et de Julius von Schlosser (1866-1938), tout en suivant certains cours de Josef Strzygowski (1862-1941)¹⁰⁷, pourtant un rival de Schlosser, à l'Institut de Vienne. En cela, il fait preuve non seulement d'ouverture mais aussi de distance critique précoce par rapport à l'enseignement de ses aînés, une posture beaucoup moins révérencieuse que celle de Pevsner. Par l'intermédiaire de Schlosser, Gombrich rencontre le psychanalyste Ernst Kris (1900-1957) avec lequel il précise son questionnement sur les arts au prisme de la psychologie¹⁰⁸. Kris le recommande en 1936, quand la pression force Gombrich à envisager de trouver un travail à l'étranger, à Fritz Saxl, pour un poste à l'Institut Warburg à Londres, ce qui marque le début d'une association étroite entre les deux hommes.

103. Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 203.

104. Lettre d'Ernst Gombrich à Nikolaus Pevsner, 19 octobre 1952, GP 1/2.

105. Voir entre autres Ernst Gombrich, « Une esquisse autobiographique », in : *Gombrich : l'essentiel. Écrits sur l'art et la culture*, édité par Richard Woodfield, Paris, Phaidon, 2003, p. 21-36 et Wenland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, op. cit., p. 221-233.

106. Sur Hans Tietze, voir Eva Frodl-Kraft, « Hans Tietze 1880-1954: Ein Kapitel aus der Geschichte der Kunstwissenschaft, der Denkmalpflege und des Musealwesens in Österreich », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, vol. 33, 1980, p. 53-63.

107. Voir Margaret Olin, « Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski », in : Penny S. Gold et Benjamin Sax (éd.), *Cultural Visions: Essays on the History of Culture*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 151-172.

108. Voir Ernst Gombrich, « The Study of Art and the Study of Man: Reminiscences of Collaboration with Ernst Kris », in : *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, p. 220-233.

Au-delà des variations de point de vue, résultant naturellement de la diversité des parcours de chacun, Gombrich exprime aussi, dans cette lettre à Pevsner, le sentiment d'appartenance à une communauté d'universitaires qu'il appelle une « tribu ». La question que doivent se poser les universitaires émigrés après leur arrivée dans le pays d'accueil est de savoir comment survivre hors du groupe dans lequel leur carrière a été consacrée. En cherchant à diffuser l'historiographie de la discipline, Pevsner propose à la Grande-Bretagne de perpétuer et de reproduire les rituels de sa propre tribu.

NIKOLAUS PEVSNER, « HOMME INSTITUTIONNEL »

« Dans les grandes lignes », écrit Heinrich Dilly, « on peut placer [la méthode de Pevsner], comme celle de la majorité des historiens de l'art allemands de sa génération, dans la lignée de Wölfflin, avec une dose d'«histoire des idées» issue d'une longue tradition remontant au XIX^e siècle ». Cette tradition peut être définie comme un ensemble « de jugements généraux sur les peuples, les époques, les religions et les classes de la société¹⁰⁹ ». Dans ses travaux, Pevsner s'inscrit dans la continuité, contrairement à la posture critique qu'adopteront entre autres Gombrich ou Panofsky envers la figure dominante de Wölfflin, et il cherche à maintenir une continuité avec son idéal dans la partie britannique de sa carrière.

Les principes fondamentaux de Pevsner

La direction théorique prise par Pevsner correspond à celle qu'esquissait August Schmarsow en 1905 dans la préface de son ouvrage sur les principes fondamentaux des études sur l'art :

Je suis conscient que cette analyse [...] aurait gagné à être liée plus étroitement à notre théorie esthétique contemporaine. [...] Mais l'aversion qui domine encore aujourd'hui parmi les historiens d'art contre tout ce qui est du domaine de « l'esthétique » ne laisse aucun doute sur le fait qu'il était plus juste de me limiter cette fois au cercle restreint de mes collègues et aux discussions essentielles qui s'offrent déjà dans l'abondance des faits historiques¹¹⁰.

109. Dilly, *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, op. cit., p. 194.

110. August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft: Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, Leipzig, Teubner, 1905, p. ix.

Un tournant similaire, de l'esthétique à l'histoire, qui favorise une reconnaissance de la communauté des historiens de l'art comme membres d'une discipline en passe de conquérir son autonomie, apparaît dans les notes prises par Pevsner pendant le semestre d'hiver 1922-1923 sur un cours de Rudolf Kautzsch intitulé « *Die bildende Kunst und das Jenseits* » (« Les beaux-arts et l'au-delà »). L'identification esthétique de l'œuvre est toujours première. Mais sans connaissances historiques, on s'expose à des erreurs :

L'hist[oire] de l'art d'abord seulement histoire [de la] cult[ure] illustrée par des œuvres d'art. À l'inverse l'analyse des formes artistiques, inspirée conjointement par les artistes [...], [Adolf von] Hildebrand, [Eugène] Fromentin, mais déjà nouvelle manière de penser de Wölfflin, également Schmarsow.

Donc : l'esthétique montre comment les choses sont. L'hist[oire]. pourquoi elles ne sont pas ainsi ici et maintenant. [...] L'hist[oire] n'est pas la raison de l'histoire de l'art, mais instaure des parallèles jusqu'alors inexplorés.

*Ainsi, Dehio s'interroge sur l'essence des Allemands et moi aussi sur l'essence de l'individu, du peuple, de l'époque*¹¹¹.

Pevsner a toujours cultivé ce rapport étroit entre histoire de l'art et histoire culturelle, cette dernière venant apporter à toutes les réflexions sur l'art une épaisseur scientifique nécessaire à leur validité. L'étudiant arrivant à la fin de son parcours est conscient des progrès de sa discipline et des directions possibles (« nouvelle manière de penser », « parallèles jusqu'alors inexplorés »). Il n'en est plus seulement à une posture de réception des connaissances inculquées, il se projette aussi dans la ou les école(s) de pensée innovante(s). Les noms cités par Kautzsch (Wölfflin, et plus encore Schmarsow), reviennent sans cesse dans l'appareil référentiel utilisé par Pevsner en Allemagne et qu'il transpose avec lui. Enfin, la phrase finale (en italique) n'est pas un résumé des propos entendus, mais une remarque personnelle : il crée un parallèle avec Georg Dehio dans la structure de la phrase, une comparaison qui dévoile l'ampleur de son ambition. L'étude de « l'essence de l'individu, du peuple, de l'époque » est effectivement le programme qui correspond le mieux à l'historiographie allemande au sens où l'entend Pevsner. C'est cette historiographie dominée notamment par le concept de *Zeitgeist* et par la question des caractères nationaux dans l'art qui va faire l'objet d'une tentative de transfert vers la culture britannique.

111. Nikolaus Pevsner, « Kautzsch: Bild. K. u. Jenseits » (*Die bildende Kunst und das Jenseits*), 1922-1923, GP 4/78 (Pevsner souligne.).

Réflexions sur l'avenir de l'institution

En 1933, Pevsner rédige un compte rendu de *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* (« La signification de la limite esthétique pour la méthode de l'histoire de l'art ») de son collègue et ami Ernst Michalski (1901-1936)¹¹², qui a travaillé à la pinacothèque de Dresde à la même époque que lui. Michalski est l'assistant de Pinder jusqu'en 1933, date de son renvoi sur la base de la loi sur le rétablissement du corps des fonctionnaires. Spécialiste du baroque, il est aussi l'un des premiers à s'intéresser à l'art nouveau et son article de 1925, « *Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils* » (« La signification de l'évolution du *Jugendstil* ») est longtemps resté la référence sur le sujet¹¹³. Les deux jeunes universitaires partagent les mêmes préoccupations quant au devenir de leur discipline, comme l'exprime Pevsner dans son compte rendu :

Le livre d'Ernst Michalski doit sa genèse à l'inquiétude fructueuse de son auteur. D'une part, l'acquisition par l'histoire de l'art du statut de discipline autonome est évidemment pour lui un fondement de son travail de recherche, mais d'autre part, il est trop honnête pour ne pas admettre que si l'on veut comprendre les phénomènes artistiques qui ont lieu à travers les époques [...], une connaissance des faits qui ont lieu hors du domaine de l'art est indispensable. La question qu'Ernst Michalski se pose dans son livre est donc : comment, dans ces circonstances, une histoire de l'art comme savoir autonome est-elle possible¹¹⁴ ?

Pour Pevsner, les deux moteurs de la discipline devraient être, comme il le formule en 1934, « la sociologie de l'art et la géographie de l'art, c'est-à-dire l'histoire de l'art dans son rapport à la société et dans son rapport à la nation¹¹⁵ ». Son ambition est de travailler parallèlement dans les deux domaines. Il préconise de renforcer le lien entre l'histoire de l'art et le reste des études historiques et annonce que ce sera la tâche de la prochaine génération d'historiens de l'art :

112. Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1932.

113. *Id.*, « *Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils* », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 46, 1925, p. 133-149. Pevsner cite cet article dans une note de *Pioneers of the Modern Movement*, dans le chapitre sur l'Art nouveau, affirmant que Michalski a été le premier à considérer ce style comme un objet d'étude pour l'histoire de l'art. Voir Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, *op. cit.*, note 13, p. 230.

114. Nikolaus Pevsner, « [Compte rendu] *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 2, n° 1, 1933, p. 40-44, ici p. 40.

115. *Id.*, « *Das Englische in der englischen Kunst* », *Deutsche Zukunft*, 4 février 1934.

L'histoire de l'art de la génération précédente s'est consacrée presque exclusivement à des questions formelles. Wölfflin s'est refusé à solliciter l'histoire culturelle, politique ou religieuse pour expliquer le fait artistique. Ceci eut pour conséquence l'affinement bienvenu du dispositif scientifique, mais aussi une séparation vraiment regrettable entre la discipline et le reste du savoir historique, auquel elle doit appartenir, si elle veut demeurer saine¹¹⁶.

On peut s'interroger ici sur la pertinence de la lecture de Wölfflin par Pevsner, qui n'est pas seul à le considérer comme le chantre du formalisme, accusant toutefois de manière assez radicale son ancien professeur d'avoir ignoré le rapport à l'histoire. Ce point de vue demande à être nuancé, car on sait que Wölfflin a progressivement inscrit l'analyse formelle dans le contexte d'un questionnement historique, écrivant par exemple dans un article de 1936 :

La différence des formes d'art dans différents pays et à des époques diverses fait partie de la vie de l'art. Il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne soit déterminée par son lieu et par son époque. Il est possible que l'artiste s'intéresse moins à ces déterminations, pour l'historien d'art il s'agit de questions de premier ordre, et on n'a pas le droit de les discréditer sous prétexte qu'elles sont peu artistiques¹¹⁷.

Une nouvelle place de médiateur

Le livre *Génie de l'architecture européenne* (1942) est le fruit d'un concours de circonstances qui illustre la manière dont Pevsner, une fois arrivé en Angleterre, s'est appuyé sur le contexte de réception pour ses choix de carrière : « [Allen Lane] me demanda d'écrire une histoire de l'architecture européenne de poche¹¹⁸. » Rétrospectivement, Pevsner présentera l'écriture de *Génie* comme le projet délibéré de faire la synthèse des courants de l'historiographie germanophone de l'architecture et affirmera avoir voulu conserver un lien, si ténu soit-il, avec les grands penseurs de son époque : « J'ai essayé de faire de l'espace le point focal (un hommage très tardif au passé, à Schmarsow et Pinder), mais d'insister sur l'histoire sociale de l'art, sans négliger l'histoire du style¹¹⁹. » Il lui

116. Pevsner, « Das Englische in der englischen Kunst », *op. cit.*

117. Heinrich Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, trad. par Rainer Rochlitz, Paris, Flammarion, 1997, p. 170-171.

118. Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, *op. cit.*, p. xi.

119. *Ibid.*

fallait cependant concilier cette ambition et les attentes de son lectorat potentiel, le contingent des étudiants britanniques, pour qui l'histoire de l'art (et encore moins l'histoire de l'architecture) n'évoque pas une discipline autonome. Il a dû trouver un moyen de « recommencer à zéro en Angleterre¹²⁰ » et dit s'être posé la question : « De quelle manière un historien de l'art éduqué à l'allemande et de mentalité allemande pouvait-il être utile à l'Angleterre ? Que manquait-il, surtout en histoire de l'architecture, le domaine dans lequel je me spécialisais de plus en plus¹²¹ ? »

Ainsi, les premiers cours de Pevsner sont parsemés de considérations méthodologiques, afin de faciliter l'introduction des concepts et l'apprentissage de l'histoire de l'art. Dans sa série de cours sur l'esprit de l'art grec, il se présente comme un guide plutôt qu'un enseignant :

Vous comprendrez qu'il n'est pas aisé de parcourir l'ensemble de l'histoire de l'art en six heures, non seulement l'histoire de l'art d'ailleurs, mais aussi ses relations avec l'histoire, la littérature et la philosophie. En fait, c'est une tâche impossible, évidemment. Tout ce que je peux donc essayer de faire, c'est pointer ma torche, quelle que soit sa portée, sur quelques articulations ici et là, en espérant que mes remarques vous donneront une idée de la méthode que (si son utilité vous paraît convaincante) vous pourrez aisément adopter pour trouver par vous-mêmes dans des livres des informations plus détaillées, afin de les ordonner selon des critères similaires. Le temps ne me permet pas non plus de m'attarder sur les fondements philosophiques de cette méthode. J'ai bien peur qu'il ne faille vous contenter de quelques réflexions, que vous les trouviez ou non satisfaisantes. Elles servent seulement de jalons pour vous informer sur la direction que nous allons prendre¹²².

L'activité de médiation de Pevsner passe aussi par la sensibilisation des cercles intellectuels britanniques aux canons de l'historiographie de l'art de langue allemande. C'est un travail de mémoire qui le relie à ses anciens mentors et collègues et qui perpétue le dialogue disciplinaire dans une dimension transnationale. Ainsi, il publie en 1947 dans le *Burlington Magazines* le compte rendu de deux ouvrages de Wölfflin : la quatrième édition de *Gedanken zur Kunstgeschichte* (trad. fr. *Réflexions sur l'histoire*

120. *Ibid.*, p. x.

121. *Ibid.*, p. x-xi.

122. Nikolaus Pevsner, *The spirit of Greek Art*, 1941, GP 3/54.

de l'art), originellement paru en 1941¹²³, et un recueil d'essais de 1946¹²⁴. L'œuvre de son ancien professeur marque un tournant de l'histoire de l'art et pourrait servir de référence dans l'évolution de la discipline en Grande-Bretagne « où, à l'exception de quelques critiques comme Roger Fry ou Herbert Read, l'histoire de l'art est encore traitée comme le récit des vies des peintres, des sculpteurs ou des édifices, et où les analyses d'œuvres d'art en tant qu'art sont rares¹²⁵ ».

L'ambition de Wölfflin, au contraire, était de subsumer l'œuvre individuelle, ou l'artiste, en une série de règles générales propres à la création artistique. S'il était en partie réceptif à l'apport de l'histoire de la culture dans le sens burckhardtien, sa conviction première était que « la relation entre l'histoire de la pensée et du sentiment et l'histoire de l'art n'est pas une relation de cause à effet¹²⁶ ». Les principaux outils herméneutiques développés par Wölfflin, de *Renaissance und Barock* (trad. fr. *Renaissance et baroque*)¹²⁷ aux *Principes fondamentaux*, sont le « style de l'époque » (*Zeitstil*) et, surtout dans ses derniers livres, « les styles généraux des nations ». Pevsner souligne que ces deux axes d'interprétation sont « tout aussi importants¹²⁸ » l'un que l'autre, mettant de côté l'aspect formaliste qu'il critiquait dix ans plus tôt pour présenter dans leur cohérence les outils conceptuels utiles au transfert de l'histoire de l'art.

L'historiographie pevsnerienne

Dans deux textes autobiographiques de la fin des années 1960 (une introduction à la bibliographie de ses œuvres et un discours de remerciements lors de la remise de la médaille d'or de l'Institut royal des architectes britanniques), Pevsner relate à nouveau l'histoire de la discipline, mais cette fois de son propre point de vue. Si la courbe tracée entre l'histoire de la culture et l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit est similaire à celle qu'il présentait en 1952, les changements d'accentuation sont significatifs. Alors que, dans le programme pour la BBC, il parlait du concept de *Zeitgeist* sans nommer celui qui le lui avait enseigné, en 1967,

123. Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte: Gedrucktes und ungedrucktes*, Bâle, Schwabe, 1947.

124. *Id.*, *Kleine Schriften (1886-1933)*, édité par Joseph Gartner, Bâle, Schwabe, 1946.

125. Nikolaus Pevsner, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 89, n° 534, septembre 1947, p. 260-262, ici p. 261.

126. *Ibid.*

127. Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, trad. par Guy Ballangé, Brionne, Monfort, 1985.

128. Pevsner, *Burlington Magazine*, septembre 1974, *op. cit.*

il se réfère explicitement à son premier modèle: Wilhelm Pinder était « un enseignant brillant, possédant des trésors d'idées fulgurantes et de comparaisons, et un savant qui réglait ses pensées et ses émotions sur les notions de *Zeitgeist* et de styles nationaux et régionaux¹²⁹ ». D'autre part, Dvořák est l'historien d'art qui, après Pinder, « [l']impressionna le plus avec ces travaux fouillés et érudits¹³⁰ » et qui l'incita à s'intéresser à l'histoire sociale de l'art dans les années 1930¹³¹.

Pevsner rend aussi un hommage appuyé à Schmarsow, dont les travaux sur l'architecture constituèrent la matrice de ses propres réflexions:

Il m'a fallu longtemps pour me rendre compte que l'initiation singulière que je reçus à Leipzig était surtout à mettre sur le compte du prédécesseur de Pinder, August Schmarsow, qui est encore trop peu connu des anglophones. Il fut incontestablement une source puissante d'inspiration dans le traitement de l'architecture par Pinder¹³².

Schmarsow est l'un des maillons les plus importants de ce que Pevsner appelle une « succession apostolique », le processus essentiel dans l'historiographie par lequel la notion d'*Einfühlung* a été transposée dans le domaine de l'histoire de l'architecture:

La succession apostolique est la suivante: Robert Vischer, en 1873, créa le concept d'*Einfühlung*, « l'observateur se ressentant dans l'œuvre d'art » et faisant ainsi l'expérience de sa signification. C'est devenu un terme familier en Angleterre grâce à la traduction des livres de [Wilhelm] Worringer. Puis, en 1891, Theodor Lipps a transféré cette attitude dans le domaine de l'architecture, en mettant l'accent sur l'importance de l'expérience de l'espace. Son livre s'intitule *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung* (« Facteurs esthétiques dans la perception de l'espace »)¹³³. August Schmarsow a repris de Lipps l'insistance sur l'espace en architecture, toujours dans les années 1890, et de Schmarsow cette idée est passée à son élève, Pinder¹³⁴.

En tant qu'élève de Pinder lui-même, Pevsner se place implicitement au bout de cette chaîne, mais dans un autre contexte culturel.

129. *Id.*, « Foreword », in: O'Neal, *A Bibliography*, op. cit., p. vii.

130. *Ibid.*, p. ix.

131. Voir *ibid.*, p. x.

132. *Ibid.*, p. viii.

133. Theodor Lipps, *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung*, Hambourg, Voss, 1891.

134. Cité dans « Nikolaus Pevsner 1967 Royal Gold Medallist », *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 74, 1967, p. 316-318, ici p. 318.

Par contraste, on mesure à quel point sa pratique se distingue des travaux menés à l'Institut Warburg (qu'il appelle « école de Warburg »), auxquels il a accordé une place importante dans l'historiographie de la discipline, mais qui n'ont pas joué de rôle majeur dans son propre parcours :

Je n'ai presque pas remarqué les débuts de l'école de Warburg à Hambourg. Après tout, ce qu'Aby Warburg et Fritz Saxl écrivaient traitait essentiellement de l'iconologie des peintures, ce qui vaut aussi pour Erwin Panofsky — *Dürers Kunsttheorie* (« La théorie de l'art de Dürer »), 1915; *Idea*, 1924¹³⁵) —, même si cet homme remarquable a aussi été capable d'écrire d'excellents essais sur l'architecture. [...] Il est très tentant de présenter la signification de tel ou tel motif sans prendre la peine d'essayer d'y adjoindre une preuve tirée de sources contemporaines¹³⁶.

Dans cette définition dont la tonalité légèrement péjorative est rendue surtout par le choix de l'expression « prendre la peine de », Pevsner réitère la distinction qu'il opère, comme le faisait Schmarsow, entre théories esthétiques et méthode historique.

Histoire de l'art et vulgarisation scientifique

Les impressions de Clark sur ses premières expériences d'enseignement dans les années 1930 illustrent la mentalité qui règne à l'université d'Oxford : « Je n'avais jamais enseigné auparavant mais cette perspective ne me causait aucune alarme ; mieux, je trouvai cela tellement aisé que cela en était ridicule¹³⁷. » Pevsner assiste à un cours sur Léonard de Vinci en 1934 et écrit que même si Clark a manifestement fait un travail de fond sur les œuvres, « le contenu est d'une telle arrogance que je pourrais lui frotter les oreilles ». L'orateur se permet des commentaires comme « Léonard n'aurait pas dû faire cela », ou « ce projet était une perte de temps », entrecoupés de « plaisanteries désinvoltes pour faire rire les étudiants¹³⁸ ». L'honnêteté pousse d'ailleurs Clark à écrire sur ses propres cours :

Étant donné la réputation et la somme d'argent non négligeable que m'ont rapporté les cours, il peut sembler ingrat de ma part de suggérer

135. Erwin Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin, Reimer, 1915 et *Id.*, *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1990.

136. Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, op. cit., p. ix-x.

137. Clark, *Another Part of the Wood*, op. cit., p. 183.

138. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1^{er} février 1934, AP.

que j'aurais mieux fait de ne jamais enseigner du tout. La forme du cours encouragea toutes les dérobadés et les demi-vérités que j'avais appris à appliquer dans mes dissertations hebdomadaires à Oxford. Comment une communication de quinze minutes sur Giotto ou Bellini pourrait-elle ne pas être superficielle¹³⁹ ?

Conscient de cette lacune, Clark tente d'écrire deux cours « sérieux¹⁴⁰ » sur Wölfflin et sur Alois Riegl, organisés avec l'aide de Tancred Borenius dans un grand amphithéâtre de l'université de Londres. Il parle devant une poignée de spectateurs seulement, une expérience qui lui « donne à réfléchir » et le « guérit pour un temps de [ses] velléités d'enseignement¹⁴¹ ».

Néanmoins, ayant acquis la conviction de la supériorité de la transmission orale sur l'écrit, Clark cherche à fonder un style rhétorique adapté à une vulgarisation efficace de l'art :

La vérité historique est complexe, et elle est souvent ennuyeuse ; si l'on est doté d'un sens du style et animé d'un amour pour la langue, on sera tenté de prendre des raccourcis et d'omettre les détails qui donneraient moins de poids à un argument. Non seulement la pratique de l'enseignement a mis fin à mon ambition d'être chercheur (ce qui n'aurait jamais abouti, car je m'ennuie trop facilement), elle m'a aussi empêché d'examiner les problèmes stylistiques et historiques avec une attention suffisante. D'un autre côté, [...] et quelques remarques bien senties peuvent éveiller chez l'auditeur un intérêt qu'un galimatias de détails endormirait¹⁴².

La tâche pédagogique de l'historien de l'art consiste, du point de vue de Clark, en un « équilibre entre effort et plaisir¹⁴³ ». Si les proportions de ces composantes changent entre lui et Pevsner, elles sont toutefois présentes dans leurs pratiques respectives d'enseignement, mais aussi de popularisation de l'art.

Ainsi, Pevsner s'investit dans une intense activité de conférencier. Au milieu des années 1940, on peut l'entendre par exemple à Oxford, Winchester, Brighton, Southampton, Exeter, Birmingham ou encore à la Glasgow School of Art¹⁴⁴. Son succès est comparable à celui de Pinder, dont les conférences publiques faisaient salle comble. Pevsner a imité son mentor non seulement dans ses recherches en histoire de l'art, mais aussi

139. Clark, *Another Part of the Wood*, *op. cit.*, p. 183-184.

140. *Ibid.*, p. 183-184.

141. *Ibid.*, p. 184.

142. *Ibid.*

143. *Ibid.*

144. Voir Harries, *Pevsner*, *op. cit.*, p. 419.

dans son rôle de transmission des connaissances sur le sujet. Dans un article de 1949, il énonce les principes qui doivent permettre un enseignement efficace de l'histoire de l'architecture et que l'on pourra rapprocher de ceux établis par Clark pour l'histoire de l'art :

L'enseignant devrait s'efforcer de satisfaire ses étudiants, en connaissant son sujet profondément et non superficiellement, et en préservant pendant chaque heure d'enseignement son enthousiasme personnel pour la matière. Si votre intérêt en tant qu'enseignant de l'histoire de l'architecture ne peut être complètement absorbé par les plans d'une église anglo-saxonne, vous avez peu de chance de susciter l'intérêt parmi vos étudiants. Si vous n'êtes pas capables pendant une heure de penser que les églises de [Nicholas] Hawksmoor sont la chose la plus fascinante au monde, laissez l'estrade à quelqu'un autre. Toutefois, si cet autre orateur est enthousiaste mais ignorant, alors vous devriez (peut-être) revenir et le remplacer. Par chance, l'alternative n'est pas : vérité ennuyeuse ou enthousiasme démagogique. Certains savent incarner l'enthousiasme pour la vérité¹⁴⁵.

Le choix entre « vérité ennuyeuse » et « enthousiasme démagogique » fait écho à la dichotomie entre deux visions caricaturales : celle du *Kunsthistoriker*, le *Professor* qui délivrerait son savoir sèchement et sans prendre en compte son auditoire, et celle du connaisseur au discours superficiel et manquant de rigueur. L'idéal serait un enseignant alliant exactitude scientifique et transmission pédagogique efficace.

Une *dexteritas* pédagogique

La popularité de Pevsner à Cambridge puis à Oxford, où il donne régulièrement des cours sur une période de trente ans, semble indiquer que son ambition a été réalisée. Dans ces deux institutions, particulièrement à Cambridge où, fait rarissime, il est rappelé à la chaire Slade deux fois de suite entre 1949 et 1955, il marque toute une génération par son enseignement. Sa vocation pédagogique était d'ailleurs source de réconfort dans les premiers temps de sa carrière :

J'ai reçu les copies d'examen du Courtauld. Voilà un travail intéressant. Je suis curieux de savoir où en sont leurs connaissances [...]. Il est intéressant de voir ce qu'ils savent et ce qu'ils ne savent pas, ce qu'ils préfèrent, etc. Naturellement, mon cœur saigne tout le temps, de ne pouvoir

145. Nikolaus Pevsner, « The Value of History to Students of Architecture », *Architects' Journal*, 23 avril 1949.

m'impliquer dans tout cela qu'à titre d'auxiliaire (je suis encore entre deux livres, après tout¹⁴⁶).

Quinze ans plus tard, la revue étudiante de Cambridge *Varsity* déclare Pevsner « le professeur le plus populaire de l'université » : « Peu de cours magistraux attirent vingt minutes avant le commencement un public prêt à s'asseoir par terre si tous les sièges sont occupés. Cela arrive régulièrement lors de ses cours magistraux illustrés sur l'histoire de l'art en Europe et l'auditoire nombreux ne semble pas près de diminuer ce semestre¹⁴⁷. »

C'est surtout à Birkbeck College que le nom de Pevsner est associé à sa fonction de pédagogue, et qu'il a pu mettre en pratique une histoire de l'art inscrite dans le tissu social. Birkbeck tient une place particulière dans le paysage universitaire britannique : l'université est ouverte et adaptée à des étudiants qui pour la plupart ont déjà entamé une carrière professionnelle. Les diplômés à temps partiel sont nombreux, ainsi que les cours du soir. Les circonstances pratiques créent un environnement qui ressemble de près à la manière dont se tiennent certains enseignements dans les universités de langue allemande. Ainsi, Pevsner organise des sessions de trois heures, le soir, en comité assez réduit, ce qui rend ses cours plus proches du séminaire (*Colleg*) typiquement allemand, requérant la participation des étudiants dans un échange productif, que du cours magistral dans lequel le savoir est délivré unilatéralement.

Chaque fois qu'il a l'occasion de pratiquer cette forme d'enseignement en Angleterre, il y voit d'ailleurs un rappel de sa vocation première. Loin de le décevoir, un cours devant un public d'étudiants très restreint, en 1934, lui inspire ces réflexions : « Que je suis joyeux et reconnaissant juste après ce cours devant sept personnes ! Tout s'est bien passé. Donc, il faut que je trouve à nouveau des cours à donner. Après tout, voilà mon véritable domaine. Et comme cela prenait les allures d'un séminaire, certains commençaient déjà à bien participer¹⁴⁸. » Pevsner restera fidèle à Birkbeck, bien que l'institution ne lui offre pas une position particulièrement prestigieuse. Ne délivrant que des diplômes de premier cycle, elle n'est pas le cadre idéal pour une spécialisation dans la recherche. La plupart du temps, l'offre de cours ne débouche pas sur une majeure. La contribution au développement de l'histoire de l'art n'est donc pas assez importante pour rivaliser avec les progrès de la recherche accomplis au sein du Courtauld ou du Warburg.

146. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 20 juin 1935, AP.

147. *Varsity*, 27 novembre 1948.

148. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, septembre 1934, AP.

En choisissant de rester à Birkbeck, Pevsner s'isole peu à peu des espaces où il aurait pu bien plus facilement se développer dans le sens d'un *Kunsthistoriker*. Toutefois, sa position dans cette université londonienne n'est pas seulement une conséquence négative de la dislocation de sa carrière. On peut y voir un engagement (au sens militant) qui lui permet de réaliser les idéaux pédagogiques auxquels il adhérerait dès ses premières expériences. Il était convaincu « que l'histoire de l'art avait un but plus élevé. Elle peut être d'une valeur culturelle immense, mais pas dans l'abstrait ; sa fonction était d'enrichir d'autres champs d'études, certes, mais aussi d'enrichir l'existence¹⁴⁹ ».

Séance en plein air pendant une université d'été (Archives de la famille Pevsner).

La fonction pédagogique est celle dans laquelle Pevsner semble s'être le plus épanoui : il a créé des relations privilégiées avec ses étudiants, qui témoignent tous de son accessibilité et de sa capacité d'empathie envers la précarité de certaines situations, puisqu'il a lui-même dû pratiquer l'histoire de l'art malgré des circonstances personnelles difficiles¹⁵⁰. On

149. Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 428.

150. Voir *ibid.*

est loin de l'imagerie du *Professor Doktor* retranché dans sa tour d'ivoire, ce qui se confirme dans la dédicace du *Festschrift* composé pour ses soixante-cinq ans en 1967 et édité par l'historien de l'architecture John Summerson (1904-1992): « Cette collection tient de l'album de famille, la famille d'auteurs, passés et contemporains, qui ont été et sont toujours des observateurs dévoués et industrieux de la trame de l'architecture [...]. En tant que membres de cette famille, nous saluons en vous un frère exceptionnel¹⁵¹. » L'image du frère, plutôt que celle du père (car sur le plan des générations, Pevsner est bel et bien l'un des premiers historiens de l'architecture à proprement parler à exercer en Grande-Bretagne), correspond à une réalité notée par tous les commentateurs ultérieurs: il a formé une génération entière, mais pas d'école.

Enseigner à voir et créer un contexte de réception

Dans un entretien télévisé diffusé en 1943, Pinder admet qu'il serait bien en peine s'il devait définir la méthodologie qui gouverne sa pratique de l'histoire de l'art:

Je me souviens d'une des belles conversations que j'eus avec Georg Dehio pendant mon séjour à Strasbourg, qui fut bref mais inoubliable. Dehio me dit un jour: « Une école? Je n'ai pas d'école. Une ligne directrice? Je n'ai pas de ligne directrice ». Moi non plus, je ne saurais dire que j'ai suivi un modèle précis. [...] Je n'ai pas d'ambitions pédagogiques spécifiques. [...] Qu'est-ce que j'ai essayé d'enseigner, alors? Un principe fondamental: toujours chercher à tout voir comme si c'était la première fois¹⁵².

Ce principe fondamental exposé par Pinder a sûrement marqué Pevsner, qui propose par exemple en 1940 et 1942 des cours intitulés « *The Appreciation of Sculpture* » (« L'appréciation de la sculpture ») ou « *The Enjoyment of Architecture* » (« Apprécier l'architecture »). Bien que ces titres annoncent des propos divertissants, légers, Pevsner en fait le véhicule d'un apprentissage qui sera fondamental dans la poursuite de sa carrière. Convaincu du lien étroit entre art et société, il enseigne à ses nouveaux étudiants à voir. Déjà, pendant ses études la flexibilité de la notion de « regard » l'avait incité à lire Wölfflin: « L'idée que l'histoire de

151. John Summerson (éd.), *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writing presented to Nikolaus Pevsner*, Londres, Lane, 1968.

152. Extrait de *Wilhelm Pinder spricht über Kunstgeschichte – Grundzüge seiner Methode und Lehre*, réalisation de Gerhard Jeschke, Berlin, Degeto, 1943.

l'art est l'histoire de ce que l'œil voit, et comment, était facile à assimiler et avait quelque chose de très tentant¹⁵³. »

Wölfflin a exploré ce questionnement méthodologique dès le début de sa carrière, comme le montrent ses notes pour le cours « *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte (Methodologie)* » (« Introduction à l'étude de l'histoire de l'art (Méthodologie) ») alors qu'il était *Privatdozent* à l'université de Munich : « Une histoire de l'art par catégories objectives. Pas d'exhaustivité systématique. Apprendre à voir : un apprentissage sans fin¹⁵⁴. » Ceci devient le point de départ des *Principes fondamentaux* de 1915 : « Il nous faut une histoire de l'art dans laquelle on pourrait suivre pas à pas l'émergence du regard moderne, une histoire de l'art qui ne se contenterait pas de parler individuellement des artistes, mais montrerait la continuité dans le passage du style linéaire au style pittoresque, etc.¹⁵⁵ »

Après l'émigration, la question de l'« émergence du regard » prend pour Pevsner une double signification : s'il s'intéresse toujours à « l'histoire de ce que l'œil voit », apprendre à voir est aussi une étape nécessaire, cette fois dans le moment de la réception, de la transition vers une rigueur analytique qui permettra de fonder une discipline. En éveillant chez ses auditeurs un intérêt et des réflexes d'observation et d'analyse, Pevsner forme de futurs étudiants potentiels. Ainsi, dans un cours sur la sculpture, en 1942, il confronte le public aux idées reçues sur l'étude de cette forme artistique : « J'aimerais expliquer la sculpture selon ses valeurs propres, qui sont nécessaires pour regarder les œuvres, et pas (ce que font de nos jours beaucoup de gens) comme si elles étaient des images¹⁵⁶. » Dans une démarche de démocratisation de l'histoire de l'art, par opposition à l'élitisme du connaisseur qui établit des critères esthétiques discriminatoires, Pevsner invite ses étudiants à adapter leur regard à chaque mode d'expression artistique, plutôt que de chercher à dater et à attribuer. Ce faisant, il contredit l'image d'une historiographie de l'art de langue allemande fondée sur le poids de la théorie, la précision et la complexité du vocabulaire analytique, qui l'isolait du large public.

Pevsner explique à ses étudiants qu'il convient d'abord d'« établir les caractéristiques distinctives de la sculpture par opposition à la peinture

153. Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, op. cit., p. VIII.

154. Wölfflin, *Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, op. cit., p. 70, à propos du cours *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte (Methodologie)*.

155. Id., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, op. cit., p. VII.

156. Nikolaus Pevsner, *The Appreciation of Sculpture*, 1942, GP 4/68.

et l'architecture¹⁵⁷ ». L'architecture est donc présentée comme une forme d'expression artistique à part entière. Or l'histoire de l'architecture est encore moins répandue que l'histoire de l'art quand il arrive en Grande-Bretagne. Il doit donc faire passer son public par une phase d'initiation, comme dans cet autre cours de 1940 :

La peinture est l'art de la surface, qui reproduit dans les deux dimensions ce que nos yeux voient et ce que notre âme ressent. La sculpture est l'art du volume, en trois dimensions, ce que nous voyons et éprouvons est plastique. L'architecture quant à elle ajoute l'espace au volume, l'intérieur à l'extérieur. [...] Quiconque ne sera pas touché par les valeurs spatiales, ou ne saura les observer, ne pourra pas apprécier complètement l'architecture¹⁵⁸.

Pevsner rappelle l'omniprésence du fait artistique et inclut l'architecture dans le champ de ses manifestations, une conviction qu'il dit avoir hérité de Pinder : « J'ai appris de lui que l'histoire de l'architecture ne doit pas être étudiée séparément de l'histoire de l'art (comme c'était principalement le cas en Angleterre¹⁵⁹) ». Il considère que « la division entre beaux-arts et "autres" arts n'a aucun sens. Surtout quant à l'histoire¹⁶⁰ ». La référence à Pinder est explicite, mais on peut remonter aussi à Wölfflin, qui affirmait que pour fonder la discipline de l'histoire de l'art, « la description resterait encore simpliste et bancale si l'architecture et la décoration n'étaient pas incluses parmi les arts visuels¹⁶¹ ».

Autoportrait en généraliste

Dans *Le savant et le politique*, Max Weber place la passion pour un sujet spécifique au centre de la définition du scientifique véritable :

De nos jours l'œuvre vraiment définitive et importante est toujours une œuvre de spécialiste. [...] Sans cette singulière ivresse dont se moquent tous ceux qui restent étrangers à la science, sans cette passion, [...] tu ne posséderas *jamais* la vocation de savant et tu ferais mieux de t'engager dans une autre voie. Car rien n'a de valeur, pour l'homme en tant qu'homme, qu'il ne *peut faire avec passion*¹⁶².

157. *Ibid.*

158. Pevsner, *The Enjoyment of Architecture*, 1940, *op. cit.*

159. *Id.*, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, *op. cit.*, p. vii.

160. *Id.*, *What Use is History to the Architect?*, 1940, GP 3/68.

161. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, *op. cit.*, p. vii.

162. Weber, *Le savant et le politique*, *op. cit.*, p. 62-63.

La spécialisation est justement le critère par lequel Pevsner évalue (avec un œil très critique) sa propre carrière. Il écrit déjà dans les années 1950 : « Dans tous les domaines qui furent à un moment ou à un autre ma spécialité, de jeunes chercheurs m'ont désormais largement détrôné : Denis Mahon (le spécialiste des spécialistes) sur le Caravage, Peter Floud sur William Morris, John Brandon-Jones sur [Charles] Voysey, Robert Schmutzler sur l'Art nouveau, Michael Farr sur le design industriel moderne¹⁶³. » La réévaluation de l'œuvre de Pevsner dans les années 2000 en fait effectivement un « généraliste par excellence¹⁶⁴ ».

Cette description rappelle l'activité du « polymathe » du XVIII^e siècle. Pourtant, quand il fait lui-même le bilan de sa carrière vers 1950, la diversité est pour Pevsner un signe d'échec plutôt que d'accomplissement. Son travail est « complètement éclectique », et même s'il semble « répondre à une demande », ne représente « rien qui n'ait pas déjà été fait auparavant¹⁶⁵ ». La dislocation initiale qu'a causée dans son parcours la migration en 1933 est accentuée par le fait que sa discipline universitaire n'était pas formée dans son pays d'accueil, fait qui contraignit à la diversification de ses activités. Par exemple, en entrant à l'*Architectural Review* en 1941, il finit par « écrire des articles plutôt que des livres¹⁶⁶ ». Même la rédaction d'articles devient difficile à mesure que se multiplient les participations à des comités et surtout quand il entreprend en 1947 les grands projets éditoriaux¹⁶⁷ qui feront de lui un acteur important de la vie culturelle britannique dans les années 1950 mais l'éloigneront d'autant de son idéal du *Kunsthistoriker*.

Dans la préface des *Studies in Art, Architecture and Design* (« Études sur l'art, l'architecture et le design ») publiées en 1968, Pevsner continue son auto-critique. Un tel recueil s'inscrit dans la tradition des œuvres complètes (*Gesammelte Aufsätze*) et devrait servir à faire passer à la postérité une sélection d'écrits qui ont marqué la carrière d'un chercheur, lui donnant *a posteriori* une ligne directrice :

Lecteur invétéré de recensions dans le *Times Literary Supplement*, dans le *Listener* et parfois dans la *New York Review of Books*, je sais que les

163. Cité dans Harries, Nikolaus Pevsner, *op. cit.*, p. 551.

164. Peter Draper, *Reassessing Nikolaus Pevsner. British Art and Visual Culture since 1750: New Readings*, Aldershot, Ashgate, 2004., p. 1.

165. Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, *op. cit.*, p. 204.

166. *Id.*, *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1 : *From Mannerism to Romanticism*, Londres, Thames & Hudson, 1968, p. 8.

167. Voir *ibid.*

recueils d'articles publiés plusieurs années après leur rédaction ont mauvaise presse, sans exception ou presque. La raison en est fort simple. Malgré tous les efforts de l'auteur, il ne pourra pas amalgamer parfaitement, en un tout, ce qui a été écrit sur une large période et dans des buts divers. Je suis pourtant convaincu que je dois essayer, et qu'un recueil d'essais devrait être publié. En effet, les textes publiés dans une revue spécialisée ou un journal éphémère, et parfois seulement en langue étrangère, échouent souvent à avoir un impact. Et même s'ils ont eu un impact à l'époque où ils étaient novateurs, la trame du développement des recherches tend à s'estomper lorsque ces étapes ne sont plus disponibles¹⁶⁸.

Cependant, le choix des articles a été très difficile et la courbe ainsi recréée tend vers un amoindrissement de la qualité de ses travaux :

Les essais présentés dans ces deux volumes parcourent une période de plus de trente ans. Les préparer à une réédition m'a permis et m'a forcé d'entreprendre une évaluation objective de leur contenu, de leur importance pour moi et, peut-être, pour d'autres. Ils commencèrent en Allemagne et se terminent en Angleterre ; ils commencèrent par des généralisations décidées et se terminent par des faits, spécifiques et modestes ; ils commencèrent dans l'érudition et se terminent dans ce qui me frappe souvent comme superficiel. En d'autres termes, on tend vers une perte de la substance¹⁶⁹.

Le trouble causé par son déplacement a perduré et appliqué son empreinte sur l'ensemble de son travail, au point de le transformer en « praticien généraliste¹⁷⁰ ».

La dichotomie entre *Kunstgeschichte* et *art history* est toujours présente dans le discours de Pevsner, mais la place qu'il s'attribue a changé : il a progressivement quitté le domaine de l'érudition qui caractérise la recherche dans les pays de langue allemande et signifie à la fois capacité de synthèse et profondeur de la réflexion. La description des travaux produits en Angleterre comme des études de « faits spécifiques et modestes » renvoie à la pratique de l'amateur éclairé, qui a tendance à laisser son enthousiasme prendre le pas sur la rigueur intellectuelle nécessaire à toute activité de recherche¹⁷¹. Pevsner se montre donc très sévère quand il évalue la qualité de sa contribution scientifique : il n'a pas réussi à conserver la substance qui fait le prestige de l'historiographie de langue allemande. L'idée de déclin

168. *Ibid.*

169. *Ibid.*

170. Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 204.

171. Voir *ibid.*, p. 201.

apparaît également dans l'introduction à sa bibliographie, publiée en 1968 : « Cette bibliographie — qui à mon sens prend bien trop au sérieux les travaux souvent désinvoltes (*casual*) d'un chercheur — révèle combien mon travail universitaire sérieux s'est amoindri depuis le commencement de la série des *Buildings of England* (« Monuments de l'Angleterre »)¹⁷². » Dans le champ lexical d'un historien pour qui la rigueur est une caractéristique fondamentale, l'utilisation de l'adjectif « désinvolte » marque l'écart le séparant désormais de l'idéal du *Kunsthistoriker* qui, de motivation, s'est transformé en chef d'accusation et en symbole de son échec.

Fondation d'un nouvel *ethos*

La posture autocritique de Pevsner doit autant à son idiosyncrasie qu'à sa situation d'universitaire déplacé. En effet, d'autres collègues d'origine allemande ou autrichienne ayant émigré dans des pays anglo-saxons ont selon lui accompli avec succès la transition vers leur nouvel environnement, tout en conservant leur *ethos* de *Kunsthistoriker* bien que leur carrière se soit retrouvée déviée dans les années 1930 :

Mon traitement de [l'histoire de l'architecture] s'apparente à ce que les Français appellent *vulgarisation**. Il y a là un contraste avec le travail de ceux qui parmi mes collègues et amis ont vraiment propulsé l'histoire de l'art et de l'architecture. Rudolf Wittkower est l'un d'entre eux : il a écrit *Architectural Principles in the Age of Humanism* (trad. fr. *Principes architecturaux à l'âge de l'humanisme*) comme un exercice de pure recherche, loin de se douter une seule seconde que ce qu'il écrivait allait avoir une importance immédiate pour l'ensemble des architectes de la génération des Smithson. Un autre est Ernst Gombrich. Son approche de l'art par la psychologie de la perception a été développée au moment où les artistes avaient grand besoin de l'orientation offerte par la psychologie au milieu de la confusion dans laquelle ils se trouvaient alors. Cette approche a donc tout raflé. Je n'ai rien accompli qui soit aussi impératif¹⁷³.

Dans sa comparaison, Pevsner choisit deux historiens qui gravitent autour de l'Institut Warburg. Wittkower a fait ses études à Munich et à Berlin auprès d'Adolph Goldschmidt et obtenu sa thèse en 1923. Il fut assistant puis chercheur à la Biblioteca Hertziana à Rome de 1923 à 1927. Après une année à l'université de Cologne comme *Privatdozent*, il fut renvoyé au titre de la loi d'avril 1933. Il partit pour Londres afin d'y travailler

172. Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, op. cit., p. xi.

173. « Nikolaus Pevsner 1967 Royal Gold Medallist », op. cit., p. 318.

à la bibliothèque Warburg, où il resta jusqu'en 1956¹⁷⁴ ; il fut le co-fondateur du *Journal of the Warburg Institute*, rebaptisé *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* en 1940, qui scellait la collaboration étroite de ces deux enclaves de l'historiographie de l'art en Angleterre.

Devenu professeur à la chaire Durning-Lawrence pour l'histoire de l'art en 1949, Wittkower occupe à partir de 1956 les fonctions de directeur du département d'histoire de l'art et d'archéologie de l'université de Columbia. La contribution majeure à laquelle Pevsner fait allusion dans la citation ci-dessus est le livre tiré du manuscrit sur Leon Battista Alberti et Andrea Palladio, que Wittkower préparait en vue de son habilitation dans les années 1930 : *Architectural Principles in the Age of Humanism*, paru en 1949, reste certainement son ouvrage le plus ambitieux, mais ce n'est pourtant pas le plus populaire. Ce titre revient au volume *Art et architecture en Italie, 1600-1750*¹⁷⁵, écrit pour la collection dirigée par Pevsner.

Gombrich sert de second contre-modèle. « Je sais que je n'ai fait avancer mon domaine dans aucune direction, comme l'ont fait le cercle du Warburg ou Ernst Gombrich¹⁷⁶ », dit Pevsner. L'Institut et l'historien d'art d'origine autrichienne symbolisent la perpétuation d'une certaine école de pensée. À l'inverse, l'activité de Pevsner a consisté à « reconnaître certains besoins et y répondre provisoirement¹⁷⁷ ». Isolé, il a toujours été plus dépendant de la détermination et parfois de la constitution d'un public cible pour ses recherches.

Pourtant, le regard que Gombrich porte sur lui-même est différent : « Je ne suis jamais devenu le genre d'historien de l'art qu'[Ernst] Kris souhaitait évoquer dans son homélie, en fait, je ne suis jamais devenu l'expert ou le spécialiste d'un domaine¹⁷⁸. » La conception weberienne du savant spécialisé apparaît à nouveau, mais Gombrich s'en éloigne encore plus dans cet autre texte, une esquisse autobiographique :

J'avais pour ambition [...] d'être une sorte de commentateur de l'histoire de l'art. Je voulais écrire un commentaire de ce qui se passait vraiment dans le développement de l'art. Parfois je vois les choses ainsi : la repré-

174. Voir David Rosand, « Rudolf Wittkower, 1901-1971 », *Proceedings of the British Academy*, vol. 90, 1995, p. 557-570.

175. Rudolf Wittkower, *Art et architecture en Italie : 1600-1750*, trad. par Claude F. Fritsch ; Paris, Hazan, 1991.

176. Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, op. cit., p. xi.

177. *Ibid.*

178. Gombrich, « The Study of Art and the Study of Man », in : *Id.*, *Tributes*, op. cit., p. 223-224.

sensation au centre, le symbolisme d'un côté, la décoration de l'autre. On peut réfléchir à tous ces aspects et en parler en termes plus généraux. Bien sûr, cela veut dire que je ne suis jamais devenu un véritable historien de l'art. Je ne suis jamais devenu un connaisseur¹⁷⁹.

La tentative de circonscrire la nature de l'histoire de l'art pratiquée au Royaume-Uni au cours de la carrière de Pevsner nous ramène à la terminologie évoquée au départ, dans une nouvelle combinaison. Tout comme Gombrich, Panofsky associe l'historien de l'art et le connaisseur et déclare : « Le connaisseur peut être défini comme un historien de l'art laconique, et l'historien de l'art comme un connaisseur loquace¹⁸⁰. » Au-delà du bon mot s'établit une différence de degré, non essentielle, entre les deux types d'observateurs de l'art. En revanche, Pevsner mesure sa carrière à l'aune de l'*ethos* du *Kunsthistoriker* sur lequel s'est formée sa personnalité, et regrette donc le fait qu'elle n'ait pas correspondu au niveau de sérieux et de rigueur requis. Le fait de ne pas être un *Kunsthistoriker* au Royaume-Uni ne l'empêche pas de devenir, par le déplacement, un historien de l'art dans la version britannique de la discipline qui s'est institutionnalisée grâce à son intervention, surtout sur le plan de la transmission du savoir par l'enseignement.

179. *Id.*, « Une esquisse autobiographique », in : Gombrich : *l'essentiel*, op. cit., p. 34-35.

180. Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City, Doubleday, 1955, p. 19.

Les transferts majeurs dans l'œuvre de Nikolaus Pevsner

Nikolaus Pevsner suit dans ses travaux une ligne interprétative empruntée notamment à l'école viennoise, et propose le dépassement des notions de déclin et de décadence. Comme l'écrit Ernst Gombrich : « La nouvelle clé pour comprendre l'histoire de l'art était la notion de continuité, la persistance des traditions derrière les façades changeantes des périodes artistiques¹. » Pevsner prend donc souvent pour objet dans ses travaux des périodes négligées ou encore peu explorées, dans une logique qui évolue en fonction du déplacement : en Allemagne, c'est dans le but de se faire un nom, et en Angleterre pour les faire découvrir au public potentiel d'amateurs éclairés, qu'il tente de convaincre de l'intérêt de traiter les études sur l'art comme une discipline avec son vocabulaire et ses règles. Malgré cette intention théorique, il « n'est pourtant pas un théoricien sur le grand mode allemand² », car les grands moments de son œuvre répondent à des situations concrètes dans lesquelles l'héritage méthodologique sur lequel il voudrait s'appuyer se retrouve isolé, voire remis en cause.

LE TRANSFERT D'UN VERNACULAIRE : MANIÉRISME ET BAROQUE

La peinture maniériste comme champ de spécialisation

Walter Friedländer (1873-1966)³ a fondé les recherches sur le maniérisme lors d'une série de conférences données entre 1924 et 1928⁴. Ancien

1. Gombrich, *Gombrich : l'essentiel*, op. cit., p. 38.

2. Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 421.

3. Voir Andreas Beyer (éd.), *Zehn Klassiker der Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Cologne, Dumont, 1996, p. 13-21 et Betthausen/Feist/Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, op. cit., p. 104-107.

4. Walter Friedländer, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, trad. par Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, 1991.

étudiant de Wölfflin à Berlin, Friedländer a travaillé à l'Institut historique prussien de Rome et fait progresser les recherches sur le peintre baroque Nicolas Poussin⁵ ainsi que sur Federico Barocci, un artiste dont l'œuvre ne trouve selon lui de place satisfaisante ni à la fin de la Renaissance, ni dans la période baroque⁶. Ceci l'amène à réfléchir sur la nature d'une époque intermédiaire tandis qu'il enseigne à l'université de Fribourg, d'abord comme *Privatdozent* puis, à partir de 1921, comme professeur. Renvoyé en 1933, il est accueilli à l'université de Pennsylvanie, avec l'aide de Panofsky dont il a été le professeur, puis trouve un poste fixe à l'Institut des beaux-arts de New York.

Pevsner se penche sur ce sujet émergent dans son article « *Gegenreformation und Manierismus* » (« Contre-Réforme et maniérisme ») de 1925. Il se déclare en faveur de la proposition de Max Dvořák d'étendre la définition du terme technique *maniera* pour en faire le nom d'un style :

Je considère que la thèse du maniérisme comme notion stylistique est absolument pertinente. [...] Il semble possible et nécessaire de chercher aussi au XVI^e siècle et au siècle précédent ce que même les artistes les plus dissemblables avaient en commun, et d'en déduire des critères stylistiques valables pour toute la période⁷.

Cet article est un commentaire du livre *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* de Werner Weisbach, paru en 1921. Dans son introduction, Weisbach décrit comme « l'un des processus les plus mystérieux dans les événements historiques » la manière dont « une évolution artistique formelle et un processus intellectuel progressent en parallèle et s'ouvrent l'un à l'autre, de sorte que, finalement, la forme apparaît comme l'expression adéquate de l'idée dominante de ce processus intellectuel⁸ ». Ceci fait écho à Dvořák écrivant en 1920 :

L'art ne consiste pas seulement à résoudre et à développer des exercices et des problèmes formels ; il est toujours et avant tout expression des idées qui gouvernent l'humanité, et son histoire ne fait pas moins partie de l'ensemble de l'histoire des idées que celle de la religion, de la philosophie ou de la poésie⁹.

5. Walter Friedländer, *Nicolas Poussin: Die Entwicklung seiner Kunst*, Munich, Piper, 1914.

6. *Id.*, *Das Kasino Pius IV*, Leipzig, Hiersmann, 1912.

7. Nikolaus Pevsner, « *Gegenreformation und Manierismus* », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 46, 1925, p. 243-262, ici p. 244.

8. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, *op. cit.*, p. 210.

9. Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Munich, Piper, 1924, p. x.

Aux yeux de Pevsner, l'application pourtant bienvenue de l'enseignement de Dvořák par Weisbach¹⁰ mène à des conclusions erronées. Il conteste notamment l'association entre baroque et Contre-Réforme et remet en cause les bornes chronologiques des bouleversements intellectuels et religieux, arguant du même coup de la nécessité de repenser leurs effets sur les formes artistiques contemporaines :

Il est essentiel de savoir si l'époque de la véritable Contre-Réforme [...] peut être subsumée sous le qualificatif baroque. Nous sommes convaincus que cette époque homogène et finie a engendré un style homogène, un style qui n'était propre qu'à elle, qui par son essence s'oppose justement au baroque, et revendique un nom propre¹¹.

Pevsner se présente donc, en contrepartie, comme un véritable pionnier qui va aborder cette période artistique indéterminée, à cheval entre la Renaissance et le baroque.

Positionnement méthodologique

Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko (1928) est un texte clé pour comprendre le fonctionnement de l'historiographie pevsnerienne. Il est rare dans le reste de sa carrière qu'il revendique de manière aussi explicite son appartenance à une école de pensée, ce qu'il fait ici avec aplomb : « Le but de toutes les sciences historiques est de déterminer l'essence des époques de l'histoire, et le thème de l'histoire de l'art est l'expression de cette essence à travers les arts¹². » Sa méthode prend appui sur la notion de style comme pivot entre données historiques et observations formelles :

Il ne s'agit ni d'une histoire des formes ni d'une pure histoire des idées : notre exposé partira toujours de l'analyse précise d'œuvres individuelles, ensuite seulement en découleront le style de l'artiste, le style de sa région d'origine, de son époque, et, enfin, les principes relatifs à l'histoire des idées¹³.

La question du style divise les historiens d'art en deux catégories : ceux qui, comme Schmarsow, Wölfflin ou Strzygowski, ne traitent pas la période de 1515 à 1590 comme une « unité stylistique fermée » et

10. Pevsner, « Gegenreformation und Manierismus », *op. cit.*, p. 243.

11. *Ibid.*, p. 244.

12. Pevsner, *Italienische Malerei*, *op. cit.*, p. 3.

13. *Ibid.*, p. 1.

éprouvent « un embarras évident » quand ils doivent parler de la fin du XVI^e siècle¹⁴ et les défenseurs de la nouvelle terminologie parmi lesquels Pevsner se range, citant Panofsky, Dvořák, Lili Fröhlich-Bum (1886-1975), Margarete Hoerner (1899-1985), Max Friedländer, et surtout Wilhelm Pinder¹⁵.

Dans les deux essais sur le maniérisme intervient souvent l'outil herméneutique de la « génération ». Pevsner écrit par exemple : « À cette première génération de la culture de l'après-Renaissance, qui correspond à la première génération maniériste, succède une transition, dans beaucoup de cas étroitement liée à la précédente dans ses apparences, de la Contre-Réforme au sens strict¹⁶. » Regrouper les artistes en générations fait apparaître « l'unité de l'époque toute entière¹⁷ » mais aussi les nuances stylistiques au sein de cette époque. Dans *Das Problem der Generationen*, Pinder pose la notion de génération comme une « hypothèse de travail utile à l'histoire de l'art¹⁸ », qui permet de fonder un « raisonnement historique polyphonique¹⁹ » : « *Il existe des "générations", qui sont en règle générale unies autour d'un certain type de problème dominant*²⁰. »

Reprenant ce concept flexible de génération, Pevsner aborde les temporalités artistiques non comme ensemble linéaire, mais comme une superposition complexe : « Pour les hommes du XVII^e siècle la vie artistique d'alors devait être, d'après le principe de "simultanéité de ceux qui n'ont pas le même âge", tout aussi confuse et riche en contradictions que l'est pour nous l'art des cinquante dernières années²¹. » Dans cet extrait, Pevsner paraphrase le titre d'un chapitre de Pinder, « La "non-simultanéité" du contemporain », sur l'absence de limites chronologiques strictes des styles : contrairement à l'image qu'en donne l'histoire de l'art, ceux-ci ne se suivent pas mais se superposent. Malgré tout, dit Pinder, « *l'essence des artistes réside dans le moment de leur naissance. Leurs problèmes naissent avec eux*²² ». Tant qu'elle reste consciente de cette

14. Pevsner, *Die italienische Malerei*, p. 103-104.

15. Voir *ibid.*

16. *Id.*, « Gegenreformation und Manierismus », *op. cit.*, p. 247.

17. *Ibid.*, p. 245.

18. Pinder, *Das Problem der Generation*, *op. cit.*, p. 16.

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 16. (Italiques de Pinder.)

21. Pevsner, *Italianische Malerei*, *op. cit.*, p. 168.

22. Pinder, *Das Problem der Generation*, *op. cit.*, p. 13. (Italiques de Pinder.)

« pluridimensionalité²³ », l'histoire de l'art, qui a besoin de limites et de synthèses pour structurer le raisonnement et le communiquer, restera valide. La génération se présente comme un outil pour « le groupement raisonné des dates de naissance décisives²⁴ ».

Dans un compte rendu du *Burlington Magazine*, un critique fait un sort au concept de génération de Pinder et aux tendances théoriques de la recherche de langue allemande dans les études sur l'art. Après avoir dans le même article complimenté Weisbach sur sa monographie de Rembrandt²⁵, il écrit en effet :

Le livre de Pinder est d'un caractère différent et il est difficile de comprendre pourquoi il a choisi le sujet de l'art. Sa tentative louable d'écrire sur l'art d'une manière qui inclurait l'ensemble du « *Geistige Welte* ("monde spirituel") » débouche nécessairement sur l'obscurité. Il y a récemment eu tant de mystification dans la littérature sur l'art, tant de cocktails disproportionnés de philosophie, de théosophie et d'art, qu'on préférerait lire un livre qui traiterait clairement de l'art en lui-même, sans présupposés, et qui laisserait les mondes spirituels en paix²⁶.

L'histoire de l'art à l'allemande : le point de vue britannique

Le décalage institutionnel entre la *Kunstwissenschaft* et les études sur l'art menées en Grande-Bretagne, qu'il serait abusif d'appeler *art history* à la fin des années 1920, apparaît dans un compte rendu du *Burlington Magazine* en 1931, portant sur les deux volumes sur l'art italien publiés par Nikolaus Pevsner et Otto Grautoff (1876-1937). L'article est assez élogieux par ailleurs, surtout sur la partie écrite par Pevsner, dont on salue la démonstration rigoureuse. Le postulat d'une histoire de l'art comme histoire de l'esprit n'est pas remis en cause : « La tendance générale, dans l'Italie du XVII^e siècle, vers la sécularisation, transparaît dans le monde de l'art, et [Pevsner] fait ici de nombreux parallèles intéressants²⁷. » Cependant, le terme nouveau de maniérisme est visuellement isolé du corps du texte : « D^r Pevsner parle de ce qu'on appelle le mouvement

23. *Ibid.*, p. 14.

24. *Ibid.*, p. 15. (Italiques de Pinder.)

25. Werner Weisbach, *Rembrandt*, Berlin, de Gruyter, 1926.

26. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 51, n° 295, octobre 1927, p. 199-200.

27. G. M. Richter, « *Manierismus: Barockmalerei in den Romanischen Ländern* », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 58, n° 337, avril 1931, p. 202-203, ici p. 202.

du “maniérisme” en Italie. [...] Il affirme que vers 1530, le “maniérisme” s’était amalgamé en un style universel²⁸. »

Pour l’auteur du compte rendu, l’utilisation de nouveaux concepts stylistiques ne se justifie pas vraiment, car elle détourne des véritables questions :

Les deux auteurs ont essayé de définir les idées essentielles de « *Manierismus* » et de « *Barock* » [...]. Mais à mon sens, ils ne se sont pas assez préoccupés des fondements simples et ordinaires de l’art. Tout artiste est avant tout un artisan et doit se confronter aux problèmes et aux sujets tels qu’ils se présentent à lui et à ses contemporains. Une définition stylistique devrait donc toujours reposer sur la prise en compte de tels problèmes et de tels sujets, en tant qu’ils dominent une période en particulier²⁹.

Le *Burlington Magazine* dénonce à mots couverts une délimitation arbitraire des différents styles à partir du terme nouvellement créé, préconisant au contraire un processus déductif, qui n’est d’ailleurs pas sans rappeler l’approche de l’histoire de l’art comme histoire de l’esprit.

Une fois isolé en Grande-Bretagne, Pevsner passe d’une posture polémique, dans le contexte d’un débat historiographique animé, à une approche didactique. Dans *Les Académies d’art* par exemple, il faut introduire le maniérisme auprès d’un nouveau lectorat. Les collègues et professeurs de langue allemande deviennent alors des références essentielles :

Le concept de maniérisme en tant que style à part entière, universel et clairement définissable, situé entre la Renaissance et le baroque, n’a pas encore véritablement cours en Angleterre. Il fut d’abord développé en Allemagne, où l’histoire de l’art est beaucoup plus présente dans la tradition universitaire. On doit retenir notamment les noms de Dvořák et de Pinder³⁰.

De manière plus évidente encore, la définition du maniérisme, encore flottante à l’époque où Pevsner quittait l’Allemagne, prend des contours distincts et fixes dans *Génie de l’architecture européenne* :

L’art de la période entre 1520-1530 et 1600-1620 environ ne correspond pas aux catégories de la Renaissance et du baroque. Un nouveau terme fut donc introduit il y a environ trente-cinq ans : maniérisme, un mot qui n’a pas été créé spécialement, mais qui était déjà utilisé dans un sens

28. Richter, « *Manierismus* », *op. cit.*

29. *Ibid.*, p. 203.

30. Pevsner, *Les Académies d’art*, *op. cit.*, note 7, p. 46.

péjoratif pour désigner certaines écoles de peinture du XVI^e siècle. Dans sa nouvelle signification, ce terme commence tout juste à être connu dans ce pays. Il présente beaucoup d'avantages³¹.

Le baroque, une période et un concept associés à l'Allemagne

Dans la dédicace de la version publiée de sa thèse sur l'architecture baroque à Leipzig, Pevsner remercie Pinder, son directeur, tout en rattachant ses travaux à d'autres figures qui l'ont inspiré, dont Rudolf Kautzsch et Leo Bruhns, et ajoute à sa liste August Schmarsow³², « faute d'avoir profité personnellement de son enseignement, ses travaux sur l'essence du style baroque ont servi de modèle à toute la méthode scientifique de ce livre³³ ». Dans son étude, Pevsner se passe de définition et parle d'emblée d'« architecture baroque » et d'« époque baroque³⁴ ». La notion est connue et a servi d'outil depuis Jacob Burckhardt, bien que celui-ci l'employât dans un sens négatif de déclin, par opposition avec l'art de la Renaissance : « L'architecture baroque parle la même langue que la Renaissance, mais elle parle un dialecte revenu à l'état sauvage³⁵. » Wölfflin reprend le concept dans *Renaissance et baroque* puis dans *Principes fondamentaux*, dans lequel le système de polarités stylistiques lui permet d'adopter une position neutre : « Le baroque, ou disons plutôt l'art moderne, n'est ni le déclin ni une perfection de l'art classique, c'est un art tout à fait différent³⁶. »

Si l'utilisation du terme baroque en histoire de l'art a certes bénéficié de l'inflexion neutre voire positive que lui a donnée l'œuvre de Wölfflin, Pevsner s'inscrit plutôt dans la lignée de Schmarsow puis de Pinder, comme il l'explique dans la préface de sa thèse. Son professeur en particulier a élevé le baroque en un art national total qui associe les caractéristiques, définies comme allemandes, du sublime, de l'introspection, de la profondeur spirituelle³⁷. L'entreprise de redécouverte stylistique

31. *Id.*, *Génie de l'architecture européenne*, vol. 1, trad. par Renée Plouin, Paris, Livre de Poche, 1970, p. 272.

32. Schmarsow a notamment écrit sur l'architecture baroque dans *Barock und Rokoko: Eine Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, Leipzig, Hirzel, 1897.

33. Pevsner, Préface, *Leipziger Barock*, *op. cit.*

34. *Ibid.*, p. 1, 4 et 8.

35. Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Einleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, in : *Gesammelte Werke*, vol. 9, Bâle, Schwabe, 1860, p. 305.

36. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, *op. cit.*, p. 24.

37. Voir Wilhelm Pinder, *Von den Künsten und der Kunst*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1948, p. 97.

menée par Pinder et ses étudiants est d'une telle ampleur que Bruhns lui rend hommage en 1938 : « Tu as admirablement reconnu et compris les génies du baroque allemand³⁸ ! » L'affirmation selon laquelle il existe un baroque allemand d'une valeur égale aux œuvres produites dans le reste de l'Europe est reprise par Pevsner dans sa thèse :

Vers 1700, l'architecture baroque a atteint un tournant décisif en Allemagne. Après avoir, dans la plupart des territoires depuis la guerre de Trente Ans, adopté la pensée artistique de l'étranger (l'Italie ou les Pays-Bas), elle devient maintenant véritablement allemande et s'engage dans l'ascension fulgurante qui la mène au sommet de l'architecture, où rien dans la création contemporaine ne pourrait la rejoindre³⁹.

Le baroque, notion étrangère en Grande-Bretagne

L'enthousiasme des historiens d'art de langue allemande pour le baroque n'a pas d'équivalent à la même époque au Royaume-Uni, à de rares exceptions près, comme le poète, essayiste et critique d'art Sacheverell Sitwell (1897-1988), auteur de *German Baroque Art* (« L'art baroque allemand », 1927)⁴⁰. En 1938, avec le photographe Anthony Ayscough, il fait paraître *German Baroque Sculpture* (« La sculpture baroque allemande »)⁴¹. Pevsner est chargé de rédiger les notices des illustrations, qui doivent servir de base à l'initiation visuelle des lecteurs britanniques à l'univers baroque, et de rassembler une bibliographie commentée. Celle-ci comporte uniquement des titres allemands, à l'exception de *L'art religieux après le Concile de Trente* d'Émile Mâle (1932)⁴², « l'ouvrage de référence sur le sujet, le plus connu aujourd'hui⁴³ », selon Pevsner. Après avoir cité *German Baroque Art*, la bibliographie fait la part belle à plusieurs livres de Pinder, en particulier à l'édition de 1924 de *Deutscher Barock* (« Le Baroque allemand »)⁴⁴ : « Le regain d'enthousiasme

38. Leo Bruhns, dédicace, in : Pinder, *Gesammelte Aufsätze*, op. cit.

39. Pevsner, *Leipziger Barock*, op. cit., p. 34-35.

40. Voir Sacheverell Sitwell, *German Baroque Art*, Londres, Duckworth, 1927.

41. Sacheverell Sitwell et Anthony Ayscough, *German Baroque Sculpture*, Londres, Duckworth, 1938.

42. Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente : étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e, du XVII^e, du XVIII^e siècle : Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Colin, 1932.

43. Nikolaus Pevsner, « Bibliography », in Sitwell/Ayscough, *German Baroque Sculpture*, op. cit.

44. Wilhelm Pinder, *Deutscher Barock: Die grossen Baumeister des 18. Jahrhunderts*, Königstein, Langewiesche, 1924 (réimpression de l'édition originale de 1912).

pour le baroque allemand est largement à mettre au compte de ce livre admirablement écrit, richement illustré, et bon marché⁴⁵. »

Rédigée dans un style évocateur et poétique, l'introduction de Sitwell invite le lecteur à s'ouvrir à un nouveau plaisir esthétique et thématise l'étrangeté du baroque pour le public anglais : « Nulle race au monde n'a eu la patience de rendre permanente cette décoration éphémère. C'est un art du sud des Alpes, qui tire son inspiration de la neige sur les branches, et dont les arbres de mai enrubannés et les façades ornées de fresques sont témoins et complices⁴⁶. » Sitwell associe la production artistique et la sensibilité propre à « un monde de délicieuse fantaisie⁴⁷ » mais aussi de mystère, comme le laissent entendre ses impressions du Saint-André du Quirinal par Bernini :

Difficile de décider comment appeler toutes ces choses. Ce n'est ni de l'architecture, ni de la sculpture, ni de la décoration [...]. Leur perfection mécanique et leur finition soignée étaient à la fois un miracle de machinerie moderne et l'expression de la plus grande piété religieuse. Mais notre génération, qui éprouve encore de tels sentiments envers la musique religieuse de Bach, a perdu le pouvoir de les découvrir chez Bernini lorsqu'il joue à la transformation et à l'apothéose⁴⁸.

Dans la notice de l'illustration correspondante, Pevsner propose une explication à la confusion des modes de production artistique évoquée par Sitwell : « Le plus grand succès de l'art baroque est peut-être d'avoir atteint une unité parfaite de tous les arts individuels sous l'égide de l'architecture [...]. Dans une église baroque, la structure architecturale serait incomplète sans la décoration qui incorpore la peinture et la sculpture⁴⁹. » Il répond indirectement aux interrogations de Sitwell sur la relation entre « perfection mécanique » et « piété religieuse » :

Les visiteurs du xx^e siècle [...] doivent se garder de considérer la pompe de ces [églises] comme pure frivolité. Le Christ lui-même est censé être présent dans le tabernacle. Ne faut-il pas emplir sa demeure de la plus exquise splendeur ? [...] Il faut comprendre que ce sont là les sentiments que les grandes églises allemandes du xviii^e siècle cherchaient à exprimer. [...] Elles furent construites dans un âge optimiste, plein de vitalité

45. Pevsner, « Bibliography », in : Sitwell/Ayscough, *German Baroque Sculpture*, op. cit.

46. Sitwell, *Ibid.*, p. 14.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, p. 30-31.

49. Nikolaus Pevsner, « Plate 4: High Altar, Benedictine Church of Melk, 1727-1734. Sculptures: Peter Widrin from Models supplied by Lorenzo Mattielli », in : *Ibid.*, p. 54.

exubérante. L'autel de Melk en témoigne tout autant que les oratorios de Haendel, et surtout que la philosophie de Leibniz⁵⁰.

La contribution de Pevsner semble avoir convaincu les critiques de l'ouvrage, qui trouvent l'expression « notes descriptives » réductrice : « Il aurait été plus juste d'annoncer en couverture qu'il est co-auteur avec Sitwell, car ses "notes" sont aussi éclairantes et critiques qu'elles sont érudites⁵¹. » C'est ce travail rigoureux à la fois sur le texte et le paratexte qui fait de *German Baroque Sculpture*, malgré son caractère introductif, une œuvre de référence sur un sujet jusqu'alors presque inconnu, comme le souligne Anthony Blunt :

Pevsner a structuré les notes et les légendes des illustrations pour inclure toutes les figures importantes, parvenant ainsi à construire autour des photographies d'Ayscough un compte rendu d'une remarquable exhaustivité sur le sujet. Ses notes reposent sur une connaissance vraiment profonde de ce domaine et elles sont formulées en des termes qui séduiront le lecteur profane, car l'évolution de la sculpture est traitée comme faisant partie d'un mouvement plus vaste qui a affecté tous les arts et qui découle de certaines forces historiques⁵².

LE MOUVEMENT MODERNE : L'HISTORIEN COMME PORTE-PAROLE

Modernisme ou « *Modernismus* » ?

Parmi les époques encore négligées par l'histoire de l'art au début de la carrière de Pevsner dans les années 1920 et 1930, le Mouvement moderne prend une place prépondérante dans ses recherches. Alors que l'introduction des notions de maniérisme et de baroque dans l'historiographie de l'art en anglais ne rencontre pas d'objections idéologiques, de telles objections s'élèvent face à ses tentatives de définir le modernisme. L'architecte et essayiste Reginald Blomfield (1856-1942) est l'un des représentants les plus éminents d'un courant conservateur dans l'historiographie de l'architecture ; il signe en 1934 un essai polémique intitulé *Modernismus*, dans lequel il met en garde contre le style nouveau venu de l'étranger :

50. Pevsner, « Plate 4: High Altar, Benedictine Church of Melk », in : *ibid.*, p. 54-55.

51. « Baroque », *Manchester Guardian*, 1^{er} juillet 1938.

52. Anthony Blunt, « Baroque Sculpture », *The Spectator*, 19 août 1938.

Depuis la guerre, le Modernisme, ou *Modernismus*, comme on devrait l'appeler, d'après son précédent allemand, a envahi ce pays comme une épidémie et, bien qu'il y ait des signes de réaction, ses attaques sont insidieuses et de longue portée, faisant miroiter à la jeune génération la perspective fallacieuse d'un nouveau paradis sur terre⁵³.

Dans son projet de transférer les fondements de l'histoire de l'art au Royaume-Uni, Pevsner est accusé de propager une rhétorique de l'invasion et se retrouve confronté à une posture protectionniste qui confirme la forte symbolique nationale inhérente à toute institution universitaire.

Le vecteur principal de ce transfert est *Pioneers of the Modern Movement*, devenu une œuvre canonique autour de laquelle, dans sa forme originale en 1936 puis dans ses nouvelles éditions, les débats conceptuels se sont cristallisés à chaque moment-charnière de la réception de l'architecture moderne⁵⁴. Ce rôle de prisme est lié au pouvoir de synthèse de l'ouvrage : dans sa démonstration, Pevsner cherche systématiquement les termes visuels du *Zeitgeist* moderne dans toutes les formes d'expression artistique, des arts décoratifs aux beaux-arts et à l'architecture, ce qui en fait un aperçu plus complet et cohérent que les essais contemporains auxquels il est souvent comparé, en particulier *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration* (« L'architecture moderne : romantisme et réintégration ») d'Henry-Russell Hitchcock (1929)⁵⁵ et *Space, Time and Architecture* (trad. fr. *Espace, temps, architecture*) de Sigfried Giedion (1941)⁵⁶. *Pioneers* est dans une position de seuil en tant que médiateur entre deux aires culturelles qu'il tente de relier, mais aussi entre le passé proche, à peine entré dans l'histoire, et le présent dans lequel les « pionniers » identifiés par Pevsner doivent jouer un rôle majeur de modèle et d'inspiration.

Le présupposé de *Pioneers* est que l'art qui correspond au *Zeitgeist* du XX^e siècle est le fruit d'un transfert culturel, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de trois éléments principaux : les théories de William Morris, les principes esthétiques de l'art nouveau et les techniques développées par les ingénieurs de l'époque victorienne. De ces trois sources, en passant par le mouvement *Arts and Crafts* et le *Deutscher Werkbund*, dans

53. Reginald Blomfield, *Modernismus*, Londres, Macmillan, 1934, p. 5-6.

54. Voir Alina Payne, « *Pioneers of Modern Design* by Nikolaus Pevsner », *Harvard Design Magazine*, n° 16, 2002, p. 66-70.

55. Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration*, New York, Payson & Clarke, 1929.

56. Sigfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, trad. par Irmeline Lebeer et Françoise-Marie Rosset, Paris, Denoël, 2004.

une courbe qu'avait déjà esquissée notamment Hermann Muthesius (1861-1927)⁵⁷, Pevsner fait du *Bauhaus* une matrice de la modernité et relie fermement William Morris à Walter Gropius.

La relation de Pevsner avec ce dernier est centrale⁵⁸ : Gropius est érigé en symbole de l'histoire sociale de l'art et du design, dans laquelle le programme pédagogique du *Bauhaus* sert de référent permanent, mais en symbole aussi de l'histoire stylistique du Mouvement moderne. Les rapports personnels des deux hommes commencent en 1922, pendant les études de Pevsner à Leipzig, lorsqu'il participe à la préparation d'un séminaire dont l'un des intervenants est Gropius. L'étudiant en histoire de l'art est très impressionné par cette première rencontre⁵⁹. On note aussi que l'ameublement chez les Pevsner à cette époque reflète un intérêt croissant pour le langage visuel créé par le *Bauhaus* : en 1924, la chambre des enfants contient des meubles de l'étudiante Alma Buscher (1899-1944) et Pevsner est l'un des premiers à acquérir une cuisine dessinée par Erich Dieckmann (1896-1944) et réalisée en série (*Typenküche*), un produit et un concept alors révolutionnaires⁶⁰.

Un idéal esthétique et social

Les premières contributions de Pevsner à la question du modernisme datent en 1931 : dans le compte rendu d'un recueil des écrits de Le Corbusier, en se servant de Gropius comme d'un contre-modèle, il réfute la thèse de l'architecte franco-suisse selon laquelle la France aurait été le

57. Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst: Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim, Schimmelpfeng, 1901.

58. Cet aspect n'a pas encore été traité en profondeur par la recherche, malgré une vaste quantité d'études sur la version pevsnerienne du concept de Mouvement moderne. Outre l'article d'Alina Payne déjà cité, voir Watkin, *Morale et architecture*, op. cit. ; Id., « Sir Nikolaus Pevsner: A Study in Historicism », *Apollo*, septembre 1992, p. 169-172 ; Colin Amery, « ART HISTORY REVIEWED IV — Nikolaus Pevsner's "Pioneers of the Modern Movement", 1936 », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 151, 2009, p. 617-19 ; Michela Rosso, *La storia utile. Patrimonio e modernità nel lavoro di John Summerson e Nikolaus Pevsner: Londra 1928-1955*, Turin, Comunità, 2001 ; Irene Sunwoo, « Whose Design? MoMa and Pevsner's *Pioneers* », *Getty Research Journal*, n° 2, 2010, p. 69-82 et Gevork Hartoonian, « Nikolaus Pevsner, the opening Closure », *Mental Life of the Architectural Historian: Re-opening the early Historiography of Modern Architecture*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2011, p. 31-59.

59. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 68.

60. Voir Ute Engel, « "Fit for its Purpose": Nikolaus Pevsner argues for the Modern Movement », *Journal of Design History* (<http://jdh.oxfordjournals.org/content/early/2014/04/03/jdh.epu010.full>).

berceau d'un nouveau style artistique et architectural⁶¹. Tout en reconnaissant que Le Corbusier a raison de souligner le rôle des ingénieurs et architectes français dans l'utilisation de nouveaux matériaux, l'article affirme que les autres composantes essentielles du style moderne, « une plus grande liberté spatiale » ou « la beauté des formes pures⁶² », ont émergé simultanément en France, en Allemagne et aux États-Unis, « de sorte que l'observation de cette évolution du point de vue d'un pays unique, telle que l'entreprend Le Corbusier, donne un tableau appauvri et erroné⁶³ ».

Fidèle à sa conception d'un art au service de la société, Pevsner pose un regard critique sur des projets architecturaux qui pour lui ne sont pas en phase avec la réalité :

Si on compare les habitations [de Le Corbusier] aux grands lotissements d'un Gropius, d'un [Ernst] May, d'un [Otto] Haesler, on ne peut méconnaître la place centrale et essentielle de ces derniers dans l'architecture du ^{xx}^e siècle, alors que les premières (du point de vue sociologique) dérivent encore de la conception malsaine du ^{xix}^e siècle, qui se représente le rapport entre l'artiste et le public comme la relation entre un génie créant librement et un cercle restreint d'amateurs d'art au sens esthétique particulièrement développé accueillant avec joie chaque œuvre du génie⁶⁴.

Pevsner poursuit cette thèse dans l'article « *Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts* » (« Les idéaux communautaires parmi les artistes du ^{xix}^e siècle »), qui retrace jusqu'au seuil de l'époque contemporaine la théorie d'une nouvelle forme collaborative de création artistique au service d'une amélioration de la société. Le lien entre Morris et Gropius y est déjà présent. Le raisonnement débouche en effet sur l'idée que le *Bauhaus* réalise la pensée sociale et esthétique de Morris, dans la mesure où cette école d'architecture et de design sert parallèlement le progrès social et le progrès architectural :

Même si l'on court le risque d'être accusé d'un glissement de l'histoire de l'art vers la politique artistique, notre démonstration n'aboutirait pas à sa conclusion naturelle si nous omettions le fait que Walter Gropius, en fondant le *Bauhaus* à Weimar en 1919, faisait de Ruskin, Morris et

61. Nikolaus Pevsner, « Le Corbusier und Jeanneret, Pierre, ihr gesamtes Werk von 1910 bis 1929 », *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1931, n° 8, p. 303-312. (Pevsner tient le même raisonnement dans l'article « Rationelle Bauwesen: Ergebnisse des 3. Internationalen Kongresses für neues Bauen, Brüssel, 1930 », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, n° 27, 1933.)

62. *Ibid.*, p. 304.

63. *Ibid.*, p. 307.

64. *Ibid.*, p. 312.

[Henry] Van de Velde les ancêtres spirituels du programme que s'est fixé cette institution lors de sa fondation⁶⁵.

La dimension sociale du *Bauhaus* est décrite dans *Pioneers* en des termes qui rappellent l'idéal de Morris d'un groupe d'artistes œuvrant pour l'amélioration de la société⁶⁶ : « [Le *Bauhaus*] comprend, dans une communauté d'esprit admirable, des architectes, des maîtres artisans, des peintres abstraits, qui travaillent tous vers un nouvel esprit de construction⁶⁷. »

Le Mouvement moderne, résultat de transferts artistiques anglo-allemands

Après l'installation de Pevsner en Grande-Bretagne en 1933, c'est le *Bauhaus* qui est désormais l'élément moins familier qu'il faut introduire auprès du public britannique. La continuité stylistique des pionniers anglais aux pionniers allemands est réaffirmée, mais du point de vue britannique. Ainsi, ce passage de *Pioneers* en 1936 fait écho à l'essai publié cinq ans plus tôt :

Le nouveau style, le style véritablement adéquat pour notre siècle, fut atteint en 1914. Morris avait commencé le mouvement en faisant revivre l'artisanat comme un art digne des efforts des meilleurs hommes, les pionniers de 1900 étaient allés plus loin en découvrant les possibilités immenses et inexplorées de l'art des machines. La synthèse, dans la création et dans la théorie, est le travail de Walter Gropius⁶⁸.

Le basculement grammatical du passé au présent souligne la transition stylistique du temps des pionniers à l'époque contemporaine, entre lesquels Gropius serait le médiateur symbolique. Les activités de l'historien d'art et de l'architecte sont similaires : Pevsner et Gropius produisent les deux faces d'une même synthèse qui doit mener à la constitution d'une meilleure société, sur la base d'un style architectural « véritablement adéquat ».

Le glissement de la démonstration vers le point de vue anglais est encore plus marqué dans *Enquiry into industrial Art*, auquel Pevsner travaille simultanément en 1934-1935 :

65. Nikolaus Pevsner, « Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 9, 1931, p. 125-154, ici p. 153.

66. Voir notamment William Morris, *Signs of Change: Seven Lectures delivered on various Occasions*, Londres, Reeves & Turner, 1888.

67. Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, op. cit., p. 42.

68. *Ibid.*

Le Mouvement moderne ne peut pas ne pas être anglais, puisqu'il a émergé en Angleterre. En adoptant finalement le style moderne tel qu'il fut développé à l'étranger, l'Angleterre ne fait que recouvrer ce dont elle fit autrefois don au monde. L'historien a donc pour tâche de rassembler consciencieusement les noms de ceux qui furent les premiers à introduire en Angleterre le style continental du XX^e siècle⁶⁹.

Pour développer le pan théorique de cette synthèse du Mouvement moderne, Pevsner ne peut s'appuyer que partiellement sur l'opération de sélection produite par le passage du temps ; il doit se prononcer sur ce qui lui semble important et « historique » dans les phénomènes d'un passé proche qui servent à expliquer le présent et à formuler des hypothèses sur le futur. Les témoignages de contemporains qui ont vécu ce passé proche sont alors précieux, comme l'indique une lettre à Gropius en décembre 1935 : « J'aimerais beaucoup vous parler la semaine prochaine, pour vous poser d'autres questions d'histoire en rapport avec le livre que j'écris pour Faber & Faber⁷⁰. »

Pevsner renforce la légitimité de ses théories en faisant de Gropius une figure historique et en le mettant sur le même plan symbolique que Morris en couverture et dans le sous-titre de *Pioneers*. Il écrit à Gropius en 1935 : « J'envisage, dans une publication pour laquelle je suis à la recherche d'un éditeur, d'utiliser votre portrait. Peut-être même sur la page de couverture⁷¹. » Cela montre qu'il a une idée très claire de la forme que doit prendre son livre, avant même d'avoir trouvé un éditeur. Travaillant en parallèle sur un ouvrage de commande sur l'art industriel, et sur un manuscrit qu'il a certes commencé en Allemagne mais qu'il lui faut entièrement remanier pour un lectorat anglais (*Les Académies d'art*), Pevsner fait de *Pioneers* son premier véritable grand projet de recherche, celui qui doit lancer sa carrière dans son nouveau milieu.

Réception et transformations de *Pioneers of the Modern Movement*

Une édition américaine de *Pioneers* sortie en 1936 et réimprimée en 1937⁷², est commentée en 1938 par Meyer Schapiro (1904-1996) dans

69. Pevsner, *Enquiry into Industrial Art*, op. cit., p. 206.

70. *Id.*, lettre à Walter Gropius, 13 décembre 1935, Bauhaus-Archiv (BA).

71. Lettre de Pevsner, 21 juin 1935, op. cit.

72. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, New York, Stokes, 1937.

Zeitschrift für Sozialforschung. Le père de Schapiro était un enseignant d'hébreu lithuanien qui s'était réfugié à Brooklyn avec sa famille en 1906. Meyer fit toutes ses études à Columbia, où il obtint un doctorat en histoire de l'art en 1929, et où se déroula toute sa carrière. Il suivit attentivement l'évolution de la discipline en Europe⁷³ : en 1936, il critiqua dans l'*Art Bulletin* la revue *Kunstwissenschaftliche Forschungen* publiée par le groupe de chercheurs de la seconde école viennoise d'histoire de l'art, à laquelle on associe en particulier Hans Sedlmayr (1896-1984) et Otto Pächt (1902-1988)⁷⁴. Tout en saluant la volonté de développer une approche scientifique des études sur l'art et disant avoir l'intention de s'en inspirer dans ses propres travaux, Schapiro mettait aussi en garde contre les dangers de la catégorisation nationaliste et raciale comme outil de l'histoire de l'art :

L'exhaustivité apparente dissimule un manque de sérieux historique [...]. Ce que nous reprochons aux auteurs, ce n'est pas de négliger les facteurs sociaux, économiques, politiques et idéologiques dans l'art mais plutôt de nous offrir, en guise d'explication historique, un mystérieux langage racial et animiste au nom de la noble science de l'art⁷⁵.

Le même reproche est fait à *Pioneers* deux ans plus tard. Son classement dans la rubrique « Sociologie spécialisée » de la revue semble pourtant indiquer que le livre de Pevsner est perçu comme se situant en lisière, entre histoire de l'art et sociologie de l'art.

Même si l'essai de Schapiro commence par un compliment : « Le livre est un aperçu soigneux, bref et bien documenté de l'histoire de l'architecture moderne et des arts appliqués⁷⁶ », il critique ensuite une approche historique qui diminue la portée du propos : « Alors que son évaluation des œuvres prises une à une est extrêmement éclairante, la caractérisation historique générale et les théories de Pevsner sont parfois vraiment contradictoires et confuses⁷⁷. » Il n'est pas convaincu par l'interprétation uniformisante d'explorations esthétiques aussi variées que celles de Cézanne, Van Gogh, Munch ou Rousseau, ni par la présentation de l'art

73. Voir *New York Times*, 4 mars 1996.

74. Voir Hans Aurenhammer, « Hans Sedlmayer und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938-1945 », in : Jutta Held et Martin Papenbrock (éd.), *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Göttingen, V & R, 2003, p. 139-172 et Edwin Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit: Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Vienne, Böhlau, 2005.

75. Meyer Schapiro, « New Viennese School », *Art Bulletin*, vol. 18, 1936, p. 258-266, ici p. 260.

76. Id., « *Pioneers of the Modern Movement* », *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 7 n° 1, p. 291-293, ici p. 291.

77. Ibid.

nouveau comme un agent de progrès artistique. Schapiro identifie les concepts de *Zeitgeist* et de caractère national comme les points faibles de l'ouvrage car ils conduisent à « remplacer la situation historique par une catégorie psychologique générale⁷⁸ ». Écrivant de New York pour un lectorat germanophone, il représente un nouveau courant de l'histoire de l'art qui remet en cause les schémas herméneutiques hérités de l'historiographie de langue allemande dans laquelle la pratique de Pevsner est ancrée.

En Italie, par contraste, la réception de la première édition de *Pioneers* est bien moins polémique. L'architecte Mario Labò (1884-1961) écrit en 1938 un article qui se présente plus comme un compte rendu que comme une critique ; il y rapporte fidèlement, sans instaurer de distance d'analyse, les grandes lignes de la vision pevsnerienne du Mouvement moderne : « Le mouvement anglais prit bientôt fin : l'initiative passa au Continent et à l'Amérique. Mais on y reconnut toujours dans l'évolution des tendances successives leur continuité avec la pensée de Morris et ce qu'elles lui devaient⁷⁹. » Architecte génois, collaborateur de la revue d'architecture *Casabella*, Labò correspond avec Pevsner depuis les années 1920. Ils partagent un socle commun de théories sur le développement du Mouvement moderne, des théories que l'Italien souhaiterait voir répandues plus largement dans son pays, d'où le ton enthousiaste d'un compte rendu qui présente *Pioneers* comme la synthèse que les architectes attendaient⁸⁰. Cette relation est une version inversée du rapport qui existe entre Pevsner et Gropius : c'est ici le praticien qui cherche à donner une direction à son activité et ressent la nécessité d'un cadre théorique.

La première édition de *Pioneers* est épuisée en 1942. En 1945, les éditions Faber & Faber autorisent une traduction italienne par l'éditeur milanais Rosa e Ballo, sans consulter Pevsner⁸¹. Ce dernier s'en plaint à Faber, se disant en particulier mécontent du fait que la version de ses travaux rendue disponible en Italie soit en fait datée et aurait demandé une mise à jour. Pour un lectorat italien, notamment, il aurait fallu développer

78. *Ibid.*, p. 292-293.

79. Mario Labò, « Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* », *Il Lavoro*, 5 août 1938.

80. Pour une présentation de Mario Labò dans le cadre des transferts culturels auxquels il contribue en Italie, voir Elena Formia, « Mario Labò, médiateur culturel dans l'Italie de la reconstruction », in : Jean-Philippe Garric, Émilie d'Orgeix et Estelle Thibault (éd.), *Le livre et l'architecte : actes du colloque, Paris, 31 janvier – 2 février 2008*, Wavre, Mardaga, 2011, p. 91-98.

81. Nikolaus Pevsner, *I pionieri del movimento moderno da William Morris a Walter Gropius*, trad. par Giuliana Baracco, Milan, Rosa e Ballo, 1945. Voir la lettre de Faber & Faber à Nikolaus Pevsner, 28 février 1946, GP 2/16.

un passage sur le futuriste Antonio Sant'Elia, confiné jusqu'alors à une note de bas de page, et l'inclure dans le corps de la démonstration⁸². Cette opportunité d'ouverture lui est donnée l'année suivante, quand Philip Johnson, conservateur au musée d'Art moderne à New York, le contacte pour discuter d'une réédition de *Pioneers* par le musée⁸³. Pour le MoMa, *Pioneers* est en effet la synthèse réussie des tendances majeures de la recherche : l'émergence d'un vocabulaire et d'une méthodologie adaptés au thème du modernisme et surtout l'importance croissante accordée à l'histoire des arts décoratifs. La place nouvelle du design dans l'historiographie se traduit par le changement de titre de l'édition retravaillée, qui paraît finalement en 1949 : *Pioneers of Modern Design* (« Pionniers du design moderne »)⁸⁴.

Pevsner souhaiterait voir ce livre, qui met à l'honneur la part allemande dans l'émergence du Mouvement moderne, publié un jour dans son pays natal, et signe un accord avec Rowohlt Taschenbuch en 1956⁸⁵. L'édition du MoMa réimprimée en 1957⁸⁶ sert de support à cette première traduction allemande, parue la même année⁸⁷ et accompagnée d'une préface à destination du public allemand. Cette préface se veut, selon Pevsner, « un bref résumé de toutes les publications importantes dans la recherche et la littérature de 1949 à nos jours [...]. C'est une forme qui n'appelle pas de changement majeur de format et qui présente pourtant au lecteur ce que j'aurais pu faire différemment si cela avait été une édition révisée plutôt qu'une réimpression⁸⁸ ». Il réaffirme l'importance de son approche scientifique et son intention de continuer à tenir un discours valable dans le contexte de la recherche contemporaine, mais se dit convaincu de n'avoir nullement besoin de remettre en cause fondamentalement ses théories, qui restent selon lui pertinentes : « Je n'ai pas entrepris de changements majeurs, puisque ceux-ci, à ma grande satisfaction, ne se sont pas avérés nécessaires⁸⁹. » Les évolutions

82. Lettre de Nikolaus Pevsner à Faber & Faber, 13 mars 1946, Archives Faber, Londres.

83. Voir Sunwoo, « Whose Design? », *op. cit.*

84. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, New York, Museum of Modern Art, 1949.

85. Voir lettre de Nikolaus Pevsner à Rowohlt, 30 mai 1956.

86. *Id.*, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, New York, Museum of Modern Art, 1957.

87. Nikolaus Pevsner, *Wegbereiter Moderner Formgebung: Von Morris bis Gropius*, trad. par Elisabeth Knauth, Hambourg, Rowohlt, 1957.

88. *Id.*, lettre à Monroe Wheeler, 17 mai 1957, GP 2/16.

89. *Id.*, *Wegbereiter moderner Formgebung*, *op. cit.*, p. 7.

vers lesquelles pointe la bibliographie, très sélective, d'ouvrages publiés entre 1936 et 1956, « n'affectent ni le thème principal ni les accents majeurs » de son analyse, ce que Pevsner interprète comme un signe que « le livre [a eu] une certaine incidence et [est] encore capable d'exercer cette influence aujourd'hui⁹⁰ ».

En 1959, le critique d'art Will Grohmann confirme la pertinence de l'interprétation pevsnerienne du Mouvement moderne dans le *Tagesspiegel*. Dans un double compte rendu du Pevsner de *Pioneers* et d'*Architektur: Wege zu einer optischen Kultur* (« Architecture: vers une culture optique »), par Gropius⁹¹, Grohmann décrit ces ouvrages comme « deux livres de poche qui coûtent trois fois rien et ont plus de contenu que d'épais pavés⁹² ». Rappelant la date de publication de la première édition de *Pioneers*, Grohmann affirme qu'elle reste « la meilleure présentation de l'évolution de l'architecture et des arts appliqués et industriels de 1851 au début de la Première Guerre mondiale⁹³ », une longévité d'autant plus remarquable que le livre proposait à l'époque, de l'avis du critique, la première synthèse sur le sujet. L'association de l'historien d'art et de Gropius dans un même article est justifiée par leurs affinités d'esprit: dans les essais et conférences rassemblés dans le recueil de l'architecte, « ses priorités ne sont pas différentes de celle de Pevsner dans *Pioneers*⁹⁴ ».

Le Bauhaus, l'architecte et son porte-parole

L'interprétation du modernisme proposée par Gropius fut pour Pevsner une influence constante, une ancre de stabilité dans les nombreuses fluctuations de sa carrière. Leur définition du fonctionnalisme, composante de la modernité, est très similaire. Dans une lettre de 1963, Gropius écrit: « Toute ma vie, je me suis battu contre l'interprétation erronée de "fonctionnalisme", et j'ai toujours insisté sur le fait que le terme englobe aussi bien les facteurs psychologiques que pratiques⁹⁵. » Cette perspective est à rapprocher de celle de Pevsner dans *Génie de l'architecture européenne*:

90. *Ibid.*, p. 9.

91. Walter Gropius, *Architektur: Wege zu einer optischen Kultur*, Francfort, Fischer, 1959.

92. Will Grohmann, « Von Morris bis Gropius », *Der Tagesspiegel*, 1^{er} février 1959.

93. *Ibid.*

94. *Ibid.*

95. Lettre de Walter Gropius à Nikolaus Pevsner, 19 juin 1963, BA.

Le salut ne peut venir que de l'architecture en tant qu'art le plus étroitement lié aux nécessités de l'existence, à usage immédiat et aux fondements fonctionnels et structurels. Cela ne signifie pas, cependant, que l'évolution architecturale soit le fait de la fonction et de la construction. Le style, en art, appartient au monde de l'esprit, et non au monde de la matière⁹⁶.

Walter Gropius et son épouse Ilse ont conscience que Pevsner a endossé le rôle de porte-parole de l'esprit du *Bauhaus*, non seulement en Angleterre mais aussi aux États-Unis, où son opinion peut avoir assez de poids pour promouvoir une plus large diffusion de leur message⁹⁷. Une lettre de 1962, où Ilse Gropius raconte ses souvenirs de l'école, devient réceptacle du récit des origines du *Bauhaus*, dont Pevsner est désormais l'un des historiens attirés :

Gropius a voulu créer une atmosphère si intense qu'il a extraite jusqu'à la dernière once de talent de chaque étudiant. C'est ce qui a donné naissance au mythe du *Bauhaus* et à la profonde nostalgie que ressentent tous ceux qui l'ont rencontré. Pour moi, l'attention accordée à tel ou tel produit ou idée du *Bauhaus* était moins importante que l'esprit qui y régnait, le sentiment d'être pleinement en vie, productif, épanoui, qui habitait tous les étudiants⁹⁸.

Bien qu'il n'ait jamais étudié au *Bauhaus*, l'une des raisons pour lesquelles Pevsner s'est fait pendant si longtemps et avec une telle conviction le champion de l'école, ou plus précisément de l'école telle que l'envisageait Gropius, est peut-être qu'il éprouvait cette même « profonde nostalgie » dont parle Ilse Gropius.

De l'histoire au mythe du Mouvement moderne

Dans les années 1960, la vision de Pevsner est peu à peu remise en question par une nouvelle génération d'architectes et d'historiens, qui concentrent en particulier leurs critiques sur le mythe du *Bauhaus* comme archétype du seul Mouvement moderne légitime. En 1960, Reyner Banham, ancien étudiant de Pevsner, propose une nouvelle interprétation des origines du modernisme en architecture. Il dit percevoir chez celui qu'il appelle pourtant affectueusement « cher maître » (*lieber*

96. Pevsner, *Génie de l'architecture européenne*, op. cit., p. 18.

97. Voir *id.*, « Any old Bauhaus? », 31 décembre 1962, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 441-445.

98. Lettre d'Ilse Gropius à Nikolaus Pevsner, 14 juin 1963, BA. (Gropius souligne.)

Meister⁹⁹) la volonté (peut-être inconsciente) de fonder une mythologie sur une vision déformée, comme lorsque l'auteur de *Pioneers* présente l'usine Fagus construite entre 1911 et 1913 comme le premier édifice de la modernité, celui qui marquerait la fin de la phase pionnière de l'architecture du Mouvement moderne arrivée désormais à sa pleine expression : « Tout est nouveau et plein d'idées stimulantes. Pour la première fois, une façade complète est conçue en verre. Les piliers sont réduits à d'étroites bandes d'acier. Les angles sont laissés sans support, un traitement qui a depuis été imité à maintes reprises¹⁰⁰. » Banham démontre que ces éléments architecturaux modernes n'apparaissent que dans la partie sud du bâtiment¹⁰¹. En réalité, le reste de l'édifice est de facture néo-classique régulière et l'impression de modernité résulterait surtout de l'angle judicieux de la prise de vue photographique, et de l'angle argumentatif adopté par Pevsner¹⁰².

Dans l'introduction du recueil d'essais *The Anti-Rationalists* (« Les Anti-Rationalistes ») Pevsner admet avoir développé une vision partielle et partielle du modernisme, nourrie de son enthousiasme pour le *Bauhaus* et surtout pour Gropius :

J'y croyais bel et bien. Les pages dithyrambiques de la fin du livre dans sa forme originale le prouvent. Cette fin était un *hommage** à Gropius. Le début du livre était mon *hommage** à Morris. Je dois dire qu'ils ont tous deux autant d'importance pour moi aujourd'hui qu'ils n'en avaient autrefois¹⁰³.

Ce rapport affectif expliquerait les réticences de Pevsner, pourtant si prompt à encourager le progrès collaboratif de l'histoire de l'art et de l'architecture, à reconnaître l'existence d'un parcours alternatif à travers le développement architectural du XX^e siècle. Il reconnaît que ses théories sont peut-être datées, mais seulement à contrecœur : « Quelqu'un devrait réécrire mon livre », propose-t-il dans une émission radiophonique de 1966 au titre-programme, « *The Anti-Pioneers* » (« Les anti-pionniers »), « en gardant son titre principal et en disant totalement l'inverse. Je peux même leur donner la recette¹⁰⁴ ». Il ne peut pas le faire lui-même car il a

99. Voir Nigel Whiteley, *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*, Cambridge (Mass.), MIT, 2002 et *Id.*, « The puzzled lieber Meister: Pevsner and Reyner Banham », in : Draper, *Reassessing Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 213-233.

100. Voir Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, op. cit., p. 214.

101. Voir Banham, *Theory and Design*, op. cit., p. 79.

102. Voir Hartoonian, *The mental Life of the architectural Historian*, op. cit., p. 45-46.

103. Nikolaus Pevsner, *The Anti-Rationalists*, Londres, Architectural Press, 1973, p. 1.

104. *Id.*, « The anti-Pioneers », 3 décembre 1966, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 474-484, ici p. 474.

atteint les limites de son objectivité d'historien : « C'était le seul et unique style qui prenait en compte tous les aspects importants, l'économie, la sociologie, le matériau, la fonction. Il semblait insensé de croire que quiconque voudrait l'abandonner¹⁰⁵. »

D'ouvrage de référence, *Pioneers* a progressivement glissé dans la catégorie des œuvres pivots, incontournables dans l'histoire de la discipline mais désormais dépassées. Cette historicisation de la vision pevsnerienne se reflète dans une réédition allemande de 1983 (éditée à nouveau en 2002)¹⁰⁶, dans une nouvelle traduction de l'historien de l'architecture Wolfgang Pehnt. Voici l'extrait choisi pour la quatrième de couverture :

C'est l'énergie créatrice du monde dans lequel nous vivons et travaillons, ce monde que nous cherchons à maîtriser, un monde de science et de technologie, de vitesse et de danger, de durs combats et de précarité personnelle, qui est glorifié dans l'architecture de Gropius, et tant que ce monde sera tel qu'il est, tant que tels seront ses ambitions et ses problèmes, le style de Gropius et des autres pionniers sera valide¹⁰⁷.

Par la mise en exergue de cette citation, l'éditeur pose la quasi-identité du monde dans lequel Pevsner écrivait et de notre monde contemporain, dans lequel le message militant du livre peut donc encore résonner en toute légitimité. Toutefois, dans sa postface de 1983, Pehnt associe *Pioneers* au passé du Mouvement moderne et le présente comme une œuvre imprégnée de subjectivité et partisane en ce qu'elle « a relié le destin de la nouvelle patrie avec celui de l'ancienne et exprimé la conviction que le meilleur esprit, le plus vrai, celui du pays perdu, devrait triompher¹⁰⁸ ». La stratégie éditoriale visant à démontrer la résonance contemporaine de *Pioneers* est donc nuancée par le statut de document historique conféré par la postface.

L'HISTOIRE SOCIALE DE L'ART ET DU DESIGN

Un nouveau type d'historien de l'art

Dans ses premières publications et interventions publiques en Allemagne, Pevsner se dessine un profil de chercheur moderne, capable

105. Pevsner, « The Anti-Pioneers », *op. cit.*, p. 475.

106. *Id.*, *Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*, trad. par Wolfgang Pehnt, Cologne, Dumont, 1983.

107. *Ibid.*

108. Wolfgang Pehnt, « Nachwort », in : *Ibid.*, p. 244-245.

de trouver un angle novateur pour aborder les questions contemporaines. Dans la conférence « *Kunstakademien und Kunstgeschichte* » (« Les académies d'art et l'histoire de l'art », 1930), il annonce son intention de participer en tant qu'historien social de l'art à l'élaboration d'une pratique artistique au service de la société, affirmant que « l'application de réformes dans cette direction offrira la possibilité d'assainir la position sociale de l'art¹⁰⁹ ». Dans une autre intervention de la même année, « *Künstler und Publikum* » (« Artiste et public »), Pevsner s'interroge sur les origines de la séparation contemporaine entre l'activité artistique et la vie de la société, analysant à la fois l'angle de la réception et celui du statut de l'artiste, dans l'histoire et au ^{xx}e siècle, selon des termes sociologiques. La piste de l'histoire sociale de l'art conduit à une définition de la place attribuée à l'historien d'art au sein de la culture. Pevsner se voit clairement en médiateur :

L'artiste peint pour soi et vit loin du public qu'il méprise. Nous posons la question : pourquoi en est-il ainsi ? Pourrait-il en être autrement ? En tant qu'historien, nous cherchons [...] les racines du conflit. Depuis quand existe-t-il ? Depuis que l'artiste, au sens que nous donnons à ce terme, existe¹¹⁰ ?

Dans le compte rendu d'un livre de Martin Briggs (1882-1977) intitulé *The Architect in History* (« L'architecte dans l'histoire »)¹¹¹ pour la revue *Kritische Berichte*, Pevsner affirme qu'il est indispensable de mener à son terme le changement de paradigme amorcé dans des études ponctuelles, par exemple sur la critique d'art, le goût, etc. (Julius von Schlosser est cité comme un pionnier dans le domaine, pour ses travaux sur l'histoire des collections). Cependant, il n'existe encore aucune synthèse sur ces différents thèmes, et dans cette branche de la discipline, pour une fois, l'Allemagne ne domine pas : « Le manque d'intérêt pour les problèmes sociologiques en art est plus grave chez nous qu'en France ou en Angleterre où nos interrogations méthodologiques et stylistiques, en contrepartie, sont pour ainsi dire inconnues¹¹². » Toutefois, Pevsner critique le fait que l'auteur britannique, « à cause d'une timidité (particulièrement anglaise) face à l'abstraction, s'abst[en]ne de toute forme de généralisation¹¹³ ». Se faisant, il « se prive de la meilleure partie de son travail en renonçant

109. *Id.*, *Kunstakademien und Kunstgeschichte*, 1930 GP 4/68.

110. *Ibid.*, *Künstler und Publikum*, 1930.

111. Martin Briggs, *The Architect in History*, Oxford, Clarendon, 1927.

112. Nikolaus Pevsner, « Zur Geschichte des Architektenberufs », *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, vol. 4, 1931, p. 97-122, ici p. 97.

113. *Ibid.*, p. 102.

à sélectionner et à assembler des éléments de synthèse parmi ce qu'il trouve être essentiel et important¹¹⁴ ».

La deuxième partie de l'article propose les grandes lignes de ce qui pourrait devenir une histoire de la profession d'architecte « dans une perspective allemande, aussi bien méthodologique qu'historique¹¹⁵ ». Un tel livre comprendrait quatre parties :

L'architecte du Moyen Âge, maître de la confrérie et de l'atelier, représente une époque pour laquelle le concept d'« artiste » est encore étranger. Puis vient la Renaissance, avec la découverte de l'artiste et les conséquences de cette découverte sur le statut d'architecte : l'avènement de l'architecte-peintre et de l'architecte-sculpteur. Puis, le baroque, plus complexe, car tandis que le type de la Renaissance est préservé et que le type médiéval gagne à nouveau en importance, le nouveau type du fonctionnaire architecte apparaît en parallèle comme l'expression caractéristique de la structure sociale de l'État absolu. Enfin, le XIX^e siècle, qui est le premier à rendre possible le métier d'architecte au sens contemporain, grâce à la croyance en un génie artistique et l'élan vers la spécialisation¹¹⁶.

Dans sa définition de l'histoire sociale de l'art, Pevsner aurait donc l'intention de se concentrer sur l'étude de la pratique artistique, de la formation des artistes, des artisans et des architectes, et sur les institutions qui offrent un cadre à cette pratique. L'évaluation du devenir critique d'un artiste s'accompagne d'une évaluation de son aura dans la société au sein de laquelle les œuvres sont produites, et l'histoire sociale de l'art permet la mise en place de catégories telles que les collectionneurs ou le public¹¹⁷.

Le paradigme du *Zeitgeist*

Le sujet de Pevsner est le « social », comme pour les historiens d'art d'origine hongroise Frederick Antal (1887-1954)¹¹⁸ et Arnold Hauser (1892-1978)¹¹⁹. Cependant, il se démarque de ces auteurs qui font selon

114. Pevsner, « Zur Geschichte des Architektenberufs », *op. cit.*, p. 102.

115. *Ibid.*

116. *Ibid.*, p. 120-121.

117. Voir les définitions proposées par Nathalie Heinrich, « Sociologies of Art: With and against Art History », in : Matthew Rampley (éd.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, Leyde, Brill, 2012, p. 185-95.

118. Voir Frederick Antal, *Florence et ses peintres : la peinture florentine et son environnement social (1300-1450)*, trad. par Alix Girod, Paris, Monfort, 1991.

119. Voir Arnold Hauser, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, trad. par Jacques Leenhardt, Paris, PUF, 2004.

lui une lecture marxiste de l'histoire et pensent que les connexions entre la superstructure artistique et la base sociale sont matérielles et structurelles, alors que, pour Pevsner, ces connexions sont mentales et idéelles¹²⁰. Il présente sa position critique en 1941, dans un cours sur l'esprit de l'art grec : « C'est l'esprit de l'âge que je veux définir. Pas de la façon puérile dont un marxiste fervent pense que les changements sociaux seuls causent les autres changements. Quelque chose de plus subtil, de moins matériel, de moins maladroit¹²¹. » L'histoire sociale de l'art utilise donc la notion de *Zeitgeist* comme outil d'analyse. Les idées et les attitudes mentales collectives, voilà ce qui précède les événements et motive les changements.

Bien qu'il ait jugé *a posteriori* que sa carrière a été « éclectique », Pevsner a donc tenté de fonder sur cette idée de *Zeitgeist* un ensemble cohérent, qui constituerait sa contribution à l'historiographie de l'art. Le *Zeitgeist* est en effet omniprésent dès ses premiers articles en Allemagne, dans chacun des livres qu'il publie au Royaume-Uni et dans ses cours. Dans le livre *Les Académies d'art*, la méthode adéquate pour aborder l'histoire de l'art consiste à « [mettre] en relief le caractère unique d'une époque, d'un style ou d'une nation, et montr[er] la cohérence de toutes ses manifestations dans les domaines les plus variés de l'activité humaine¹²² ». Le cours sur l'art grec cité plus haut n'est pas le seul à porter ce titre caractéristique : « L'esprit de l'art... », qu'il soit « allemand », « romain », ou « anglais¹²³ ». Cette formulation englobe d'ailleurs une délimitation à la fois spatiale et temporelle de la production artistique et culturelle considérée, tout comme la citation précédente, dans laquelle « époque », « style » et « nation » sont juxtaposés.

Pevsner arrive à sa version du *Zeitgeist* par déduction. Dans le cours de 1941, il confronte avec ses étudiants deux symboles architecturaux opposés, le Parthénon et la cathédrale de Cologne. Le premier présente une conception « statique », l'autre une version « dynamique » de l'architecture. « Est-ce que ce sont des différences accidentelles de la personnalité des deux architectes ? Non, deux architectes à une époque donnée ne pourraient être aussi différents¹²⁴. » Autre exemple, la différence profonde qui existe entre la cathédrale d'Amiens et la basilique Saint-Pierre

120. Voir Antonio Pirelli, « Introduction », dans Pevsner, *Les Académies d'art*, op. cit., p. 6.

121. Nikolaus Pevsner, *The Spirit of Greek art*, 18 novembre 1941, GP 3/54.

122. Id., *Les Académies d'art*, op. cit., p. 32.

123. Voir GP 3.

124. Pevsner, *The Spirit of Greek Art*, op. cit.

de Rome se retrouve dans le contexte historique respectif de chaque édifice : « En histoire : l'État de Frédéric II/d'Elisabeth ; en littérature : Dante/Shakespeare ; en philosophie : Thomas d'Aquin/[Francis] Bacon¹²⁵. » La multitude de faits, d'informations et d'événements s'ordonne selon un principe que l'observateur doit percevoir intuitivement : « Je suis incapable de concevoir ces changements comme mouvements accidentels indépendants. Ils doivent être dictés par une force supérieure¹²⁶. » Pevsner propose à ses auditeurs d'adopter « l'esprit du temps » comme outil pour donner sens aux phénomènes, même s'il admet que cela reste « un organisme irrationnel » : « Vous pouvez dire qu'il est irrationnel. Je crois en son existence, j'y vois la cause profonde de l'évolution et je m'aperçois qu'il confirme des milliers de détails qui, une fois qu'on suit la méthode dictée par cette conviction, se mettent à leur place propre et révèlent leur sens véritable¹²⁷. »

Tout en refusant que sa conception de l'esprit du temps ne soit confondue avec un pur déterminisme social, Pevsner n'impose pas à ses étudiants, en contrepartie, de définition proprement dite. Il prétend être guidé par l'intuition d'une catégorie philosophique englobante et propose à son auditoire d'y adhérer comme on adopte une croyance. Il part certes du principe que l'art d'une époque ou d'une région coïncide avec un esprit qui donne une certaine tonalité à l'activité humaine, mais il n'est pas pour autant guidé par une pensée téléologique hégélienne, qui établit une hiérarchie entre les styles à travers un progrès dialectique dans l'histoire générale de l'art. En se concentrant sur la manière unique dont une époque ou une nation représente à travers l'art son rapport au monde plutôt que sur la capacité de chaque époque à tendre vers un idéal esthétique établi rétrospectivement, cette approche permet le renouveau, ou le début dans certains cas, de recherches sur des périodes et des zones géographiques jusqu'alors rarement étudiées.

La transposition des *Académies d'art*

En 1929, Pevsner a décidé de préparer une thèse d'habilitation sur l'histoire sociale des académies d'art et commencé à travailler à un manuscrit, rassemblant des sources lors de ses voyages réguliers en Italie quand il travaille à la pinacothèque de Dresde. Une première version

125. Pevsner, *The Spirit of Greek Art*, op. cit.

126. *Ibid.*

127. *Ibid.*

de son livre étant déjà aboutie au moment où il doit partir pour l'Angleterre, il cherche par tous les moyens à le faire publier. La traduction de l'ouvrage en anglais réclame cependant un investissement très lourd (850 Mark), et Pevsner est confronté à un dilemme : « Puisque cela ne me coûte rien de plus que mes économies ? Est-ce utile ? Si je trouve ensuite un éditeur, il paiera sûrement cette somme, au moins. C'est ce que tout le monde me dit. Mais doit-on courir ce risque¹²⁸ ? » Il n'envisage qu'à contrecœur une publication en anglais. Son ambition est de retourner dès que possible travailler dans une université allemande, ce qu'un nouveau livre faciliterait : « Mon cœur saigne à l'idée qu'il va devoir paraître en Angleterre. Il n'y a vraiment rien pour eux, dans ce livre. Il faut qu'il soit allemand. Mais qui le lirait, maintenant, chez nous¹²⁹ ? »

L'un des moyens d'adapter ses travaux au public anglophone est d'ajouter des annotations, une tâche qu'il juge ingrate : « Soupir : complètement épuisé après deux heures de travail impitoyable sur le livre sur les académies. [...] Tu ne peux pas imaginer combien j'ai horreur de cette tâche, et combien cela me fatigue d'insérer des centaines de petites choses dans un livre déjà terminé¹³⁰. » Les allusions à cette activité dans sa correspondance sont souvent accompagnées d'adjectifs dépréciatifs : « Je retourne à ces odieuses annotations sur les académies¹³¹. » Il lui en coûte également de réécrire certaines parties : « Il me faut encore angliciser la préface et la postface, les larmes aux yeux¹³² » — dans la préface du livre publié, il présentera les transformations et les ajouts comme étant intentionnels voire nécessaires pour rendre l'ouvrage utile à un lectorat anglais¹³³. La publication de l'ouvrage serait un atout dans la recherche d'un poste en université, et Pevsner travaille donc dans l'urgence, mais sans grand espoir : « Dieu sait quand il pourra paraître. D'abord les discussions avec l'éditeur, qui va l'envoyer à ses lecteurs. La traduction, l'impression, Seigneur ! pas avant fin 1935, peut-être. À quoi cela va-t-il bien pouvoir servir, alors¹³⁴ ? » Heureusement, la réaction de Kenneth Clark à la lecture du manuscrit est très positive : « Mon livre sur les académies m'est revenu avec une lettre

128. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, février 1934, AP.

129. Lettre de Pevsner, 16 mars 1934, *op. cit.*

130. Lettre de Pevsner, février 1934, *op. cit.*

131. *Ibid.*

132. Lettre de Pevsner, mars 1934, *op. cit.*

133. Voir Pevsner, *Academies of Art*, *op. cit.*, p. vii.

134. *Id.*, lettre à Carola, mai 1934, AP.

très aimable et élogieuse de Kenneth Clark. Il me promet son aide. Je n'ai qu'à écrire dès que j'aurai besoin de recommandations¹³⁵. »

Avec le soutien de Clark, Pevsner propose le livre aux presses universitaires d'Oxford. Il n'a jamais douté de son aptitude à maintenir le niveau d'exigence qui conviendrait à un ouvrage d'universitaire encore potentiellement destiné à l'Allemagne : « Le livre est bon, c'est incontestable¹³⁶ », ni de sa légitimité d'historien de l'art : « Que je serais productif si seulement j'étais à ma place¹³⁷ ! » Seules les circonstances, pense-t-il, sont contre lui. C'est pourquoi il prépare une nouvelle préface et une nouvelle postface allemandes¹³⁸, « pour être prêt à cette éventualité aussi¹³⁹ ». Pevsner considère comme « très improbable » la possibilité d'une publication simultanée dans les deux pays. « Sentiments conflictuels. Le livre est fait pour l'Allemagne mais il me sert plus ici, évidemment, parce que c'est de la *scholarship*¹⁴⁰. » Quand rien n'aboutit du côté de l'éditeur de Göttingen au bout de quelques mois, il se sent tiré de plus en plus loin de sa vocation première¹⁴¹.

Les Académies d'art est un livre d'érudition, dont le travail minutieux sur les sources d'époque rappelle *Die Kultur der Renaissance in Italien* (trad. fr. *La civilisation de la Renaissance en Italie*)¹⁴² de Jacob Burckhardt. L'étude de Pevsner se présente sous une forme hybride, dans laquelle ses intentions allemandes ont dû être transposées dans la langue anglaise. La préface, rédigée spécialement, forme une passerelle pour en faire « un livre pour eux » (comme il le décrit dans sa correspondance), mais ne cache pas les origines allemandes du livre :

Je vivais et travaillais en Allemagne lorsque j'ai entamé mes recherches et établi un premier état du texte. Il est donc possible que les passages consacrés à la situation allemande soient mieux documentés que pour d'autres pays. Qui plus est, la problématique ne se serait pas présentée de la même façon en Angleterre, où les académies ne sont pas des écoles d'art relevant du gouvernement central comme sur le Continent¹⁴³.

135. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 4 février 1935, AP.

136. Lettre de Pevsner, 25 septembre 1934, *op. cit.* (Pevsner souligne.)

137. Lettre de Pevsner, 30 septembre 1934, *op. cit.*

138. Lettre de Pevsner, octobre 1934, *op. cit.*

139. Lettre de Pevsner, 25 septembre 1934, *op. cit.*

140. Lettre de Pevsner, 1^{er} mars 1935, *op. cit.*

141. Lettre de Pevsner, fin 1935-début 1936, *op. cit.*

142. Voir Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig, Seemann, 1869.

143. Pevsner, *Les Académies d'art*, *op. cit.*, p. 31.

Pevsner cherche à prouver que, sur le fond, le pays et la langue de publication ne sont que secondaires, puisque ses conclusions valent pour tous les grands pays d'Europe : « Le problème social qui est au cœur du livre est tout aussi capital dans ce pays qu'en Allemagne¹⁴⁴ », et que le rapport entre l'art, la société et l'État, et le rôle assigné à l'artiste dans la formation d'une identité culturelle, sont des préoccupations universelles. L'artiste a un devoir moral en tant que médiateur de l'expression de ce qui fait une communauté. Quant à l'État, il doit prendre en compte les aspects politiques et sociaux de la formation artistique à l'échelle de la nation. Plaidant ainsi auprès du public britannique la cause de l'histoire sociale de l'art, Pevsner montre que ses bénéfices ne sont pas uniquement pédagogiques. L'histoire de la pratique artistique met aussi en jeu l'avenir de l'art, ce qui est illustré par le choix d'un titre en anglais qui évoque la relation entre passé et présent.

La postérité d'un ouvrage érudit

Réimprimé en 1973 avec une nouvelle préface, *Les Académies d'art* est certes traduit en plusieurs langues, mais pas avant les années 1980 en Europe (il existe une traduction japonaise datant de 1974), ce qui s'explique peut-être par un manque d'intérêt pour ce domaine de recherche. Pour reprendre le compte rendu de la version française : « Ce bel ouvrage [a été] publié à Cambridge en 1940, à une époque où les académies, tombées en disgrâce, ne sont plus qu'une institution désuète et décriée¹⁴⁵. » La première traduction est italienne (*Le accademie d'arte*, 1982), avec une introduction par l'historien de l'art Antonio Pirelli¹⁴⁶, suivie en 1986 de la traduction allemande, *Die Geschichte der Kunstakademien*¹⁴⁷, puis française, *Les Académies d'art*, en 1999, qui inclut une traduction de la préface de Pirelli.

Aucune de ces versions ne reprend le titre original en entier, ce qui est frappant quand on sait le souhait constant chez Pevsner de voir les historiens de l'art s'engager dans la vie culturelle contemporaine et proposer des solutions aux problématiques de leur époque. Cette intention est manifeste dans le dernier chapitre, où il présente les principes de

144. *Ibid.*

145. Paul Rasse, « La généalogie d'une institution : Nikolaus Pevsner, *Les Académies d'art* », in : *Communications et langages*, vol. 123, 2000, p. 116-117, ici p. 117.

146. Nikolaus Pevsner, *Le Accademie d'arte*, trad. par L. Lovisetti Fuà, Turin, Einaudi, 1982.

147. *Id.*, *Die Geschichte der Kunstakademien*, trad. par Roland Hanns Floerke, Munich, Mäander, 1986.

fonctionnement du *Bauhaus* comme une version moderne des académies, qui pourrait servir de modèle pour la refonte de l'enseignement contemporain de l'art et du design. En oblitérant le lien avec le présent établi dans le titre original, les traducteurs contribuent à faire de Pevsner un érudit de l'histoire sociale de l'art :

En soulignant la supériorité éthique du designer sur le peintre solitaire et sans public, Pevsner défend l'avènement d'une complémentarité nouvelle entre l'art et l'industrie et signe donc là une œuvre engagée. Mais l'intérêt de cet ouvrage est ailleurs, et on reste saisi par la qualité des intuitions de son auteur et son impressionnante érudition dont témoigne la richesse des notes de bas de page, et l'on ne peut s'étonner que cet instrument de travail irremplacé continue à ouvrir des pistes¹⁴⁸.

Pourtant, dès la parution de la traduction italienne, Pirelli souligne une tendance de l'historiographie à enfermer Pevsner dans cette définition :

L'ouvrage de Pevsner sur les académies n'a pas donné lieu à une critique littéraire aussi favorable que celle qu'il méritait. Entendons-nous : ce n'est pas qu'il ait été oublié dans les bibliographies ou dans les notes en bas de page, ni qu'on lui ait refusé la qualification incontestable d'ouvrage de référence sur le sujet. Si jamais il y a eu sous-estimation, elle a précisément consisté à faire de ce texte un instrument de travail. Ouvrage plus utilisé que lu, il sera consulté (avant tout en raison de l'extraordinaire masse de données qu'il met à disposition), plutôt qu'assimilé dans son ensemble et pour le message méthodologique délivré¹⁴⁹.

Cette image est en décalage avec le statut de Pevsner en Grande-Bretagne, celui d'une personnalité publique présente voire omniprésente dans les débats contemporains autour de l'art et de l'architecture, se voulant à la fois historien, vulgarisateur et critique. La perspective de l'étranger a plutôt fait de lui le spécialiste, l'érudit qu'il aspirait à être pour répondre à l'idéal de *Kunsthistoriker*.

Pevsner sur les traces de Gottfried Semper

Il existe une continuité entre le rôle des académies d'art comme centres de création et de diffusion de canons esthétiques, et l'étude du design comme mode d'expression artistique nouvelle, étroitement liée à la vie quotidienne. C'est la conviction de l'économiste américain Philip Sargant

148. Charlotte Guichard, « Nikolaus Pevsner, *Les Académies d'art*. Compte rendu », *Revue de synthèse*, vol. 4, n° 2-4, 2001, p. 716-719, ici p. 719.

149. Pirelli, « Préface », in : Pevsner, *Les Académies d'art*, op. cit., p. 1.

Florence (1890-1982), professeur à l'université de Birmingham, qui décrit Pevsner comme étant « particulièrement bien préparé à une enquête d'une grande importance pratique pour l'industrie britannique, sur les méthodes et l'organisation adoptées dans la conception de produits destinés à la commercialisation¹⁵⁰ ». Entre le printemps 1934 et avril 1935, Pevsner mène sous la supervision de Sargent Florence une étude régionale du design produit dans les entreprises du bassin industriel des Midlands. Cette incursion dans le monde de l'industrie est une forme de transition entre la perspective historique des enjeux pratiques voire commerciaux de l'art, qu'il explorait jusqu'alors, et un questionnement contemporain sur la relation entre art et design industriel, avec une application immédiate dans l'économie britannique.

Cette enquête fait écho à l'activité, quatre-vingts ans auparavant, de Gottfried Semper (1803-1879), architecte, historien de l'architecture, et important médiateur entre l'Angleterre victorienne et les États allemands¹⁵¹. Ayant pris part à l'insurrection de mai 1849 à Dresde, Semper se réfugie à Paris puis vit à Londres entre 1850 et 1855. Par l'intermédiaire d'Henry Cole (1808-1882), il est employé pour donner des cours de dessin et son chemin croise celui du groupe d'architectes et d'artistes responsables de la préparation de l'Exposition universelle de 1851, dont Owen Jones (1809-1974), Matthew Digby Wyatt (1820-1877) et Richard Redgrave (1804-1888)¹⁵². Semper applique dans ses travaux une logique fonctionnaliste et voit dans l'impératif technique le moteur de la création artistique. Après l'Exposition universelle, il publie ses commentaires dans *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (trad. fr. *Science, industrie et art*)¹⁵³. L'ouvrage est destiné à un public germanophone mais offre des leçons de portée internationale sur l'art industriel et sur les produits présentés par les différents pays contributeurs.

On trouve un exemplaire de ce livre dans la bibliothèque de Pevsner, ainsi qu'un livre plus tardif de Semper dont il a pu aussi s'inspirer pour son enquête, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (« Le style dans les arts techniques et tectoniques »)¹⁵⁴. Cet essai est d'ailleurs

150. Philip Sargent Florence, *Note on Work of D' Nikolaus Pevsner*, 1934, SPSSL.

151. Voir Fulvio Irace, « Nikolaus Pevsner: L'Enquiry e la storia dell'arte industriale », in : *Id.*, *La Trama della Storia*, op. cit., p. 107-130.

152. Voir Winfried Nerdinger et Werner Oechslin (éd.), *Gottfried Semper 1803-1879: Architektur und Wissenschaft*, Munich, Prestel, 2003.

153. Gottfried Semper, *Science, industrie et art*, trad. par Émile Reiber, Gollion, Infolio, 2012.

154. *Id.*, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Munich, Bruckmann, 1860.

une synthèse importante qui a confirmé la place des arts appliqués dans l'historiographie de l'art. Le séjour de Semper en Grande-Bretagne a motivé une intense réflexion sur la stagnation de la production d'objets au milieu du XIX^e siècle. Il constate le règne de l'arbitraire dans les beaux-arts tout comme dans les arts appliqués et y voit la conséquence de l'industrialisation et du développement de la logique capitaliste. L'analyse des arts simples, de préférence aux beaux-arts, pour tenter de résoudre la dérive de la production artistique, se justifie par le fait que « la nécessité esthétique [...] est plus lucide et compréhensible dans les inventions les plus anciennes et les plus simples de l'instinct artistique¹⁵⁵ ».

La tentative de tirer des leçons d'un modèle étranger dans la pratique nationale est un autre point commun entre Pevsner et Semper. Ce dernier imagine la possibilité de fonder un musée des Arts décoratifs contenant des collections-modèles. Cette idée est dans l'air du temps (le musée des Manufactures est fondé en mai 1852 sur les directives de Cole¹⁵⁶) mais on peut dire que c'est Semper qui donne forme aux théories mises en œuvre au musée de South Kensington en insufflant de la cohérence à la présentation de collections d'arts appliqués et de sciences après l'Exposition universelle. En Allemagne, le transfert de ses travaux passe par les théoriciens du Mouvement moderne : le programme du *Bauhaus* se fait l'écho de ses recommandations sur la fusion entre l'expérience artisanale, l'éducation formelle et l'usage esthétique des techniques industrielles, et la liaison réaffirmée entre beaux-arts et arts appliqués¹⁵⁷. Le compte rendu de l'Exposition universelle de 1851 est d'ailleurs la pierre de touche d'un recueil d'essais de Semper publié en 1966 dans la série des *Livres du Bauhaus* publiée par Gropius et László Moholy-Nagy (1895-1946). La préface décrit *Science, industrie et art* comme l'« incunable des aspirations qui culminèrent ensuite dans le *Bauhaus* et ont conduit jusque dans la période présente¹⁵⁸ ».

Écrire l'histoire, mener l'enquête

Dans sa correspondance, Pevsner fait presque systématiquement référence à son « job » à Birmingham. Le terme dépréciatif montre combien

155. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, op. cit., p. vii..

156. Voir John Physick, *The Victoria and Albert Museum, the History of its Building*, Oxford, Phaidon, 1982.

157. Voir Walter Gropius, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, [Weimar], [s.n.], 1919.

158. Hans Wingler, « Vorwort », in : Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, éd. par Hans Wingler, Mayence, Kupferberg, 1966., p. 7.

cet emploi lui semble n'être qu'un gagne-pain le privant du temps qu'il pourrait consacrer à de véritables recherches. Ce projet est une table rase : « C'est la première fois que je dois faire quelque chose d'aussi éloigné de la méthode que je maîtrise¹⁵⁹. » L'histoire des arts décoratifs ne lui est certes pas inconnue, mais il doit prendre pour objet d'étude la situation contemporaine, ce qui l'oblige à élaborer un processus de sélection et une grille d'interprétation des phénomènes sans la distance créée par le passage du temps. C'est moins du côté de l'histoire de l'art que de la sociologie et du sens premier d'*historia*, l'enquête, que Pevsner se tourne donc afin de créer la méthodologie qui donnera du poids à son propos : « J'appréhende toujours de m'atteler à l'essentiel, par exemple l'influence des vendeurs et des commerçants sur le design des produits. Comment cerner cela précisément ? Un travail impossible. Et pourtant il faut que ce soit du bon travail, ma réputation en dépend¹⁶⁰. » La question fondamentale est : « Comment établir dans quelle mesure les ventes dépendent du design et comment le design est le résultat des ventes¹⁶¹ ? »

Sargent Florence encourage Pevsner à ancrer son étude dans la « scientificité », ce que l'historien d'art explique d'un ton découragé à son épouse : « Pas de verbiage, le plus possible d'éléments démontrables. C'est bien beau, mais si seulement notre économiste national voulait bien me dire aussi où je peux trouver des statistiques et des chiffres, et comment lancer les expériences appropriées, etc.¹⁶² » ; Pevsner collecte des données au fil de deux cents entretiens avec des industriels, des revendeurs, des artistes, des architectes et, quand il le peut, avec cette catégorie qui n'est pas encore définie vraiment en Angleterre, des designers. Cette tâche n'ayant pas été entreprise avant lui, il conçoit des questionnaires à destination des industriels¹⁶³, mais aussi des consommateurs¹⁶⁴. Il étudie un à un les différents types d'industries : « aujourd'hui, les emballages, demain les carrosseries », prévoit un « panorama des écoles d'art » et surtout une partie qui présentera selon lui « la vraie difficulté » de son étude : « Les conclusions, qui doivent montrer que j'ai aussi des propositions vraiment positives et utilisables¹⁶⁵. »

159. Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, février 1934, AP.

160. *Ibid.*

161. *Ibid.*

162. Lettre de Pevsner, mars 1934, *op. cit.*

163. Lettre de Pevsner, février 1934, *op. cit.*

164. *Ibid.*

165. Lettre de Pevsner, 29 mars 1935, *op. cit.*

Enquiry into industrial Art n'est donc pas à proprement parler un livre d'histoire, ce qui apparaît dans le résumé que Pevsner envoie à Gropius en 1936 :

Mon livre sur la situation de l'art industriel en Angleterre va sortir à la fin de l'année aux Presses universitaires de Cambridge. Il est composé d'analyses d'industries particulières, de remarques sur l'éducation artistique, l'activité des commissions, etc., ainsi que de suggestions pour une amélioration des pratiques¹⁶⁶.

Même si sa formation purement universitaire ne l'a pas préparé à ce nouveau champ d'activité, la recherche appliquée, pour laquelle Pevsner développe un véritable protocole d'étude empirique, se situe au croisement de l'analyse esthétique et de la consultation pour entreprises, et ouvre de nouvelles perspectives à l'histoire des arts appliqués.

Éduquer le goût du public

Dès l'introduction, l'enquête de Pevsner prend un ton polémique : 90 % de la production britannique contemporaine aurait un design de mauvaise qualité. Le Mouvement moderne, qui a pourtant été lancé en Angleterre, s'est éteint depuis la Première Guerre mondiale, et le reste de l'Europe, l'Allemagne en particulier, a repris le flambeau¹⁶⁷. L'un des problèmes fondamentaux du design britannique est l'accès limité du grand public aux objets de qualité supérieure, sous prétexte qu'il serait préférable de les réserver à une clientèle aisée, au goût perçu comme plus sélectif. Pevsner s'interroge sur les motivations des industriels qui raisonnent ainsi :

Comment un fabricant peut-il soutenir que le public anglais n'achèterait jamais de meubles sans ornement ? Ce même public anglais n'a-t-il pas acheté les chaises, les tables et les cadres de lit, au design simple et plaisant, popularisé par Morris ? Si ceux-là n'étaient pas trop banals, pourquoi ce même public trouverait-il les chaises et les armoires modernes trop sévères ? Si le public anglais en général n'a pas pris goût à la simplicité contemporaine, ne serait-ce pas parce qu'on ne lui a jamais donné une chance de la voir ? Le fabricant ne pourrait-il pas créer la demande pour une qualité supérieure s'il le voulait vraiment¹⁶⁸ ?

166. Lettre de Nikolaus Pevsner à Walter Gropius, 5 juillet 1936, BA.

167. Voir *Id.*, *Enquiry into Industrial Art*, op. cit., p. 11-12.

168. *Ibid.*, p. 40.

Pevsner est convaincu que chaque étape de l'art industriel peut être améliorée selon un principe général d'éducation qui inclurait les fabricants et le public visé. Il rejoint en cela la série de recommandations formulée par Semper à la fin de son essai sur l'exposition de 1851 : « Si l'on juge nécessaire une réforme plus systématique de la situation actuelle, elle doit passer par l'éducation appropriée et la plus universelle possible du peuple au goût¹⁶⁹. »

L'aspect pédagogique étant primordial dans les théories du *Bauhaus*, Pevsner s'adresse à Gropius, qu'il a croisé plusieurs fois à Londres, pour l'aider dans ses recherches, lui demandant en particulier des renseignements sur les principes de fabrication de meubles en acier. Cet exemple est selon lui très riche en conclusions, car il sert à montrer comment « un projet nouveau, auquel le public n'avait sûrement aucune part au premier abord, est devenu populaire grâce à la propagande de concepteurs convaincus de leur projet¹⁷⁰ ». Gropius confirme cette interprétation dans sa réponse : « Le *Bauhaus* a défendu l'idée de la commercialisation et de la diffusion de meubles en acier, et publié les premiers articles sur le sujet dans son magazine¹⁷¹. » Grâce aux informations fournies par l'ex-directeur de l'école, Pevsner peut développer l'argument selon lequel ces meubles en acier, en particulier les chaises créées en 1925 par Marcel Breuer (1902-1981), sans répondre directement à une demande du public, sont devenues populaires du fait de leur grande qualité. Lorsqu'il est embauché par Gordon Russell, l'historien d'art met en pratique cette promotion de l'ameublement allemand en incluant dans le catalogue des pièces produites par Breuer (qui a émigré en Angleterre en 1935), notamment sa fameuse chaise longue¹⁷². Comme dans son projet contemporain, *Pioneers*, la référence au *Bauhaus* doit favoriser la vision du design et de l'architecture comme vecteurs d'un progrès social.

Le succès de l'enquêteur venu de l'extérieur

Le critique du *Manchester Guardian* résume le sentiment général à la sortie d'*Enquiry into industrial Art* en 1937 : « On pourrait difficilement exagérer l'importance de la contribution [de Pevsner]¹⁷³ », d'autant plus remar-

169. Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, op. cit., p. 62.

170. Lettre de Nikolaus Pevsner à Walter Gropius, 23 août 1934, BA.

171. Lettre de Walter Gropius à Nikolaus Pevsner, septembre 1934, op. cit.

172. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 201.

173. Eric Newton, « Industrial Art », *Manchester Guardian*, 15 juin 1937.

quable qu'elle vient s'inscrire dans la lignée des travaux d'Herbert Read et de John Gloag (1896-1981)¹⁷⁴. Ce dernier, un spécialiste des arts appliqués, se dit frappé par la rigueur de l'analyse et la qualité de la recherche : « Ce livre est enrichi de descriptions-éclaircs d'une telle lucidité qu'il pourrait très bien acquérir non seulement le statut d'ouvrage le plus accessible sur le design dans l'industrie, mais aussi d'autorité sur la question¹⁷⁵. »

La comparaison avec des auteurs renommés annonce l'entrée d'*Enquiry* dans le corpus anglais sur les arts appliqués qui est alors en train de se constituer. Cependant, la nationalité de Pevsner est dûment pointée dans presque tous les commentaires :

Les observations de ce critique allemand bien informé méritent notre plus grande attention. Il étudie les métiers de l'art en Angleterre sans succomber au préjugé du patriotisme défensif ni poser un regard distrait et las sur ce qui est familier. L'Allemagne ayant joué un rôle majeur dans le design industriel moderne, ses idées sont liées à des critères de résultats exigeants et valables de longue date¹⁷⁶.

La conclusion de cet article (« On aimerait écrire aussi bien dans une langue étrangère que Pevsner¹⁷⁷ ! ») indique que l'effort mené pour créer un discours théorique approprié en anglais a porté ses fruits, au point que le journaliste fait de l'historien d'art « un Defoe de l'esthétique¹⁷⁸ ». La référence est posée en titre, ce qui ancre son style dans une tradition culturelle nationale, alors même que son expertise est rattachée à la culture allemande.

Read emploie aussi cette rhétorique qui maintient Pevsner au seuil de la culture et parle sur un ton élogieux de sa « minutie caractéristique » :

Jamais un exilé arrivé dans ce pays n'a rendu si promptement et si complètement l'hospitalité qu'il a reçue. Je doute qu'un autochtone aurait fait preuve du détachement nécessaire, sans parler de l'application nécessaire pour une tâche qui a dû demander un grand tact et une personnalité désarmante¹⁷⁹.

174. Voir Herbert Read, *Art and Industry, the Principles of Industrial Design*, Londres, Faber & Faber, 1934 et John Gloag, *English Furniture*, Londres, Black, 1934.

175. *Id.*, « Designer – Maker – User », *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 17 juillet 1937.

176. Montague Weekley, « An aesthetic Defoe: Design and English Industry », *Manchester Guardian*, 14 novembre 1937.

177. *Ibid.*

178. *Ibid.*

179. Herbert Read, « An Enquiry into Public Taste », *The Listener*, 7 juillet 1937.

Sa position d'étranger légitime le jugement porté sur les Anglais par Pevsner et lui permet une honnêteté brutale mais bienvenue : « Le fait que, de manière générale, notre manque de goût soit un corollaire de notre système social et économique est une vérité que Pevsner n'essaye pas de dissimuler¹⁸⁰. » De son côté, le critique de *Time and Tide* reconnaît le défenseur d'une cause sociale : « Son cœur bat avec la multitude qu'on a privé d'art après la révolution industrielle. Il pense qu'il est grand temps qu'une autre révolution industrielle le leur rende, ou leur rende quelque chose du même ordre, qui pourrait être apprécié et utilisé¹⁸¹. »

En revanche, dans le *New Statesman* le rapport appuyé entre l'esthétique et le social est vu comme un travers insidieux de l'ouvrage :

Il est temps de se rendre compte que tout ceci est très germanique et que cette perspective pourrait se changer en un rouleau compresseur qui menacera toute existence dans un environnement privé. Tout art dépend d'un arrière-plan social, et le goût des consommateurs est contrôlé par les membres les plus actifs de la société. [...] Je ne nie pas que [la] croisade [de Pevsner] repose sur de bonnes intentions, mais les solutions pratiques qu'il avance n'offrent qu'une voie de sortie unique. Les trente années à venir auront une importance vitale, et j'espère que la période verra disparaître la fétichisation de l'absence d'ornement que son école préconise¹⁸².

Pevsner serait le chantre d'une « école » dont le militantisme agressif (le journaliste parle de « croisade ») s'apparente à de la propagande. L'opposition entre les mentalités allemandes et anglaises est d'ailleurs implicite :

Malgré les succès du totalitarisme en Europe, ce sont les individualistes qui ont le plus de chance de réussir leur vie [...]. Cet individualisme fait partie de quelque chose de démodé : notre caractère national. Une autre partie de notre caractère est toujours bien vivante [...], la fierté qu'une personne éprouve pour son foyer. Forcer tout le monde dans des ruches aux cellules parfaitement régulières est une intrusion politique et architecturale dans notre intégrité¹⁸³.

Malgré ces voix dissidentes, *Enquiry* devient un symbole culturel de l'entre-deux-guerres, comme l'exprime Colin MacInnes :

180. *Ibid.*

181. Paul Bloomfield, « Art and industrial Art », *Time and Tide*, 12 juin 1937.

182. « Except only Herman », *New Statesman*, 4 septembre 1937.

183. *Ibid.*

Lorsque je lus ce livre pour la première fois (ce compte rendu, on pourrait dire, de la première rencontre directe de Pevsner avec ses futurs compatriotes), cela me fit penser, étrangement, aux *Voyages de Gulliver* ! En apparence, cette étude portant sur le design industriel était bel et bien ce que l'on avait écrit de plus informé et de plus sensé sur le sujet en Angleterre. Mais il me semblait que le livre était aussi un récit d'exploration par un étranger courtois et cultivé d'un peuple inexplicable, *mi-yahoo mi-houyhnhnm*¹⁸⁴.

Pevsner a complété dans *Enquiry* une démonstration qui se voulait aussi une mission : donner à voir l'omniprésence de la beauté que livre le quotidien, pourvu qu'on adopte un point de vue ouvert. L'extrait suivant vaut programme pour le reste de son œuvre :

Personnellement, je ne doute pas une seconde que la beauté, de la nature et des choses faites par l'homme, la beauté qui nous environne dans les rues, dans nos lieux de travail et nos lieux de vie, cette beauté qui n'est pas la satisfaction passagère de quelque chose en dehors de notre existence ordinaire mais qui s'exprime dans les artefacts utilisés quotidiennement, nous aide à rendre notre vie plus riche, plus heureuse et plus intense¹⁸⁵.

L'HISTOIRE SPATIALE DE L'ARCHITECTURE

Une pensée architecturale moderne

Dans les années 1940, Reyner Banham, apprenti ingénieur à Bristol, aurait un jour laissé passer son bus parce qu'il était absorbé dans un livre de poche :

Je veux, que c'était un bon livre ! Ouvert à la page où figurait le plan de la basilique des quatorze saints de Balthasar Neumann, c'était la première édition, sentant encore l'encre fraîche, de *Génie de l'architecture européenne* de Pevsner. Je vois encore l'arrière de ce fichu bus qui s'éloignait, gravé dans mon esprit comme le marqueur du moment où je suis devenu historien de l'architecture [...]. Cette anecdote personnelle est pertinente en tant que symbole illustrant l'histoire du groupe entier des appelés qui se procurèrent *Génie de l'architecture européenne* chez Pelican dès sa sortie des presses en 1943. Nous étions la première génération à étudier

184. Colin MacInnes, « The Englishness of Dr Pevsner », in : *England, Half English*, New York, Random House, 1962, p. 119-129, ici p. 122.

185. Pevsner, *Enquiry into Industrial Art*, op. cit., p. 11.

l'histoire de l'architecture sans avoir été corrompue par un contact antérieur avec Banister Fletcher. Pour nous, ce ne fut jamais le chant funèbre de styles mal identifiés; pour nous, ce fut toujours un sujet plein de mordant, de zeste, de croquant. *Génie* a changé la donne *pour de bon*¹⁸⁶.

Génie de l'architecture européenne est le premier livre de Pevsner conçu et rédigé entièrement au Royaume-Uni qui soit de sa propre initiative. L'intention de transférer les connaissances et les méthodes allemandes est évidente dans le projet d'écriture, entamé pendant l'été 1940, alors que Pevsner est interné dans le camp de Huyton: « Je ne peux pas faire beaucoup de recherches personnelles. [...] J'ai mis de côté *The Mediaeval Architect* (« L'Architecte au Moyen Âge ») et je réfléchis à quelque chose qui aurait plus de chances de succès pour m'aider à prendre un nouveau départ¹⁸⁷ ». L'idée développée à Huyton aboutit à une étude généraliste sur l'architecture, au style accessible, et qui devient son livre le plus populaire, comme le montre le témoignage enthousiasme de Banham.

Dans le camp d'internement, le manque de sources a contraint Pevsner à réfléchir à une ligne théorique épurée, à partir des principes empruntés à l'historiographie allemande qui font partie de son bagage intellectuel et pour lesquels il n'a pas besoin de textes de référence. On peut comparer cette phase de conception à celle d'un autre livre célèbre, *The Story of Art* (trad. fr. *Histoire de l'art*) par Ernst Gombrich, publié en 1950 mais déjà en projet pendant la Seconde Guerre mondiale¹⁸⁸. Gombrich travaillait alors pour la BBC:

Cet éloignement de la recherche active a pu m'aider à discerner le contour ininterrompu de cette immense montagne qu'est l'histoire de l'art. Après la guerre, c'est cette vision que j'ai essayé de transmettre en dictant ce texte, et en prenant seulement des exemples d'illustrations dans des livres que ma femme et moi possédions. Bien qu'il ait été écrit en 1949, ce texte reflète encore l'approche que j'ai acquise sur le continent européen¹⁸⁹.

Les deux livres ont fait date dans leurs domaines respectifs. La cohérence générale de l'évolution historique émerge de la mémoire sélective de

186. Reyner Banham, « WORLD, the; book to change, a », *The Architects' Journal*, 8 décembre 1960, n° 3425, vol. 132, p. 809-810, ici p. 809 (Banham souligne.)

187. Lettre de Nikolaus Pevsner. à Carola, 1^{er} août 1940, GP 6/135. (*The Mediaeval Architect* était un projet dans la veine de l'histoire sociale de l'art entamée avec son étude sur les académies, mais le projet restera inachevé.)

188. Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, trad. par Jacques Combe et Claude Lauriol, Paris, Gallimard, 1997.

189. Id, Gombrich : *l'essentiel*, op. cit., p. 39.

chaque auteur. Gombrich fait le « récit » de l'art plutôt que son « histoire », une nuance introduite par l'utilisation du terme *story* dans le titre original. De même, Pevsner annonce un « aperçu » (*outline*) de l'architecture européenne, dont le *Zeitgeist* est le principe ordonnateur : « L'architecture n'est pas le produit des matériaux et des programmes (ni même des conditions sociales) mais de l'évolution de l'esprit aux différentes époques. C'est l'esprit d'une époque qui pénètre sa vie sociale, sa religion, sa science et son art¹⁹⁰. » Il réinvestit ainsi l'enseignement reçu en Allemagne dans la nouvelle situation : « Le *Zeitgeist* était idéalement adapté à un aperçu et se prêtait bien à un lectorat qui, en temps de guerre, avait besoin de donner sens au monde autour d'eux et de trouver des traces d'ordre dans le chaos ambiant, en se rappelant les valeurs qui étaient restées constantes¹⁹¹. »

La transmission d'un double paradigme

Pevsner rappelle régulièrement ce qu'il doit à Schmarsow dans sa formulation d'une pensée de l'architecture¹⁹², dont l'idée centrale est : « L'espace est le médium propre à l'architecte¹⁹³. » Schmarsow fut le premier à appliquer en architecture le principe d'*Einfühlung* : le sujet transfère sur l'objet architectural son monde intérieur et le représente en opérant une médiation symbolique entre les deux¹⁹⁴. Pevsner a lu les *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* (« Principes fondamentaux de la science de l'art ») au début des années 1920, pendant ses études¹⁹⁵. La similarité de certaines expressions employées par les deux historiens de l'art pour définir l'acte de médiation intellectuelle de l'empathie architecturale est frappante : dans *Grundbegriffe*, Schmarsow écrit en 1905 que « l'architecture est par essence organisation de l'espace¹⁹⁶ » et Pevsner lui fait écho en 1942 : « L'histoire de l'architecture est avant tout l'histoire de l'homme modelant l'espace et ce sont les problèmes spatiaux que l'historien doit avant tout examiner¹⁹⁷. »

190. Pevsner, *Génie de l'architecture européenne*, op. cit., p. 18.

191. Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 298.

192. Voir Silvana Giordani, « Pevsner, Schmarsow e Gropius: Note per un dialogo a distanza », in : Irace, *La trama della storia*, op. cit., p. 93-106.

193. Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 201.

194. Voir August Schmarsow, « Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 9, 1914, p. 66-95.

195. Voir Nikolaus Pevsner, « Schmarsow, Grundbegriffe », vers 1921, GP 4/78.

196. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, op. cit., p. 180.

197. Pevsner, *Génie de l'architecture européenne*, op. cit., vol. 1, p. 16.

Schmarsow décrit comment, lorsque l'on parcourt un bâtiment, une chaîne de *stimuli* multiples s'active. Ces *stimuli* changent progressivement selon la position de l'observateur à l'intérieur de l'espace architectural, et traduisent l'expérience de cet espace : « Le rapport de l'être humain avec son environnement se développe nécessairement d'après la loi de l'organisation propre de l'individu, et va de pair avec les progrès de son développement. Au sens propre du terme, ce rapport prend corps au fond de nous¹⁹⁸. » L'individu et son expérience (laquelle se produit nécessairement dans le mouvement autour de et à travers un édifice) sont au centre du concept d'une architecture configuratrice d'espace :

Dans l'ornementation et dans l'architecture, l'accomplissement d'un mouvement, réel ou imaginaire, doit aider à transformer un composant fixe en expérience transitoire. Il existe donc une contribution du sujet humain : il est fait appel au concours intérieur de l'observateur percevant et, même dans la pure vision, l'expérience de la mise en action multiple de nos autres organes est stimulée¹⁹⁹.

Les édifices analysés par Schmarsow selon ce principe sont choisis pour leur pouvoir d'évocation d'une vision du monde qui varie en fonction de l'esprit du temps. Il établissait déjà une connexion entre l'*Einfühlung* et le *Zeitgeist* dans son discours inaugural à Leipzig en 1893 : « L'histoire de l'architecture est une histoire du sens de l'espace et par là même, consciemment ou non, un élément fondamental de l'histoire des conceptions du monde²⁰⁰. »

L'approche spatiale dans l'écriture

Dans *Génie de l'architecture européenne*, Pevsner convoque simultanément les concepts de *Zeitgeist* comme élément structurant des chapitres, et d'*Einfühlung* comme principe d'écriture. À chaque période, les formes d'un édifice, la succession d'espaces et de volumes, le rapport entre l'intérieur et l'extérieur sont porteurs des sensations de celui qui se déplace et de son mode de perception. Pour retranscrire ces sensations, il propose donc une écriture du regard et du corps en mouvement. Le style

198. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, op. cit., p. 33.

199. *Ibid.*, p. 48.

200. *Id.*, « L'essence de la création architecturale », trad. par Daniel Wiczorek, in : *L'espace du jeu architectural : mélanges offerts à Jean Castex*, éd. par Anne-Marie Châtelet, Michel Denès, Rémi Rouyern et Jacques Sautereau, Paris, Recherches/Versailles, École nationale supérieure d'architecture de Versailles, 2007, p. 127-143.

dynamique ainsi produit s'inscrit dans le projet entamé dès le début de la phase britannique de la carrière de Pevsner : enseigner à voir à ses étudiants et à ses lecteurs. C'est aussi un travail d'adaptation et de transfert lexical et stylistique qu'il opère sur son héritage allemand, notamment sur les leçons apprises auprès de Pinder.

Dans l'analyse du plan de la basilique Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, le lexique choisi traduit le mouvement du corps et du regard, et le pouvoir d'attraction de l'autel : « Le thème principal reste partout le même : un rythme monotone et fascinant qui, d'arc en arc, entraîne vers l'autel. Aucune articulation n'arrête l'œil dans cette longue suite de colonnes, pas plus que dans la longue rangée de fenêtres hautes²⁰¹. » Pinder traite déjà dans un style similaire la configuration de Saint-Apollinaire-le-Neuf recours dans un cours de 1922 : « Entre arcades et fenêtres supérieures, un cortège de saints. [...] Ils nous entraînent dans un balancement d'une figure à l'autre le long du mur²⁰². » Ces statues sont analysées de la même manière par Pevsner : « À Ravenne, les silhouettes solennelles et silencieuses des martyrs et des vierges, aux visages impassibles et aux vêtements raides, nous accompagnent dans cette marche en avant²⁰³. » Elles servent à la fois de marqueur spatial et temporel et soutiennent dans l'écriture l'idée de rythme, car elles viennent ponctuer la progression mentale du lecteur dans l'édifice, à la suite de l'historien d'art.

Pinder développait l'idée de progression dans les années 1920, notamment dans l'essai *Unsere Ortsbewegung und die Baukunst* (« Nos déplacements et l'architecture ») :

C'est seulement dans la peinture que l'œil est l'unique agent intermédiaire. En architecture [...], c'est notre marche, le mouvement de notre corps dans l'espace, qui rend fondamentalement possible la réception de la forme. Nous appréhendons la forme à travers la marche. [...] L'impression véritable est une chaîne complète d'images toujours en mutation et toujours fraîchement perçues dont le but n'est pas, en vérité, ces images elles-mêmes, mais l'édifice qui ne peut être transmis qu'à travers elles²⁰⁴.

La thèse de l'historienne de l'art et du théâtre Gertrud Hille (1900-1983), *Raum und Raumdarstellung* (« Espace et représentation de l'espace »),

201. Pevsner, *Génie de l'architecture européenne*, op. cit., vol. 1, p. 31-32.

202. Id., « Pinder Die darstellende Kunst im Mittelalter », 1922, GP 4/86.

203. Id., *Génie de l'architecture européenne*, op. cit., vol. 1, p. 24.

204. Wilhelm Pinder, « Unsere Ortsbewegung und die Baukunst », in : Id., *Von den Künsten und der Kunst*, op. cit., p. 20-39, ici p. 20-21.

présentée en 1924²⁰⁵, est un autre exemple qui montre à quel point Pinder a laissé son empreinte sur les travaux de ses étudiants. Hille intègre dans son écriture un appareil théorique tiré de l'enseignement de Pinder et, indirectement, de Schmarsow, comme le montre ce passage introductif : « Nous utilisons involontairement comme point de départ de toute notion spatiale l'endroit où se trouve notre corps²⁰⁶. » Elle propose entre autres une interprétation du plan de la cathédrale Saint-Laurent à Nuremberg en termes de configuration spatiale : « L'ancienne nef de Saint-Laurent contient l'espace dans un récipient étroit, que ses flancs compressent et tirent vers le haut. Il s'ouvre soudain sur le chœur, où le médium spatial comprimé se répand de toutes parts²⁰⁷. » Pevsner transcrit cette même expérience spatiale, toujours à Saint-Laurent, dans *Génie de l'architecture européenne* :

Après s'être avancé tout le long de la nef, selon le rite strictement établi dans les basiliques du roman ou du premier gothique, l'on est étonné, et en même temps ravi, en pénétrant soudain dans le monde plus vaste et plus aérien du sanctuaire où les supports sont minces, la nef, les bas-côtés, et le déambulatoire de même largeur. Les travées, aussi, sont larges et les voûtes dessinent les motifs en étoile (semblables à ceux créés par les Anglais cent cinquante ans plus tôt) qui contiennent l'élan vertical des piliers. Ces derniers n'ont pas de chapiteaux (encore un motif d'origine anglaise) et ainsi leurs lignes d'énergie peuvent, à la fin d'un courant ascendant, se répandre sans entraves à travers des nervures prolongées de tous côtés²⁰⁸.

On retrouve comme chez Hille le verbe « se répandre » qui personifie certaines parties de l'édifice, mais Pevsner combine à la vision dynamique des éléments d'architecture le point de vue d'un observateur qui marche dans le bâtiment et vit les étapes de sa progression comme autant d'images successives, à la manière décrite par Pinder dans l'extrait cité plus haut.

Un ouvrage canonique ?

La réception de *Génie de l'architecture européenne* fut extrêmement positive, bien que la publication en temps de guerre en ait limité le tirage et les possibilités de diffusion :

205. Voir Corinna Kirschstein, « Rudolf-Hille, Gertrud », in : *Sächsische Biografie*, éd. par l'Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde (<http://www.isgv.de/saebi/>).

206. Gertrud Hille, *Raum und Raumdarstellung*. [Leipzig], 1924, p. 8.

207. *Ibid.*, p. 31.

208. Pevsner, *Génie de l'architecture européenne*, op. cit., vol. 1, p. 193-194.

[*Génie de l'architecture européenne*] peut s'acheter à n'importe quel étalage de librairie pour une somme plus modique que le prix d'une pinte de bière. Un livre [...] qui, contrairement aux autres histoires, met à jour son récit, en incluant le Mouvement moderne et en le reliant à l'arrière-plan général. [...] Pevsner a écrit non pas la première histoire de l'architecture moderne, mais la première histoire moderne de l'architecture²⁰⁹.

Ouvrage de référence, *Génie* réussit le compromis entre savoir technique et vulgarisation: « C'est un petit livre érudit et pourtant la clarté de ses descriptions et la précision du style font que tout le monde peut le lire aisément. Il n'y a ni fumisterie, ni grandiloquence²¹⁰. » Le fil directeur d'une histoire de l'art comme histoire de l'esprit semble plaire aux critiques: « Le livre raconte l'histoire de l'architecture, mais à travers les édifices décrits, on peut voir se dérouler l'existence humaine²¹¹. »

Il est souvent fait allusion à la nationalité de naissance de Pevsner, mais comme dans les comptes rendus d'*Enquiry*, c'est pour en souligner l'avantage: « Originaire du Continent, il est capable de traiter son sujet à la lumière d'une véritable compréhension et une connaissance intime de l'histoire européenne, d'une manière que peu d'écrivains anglais pourraient maîtriser²¹². » Le style des auteurs anglais auxquels on compare Pevsner est même décrié:

Il n'a aucune des habitudes de pensée sous l'égide desquelles tant d'écrivains de l'architecture reconnus se plaçaient autrefois [...]. Il n'y a aucun cliché verbeux, aucune des circonvolutions étouffantes du XIX^e siècle. Au lieu de cela, le livre progresse, clair et résolu, dans la direction dictée par des déductions naturelles²¹³.

Le discours pevsnerien est accessible car il manie habilement les intuitions: « Les mots de Pevsner clarifient et renforcent les évaluations instinctives auxquelles beaucoup de gens arrivent inconsciemment²¹⁴. » L'approche spatiale de l'architecture assure le succès de l'équilibre entre érudition et vulgarisation. Parallèlement, la contrainte de l'anglais semble avoir libéré l'écriture de Pevsner du format académique rigide.

209. *The Architects' Journal*, 8 avril 1943.

210. *Daily Worker*, 6 avril 1943.

211. *Ibid.*

212. *Blackfriars*, 1^{er} juillet 1943.

213. *Pencil Points*, juin 1943.

214. *Ibid.*

Essai de typologie de l'architecture

En 1976, Pevsner publie son dernier livre, *A History of Building Types* (« Histoire des types architecturaux »)²¹⁵, un sujet qui l'a fasciné pendant de nombreuses années « parce que ce traitement des bâtiments permet une démonstration du développement à la fois du style et de la fonction, le style tenant de l'histoire architecturale, la fonction de l'histoire sociale²¹⁶ ». Bien que tardive, cette œuvre (une version remaniée d'une série de conférences faites à Washington en 1970) n'en porte pas moins la marque d'un transfert méthodologique et thématique de l'Allemagne vers le Royaume-Uni : « J'ai donné des cours sur le sujet à Göttingen en 1930 et mené plusieurs séminaires [...] à l'Institut Courtauld de l'université de Londres dans les années 1960²¹⁷. » Inscrit dans la continuité, *History of Building Types* signale aussi le progrès de l'historiographie internationale de l'architecture : « Autrefois, mon projet était bien solitaire ; mais cela a changé (au grand avantage de ce livre) et des histoires de types particuliers ont commencé à paraître²¹⁸. » Cette étude est le contrepoint de *Génie de l'architecture européenne* : dans les années 1940, Pevsner faisait de certains monuments célèbres les chaînons représentatifs de l'évolution stylistique en Europe, d'une architecture de l'exception, du modèle.

Son dernier livre élargit l'analyse à une autre architecture. Au principe de distinction répond le principe de généralisation, une différence soulignée par les commentateurs :

Les histoires générales d'architecture telles qu'elles sont écrites traditionnellement, par opposition aux monographies et aux essais portant sur une région, ont eu tendance à se concentrer sur les grandes œuvres monumentales et symboliques, celles qui représentent le plus complètement les traits stylistiques de leurs périodes respectives et dont la création fit appel à toutes les ressources spirituelles et techniques de leur époque. C'est en travaillant sur ce terrain de mieux en mieux défini, en résolvant progressivement les problèmes conceptuels majeurs à mesure qu'ils se posaient, que les historiens de l'architecture ont porté leur discipline au statut scientifique élevé qu'elle occupe maintenant. Des tendances récentes dans l'histoire des édifices et l'histoire urbaine ont cherché à élargir cette approche, afin d'inclure les structures qui ont été écartées car jugées peu importantes ou tout simplement comme n'étant

215. Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

216. *Ibid.*, préface.

217. *Ibid.*, p. 7.

218. *Ibid.*

pas de l'architecture, mais ces nouveaux développements avaient à peine dépassé les limites traditionnelles, jusqu'à aujourd'hui²¹⁹.

History of Building Types analyse successivement des bâtiments publics, « du plus monumental au moins monumental, du plus idéal au plus utilitaire²²⁰ » : monuments nationaux et commémoratifs, bâtiments gouvernementaux, théâtres, bibliothèques, musées, hôpitaux, prisons, hôtels, banques, bureaux, gares, marchés et halls d'exposition, grands magasins et usines. Pevsner affiche ses ambitions dans l'introduction : il compte « observer pour chaque type dans quel ordre les styles se succèdent » et « suivre les changements dans la fonction et les changements dans la planification²²¹ ».

Le livre a été qualifié dans *Kunstchronik* d'« analyse des bâtiments selon leurs tâches », ce qui en fait « un jalon de l'historiographie de l'architecture²²² », au même titre que l'élaboration du concept de « l'art selon les tâches » que Wölfflin attribuait à Burckhardt. On souligne la modernité d'un auteur de plus de soixante-dix ans dont l'innovation et la fraîcheur de ton ouvrent la voie à ses successeurs : « Ce volume imposant va sans aucun doute [...] devenir une mine pour la recherche à venir²²³. » Le compliment récurrent fait à Pevsner sur sa capacité de travail immense revient à maintes reprises : « Nous avons affaire ici à un travail encyclopédique conçu et exécuté à une échelle monumentale²²⁴. » Plus encore que *Génie de l'architecture européenne*, qui lui a pourtant valu un succès international, c'est peut-être *History of Building Types* qui donne l'idée la plus nette de ce qu'aurait pu être l'historiographie de Pevsner s'il avait bénéficié tout au long de sa carrière des mêmes conditions de recherche auxquelles il avait été habitué avant son émigration.

219. *Technology and Culture*, vol. 18, n° 2, avril 1977, p. 239-241, ici p. 239-240.

220. Pevsner, *History of Building Types*, op. cit., p. 10.

221. *Ibid.*, p. 1.

222. Renate Wagner-Rieger, *Kunstchronik*, vol. 12, 1977, p. 534-539, ici p. 534.

223. *Ibid.*

224. *Technology and Culture*, op. cit., p. 240.

DE L'HISTOIRE À LA GÉOGRAPHIE DE L'ART : LE CRITÈRE NATIONAL

La nation, catégorie artistique

Inspirée des développements du XIX^e siècle en matière de topographie de l'art et d'étude documentaire des monuments artistiques et architecturaux, la constitution d'une histoire de l'art national doit servir de base, dans la première moitié du XX^e siècle, à l'identification d'un héritage artistique²²⁵. La géographie de l'art telle que l'enseigne Pinder, l'un de ses représentants les plus importants, sert de cadre théorique à la thèse de Pevsner sur l'architecture baroque de Leipzig en 1923-1924. Il y consacre d'ailleurs le chapitre de conclusion, « Conséquences pour l'histoire et la géographie de l'art ». Une analyse ciblée des monuments locaux fait clairement émerger « l'évolution stylistique du XVIII^e siècle allemand, étape par étape²²⁶ » mais les grandes différences régionales révèlent aussi les limites de l'approche historique : « Alors que le style d'une époque se réorganise continuellement et n'engendre jamais deux fois l'identique, le style d'un lieu est, dans une certaine mesure, stationnaire. [...] En réalité, les composantes temporelles et spatiales interagissent constamment entre elles²²⁷. »

Il est important de prendre en compte les aspects géographiques de l'évolution artistique qui expriment des caractéristiques et des mentalités locales. Pevsner propose sur cette base l'ébauche d'une analyse géographique de l'art en Saxe :

La Saxe [...] forme le centre de l'Allemagne, de même que l'Allemagne est le centre de l'Europe. Cela signifie la même chose pour l'Allemagne et pour la Saxe : ouverte et accessible dans toutes les directions, voisine de tous, elle forme une culture éminemment riche mais mal définie. Ce que le caractère populaire perd en détermination dans cette situation, il gagne en aptitude au changement et en agilité d'esprit²²⁸.

225. Voir Kurt Gerstenberg, *Ideen zu einer Kunstgeographie Europas*, Leipzig, Seemann, 1922 ; Paul Pieper, *Kunstgeographie: Versuch einer Grundlegung*, Berlin, Junker & Dünhaupt, 1936 ; Reiner Hausherr, « Kunstgeographie. Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten », *Rheinische Vierteljahrsblätter*, n° 34, 1970, p. 158 -171 et Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

226. Pevsner, *Leipziger Barock*, op. cit., p. 48.

227. *Ibid.*

228. *Ibid.*, p. 154.

Pevsner adhère à une posture épistémologique également défendue par Wölfflin en 1936 du point de vue du « sentiment national de la forme », auquel l'historien suisse attribue un rôle très important dans l'histoire de l'art contemporaine :

Le terme n'est pas nouveau, mais on s'efforce de lui donner un sens plus précis qu'auparavant. En dépit de la difficulté du fait qu'un peuple est indéniablement en évolution permanente, et en dépit du fait qu'il ne peut être saisi comme une entité homogène que dans un sens limité, étant donné que le caractère global se différencie immédiatement en caractères régionaux, on peut parler de la forme nationale comme d'une force tangible et très puissante [...]. Il ne viendrait à l'esprit de personne de penser qu'il ne s'agit là que de problèmes formels relevant de la dimension superficielle du goût : ils ont leur racine dans les tréfonds du sentiment de la vie et de la conception de l'univers propres à une nation²²⁹.

Ces préceptes, caractéristiques d'une partie de l'historiographie de l'art de langue allemande dans le premier tiers du XX^e siècle, alimentent la réflexion sur les caractères nationaux dans un article sur l'essence de l'art anglais que Pevsner écrit en 1934 pour *Deutsche Zukunft*. Toutefois, alors que Wölfflin pense que la tâche de l'historien d'art consiste à « trouver les formules exhaustives des caractères artistiques nationaux²³⁰ », Pevsner met en garde contre toute tentative de « ramener l'art d'une nation à une formule » et ajoute, en une formulation très wölfflinienne : « On ne peut s'en sortir sans une série de polarités²³¹. »

Dans son article Pevsner identifie dans l'art de l'enluminure du XIII^e siècle deux qualités apparemment opposées : « D'un côté une décoration surchargée, massive, d'une extrême minutie dans la technique, [...] de l'autre, un sens très aigu de l'observation sur le vif et humoristique des choses de la vie quotidienne²³². » William Hogarth insuffle « toute la joie de vivre et toute la richesse de l'observation et de la représentation à l'anglaise²³³ » dans son art. Le portrait à l'âge de Reynolds et Gainsborough devient symbolique : « Ce genre est vraiment celui qui représente le mieux l'Angleterre », car il illustre l'« affirmation de soi d'une nation dont la confiance en sa propre valeur fait envie²³⁴ ». Grâce à ses portraitistes,

229. Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, op. cit., p. 171.

230. *Ibid.*, p. 130-131.

231. Pevsner, « Das Englische in der englischen Kunst », op. cit.

232. *Ibid.*

233. *Ibid.*

234. *Ibid.*

l'Angleterre reste inégalée dans l'Europe du XVIII^e siècle. Au siècle suivant, c'est dans la peinture de paysage que la nation anglaise se distingue à travers John Constable et Richard P. Bonington, les premiers à représenter vraiment ce qu'ils observent. Suivant une logique des polarités, Pevsner arrive toutefois à un dilemme : comment expliquer le contraste entre Constable et Turner, tous deux symbolisant la quintessence de la peinture de paysage ? Turner correspond tout autant à l'esprit de l'art anglais, mais dans une autre incarnation, « le revers du style "d'observation" anglais²³⁵ », un aspect irrationnel que représente aussi William Blake.

Formation d'une conscience artistique nationale

Lorsque la BBC l'invite à participer en 1955 aux *Reith Lectures*, conférences radiophoniques à l'occasion lesquelles des chercheurs éminents présentent au public leurs travaux en cours, Pevsner choisit de parler de l'art de son pays d'accueil (sur lequel il a rassemblé ses impressions et réflexions depuis les années 1930). Les émissions et le livre qui en est tiré, *The Englishness of English Art* (trad. fr. *Les Caractères de l'art anglais*)²³⁶ participent d'un moment-clé du développement de l'histoire de l'art au Royaume-Uni, et de la formation d'une conscience nationale à cet égard. Par rapport à d'autres ouvrages anglais sur le même thème parus jusqu'alors, l'étude pevsnerienne se distingue par un ton résolument appréciatif, ce qui offre un fort contraste, par exemple, avec la conclusion d'un essai de Joan Evans sur l'art anglais des XIV^e et XV^e siècles : « Nous ne devons pas permettre à notre sympathie naturelle pour le Moyen Âge anglais de nous aveugler sur les proportions réelles de son art. Cet art possède les qualités de l'art d'un pays de moindre envergure ; il est plus souvent décoratif et charmant que monumental et noble²³⁷. » Un jugement tout aussi sévère est exprimé par Roger Fry dans *Reflections on English Painting* (« Réflexions sur la peinture anglaise »)²³⁸ en 1934, dont Pevsner souhaite proposer une réfutation : « Les réflexions sur l'art anglais qui suivent ont été écrites dans l'espoir de pouvoir aller beaucoup plus loin

235. *Ibid.*

236. Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art, an expanded and annotated Version of the Reith Lectures Broadcast in October and November 1955*, Londres, Architectural Press, 1956 ; *Les caractères de l'art anglais, version revue et annotée des conférences Reith diffusées entre octobre et novembre 1955*, trad. par Émilie Oléron Evans, Paris, Vendémiaire, 2016.

237. Joan Evans, *English Art 1307-1461*, Oxford, Clarendon, 1949, p. 223.

238. Roger Fry, *Reflections on British Painting*, Londres, Faber & Faber, 1934.

que Roger Fry et d'obtenir des résultats plus probants, en analysant une plus large sélection d'œuvres d'art²³⁹ ».

Dans l'introduction de son étude, Fry écrit : « Le sentiment patriotique est certes important dans beaucoup de champs de l'activité humaine, toutefois, il en est d'autres dont il devrait rester rigoureusement exclu. Assurément, l'un d'entre eux est l'histoire de l'art, et l'appréciation critique des œuvres d'art²⁴⁰. » Puisque tout critique doit viser à une neutralité maximale et se poster en dehors de son sujet, un rapport patriotique à l'art national serait, pour Fry, un « échec du détachement²⁴¹ ». Pevsner consacre justement un chapitre de son essai au détachement comme caractéristique nationale majeure. Cette posture de neutralité serait donc ce qui amène Fry à reconnaître d'emblée « que notre école (l'école anglaise) est une école mineure²⁴² », une évidence qui s'impose dès que l'on confronte l'art aux autres formes d'expression de la culture nationale : « Quand je considère la grandeur de la civilisation britannique dans son ensemble, les immenses services rendus à l'humanité dans certains domaines [...], je dois admettre à regret que l'art britannique n'est pas tout à fait digne de cette civilisation²⁴³. » Fry déplore le fait que « ce pays a eu un niveau assez bas de conscience artistique²⁴⁴ ». Son interprétation des causes de ce déficit présente toutefois l'extrême inverse du patriotisme qu'il entend éviter à tout prix : « Il y a parmi nous une certaine complaisance oisive et une certaine indifférence envers les choses de l'esprit, qui a affecté jusqu'à nos artistes les plus doués et les a empêchés d'accomplir toutes leurs possibilités latentes²⁴⁵. » Le regard très critique porté par l'historien d'art anglais sert donc de contrepoint à Pevsner, qui présente cette humilité extrême comme un trope inhérent au caractère national.

L'essence nationale, écueil idéologique ?

Les conférences Reith de Pevsner étudient les caractéristiques nationales qui font la singularité de l'art anglais et le démarquent des productions artistiques des autres nations. Le néologisme « anglicité », quand

239. Pevsner, *Englishness of English Art*, op. cit., p. 25.

240. Fry, *Reflections on British Painting*, op. cit., p. 21.

241. *Ibid.*

242. *Ibid.*

243. *Ibid.*

244. *Ibid.*, p. 24.

245. *Ibid.*

il est associé à l'art, signifie que la culture anglaise est la matrice d'une pratique artistique. L'art anglais n'est pas seulement la résultante de dérivés et de refontes de courants importés, puisqu'il possède une essence. Convaincu de la richesse herméneutique des concepts d'esprit du temps et de nation, Pevsner défend ses méthodes en introduction. Il y définit son étude comme un essai de géographie de l'art, qui ne se veut toutefois « en aucun cas nationalisme en acte, bien que certains historiens de l'art, intelligents et raisonnables, en aient donné l'impression²⁴⁶ ». Pevsner affirme ne pas avoir lu avant la sortie des *Caractères* un livre de géographie de l'art sur une trame très similaire, *Englisches Wesen in der bildenden Kunst* (« L'essence anglaise dans les arts plastiques »)²⁴⁷, publié par Dagobert Frey (1883-1962)²⁴⁸ en 1942, « complètement vierge de toute remarque hostile, encore moins de tendances nazies ; c'est un livre complètement objectif, voire appréciatif, écrit avec beaucoup de finesse, de sensibilité, et une connaissance d'une ampleur remarquable²⁴⁹ ».

On peut s'interroger sur les raisons qu'aurait l'auteur des *Caractères de l'art anglais* de défendre l'intégrité d'un historien de l'art qui fut en partie responsable de la politique de pillage artistique menée dans les territoires occupés pendant la Seconde Guerre mondiale, dont l'actuelle Pologne²⁵⁰. La remarque de Pevsner est compréhensible dans la mesure où la notion de race, dont il se sert lui-même, est encore à l'époque une constante dans l'histoire de l'art. Les critiques contre la pensée raciste des historiens germanophones se sont élevées plus tard, à partir d'une réflexion rétrospective sur les événements de 1933 à 1945 et sur l'implication des universitaires dans la politique nazie²⁵¹.

Or les théories de Frey, comparables à celles de Strzygowski, « sont un cas extrême d'imbrication de l'histoire de l'art et des politiques d'identité nationale, souvent comprises en termes de race²⁵² ». Il faut donc rappeler que cet échange constant entre histoire de l'art et nationalisme était un

246. Pevsner, *Englishness of English Art*, op. cit., p. 16.

247. Dagobert Frey, *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*, Stuttgart, Kohlhammer, 1942.

248. Voir Ulrike Gensbauer-Bendler, « Dagobert Frey: Lebensphilosophische Grundlagen seiner Kunsttheorie », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 42, 1989, p. 53-79.

249. Pevsner, *Englishness of English Art*, op. cit., p. 10.

250. L'activité de Frey sous le national-socialisme était critiquée dès 1946 dans Max Weinreich, *Hitler's Professors: The Part of Scholarship in Germany's Crimes against the Jewish People*, New York, Yiddish Scientific Institute, 1946.

251. Voir *ibid.*

252. Matthew Rampley, « Construction of National Art Histories and "New" Europe », in : *Id.*, *Art History and Visual Studies*, op. cit., p. 231-246, ici p. 232.

phénomène pan-européen, qui doit être analysé comme tel. La justification de courants artistiques par des idéologies raciales et racistes largement discréditées depuis leur récupération par des régimes autoritaires, doit être différenciée de l'intérêt de la recherche pour l'expression de caractéristiques nationales dans l'art, qui sur un plan pratique, est omniprésente dans nos sociétés, à commencer par la structure des musées et galeries en « écoles ».

Vers une historiographie anglaise de l'art

Dans *Caractères de l'art anglais*, Pevsner se démarque de l'étude de l'art au service d'une doctrine nationaliste et justifie sa prise de distance en adoptant la posture de l'*outsider*. Il entend analyser l'art anglais selon ses valeurs propres, à la jonction du *Zeitgeist* et de caractéristiques géographiques, et tourne l'incertitude de ces concepts à son avantage, en les utilisant comme cadre flexible de la réflexion et non comme grille d'analyse :

Le résultat de mon éducation particulière en Allemagne aurait dû être un livre aux catégories rigides. Ce livre, toutefois, n'est pas aussi systématique que j'aurais pu sans aucun doute l'écrire il y a quinze ans, et que les critiques le souhaiteraient. La raison en est, en toute honnêteté, je crois, que l'art anglais dans presque toutes les époques échappe à tout système²⁵³.

Réfutant l'accusation d'appliquer systématiquement, en tant qu'historien d'origine allemande, des « catégories rigides », Pevsner adopte une démarche historiographique inédite, pour s'assurer que son livre sera « adapté à son sujet²⁵⁴ » :

Après plusieurs tentatives, j'ai découvert que pour faire émerger les qualités anglaises de l'art anglais, un traitement en compartiments était vain. Ce verdict pourrait être dû, bien sûr, à la faiblesse de mon esprit philosophique ou à un manque de subtilité à découvrir les catégories et à les appliquer. Ou bien il pourrait être le résultat d'une peur de perdre en vérité et en richesse ce qui pourrait être gagné en ordre et en lucidité²⁵⁵.

L'expérience de la migration est ainsi reconvertie en dispositif scientifique et le statut d'étranger en position privilégiée d'observateur. Pevsner justifie son projet par l'apport de « son regard neuf » et par son empathie

253. Pevsner, *Englishness of English Art*, op. cit., p. 10.

254. *Ibid.* p. 10.

255. *Ibid.* p. 10-11.

pour la culture britannique, dans laquelle il n'a cessé de « s'installer graduellement²⁵⁶ ».

Puisque Pevsner revendique sa position au seuil de la culture britannique, certains comptes rendus des *Caractères de l'art anglais* adoptent cet angle :

C'est là sa force : seul un Allemand pouvait amasser tant d'informations purement factuelles en si peu de temps et les cristalliser en une thèse unique, et seul un Allemand pourrait avoir disserté sur ce thème sans affectation. [...] Pevsner nous connaît (« connaît » à distinguer de « comprend ») mieux que nous ne nous connaissons nous-mêmes, pour la plupart. Son regard sur nous est aussi affectueux qu'il est détaché. C'est un professionnel, alors que nous sommes des amateurs, dans le meilleur sens de chacun de ces termes²⁵⁷.

La dialectique entre proximité et distance culturelle, omniprésente dans la réception de Pevsner, est ici accentuée, car pour un thème aussi ambitieux que la découverte de l'essence même de l'art anglais, les attentes sont plus grandes encore.

Or le postulat de l'existence de caractères nationaux anglais peine à convaincre les journalistes : « On savoure chaque moment de la lecture (les apartés de l'auteur, sa perception, son choix d'exemples), mais pas une seconde son argument ne tient la route²⁵⁸. » Un autre critique déplore ce manque de rigueur dans les concepts et les méthodes, sur un ton plus sévère :

*Qui s'excuse, s'accuse**. Pevsner commence son livre [...] en s'excusant et en expliquant la raison pour laquelle il est, en tant qu'allemand, qualifié pour définir le caractère anglais de l'art anglais. Ceci trahit à mon avis le point faible fatal dans sa posture. En fait, il est évident que Pevsner *est* qualifié pour parler d'art anglais, et particulièrement d'architecture. Il a la précision, l'extraordinaire mémoire du détail et l'étendue de savoir associé de longue date, à juste titre, à la discipline de l'histoire de l'art allemande, et depuis vingt ans, il étudie et mène ses recherches ici dans ce pays. Pourtant, il fait abstraction de tout cela et, pour une raison inconnue, choisit de s'insinuer dans nos bonnes grâces. Ce livre sonne comme un plaidoyer devant un agent de l'immigration improbable et hautement cultivé²⁵⁹.

256. *Ibid.*, p. 9.

257. Jordan Robert Furneaux, « The Englishness of Everything English », [coupure de journal conservée dans le dossier GP 3/52].

258. *Ibid.*

259. « O Flatterer! », *The New Statesman*, 14 avril 1956. (*The New Statesman* souligne.)

Cet article dénonce la faiblesse théorique du concept de géographie de l'art, paradoxalement opposée à l'historiographie rigoureuse, de tradition « allemande » qui est couramment associée à Pevsner. Ce qu'on lui reproche finalement, c'est d'avoir voulu écrire un livre anglais :

Le caractère anglais de l'art anglais ne peut s'expliquer que par une analyse historique du développement de la société anglaise. C'est seulement en retraçant les relations changeantes entre l'art et la société sur une période donnée qu'on peut tenter de définir des caractéristiques nationales et raciales plus constantes. Pevsner rejette cette méthode historique et prend plutôt des idées arbitraires comme « la ligne flamboyante » ou la qualité du détachement, puis les illustre avec des exemples choisis au petit bonheur dans n'importe quelle période qui lui passe par la tête. Le résultat ressemble à une visite guidée menée par un guide très cultivé mais ivre dans une maison infinie à laquelle on ajoute une aile par siècle depuis la conquête par les Normands²⁶⁰.

Paradoxalement, grâce à *Caractères de l'art anglais*, Pevsner a trouvé sa place : il est critiqué de la même manière que le serait un chercheur britannique, malgré un ancrage méthodologique clairement allemand.

N'oublions pas pourtant qu'un tel livre aurait été inconcevable dans les milieux universitaires germanophones de l'après-guerre, où le critère national est chargé de connotations négatives. Le compte rendu de la traduction allemande des *Caractères*²⁶¹ dans *Die Zeit* en 1975 décrit un contexte de réception *a priori* peu favorable, même vingt ans plus tard :

Depuis que le germaniste Josef Nadler a divisé son *Literaturgeschichte des deutschen Volkes* (« Histoire de la littérature du peuple allemand », 1938)²⁶² en une histoire littéraire des tribus allemandes avec leurs variétés, leurs particularités et leurs spécificités, et depuis que cette non-méthode équivoque a été utilisée par les détenteurs du pouvoir à des fins complexes, on est peut-être dans ce pays peu réceptifs voire méfiants envers les exposés d'histoire culturelle basés sur des aspects nationaux²⁶³.

Une fois ces réserves établies, les travaux de Pevsner sont cependant distingués de cette catégorie discriminante car on voit qu'ils reposent non pas sur une démonstration, mais sur un processus de découverte et

260. « O Flatterer! », *op. cit.*

261. Nikolaus Pevsner, *Das Englische in der englischen Kunst*, trad. par Heidi Conrad, Munich, Prestel, 1974.

262. Josef Nadler, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes: Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*, Berlin, Propyläen, 1938.

263. Petra Kipphoff, « Der englische Blick », *Die Zeit*, 20 juin 1975.

sur des polarités dont la flexibilité interprétative est aussi à mettre sur le compte d'un caractère national :

Les polarités anglaises, dans le pays de l'empirisme, ne débouchent jamais sur des luttes de direction, elles se complètent plutôt et laissent éclore un espace central on ne peut plus anglais avec les sujets anglais par excellence, le portrait en plein air, la peinture sportive et cette œuvre totale qu'est le jardin paysager²⁶⁴.

Du point de vue allemand, la publication de cette étude sur l'art anglais devient donc une opportunité de rétablir une géographie de l'art débarrassée des stigmates nationalistes.

Dans *Artwriting, Nation and Cosmopolitanism* (2012), Mark Cheetham reconnaît dans le style et la forme des *Caractères de l'art anglais* plusieurs traits que Pevsner attribue à l'art anglais, comme la faculté d'observation, le bon sens ou la tendance à un style narratif : « Même si Pevsner ne modèle jamais de manière consciente ou intentionnelle sa narration sur ces caractéristiques, il y a quelque chose d'« anglais » dans sa théorie de l'art²⁶⁵. » L'historien d'origine allemande aurait ainsi fondé une nouvelle phase de l'historiographie de l'art anglais, mais aussi proposé dans cet ouvrage les bases possibles d'une historiographie anglaise de l'art, dont il est devenu la figure de proue.

264. *Ibid.*

265. Cheetham, *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism*, op. cit., p. 116.

Pevsner l'arpenteur : institutions culturelles et patrimoine

Représentant de l'institution universitaire, Nikolaus Pevsner est aussi à l'origine d'institutions culturelles qui forment des passerelles entre les milieux académiques et le grand public. En collaboration avec d'autres acteurs culturels importants, il transpose son travail de pédagogue dans la société britannique au sens large, dans le but de doter le Royaume-Uni de son propre patrimoine artistique et architectural national. En tant qu'éditeur, il devient l'une des figures de proue des éditions Penguin et participe à la création d'un large lectorat, curieux des questions artistiques et en dialogue constant avec le monde universitaire. Au sein de l'*Architectural Review*, il propose une médiation entre les théoriciens de l'architecture, les architectes eux-mêmes, et la société britannique, bref tous ceux qui sont concernés par le développement de l'environnement urbain et par la planification nationale. Son autre médium de prédilection est la radio. Les fréquentes émissions sur l'art et l'architecture qui lui permettent de s'impliquer dans les polémiques culturelles contemporaines constituent un champ d'exploration parallèle à ses recherches universitaires. Pevsner ne se contente pas d'étudier en tant que chercheur les périodes moins explorées de l'histoire de l'art et de l'architecture : ses appels constants à la défense et à l'étude des monuments menacés lui confèrent finalement le statut d'institution nationale incontournable.

Toutes ces facettes se rassemblent dans la figure de l'arpenteur parcourant le territoire et prenant la mesure concrète d'un patrimoine culturel qu'il aide à prendre forme. De plus, Pevsner s'inspire explicitement de précurseurs de langue allemande dont il tente de transférer la pensée dans un nouveau champ d'action. Il pratique une « histoire utile¹ », à caractère

1. Voir Rosso, *La storia utile*, op. cit., introduction.

performatif, qui vise à la prise de conscience par le public, les étudiants, les lecteurs, les milieux universitaires, et les institutions politiques, des valeurs contenues dans le patrimoine d'une nation, qu'il soit effectivement produit dans le pays en question, ou simplement abrité sur son sol. Pour devenir utile, l'historiographie pevsnerienne de l'art et de l'architecture se fait souvent démonstration, non plus pour relater et analyser des faits d'histoire, mais pour avancer des preuves convaincantes de l'existence de marqueurs matériels de la communauté culturelle britannique.

LA DIFFUSION PAR LE LIVRE : PEVSNER ET LES ÉDITIONS PENGUIN

Dans sa carrière éditoriale, Nikolaus Pevsner bénéficie du soutien du fondateur des éditions Penguin, Allen Lane (1902-1970), avec lequel il développe la vision d'une culture partagée par le plus grand nombre. Lane est réputé pour avoir rendu accessible en format poche des ouvrages de grande qualité. Après avoir publié une première sélection de romans en 1935, Penguin étend ses activités aux essais, à partir de 1937. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Pevsner en devient un collaborateur crucial dans le domaine des livres à vocation scientifique, alliant l'accessibilité à la rigueur que l'on trouve dans ses cours.

Le livre comme objet de collection : la série *King Penguin*

Pevsner fait ses premiers pas chez Penguin en tant qu'éditeur des *King Penguin*². Le lancement de la série en novembre 1939 est annoncé dans le *Penguin Progress*, revue interne consacrée aux sorties et nouveautés de la maison d'édition : « À l'heure où tant de nos galeries et de nos musées sont fermés, nous espérons que [les *King Penguin*] seront utiles à la promotion de l'appréciation de l'art et rappelleront quel est le but de la paix³. » Esthétiquement, ces livres sont de véritables objets de collection. Les *King Penguin* forment un musée de papier, dont la thématique variée rappelle le principe du cabinet de curiosités. Ils bénéficient des premières expérimentations en matière de reproduction couleur, et l'un des traits distinctifs de la collection, écrit Lane, est le choix de couvertures rigides : « Les éditeurs anglais l'utilisaient avec beaucoup de parcimonie avant

2. Voir Nikolaus Pevsner, entretien (non daté) cité dans Steve Hare, *Penguin Portrait: Allen Lane and the Penguin Editors, 1935-1970*, Londres, Penguin, 1995, p. 207-208.

3. Cité dans Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 321.

la guerre, mais [...] nous avons découvert que c'était non seulement une manière séduisante de décorer la reliure des livres, mais aussi une façon appropriée de donner à l'artiste un rôle dans le design des livres⁴. »

L'éditrice des premiers volumes, Elizabeth Senior, propose à Pevsner d'écrire pour la collection un livre sur des manuscrits enluminés. Celui-ci, séduit par la qualité des deux premiers livres, *British Birds on Lake, River and Stream* (« Les oiseaux des lacs, rivières et cours d'eaux de Grande Bretagne ») et *A Book of Roses* (« Le livre des roses »), parus en 1939⁵, accepte le contrat, mais préfère finalement se rétracter par la suite parce que la qualité médiocre des illustrations en couleur imprimées dans les livres suivants lui fait craindre de ne pas pouvoir rendre justice aux sources médiévales dont son livre parlerait. Après le décès de Senior dans des bombardements, la correspondance de cette dernière avec Pevsner remonte jusqu'à Lane, qui lui écrit : « Je vois que vous trouvez que les *King Penguin* ne sont pas d'assez bonne qualité. Pensez-vous pouvoir faire mieux⁶? » Pevsner décline d'abord l'offre, arguant qu'il faudrait embaucher aussi un éditeur technique. Lane accède à cette demande et l'engage en tant d'éditeur littéraire, avec le soutien technique de Richard B. Fishenden (1880-1956)⁷, un spécialiste de l'imprimerie, connu pour avoir amélioré considérablement le processus d'héliogravure (il inventa un nouvel équipement présenté en 1915 devant la Société royale de photographie⁸). Fishenden apporte aux *King Penguin* son expertise et une longue expérience dans l'industrie, et conçoit une technique d'impression en couleur très élaborée, capable de fonctionner avec le peu de moyens disponibles en temps de guerre.

Héritage et dépassement : *King Penguin* et *Insel-Bücherei*

Lane déclare en 1976 que les *King Penguin* se sont inspirés directement de la série allemande *Insel-Bücherei* : « Pourquoi, avons-nous pensé, ne pourrait-il pas y avoir une collection de livres similaires dans ce pays⁹? » Il serait tentant de penser que ce « nous » inclut Pevsner, comme

4. Allen Lane, *The Penguin Collectors' Society Newsletter*, vol. 2, n° 4, décembre 1976.

5. Phyllis Barclay-Smith et John Gould, *British Birds on Lake, River and Stream* (K1) et John Ramsbottom, *A Book of Roses, with Sixteen Colour Plates after the Originals in Redouté's « Roses »* (K2), Harmondsworth, Penguin, 1939.

6. Cité dans Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 321.

7. Voir Hare, *Penguin Portrait*, op. cit., p. 208.

8. Voir « M. R. B. Fishenden », *The Times*, 9 octobre 1956 et Beatrice Warde, « In Memoriam Richard Bertram Fishenden », *The Penrose Annual: A Review of the Graphic Arts*, vol. 51, 1957.

9. Lane, *Penguin Collectors' Society Newsletter*, op. cit.

semble le croire un journaliste qui écrit en 1982 : « Pevsner rallia l'éditeur à la conception des "*Inselbücher*" : à travers les "*King Penguin*", Lane le laissa réaliser leur pendant anglais¹⁰. » Si la relation entre les collections *King Penguin* et *Insel-Bücherei* est indéniable, elle était en fait revendiquée par les concepteurs de la série britannique avant que Pevsner ne soit impliqué dans le projet : « L'ambition des *King Penguin* était de rivaliser avec les fameux livres *Insel* que les voyageurs en Allemagne ont tant admirés avant la guerre¹¹. »

Les éditions Insel sont elles-mêmes une émanation de la revue *Die Insel* créée en 1898 et dédiée à l'art et à la littérature en Allemagne. Elles furent fondées à Leipzig en 1901 et dirigées par Rudolf von Pollnitz, puis à partir de 1905 par Anton Kippenberg et Carl Ernst Poeschel¹². Sous leur direction, la maison d'édition se forgea une solide réputation dans la publication d'ouvrages de très grande qualité technique et qui cherchaient à atteindre un lectorat de plus en plus large (cette alliance de qualité et d'accessibilité est aussi un des points forts de la ligne éditoriale des éditions Penguin). Le premier volume paru des *Insel* fut *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* (trad. fr. *La Mélodie de l'amour et de la mort du cornette Christoph Rilke*), de Rainer Maria Rilke¹³. Dans un premier temps, le corpus se composa de poésie, de courts textes de prose et d'essais. Mais en 1933 sortit le premier volume de ce qui deviendrait la principale source d'inspiration pour l'équivalent britannique : *Das kleine Blumenbuch* (« Le petit livre des fleurs »), qui ouvrait la voie au genre des traités sur la nature illustrés en couleur¹⁴.

Sous la direction de Pevsner et Fishenden, vingt-quatre volumes sont édités entre la disparition d'Elizabeth Senior en 1941 et la fin 1945. Après la guerre, *Insel-Bücherei* reste le modèle. Lane procure aux éditeurs les exemplaires de trois volumes qu'il estime particulièrement réussis : *Das kleine Blumenbuch*, *Das kleine Buch der Vögel und Nester* (« Oiseaux et leurs nids ») et *Das Leben der Schmetterlinge* (« La vie des papillons »)¹⁵. Fishenden cherche quelles qualités seraient transférables dans les *King Penguin* :

10. « Ein Dehio für die Midlands », *op. cit.*

11. William E. Williams, *The Penguin Story, 1935-1956*, Harmondsworth, Penguin, 1956.

12. Voir Heinz Sarkowski, *Der Insel Verlag. Eine Bibliographie 1899-1969*, Francfort, Insel, 1999.

13. Rainer Maria Rilke, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, Leipzig, Insel, 1912.

14. Rudolf Koch et Fritz Kredel, *Das kleine Blumenbuch*, Leipzig, Insel, 1933.

15. Voir la lettre de Reginald Fishenden à Allen Lane, 7 janvier 1947, PP. Références des ouvrages cités : *Das kleine Blumenbuch*, *op. cit.* ; Fritz Kredel et Heinz Graupner, *Das kleine Buch der Vögel und Nester*, Leipzig, Insel, 1935 et Friedrich Schnack, *Das Leben der Schmetterlinge: Naturdichtung*, Leipzig, Insel, 1942.

Le livre *Insel* sur les papillons est produit par lithographie dessinée et je crains vraiment qu'il n'y ait aucun lithographe actif dans ce pays qui pourrait tenter un travail de ce genre. [...] *Das kleine Blumenbuch* est d'une délicieuse simplicité, mais il semble si difficile de trouver des artistes capables de travailler avec une technique si générale tout en conservant toutes les caractéristiques des plantes et des fleurs¹⁶.

Dans son commentaire du livre sur les oiseaux, dont Penguin a publié l'équivalent en 1945¹⁷, l'éditeur technique constate pour la première fois la supériorité du livre anglais : « Le volume sur les oiseaux est très bien. J'aime bien la technique et les tons discrets, mais je pense que si on le compare attentivement à notre dernier [John] Gould, on s'apercevra qu'en ce qui concerne le détail, nous sommes meilleurs qu'*Insel*¹⁸. »

La comparaison avec *Insel* bascule en faveur des *King Penguin* en 1948, à partir de l'arrivée du typographe d'origine allemande Jan Tschichold (1902-1974). Né à Leipzig, Tschichold est devenu dans son domaine l'un des plus éminents défenseurs de la révolution stylistique et technique lancée par le *Bauhaus*¹⁹. Il rassemble ses idées dans l'essai *Die neue Typographie* (« La nouvelle typographie », 1928) qui lui apporte la notoriété²⁰, et enseigne le design à Munich jusqu'en 1933. Accusé de « bolchévisme culturel », il se réfugie en Suisse, où il poursuit une carrière d'envergure internationale, avant de rejoindre Penguin sur l'invitation de Lane comme directeur du design. La série est donc un projet collaboratif né de la volonté de faire survivre l'activité éditoriale pendant la Seconde Guerre mondiale et de maintenir auprès du public une présence culturelle. Les stratégies d'édition élaborées pendant le conflit ouvrent le monde du livre à la modernité : « Il ne fait aucun doute que la série tenait une place cruciale dans le design du livre britannique contemporain²¹. » Ce succès est confirmé par le grand nombre d'exemplaires des *King Penguin* inclus chaque année dans les expositions de la Ligue nationale du livre.

16. *Ibid.*

17. Phyllis Barclay-Smith et John Gould, *Garden Birds* (K19), Londres, Penguin, 1945.

18. Lettre de Reginald Fishenden à Allen Lane, 7 janvier 1947, PP.

19. Voir Richard Hollis, « Jan Tschichold: A Titan of Typography », *The Guardian*, 5 décembre 2008 et Jan Tschichold, *Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold*, Dresde, Verlag der Kunst, 1977.

20. *Id.*, *Die neue Typographie: Ein Handbuch für zeitgemässige Schaffende*, Berlin, Bildungsverband der deutschen Buchdrucker, 1928.

21. Russell Edwards et David Hall, « *So Much Admired* »: *With Checklists of the Illustrated Volumes of Die Insel-Bücherei and the King Penguin Series*, Edimbourg, Salvia, 1988, p. 61.

Les feuillages de Southwell

En 1945, Pevsner écrit pour la collection un volume d'architecture religieuse intitulé *The Leaves of Southwell* (« Les feuillages de Southwell »). Ce qui aurait pu n'être qu'un exercice de style, focalisé sur un sujet très pointu, va transcender les prémisses de la série. En effet, les feuillages sculptés du chapitre de l'église abbatiale de Southwell deviennent « non pas la gloire du Nottinghamshire ou un joyau d'anglicité glorieux et obscur, mais un site singulier, qui prend tout son sens comme élément de la géographie culturelle européenne²² ». Le microcosme de la salle du chapitre atteint une dimension universelle et devient le décor d'une évolution artistique majeure.

Pourtant, comme le souligne le critique du *Burlington Magazine*: « Le district dans lequel se trouve l'église abbatiale de Southwell n'est pas l'un de ceux qui attirent les visiteurs pour leur paysage. En conséquence, l'édifice n'est pas aussi connu qu'il le mériterait²³. » C'est une version atténuée de la position que présente Pevsner dans son ouvrage, où il déplore que les sculptures aient été jusqu'alors ignorées: « Si les originaux étaient en France et non en Angleterre, un grand nombre de pèlerins anglais cultivés viendraient sans doute les voir. Bien qu'ils soient si proches, si accessibles, peu de gens connaissent leur existence, et ils sont encore moins à les avoir effectivement vus²⁴. » Sous l'accusation à peine voilée de snobisme, Pevsner présente une défense de l'architecture et de l'art anglais. L'introduction souligne le caractère unique de l'église abbatiale: on ne trouve nulle part ailleurs la structure sans pilier central de sa voûte en pierre, et sa décoration de feuillage n'a d'égale qu'en la cathédrale d'York. L'analyse stylistique fait le lien entre la production artistique et sa localisation spatiale: Southwell est décrite comme un fleuron de l'art national, d'autant plus que les sculptures sont inspirées de la végétation de la campagne anglaise²⁵.

La nature de la collection *King Penguin* autorise à une grande fraîcheur de ton. Pevsner parle avec exubérance de l'impression d'abondance qui se dégage des sculptures:

Vous trouverez le feuillage de Southwell, frais et énergique, répandu vigoureusement, partout sur les chapiteaux des quarante-cinq colonnes

22. David Matless, « Topographic Culture: Nikolaus Pevsner and the Buildings of England », *History Workshop Journal*, n° 54, 2002, p. 73-99, ici p. 92.

23. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 88, n° 517, 1946, p. 103-104.

24. Nikolaus Pevsner, *The Leaves of Southwell* (K17), Londres, Penguin, 1945, p. 20.

25. Voir *ibid.*, p. 11.

qui séparent les sièges, et au-dessus d'eux, partout sur les tympans, sur les crochets et les poinçons au-dessus des pignons, partout sur les fûts des voûtes et les bosses du toit, partout sur les chapiteaux et les voussoirs de la double arche qui mène de la maison du chapitre au corridor²⁶.

Le lecteur est replongé dans la période de construction de la cathédrale et suit les événements du point de vue du sculpteur : « Il veut s'amuser. Il doit montrer sa maîtrise en enfreignant les règles, ou du moins en les remettant en question²⁷. » Par l'emploi du style indirect libre, Pevsner nous fait lire les pensées du « maître de Southwell » : « Le feuillage, pensait-il, doit rester feuillage et ne doit jamais être réduit à un motif abstrait. Il respectait son matériau (la pierre) tout autant que son sujet (le feuillage)²⁸. »

Un concentré d'écriture pevsnerienne

Southwell offre à Pevsner la possibilité de faire des recherches détaillées en archives et de produire une analyse érudite, le genre d'activité qu'il aurait aimé poursuivre dans sa carrière universitaire²⁹. L'essai peut donc se lire comme un concentré de l'historiographie pevsnerienne. Alliant la grille de lecture de l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit à celle de l'histoire sociale de l'art (les notes préparatoires pour le volume sont d'ailleurs rangées dans ses archives dans une chemise portant l'intitulé : « HISTOIRE DES IDÉES : documentation pour Southwell³⁰ »), Pevsner propose une alternative à l'interprétation iconographique, qui domine d'ordinaire les études sur l'art du Moyen Âge. Par exemple, la représentation médiévale de la rose est une « énigme psychologique³¹ » : « Nous pouvons être sûrs que la forme de la rose était familière aux artistes, et ils avaient sans aucun doute une raison impérative de ne pas représenter la fleur telle qu'ils la voient³². » L'iconographie serait un outil insuffisant pour déterminer cette « raison impérative », ce qui conduit à privilégier l'analyse du statut de l'artiste, dans la tradition de l'histoire sociale de l'art :

26. *Ibid.*, p. 10.

27. *Ibid.*, p. 14.

28. *Ibid.*, p. 18.

29. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 325.

30. Voir Pevsner, GP 4/79.

31. *Id.*, *The Leaves of Southwell, op. cit.*, p. 34.

32. *Ibid.*, p. 35.

Si l'on parle des artistes et même des sculpteurs de Southwell, que veut-on dire par là ? L'artiste ou le sculpteur existait-il au XIII^e siècle ? En d'autres termes, peut-on attribuer au Moyen Âge les caractéristiques qui font l'artiste moderne, l'artiste des siècles passés depuis la Renaissance ? Jusqu'à quel point peut-on comparer le statut social, l'approche professionnelle voire les impulsions créatrices d'alors et d'aujourd'hui³³ ?

Sur la base d'une lecture minutieuse de sources telles que les écrits de Villard de Honnecourt, Pevsner enquête sur les circonstances intellectuelles de l'implantation du gothique (une approche qui rappelle le travail d'exégèse des écrits de l'abbé Suger opéré par Erwin Panofsky³⁴) :

Il faut se demander, à notre avis, si la maison du chapitre à Southwell est la création d'un Français en Angleterre ou d'un Anglais pour qui la France était familière. Il n'y a pas de figures à Southwell qui pourraient nous aider dans cette décision. Mais il existe une autre piste de réflexion plus concluante que les arguments portant sur le style des sculptures³⁵.

L'argument stylistique est délaissé au profit des indices de sociabilité des maçons et des artisans de la région d'York, et des traces écrites de leurs nombreux séjours en France :

La morale de cette histoire est qu'au Moyen Âge les voyages et les études à l'étranger étaient plus fréquents qu'on ne le croit et que ce qui ressemble à une copie directe de la nature n'est pas nécessairement le résultat d'un croquis fait sur place. Paris, l'Île-de-France et la Champagne sont les lieux où les maçons découvrirent cette nouvelle attitude envers la nature car ces endroits sont les centres à la fois de la vie esthétique et intellectuelle³⁶.

Ces transferts de savoir-faire se déroulent à la jonction entre art et culture, et se nourrissent des courants intellectuels contemporains. Un rapprochement entre l'architecture de Southwell et celle des cathédrales de Bamberg et de Laon (des exemples empruntés explicitement à Dehio et à Pinder³⁷) confirme la mobilité intra-européenne de ces artistes.

Ce nouveau rapport au monde apparaît dans les textes médiévaux. Dans le domaine de la botanique, Albert le Grand, auteur médiéval de

33. Pevsner, *The Leaves of Southwell*, op. cit.

34. Voir Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique, précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis*, trad. par Pierre Bourdieu, Paris, Minuit, 1974.

35. Pevsner, *The Leaves of Southwell*, op. cit., p. 42.

36. *Ibid.*, p. 50.

37. Voir *ibid.*, note 9 p. 36. Pevsner renvoie à Georg Dehio, *Der Bamberger Dom*, Munich, Piper, 1924 et Wilhelm Pinder et Walter Hege, *Der Bamberger Dom und seine Bildwerke*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1927.

commentaires de traités pseudo-aristotéliens, *De Animalibus* et *De Vegetabilibus*, compose une encyclopédie botanique dans les notes et les digressions de ces deux ouvrages. Vers 1250-1275, Albert a créé la terminologie pour décrire et inscrire les plantes observées dans un glossaire. Cela ne veut pas dire, ajoute Pevsner, que cet intérêt croissant pour la nature et pour une représentation tendant vers l'exactitude ait eu une influence directe sur l'architecture de Southwell. Le *Zeitgeist* sert à décrire les effets de causalité :

Il ne reste qu'une explication justifiée par l'expérience historique : l'existence de l'esprit du temps qui opère aussi bien en art qu'en philosophie, en religion et en politique. Cet esprit change de style et d'apparence, et l'homme de génie n'est pas celui qui essaye de s'en défaire, mais celui à qui il est donné de l'exprimer dans sa forme la plus puissante. Et qu'est-ce qui peut à tout moment renforcer l'expression, si ce n'est l'esprit du temps³⁸ ?

Le souci d'exactitude botanique des sculpteurs du Moyen Âge révèle une sensibilité à l'esprit de l'époque, car ils s'efforcent d'atteindre « une synthèse entre nature et style³⁹ ».

À travers *Southwell*, Pevsner explore une forme artistique où l'esprit du temps et l'esprit national sont en harmonie autour d'un idéal d'équilibre, de mesure, de proportion. La conclusion, aux accents élégiaques, est teintée de religiosité :

L'équilibre de Southwell n'est-il pas plus profond que celui entre nature et style, ou entre imitation et décoration ? N'est-ce pas, peut-être, un équilibre entre Dieu et le Monde, le visible et l'invisible ? Ces feuilles de la campagne anglaise, dans toute leur fraîcheur, nous causeraient-elles tant d'émotion si elles n'étaient pas sculptées dans l'esprit qui habitait les saints, les poètes et les penseurs du XIII^e siècle, l'esprit de respect religieux pour le charme de la nature créée ? La joie inépuisable tirée de cette forme vivante que l'on peut effleurer avec dévotion et ressentir par tous les sens est anoblée [...] par la conviction que tant de beauté ne peut exister que parce que Dieu est en chaque homme, chaque animal, chaque plante et chaque pierre [...]. De ce point de vue, les feuillages de Southwell prennent une signification nouvelle en tant qu'ils sont le symbole le plus pur survivant en Grande-Bretagne de la pensée occidentale, notre pensée, dans sa forme la plus éthérée⁴⁰.

38. *Ibid.*, p. 63-64.

39. *Ibid.*, p. 20.

40. *Ibid.*, p. 66-67.

La description d'un monument du Moyen Âge ouvre sur un *credo* humaniste très personnel, formulé avec un lyrisme rare chez Pevsner. Il lance un appel à la communauté de la pensée occidentale, « notre pensée », qu'il cultive toujours dans l'esprit de la *Bildung*, mais qu'il affirme partager avec son pays d'accueil, dans ce « nous » englobant. La joie de vivre dans les sculptures de Southwell est une source d'inspiration, tournée vers l'avenir; le chapitre de la cathédrale revit par l'écriture, prêt à servir de modèle à la culture qui émergera du conflit mondial, à la fois consciente de qualités nationales intrinsèques et ouverte au reste du monde.

La tradition du *Handbuch*

Lane aurait demandé à Pevsner en 1945: « Les *King Penguin* sont faits, maintenant, et ils vont continuer, mais si vous aviez le choix, que feriez-vous d'autre⁴¹? » Pevsner propose de créer une série de manuels d'histoire de l'art. Son but est d'offrir au public anglophone une source fiable, sans interprétations personnelles ni déformations, sur le modèle allemand du *Handbuch*. En 1842, à la publication de son *Handbuch der Kunstgeschichte* (« Manuel d'histoire de l'art »), Franz Kugler posait les jalons de ce nouveau genre littéraire: « Autant que l'auteur le sache, ce livre est la *première* tentative d'écrire une *histoire de l'art générale et complète*⁴². » Par opposition aux essais théoriques, le *Handbuch* du XIX^e siècle possède une valeur pratique, par sa fonction de synthèse⁴³. De plus, le postulat de Kugler ancre le genre dans le champ de l'histoire, comme l'indique la dédicace à Frédéric-Guillaume IV de Prusse:

De même que le but de la recherche et de toute description est d'établir la progression qui a transformé l'humanité sous l'égide d'un esprit supérieur, progression dans laquelle le présent se reconnaît et reconnaît son origine et la voie qui lui est tracée, de même, dans ce cas précis, ne serait-il pas mauvais pour le domaine de l'art de porter un regard rétrospectif sur les étapes lointaines de son évolution⁴⁴.

Le *Handbuch* postule une origine de l'histoire de l'art qui est aussi celle de l'histoire culturelle de l'humanité. L'art, formant un tout, présente

41. Cité dans Hare, *Penguin Portrait*, op. cit., p. 208.

42. Franz Kugler, « Prospectus », *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1842. (Kugler souligne.)

43. Voir le chapitre « The Image/Text of Art History » dans Dan Karlholm, *Art of Illusion: The Representation of Art History in Nineteenth-Century Germany and Beyond*, New York, Lang, 2006.

44. Kugler, dédicace, *Handbuch der Kunstgeschichte*, op. cit.

un développement cohérent à l'historien. Inversement, la mise en forme de l'histoire de l'art à travers un récit général renforce cette impression de cohérence.

Parmi les historiens d'art de langue allemande, Wilhelm Lübke (1826-1893) est celui qui incarne le mieux le genre du manuel⁴⁵. Lübke a d'abord étudié la philologie classique, l'histoire et l'histoire de l'art à Bonn à partir de 1845 et s'est spécialisé dans ce dernier domaine sous l'influence de Gustav Waagen. Ses travaux portent la marque de ses relations avec Kugler, Jacob Burckhardt et surtout Karl Schnaase (1897-1875). Dans la préface de *Grundriss der Kunstgeschichte* (trad. fr. *Précis de l'histoire des beaux-arts*), en 1860, Lübke énonce ses ambitions pour la discipline naissante de l'histoire de l'art :

Depuis plusieurs années, je réfléchis à la manière de tenter une représentation de l'histoire des arts visuels qui prendrait en compte uniquement l'essentiel, les grands traits principaux de son évolution, et les introduirait dans une description simple et claire. Je souhaitais écrire un livre qui préparerait à l'étude des œuvres exhaustives de Kugler et de Schnaase mais qui, dans le même temps, offrirait à ceux qui n'ont pas le loisir de se livrer à une analyse si pointue les principaux faits de l'histoire de l'art, dans un récit concis mais stimulant⁴⁶.

L'ambition d'ouvrir sa discipline à un vaste public a fait de Lübke l'un des historiens de l'art les plus connus de son époque, bien que cette entreprise de vulgarisation l'ait aussi relégué à un rang secondaire dans l'historiographie. Alois Riegl analyse cette différence de statut entre les historiens d'art dans « *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* » (« Histoire de l'art et histoire universelle ») en 1898 : « La monographie était considérée comme la forme d'analyse la plus digne et, d'emblée, la plus prometteuse ; les présentations de synthèse, à caractère universel, étaient laissées aux auteurs de manuels que l'on regardait volontiers avec un certain dédain⁴⁷. »

Le parallèle avec Pevsner s'impose : Lübke n'a pas cherché à faire avancer la méthodologie de l'histoire de l'art, mais ses travaux de synthèse servent de passerelle entre le monde de la recherche et celui des

45. Voir Thomas Lersch, « Lübke, Wilhem », in : *Neue Deutsche Biographie*, vol. 15, Berlin, Duncker & Humblot, 1987, p. 444-446.

46. Wilhelm Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 2^e édition, 1864, p. vii.

47. Alois Riegl, « *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* », in : *Gesammelte Aufsätze*, Berlin, Mann, 1995, p. 5-6.

lecteurs profanes ou des étudiants. Plusieurs de ses livres sont longtemps restés des références, comme *Die Mittelalterliche Kunst in Westfalen* (« L'art du Moyen Âge en Westphalie », 1853)⁴⁸, l'un des premiers essais de recherche en histoire régionale de l'art, ou *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart* (« Histoire de l'architecture de l'époque ancienne au présent », 1855), le premier volume scientifique sur le sujet doté d'illustrations, dont le langage visuel a joué un rôle déterminant dans la formation des générations d'architectes suivantes⁴⁹.

La structure du *Précis* de Lübke, dont le style rappelle celui de Pevsner dans *Génie de l'architecture européenne*, reflète un projet de sélection et d'écriture d'une histoire générale de l'art :

La perspective de mon travail était d'aider le lecteur éclairé à atteindre une compréhension plus profonde de l'art et de ses œuvres, de lui donner un aperçu de la progression d'ensemble [...] mais aussi de mettre l'accent tout du long sur les constantes éternelles, le Beau véritable, c'est-à-dire de mettre en lumière les temps forts dans la description [...]. Mes efforts se portèrent tout particulièrement sur la démonstration d'une cohérence spirituelle interne entre les productions artistiques à différentes époques, [...] dans lesquelles se reflètent les grandes idées de l'évolution culturelle de l'humanité⁵⁰.

La sélection de moments représentatifs qui forment autant de chaînons du récit, et le lien constant entre l'histoire de la culture et son expression dans la production artistique se retrouveront dans la série dirigée par Pevsner pour Penguin.

Les modèles de la série *Pelican History of Art*

Au début du XX^e siècle, le genre du manuel d'histoire de l'art connaît une transition, du paradigme du récit au paradigme de l'interprétation, à travers des projets allemands et français. En France, le premier volume de *L'Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* d'André Michel (1853-1925) sort en 1905. Dans la préface, Michel annonce :

Ce que nous voudrions donner au public lettré qui depuis longtemps le réclame, c'est donc, autant qu'on peut l'écrire aujourd'hui, une *histoire*

48. Wilhelm Lübke, *Die Mittelalterliche Kunst in Westfalen nach den vorhandenen Denkmälern dargestellt*, Leipzig, Weigel, 1853.

49. Id., *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig, Graul, 1855.

50. Id., *Grundriss der Kunstgeschichte*, op. cit., p. vii.

générale de l'Art, c'est-à-dire un tableau de l'évolution des formes et de la vie des monuments, avec assez de détails pour que l'enchaînement puisse en être suivi, avec des références bibliographiques ou graphiques suffisantes pour que nos affirmations puissent être contrôlées, en limitant d'ailleurs à l'essentiel le choix des monuments et des preuves ; une histoire en un mot, non pas un répertoire ou un traité d'esthétique⁵¹.

Le projet allemand équivalent est un peu plus tardif. En 1912, Fritz Burger (1877-1916) annonce la publication d'une « *Systematik* » de l'histoire de l'art, c'est-à-dire d'une encyclopédie complète et moderne, réalisée collectivement. Burger critique le fait que l'histoire de l'art que l'on appelle « mondiale » soit en fait surtout européenne, et prévoit donc des volumes sur l'Océanie, l'Inde ou l'Afrique⁵². Albert E. Brinckmann (1881-1958) lui succède en tant qu'éditeur et développe la série sous le titre *Handbuch der Kunstwissenschaft* (« Manuel des sciences de l'art »)⁵³.

Pevsner s'inspire directement du travail de Michel et de Burger puis Brinckmann, et les cite dans le prospectus de 1952 qui annonce la sortie des deux premiers volumes :

Ces quinze dernières années, des progrès décisifs ont été faits dans l'étude de l'histoire de l'art. Les fouilles archéologiques et la recherche ont fait émerger tant d'informations qu'il devient nécessaire de faire une nouvelle synthèse de toutes les connaissances disponibles dans une série d'études exhaustives. Il en existe deux, une française et une allemande. Rien de comparable n'a été publié en anglais, que ce soit en Grande-Bretagne ou aux États-Unis. Les travaux français sont les dix-huit volumes de *l'Histoire de l'Art* de Michel, entamés en 1905. Les travaux allemands sont les trente volumes du *Handbuch der Kunstwissenschaft* de Burger et Brinckmann, commencés en 1913. Michel est aujourd'hui largement dépassé. Le manuel allemand a été fini dans l'entre-deux-guerres et reste à bien des égards indispensable aux chercheurs⁵⁴.

51. André Michel (dir.), *Histoire de l'art : depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, Colin, 1905, p. 12. (Michel souligne.)

52. Voir Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750-1950*, Munich, Fink, 2001, p. 286.

53. Voir Fritz Burger et al., *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Berlin, Athenaion, 1913-1939. Le succès des questions artistiques auprès du grand public conduit plus tard à la création en 1923 d'une série rivale à Munich, *Propyläen Kunstgeschichte*, par la famille d'éditeurs Ullstein. Cette collection diffère cependant des deux autres cas cités plus haut dans la mesure où le matériel iconographique des vingt-quatre volumes publiés entre 1923 et 1944 forme un ensemble de plein droit, séparé du texte. Voir Christian Ferber, *Hundert Jahre Ullstein, 1877-1977 : Ein Bilderbuch*, Berlin, Ullstein, 1977.

54. Nikolaus Pevsner, « Introductory Note by the Editor », *Announcing the « Pelican History of Art »*, 1952, PP.

Suivant ces exemples, la principale fonction des *Pelican History of Art* tels que les conçoit Pevsner est celle d'outil pédagogique, dans un contexte où le développement de l'histoire de l'art comme discipline a conduit à une demande accrue d'ouvrages de synthèse. Or il y a un manque dans ce domaine qui n'est pas sans lien avec l'état encore balbutiant de l'institution au Royaume-Uni :

L'époque est particulièrement propice à ce genre de projet. Le développement rapide de l'intérêt du public pour les arts visuels se manifeste sous bien des formes : dans le grand nombre de visiteurs d'expositions d'art, dans la demande pour des reproductions de bonne qualité, dans l'importance croissante donnée à l'histoire de l'art dans nos universités, dans le nombre substantiel de programmes à la radio et à la télévision. Nous espérons que les *Pelican History of Art* joueront leur rôle dans un élargissement progressif à la fois de l'appréciation de l'art et de l'architecture par le novice et de l'étendue des connaissances de l'étudiant⁵⁵.

À la sortie des deux premiers volumes en 1953, le critique du *Times* voit le lancement de la série comme « un signe que l'étude de ce sujet [l'histoire de l'art] est parvenue à maturité en Angleterre⁵⁶ » et Reyner Banham, dans l'*Architectural Review*, salue « un moment historique du développement du goût anglais, la manifestation tangible d'un changement d'attitude envers les arts plastiques⁵⁷ ».

Un projet éditorial centré sur l'art anglais

Dans les *Pelican History of Art*, Pevsner appose sa marque sur un ensemble de connaissances extraordinairement vaste. La série a l'ambition encyclopédique de couvrir toute l'histoire de la production artistique, de la préhistoire au ^{xx}e siècle, et d'inclure les arts hors de la tradition occidentale. Sept volumes sont prévus sur la période de l'Égypte ancienne à l'Antiquité romaine, treize sur le Moyen Âge et dix-neuf sur ce que Pevsner appelle « les siècles modernes⁵⁸ ». Il espère être en mesure de publier quatre volumes par an à partir de 1953. Dans un projet d'une telle ampleur, le défi sera de répartir les données historiques en unités de sens.

55. Pevsner, « Introductory Note », 1952, *op. cit.*

56. « Art History », *The Times*, 18 juillet 1953.

57. Banham, « Pelican World History of Art », *The Architectural Review*, *op. cit.*, p. 285.

58. Voir Pevsner, « Introductory Note », 1952, *op. cit.*

Cette division du champ de l'histoire de l'art en une cinquantaine de sujets est d'ailleurs l'un des aspects les plus controversés de la série. Ernst Gombrich, par exemple, réagit à l'annonce du programme éditorial :

Quand on regarde l'ensemble du plan présenté dans le prospectus, on se demande comment un volume sur l'« Architecture gothique » d'Europe sera coordonné avec celui sur l'« Architecture médiévale » en Grande-Bretagne voire avec les deux prévus sur « Art et Architecture » en France, Allemagne, en Espagne, etc., de 1250 à 1500 environ, alors que le style gothique était encore florissant dans l'architecture de ces régions. D'un autre côté, le plan ne semble pas inclure les arts des Balkans, de la Pologne, des pays Baltes ni de la Scandinavie entre 1500 et 1800. En tout cas, il reste à espérer qu'ils ne seront pas traités sous l'intitulé de la Russie ou des « pays allemands », si tant est que l'on sache ce que cela signifie⁵⁹.

Ce qui étonne particulièrement les critiques, c'est une « distorsion des proportions⁶⁰ » et la place prépondérante accordée à l'art et à l'architecture en Angleterre, au détriment d'autres nations artistiques à la réputation fermement établie. Le *Sunday Times* parle même d'« excentricité » : « Il y aura plus de volumes sur l'art anglais que sur l'art italien. Au risque de manquer de patriotisme, je me dois de protester : c'est comique⁶¹. » La prévalence de l'art et de l'architecture anglais dans la collection est même considérée par certains comme « son seul grand défaut⁶² ».

Pevsner réfute la domination des hiérarchies nationales dans le canon artistique et ne voit rien d'excentrique à proposer une synthèse des recherches sur l'art anglais. C'est ce qu'il explique en 1959 dans une lettre au *Times Literary Supplement*, après la publication du compte rendu du volume écrit par Rudolf Wittkower, en raisonnant par l'absurde : si l'on accepte l'argument selon lequel le rôle de la Grande-Bretagne dans l'art et l'architecture de l'Europe mérite deux volumes au lieu de sept, plusieurs domaines pourraient réclamer pour leur compte les cinq volumes restants et il serait difficile de les départager objectivement : « En tant que spécialistes, [les auteurs] travaillent sous l'influence d'une illusion d'optique qui déforme la magnitude et l'importance de leur sujet. Si ce n'était pas le cas, ils seraient de mauvais spécialistes⁶³. » Le rôle d'éditeur éloigne d'autant Pevsner de l'ambition d'être lui-même un spécialiste, ambition

59. Ernst Gombrich, « Avenues of Art », *The Observer*, 17 mai 1953.

60. *Times Literary Supplement*, 7 août 1953.

61. Raymond Mortimer, « The World's Art: A great Enterprise begins », *Sunday Times*, 17 mai 1953.

62. « "Englishness in art": Dr. Pevsner's Will-of-the-Wisp », *Sunday Times*, 8 avril 1956.

63. Lettre de Nikolaus Pevsner publiée dans le *Times Literary Supplement*, 6 février 1959.

qu'il cultivait au début de sa carrière⁶⁴. Au contraire, il est chargé de maintenir une vue d'ensemble, pour préserver la qualité scientifique de la série. Il y voit aussi une responsabilité envers Lane : « J'essaye, en tant que directeur de la collection, d'adhérer au point de vue de la maison d'édition Penguin⁶⁵. »

Le fait que la série soit publiée en Angleterre joue selon Pevsner un rôle crucial dans le choix de la ligne éditoriale, et la réception des volumes consacrés à l'art national semble lui donner raison :

Avant le volume du professeur [Geoffrey] Webb, il n'y avait pas d'histoire de l'architecture médiévale en Angleterre ; celui de Sir John Summerson est l'un des plus populaires, si ce n'est le plus populaire, de la série et on a critiqué le fait que le professeur Waterhouse n'ait pas disposé d'assez de place pour discuter de manière adéquate Hogarth, Reynolds et Gainsborough⁶⁶.

Prestige national et rayonnement international

Pevsner a fait montre dans ses études sur le design d'un sens esthétique qui s'applique aussi à la production de livres. Alors qu'il a suivi, dans son travail sur les *King Penguin*, la tradition typographique empruntée aux *Insel-Bücherei*, le projet des *Pelican History of Art* lui offre l'opportunité de créer de toutes pièces le langage iconographique d'une collection. Il a l'intention de faire un usage moderne des illustrations et collabore étroitement avec Hans Schmoller (1916-1985), qui succède en 1949 à Tschichold à la tête du département de typographie de Penguin⁶⁷. D'origine juive berlinoise, Schmoller décide de se former aux métiers de l'imprimerie après avoir dû renoncer à faire des études d'histoire de l'art à l'université. Passé imprimeur qualifié en 1937, il fait alors un séjour de quelques mois à Londres pour se perfectionner dans les nouvelles technologies puis accepte un poste au Basutoland (aujourd'hui le Lesotho) lorsque le retour en Allemagne s'avère impossible. Schmoller s'installe au Royaume-Uni en 1947, après dix ans d'activité dans le sud de l'Afrique. Tschichold a élaboré en 1948 un spécimen de présentation à envoyer

64. Pevsner, *Times Literary Supplement*, op. cit.

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*

67. Voir Hermann Zapf, « Hans Schmoller zum Gedächtnis », *Philobiblon*, mars 1986, p. 46-48 et Hans Schmoller et Gerald Cinamon, *Hans Schmoller, Typographer: His Life and Work*, Redhill, Monotype Corporation, 1987.

aux auteurs⁶⁸, mais c'est Schmoller qui en assure la réalisation. Vivian Ridler, responsable de la typographie des Presses universitaires d'Oxford, complimente son collègue à la sortie du premier volume : « Le problème difficile de l'équilibre entre la taille de l'illustration et la page de texte, sur lequel beaucoup de nous achoppent, est très bien résolu⁶⁹. » Le sens du détail du typographe répond donc à la rigueur scientifique du directeur de collection.

Des spécialistes internationaux d'histoire de l'art se voient offrir dans *Pelican* la chance de produire une synthèse définitive, un point d'orgue à leur carrière. Ils font partie en majorité d'un réseau allemand, britannique et américain. Le *Sunday Times* semble penser que Pevsner fait preuve d'un « préjugé nordique » (la liste des contributeurs publiée en 1953 ne contient qu'un Français et pas d'Italien⁷⁰), mais celui-ci défend l'objectivité de ses choix : « Les auteurs sélectionnés pour préparer les différents volumes ont été choisis non seulement pour leurs connaissances spécialisées, mais aussi pour leur capacité à présenter leurs travaux de manière attractive⁷¹. » Dans ce travail collectif, le rôle de l'éditeur ou du directeur de collection varie d'une série à l'autre. D'après Michel, dans le cas de son *Histoire de l'Art* « le directeur du laboratoire ne prétend se substituer à aucun de ses collaborateurs et amis ; son rôle s'est borné à préparer le programme autour duquel ils se sont groupés, à centraliser et à coordonner le travail, enfin à lier la gerbe⁷² ». En revanche, dans les *Pelican History of Art*, il est clair que Pevsner choisit des auteurs dont les travaux entrent en résonance avec ses idées.

Il se montre très strict quant aux aspects pratiques tels que la présentation et la taille des manuscrits ou les délais de rédaction, afin de garder un contrôle relatif sur la production et de maintenir le rythme de quatre volumes par an qu'il s'est fixé. La quantité de notes de bas de pages est ainsi réglementée : « Le corps du texte devrait être réservé aux œuvres et aux artistes importants et on peut placer dans les notes de bas de page les références complémentaires et les artistes mineurs⁷³. » S'il est laissé à la discrétion des auteurs de déterminer ce qui relève d'une production « mineure », Pevsner indique cependant que le maximum alloué pour les

68. Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à Jan Tschichold, 29 janvier 1948, PP.

69. Lettre de Vivian Ridler à Hans Schmoller, 23 mai 1953, *Ibid.*

70. Voir Mortimer, « The World's Art », *op. cit.*

71. Pevsner, « Introductory note », 1952, *op. cit.*

72. Michel, *Histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 11.

73. Nikolaus Pevsner, [Circulaire destinée aux auteurs], 1948, PP.

notes est un tiers de l'espace disponible au total. Au-delà de la dimension purement pratique, cette directive correspond en fait à la philosophie globale de la série :

Les *Pelican History of Art* ont pour but de mettre l'accent sur les tendances importantes plutôt que d'être un catalogue de noms et d'œuvres. [...] La série veut traiter principalement le développement stylistique, c'est-à-dire plutôt les points de vue visuels et historiques que biographiques et techniques⁷⁴.

Pour cette raison, Pevsner conseille aux historiens de structurer leurs travaux en termes de « générations » ou de « phases » plutôt que par artistes ou par écoles locales, une recommandation qui répond au fonctionnement de sa propre pensée, inspirée par Pinder.

En 1967, le *Burlington Magazine* déclare que *Pelican History of Art* est la série la plus fiable dans son domaine. Sur les sujets pointus, elle contient les ouvrages de référence, et sur les thèmes les plus connus, elle offre la meilleure synthèse de l'état des connaissances⁷⁵. La collection fait partie de l'univers mental des historiens de l'art. Le principe de série fonctionne selon une chaîne de recommandations et de renvois d'un volume à l'autre, un système qui ne peut fonctionner que si la qualité générale est élevée. En atteste le fait que lorsqu'un volume suscite des critiques négatives, c'est surtout au regard de l'écart par rapport au degré d'érudition des autres. L'ensemble forme la plus longue histoire de l'art publiée à ce jour.

LA MÉDIATISATION DE L'HISTOIRE DE L'ART

Support d'un discours progressiste depuis son lancement en 1896, l'*Architectural Review* fait la promotion de l'inclusion de l'architecture et du design la vie de tous les jours, une ligne à laquelle Pevsner adhère, et même contribue avec enthousiasme, tandis que sa participation à ce projet médiatique étend sa réputation d'expert, que sa carrière d'universitaire limitait aux réseaux académiques. L'autre domaine dans lequel il confirme sa position d'éducateur populaire est celui de la radio, en Grande-Bretagne comme à l'étranger.

74. Pevsner, [Circulaire], 1959, *op. cit.*

75. « A second Look at the Pelican History », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 109, n° 774, septembre 1967, p. 491-492.

Une institution éditoriale : l'*Architectural Review*

Le degré de rigueur et de spécialisation qui ont fait la réputation de l'*Architectural Review*⁷⁶, dirigée par l'éditeur Hubert de Cronin Hastings (1902-1986) à partir de 1927, correspond à l'esprit de la formation que Pevsner a reçue en Allemagne. Dès ses premières contributions⁷⁷, il se reconnaît à la fois dans le message (relayer les débats contemporains sur l'arrivée du Mouvement moderne au Royaume-Uni) et dans les méthodes, en particulier de l'un de ses collaborateurs les plus importants, James Richards (1907-1992)⁷⁸.

Dans un manuscrit inédit datant de 1939, un projet de numéro pour l'*Architectural Review* consacré au domaine britannique et que Pevsner propose d'intituler *Elements of Contemporary Architecture in England* (« Éléments d'architecture contemporaine en Angleterre »), il cherche un mode opératoire pour relier la Grande-Bretagne au Mouvement moderne (l'entrée en guerre du Royaume-Uni retarde la publication de ce dossier, qui finalement ne voit pas le jour). Pevsner est déjà sensible aux traits particuliers de l'évolution architecturale du pays, qu'il étudie sous l'angle des caractéristiques nationales : « Dans chaque section, commencer par les imitations pures et simples, puis noter les dérivations plus individuelles. On arrive aux cas limites où le caractère personnel devient plus fort que la référence au modèle. Au-delà de ces cas-limites : partie finale, la synthèse britannique⁷⁹. » Les exemples de synthèse réussie à inclure dans l'essai sont indiqués en notes :

Amos Grove, Enfield West [...], les immeubles Atkinson, quelques immeubles LCC [*London County Council*, N.D.A.] et aussi certaines choses qui sont radicalement du Mouvement moderne et pourtant ne sont pas inspirées par des sources extérieures, surtout chez Owen Williams. Une autre question serait, dans quelle mesure [...] chez Peter Jones et d'autres, une idée britannique de l'« équilibre des puissances » a été atteinte⁸⁰.

76. Voir Andrew Saint, *The Image of the Architect*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 97.

77. Nikolaus Pevsner, « The Designer in Industry », *The Architectural Review*, vol. 79 et 80, avril-novembre 1936. Sur la collaboration de Pevsner avec l'*Architectural Review*, voir Émilie Oléron Evans, « Historien, guide, pédagogue : le discours architectural novateur de Nikolaus Pevsner », *Cahiers Thématiques*, n° 14, 2015, p. 17-25.

78. Voir James Richards, *Memoirs of an Unjust Fella*, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1980, p. 158.

79. Nikolaus Pevsner, « Classification », GP 2/18. Une version de ce manuscrit, éditée par Bridget Cherry, a été publiée dans le recueil *British Modern: Architecture and Design in the 1930s*, Londres, Twentieth Century Society, 2007, p. 11-39.

80. *Ibid.*

Un bref aperçu de ce qu'aurait dû être son contenu permet de nuancer une lecture traditionnelle de l'historiographie pevsnerienne du Mouvement moderne, puisque Pevsner, loin d'exclure de son récit historique la production architecturale britannique, y trouve matière à tout un numéro de la revue.

L'équipe de l'*Architectural Review* réécrit la définition du pittoresque comme outil principal d'un discours architectural porteur de l'identité culturelle britannique, mais toujours ouvert à la modernité⁸¹. Pevsner présente en exemple un projet de logements sociaux à Roehampton près de Londres, « *LCC Housing and the Picturesque Tradition* » (« Les logements LCC et la tradition pittoresque »)⁸². Le programme pédagogique qu'il met en place repose sur le fait que la théorie architecturale du pittoresque, à travers son histoire, est à la fois une théorie anglaise par excellence (incarnée notamment par Uvedale Price dont le traité *On Picturesque* (« Du Pittoresque »)⁸³ est régulièrement cité dans l'*Architectural Review*) et celle qui présente le plus d'affinités avec le Mouvement moderne : « Ce qu'il y a de plus anglais dans l'urbanisme anglais, et la contribution essentielle de l'Angleterre à l'essor de l'urbanisme, [...] n'est pas le *circus* ou le *crescent*, mais la manière pittoresque dont ces figures imposées sont placées dans une composition informelle⁸⁴. »

Réflexions sur la planification urbaine

Dans les années 1940 et 1950, Pevsner prépare un livre sur la question du pittoresque et de l'urbanisme dans le prolongement de son travail avec l'*Architectural Review*. Ce projet s'est avéré une importante contribution au mouvement architectural du paysage urbain (*townscape*), auquel il est pourtant rarement associé dans l'historiographie⁸⁵. Comme dans le cas du dossier de 1939 sur l'architecture britannique moderne, si ce livre avait été publié à l'époque, l'image de l'œuvre de Pevsner aurait peut-être été plus équilibrée.

81. Voir Erdem Erten, *Shaping "The Second Half Century": The Architectural Review, 1947-1971*, Thèse, MIT, 2004.

82. Voir Nikolaus Pevsner, « LCC Housing and the Picturesque Tradition », *The Architectural Review*, vol. 126, 1959, p. 26-28.

83. Uvedale Price, *On the Picturesque*, Edimbourg, Caldwell Lloyd, 1842.

84. *Id.*, « Reassessment 4: Three Oxford Colleges », *The Architectural Review*, vol. 106, 1949, p. 120-124, ici p. 120.

85. Voir Mathew Aitchinson, Préface, in : Nikolaus Pevsner, *Visual Planning and the Picturesque*, éd. par Mathew Aitchison, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010, p. 15.

La structure envisagée pour cet ouvrage montre que l'intention est moins celle d'un livre d'histoire de l'architecture à portée universitaire que celle de produire un essai à vocation utile et d'application immédiate : dans la première partie, en s'appuyant sur une série de photographies commentées, Pevsner tente de « transmettre la signification spatiale⁸⁶ » de l'organisation urbaine des villes d'Oxford et de Bath et du périmètre de Lincoln's Inn à Londres. Suit une partie consacrée aux grandes théories du *picturesque* à travers une sélection d'extraits, présentés par ordre chronologique et sélectionnés « pour leur pertinence par rapport au sujet particulier du livre⁸⁷ ». La question posée à ces théoriciens écrivant entre 1700 et 1800 sur l'aménagement paysager est de savoir ce qu'ils peuvent apporter à la pensée de l'urbanisme⁸⁸.

Après cette analyse historique, la troisième partie (restée à l'état de fragments) s'interroge sur les leçons à tirer des principes du *picturesque* et sur son application nationale alors que « le style architectural du xx^e siècle est international⁸⁹ ». Du fait de ce contraste inhérent, si les architectes veulent atteindre un idéal esthétique moderne, « ils doivent prendre en compte à la fois l'esprit de l'Europe et l'esprit de leurs pays respectifs⁹⁰ ». Enfin, comme dans la plupart de ses travaux sur l'architecture moderne, Pevsner compte faire appel dans la conclusion à Walter Gropius :

Le nouveau style était plus qu'une introduction à de nouveaux éléments formels et de nouveaux principes de composition. Des architectes comme Gropius (pensez au bâtiment du *Bauhaus*) ont écrit que, pour créer un édifice réussi, c'est-à-dire un édifice qui fonctionne bien, l'architecte doit commencer par chercher la fonction de cet édifice [...]. Une fois que ce principe a été accepté comme la nécessité fondamentale de l'architecture, il n'est pas surprenant de voir que le résultat de ce processus peut rarement être symétrique⁹¹.

Dans le pittoresque, l'architecte britannique moderne trouvera justement les principes d'une asymétrie réfléchie et propre à l'aider à relever le défi de l'architecture contemporaine.

86. Pevsner, *Visual Planning and the Picturesque*, op. cit., p. 51.

87. *Ibid.*, p. 108.

88. Voir *ibid.*, p. 137.

89. *Ibid.*, p. 181.

90. *Ibid.*, p. 183.

91. *Ibid.*, p. 202.

Pevsner et la BBC

Pevsner participe à quatre-vingt-treize émissions radiophoniques entre 1946 et 1977, dont quinze pour le *German Programme*⁹². Sa relation avec la BBC commence dans les années 1940, par l'intermédiaire de Geoffrey Grigson (1905-1985), son voisin à Hampstead. Poète, critique et éditeur, Grigson a une grande influence dans les médias de l'après-guerre. Il est considéré comme « l'une des figures les plus importantes de l'histoire du goût en Angleterre à notre époque, de l'histoire du goût en peinture, et dans le sens du paysage et de l'histoire, ainsi que du goût pour la poésie⁹³ ». Les cercles intellectuels et artistiques dans lesquels il évolue en font un médiateur de l'art et de la poésie modernes (on compte parmi ses proches, dans le quartier de Hampstead à Londres, Wyndham Lewis (1882-1957), Henry Moore (1898-1986), mais aussi John Piper (1903-1992), Stephen Spender (1909-1995), W. H. Auden (1907-1973) et John Summerson⁹⁴). Engagé à temps plein par la BBC à partir du milieu des années 1930, Grigson produit et enregistre de nombreuses émissions, principalement sur la littérature, mais il fait aussi des incursions dans le domaine de l'art qui révèlent une grande affinité d'esprit avec Pevsner. Par exemple, en 1946, dans « *Art for Everyone: Art in the Town of Swindon* » (« L'art pour tous dans la ville de Swindon »), il réclame du Conseil pour les arts (*Arts Council*) que celui-ci endosse le rôle de pédagogue et inculque « un sens plus audacieux, plus noble, de la vie et de l'art⁹⁵ » parmi les classes populaires. De plus, dans « *Squabbles about Art* » (« Querelles sur l'art »), il défend deux artistes favoris de Pevsner, Paul Klee et Henry Moore⁹⁶.

Afin d'employer Pevsner, la BBC doit au préalable « obtenir la permission du département des étrangers au ministère du Travail⁹⁷ » et justifier son choix pour l'émission prévue : « Nous demandons à M. Pevsner de faire ce programme car c'est un expert connu, de réputation internationale, sur les questions d'architecture⁹⁸. » Sa première intervention porte en effet sur l'architecture moderne (un portrait croisé de Frank Lloyd Wright et Le

92. Voir Pevsner, *Broadcast Talks*, op. cit.

93. « Unpredictable Poet », *The Times Literary Supplement*, 12 décembre 1963.

94. Voir Cedric Barfoot (éd.), « *My Rebellious and Imperfect Eye* » : *Observing Geoffrey Grigson*, Amsterdam, Rodopi, 2002.

95. Geoffrey Grigson, « Art for Everyone », in : *Essays from the Air*, Londres, Routledge, 1951, p. 119.

96. Voir *ibid.*, p.112-115.

97. Voir la lettre de Ronald Boswell à Nikolaus Pevsner, 17 janvier 1945, BBC Written Archive Centre (BBC).

98. Lettre de Boswell au ministère du Travail, 23 janvier 1945, op. cit.

Corbusier). L'émission est diffusée le 9 février 1945 dans le magazine *The Arts* produit par la station *Home Service*. Dans cette première tentative, Pevsner apprend à manier l'outil radiophonique, qui le prive du soutien de l'élément visuel, dont on sait la part essentielle qu'il joue dans sa pratique : « Si je dis "moderne", qu'est-ce que j'entends par là ? Difficile de l'expliquer sans télévision ; mais, bien qu'il faille voir l'architecture pour l'apprécier, je peux aborder le sujet par contournement. Je peux parler d'architectes⁹⁹. »

Conformément à un schéma rhétorique bien ancré, la présentation de Wright et de Le Corbusier est structurée en polarités : les deux architectes « nous disent ce dont notre époque est capable en matière de structure et de poésie visuelle et quelle architecture exaltante et surprenante nous pouvons avoir si nous la voulons¹⁰⁰ ». Cette première émission de Pevsner s'inscrit dans la ligne éditoriale de la BBC à la fin de la guerre : la radio se donne pour vocation de motiver le pays à reconstruire après la guerre non par nécessité, mais avec enthousiasme. L'architecture de Wright et de Le Corbusier, dans leur intention commune, est un modèle à suivre car elle « ajouterait de la poésie dans nos vies, dans le nouveau monde de l'après-guerre¹⁰¹ ».

Pevsner est à nouveau invité en mai 1945 pour parler d'un autre de ses sujets de prédilection, l'histoire sociale de l'art, dans « *The Rise of Academies* » (« L'essor des académies »)¹⁰². Cette intervention, comme la précédente, s'étant avérée satisfaisante, il est sollicité pour écrire d'autres émissions et on l'invite même à proposer des sujets. Son interlocutrice principale et sa réalisatrice régulière, pendant cette première période, est Noni Wright (1913-1964)¹⁰³. Wright, qui pense que Pevsner a un certain flair pour des thèmes potentiellement riches, est notamment chargée de sélectionner les idées qui conviendront le mieux au type de programmes culturels de BBC¹⁰⁴. Le fruit de leur première collaboration est « *The Function of Craft in an Industrial Age* » (« La fonction de l'artisanat à l'époque industrielle »).

Les commentaires de la réalisatrice sur le synopsis de cette émission, diffusée en 1946, illustrent les méthodes de la BBC et le développement du discours radiophonique de Pevsner :

99. Nikolaus Pevsner, « Frank Lloyd Wright and Le Corbusier », 9 février 1945, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p.3-5, ici p. 3.

100. *Ibid.*, p. 5.

101. *Ibid.*

102. Voir « *The Rise of Academies* », 25 mai 1945, *Ibid.*, p.7-9.

103. Voir John Reece Cole, « Wright, Wynona "Noni" Hope », in : *An Encyclopedia of New Zealand* (<http://www.teara.govt.nz/en/1966/wright-wynona-noni-hope>).

104. Voir lettre de Noni Wright à Nikolaus Pevsner, 29 novembre 1945, BBC.

Deux ou trois passages pourraient être améliorés en faisant des ajouts. [...] Je pense qu'il y a un point que vous pourriez développer en particulier : faire du travail de l'artisanat un entraînement au jugement et au goût, de sorte que les gens reconnaissent mieux un objet de qualité quand ils en voient un, qu'il sorte d'une usine ou soit fabriqué à la main¹⁰⁵.

Sur ces suggestions, Pevsner reformule notamment son introduction : « J'ai le plus grand respect pour ceux qui savent fabriquer des objets de leurs propres mains, sans doute parce que j'en serais bien incapable ». Il rend ainsi l'émission plus personnelle, tout en montrant la portée universelle du sujet traité : « Ils font tenir le monde debout, ces gens qui se mettent, un dimanche, à réparer des fusibles, des carburateurs et des pendules de grand-père, et ceux qui, purement pour le plaisir, relient des livres, tissent des écharpes, etc.¹⁰⁶ » Son message est que le développement d'un savoir-faire ouvre l'esprit et accroît la sensibilité esthétique de chacun.

Dans le projet de vulgarisation mené par la BBC, le public a besoin de la médiation de pédagogues comme Pevsner, mais la réalisatrice doit s'assurer qu'il parle le même langage que ses auditeurs. Par exemple, Noni Wright estime que le synopsis de l'émission « *Art and the State* » (« L'art et l'État ») pour la station des dominions (*Overseas*), ne va pas encore assez loin dans l'adaptation du thème au public visé :

Vous postulez chez l'auditeur un certain niveau de connaissances (en particulier au début, quand vous énumérez rapidement beaucoup de noms et de termes qu'il n'aura probablement jamais entendus : patine, préraphaélites, impressionnistes, [Ford] Madox Brown, Whistler, [Walter] Sickert) et qui vont probablement l'effrayer, alors que le problème de l'art et de l'État est pourtant une question qui est faite pour intéresser « Monsieur tout le Monde ». [...] Je voudrais donc que vous transmettiez plus de votre expérience dans ce domaine¹⁰⁷.

Dans le texte final, Pevsner modifie son approche en créant un personnage de fiction, un architecte rencontré dans le pub local¹⁰⁸. Il utilise l'anecdote (l'architecte fictif se plaint que son dernier projet a été dénaturé par ses clients) pour introduire l'histoire du rapport entre les artistes et l'État. Son récit culmine dans l'exposition du problème d'ordre social qui le préoccupe constamment : « Ce dont nous avons besoin, c'est

105. Lettre de Noni Wright à Nikolaus Pevsner, 4 janvier 1946, BBC.

106. Nikolaus Pevsner, « The Function of Craft in an Industrial Age », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 12-14, ici p. 12.

107. Lettre de Noni Wright à Nikolaus Pevsner, 5 mars 1946, BBC. (Wright souligne.)

108. Voir Nikolaus Pevsner, « Art and the State », 16 juin 1946, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 25-28, ici p. 24.

d'une relation infiniment plus intime entre l'art et la vie, entre l'artiste et la société, et entre l'homme de la rue et l'art de la rue¹⁰⁹. » L'artiste et le consommateur peuvent tenter de remédier à ce problème individuellement, mais il faut une action à l'échelle de l'État : par exemple, le conseil des Arts, le comité des artistes de guerre ou encore le projet artistique « *Recording Britain* », lancé par Kenneth Clark, « enrichissent la trame de notre époque. Ils aident la population à développer un sens de l'appréciation visuelle. Et ils aident les *artistes* de la *bonne manière* : ils les aident à instaurer à nouveau une relation saine avec la société¹¹⁰ ».

Trouver la voix de l'histoire de l'art

Le public qui écoute les six heures quotidiennes d'émission du *Third Programme* lancé en 1946¹¹¹ est l'équivalent britannique des représentants de la *Bildung* chère à Pevsner. Quand il écrit pour eux, l'historien d'art peut diversifier les thèmes abordés et n'est plus contraint d'assouplir son propos. Dans ses émissions fleurissent alors les expressions « comme vous le savez », « bien sûr », « inutile de dire » qui instaurent une communauté d'esprit, un dialogue d'égal à égal. L'évolution vers ce nouveau discours (un mélange de prise de liberté favorisée par le média radiophonique et d'érudition semblable au contenu de ses cours à l'université), peut être observée dans l'émission « *Richard Payne Knight* », diffusée en janvier 1947, qui postule une familiarité avec les noms d'Edmund Burke, Charles James Fox ou William Blake, et avec la notion de mouvement *picturesque* et de ses éminents représentants, Horace Walpole ou Capability Brown. Le ton de la description de la demeure construite par Knight, Downton Castle (1778), est très proche de celui des livres de Pevsner :

L'endroit le plus remarquable de la maison est sa salle à manger circulaire, une pièce noble ornée de hautes colonnes sur le modèle du Panthéon à Rome. De l'extérieur, toutefois, cette salle apparaît comme une partie de la tour ronde à créneaux, l'une des nombreuses variations formelles que Knight arrangea d'une manière pittoresque complètement asymétrique. Cela rappelle délibérément les châteaux enchantés à l'arrière-plan d'un Claude Lorrain¹¹².

109. *Ibid.*, p. 28.

110. *Ibid.* (Pevsner souligne.)

111. Voir Humphrey Carpenter, *The Envy of the World: Fifty Years of the BBC Third Programme and Radio 3, 1946-1996*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1996.

112. Nikolaus Pevsner, « Richard Payne Knight », 16 janvier 1947, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 43-46, ici p. 44.

Pevsner se sent autorisé à faire des descriptions architecturales, supposant que ceux qui l'écoutent connaissent de première main les bâtiments évoqués.

1946 est aussi l'année où commence sa longue collaboration avec la réalisatrice Anna Kallin (1896-1984)¹¹³. Kallin est née à Moscou dans une famille juive et s'est installée à Berlin en 1912. Internée en 1914, elle est relâchée et passe les années de la Première Guerre mondiale à l'université de Leipzig¹¹⁴. Son chemin y croise celui de la famille Pevsner, car elle évolue dans les mêmes cercles intellectuels qu'Annie Pevsner. De plus, elle entretient pendant plusieurs années une relation avec le peintre Oskar Kokoschka (1886-1980), que Nikolaus a rencontré en Suisse (lorsqu'il accompagnait sa mère en cure en 1910) puis à Dresde, et avec qui il entretient longtemps un contact amical. Quand Pevsner revoit Kallin en Grande-Bretagne, elle est devenue, au sein de la BBC, « une exilée intrépide qui [semble] réunir en elle la conception britannique du service public et le concept russe de l'intellectuel comme autorité morale¹¹⁵ ».

Le premier projet pour lequel elle propose le nom de Pevsner à la BBC est une émission sur la transformation des ruines des églises en monuments commémoratifs, car il lui semble la personne appropriée pour traduire à la radio le point de vue défendu à l'époque par l'*Architectural Review*: « Certains plaident pour qu'on restaure, d'autres pour qu'on se débarrasse des débris pour créer des espaces ouverts. L'*Architectural Review* voudrait que les ruines soient préservées en l'état, en tant que monuments commémoratifs des conflits¹¹⁶. » Kallin souhaite offrir une plate-forme au débat de société essentiel sur la place à donner à l'histoire dans le mouvement de reconstruction de l'après-guerre. Dans le manuscrit du programme finalement intitulé « *Reflections on Ruins* » (« Considérations sur le thème des ruines ») et diffusé en 1946, Pevsner adopte le ton critique propre au médium radiophonique: « Nous ne voulons pas répéter les erreurs de 1914-1918. Nous ne voulons pas d'obélisques dénués de signification, de soldats de bronze en uniformes de combat sortis du musée de Madame Tussaud, de croix de village commandées dans des catalogues¹¹⁷. »

113. Voir Michael Ignatieff, *Isaiah Berlin: A Life*, New York, Metropolitan Books, 1998, p. 204-205.

114. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 479.

115. Ignatieff, *Isaiah Berlin*, op. cit., p. 204.

116. Anna Kallin, [Mémoire], 19 mars 1946, BBC.

117. Nikolaus Pevsner, « Reflections on Ruins », 3 mai 1946, in: *Broadcast Talks*, op. cit., p. 21-23, ici p. 22.

Avec Kallin, Pevsner réalise plusieurs émissions sur l'art allemand, qui le posent en médiateur anglo-allemand, dans le fond et dans la forme. Ainsi, dans la structure de « *German Painting of the Age of Reformation* » (« La peinture allemande de l'époque de la Réforme », 1949), il reprend la trame d'un séminaire de Pinder suivi en 1922¹¹⁸. Alors que l'enjeu du cours allemand était l'exaltation de l'art national, le programme anglais (un commentaire de l'exposition organisée au Victoria & Albert Museum pour célébrer le 450^e anniversaire de la Réforme) joue sur le paradigme de la découverte et de la redécouverte. L'introduction définit la période de la Réforme sur le plan de l'histoire culturelle : « C'est un mouvement [...] spirituel et un mouvement social qui a pris de l'ampleur en 1517 mais dont les racines plongent profondément dans la pensée de toute la fin du Moyen Âge¹¹⁹. »

Pevsner parle ensuite d'Albrecht Dürer, mais s'intéresse moins à ses œuvres qu'aux écrits du peintre, notamment l'entrée de son journal qui rapporte sa réaction à l'annonce de la disparition de Martin Luther en 1520. Dans l'interprétation de Pevsner : « Ici, pour une fois, nous entendons la foi passionnée de Dürer s'exprimer, alors qu'on ne peut que la sentir dans ses œuvres et dans les œuvres des autres grands peintres de sa génération¹²⁰. » L'analyse du discours nourrit celle de la production artistique. Plus loin, Pevsner mêle également réflexions sur l'iconographie et références littéraires, à propos du tableau *Paysage de forêt avec saint Georges combattant le dragon*, d'Albrecht Altdorfer : « Voilà la poésie de Tieck, de Brentano et d'Eichendorff anticipée de trois cents ans¹²¹ », avant de citer quelques vers de Ludwig Tieck, en allemand. L'incursion dans l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit se marie extrêmement bien avec le médium de la radio : les propos de Pevsner fonctionnent sur le mode de l'évocation et de l'association d'idées.

Les conférences Reith

Les « *Reith lectures* » ont été créées en 1948 et baptisées en l'honneur de John Reith (1889-1971), le premier directeur général de la BBC. En son temps, Reith a imposé l'idée que la radio est un service public dont la tâche est d'enrichir la vie intellectuelle et culturelle de la nation. Le

118. Nikolaus Pevsner, « *German Painting of the Age of Reformation* », 16 juillet 1949, *Ibid.*, p. 90-93.

119. *Ibid.*, p. 90.

120. *Ibid.*

121. *Ibid.*, p. 92.

premier cycle de conférences Reith a été confié au philosophe et mathématicien Bertrand Russell (1872-1970) en 1948. Lui succèdent, entre autres, le spécialiste de l'éducation Robert Birley (1903-1942) en 1949 — « *Britain in Europe: Reflections on the Development of a European Society* » (« La Grande-Bretagne en Europe : réflexions sur le développement de la société européenne ») — et le physicien Robert Oppenheimer (1904-1967) en 1953 — « *Science and the Common Understanding* » (« La science et le sens commun »). Pevsner intervient en 1955, entre l'exposé du philosophe Oliver Franks (1905-1992), « *Britain and the Tide of World Affairs* » (« La Grande-Bretagne et la conduite des affaires mondiales »), en 1954, et celui du physicien Edward Appleton (1892-1965), en 1956, « *Science and the Nation* » (« La science et la nation »)¹²². Le thème récurrent des conférences est la place intellectuelle et culturelle de la nation britannique à l'international : il existe une pensée nationale qui se décline dans les sciences et dans la politique, et dont on peut tirer de la fierté.

Pevsner tente d'appliquer ce postulat au champ artistique, où le sentiment national est relativement peu développé. Le médium radiophonique est utilisé à des fins pédagogiques, pour éveiller la conscience nationale et défendre la cause de l'histoire de l'art britannique auprès du public. Ce passage, tiré de la première émission, présente un exemple parlant de cette approche :

La compréhension et l'appréciation de l'œuvre d'un artiste viennent s'ajouter aux plaisirs véritablement importants de l'existence, et ainsi l'améliorent. Personne ne niera le fait que la poésie et la musique ont ce pouvoir, mais les révélations qui peuvent nous affecter par le regard nous sont moins familières. Vous pouvez aller à la National Gallery ou dans n'importe quel grand musée et laisser les œuvres vous parler, comme elles viennent. Mais au bout d'un certain temps la plupart des visiteurs intelligents se rendent compte qu'ils ont besoin de l'histoire pour comprendre, et même pour apprécier l'art¹²³.

Les mécanismes identifiés dans l'analyse d'autres émissions de Pevsner (l'allusion anecdotique à une visite au musée, l'expérience commune impliquée dans le « nous ») sont reconnaissables ici, preuve qu'il a

122. Voir Bertrand Russell, *Authority and the Individual*, 1948 ; Robert Birley, *Britain in Europe: Reflections on the Development of a European Society*, 1949 ; Robert Oppenheimer, *Science and the Common Understanding*, 1953 ; Oliver Franks, *Britain and the Tide of World Affairs*, 1954 et Edward Appleton, *Science and the Nation*, 1956, BBC (<http://www.bbc.co.uk/radio4/features/the-reith-lectures/transcripts/>).

123. Nikolaus Pevsner, « The Geography of Art », 16 octobre 1955, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 254-261, ici p. 254.

développé une *lingua* radiophonique par laquelle il transmet son message constant : l'historien de l'art a un rôle à jouer dans la société.

Les talents pédagogiques de Pevsner sont commentés abondamment dans les semaines de diffusion de l'émission, et souvent avec enthousiasme :

Enfin ! Une série de conférences Reith dont on peut non seulement comprendre, mais encore apprécier chaque phrase. Difficile d'imaginer quelqu'un qui correspondrait moins au Professeur allemand des légendes (solennel, sans humour, embourbé dans son propre savoir) que Pevsner. [...] Contrairement à quelques-uns des autres conférenciers dans la série, il n'est pas le genre d'enseignant qui « gravit l'échelle de la pensée puis donne du pied pour faire tomber l'échelle qu'il a gravie ». Il n'essaye pas non plus d'en prouver trop ou de forcer les faits à correspondre à ses théories, comme le font ceux qu'une idée fixe a rendus fanatiques. Il admet des exceptions et des modifications ; de fait, il est un modèle de raison et de charme. J'espère que la prochaine fois qu'un scientifique ou qu'un philosophe entreprendra de présenter les séries Reith, il étudiera avec attention le style de Pevsner, sa méthode et son approche, pour faire en sorte de captiver son audience de la première à la dernière émission¹²⁴.

Au-delà du cliché national de l'universitaire allemand maintes fois rencontré, ce passage indique que l'image de Pevsner après les conférences Reith est celle d'un homme de radio hors pair, qui sait rendre son discours accessible. Il s'inscrit peu à peu dans le paysage intellectuel britannique, puisqu'il est cité comme modèle pour les émissions futures, et assoit sa position d'éducateur populaire.

Une pédagogie radiophonique

À partir de 1958 et jusqu'à la fin de sa carrière, Pevsner travaille régulièrement avec la réalisatrice Leonie Cohn (1917-2009)¹²⁵. Née à Kaliningrad (alors Königsberg) dans une famille juive, Cohn faisait ses études à Rome lorsque les mesures répressives du régime fasciste la forcèrent à quitter l'Italie. Elle se réfugie en Angleterre en 1938, où elle est hébergée par la famille d'Herbert Read. En 1941, elle devient traductrice pour la station germanophone de la BBC puis passe à la réalisation d'émissions pour les chaînes nationales de la BBC en 1950, se spécialisant

124. « A number of things », *Socialist Commentary*, décembre 1955.

125. « Leonie Cohn », *The Telegraph*, 1^{er} septembre 2009.

dans les arts plastiques. Ses commentaires sur le synopsis proposé pour « Gothic – Early to High » (« Du premier gothique au gothique flamboyant »), une critique de l'exposition organisée à Paris par le Conseil de l'Europe, que Pevsner lui envoie en 1968, témoignent d'une grande attention au détail: « Vous nous dites qu'une chose *est* gothique sans nous donner vos critères de jugement. [...] Les raisons pour lesquelles une personne a une opinion sont pourtant aussi intéressantes, voire plus, que l'opinion elle-même, n'est-ce pas? Surtout en histoire de l'art¹²⁶ ».

Dans la version diffusée, Pevsner répond à cette remarque en commençant par énumérer les questions que tout auditeur pourrait se poser: « Quand finit l'art roman et quand commence le gothique? Qu'est-ce que le premier gothique, qu'est-ce que le gothique flamboyant, qu'est-ce que le gothique tardif¹²⁷? » Puis il arrive à une définition, par tâtonnements et par délimitation chronologique: « Les chercheurs sont *divisés* sur la question des *frontières* entre le roman et le gothique et entre le premier gothique et le gothique flamboyant¹²⁸. » Après avoir introduit le débat historiographique, il indique quelle est sa propre position:

Pour moi, les sculptures du portail ouest de Chartres sont gothiques, pour certains, ce n'est pas le cas. *Ils* disent que des figures si allongées sont forcément du même style que, par exemple, les figures d'Autun, et personne ne niera que ces dernières *sont* romanes. Je réponds qu'Autun est fait en *relief*, c'est-à-dire que les figures font (encore) partie du mur, elles vivent sur le mur, alors qu'à Chartres elles sortent du mur, elles sont formées, de même que les fûts et les colonnes de l'architecture gothique remplacent les murs solides¹²⁹.

Un retour sur les notes de cours prises par Pevsner en 1922 révèle une source possible pour cette comparaison entre Autun et Chartres. Pinder utilisait les mêmes critères de distinction. Pour Autun: « apesanteur complète, les plis des vêtements sont plats [...]. La spiritualité inouïe tient au fait que ce ne sont que des lignes très simples, de sorte que la moindre déviation de la verticale prend de l'importance¹³⁰ » et pour Chartres: « Ici, la figure est obtenue dans la colonne, et donc de la ligne, non pas

126. Lettre de Leonie Cohn à Nikolaus Pevsner, 26 avril 1968, BBC. (Cohn souligne.)

127. Nikolaus Pevsner, « Gothic – Early to High », 26 mai 1968, in: *Broadcast Talks*, op. cit., p. 490-497, ici p. 490.

128. *Ibid.* (Pevsner souligne.)

129. *Ibid.*, p. 491. (Pevsner souligne.)

130. *Id.*, « Pinder Die darstellende Kunst im Mittelalter », 1922, GP 4/86.

de la surface¹³¹. » Pevsner puise dans ses archives les outils pour mener à bien ce qu'il présente comme la tâche perpétuelle de l'historien d'art : « Je suis sûr qu'une histoire de l'art qui se veut plus qu'un catalogue et une liste de noms *doit* maîtriser les styles. Il *doit* y avoir un point commun qui unit toutes les œuvres d'art les plus importantes d'une période et il vaut la peine d'essayer, encore et encore, de le *définir*¹³². » Dans cette profession de foi insistante, il réitère sa conviction que l'historien de l'art a une responsabilité envers la culture dont il fait partie et doit établir une terminologie fiable, qui donnera une prise solide sur l'environnement culturel de la nation.

Porte-parole de la culture britannique en Allemagne

Les émissions radiophoniques de Pevsner diffusées en Allemagne représentent une forme importante de médiation de ses théories. Il n'intervient pas directement sur des chaînes de radio nationales, mais dans les programmes internationaux de la BBC (son apparition en 1961 dans les programmes de la radio du secteur américain (*Rundfunk im Amerikanischen Sektor Berlins*), fondée par les forces d'occupation américaines en 1946¹³³ demeure une exception¹³⁴). L'intention de transfert est inscrite dans le choix des thèmes et dans le discours rhétorique adopté, censé créer une image de médiateur entre les deux aires culturelles. Pevsner participe entre 1950 et 1972 à une quinzaine de programmes destinés au public allemand. Les titres de ces émissions donnent un aperçu du champ d'expertise qui est associé à son nom et qu'il choisit de déployer pour l'Allemagne : « *The Golden Age of English Architecture* » (« L'âge d'or de l'architecture anglaise », 1950), « *Anglo-German Friendship* » (« Amitié anglo-allemande », 1952), « *The new St Paul's Plan* » (« Nouveaux plans pour Saint-Paul », 1956), « *Bauen und planen* » (« Construire et planifier », 1959), « *The Penguin Story* » (« L'histoire de Penguin », 1959), « *Deutscher Geist in England* » (« L'esprit allemand en Angleterre », 1959), « *Hogarth* » (1964), « L'abbaye de Westminster » (1965) ou encore « *Germany and I* » (« L'Allemagne et moi », 1968). L'Angleterre est au centre des interven-

131. *Ibid.*

132. Pevsner, « Gothic – Early to High », in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 496-497. (Pevsner souligne.)

133. Voir [Rundfunk im Amerikanischen Sektor Berlins] (éd.), *RIAS Berlin vom « Drahtfunk » zum nationalen Hörfunk*, Berlin, RIAS Berlin, Abt. Presse und Information, 1992.

134. Nikolaus Pevsner, « Zur Sozialgeschichte der Architektur », *RIAS*, 31 juillet 1961, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 420-428.

tions de Pevsner. Certaines émissions font de sa fonction de passeur le thème principal, et l'architecture domine nettement.

Dans « *New Trends in Architecture* » (« Nouvelles tendances en architecture », 1957), Pevsner revient sur les transferts architecturaux entre le Royaume-Uni et l'Allemagne identifiés dans *Pioneers of the Modern Movement* et qui constituent, depuis, son cadre de référence pour concevoir le développement de l'architecture moderniste, en les adaptant au point de vue des auditeurs allemands. Il commence par une allusion à Hermann Muthesius, qui s'est rendu à Londres « pour étudier la maison anglaise et l'éducation artistique anglaise et diffuser ses résultats en Allemagne¹³⁵ ». Pevsner explique que l'objectif de la fondation du *Deutscher Werkbund* était de « lancer une Renaissance de l'artisanat sur le modèle anglais¹³⁶ ». La rhétorique de la compétition employée dans le programme donne l'avantage tantôt à un pays, tantôt à l'autre. Conformément à la ligne théorique des *Pioneers*, c'est plutôt l'Allemagne qui l'emporte au début du xx^e siècle : « Ce fut le moment où l'Allemagne prit le pas sur l'Angleterre¹³⁷ ». Même à l'époque contemporaine, Pevsner semble accepter dans un premier temps le jugement traditionnel de l'infériorité de l'architecture anglaise : « L'Angleterre ne domine pas dans l'architecture, elle n'est pas non plus importante dans tous les domaines de l'architecture¹³⁸. »

Cette concession faite, c'est toutefois sur les domaines dans lesquels Pevsner considère que l'apport anglais est dominant qu'il recentre son intervention : dans la construction d'établissements scolaires et dans l'habitation en général, l'Angleterre « a connu plus de succès significatifs que l'Allemagne¹³⁹ ». Ce fait est méconnu selon lui parce que le point de vue allemand, et plus généralement, étranger, sur l'architecture anglaise est déformé par la couverture médiatique disproportionnée de grands projets (comme le chantier de Whitehall à Londres) qui restent très conventionnels mais qui ne sont pas représentatifs des courants contemporains de l'architecture vernaculaire, dont il présente des exemples pour faire contrepoids¹⁴⁰. Pevsner se pose en successeur de Muthesius et démontre le succès de la fusion des principes du jardin anglais avec la construction

135. Nikolaus Pevsner, « New Trends in Architecture », 9 mai 1957, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 340-343, ici p. 340.

136. *Ibid.*

137. *Ibid.*

138. *Ibid.*, p. 341.

139. *Ibid.*

140. Voir *ibid.*, p. 343.

d'un environnement de vie dans les villes et les banlieues résidentielles, intégration réussie des principes du pittoresque à la vision moderne : « L'Angleterre paraît supérieure aux autres pays, et il me semble que c'est la raison pour laquelle les meilleurs lotissements anglais sont supérieurs à ce qui se fait de mieux dans les autres pays, y compris la Suède¹⁴¹ ». Son propos est parcouru de la fierté qu'il ressent à faire découvrir la modernité anglaise et la conscience de l'importance de son activité de médiateur : « Cette combinaison de modernité dans le style et la forme de l'architecture et d'un sentiment de bien-être si atemporel me semble une exigence si pressante dans tous les pays que c'est avec une joie toute particulière que je fais visiter Roehampton aux visiteurs étrangers, même aux Américains et même aux Allemands¹⁴². »

Le titre du programme « *Personal Talk* » (« Entretien personnel », dans le *German Service*, en 1972) est trompeur au premier abord. Pevsner retrace en fait l'instauration des institutions de conservation du patrimoine architectural, dans une perspective comparative entre l'Angleterre et l'Allemagne. Toutefois, en parcourant les étapes de son rôle dans la campagne pour la préservation de l'architecture du XIX^e siècle, il construit en creux son autoportrait en défenseur du patrimoine :

Ici, j'ai pu suivre cette évolution année après année. J'ai moi-même donné pendant un semestre, vers 1930, un cours sur l'architecture du XIX^e siècle qui s'est heurté à une grande incompréhension, même de la part des professeurs les plus bienveillants. Ma conférence inaugurale à Cambridge en 1949 traitait d'un architecte né en 1820 et les étudiants pensaient que c'est une plaisanterie très drôle. Neuf ans plus tard, nous avons fondé la *Victorian Society*. Même à l'époque, en 1958-1959, les gens pensaient que [notre] groupe était formé d'individus qui s'intéressaient aux fleurs en cire sous des cloches de verre¹⁴³.

En Allemagne comme en Angleterre, Pevsner a été à contre-courant du goût de son époque, mais sa résilience a porté ses fruits, puisque le mouvement de préservation, qui inclut désormais le patrimoine victorien, est en plein essor : « Parmi les experts comme les profanes, ce sont les jeunes qui peuvent maintenant apprécier aisément le XIX^e aussi bien que le XVIII^e siècle. Le vieil homme que je suis en tire une grande motivation¹⁴⁴. » La conclusion

141. *Ibid.*, p. 342.

142. *Ibid.*, p. 344.

143. Nikolaus Pevsner, « *Personal Talk* », 13 juin 1972, in : *Broadcast Talks*, op. cit., p. 515-518, ici p. 517.

144. Pevsner, « *Personal Talk* », 1972, op. cit., p. 517.

ouvre sur une synthèse idéale des qualités présentes en Angleterre et en Allemagne: « Les experts [en Amérique] nous envient notre législation [en Angleterre] et vous envient [en Allemagne] le calibre de votre activité de recherche. Si seulement ces deux aspects pouvaient être associés dans nos deux pays! Mais cela [semble] trop ambitieux pour le moment¹⁴⁵. »

Pevsner emploie la rhétorique de la synthèse, comme souvent dans ses travaux, et on peut faire une double lecture de son appel à une association entre l'Allemagne et la Grande-Bretagne: le premier niveau est celui de la collaboration internationale pour tirer parti de caractéristiques nationales propres, le pragmatisme britannique et l'érudition allemande, et faire avancer une cause qui devrait être commune, la protection du patrimoine artistique. On peut peut-être lire dans ce passage l'ambition personnelle ou du moins l'espoir d'avoir, au cours d'une carrière située au seuil de deux cultures, su allier l'esprit pratique à l'esprit de la recherche.

L'ARPEUTEUR DES ARTS ET DE L'ARCHITECTURE BRITANNIQUES

Pevsner sur les traces de Georg Dehio

Pour les historiens d'art et d'architecture de la génération de Pevsner, la lecture des guides publiés par l'historien Georg Dehio accompagnait comme un rituel chaque excursion et chaque visite de monument¹⁴⁶. Dehio¹⁴⁷ est né à Reval (Tallin, dans l'actuelle Estonie), un territoire balte appartenant à la Russie mais empreint de culture allemande. Dans cette culture de l'enclave, il prit d'autant plus profondément conscience de son appartenance à la *Bildung* et aux cercles intellectuels germanophones. L'affirmation de cet ancrage culturel passa par des études d'histoire, jusqu'à sa thèse à Göttingen en 1872, sur l'Allemagne médiévale¹⁴⁸. C'était une évidence pour Dehio, qui venait d'une ville hanséatique où le souvenir du Moyen Âge était omniprésent et « considérait comme son devoir de soutenir moralement ses compatriotes qui se sentaient exposés à une

145. Pevsner, « Personal Talk », 1972, *op. cit.*, p. 517.

146. Voir Markus Weis, « Zur Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in: Volker Himmlein et Peter Betthausen (éd.), *Georg Dehio (1850-1932): 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2000, p. 49-102, ici p. 49.

147. Voir Gabit Dolf-Bonekämper, « Georg Dehio », in: Espagne/Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, *op. cit.*, p. 53-60.

148. Betthausen, *Ein deutscher Kunsthistoriker*, *op. cit.*, p. 43.

pression russe croissante, en étudiant leurs origines et leur passé et en le leur racontant¹⁴⁹ ». Il reçut son habilitation à Munich en 1877 et commença alors à s'intéresser à l'histoire de l'art national.

Dans *Geschichte der deutschen Kunst* (« Histoire de l'art allemand »), Dehio reconnaît l'existence, au cœur de la production artistique de la nation, d'influences internationales. Chez Dürer par exemple, il constate les interactions, dans la personnalité de l'artiste, entre un pôle allemand et un pôle universel : « Dürer était (justement parce qu'il était allemand) une nature complexe. Et il l'était d'autant plus du fait d'une position sociale qui faisait se rencontrer dans son esprit les opinions de deux époques et de deux peuples¹⁵⁰ ». Ce point de vue sur l'artiste peut s'appliquer à l'historien d'art lui-même. Pinder rend hommage à cet aspect duel de l'historiographie de Dehio dans un discours prononcé en 1920 :

C'est un Balte qui nous a tant donné, un Balte passionné et conscient de ses origines, ce qui voulait toujours dire un Allemand passionné et conscient de ses origines. [...] Nous rendons hommage à l'historien qu'il est, en le considérant historiquement. Il est l'absolu contraire du type du travailleur intellectuel déraciné, sans tribu, sans peuple, sans histoire, qu'une partie de nos contemporains voit comme un idéal¹⁵¹.

Tout en explorant et en faisant connaître l'art national, Dehio s'enracine dans la culture allemande, et la série de guides dont il est l'instigateur est un moteur de cet enracinement, au même titre que le seront les *Buildings of England* créés par Pevsner pour les éditions Penguin.

En 1899, alors qu'il est professeur à l'université de Strasbourg, Dehio se voit confier par la commission des monuments historiques (*Kommission für Denkmalpflege*) récemment fondée la tâche d'écrire un répertoire architectural allemand¹⁵². Il souhaite œuvrer pour que « la protection des monuments ne soit pas entendue seulement comme un projet de l'État, mais aussi comme un projet social (un projet pour l'ensemble de la population¹⁵³) », dont le *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* qu'il propose de publier serait le vecteur. Il évoque cette ambition en 1901 :

149. *Ibid.*

150. Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst: Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des alten Reichs, Renaissance und Barock*, Berlin, de Gruyter, 1926, p. 68.

151. Wilhelm Pinder, « Georg Dehio zu seinem siebzigsten Geburtstag », in : *Id., Gesammelte Aufsätze*, op. cit., p. 50-59, ici p. 50.

152. Voir Weis, « Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in : Himmelein/Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, op. cit., ici p. 52.

153. Betthausen, *Ein deutscher Kunsthistoriker*, op. cit., p. 247.

Le principal objectif du manuel est de donner les moyens de s'informer rapidement sur quelque monument que ce soit [...]. Le manuel ne s'adresse pas seulement aux spécialistes, on doit plutôt essayer d'encourager le cercle plus vaste des personnes instruites et de promouvoir parmi eux la découverte des monuments du pays natal¹⁵⁴.

Wölfflin écrit en 1913 que la contribution de Dehio à la diffusion de l'histoire de l'art et de l'architecture au sein de la culture allemande, hors des seuls cercles universitaires, fut essentielle, et le qualifie de « Cicéron allemand¹⁵⁵ ».

Deux prototypes de guides architecturaux

En 1945, Pevsner suggère à Lane une série de guides d'architecture par comté dont le premier volume, consacré à la Cornouailles, paraît en 1951. L'intention pédagogique des *Buildings of England* est similaire à celle du manuel de Dehio, mais l'ambition de Pevsner était « de dépasser Dehio sur deux plans: la longueur et l'autopsie¹⁵⁶ ». Par exemple, le *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* repose sur une équipe: Dehio est responsable des entrées les plus importantes (trois cents sur les 100 000 monuments sélectionnés¹⁵⁷) et pour la collecte des sources, les visites et la rédaction, il s'entoure de collaborateurs réguliers comme Cornelius Gurlitt (1850-1938), Oscar Döring (1844-1917), Rudolf Kautzsch, Friedrich Schneider (1836-1907), Paul Jonas Meier (1857-1946) ou Richard Haupt (1846-1940)¹⁵⁸. En revanche, même si les recherches préliminaires sont effectuées par des assistants (des historiennes réfugiées, pour les premiers volumes, puis des étudiants¹⁵⁹), Pevsner estime qu'il doit avoir vu et visité systématiquement tous les bâtiments dont il sera ensuite question. Il suit ce principe et rédige chaque livre seul jusqu'au volume sur le comté de Surrey de 1962, co-écrit avec Ian Nairn (1930-1983)¹⁶⁰.

154. Cité dans Weis, « Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in: Himmelein/Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, op. cit., p. 56-57.

155. Cité dans Betthausen, *Ein deutscher Kunsthistoriker*, op. cit., p. 262.

156. Pevsner, « Foreword », op. cit., p. xi.

157. Voir Betthausen, *Ein deutscher Kunsthistoriker*, op. cit., p. 260.

158. Voir Weis, « Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in: Himmelein/Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, op. cit., p. 64.

159. Voir Rosemary Hill, « Positively Spaced Out », *London Review of Book*, vol. 23, n° 17, septembre 2001, p. 30-31.

160. Nikolaus Pevsner et Ian Nairn, *The Buildings of England: Surrey*, Harmondsworth, Penguin, 1962.

Les guides de Dehio adoptent une division topographique simple : trois volumes, portant respectivement sur l'ouest, le nord et le sud de l'Allemagne, sont programmés en 1900. L'année suivante, la liste est modifiée et les attributions des volumes deviennent plus fines, même si elles restent délimitées selon les points cardinaux. Tout en facilitant la répartition pragmatique des sources, le but de Dehio est de « représenter de grands ensembles cohérents de géographie de l'art¹⁶¹ », placée « au-dessus de la géographie "politique"¹⁶² ». Dans la continuité de l'unification nationale de 1871, le *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* accompagne la patrimonialisation de l'art allemand et son entrée dans la conscience collective, tout en créant une géographie culturelle nationale¹⁶³. La série anglaise répond à une autre logique : la structure des *Buildings of England* part de la division administrative et cherche à dégager les spécificités architecturales, culturelles ou encore géologiques de chaque comté dans un chapitre introductif de synthèse :

[Les] livres [de Pevsner] sont peut-être le dernier mémorial des comtés, non seulement comme entités politiques mais surtout comme régions aux identités distinctes. Ces identités n'avaient rien d'artificiel. Les comtés d'Angleterre devinrent ce qu'ils étaient par la vertu de la géographie physique et sociale. Cette géographie se reflétait dans leur architecture et dans la structure de leur gouvernement. Dans ses introductions, Pevsner se plaisait à établir des distinctions entre comtés et entre divisions, [...] assemblant la culture d'une nation à partir du matériau brut de son architecture¹⁶⁴.

La tâche de compilation est d'autant plus difficile pour Pevsner qu'il n'existe pas dans l'immédiat après-guerre de liste exhaustive des édifices qui pourraient présenter un intérêt. Des inventaires ont été lancés vers 1900, par exemple celui de la Commission royale des monuments historiques, mais le travail est loin d'être abouti au moment de la préparation des premiers volumes des *Buildings of England* (il a ainsi fallu quarante-cinq ans pour couvrir six comtés et les villes de Londres et d'Oxford¹⁶⁵).

161. Weis, « Zur Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in : Himmelein/Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, op. cit., p. 74.

162. *Ibid.*

163. Voir Helmut Börsch-Supan, « Georg Dehios Geschichte der deutschen Kunst als Dokument deutscher Geschichte », in : Himmelein/Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, op. cit., p. 35-48.

164. Simon Jenkins, « Si monumentum Pevsnerianum », in : Simon Bradley et Bridget Cherry, *The Buildings of England: A Celebration*, Bectles, The Penguin Collectors' Society for the Buildings Books Trust, 2000, p. 54-58, ici p. 57.

165. Voir Marcus Whiffen, *Art Journal*, vol. 15, n° 1, 1955, p. 72-74, ici p. 73.

Dehio a lui aussi a été confronté à ce problème pendant l'écriture de ses guides : « La science en aura-t-elle jamais fini ? Et les inventaires seront-ils jamais terminés, s'ils doivent être réalisés selon un modèle scientifique satisfaisant ? [...] Ils n'arriveront jamais à une conclusion définitive. Le progrès de la science crée sans cesse de nouveaux besoins¹⁶⁶. » L'inventaire et le manuel suivent d'après lui des principes différents :

Le manuel en préparation, au lieu de partir des besoins et des intérêts locaux comme c'est la tâche des inventaires, doit considérer l'aire artistique allemande comme un tout, soumettre dans cette perspective le matériel rassemblé dans les inventaires à une observation minutieuse, choisir ce qui est le plus important et le décrire avec concision. [...] Le manuel se veut un complément nécessaire au travail d'inventaire allemand dans son ensemble ; grâce à lui, les résultats de cette vaste entreprise seront rendus plus facilement accessibles à chaque territoire et mis en circulation à des fins théoriques et pratiques¹⁶⁷.

Dans le processus de sélection, Dehio définit les monuments comme les œuvres d'art et d'architecture qui se trouvent à l'endroit où elles ont été originellement produites¹⁶⁸. Pevsner adhère à ce principe d'étude *in situ* et entame dans les *Buildings of England* une double mission de collecte d'informations et de mise à disposition du public, à travers ces volumes en format de poche, d'un premier recensement du patrimoine architectural.

L'œuvre d'une carrière

Pour beaucoup de commentateurs, une telle recension est un exploit, comme le montre ce compte rendu de l'un des deux volumes sur Londres :

La masse d'informations, de la Londres romaine aux édifices actuellement en construction, est formidable, et c'est la personnalité énergique de l'auteur seule qui les assemble en une image cohérente. Le livre est une performance remarquable. [...] La fusion de l'ensemble, la visite de tant de rues et d'édifices et surtout, tous les commentaires stimulants qui en sont faits... Il a tout accompli seul [...], une entreprise presque incroyable¹⁶⁹.

166. Cité dans Weis, « Zur Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », *op. cit.* p. 71.

167. *Ibid.*, p. 55-56.

168. Voir *ibid.*, p. 76.

169. Margaret Whinney, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 99, n° 656, novembre 1957, p. 390.

With Pevsner in England, Gerald Nason, 1985 (avec la permission de l'auteur).

Le critique de l'*Observer* conclut en disant que Pevsner possède « ce génie teutonique inestimable du catalogue et de la compilation à échelle gargantuesque¹⁷⁰ ».

En 1974, année où Pevsner complète le dernier volume, plusieurs journaux comparent les *Buildings of England* au grand inventaire de l'Angleterre mené sur ordre de Guillaume le Conquérant en 1086, le *Domesday Book* (*Livre du Jugement Dernier*): « Cet inventaire exhaustif de monuments est, dans son concept, un *Domesday* moderne, avec ses 20 000 pages et ses 8,5 millions de mots¹⁷¹. » Le gigantesque recensement du patrimoine (dans le sens des biens matériels) fait au XI^e siècle, portrait collectif en filigrane d'une communauté à un instant donné, est rapproché de l'inventaire du patrimoine architectural digne de figurer dans un portrait de la nation britannique au milieu du XX^e siècle. Le *Domesday* est ainsi un marqueur culturel qui ancre le projet des *Buildings of England* dans l'imaginaire national.

Paradoxalement, les journaux insistent en même temps sur l'idée que seul un *outsider* aurait pu accomplir un tel exploit et renvoient à la faculté d'objectivité de l'étranger et aux caractéristiques nationales de l'Allemand minutieux. Toutefois, le *Domesday* était aussi le projet d'un « étranger », Guillaume de Normandie. La métaphore rappelle finalement l'existence de courants transnationaux dans la formation du patrimoine national. Pour le *Times*, c'est un *Domesday* « personnel » que vient de finir Pevsner¹⁷², alors que le *Birmingham Post* évoque en titre « le livre du Jugement Dernier d'une Angleterre en voie de disparition¹⁷³ ».

Pevsner met vingt ans à compléter la série. Quand il évoque les *Buildings of England* en 1968, son récit de la genèse du projet laisse une impression ambiguë. D'un côté, cela aurait dû être le chef-d'œuvre qui lui assurerait une place respectable dans le monde universitaire britannique: « J'ai toujours pensé qu'une telle entreprise était nécessaire, celle de fournir à l'Angleterre ce que Dehio a fait entre 1905 et 1912 pour l'Allemagne, mais de le faire de manière bien plus détaillée¹⁷⁴. » Il adopte la même posture sacrificielle que son prédécesseur, qui écrivait dans la préface du premier volume du *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*: « [Je dus] entreprendre moi-même le travail, sachant

170. *The Observer*, 16 octobre 1955.

171. « Latterday "Domesday" », *Worcester Evening News*, 1974.

172. « Sir Pevsner completes his Edifice of Words », *The Times*, 29 juin 1947.

173. Keith Brace, « Domesday Book for vanishing England », *The Birmingham Post*, 27 juin 1974.

174. Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1, op. cit., p. 8.

pertinemment que je serais complètement accaparé pendant un grand nombre d'années¹⁷⁵. »

Pevsner pense que le projet a pris le temps qu'il aurait préféré consacrer à ses recherches, et que ses écrits ont perdu en pertinence et en rigueur ce qu'ils ont peut-être gagné en accessibilité :

On pourrait discuter pour décider si j'ai eu raison ou non de m'engager dans les *Buildings of England* au détriment de tout le reste. Il y a du pour et du contre. Pour : le profane et l'expert ont besoin d'une compilation exhaustive, contre : en l'absence de recherche de première main et sous la pression du temps, cette compilation est pleine d'erreurs¹⁷⁶.

Son opinion *a posteriori* met en avant les aspects négatifs. Pourtant, dans le projet en lui-même, l'historien d'art admettait et prévoyait une marge d'erreur incontournable, comme l'a d'ailleurs fait Dehio avant lui. Ce dernier écrit dans la préface de la seconde édition du *Handbuch* qu'il souhaite voir instaurer l'habitude de mettre en commun les découvertes (et les vérifications) locales par les professionnels, mais aussi par les lecteurs : « Il est constamment nécessaire de se demander quels objets inclure, quels objets laisser de côté, et je vous invite aussi dans cette perspective à me venir en aide par vos conseils¹⁷⁷. » De même, chaque volume des *Buildings of England* contient la mention suivante : « L'auteur et l'éditeur seraient reconnaissants à tout utilisateur de ce livre qui leur indiquerait d'éventuelles erreurs et omissions de la façon la plus détaillée possible¹⁷⁸. » Dans la préface du dernier volume, *Staffordshire*, Pevsner rappelle que son travail n'était qu'une humble contribution à un projet commun qui le dépasse :

La série n'est pas complète. C'est seulement la première manche qui vient de se terminer. [...] La prochaine manche sera faite de secondes éditions révisées. [...] Plus je verrai paraître de volumes améliorés, plus je serai heureux. Ne vous y trompez pas, cher lecteur, ces premières éditions ne sont que des *ballons d'essai**, les secondes éditions seront celles qui comptent¹⁷⁹.

175. Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Berlin, Wasmuth, 1905, p. III.

176. Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1, *op. cit.*, p. 8.

177. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, *op. cit.*, p. IV.

178. Nikolaus Pevsner, *The Buildings of England: Cornwall*, Harmondsworth, Penguin, 1951, p. 6.

179. *Id.*, *The Buildings of England: Staffordshire*, Harmondsworth, Penguin, 1974, p. 17-18.

Le défenseur du patrimoine

« Non pas un sermon sur la préservation culturelle, mais une pratique¹⁸⁰ », les *Buildings of England* forment un apport majeur à la topographie de l'art. Un édifice figurant dans l'un des guides reçoit un gage de qualité historique ou esthétique. Ce gage devient officiel vers 1967, lorsque Pevsner constitue, à la demande d'un comité gouvernemental dédié aux monuments historiques, une liste de bâtiments dignes d'être préservés (appelée, de manière informelle « les 50 de Pevsner¹⁸¹ »). C'est le premier groupe de bâtiments datant de l'entre-deux-guerres placés sur la liste des monuments classés (*Statutory List*). Il recommande notamment l'immeuble Isokon à Londres, construit par l'architecte Wells Coates (1895-1958) en 1933-1934 et qualifié, dans les *Buildings of England*, d'« événement-clé dans l'introduction du style moderne¹⁸² ».

Pevsner a donc un pouvoir d'action sur l'inclusion du Mouvement moderne dans le patrimoine britannique, mais son opinion en faveur de l'architecture de la fin du XIX^e siècle a aussi une influence indéniable sur la réhabilitation de cette période souvent peu explorée. Un critique du *Burlington Magazine* écrit : « [Les] commentaires [de Pevsner] sur la Londres victorienne seront d'une valeur inestimable pour ceux qui étudient le XIX^e siècle, puisqu'il n'existe à l'heure actuelle aucun livre exhaustif sur le sujet¹⁸³. » Sont notamment mises en lumière les qualités esthétiques des édifices qui symbolisent la nouvelle ère de l'industrie et des transports, comme la gare de Saint-Pancras par George Gilbert Scott (1811-1878) : « Son hangar des trains, avec sa voûte pointue en verre et en fer [...] est l'un des exemples les plus extraordinaires qui survivent aujourd'hui du fonctionnalisme et de l'audace de l'époque victorienne¹⁸⁴ ».

D'autres entrées des *Buildings of England* sont moins enthousiastes. Pevsner ne cache pas le fait que la période ne correspond pas à son goût personnel, mais s'efforce de pointer le mérite des édifices qu'il décrit. L'église Saint-Martin, par Edward Buckton Lamb (1806-1869) est « la plus folle des églises victoriennes de Londres », et apporte la preuve que l'architecture religieuse victorienne n'était pas que de la simple imitation : « Ici en effet,

180. Alan Gowans, *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 15, n° 2, 1956, p. 29.

181. Voir Bridget Cherry, « "Pevsner's Fifty": Nikolaus Pevsner and the Listing of Modern Buildings », *Transactions of the Ancient Monuments Society*, vol. 46, 2002, p. 97-110.

182. Nikolaus Pevsner, *The Buildings of England: London Except the Cities of London and Westminster*, Harmondsworth, Penguin, 1952, p. 200.

183. Whinney, *Burlington Magazine*, op. cit., p. 390.

184. Pevsner, *London Except*, op. cit., p. 368.

bien qu'on puisse facilement relier des éléments individuels à une période historique, le fait qu'ils soient mêlés à des éléments complètement originaux donne un résultat sans précédent, qui est à la fois frappant et atroce¹⁸⁵ ».

Pevsner doit lutter contre un préjugé nourri par ses propres écrits sur le Mouvement moderne, qui fait de l'ère victorienne une culture sans âme propre, favorable aux emprunts historiques irréfléchis et à la surenchère. Sa conférence inaugurale à la chaire Slade à Cambridge en 1949 porte sur un architecte et théoricien tombé dans l'oubli, Matthew Digby Wyatt, qui fut lui-même le premier professeur de la chaire Slade et connu en son temps la célébrité d'un John Ruskin ou d'un William Morris¹⁸⁶. Toutefois, quand Pevsner veut rendre hommage à son prédécesseur, son auditoire croit à une plaisanterie, tant les Victoriens sont tombés en disgrâce. Devant l'hilarité dans la salle, il doit même s'interrompre et expliquer en aparté qu'il est tout à fait sérieux¹⁸⁷.

Au début des années 1950, il n'est pas le seul à s'interroger sur la validité de la destruction massive opérée dans les grands chantiers urbains sur les bâtiments témoignant d'un passé récent. Une poignée de philanthropes, menée par Anne Parsons, décide de fonder la *Victorian Society*, dont Pevsner est l'un des premiers membres. Dans une lettre, il propose de créer, en plus des critères de préservation traditionnels tels que la valeur architecturale et historique, une catégorie de monuments « d'une importance spéciale et exceptionnelle dans l'histoire de l'architecture occidentale » :

La Grande-Bretagne de l'ère victorienne eut une place prépondérante dans l'architecture occidentale. Des phénomènes caractéristiques ont eu lieu très tôt ici. Les édifices caractéristiques ne sont pas toujours particulièrement beaux, pourtant je pense qu'ils devraient être inclus dans la liste¹⁸⁸.

Malgré des échecs cuisants, comme la destruction en 1961 de l'arche qui marquait l'entrée de la gare londonienne d'Euston, la *Victorian Society* devient un interlocuteur privilégié dans les projets gouvernementaux qui concernent des bâtiments de la fin du XIX^e siècle.

Pevsner en devient le directeur en 1963. Son nom est de plus en plus souvent associé à des campagnes de sauvegarde de bâtiments menacés.

185. *Ibid.*, p. 360.

186. *Id.*, « Matthew Digby Wyatt », in : *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 2, *op. cit.*, p. 96-107.

187. Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 448-449.

188. Lettre de Nikolaus Pevsner à Anne Parsons, 30 octobre 1957, Archives de la Victorian Society.

Quand on lui demande par exemple d'intervenir pour préserver le presbytère d'Iffley à Oxford, dont les plans datent du XIII^e siècle, sur la base de l'entrée qui lui est consacrée dans le volume des *Buildings of England*, il accepte tout en admettant une certaine hésitation : « On me demande si souvent d'accoler mon nom à de telles causes que vous allez peut-être vous apercevoir qu'un nom qui apparaît si fréquemment perd de sa valeur¹⁸⁹. » Une caution scientifique ne fait pas tout dans la tentative de changer les mentalités, en particulier dans un pays réputé pour sa réticence à l'encontre de la théorie. Le travail rigoureux de Pevsner doit être complété par l'activité d'un autre membre, le poète et essayiste John Betjeman (1906-1984) : « Champion affectueux de l'architecture victorienne, sa poésie et sa prose, et, par-dessus tout, toutes ses émissions télévisées, ont rallié le public à la mode victorienne plus efficacement qu'une centaine d'essais bien documentés de Pevsner n'auraient pu le faire¹⁹⁰. »

Pevsner et John Betjeman, le pédant et le poète

Dans le paysage culturel britannique des années 1950, Pevsner, l'universitaire, est souvent mis en regard de l'amateur éclairé, incarné par Betjeman. Leur rivalité symbolique a été thématifiée par Betjeman lui-même, pour qui Pevsner est un archétype qu'il fustige dans sa correspondance privée : « Je voyage en troisième classe, je suis ignoré par les gens qui comptent, et ces nouveaux "universitaires" (à commencer par Nikolaus Pevsner, cet ennuyeux pédant de Prusse) me regardent de haut, ceux qui, avec leur "recherche", ont tué tout ce que nous aimions¹⁹¹ », comme dans son livre *First and last Loves* (« Premières et dernières amours ») :

Les *Herr-Professor-Doktors* écrivent tout pour nous, incluant aussi ça et là un petit sermon, de sorte que nous n'avons plus jamais besoin de ressentir, de penser ou de voir. On peut manger nos Weetabix, attraper le train de 8:48, lire la page des sports et mourir ; car l'amour est mort¹⁹².

Betjeman décrit là une véritable usurpation culturelle : en la personne de Pevsner qu'il considère comme son rival direct, il condamne l'intrusion dans la culture nationale d'une pensée étrangère nocive.

189. Nikolaus Pevsner, lettre, 14 mai 1975, PP.

190. Bevis Hillier, *Betjeman: The Bonus of Laughter*, Londres, Murray, 2004, p. 51.

191. Lettre de John Betjeman à James Lees-Milne, 26 mars 1952, in : *John Betjeman Letters*, vol. 2, 1951-1984, éd. par Candida Lycett Green, Londres, Methuen, 2006, p. 23.

192. *Id.*, *First and last Loves*, Londres, Murray, 1952, p. 5.

L'opposition de polarité entre les mentalités britannique et allemande est traitée dans la presse sur le mode de la caricature. Dans un poème de 1955, paru dans le journal satirique *Punch*, un « poète/mi Victorien/ mi Topographe » et un « pédant/rusé historien de l'art/de réputation continentale¹⁹³ » (dans lesquels le lecteur contemporain aura reconnu Betjeman et Pevsner), s'affrontent dans une joute verbale. Un autre texte (inédit) circule à la même époque parmi les membres de la Société victorienne, et on pense alors que Betjeman en est l'auteur. On y trouve le même discours sur la supériorité allemande, déclamé du point de vue de « Pevsner » :

Du cœur de la *Mittel-Europ*
Je fais *der* petit voyage
Pour montrer à ces *Dummkops* anglais
de l'érudition *echt-Deutsch*.
Viele Sehenswürdigkeiten
Ont été omises par d'autres,
mais maintenant, il apporte ses lumières
*Der grand Categorist*¹⁹⁴.

Le « catégoriste » arrogant est porteur d'un esprit des Lumières caricatural, dépourvu de toute dimension universaliste.

Il y a une différence fondamentale entre la très réelle différence des approches de l'histoire de l'art par Pevsner et par Betjeman, d'un côté et, de l'autre, l'idée qu'un antagonisme les aurait violemment opposés tout au long de leur carrière respective. Cette image polarisée a été ravivée momentanément par le livre de Timothy Mowl sorti en 2000, mais la tendance contemporaine semble plutôt interpréter les postures intellectuelles incarnées par les deux hommes dans le sens d'une complémentarité et non plus d'une contradiction, comme en témoigne ce compte rendu du livre *The Building of England* (2013)¹⁹⁵ qui salue chez l'auteur, l'historien Simon Thurley, « le flair de Betjeman et l'érudition de Pevsner¹⁹⁶ ».

193. Peter Clark [P.E.C.], « A period piece », *Punch*, 2 novembre 1955, vol. 229, p. 525.

194. « Fröhliches Weihnachten von der Pevsnerreise » [inédit]. Le poème est reproduit dans Hillier, *The Bonus of Laughter*, op. cit., p. 45.

195. Simon Thurley, *The Building of England: How the History of England has shaped our Buildings*, Londres, Collins, 2013.

196. A. N. Wilson, « The Flair of Betjeman meets the Learning of Pevsner », *The Evening Standard*, 2 janvier 2014.

À partir de la fin des années 1970, Pevsner fait son entrée dans l'univers de la fiction¹⁹⁷. Dans le roman de Penelope Lively, *The Road to Lichfield* (1977), l'héroïne visite la ville de Gloucester avec un volume des *Buildings of England*: « Je pensais que nous pourrions faire une exploration en bonne et due forme de ses joyaux architecturaux, armés de Pevsner¹⁹⁸. » Dans d'autres textes, l'historien lui-même apparaît. Angus Wilson fait dire à un personnage de *Setting the World on Fire* (1980): « Elle n'avait pas su être d'une très grande utilité quand Pevsner était venu voir l'architecture de la maison pour son volume sur Londres¹⁹⁹. » Enfin, dans *The Spell* (1998), Alan Hollinghurst raconte une rencontre entre l'historien et son personnage et invente une entrée des *Buildings of England*:

Il avait appris sa leçon avec Sir Nikolaus Pevsner, qu'il avait invité à dîner et à visiter ses archives, et qui l'avait payé en retour, dans son volume des *Buildings of England* sur le Dorset, d'une sentence impitoyable sur sa maison: « Exemple extrême d'un genre qu'on a eu raison de négliger²⁰⁰ ».

Le Pevsner de cet extrait est la figure mythique de l'érudit inflexible et insensible aux charmes esthétiques anglais, mais dont l'opinion vaut sanction. Bien que le trait soit forcé, on a là confirmation que l'historien d'art est devenu une institution. Dans le livre de Lively, l'expression « armés de Pevsner » traduit dans la fiction un phénomène de métonymie courant dans la *lingua* des utilisateurs des *Buildings of England*: « La question “est-ce que c'est dans le Pevsner?” reste un indicateur de la valeur esthétique d'une église, d'une maison de maître, d'un hôtel de ville, d'une école ou d'une usine²⁰¹. » La série, actuellement remise à jour et publiée aux presses universitaires de Yale, s'appelle d'ailleurs désormais *Pevsner Architectural Guides*, ce qui marque l'aboutissement du parcours de l'historien d'art comme pionnier de la topographie de l'architecture et arpenteur du patrimoine jusqu'à la place symbolique de référent culturel.

197. Voir Simon Bradley, « Pevsner in Fiction, Theatre and Cinema », in: Bradley/Cherry, *A Celebration*, op. cit., p. 71-75.

198. Penelope Lively, *The Road to Lichfield*, Harmondsworth, Penguin, 1977, p. 140.

199. Angus Wilson, *Setting the World on Fire*, Londres, Secker & Warburg, 1980, p. 78.

200. Alan Hollinghurst, *The Spell*, Londres, Chatto & Windus, 1998, p. 56.

201. « Nikolaus Pevsner: Set in Stone », *The Economist*, 5 novembre 2011.

Conclusion

L'analyse en termes de transferts du parcours personnel et professionnel de Nikolaus Pevsner permet de dépasser les interprétations traditionnelles qui font des migrations un processus d'assimilations et d'influences culturelles. Libérées de la charge symbolique du langage de l'exil, ces réflexions rappellent la relativité du concept d'identité culturelle. Il n'est plus question de substituer une identité à une autre, mais de se construire des repères dans une position de seuil culturel, ces repères s'inscrivant dans le triptyque notionnel de *lingua*, *dexteritas* et *securitas*. Dans sa reformulation d'une *lingua*, Pevsner continue à se réclamer de la *Bildung* tout en cherchant à occuper une place de porte-parole de la culture allemande dans son nouveau milieu. Sa place officielle est également dans l'entre-deux, puisque, après la perte de sa *securitas* en Allemagne en 1933, il subit un second rejet en Grande-Bretagne, en 1940, en tant que ressortissant de pays ennemi. Parallèlement, il doit évoluer une nouvelle forme de *dexteritas* car il a perdu le prestige social qui était selon lui attaché à l'expression de sa *Bildung* dans son travail. Le sentiment de déchéance sociale le conduit à former une image polarisée des milieux intellectuels entre lesquels il se déplace, où le modèle du connaisseur, qui domine la micro-société de l'Université britannique, s'oppose et fait obstacle au contre-modèle du *Kunsthistoriker*. Une solution est l'élargissement de la *dexteritas* à des cercles sociaux plus variés et l'entrée dans le domaine de la vulgarisation scientifique où, en tant qu'éditeur et homme de radio, Pevsner devient une institution proprement dite.

Le présupposé selon lequel le départ d'un universitaire ou d'un scientifique est une perte pour le pays d'origine et un atout pour le pays d'accueil oriente le questionnement historiographique sur cette catégorie migratoire. Or cette interprétation ignore la diversité des vecteurs sociaux qui président aux transferts et détourne de la question pourtant essentielle que nous avons voulu poser : comment le passage s'opère-t-il ? L'arrivée d'universitaires déplacés est un atout, certes, mais seulement

si la sphère d'accueil prend conscience d'un potentiel et sait l'exploiter, et si le migrant accepte les conditions nouvelles. Bien que l'émigration intellectuelle soit favorisée par une conception universaliste de la science et de la connaissance, des logiques de préservation économique de la part des universités britanniques et, plus radicalement encore, la conception nationaliste qui motive l'internement massif des ressortissants de pays ennemis pendant la Seconde Guerre mondiale, s'y opposent. Cette contradiction méritait d'être mise en lumière car elle n'apparaît pas, par exemple, lorsqu'on traite du déplacement de l'Institut Warburg, devenu le symbole de la réussite de l'assimilation culturelle, alors même que l'institution maintient son statut d'enclave de l'historiographie germanophone. La recherche contemporaine gagnerait à explorer des réseaux autres que ceux dont le Warburg constitue le centre de gravité, car l'histoire héroïque des membres de l'Institut semble avoir laissé dans l'ombre d'autres transpositions tout aussi importantes.

L'analyse du cas de Pevsner donne accès aux mécanismes fondamentaux du déplacement d'une discipline académique, qui détermine un *ethos* professionnel : avant l'émigration, la pratique de l'histoire de l'art et de l'architecture va de soi, de même qu'une réflexion théorique permanente autour d'un même lexique, sur lequel il existe un accord tacite entre les chercheurs. La tactique de l'universitaire au début de sa carrière, lorsqu'il devient *Privatdozent*, consiste à trouver des pistes historiographiques non explorées, à remettre en cause des théories en cours. Cette posture polémique perd son sens à son arrivée au Royaume-Uni, dans un milieu où la conscience d'un manque dans la recherche en histoire de l'art, ou encore un point de vue contraire fort, sont difficiles à (re)trouver, puisque les études sur l'art ne se sont pas cristallisées dans une institution. En tant qu'émigré, plus rien n'est acquis ni évident et le rôle de médiateur culturel n'est possible que si certaines conditions sont réunies : la volonté de contribuer à l'essor de la discipline ou du domaine qui s'en rapproche le plus dans la sphère d'accueil, et donc de se faire une place, la capacité à adapter son propos au nouvel environnement pour lequel ces idées ne sont pas aussi familières, mais aussi une demande émanant du nouveau milieu.

La composante pédagogique dans le transfert professionnel de Pevsner est cruciale. Ses cours à l'université et ses conférences forment un corpus d'une incroyable diversité, parcouru néanmoins de lignes directrices, de ses premières interventions dans la première moitié des années 1925, aux cours magistraux et aux séminaires de la fin de sa carrière. La période de ses études, plus qu'un passage dans sa formation, fut en fait la matrice de sa pratique historiographique, puisque ses notes

de cours l'accompagnent et lui servent jusqu'à ses derniers travaux. On observe là l'humilité d'un historien de l'art qui se place toujours dans la posture de la transmission du savoir. En se servant de la parole de ses professeurs comme source, en faisant référence à des livres ou à des auteurs souvent inconnus du public anglophone auquel il s'adresse, Pevsner est le chaînon d'une succession historiographique à laquelle il reste attaché longtemps après avoir dû quitter le milieu où elle se déroulait. La continuité la plus évidente est thématique : il puise de manière récurrente dans des sujets qu'il aura abordés pour la première fois jusqu'à trente années auparavant. Rares sont les aspects de ses recherches qu'il n'aura pas repris et retravaillés, dans les éditions successives de ses principales œuvres et dans ses cours.

En 2012, Griselda Pollock prend l'historiographie pevsnerienne comme point de départ d'un compte rendu de la pratique de l'histoire de l'art au Royaume-Uni, signe que Pevsner est perçu comme l'universitaire qui a réussi à placer cette pratique sur la carte internationale de la discipline¹. Certains aspects de son enseignement sont en train d'acquiescer une résonance accrue dans l'historiographie contemporaine. Il a ébauché une forme flexible de géographie de l'art qui, selon Thomas DaCosta Kaufmann, constitue l'un des éléments fondateurs du « tournant spatial » dans les études sur l'art actuellement publiées². En cherchant les pionniers du modernisme et, en règle générale, en explorant les marges de l'historiographie, que ce soit le maniérisme ou l'ère victorienne, il est lui-même un pionnier dans l'exploration de thèmes longtemps jugés secondaires, même si son idiosyncrasie fait de lui un pionnier conservateur, attaché à une théorie de l'esprit des temps développée dans les années 1930.

Bien que son apport dans l'histoire sociale du design ait été indéniable, et qu'il ait proposé tardivement, avec la parution en 1976 du livre *History of Building Types*, une nouvelle piste dans l'historiographie de l'architecture, les circonstances perturbées d'une carrière en déplacement n'ont pas permis à Pevsner de constituer une œuvre-somme qui aurait fondé une nouvelle branche de sa discipline, à la manière de l'iconographie. On peut décrire son œuvre comme une historiographie du « ballon d'essai », pour reprendre l'expression utilisée dans le dernier volume des *Buildings*

1. Griselda Pollock, « Art History and Visual Studies in Great Britain and Ireland », in : Rampley, *Art History and Visual Studies*, op. cit., p. 355-372.

2. Voir DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, op. cit., p. 21 et suivantes.

of England. Elle constitue un jalon essentiel de l'intégration progressive des grandes questions de l'histoire de l'art dans la société.

Pevsner a lancé un grand mouvement d'exploration et de préservation du patrimoine artistique et architectural. Plus encore que dans la sphère universitaire, c'est donc dans le domaine plus général de la culture que le *Kunsthistoriker* s'est fait une place et est devenu « l'outsider qui a rejoint la tribu et fait un portrait débonnaire et teinté d'humour du peuple au sein duquel il est venu vivre³ ». En retour, l'interprétation du patrimoine artistique et architectural de la nation par l'outsider nourrit l'imaginaire culturel : la série des *Buildings of England* reste « l'un des sommets de l'histoire intellectuelle britannique⁴ » si l'on considère sa portée dans l'historiographie de l'architecture, mais c'est aussi, sur le plan de la culture, « un grand monument de la démocratie d'après-guerre⁵ ».

L'œuvre de Pevsner, historien d'art de formation internationale, a été érigée en monument culturel national. Dans une scène du film *Fahrenheit 451*, adaptation du roman de Ray Bradbury écrite et réalisée par François Truffaut en 1966⁶, on reconnaît, dans un autodafé de livres interdits, un exemplaire de l'édition de 1963 de *Génie de l'architecture européenne*, qui a été jeté du haut d'un immeuble. Ce plan est emblématique : reconnu comme l'œuvre la plus populaire de Pevsner, *Génie* incarne l'essor de la vulgarisation scientifique dans la société, ce qui, dans la trame narrative du roman puis du film, est présenté comme une menace contre l'ordre établi. Ce symbole de la portée culturelle et sociale du discours de l'histoire de l'art et de l'architecture confirme à quel point il est essentiel de continuer à développer l'historiographie de la discipline, afin de comprendre les mécanismes par lesquels tout interprète d'une culture, en l'arpentant, peut en devenir un important acteur.

3. William Vaughan, « Behind Pevsner: Englishness as an art historical Category », in : Corbett, *The Geographies of Englishness*, op. cit., p. 347-368, ici p. 365-366.

4. Jenkins, « Si Monumentum Pevsnerianum », in : Bradley/Cherry, *A Celebration*, op. cit., p. 55.

5. *Travels with Pevsner: Dorset*, documentaire réalisé par Roger Parsons et présenté par Patrick Wright, diffusé sur BBC2 le 29 mars 1997.

6. *Fahrenheit 451*, écrit et réalisé par François Truffaut, 1966.

Chronologie

1902, 30 janvier	Naissance à Leipzig, de parents russes juifs
1912	Entre à la <i>Thomasschule</i> de Leipzig
1914, 7 août	Naturalisation de la famille Pewsner qui prend le nom Pevsner
1917, janvier	Rencontre Carola Kurlbaum, sa future épouse
1919, 30 juin	Suicide de son frère aîné, Heinz
1920-1921	Suit des cours à l'université de Leipzig pendant son <i>Abitur</i>
1921, avril	Conversion au protestantisme
1921, été	Semestre à l'université de Munich (Heinrich Wölfflin)
1921-1922	Semestre à Berlin (Adolph Goldschmidt, Oskar Wulff)
1922, été	Semestre à Leipzig (Wilhelm Pinder, Johannes Volkelt)
1922-1923	Semestre à Francfort (Rudolf Kautzsch, Leo Bruhns, Hans Schrader)
1923-1924	Thèse à Leipzig sous la direction de Wilhelm Pinder
1924-1929	Assistant volontaire à la pinacothèque de Dresde
1929-1933	<i>Privatdozent</i> en histoire de l'art à l'université de Göttingen
1933, été	Interdiction d'enseigner. Se rend en Italie puis au Royaume-Uni
1933-1935	Cours d'histoire de l'art et d'italien à l'Institut Courtauld à Londres
1933, décembre	Postule à la chaire Watson Gordon pour l'histoire de l'art à Edimbourg
1934-1935	Bourse de recherche sur le design à l'université de Birmingham
1935	Postule au poste de directeur de la National Gallery de Dublin
1935-1940	Directeur des ventes pour la firme Gordon Russell
1936	<i>Pioneers of the Modern Movement</i>
1937	<i>An Enquiry into Industrial Art in England</i>
1938	Obtient un permis de séjour permanent. Demande de naturalisation
1940, juin-août	Détenu en tant qu' <i>enemy alien</i> dans le camp d'internement de Huyton
1940	<i>Academies of Art, Past and Present</i>
1940, automne	Employé à débayer les débris des bombardements dans Londres
1940-1941	Veilleur d'incendie pour Birkbeck College
1940-1942	Conférences d'histoire de l'art à Birkbeck College
1942	<i>An Outline of European Architecture</i>
1942-1945	Éditeur de l' <i>Architectural Review</i>

1942-1959	Chargé de cours d'histoire de l'art à Birkbeck College
1945	Première émission de radio pour la BBC
1946, été	Mission d'enquête sur le design en Allemagne
1949-1955	Professeur à la chaire Slade pour les Beaux-Arts, Cambridge
1951	Premier volume des <i>Buildings of England: Cornwall</i>
1953	Commandeur de l'Ordre de l'Empire britannique Premier volume des <i>Pelican History of Art</i>
1955	Enregistre les conférences Reith pour la BBC
1958	Co-fondateur de la <i>Victorian Society</i>
1959-1968	Professeur d'histoire de l'art à Birkbeck College
1960	Membre du comité de l'exposition <i>Les Sources du XX^e siècle</i>
1963-1968	Membre de la Commission royale pour les monuments anciens
1964	<i>The Sources of Modern Art and Design</i>
1965	Membre de la British Academy
1966	Membre du Conseil des monuments historiques et de la Commission royale pour les beaux-arts
1967	Médaille d'or du Royal Institute of British Architects
1968-1969	Professeur à la chaire Slade pour les Beaux-Arts, Oxford
1969	Anobli pour services rendus à l'art et à l'architecture Grand-Croix du mérite de la République fédérale d'Allemagne Vice-président de la William Morris Society
1976	<i>A History of Building Types</i>
1983, 18 août	Décès à Londres

Archives

Archives personnelles de la famille Pevsner (AP)

Correspondance (1934-1936)

Correspondance (1946)

Photographies (ca. 1920- ca. 1970)

Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin (BA)

Gropius, Walter/Korrespondenzen (1949-1968)

BBC Written Archive Centre, Reading (BBC)

Contributors' Talks: correspondance Nikolaus Pevsner (1945-1972)

Transcriptions de programmes radiophoniques, microfilms

Design Council Archive, University of Brighton (DC)

Council of Industrial Design, rapports annuels

1.1945, 1.1946, 1.1947, 289 (DI), 434, 492/1, 670.1945/1946, 670.1947

Getty Research Institute, Los Angeles (GP)

Nikolaus Pevsner papers (1919-1979). Collection no 840209

Nikolaus Pevsner miscellaneous papers, (1957-1979). Collection no 2003.M.34

Penguin Papers, University of Bristol (PP)

Pelican History of Art Series DM1294/17/3

Sir Nikolaus Pevsner. DM1294/2/1/39

The Buildings of England and Wales series editorial Files. DM1901

General Editorial files: *The Pelican History of Art* (Z/0560). DM1952/613

Editorial Files: 0705/K *King Penguins* series. DM1952/743

Archives de la *Society for the Protection of Science and Learning*, Bodleian Library (SPSL)

PEVSNER, Sir Nikolaus B. L. (1933-85), MS. S.P.S.L. 191/2-3;

Home Office: MS. S.P.S.L. 438/3

Bibliographie

Publications de Nikolaus Pevsner¹

- « Neuerwerbungen italienischer Kunst in der Dresdner Gemäldegalerie », *Der Cicerone*, vol. 17, 1923.
- « Gegenreformation und Manierismus », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 46, 1925, p. 243-262.
- Leipziger Barock: die Baukunst der Barockzeit in Leipzig*, Dresde, Jess, 1928.
- Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko*, Berlin, Athenaion, 1928.
- « Zur Geschichte des Architektenberufs », *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, vol. 3/4, n° 32, 1930, p. 97-122.
- « Le Corbusier und Jeanneret, Pierre, ihr gesamtes Werk von 1910 bis 1929 », *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1931, n° 8, p. 303-312.
- « Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol 9, 1931, p. 125-154.
- « Rationelle Bebauungswesen: Ergebnisse des 3. Internationalen Kongresses für neues Bauen, Brussels, 1930 », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, n° 27, 1933, p. 86-89.
- « Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte » [Compte rendu], *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 2, n° 1, 1933, p. 40-44.
- « Die deutsche Kunst und die höheren Schulen » *Das Unterhaltungsblatt*, 4 mars 1933.

1. Pour la bibliographie complète la plus récente de Nikolaus Pevsner, on consultera Susie Harries, *A Pevsner Bibliography*, 2011 (<http://www.pevsnerinfo.cswebsites.org/default.aspx?page=27392>).

- « Das Englische in der englischen Kunst: Die retrospective Ausstellung britischer Kunst in der Londoner Akademie », *Deutsche Zukunft: Wochenzeitung für Politik, Wirtschaft und Kultur*, 4 février 1934.
- « William Morris, C. R. Ashbee und das 20. Jahrhundert », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1936, p. 536-562.
- « Post-War Tendencies in German Art-Schools », *Journal of the Royal Society of Arts*, 17 janvier 1936, 248-262.
- « The Designer in Industry », *The Architectural Review*, avril à novembre 1936 :
- « Carpets », vol. 79, p. 185-188.
 - « Furnishing Fabrics », vol. 79, p. 291-295.
 - « Gas and electric Fittings: Fires », vol. 80, p. 45-49.
 - « Gas and electric Fittings: Lighting Fittings », vol. 80, p. 87-90.
 - « Architectural Metalwork », vol. 80, p. 127-129.
 - « New Materials and new Processes », vol. 80, p. 179-182.
 - « The Role of the Architect », vol. 80, p. 227-230.
- Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Londres, Faber & Faber, 1936.
- , New York, Stokes, 1937.
- I pionieri del movimento moderno da William Morris a Walter Gropius*, trad. par Giuliana Baracco, Milan, Rosa e Ballo, 1945.
- Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, New York, Museum of Modern Art, 1949.
- (2^e éd.), New York, Museum of Modern Art, 1957.
- Wegbereiter Moderner Formgebung: Von Morris bis Gropius*, trad. par Elisabeth Knauth, Hambourg, Rowohlt, 1957.
- Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius* (éd. revue et augmentée), Harmondsworth, Penguin, 1960.
- I Pionieri dell'architettura moderna*, trad. par Enrica Labò, Bologne, Calderini, 1963.
- Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*, trad. par Wolfgang Pehnt, Cologne, Dumont, 1983.
- Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, Bath, Palazzo, 2011.
- An Enquiry into Industrial Art in England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1937.

- Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940.
- Le Accademie d'arte*, trad. par L. Lovisetti Fuà, Turin, Einaudi, 1982.
- Die Geschichte der Kunstakademien*, trad. par Roland Hanns Floerke, Munich, Mäander, 1986.
- Les Académies d'art*, trad. par Jean-Jacques Bretou, Paris, Monfort, 1999.
- [NAUMBURG, Peter], « Englische Künstler malen den Krieg: Ausstellung der War Artists in der National Gallery », *Die Zeitung*, 17 mars 1941, p. 3.
- « Stosseufzer über deutsche Kunstaussstellungen », *Die Zeitung*, 2 août 1941, p. 3.
- [RAMADURI], « Meine Kollegen, die Schuttschipper », *Die Zeitung*, 1er septembre 1941.
- [RAMADURI], « Schuttschipper-Psychologie », *Die Zeitung*, 25 septembre 1941.
- [DONNER, Peter], « Treasure Hunt », *The Architectural Review*, vol. 91, janvier 1942, p. 23-25.
- [NAUMBURG, Peter], « 150 Jahre englischer Malerei », *Die Zeitung*, 24 avril 1942.
- [NAUMBURG, Peter], « Englische Kathedralen », *Die Zeitung*, 15 mai 1942, p. 7.
- An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, Penguin, 1942.
- (5^e éd. revue et augmentée), Harmondsworth, Penguin, 1957.
- Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, trad. par Kurd Windels, Munich, Prestel, 1957.
- An Outline of European Architecture* (éd. Jubilee), Harmondsworth, Penguin, 1960.
- Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Munich, Prestel, 1963.
- Génie de l'architecture européenne*, trad. par Renée Plouin, Paris, Talandier, 1965
- , Paris, Le Livre de Poche, 1970.
- , Paris, Chêne, 1991.
- An Outline of European Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 2009.
- Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Munich, Prestel, 2009.
- The Leaves of Southwell*, Londres, Penguin, 1945.
- « Obituary: Dr Wilhelm Pinder. German medieval and baroque Art », *The Times*, 4 juillet 1947.

« Gedanken zur Kunstgeschichte » [Compte rendu], *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 89, n° 534, 1947.

High Victorian Design: A Study of the Exhibits of 1851, Londres, Architectural Press, 1951.

The Buildings of England: Cornwall, Harmondsworth, Penguin, 1951.

The Buildings of England: London except the Cities of London and Westminster, Harmondsworth, Penguin, 1952.

The Englishness of English Art, an expanded and annotated Version of the Reith Lectures Broadcast in October and November 1955, Londres, Architectural Press, 1956.

Das Englische in der englischen Kunst, trad. par Heidi Conrad, Munich, Prestel, 1974.

Les caractères de l'art anglais, version revue et annotée des conférences Reith diffusées entre octobre et novembre 1955, trad. par Émilie Oléron Evans, Paris, Vendémiaire, 2016.

« Englische Architektur zur Zeit Shakespeare », *Kunstchronik*, n° 10, 1956, p. 278-279.

« LCC Housing and the Picturesque Tradition », *The Architectural Review*, vol. 126, 1959, p. 26-28.

« Sources of Art in the Twentieth Century », *The Listener*, 8 décembre 1960, p. 1042-1044.

« Sources of the Twentieth Century », *Architectural Review*, n° 129, février 1961, p. 134-135.

[Avec Jean CASSOU et Émile LANGUI], *Les Sources du vingtième siècle*, Bruxelles, La Connaissance, 1961.

[Avec Ian NAIRN], *The Buildings of England: Surrey*, Harmondsworth, Penguin, 1962.

[Avec John FLEMING, Hugh HONOUR, et David ETHERTON], *The Penguin Dictionary of Architecture*, Harmondsworth, Penguin, 1966.

Studies in Art, Architecture and Design (2 vol.), Londres, Thames & Hudson, 1968.

« Foreword », in: O'NEAL, William (éd.), *Sir Nikolaus Pevsner: A Bibliography*, compilé par John R. Barr, Charlottesville, University Press of Virginia, 1970.

[Avec James RICHARDS] (éd.), *The Anti-Rationalists*, Londres, Architectural Press, 1973.

The Buildings of England: Staffordshire, Harmondsworth, Penguin, 1974.

- A History of Building Types*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- Pevsner on Art and Architecture: The Radio Talks*, éd. par Stephen Games, Londres, Methuen, 2002.
- Visual Planning and the Picturesque*, éd. par Mathew Aitchison, Los Angeles, Getty Research Institute, 2010.
- Geheimreport Deutsches Design: Deutsche Konsumgüter im Visier des britischen Council of Industrial Design (1946)*, éd. par Anne Sudrow, Göttingen, Wallstein, 2012.
- Pevsner: The Complete Broadcast Talks. Architecture and Art on Radio and Television, 1945-1977*, éd. par Stephen Games, Burlington, Ashgate, 2014.

Sources

- ANDERS, Günther, *Die Schrift an der Wand. Tagebücher 1941-1966*, Munich, Beck, 1967.
- BARCLAY-SMITH, Phyllis et John GOULD, *British Birds on Lake, River and Stream*, Harmondsworth, Penguin, 1939.
- , *Garden Birds*, Londres, Penguin, 1945.
- BETJEMAN, John, *First and last Loves*, Londres, Murray, 1952.
- , *John Betjeman Letters, vol. 2, 1951-1984*, éd. par Candida Lycett Green, Londres, Methuen, 2006.
- BURCKHARDT, Jacob, *Der Cicerone. Eine Einleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, in: *Gesammelte Werke*, vol. 9, Bâle, Schwabe, 1860.
- , *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1868.
- , *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig, Seemann, 1869.
- DILTHEY, Wilhelm, *Gesammelte Schriften*, Leipzig, Teubner, 1923.
- FALLADA, Hans, *Quoi de neuf, petit homme ?*, trad. par Laurence Courtois, Paris, Denoël, 2007.
- FRIEDENTHAL, Richard, *Die Welt in der Nusschale*, Munich, Piper, 1956.
- GEBHARDT, Bruno, *Handbuch der deutschen Geschichte*, Stuttgart, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1901.
- GRIGSON, Geoffrey, *Essays from the Air*, Londres, Routledge, 1951.
- GRIMM, Jacob, *Kleinere Schriften*, vol. 4: *Recensionen und vermischte Aufsätze Theil 3*, Berlin, Dümmler, 1882.
- HAMPE, Karl, *Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und Staufer*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1909.

- HEGEL, Friedrich, *Gesammelte Werke*, vol. IX: *Phänomenologie des Geistes*, éd. par Wolfgang Bonsiepen et Reinhard Heede, Hambourg, Meiner, 1980.
- HILLIER, Bevis, *Betjeman: The Bonus of Laughter*, Londres, Murray, 2004.
- HOLLINGHURST, Alan, *The Spell*, Londres, Chatto & Windus, 1998.
- HUMBOLDT, Wilhelm, *Werke in fünf Bänden*, vol. I: *Schriften zur Anthropologie und Geschichte*, éd. par Andreas Flitner et Klaus Giel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- IGNATIEFF, Michael, *Isaiah Berlin: A Life*, New York, Metropolitan Books, 1998.
- KERR, Alfred, *Ich kam nach England: Ein Tagebuch aus dem Nachlass*, Bonn, Bouvier, 1979.
- KOCH, Rudolf et KREDEL, Fritz, *Das kleine Blumenbuch*, Leipzig, Insel, 1933.
- KREDEL, Fritz et Heinz GRAUPNER, *Das kleine Buch der Vögel und Nester*, Leipzig, Insel, 1935.
- LAMPRECHT, Karl, *Deutsche Geschichte*, Berlin, Weidmann, 1891-1909.
- LIVELY, Penelope, *The Road to Lichfield*, Harmondsworth, Penguin, 1977.
- LUTHER, Martin, *Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge*, éd. par Markus Jenny, Cologne, Böhlau, 1985.
- MANN, Thomas, *L'artiste et la société: portraits, études, souvenirs*, trad. par Louise Servicen, Paris, Grasset, 1973.
- , *Considérations d'un apolitique*, trad. par Louise Servicen et Jeanne Naujac, Paris, Grasset, 1975.
- , *Journal*, vol. 1: 1918-1921 1933-1939, trad. par Robert Simon, Paris, Gallimard, 1985.
- , *Essays*, Band II: *Für das neue Deutschland 1919-1925*, éd. par Hermann Kurzke et Stephan Stachorski, Francfort, Fischer, 1993.
- , *Tonio Kröger*, trad. par Félix Bertaux, Paris, Stock, 1995.
- MORRIS, William, *Signs of Change: Seven Lectures delivered on various Occasions*, Londres, Reeves & Turner, 1888.
- MÜLLER-DOOHM, Stefan, *Adorno, eine Biographie*, Francfort, Suhrkamp, 2003.
- MUSIL, Robert, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Hambourg, Rowohlt, 1955.
- NADLER, Josef, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes: Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*, Berlin, Propyläen, 1938.
- RAMSBOTTOM, John, *A Book of Roses, with sixteen colour Plates after the Originals in Redouté's « Roses »*, Harmondsworth, Penguin, 1939.

- RILKE, Rainer Maria, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, Leipzig, Insel, 1912.
- SCHNACK, Friedrich, *Das Leben der Schmetterlinge: Naturdichtung*, Leipzig, Insel, 1942.
- SPENGLER, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes* (2 vol.), Munich, Beck, 1922-1924.
- TROTT ZU SOLZ, August von, *Denkschrift über die Förderung der Auslandsstudien*, Berlin, Haus der Abgeordneten, 1917.
- WILSON, Angus, *Setting the World on Fire*, Londres, Secker & Warburg, 1980.
- ZWEIG, Stefan, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, trad. par Jean-Paul Zimmermann, Paris, Belles Lettres, 2013.

Exil, migration, déplacements

- [German Jewish Aid Committee], *While you are in England. Helpful Information and Guidance for every Refugee*, Tiptree, Anchor Press, 193[?].
- ABBEY, William (éd.), *Between Two Languages: German-Speaking Exiles in Great Britain 1933-1945*, Stuttgart, Heinz, 1995.
- ADORNO, Theodor, *Minima moralia: réflexions sur la vie mutilée*, trad. par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, 2003.
- ALTER, Peter, « Refugees from Nazism and Cultural Transfer to Britain », *Immigrants & Minorities*, vol. 30, n° 2-3, 2011, p. 190-210.
- ASH Mitchell et Alfons SÖLLNER (éd.), *Forced Migration and Scientific Change: Émigré German-Speaking Scientists and Scholars after 1933*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- BALDWIN, Nicholas, « Das Archiv der "SPSL" », *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, vol. 36, n° 4, 1988, p. 793-795.
- BEHR, Shulamith, et Marian MALET (éd.), *Arts in Exile in Britain 1933-1945: Politics and cultural Identity*, Amsterdam, Rodopi, 2005.
- BENTWICH, Norman, *The Rescue and Achievement of Refugee Scholars: The Story of Displaced Scholars and Scientists 1933-1952*, La Hague, Nijhoff, 1953.
- BENZ, Wolfgang, *Flucht aus Deutschland: Zum Exil im 20. Jahrhundert*, Munich, dtv, 2001.
- , et Marion NEISS (éd.), *Deutsch-jüdisches Exil, das Ende der Assimilation?*, Berlin, Metropol, 1994.
- BERGHAHN, Marion, *Continental Britons: German-Jewish Refugees from Nazi Germany*, Oxford, Berg, 1988.

- BEVERIDGE, William, *Power and Influence*, [s.l.], Hodder & Stoughton, 1953.
- , *A Defence of free Learning*, Londres, Oxford University Press, 1959.
- BRINSON, Charmian (éd.), « *England? Aber wo liegt es? »: Deutsche und österreichische Emigranten in Grossbritannien 1933-1945*, Munich, iudicium, 1996.
- CESARANI, David et Tony KUSHNER (éd.), *The Internment of Aliens in Twentieth Century Britain*, Londres, Cass, 1993.
- DE JONG, Louis, *The German Fifth Column in the Second World War*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.
- DOVE, Richard (éd.), « *Totally un-English* »? *Britain's Internment of « enemy Aliens » in two World Wars*, Amsterdam, Rodopi, 2005.
- FERMI, Laura, *Illustrious Immigrants: The intellectual Migration from Europe, 1930-1941*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.
- FLEMING, Donald et Bernard BAILYN (éd.), *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*, Londres, Belknap, 1969.
- FRÜHWALD, Wolfgang et Wolfgang SCHIEDER (éd.), *Leben im Exil: Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland, 1933-1945*, Hambourg, & Campe, 1981.
- GILMAN, Peter et Leni, « *Collar the Lot!* »: *How Britain interned and expelled its wartime Refugees*, Londres, Quartet, 1980.
- GOSSMAN, Lionel, *The Passion of Max von Oppenheim. Archaeology and Intrigue in the Middle East from Wilhelm II to Hitler*, [Cambridge], Open Book, 2013.
- HAFFNER, Sebastian, *Germany: Jekyll and Hyde*, Londres, Secker & Warburg, 1940.
- , *Als Engländer maskiert: Ein Gespräch mit Jutta Krug über das Exil*, Munich, dtv, 2004.
- HIRSCHFELD, Gerhard (éd.), *Exile in Great-Britain. Refugees from Hitler's Germany*, Leamington Spa, Humanities Press, 1984.
- [JUDEX], *Anderson's Prisoners. (Refugee Case-Book)*, Londres, Gollancz, 1940.
- KAPP, Yvonne et Margaret MYNATT, *British Policy and the Refugees, 1933-1941*, Londres, Cass, 1997.
- KOCH, Eric, *Deemed Suspect: A Wartime Blunder*, Toronto, Methuen, 1980.
- KROHN Claus-Dieter et Elisabeth KOHLHAAS (éd.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration, 1933-1945*, Darmstadt, Primus, 1998.
- LAFITTE, François, *The Internment of Aliens*, Harmondsworth, Penguin, 1940.

- LONDON, Louise, *Whitehall and the Jews, 1933-1948: British Immigration Policy, Jewish Refugees, and the Holocaust*, New York, Cambridge University Press, 2000.
- MARKS, Shula, Paul WEINDLING et Laura WINTOUR (éd.), *In Defence of Learning: The Plight, Persecution, and Placement of Academic Refugees, 1933-1980s*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- MICHELS, Karen, *Transplantierte Kunstwissenschaft: Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*, Berlin, Akademie, 1999.
- NEUMANN, Franz (éd.), *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1953.
- RÖDER, Werner et Herbert STRAUSS (éd.), *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*, vol. I: Politik, Wirtschaft, öffentliches Leben, Munich, Saur, 1980.
- SCHWARZ, Egon et Matthias WEGNER (éd.), *Verbannung: Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil*, Hambourg, Wegner, 1964.
- SEABROOK, Jeremy, *The Refuge and the Fortress: Britain and the Persecuted, 1933-2008*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008.
- SEYFERT, Michael, *Im Niemandsland: Deutsche Exilliteratur in britischer Internierung*, Berlin, Arsenal, 1984.
- SIMMEL, Georg, *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, 1999.
- SNOWMAN, Daniel, *The Hitler Émigrés: The cultural Impact on Britain of Refugees from Nazism*, Londres, Chatto & Windus, 2002.
- TIMMS, Edward et Jon HUGUES (éd.), *Intellectual Migration and Cultural Transformation*, Vienne, Springer, 2003.
- WALLACE, Ian (éd.), *Aliens - Uneingebürgerte. German and Austrian Writers in Exile*, Amsterdam, Rodopi, 1994.
- (éd.), *German-speaking Exiles in Great Britain*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- WASSERSTEIN, Bernard, *Britain and the Jews of Europe, 1939-1945* (2^e édition), Londres, Leicester University Press, 1999.
- WENDLAND, Ulrike, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, Munich, Saur, 1999.
- WILSON, Francesca, *They Came as Strangers: The Story of Refugees to Great Britain*, Londres, Hamilton, 1959.
- , *Strange Island; Britain through Foreign Eyes, 1395-1940*, Londres, Longmans, Green, 1955.

ZIMMERMAN, David, « The Society for the Protection of Science and Learning and the politicization of British Science in the 1930s », *Minerva*, vol. 44, 2006, p. 25-45.

Histoire et historiographie de l'art, de l'architecture et du design

ANTAL, Frederick, *Florence et ses peintres: la peinture florentine et son environnement social (1300-1450)*, trad. par Alix Girod, Paris, Monfort, 1991.

BANHAM, Reyner, « Pelican World History of Art », *The Architectural Review*, vol. 114, novembre 1953.

—, *Le brutalisme en architecture: éthique ou esthétique?*, trad. par Angelika et Pierre-François Walbaum Paris, Dunod, 1970.

—, *Théorie et design à l'ère industrielle*, trad. par Antoine Cazé, Orléans, HYX, 2009.

—, *L'architecture de l'environnement bien tempéré*, trad. par Antoine Cazé, Orléans, HYX, 2001.

—, *Age of the Masters: A personal View of modern Architecture*, Londres, Architectural Press, 1974.

BAZIN, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art: de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986.

BERENSON, Bernard, *Rudiments of Connoisseurship: Study and Criticism of Italian Art*, New York, Schocken, 1962.

BETTHAUSEN, Peter, *Georg Dehio: Ein deutscher Kunsthistoriker*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2004.

—, Peter FEIST et Christiane FORK (dir.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon: Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart, Metzler, 1999.

— et Volker HIMMELEIN (éd.), *Georg Dehio (1850-1932): 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2000.

BEYER, Andreas (éd.), *Zehn Klassiker der Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Cologne, Dumont, 1996.

BLOMFIELD, Reginald, *Modernismus*, Londres, Macmillan, 1934.

BREDEKAMP, Horst (éd.), *In der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Berlin, Mann, 2010.

BRENNER, Hildegard, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hambourg, Rowohlt, 1963.

- BRIGGS, Martin, *The Architect in History*, Oxford, Clarendon, 1927.
- BROCK, Bazon et Achim PREISS (éd.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreissig bis Fünfundvierzig*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1990.
- BRUHNS, Leo, *Die deutsche Seele der rheinischen Gotik*, Fribourg, Urban, 1924.
- BRUSH, Kathryn, *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt and the Study of Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- CHAMBERS, Emma et Karin ORCHARD (éd.), *Schwitters in Britain*, Londres, Tate, 2013.
- CHEETHAM, Mark, *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain: The « Englishness » of English Art Theory since the Eighteenth Century*, Farnham, Ashgate, 2012.
- CLARK, Kenneth, *Another Part of the Wood: A Self-Portrait*, New York, Harper & Row, 1975.
- CLEMEN, Paul, *Die Deutsche Kunst und die Denkmalpflege*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1933.
- CONSTABLE, William, « The Courtauld Institute of Art », *Parnassus*, vol. 4, n° 5, octobre 1932, p. 4-5 et 30.
- , *Art History and Connoisseurship, their Scope and Method*, Cambridge, Cambridge University Press, 1938.
- CURTIS, Robin et Gertrud KOCH (dir.), *Einführung: Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, Munich, Fink, 2009.
- DEHIO, Georg, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, vol. 1, Berlin, Wasmuth, 1905.
- , *Kunsthistorische Aufsätze*, Berlin, Oldenbourg, 1914.
- , *Der Bamberger Dom*, Munich, Piper, 1924.
- , *Geschichte der deutschen Kunst: Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des alten Reichs, Renaissance und Barock*, Berlin, de Gruyter, 1926.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.
- DIERS, Michael (éd.), *Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institut*, Hambourg, Dölling & Galitz, 1993.
- , « Warburg and the Warburgian Tradition of cultural History », *New German Critique*, vol. 65, 1995, p. 59-73.
- DILLY, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution: Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francfort, Suhrkamp, 1979.

- , *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1988.
- (éd.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin, Reimer, 1990.
- et Gerhard EIMER, *Die Geschichte des Kunstgeschichtlichen Institutes der Goethe-Universität Frankfurt 1915-1995*, Francfort, Kunstgeschichtliches Institut, 2002.
- DOLL, Nikola, Christian FUHRMEISTER et Michael SPRENGER (éd.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus: Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar, VDG, 2005.
- , Ruth HEFTRIG, Olaf PETERS et Ulrich REHM (éd.), *Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Cologne, Böhlau, 2006.
- DRUDE, Christian, et Hubertus KOHLE (éd.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München: Positionen, Perspektiven, Polemik 1780-1980*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2003.
- DÜRR, Sybille, *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Universität München*, Munich, Tuduv, 1993.
- DVOŘÁK, Max, « Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 24, 1904, p. 161-317.
- , *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Munich, Piper, 1924.
- ERTEN, Erdem, *Shaping « The Second Half Century »: The Architectural Review, 1947-1971*, thèse de doctorat, MIT, 2004.
- ESPAGNE, Michel et Bénédicte SAVOY (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands 1750-1950*, Paris, CNRS, 2010.
- , —, et Céline TRAUTMANN-WALLER (éd.), *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*, Berlin, Akademie, 2010.
- EVANS, Joan, *English Art 1307-1461*, Oxford, Clarendon, 1949.
- FREY, Dagobert, *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*, Stuttgart, Kohlhammer, 1942.
- FARR, Michael, *Design in British Industry, a Mid-Century Survey*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953.
- FAWCETT, Jane (éd.), *The Future of the Past: Attitudes to Conservation, 1174-1974*, Londres, Thames & Hudson, 1976.
- FORTY, Adrian, *Objects of Desire: Design and Society since 1750*, New York, Thames & Hudson, 1992.
- , *Words and Buildings: A Vocabulary of modern Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 2000.

- FRANK, Mitchell et Dan ADLER (éd.), *German Art History and scientific Thought: Beyond Formalism*, Farnham, Ashgate, 2012.
- FRIEDLÄNDER, Max J., *Der Kunstskenner*, Berlin, Cassirer, 1919.
- , *Echt und unecht: Aus den Erfahrungen des Kunstskenners*, Berlin, Cassirer, 1929.
- , *De l'art et du connaisseur*, trad. par Henriette Bourdeau-Petit, Paris, Livre de poche, 1969.
- FRIEDLÄNDER, Walter, *Das Kasino Pius IV*, Leipzig, Hiersmann, 1912.
- , *Nicolas Poussin: Die Entwicklung seiner Kunst*, Munich, Piper, 1914.
- , *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, trad. par Jeanne Bouniort, Paris, Gallimard, 1991.
- FRODL-KRAFT, Eva, « Hans Tietze 1880-1954: Ein Kapitel aus der Geschichte der Kunstwissenschaft, der Denkmalpflege und des Musealwesens in Österreich », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, vol. 33, 1980, p.53-63.
- FRY, Roger, *Vision and Design*, Londres, Chatto & Windus, 1920.
- , *Art-History as an Academic Study (an inaugural Lecture delivered in the Senate House)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1933.
- , *Reflections on British Painting*, Londres, Faber & Faber, 1934.
- GARRIC, Jean-Philippe, Émilie d'ORGEIX et Estelle THIBAUT (éd.), *Le livre et l'architecte: actes du colloque, Paris, 31 janvier - 2 février 2008*, Wavre, Mardaga, 2011.
- GENSBAUER-BENDLER, Ulrike, « Dagobert Frey: Lebensphilosophische Grundlagen seiner Kunsttheorie », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 42, 1989, p. 53 – 79.
- GERSTENBERG, Kurt, *Ideen zu einer Kunstgeographie Europas*, Leipzig, Seemann, 1922.
- GIEDION, Sigfried, *Espace, temps, architecture*, trad. par Irmeline Lebeer et Françoise-Marie Rosset, Paris, Denoël, 2004.
- GLOAG, John, *Design in Modern Life*, Londres, Allen & Unwin, 1934.
- , *English Furniture*, Londres, Black, 1934.
- , *The English Tradition in Design*, Harmondsworth, Penguin, 1947.
- GOMBRICH, Ernst, *Tributes: Interpreters of our cultural Tradition*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- , *Topics of our Time: Twentieth-Century Issues in Learning and in Art*, Berkeley, University of California Press, 1991.

- , *Histoire de l'art*, trad. par Jacques Combe et Claude Lauriol, Paris, Gallimard, 1997.
- , *Gombrich: l'essentiel. Écrits sur l'art et la culture*, éd. par Richard Woodfield, Paris, Phaidon, 2003.
- , *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle*, trad. par Lucien d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015.
- GRIMM, Hermann, *Leben Michelangelos*, Hanovre, Rümpler, 1860-1863.
- , *Über Künstler und Kunstwerke*, Berlin, Dümmler, 1865.
- , « Geschichte der italienischen Malerei als Universitätsstudium », *Preussische Jahrbücher*, vol. 25, 1869, p. 156-162.
- , « Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte », *Deutsche Rundschau*, vol. 66, 1891, p. 390-413.
- GROPIUS, Walter, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, [Weimar], [s.n.], 1919.
- (éd.), *Neues Bauen. Gropius-Ausstellung der Bauwelt-Musterschau: Rationelle Bebauungsweisen. Wanderausstellung des III. internationalen Kongresses für Neues Bauen*, Zurich, Kunstgewerbemuseum, 1931.
- , *Scope of Total Architecture*, New York, Harper, 1955.
- , *Apollon dans la démocratie suivi de La nouvelle architecture et le Bauhaus*, Bruxelles, La Connaissance, 1969.
- HALBERTSMA, Marlite, « Geistesgeschichte en national identiteit », *Eigen en Vreemd: Identiteit en ontlening in taal, literatuur en beeldende kunst*, Amsterdam, Uitgeverij, 1987, p. 193-207.
- , *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1992.
- HARTOONIAN, Gevork, *Mental Life of the architectural Historian: Re-opening the early Historiography of modern Architecture*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2011.
- HAUSER, Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, trad. par Jacques Leenhardt, Paris, PUF, 2004.
- HAUSHERR, Reiner, « Kunstgeographie. Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten », *Rheinische Vierteljahrsblätter*, n° 34, 1970, p. 158-71.
- HEFTRIG, Ruth (éd.), *Kunstgeschichte im « Dritten Reich »: Theorien, Methoden, Praktiken*, Berlin, Akademie, 2008.
- HELD, Jutta et Martin PAPENBROCK (éd.), *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Göttingen, V & R, 2003.
- HILLE, Gertrud, *Raum und Raumdarstellung*, [Leipzig], 1924.

- HITCHCOCK, Henry-Russell, *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration*, New York, Payson & Clarke, 1929.
- , *Architecture: dix-neuvième et vingtième siècles*, Bruxelles, Mardaga, 1981.
- HOLLY, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.
- HULTZSCH, Anne, *Architecture, Travellers and Writers: Constructing Histories of Perception 1640-1950*, Oxford, Legenda, 2014.
- HÜTTINGER, Eduard, *Porträts und Profile: Zur Geschichte der Kunstgeschichte*, St. Gallen, Erker, 1992.
- KARLHOLM, Dan, *Art of Illusion: The Representation of Art History in Nineteenth-Century Germany and beyond*, New York, Lang, 2006.
- KAUFMANN, Thomas DaCosta, *Toward a Geography of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- KLEINBAUER, W. Eugene, « Geistesgeschichte and Art History », *Art Journal*, vol. 30, n° 2, 1970, p. 148-53.
- KUGLER, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1842.
- KULTERMANN, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft*, Munich, Prestel, 1990.
- LACHNIT, Edwin, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit: Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Vienne, Böhlau, 2005.
- LIPPS, Theodor, *Ästhetische Faktoren der Raumanschauung*, Hambourg, Voss, 1891.
- , *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig, Barth, 1897.
- , *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, Hambourg, Voss, 1903.
- LOCHER, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750-1950*, Munich, Fink, 2001.
- LÜBKE, Wilhelm, *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig, Graul, 1855.
- , *Die Mittelalterliche Kunst in Westfalen nach den vorhandenen Denkmälern dargestellt*, Leipzig, Weigel, 1853.
- , *Grundriss der Kunstgeschichte* (2^e édition), Stuttgart, Ebner & Seubert, 1864.
- LURZ, Meinhold, *Heinrich Wölfflin, Biographie einer Kunsttheorie*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1981.

- MAAZ, Bernhard (éd.), *Kunst-, Welt- und Werkgeschichten: Die Korrespondenz zwischen Hans Posse und Wilhelm von Bode von 1904 bis 1928*, Cologne, Böhlau, 2012.
- MAHON, Denis, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres, Warburg Institute, 1947.
- MÂLE, Émile, *L'art religieux après le Concile de Trente: étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e, du XVII^e, du XVIII^e siècle: Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Colin, 1932.
- MANSFIELD, Elizabeth (éd.), *Art History and its Institutions: The nineteenth Century*, Londres, Routledge, 2002.
- MARTIN, François-René, « La "migration" des idées, Panofsky et Warburg en France », *Revue Germanique Internationale*, n° 13, 2000, p.239-259.
- MAURER, Golo, *August Grisebach (1881-1950): Kunsthistoriker in Deutschland*, Ruhpolding, Rutzen, 2007.
- McEWAN, Dorothea, *Fritz Saxl. Eine Biografie*, Vienne, Böhlau, 2012.
- MICHALSKI, Ernst, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1932.
- , « Die Entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 46, 1925, p.133-149.
- MICHEL, André (dir.), *Histoire de l'art: depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, Colin, 1905.
- MIDDELL, Matthias, « Méthodes de l'historiographie culturelle: Karl Lamprecht », *Revue germanique internationale*, n° 10, 2011, p. 93-115.
- MORELLI, Giovanni, *De la peinture italienne: les fondements de la théorie de l'attribution en peinture*, trad. par Nadine Blamoutier, Paris, Lagune, 1994.
- MUTHESIUS, Hermann, *Stilarchitektur und Baukunst: Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim, Schimmelpfeng, 1901.
- MUTHESIUS, Stefan, *Das englische Vorbild: Eine Studie zu der deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert*, Munich, Prestel, 1974.
- NERDINGER, Winfried et Werner OECHSLIN (éd.), *Gottfried Semper 1803-1879: Architektur und Wissenschaft*, Munich, Prestel, 2003.
- OGÉE, Frédéric, « Pourquoi s'intéresser à l'art anglais? », *Perspective*, vol. 2, octobre 2007, p. 189-193.
- PAATZ, Walter, *Die Kunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Kohlhammer, 1953.

- PANOFSKY, Erwin, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin, Reimer, 1915.
- , *L'œuvre d'art et ses significations: essais sur les « arts visuels »*, trad. par Marthe et Bernard Teyssèdre, [Paris], Gallimard, 1969.
- , *Architecture gothique et pensée scolastique, précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis*, trad. par Pierre Bourdieu, Paris, Minuit, 1974.
- , *Idea: contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. par Henri Joly, Paris, Gallimard, 1990.
- , *Korrespondenz 1910 bis 1936. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*, éd. par Dieter Wuttke, Wiesbaden, Harrassowitz, 2001.
- et Fritz SAXL, *Dürers « Melencolia I », eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Teubner, 1923.
- PASSINI, Michela, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, MSH, 2012.
- PETROPULOS, Jonathan, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*, New York, Oxford University Press, 2000.
- PFISTERER, Ulrich (éd.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, (2 vol.), Munich, Beck, 2007-2008.
- PHYSICK, John, *The Victoria and Albert Museum, the History of its Building*, Oxford, Phaidon, 1982.
- PINDER, Wilhelm, *Deutscher Barock: Die grossen Baumeister des 18. Jahrhunderts*, Königstein, Langewiesche, 1912.
- , *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Potsdam, Athenaion, 1924.
- , *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (éd. revue et augmentée), Berlin, Frankfurter Verlagsanstalt, 1928.
- , *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik: Geschichtliche Betrachtungen über Wesen und Werden deutscher Formen*, Leipzig, Seemann, 1933.
- , *Reden aus der Zeit. Schriften zur deutschen Lebenssicht*, Leipzig, Seemann, 1934.
- , *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907-1935*, Leipzig, Seeman, 1938.
- , *Von den Künsten und der Kunst*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1948.
- et Walter HEGE, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1925.
- , *Der Bamberger Dom und seine Bildwerke*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1927.

- POSENER, Julius, *Anfänge des Funktionalismus: Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*, Berlin, Ullstein, 1964.
- PRICE, Uvedale, *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful; and on the Use of studying Pictures, for the Purpose of improving real Landscape*, Londres, Robson, 1794.
- RAMPLEY, Matthew (éd.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and national Frameworks*, Leyde, Brill, 2012.
- READ, Herbert, *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*, Londres, Faber & Faber, 1934.
- RICHARDS, James, *An Introduction to modern Architecture*, Harmondsworth, Penguin, 1940.
- , « Destruction and Reconstruction », *Architectural Review*, vol. 91, février 1942, p. 39-42.
- , *Memoirs of an Unjust Fella*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1980.
- RIEGL, *Gesammelte Aufsätze*, Berlin, Mann, 1995.
- , *Questions de style: fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. par Henri-Alexis Baatsch, [Paris], Hazan, 1992.
- ROBERTSON, Giles, « Sir Ellis Waterhouse », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 128, n° 995, février 1986, p. 111-113.
- ROSAND, David, « Rudolf Wittkower, 1901-1971 », *Proceedings of the British Academy*, vol. 90, 1995, p. 557-570.
- SAINT, Andrew, *The Image of the Architect*, New Haven, Yale University Press, 1983.
- SCHLOSSER, Julius von, « Über die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich », *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, vol. 13, n° 2, 1934, p. 145-228.
- SCHMARSOW, August, *Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen*, Berlin, Reimer, 1891.
- , *Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste*, Leipzig, Hirzel, 1896.
- , *Barock und Rokoko: Eine Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*, Leipzig, Hirzel, 1897.
- , *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten: Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung*, Leipzig, Teubner, 1903.
- , *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft: Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, Leipzig, Teubner, 1905.

- , « L'essence de la création architecturale », trad. par Daniel Wiczorek, in: *L'espace du jeu architectural: mélanges offerts à Jean Castex*, éd. par Anne-Marie Châtelet, Michel Denès, Rémi Rouyern et Jacques Sautereau, Paris, Recherches/Versailles, École nationale supérieure d'architecture de Versailles, 2007, p. 127-143.
- , « Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 13, 1918, p.165-190 et p. 225-258.
- SCHMOLLER, Hans et Gerald CINAMON, *Hans Schmoller, Typographer: His Life and Work*, Redhill, Monotype Corporation, 1987.
- SCHRAPEL, Claudia, *Johann Fiorillo: Grundlagen zur wissenschaftsgeschichtlichen Beurteilung der « Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden »*, Hildesheim, Olms, 2004.
- SCHWARTZ, Frederic (éd.), *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany*, New Haven, Yale University Press, 2005.
- SEDLARZ, Claudia et Rolf H. JOHANNSEN, *Aloys Hirt: Archäologe, Historiker, Kunstkenner*, Hanovre, Wehrhahn, 2004.
- SEDLMAYR, Hans, *Verlust Der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*, Salzbourg, Müller, 1948.
- , *Kunst und Wahrheit: Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte* (éd. revue et augmentée), Mittenwald, Mäander, 1978.
- , *Epochen und Werke: Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, Munich, Mäander, 1982.
- SEMPER, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Munich, Bruckmann, 1860.
- , *Science, industrie et art*, trad. par Émile Reiber, Gollion, Infolio, 2012.
- SITT, Martina, *Kunsthistoriker in eigener Sache: Zehn autobiographische Skizzen*, Berlin, Reimer, 1990.
- SITWELL, Sacheverell, *German Baroque Art*, Londres, Duckworth, 1927.
- , et Anthony AYSCOUGH, *German Baroque Sculpture*, Londres, Duckworth, 1938.
- SPRINGER, Anton, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn, Marcus, 1886.
- STRONG, Roy, *The Spirit of Britain: A narrative History of the Arts*, Londres, Pimlico, 2000.
- SUMMERSON, John (éd.), *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writing presented to Nikolaus Pevsner*, Londres, Lane, 1968.

- THURLEY, Simon, *The Building of England: How the History of England has shaped our Buildings*, Londres, Collins, 2013.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis, *The Historiography of modern Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1999.
- TRAUTMANN-WALLER, Céline (éd.), *L'école viennoise d'histoire de l'art: études réunies*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2011.
- TSCHICHOLD, Jan, *Die neue Typographie: Ein Handbuch für zeitgemässige Schaffende*, Berlin, Bildungsverband der deutschen Buchdrucker, 1928.
- , *Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold*, Dresde, Verlag der Kunst, 1977.
- UNVERFEHRT, Gert, *In memoriam Wolfgang Stechow: Lehrsammlung & Kunstmuseum zugleich*, [s. i.], 1980.
- VAUGHAN, William, « The Englishness of British Art », *Oxford Art Journal*, vol. 13, n° 2, 1990, p. 11-23.
- VISCHER, Friedrich Theodor, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen: Zum Gebrauche für Vorlesungen*, Leipzig, Mäcken, 1846.
- , *Studien zur Kunstgeschichte*, Stuttgart, Bonz, 1886.
- VOSS, Hermann, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, Grote, 1920.
- , *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, Propyläen, 1924.
- WAETZOLDT, Wilhelm, *Deutsche Kunsthistoriker*, Berlin, Hessling, 1965-1986.
- WATERHOUSE, Ellis, « Art as a "Piece of History" », *The Listener*, 6 novembre 1952, p. 761-762.
- WATKIN, David, *Morale et architecture aux XIX^e et XX^e siècles*, trad. par Marie-Claire Stas, Bruxelles, P. Mardaga, 1979.
- , *Morality and Architecture Revisited*, Londres, John Murray, 2001.
- WEISBACH, Werner, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, Cassirer, 1921.
- , *Rembrandt*, Berlin, de Gruyter, 1926.
- WEITZMANN, Kurt, *Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte*, Berlin, Kunsthistorisches Institut, 1985.
- WHITELEY, Nigel, *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*, Cambridge (Mass.), MIT, 2002.
- WITTKOWER, Margot et Teresa BARNETT, *Partnership and Discovery, Margot and Rudolf Wittkower*, Los Angeles, Paul Getty Trust, 1994.

- WITTKOWER, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, Warburg Institute, 1949.
- , *Art et architecture en Italie: 1600-1750*, trad. par Claude F. Fritsch, Paris, Hazan, 1991.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Kleine Schriften (1886-1933)*, éd. par Joseph Gartner, Bâle, Schwabe, 1946.
- , *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art: le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, trad. par Claire et Marcel Raymond, Paris, Plon, 1952.
- , *Autobiographie, Tagebücher und Briefe: 1864-1945*, édité par Joseph Gartner, Bâle, Schwabe, 1984.
- , *Renaissance et baroque*, trad. par Guy Ballangé, Brionne, Monfort, 1985.
- , *Réflexions sur l'histoire de l'art*, trad. par Rainer Rochlitz, Paris, Flammarion, 1997.
- , *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, trad. sous la dir. de Bruno Queysanne, Paris, La Villette, 2005.
- WOODFIELD, Richard, *Art History as Cultural History: Warburg's Project*, Amsterdam, G + B Arts, 2001.
- WOOLF, Virginia, *La vie de Roger Fry*, trad. par Jean Pavans, Paris, Payot, 1999.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction et « Einfühlung »: contribution à la psychologie du style*, trad. par Dora Vallier, Paris, Klincksieck, 1978.
- WULFF, Oskar, *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst*, Stuttgart, Enke, 1917.
- WUTTKE, Dieter, « Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Großbritannien », *Artibus et Historiae*, vol. 5, n° 10, 1984, p. 133-146.
- ZEITLER, Rudolf Walter, « Über die ersten Handbücher der Kunstgeschichte und ihre Nachfolge », *Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft*, vol. 47, 1996, p. 241-56.
- ZEVI, Bruno, *Apprendre à voir l'architecture*, trad. par Lucien Trichaud, Paris, Minuit, 1959.
- ZIMMERMANN, Michael (éd.), *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, Williamstown, Sterling, 2003.

Transferts culturels, histoire culturelle et institutionnelle

- [Rundfunk im Amerikanischen Sektor Berlins] (éd.), *RIAS Berlin vom « Drahtfunk » zum nationalen Hörfunk*, Berlin, RIAS Berlin, Abt. Presse und Information, 1992.
- AUGHEY, Arthur, *The Politics of Englishness*, Manchester, Manchester University Press, 2007.
- BISHOP, Diana, *King Penguins, Their Place in 20th Century Publishing*, Cambridge, The Penguin Collectors' Society, 1982.
- BLECHER, Jens et Gerald WIEMERS (éd.), *Die Universität Leipzig 1409-1943*, Erfurt, Sutton, 2004.
- BOEHM, Laetitia et Johannes SPÖRL (éd.), *Ludwig-Maximilians-Universität: Ingolstadt, Landshut, München; 1472-1972*, Berlin, Duncker & Humblot, 1972.
- BOLLENBECK, Georg et Clemens KNOBLOCH (éd.), *Semantischer Umbau der Geisteswissenschaften nach 1933 und 1945*, Heidelberg, Winter, 2001.
- BOURDIEU, Pierre, *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984.
- BRONSEN, David (éd.), *Jews and Germans from 1860 to 1933: The problematic Symbiosis*, Heidelberg, Winter, 1979.
- CARPENTER, Humphrey, *The Envy of the World: Fifty Years of the BBC Third Programme and Radio 3, 1946-1996*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1996.
- COLLS, Robert, *Identity of England*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- et Philip DODD (éd.), *Englishness: Politics and Culture 1880-1920*, Londres, Croom Helm, 1986.
- DAHM, Volker, « Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Die "Berufsgemeinschaft" als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung », *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, vol. 34, 1986, p.53-84.
- DÉCULTOT, Elisabeth, Michel ESPAGNE et Jacques LE RIDER (dir.), *Dictionnaire du monde germanique*, Paris, Bayard, 2007.
- EDWARDS, Russell et David HALL, « *So Much Admired* »: *With Checklists of the illustrated Volumes of Die Insel-Bücherei and the King Penguin Series*, Edimbourg, Salvia, 1988.
- ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.
- , *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, PUF, 2000.

- , *L'histoire de l'art comme transfert culturel: l'itinéraire d'Anton Springer*, Paris, Belin, 2009.
- et Michael WERNER, *Transferts: les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e et XIX^e siècles)*, Paris, Recherche sur les civilisations, 1988.
- EASTHOPE, Antony, *Englishness and National Culture*, Londres, Routledge, 1999.
- FEATHERSTONE, Simon, *Englishness: Twentieth Century Popular Culture and the Forming of English Identity*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2009.
- FRIEDLÄNDER, Saul, *Nazi Germany and the Jews: The Years of Persecution, 1933-1939*, New York, Harper Collins, 1997.
- GAY, Peter, *Weimar Culture: The Outsider as Insider*, New York, Harper & Row, 1968.
- , *Freud, Jews and other Germans: Masters and Victims in modernist Culture*, New York, Oxford University Press, 1978.
- GEPPERT Dominik et Robert GERWARTH (éd.), *Wilhelmine Germany and Edwardian Britain: Essays in cultural Affinity*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- GOLD, Penny S. et Benjamin SAX (éd.), *Cultural Visions: Essays on the History of Culture*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- HARE, Steve, *Penguin Portrait: Allen Lane and the Penguin Editors, 1935-1970*, Londres, Penguin, 1995.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, « Les transferts culturels », *Hypothèses*, n° 1, mars 2002, p.149-62.
- KLEIN, Helmut et Adolf RÜGER (éd.), *Humboldt-Universität zu Berlin: Überblick, 1810-1985*, Berlin, Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1985.
- LANGFORD, Paul, *Englishness Identified: Manners and Character, 1650-1850*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- RAMSDEN, John, *Don't Mention the War: The British and the Germans since 1890*, Londres, Brown, 2006.
- REVIRON-PIÉGAY, Floriane (éd.), *Englishness Revisited*, Newcastle, Cambridge Scholarly Press, 2009.
- RICHARD, Lionel, *Le nazisme et la culture*, Paris, Maspéro, 1978.
- ROBERTS, Sian, *Place, Life Histories and the Politics of Relief: Episodes in the Life of Francesca Wilson, humanitarian Educator Activist*, thèse de doctorat, avril 2010, Université de Birmingham.

- RÜTHER, Günther (éd.), *Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*, Paderborn, Schöningh, 1997.
- SARKOWSKI, Heinz, *Der Insel Verlag. Eine Bibliographie 1899-1969*, Frankfurt, Insel, 1999.
- , *Fünfzig Jahre Insel-Bücherei, 1912-1962*, Frankfurt, Insel, 1962.
- SCHOLTYSECK, Joachim (éd.), *Universitäten und Studenten im Dritten Reich. Bejahung, Anpassung, Widerstand*, Berlin, Lit, 2008.
- STORER, Colin, *Britain and the Weimar Republic: The History of a cultural Relationship*, Londres, Tauris, 2010.
- TURNER, Victor, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1967.
- WARMINGTON, Eric, *A History of Birkbeck College, University of London, during the Second World War, 1939-1945*, Londres, Birkbeck College, 1954.
- WEBER, Max, *Sociologie des religions*, trad. par Jean-Pierre Grossein, Paris, Gallimard, 2006
- , *Histoire économique*, trad. par Christian Bouchindhomme, Paris, Gallimard, 1992.
- WEINREICH, Max, *Hitler's Professors: the Part of Scholarship in Germany's Crimes against the Jewish People*, New York, Yiddish Scientific Institute, 1946.
- WILLIAMS, William E., *The Penguin Story, 1935-1956*, Harmondsworth, Penguin, 1956.

Études sur Nikolaus Pevsner

- « Nikolaus Pevsner 1967 Royal Gold Medallist », *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 74, 1967, p. 316-318.
- AMERY, Colin, « Art history reviewed IV — Nikolaus Pevsner's "Pioneers of the Modern Movement", 1936 », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 151, 2009, p. 617-19.
- BANHAM, Reyner, « WORLD, the; book to change, a », *The Architects' Journal*, 8 décembre 1960, n° 3425, vol. 132, p.809-810.
- BRADLEY, Simon et Bridget CHERRY (éd.), *The Buildings of England: A Celebration*, Bectles, The Penguin Collectors' Society for the Buildings Books Trust, 2000.
- CHERRY, Bridget, « "The Pevsner 50": Nikolaus Pevsner and the Listing of Modern Buildings », *Transactions of the Ancient Monuments Society*, vol. 46, 2002, p. 97-110.

- CLIFTON-TAYLOR, Alec, « Address Given at the Memorial Service in the Church of Christ the King, Bloomsbury, for Nikolaus Pevsner: 6 December 1983 », *Architectural History*, vol. 28, 1985, p. 1-6.
- CROSSLEY, Paul, « England trifft auf Deutschland: Der Fall Nikolaus Pevsner », *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, vol. 62, 2008, p. 247-256.
- DRAPER, Peter (éd.), *Reassessing Nikolaus Pevsner. British Art and Visual Culture since 1750: New Readings*, Aldershot, Ashgate, 2004.
- ENGEL, Ute, « “Fit for its Purpose”: Nikolaus Pevsner argues for the Modern Movement », *Journal of Design History* (<http://jdh.oxfordjournals.org/content/early/2014/04/03/jdh.epu010.full>).
- GAMES, Stephen, *Pevsner, the early Life: Germany and Art*, Londres, Continuum, 2010.
- , « The Germanness of the English Historian », *Architecture Today*, n° 136, 2003, p. 26-31.
- GUICHARD, Charlotte, « Nikolaus Pevsner, *Les Académies d'art*. Compte rendu », *Revue de synthèse*, vol. 4, n° 2-4, 2001, p. 716-719.
- HARRIES, Susie, *Nikolaus Pevsner: The Life*, Londres, Chatto & Windus, 2011.
- HULTZSCH, Anne, « Architectural History from Eye-level: Nikolaus Pevsner's “Treasure Hunts” in the Architectural Review, 1942 », *The Journal of Architecture*, vol. 19, n° 13, 2014, p. 382-401.
- IRACE, Fulvio, *Nikolaus Pevsner: la Trama della Storia*, Milan, Guerini, 1992.
- MacINNES, Colin, « The Englishness of Dr Pevsner », in: *England, Half English*, New York, Random House, 1962, p. 119-129.
- MANIÈRI-ELÌA, « Il Complesso d'Enea: Nikolaus Pevsner e la Storiografica della “Continuità” », *Casabella*, n° 423, 1997, p. 60-69.
- MATLESS, David, « Topographic Culture: Nikolaus Pevsner and the Buildings of England », *History Workshop Journal*, n° 54, 2002, p. 73-99.
- MOWL, Timothy, *Stylistic Cold Wars: Betjeman versus Pevsner*, Londres, Murray, 2000.
- OLÉRON EVANS, Émilie, « Transposing the *Zeitgeist*? Nikolaus Pevsner between Kunstgeschichte and Art History », *Journal of Art Historiography*, n° 11, décembre 2014 (<https://arthistoriography.wordpress.com/11-dec14/>).
- , « Historien, guide, pédagogue: le discours architectural novateur de Nikolaus Pevsner », *Cahiers Thématiques*, n° 14, 2015, p. 17-25.
- PAYNE, Alina, « Pioneers of Modern Design by Nikolaus Pevsner », *Harvard Design Magazine*, n° 16, 2002.

- ROSSO, Michela, *La storia utile. Patrimonio e modernità nel lavoro di John Summerson e Nikolaus Pevsner: Londra 1928-1955*, Turin, Comunità, 2001.
- SCHAPIRO, Meyer, « *Pioneers of the Modern Movement* », *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 7 n° 1, p. 291-293.
- SUNWOO, Irene, « Whose Design? The Museum of Modern Art and Pevsner's *Pioneers* », *Getty Research Journal*, n° 2, 2010, p. 69-82.
- VAUGHAN, William, « Behind Pevsner: Englishness as an art historical Category », in: PETERS CORBETT, David (éd.), *The Geographies of Englishness: Landscape and the National Past, 1880-1940*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 347-368
- WATKIN, David, « Sir Nikolaus Pevsner: A Study in Historicism », *Apollo*, septembre 1992, p. 169-172.
- WHYTE, Iain Boyd, « Nikolaus Pevsner: Art History, Nation, and Exile », *RIHA Journal*, n° 75, octobre 2013 (<http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-oct-dec/whyte-pevsner>).

Index

A

Adorno, Theodor: 33, 58
Albert (de Saxe-Coburg-Gotha): 36
Albert le Grand: 250
Alberti, Leon Battista: 185
Altdorfer, Albrecht: 269
Anders, Günther : 37
Anderson, John: 81
Antal, Frederick: 134, 210
Appleton, Edward: 270
Auden, W. H. (Wystan Hugh): 264
Ayscough, Anthony: 194, 196

B

Bach, Jean Sebastian: 195
Banham, Reyner: 155, 206, 207, 224, 225, 256
Barocci, Federico: 188
Bell, Charles F.: 155
Bell, Clive: 155
Bell, George, évêque de Chichester: 76
Bellini, Giovanni: 151, 175
Benjamin, Walter: 102
Berenson, Bernard: 16, 155, 156
Bernini, Gian Lorenzo: 195
Betjeman, John: 16, 286, 287
Beveridge, William: 64, 67, 77
Bevin, Ernest: 83
Bing, Gertrud: 81, 128, 129
Birley, Robert: 270
Blake, William: 235, 267
Bloch, Ernst: 36
Blomfield, Reginald: 196
Blunt, Anthony: 196

Bode, Wilhelm (von): 16, 118, 119, 120
Bonington, Richard P.: 235
Borenius, Tancred: 130, 131, 132, 146, 151, 175
Botticelli, Sandro: 151
Bracken, Brendan: 84
Bradbury, Ray: 292
Brandon-Jones, John: 182
Brentano, Clemens: 269
Breuer, Marcel: 221
Briggs, Martin: 209
Brinckmann, Albert E.: 255
Brown, Capability (Lancelot): 267
Brückwald, Otto: 22
Bruhns, Leo: 110, 111, 193, 194
Buckton Lamb, Edward: 284
Burckhardt, Jacob: 100, 156, 164, 165, 193, 214, 232, 253
Burger, Fritz: 255
Burke, Edmund: 267
Buscher, Alma: 198
Buschor, Ernst: 105

C

Caravage: 182
Cassirer, Ernst: 128
Castelle, Friedrich: 127
Cecil, William: 139
Cézanne, Paul: 203
Chamberlain, Neville: 74
Churchill, Winston: 74
Clark, Kenneth: 150, 155, 156, 158, 159, 174, 175, 176, 213, 214, 267
Clifton-Taylor, Alec: 132
Coates, Wells: 284

Cohn, Leonie: 271
Cole, Henry: 217, 218
Constable, John: 235
Constable, William: 128, 131, 132, 144,
152, 153, 154, 163
Courtauld, Samuel: 144

D

Dante: 212
Defoe, Daniel: 222
Dehio, Georg: 93, 95, 96, 99, 100, 113,
168, 179, 250, 276, 277, 278, 279,
280, 282, 283
Dieckmann, Erich: 198
Dilthey, Wilhelm: 96
Disraeli, Benjamin: 36
Dix, Otto: 117
Döring, Oskar: 278
Dürer, Albrecht: 108, 120, 269, 277
Dvořák, Max: 95, 113, 156, 166, 173,
188, 189, 190, 192

E

Eckardt, Eva (von): 128
Eichendorff, Joseph (von): 269
Einem, Herbert (von): 128, 137
Einsiedel, Wolfgang (von): 84
Elisabeth I: 212
Evans, Joan: 235

F

Fallada, Hans: 54
Farr, Michael: 182
Fechter, Paul: 126
Fein, Otto: 128
Fiorillo, Johann: 119
Fishenden, Richard B.: 245, 246
Fletcher, Banister: 225
Floud, Peter: 182
Fox, Charles James: 267
Franco: 76
Franks, Oliver: 270
Frédéric II: 212
Frédéric-Guillaume IV: 252
Frey, Dagobert: 237

Friedenthal, Richard: 76
Friedländer, Max J.: 151, 152, 153, 154,
190
Friedländer, Walter: 187, 188
Fröhlich-Bum, Lili (Karolina): 190
Fromentin, Eugène: 168
Fry, Roger: 12, 155, 157, 158, 159, 161,
162, 172, 235, 236
Furtwängler, Wilhelm: 124

G

Gainsborough, Thomas: 234, 258
Gall, Ernst: 96, 107
Gebhardt, Bruno: 95
George II: 119
Georges V: 34, 35
Giedion, Sigfried: 197
Gilbert Scott, George: 284
Giotto: 175
Gloag, John: 222
Goebbels, Joseph: 124, 125
Goethe, Johann Wolfgang (von): 26, 30,
32, 85
Goldschmidt, Adolph: 95, 105, 107,
108, 184
Gombrich, Ernst: 164, 166, 167, 184,
185, 186, 187, 225, 226, 257
Goodison, Jack: 163
Gould, John: 247
Grautoff, Otto: 191
Greco (Le): 162
Grigson, Geoffrey: 264
Grimm, Herman: 107
Grimm, Jacob: 18, 34, 69
Grisebach, August: 136
Gropius, Ilse: 206
Gropius, Walter: 54, 55, 198, 199, 200,
201, 203, 205, 206, 207, 208, 218,
220, 221, 263
Guillaume de Normandie: 282
Gurlitt, Cornelius: 278

H

Haendel, Georg Friedrich: 196
Haesler, Otto: 199
Haffner, Sebastian: 71, 76, 77, 83, 84

Hampe, Karl: 95
 Hastings, Hubert de Cronin: 261
 Haupt, Richard: 278
 Hauptmann, Gerhard: 32
 Hauser, Arnold: 210
 Hauttmann, Max: 102, 103
 Hawksmoor, Nicholas: 176
 Hecht, Hans: 120, 122
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 156
 Hellmann, Siegmund: 111
 Hildebrand, Adolf (von): 168
 Hill, Archibald: 81
 Hille, Gertrud: 229
 Hirt, Aloys: 106
 Hitchcock, Henry-Russell: 197
 Hitler, Adolf: 44, 45, 46, 47, 64, 70, 76, 78, 79, 117
 Hoerner, Margarete: 190
 Hogarth, William: 234, 258, 273
 Hollinghurst, Alan: 288
 Humboldt, Wilhelm (von): 106

J

Jäckh, Ernst: 58
 Johnson, Philip: 44, 204
 Jones, Owen: 217
 Jones, Peter: 261

K

Kallin, Anna: 268, 269
 Kautzsch, Rudolf: 109, 110, 168, 193, 278
 Kerr, Alfred: 57, 70
 Kingsley Porter, Arthur: 16
 Kippenberg, Anton: 246
 Kitzinger, Ernst: 105
 Klee, Paul: 264
 Klein, Fritz: 126
 Knight, Richard Payne: 267
 Köhler, Wilhelm: 134
 Kokoschka, Oskar: 117, 268
 Kötzschke, Rudolf: 111
 Kris, Ernst: 166, 185
 Kugler, Franz: 106, 164, 252, 253
 Kurlbaum, Alfred: 25

L

Labò, Mario: 203
 Lamprecht, Karl: 94, 95
 Lane, Allen: 170, 244, 245, 246, 247, 252, 258, 278
 Lazarsfeld, Paul: 17, 18, 61, 141
 Le Corbusier: 198, 199, 265
 Leibniz, Gottfried Wilhelm: 196
 Léonard de Vinci: 174
 Lewis, Wyndham: 264
 Lipps, Theodor: 103, 173
 Lively, Penelope: 288
 Longhi, Roberto: 16
 Lorrain, Claude: 267
 Lothar, Hans: 83, 84
 Lübke, Wilhelm: 253, 254
 Luther, Martin: 30, 269

M

MacInnes, Colin: 223
 Madox Brown, Ford: 266
 Mahon, Denis: 182
 Mâle, Émile: 16, 110, 111, 194
 Maniéri-Elia, Mario: 16
 Mann, Heinrich: 29
 Mann, Thomas: 28, 29, 30, 31, 32, 33, 44, 45, 85
 Maud, John: 82, 135
 May, Ernst: 199
 Meier, Hans: 128
 Meier, Paul Jonas: 278
 Meier-Graefe, Julius: 16
 Mende, Dietrich: 84
 Mendelsohn, Erich: 55
 Mendelsohn, Peter de: 84
 Meyer, Erich: 107
 Michalski, Ernst: 169
 Michel, André: 254, 255, 259
 Mises, Ludwig (von): 64
 Moholy-Nagy, László: 218
 Moore, Henry: 264
 Morelli, Giovanni: 150, 156
 Morris, William: 39, 126, 127, 182, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 207, 220, 285

Munch, Edvard: 203
Munro, John: 82
Musil, Robert: 31
Mussolini, Benito: 76
Muthesius, Hermann: 17, 198, 274

N

Nadler, Josef: 240
Nairn, Ian: 278
Neumann, Balthasar: 224
Neumeyer, Alfred: 107
Nevile Bland, George: 74
Nietzsche, Friedrich: 32
Nikisch, Arthur: 24

O

Olden, Rudolf: 79
Oppenheimer, Robert: 270

P

Paatz, Walter: 136, 137, 138
Pächt, Otto: 202
Paderewski, Ignacy Jan: 24
Palladio, Andrea: 185
Panofsky, Erwin: 16, 91, 92, 104, 105, 128, 133, 134, 145, 146, 147, 149, 167, 174, 186, 188, 190, 250
Parsons, Anne: 285
Pevsner, Annie, née Perlmann: 22, 24, 50, 268
Pevsner, Carola, née Kurlbaum: 24, 25, 28, 50, 52, 56, 126, 133
Pevsner, Dieter: 26
Pevsner, Heinz: 23, 24
Pevsner, Hugo: 23
Pevsner, Thomas: 26
Pevsner, Uta: 58, 59
Pick, Frank: 81
Pinder, Wilhelm: 16, 86, 93, 95, 97, 103, 105, 106, 108, 110, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 123, 127, 128, 137, 142, 143, 169, 170, 173, 175, 179, 181, 190, 191, 192, 193, 194, 228, 229, 233, 250, 260, 269, 272, 277
Piper, John: 264

Poeschel, Carl Ernst: 246
Pollnitz, Rudolf (von): 246
Posse, Hans: 117, 118, 119
Poussin, Nicolas: 188

R

Rathbone, Eleanor: 85
Read, Herbert: 55, 157, 172, 222, 271
Redgrave, Richard: 217
Reith, John: 269
Rembrandt: 191
Reynolds, Joshua: 234, 258
Richards, James: 261
Riegl, Alois: 16, 109, 156, 175, 253
Riehl, Berthold: 99, 100, 102
Rilke, Rainer Maria: 246
Rosenberg, Alfred: 116
Rousseau, Henri: 203
Ruskin, John: 164, 199, 285
Russell, Bertrand: 270
Russell, Gordon: 49, 66, 69

S

Sant'Elia, Antonio: 204
Sargent Florence, Philip: 217, 219
Saxl, Fritz: 81, 104, 105, 128, 129, 154, 166, 174
Schapiro, Meyer: 201, 202, 203
Schiller, Friedrich (von): 26
Schiwtters, Kurt: 79
Schleicher, Kurt (von): 46
Schlosser, Julius (von): 16, 166, 209
Schmarsow, August: 109, 112, 113, 167, 168, 170, 173, 174, 189, 193, 226, 227, 229
Schmidt-Rottluff, Karl: 117
Schmoller, Hans: 258, 259
Schmutzler, Robert: 182
Schnaase, Karl: 253
Schneider, Friedrich: 278
Schopenhauer, Arthur: 32, 156
Schramm, Percy Ernst: 93
Scott, Robert Falcon: 35
Sedlmayr, Hans: 16, 202
Semper, Gottfried: 217, 218, 221

Senior, Elizabeth: 245
 Shakespeare, William: 139, 212
 Shaw, George Bernard: 35
 Sickert, Walter: 266
 Simmel, Georg: 34, 35, 55
 Sitwell, Sacheverell: 194, 195, 196
 Slade, Felix: 130
 Spender, Stephen: 264
 Spengler, Oswald: 30, 31, 32, 45
 Springer, Anton: 13, 150
 Stechow, Wolfgang: 120, 123
 Stevenson, Robert Louis: 71
 Streber, Franz: 99
 Strzygowski, Josef: 166, 189, 237
 Suger (de Saint Denis): 250
 Summerson, John: 179, 258, 264
 Szilárd, Leó: 64

T

Talbot Rice, David: 133
 Thomas d'Aquin: 212
 Tieck, Ludwig: 269
 Tietze, Hans: 166
 Troup Horne, George F.: 134
 Truffaut, François: 292
 Tschichold, Jan: 247, 258
 Turner, William: 235

U

Uhlig, Hans: 84
 Uhlman, Fred: 79

V

Van de Velde, Henry: 200
 van de Waal, Hans: 16
 Van Eyck, Hubert et Jan: 95
 Van Gogh, Vincent: 203
 Villard de Honnecourt: 250
 Vischer, Robert: 99, 103, 109, 173
 Vitzthum von Eckstädt, Georg: 119, 120, 122, 123, 136
 Vöge, Wilhelm: 95, 105
 Voss, Hermann: 131, 132
 Voysey, Charles: 182

W

Waagen, Gustav Friedrich: 150, 253
 Wackernagel, Martin: 97
 Walpole, Horace: 267
 Warburg, Aby: 16, 92, 104, 105, 156, 165, 166, 174
 Waterhouse, Ellis: 162, 163, 258
 Watkin, David: 16
 Waugh, Evelyn: 134
 Webb, Geoffrey: 258
 Weber, Max: 96, 121, 122, 181
 Weinberger, Martin: 119
 Weisbach, Werner: 108, 109, 188, 189, 191
 Weitzmann, Kurt: 107
 Wells, H. G. (Herbert George): 75
 Whistler, James McNeill: 126, 266
 Wilson, Angus: 288
 Wilson, Francesca: 21, 38, 43, 46, 51, 52, 67
 Wind, Edgar: 128
 Wittkower, Margot: 102, 108, 122, 128, 129
 Wittkower, Rudolf: 102, 108, 150, 184, 185, 257
 Wölfflin, Heinrich: 16, 94, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 108, 156, 165, 167, 168, 170, 171, 172, 175, 179, 180, 181, 188, 189, 193, 232, 234, 278
 Worringer, Wilhelm: 173
 Wright, Frank Lloyd: 264, 265
 Wright, Noni (Wynona): 265, 266
 Wulff, Oskar: 109
 Wundt, Wilhelm: 109, 112
 Wyatt, Matthew Digby: 217, 285

Z

Zimmering, Max: 80
 Zoege von Manteuffel, Kurt: 118
 Zweig, Stefan: 50, 53, 55, 70

Table des matières

Remerciements	5
Préface	7
Introduction	
Nikolaus Pevsner, saint patron du patrimoine britannique	9
La migration des universitaires de langue allemande dans les années 1930-1940	10
Vers une historiographie transnationale de l'art	12
Les transferts culturels anglo-allemands : des affinités électives ?	13
Nikolaus Pevsner et le Royaume-Uni, des affinités sélectives	15
« L'homme institutionnel » à la recherche d'une patrie	17
1. Un triple ancrage culturel : <i>lingua, securitas, dexteritas</i>	21
<i>Lingua</i> : la participation à une culture commune	21
Un milieu culturel mixte	22
Une jeunesse en quête de repères	24
La <i>Bildung</i> , un choix collectif symbolique	26
Thomas Mann, mentor d'une génération	28
Oswald Spengler et le <i>Zeitgeist</i>	30
Dichotomie entre distance et proximité des cultures	33
De l'Autre à l'Étranger	35
La perte de la <i>lingua</i>	36
Vers une <i>lingua</i> renouvelée	38
<i>Securitas</i> : une place officielle	39
L'expérience de la précarité : le permis de séjour	41
Le nationalisme de Pevsner	43
Défendre l'Allemagne	45
<i>Securitas</i> et sentiment national	47
Un patriote allemand sans patrie	48
<i>Dexteritas</i> : un rôle dans la société	50
Fragmentation de l'expérience	50
« Quoi de neuf petit homme » ?	53
La perte de l'individualité : l'étranger comme type	55
Une <i>dexteritas</i> en transition	57

2. L'universitaire déplacé	61
La SPSL, institution médiatrice des transferts	61
L'émigration vers la Grande-Bretagne	
dans les années 1930	62
Le sort de la communauté scientifique	64
Nikolaus Pevsner et la SPSL	65
L'internationalisme de la science et les enjeux nationaux	67
Le camp d'internement comme seuil	69
Le point de vue des réfugiés de langue allemande	70
Le Royaume-Uni et les ressortissants de pays ennemis	72
« Embarquez-moi tout ça ! »	74
Nikolaus Pevsner au camp de Huyton	77
Reformuler la triade <i>lingua</i> , <i>securitas</i> et <i>dexteritas</i>	78
Expériences de la libération et du retour	81
D'universitaire à balayeur de rue : une plongée dans la culture populaire	83
La voix de l'« autre Allemagne » en Grande-Bretagne	83
Pevsner, <i>gentleman</i> -ethnologue	85
La société britannique vue de l'intérieur	87
3. Formation et transformations de l'<i>ethos</i> professionnel	91
La <i>Kunstgeschichte</i> comme parcours initiatique	93
Naissance d'une vocation et lectures fondatrices à Leipzig	93
Auditeur à l'Université	97
Munich, les fondements pédagogiques	99
Délimiter la discipline	101
Une autre vision : Hambourg	103
Hambourg et Munich	105
Berlin : élargissement du canon	106
Adolph Goldschmidt et la tradition berlinoise	107
Francfort : diversification	109
Retour à Leipzig	111
Le cas Pinder	115
Un autoportrait en creux	116
Dresde : en contact direct avec l'art	117
<i>Privatdozent</i> à Göttingen	119
L'histoire de l'art, une carrière précaire ?	122
Transfert d'une <i>lingua</i>, d'une <i>dexteritas</i> et d'une <i>securitas</i> universitaires	123
Une existence institutionnelle remise en cause	124
Publier pour exister en Allemagne	126
L'institut Warburg : havre ou enclave ?	128
Tancred Borenius, médiateur	
et modèle d'une <i>lingua</i> nouvelle	129
Réaffirmer sa <i>dexteritas</i>	131
Au seuil d'une nouvelle <i>securitas</i>	132
Birkbeck : la reconnaissance	134

La réception allemande	136
Ceux qui sont partis, ceux qui sont restés.....	136
Pevsner en Allemagne : dialogue international, défense de l'art anglais	138
4. L'institutionnalisation d'une discipline universitaire	141
De la domination du « connaisseur » aux premiers débats méthodologiques ..	141
<i>La Kunstgeschichte</i> , un <i>Heimat</i> à recomposer	141
Étudier l'art en Grande-Bretagne dans les années 1930.....	143
Écrire l'histoire de l'art dans une langue étrangère	145
Le <i>Kunsthistoriker</i> contre l'expert	148
Friedländer, connaisseur allemand, et Constable, historien anglais de l'art ..	151
Un autre point de vue sur l'historiographie de l'art de langue allemande...	153
Kenneth Clark, l'archétype du connaisseur.....	155
Roger Fry : pour une existence institutionnelle de l'histoire de l'art	157
Une discipline en transfert	159
La place de l'histoire de l'art dans les années 1950 : un bilan mitigé.....	159
<i>Art history</i> , un concept difficile à implanter	162
L'absence d'une conscience de groupe	163
Généalogie de la <i>Kunstgeschichte</i>	164
Nikolaus Pevsner, « homme institutionnel »	167
Les principes fondamentaux de Pevsner	167
Réflexions sur l'avenir de l'institution.....	169
Une nouvelle place de médiateur	170
L'historiographie pevsnerienne.....	172
Histoire de l'art et vulgarisation scientifique.....	174
Une <i>dexteritas</i> pédagogique	176
Enseigner à voir et créer un contexte de réception.....	179
Autoportrait en généraliste	181
Fondation d'un nouvel <i>ethos</i>	184
5. Les transferts majeurs dans l'œuvre de Nikolaus Pevsner	187
Le transfert d'un vernaculaire : maniérisme et baroque	187
La peinture maniériste comme champ de spécialisation	187
Positionnement méthodologique.....	189
L'histoire de l'art à l'allemande : le point de vue britannique.....	191
Le baroque, une période et un concept associés à l'Allemagne	193
Le baroque, notion étrangère en Grande-Bretagne.....	194
Le Mouvement moderne : l'historien comme porte-parole	196
Modernisme ou « <i>Modernismus</i> » ?	196
Un idéal esthétique et social.....	198
Le Mouvement moderne, résultat de transferts artistiques anglo-allemands.....	200
Réception et transformations de <i>Pioneers of the Modern Movement</i>	201
Le <i>Bauhaus</i> , l'architecte et son porte-parole.....	205
De l'histoire au mythe du Mouvement moderne	206

L'histoire sociale de l'art et du design	208
Un nouveau type d'historien de l'art	208
Le paradigme du <i>Zeitgeist</i>	210
La transposition des <i>Académies d'art</i>	212
La postérité d'un ouvrage érudit	215
Pevsner sur les traces de Gottfried Semper	216
Écrire l'histoire, mener l'enquête	218
Éduquer le goût du public	220
Le succès de l'enquêteur venu de l'extérieur	221
L'histoire spatiale de l'architecture	224
Une pensée architecturale moderne	224
La transmission d'un double paradigme	226
L'approche spatiale dans l'écriture	227
Un ouvrage canonique ?	230
Essai de typologie de l'architecture	231
De l'histoire à la géographie de l'art : le critère national	233
La nation, catégorie artistique	233
Formation d'une conscience artistique nationale	235
L'essence nationale, écueil idéologique ?	236
Vers une historiographie anglaise de l'art	238
6. Pevsner l'arpenteur : institutions culturelles et patrimoine	243
La diffusion par le livre : Pevsner et les éditions Penguin	244
Le livre comme objet de collection : la série <i>King Penguin</i>	244
Héritage et dépassement : <i>King Penguin</i> et <i>Insel-Bücherei</i>	245
Les feuillages de Southwell	248
Un concentré d'écriture pevsnerienne	249
La tradition du <i>Handbuch</i>	252
Les modèles de la série <i>Pelican History of Art</i>	254
Un projet éditorial centré sur l'art anglais	256
Prestige national et rayonnement international	258
La médiatisation de l'histoire de l'art	260
Une institution éditoriale : l' <i>Architectural Review</i>	261
Réflexions sur la planification urbaine	262
Pevsner et la BBC	264
Trouver la voix de l'histoire de l'art	267
Les conférences Reith	269
Une pédagogie radiophonique	271
Porte-parole de la culture britannique en Allemagne	273
L'arpenteur des arts et de l'architecture britanniques	276
Pevsner sur les traces de Georg Dehio	276
Deux prototypes de guides architecturaux	278
L'œuvre d'une carrière	280
Le défenseur du patrimoine	284
Pevsner et John Betjeman, le pédant et le poète	286

Conclusion.....	289
Chronologie.....	293
Archives	295
Bibliographie.....	297
Publications de Nikolaus Pevsner	297
Sources.....	301
Exil, migration, déplacements	303
Histoire et historiographie de l'art, de l'architecture et du design.....	306
Transferts culturels, histoire culturelle et institutionnelle.....	318
Études sur Nikolaus Pevsner	320
Index.....	323

Déjà parus aux éditions DEMOPOLIS

Brossat, Alain <i>Abécédaire Foucault</i>	Khalidi, Eddy <i>ABC de la Laïcité</i>
Boltanski, Luc <i>Rendre la réalité inacceptable</i>	Khalidi, Eddy – Fitoussi, Muriel <i>Main basse sur l'École publique</i> <i>La République contre son école</i>
Bourdieu, Pierre – Boltanski, Luc <i>La Production de l'idéologie dominante</i>	Kalfon, Pierre <i>Chroniques chiliennes</i>
Césaire, Aimé – Malcolm X <i>Black revolution</i>	Kamata, Satoshi, <i>Toyota : l'usine du désespoir</i>
Clover, Charles <i>Surpêche</i>	Mamdani, Mahmoud <i>La CIA et la fabrique du terrorisme islamique</i>
Da Lage, Olivier (sous la dir. de) <i>Qatar : les nouveaux maîtres du jeu</i>	Labat, Séverine <i>Les islamistes tunisiens – entre l'État et la mosquée</i>
Denord, François <i>Néo-libéralisme, version française</i>	Latour, Bruno - Lippman, Walter <i>Le public fantôme</i>
Duclert, Vincent <i>Occupy Gezi</i>	Lénine <i>Petit manuel pour rompre avec le capitalisme</i> <i>1914, repenser le nationalisme et la guerre</i>
Durpaire, François – Richomme, Olivier <i>L'Amérique de Barack Obama</i> <i>Obama face à la crise</i>	Marx, Karl <i>Qu'est-ce que le capitalisme ?</i> <i>Les Crises du capitalisme</i> <i>Le Capital financier</i>
Gaulard, Mylène <i>Karl Max à Pékin – Les racines de la crise en Chine capitaliste</i>	Mordillat, Gérard – Prieur, Jérôme <i>De la crucifixion considérée comme un accident du travail</i>
Garo, Isabelle <i>Foucault, Deleuze, Althusser et Marx</i>	Nsar, Vali <i>Le renouveau chiite</i>
Hobsbawm, Éric <i>Marx et l'histoire</i>	Pivert, Marceau <i>L'Église et l'École</i>
Hroub, Khaled <i>Le Hamas</i>	Prochasson, Christophe <i>L'Empire des émotions : les historiens dans la mêlée</i>
Jaurès, Jean <i>Le socialisme et la Révolution française</i>	Rebérioux, Madeleine
Jennar, Raoul Marc Khieu Samphan & les Khmers rouges	

Vive la République

Rodinson, Maxime
Islam et capitalisme

Sassen, Saskia
Critique de l'État

Saurin, Patrick
Les prêtres toxiques : une affaire d'État

Shah, Sonia
*Cobayes humains : le grand secret
des essais pharmaceutiques*

Uchitelle, Louis
Le salarié jetable

Wallerstein, Immanuel
*L'Universalisme européen :
de la colonisation au droit
d'ingérence*

Wilkinson, Richard
L'égalité, c'est la santé

Collection « QUAERO »

Cassin, Barbara et Wosny, Danièle
(dir.)

*Les intraduisibles du patrimoine en
Afrique subsaharienne*

Dawod, Hosham (dir.)
*La constante « Tribu », variations
arabo-musulmanes*

Ehrenfreund, Christian et Schreiber,
Jean-Philippe (dir.)
*Les marranismes. De la religiosité
cachée à la société ouverte*

Fontaine, Alexandre
*Aux heures suisses de l'école
républicaine*

Ghasarian, Christian
*Rapa. Île du bout du monde, île dans
le monde*

Hoai Juong Aubert-Nguyen et
Michel Magne (dir.)
*Le Vietnam, une histoire de
transferts culturels*

Niveleau, Charles-Édouard (dir.)
*Vers une philosophie scientifique – Le
programme de Brentano*

Rabault-Feuerhahn, Pascale (dir.)
*Théorie intercontinentales –
Voyages du comparatisme
postcolonial*

Achevé d'imprimer en France en 2015
dans les ateliers de Dupli-print à Domont (95)
N° d'impression:
Dépôt légal:

Demopolis

Pour la discipline de l'histoire de l'art, aujourd'hui dominée par la tradition anglo-saxonne, le sauvetage des universitaires étrangers menacés par la montée du national-socialisme dans les années 1930 est devenu le glorieux récit des origines d'une communauté scientifique internationale soudée. Cette histoire héroïque, qui attribue l'essor de l'histoire de l'art à la contribution des intellectuels réfugiés, demande pourtant à être nuancée, car elle occulte les tensions latentes entre l'idéal d'universalisme de la science et le rôle toujours actif des particularismes nationaux dans la formulation des savoirs.

Ces tensions parcourent la vie et la carrière de l'historien d'art d'origine allemande Nikolaus Pevsner (1902-1983). Pevsner, émigrant en Grande-Bretagne en 1933, a dû construire les conditions de sa propre intégration et pour cela modifier le périmètre de l'histoire de l'art d'un point de vue social, institutionnel et thématique, à travers ses écrits et une intense activité de popularisation et de défense du patrimoine artistique britannique qu'il n'a cessé d'arpenter.

SODIS: 7235614

ISBN: 978-2-35457-088-0

9 782354 570880

ÉMILIE OLÉRON EVANS est normannoise, agrégée d'allemand et titulaire d'un doctorat d'études germaniques. Elle est actuellement chercheuse postdoctorale en historiographie de l'art à l'Institut d'études avancées de Strasbourg.

Illustration © Gerald Nason

34 €

www.demopolis.fr