

**Nikolaus Pevsner, ‘Bringer of Riches’:
Cultural Transfers in Art Historiography**

Émilie OLÉRON EVANS

Queen Mary, University of London
Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III

Submitted in partial fulfillment of the requirements
of the Degree of Doctor of Philosophy

August 2014

I, Émilie Oléron Evans, confirm that the research included within this thesis is my own work or that where it has been carried out in collaboration with, or supported by others, that this is duly acknowledged below and my contribution indicated. Previously published material is also acknowledged below.

I attest that I have exercised reasonable care to ensure that the work is original, and does not to the best of my knowledge break any UK law, infringe any third party's copyright or other Intellectual Property Right, or contain any confidential material.

I accept that the College has the right to use plagiarism detection software to check the electronic version of the thesis.

I confirm that this thesis has not been previously submitted for the award of a degree by this or any other university.

The copyright of this thesis rests with the author and no quotation from it or information derived from it may be published without the prior written consent of the author.

Signature: Émilie Oléron Evans

Date: 16.07.2014

Transferts culturels dans l'historiographie de l'art : le cas de Nikolaus Pevsner

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à démontrer que les travaux de l'historien d'art et d'architecture britannique d'origine allemande Nikolaus Pevsner (1902-1983) ont joué un rôle majeur dans l'accession de l'histoire de l'art et de l'architecture au statut de discipline universitaire au Royaume-Uni à partir des années 1930-1940. L'étude de ce cas particulier et des constellations et réseaux qui entrent en jeu durant son émigration vers l'Angleterre en 1933 apportent un éclairage différent sur le champ de l'histoire des migrants intellectuels en rappelant le conflit latent entre l'idéal d'universalisme de la science et les vecteurs socio-culturels nationaux qui président aux déplacements transnationaux.

Notre recherche se concentre sur les transferts méthodologiques, institutionnels et historiographiques qui ont fait de la carrière de Pevsner un moment-clé de l'historiographie de l'art, de l'architecture et du design et aborde les domaines suivants : la question du Mouvement moderne, l'utilisation du concept d'espace dans le discours architectural d'après le principe de l'empathie (*Einfühlung*) ou encore dans l'exploration, à travers la méthodologie de la géographie de l'art, de la production artistique et du patrimoine architectural du pays d'accueil de Pevsner.

Il s'agit de montrer que l'oeuvre de médiateur d'un historien d'art entre sa matière et la société se déploie aussi hors du seul cadre universitaire. Cette thèse expose comment Pevsner se fait une place dans la culture britannique en tant qu'éditeur, homme de radio, critique d'art, autant d'activités qui se basent sur des modèles allemands, mais qui font progressivement de l'historien déplacé, interprète de sa culture d'accueil, une véritable institution culturelle.

Nikolaus Pevsner, 'Bringer of Riches' : Cultural Transfers and Art Historiography

ABSTRACT

This thesis demonstrates how the works of art and architectural historian Nikolaus Pevsner (1902-1983), a British scholar of German origin, played a major part in the accession of the history of art and architecture to the status of an academic discipline in the United Kingdom in the 1930s and 40s. This case study, along with the various networks that played a part in his displacement from Germany to Britain in 1933, sheds a different light on current research on the history of émigré intellectuals, as it seeks to show that there is a latent conflict between the ideal of universalism in science and the national socio-cultural vectors at play in transnational displacements.

Our research focuses on methodological, institutional and historiographical transfers that made Pevsner's career into a milestone in the historiography of art, architecture and design. It tackles the main aspects of his contribution, from the issue of the Modern movement, through the use of the concept of space in the architectural discourse based on the principle of empathy (*Einfühlung*), to the exploration of the artistic production and the architectural heritage of Pevsner's country of adoption.

Our contention is that the role of an art historian as a mediator between his subject and society goes beyond the realm of academia. This thesis shows how Pevsner found a place in British culture as editor, broadcaster and art critic, while basing these activities on German models, and how these activities gradually transformed an interpreter of culture into a cultural institution.

Remerciements

Je remercie chaleureusement mes directeurs de thèse, Michel Espagne et Leonard Olschner, pour leurs conseils, pour leur lecture toujours attentive de mes travaux et pour le soutien permanent qu'ils m'ont apporté dans ce parcours intellectuel exigeant. Nos échanges constructifs ont nourri cette thèse et enrichi ma première incursion dans le monde de la recherche. J'en retiens avec reconnaissance un idéal de rigueur intellectuelle et d'enthousiasme qui sera une constante source d'inspiration.

Je tiens à exprimer ma vive gratitude à Dieter Pevsner et Uta Hodgson, ainsi qu'à Florence Pevsner, pour leur disponibilité et pour la générosité dont ils ont fait preuve en me donnant accès à la correspondance personnelle de Nikolaus Pevsner et en 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 travail biographique.

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

Je suis reconnaissante aux organisateurs du séminaire de l'UMR 8547 « Pays Germaniques - Transferts Culturels », Michel Espagne et Pascale Rabault-Feuerhahn (ENS Ulm), à Rüdiger Görner, directeur du Centre for Anglo-German Cultural Relations (Queen Mary), ainsi qu'à Céline Trautmann-Waller, responsable du CEREG (Sorbonne Nouvelle Paris III), de m'avoir invitée à présenter mes travaux, autant de moments qui ont beaucoup compté dans l'élaboration et l'approfondissement de mon argumentaire.

Je remercie le Getty Research Institute, l'UMR 8547, le CEREG et la School of Languages, Linguistics and Film à Queen Mary pour leur soutien financier dans le cadre de cette cotutelle de thèse.

Je voudrais marquer ma reconnaissance à celles et ceux qui m'ont aidée, conseillée, stimulée d'une manière ou d'une autre dans ce travail de recherche. Je pense en particulier à Colleen Becker, Ute Engel, Mildred Galland-Szymkowiak, Stephen Games, Marlite Halbertsma, Anne Hultsch, Béatrice Joyeux-Prunel, Matthew Rampley et Richard Woodfield.

Dans ce projet souvent itinérant, je tiens à dire ma gratitude aux ami(e)s qui m'ont offert un toit à Paris, à Zurich et à Berlin. Merci enfin à Estelle Favrais, Cyrille Guitard, Daniel Makonnen et Amandine Malassis, relecteurs précis et bienveillants.

À B. B. et M. O.,

à A. et A. O.,

à T.

Abréviations

Archives

AP	Archives de la famille Pevsner
BA	Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin
BBC	BBC Written Archive Centre, Reading
DC	Design Council Archive, Brighton
GP	Collection Pevsner, Getty Research Institute, Los Angeles
PP	Penguin Papers, Bristol
SPSL	Archives de la Society for the Protection of Science and Learning, Oxford

Sigles

AAC	Academic Assistance Council
BBC	British Broadcasting Corporation
BIOS	British Intelligence Objectives Sub-Committee
BoT	Board of Trade
CAI	Council for Art and Industry
CoID	Council of Industrial Design
DIA	Design and Industry Associations
LSE	London School of Economics
MoMa	Museum of Modern Art
RDS	Reichsverband Deutscher Schriftsteller
RIAS	Rundfunk im Amerikanischen Sektor Berlins
RIBA	Royal Institute of British Architects
RKK	Reichskulturkammer
SDS	Schutzverband Deutscher Schriftsteller
UCL	University College London
V & A	Victoria and Albert Museum

Introduction générale

Dans le documentaire *Bunkers, Brutalism and Bloodymindedness* diffusé en février 2014 sur la BBC, l'historien d'art et d'architecture britannique d'origine allemande Nikolaus Pevsner (1902-1983) figure en bonne place dans l'analyse menée par le journaliste Jonathan Meades, qui le présente comme un « saint laïc¹ ». 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 on célèbre ainsi le rôle de l'universitaire de langue allemande dans l'avènement de l'histoire de l'art en Grande-Bretagne et dans son développement en un domaine aujourd'hui en plein essor. Non seulement les pays anglo-saxons sont devenus après la Seconde Guerre mondiale le nouvel épice de ces études sur l'art, mais au sein de ces études, les branches de l'histoire de l'architecture et du design, que Pevsner a ardemment défendues, ont progressivement acquis leur légitimité conceptuelle et institutionnelle.

Dans la sphère britannique, le mot-clé « patrimoine » (*heritage*) a acquis une résonance sociale de plus en plus profonde, signalée par l'effervescence d'institutions telles que le *National Trust* ou *English Heritage*, qui affichent dans leur nom l'élément de fierté culturelle qu'elles mettent quotidiennement en pratique dans la défense des biens architecturaux et artistiques de la nation. De par son activité systématique de popularisation de l'histoire de l'art dès les années 1950, Pevsner est devenu l'un des saints patrons de ce mouvement et a soutenu l'accession du patrimoine culturel au rang de valeur nationale britannique. Au revers de cette médaille décernée à un émigré dont on acclame la réussite dans son pays d'accueil et dont on salue les services à la cause de la culture, on trouve encore et toujours le rappel de ses racines allemandes, modulé dans un mouvement dialectique. D'un côté, dans les années 1950-1960 et à nouveau, semble-t-il, de nos jours, on constate le succès de son intégration : ce « saint laïc » venu d'ailleurs était porteur de la bonne parole, qu'il aurait su assimiler aux mœurs autochtones. Toutefois, outre la méfiance à laquelle l'universitaire émigré a dû faire face

¹ *Bunkers, Brutalism and Bloodymindedness*, documentaire réalisé par Francis Hanly et présenté par Jonathan Meades, diffusé sur BBC 4, 16 février 2014 : « a secular saint ». (Sauf renvoi à la traduction publiée, nous traduisons.)

dans le climat intellectuel de la fin des années 1930, et l'hostilité affichée envers les ressortissants de pays ennemis (*enemy aliens*) qu'on isola du reste de la société pendant la Seconde Guerre mondiale, une critique sévère s'est développée dans les années 1970 contre les effets néfastes de l'imposition d'une doctrine étrangère sur la culture du pays. Ce changement récurrent de point de vue accompagne voire détermine l'évolution de l'interprétation de l'œuvre, à tel point qu'aujourd'hui encore, l'éloge même des capacités d'adaptation de Pevsner à son nouveau milieu maintient un effet de distanciation dans la nuance légère mais infranchissable créée par une évaluation en termes de similitude et non d'identité. La problématique transnationale qui apparaît aussi bien dans sa pratique historiographique que dans sa réception sera donc l'objet de cette thèse, qui vise à présenter la place que Pevsner occupe dans le canon de l'histoire de l'art et de l'architecture au XX^e siècle, à la convergence de plusieurs horizons culturels.

1 Horizons théoriques et état de la recherche

1.1 Un moment transnational de l'historiographie de l'art : la migration des universitaires de langue allemande dans les années 1930-1940

L'arrivée au Royaume-Uni de Nikolaus Pevsner en 1933 est l'un des nombreux fils 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 qui a été jusqu'ici relativement peu étudiée en comparaison par exemple avec l'exil littéraire ou politique pour la même période. C'est pourtant un phénomène de grande ampleur : le *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, publié en 1999, recense environ 250 universitaires émigrés au Royaume-Uni ou aux États-Unis, un chiffre qui représente un quart des historiens d'art alors actifs en Allemagne et en Autriche². Ne serait-ce que 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, qui sort nécessairement du cadre national en raison de la portée du mouvement migratoire. On peut donc s'attendre à retrouver dans les études sur le sujet des phénomènes observables au prisme des transferts culturels.

Si l'on se concentre sur la catégorie des universitaires de langue allemande, la recherche sur leur émigration avant et pendant la Seconde Guerre mondiale se développe surtout dans les années 1960, lorsque la période historique considérée semble d'une part assez éloignée pour en faire la synthèse et pour vérifier le degré

² Wendland, Ulrike, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*. Munich : Saur, 1999, p. ix.

d'implantation atteint par les émigrés et d'autre part assez proche pour collecter des témoignages directs probants. C'est le postulat de départ d'ouvrages tels que *The Cultural Migration : The European Scholar in America*, (1961), *Illustrious Immigrants : The Intellectual Migration from Europe 1930-1941* (1968), ou encore *The Intellectual Migration : Europe and America 1930-1960* (1969)³. Dans les titres de ces travaux qui, de par leur thème, se rangent dans l'histoire des migrations et l'*Exilforschung* plutôt que dans l'histoire culturelle ou l'histoire des idées, la récurrence de l'Europe comme lieu d'origine des phénomènes migratoires ne doit pas cacher en vérité une forte prédominance des pays de langue allemande, l'Allemagne en tête. Ces livres annoncent et réalisent dans leur structure un projet parallèle de collecte de données, de témoignages et de statistiques, et la formulation d'un premier bilan synthétique de l'impact de cette migration spécifique. Ce qui ressort de ces travaux principalement nord-américains, c'est une histoire glorieuse de la transmission du savoir intellectuel des universitaires de langue allemande aux États-Unis et, dans une moindre mesure, en Grande-Bretagne : on s'attache à évaluer un apport culturel et à sublimer le déracinement et le basculement des destins personnels dans le récit d'un essor rapide des universités et des cercles intellectuels où les émigrés sont venus s'implanter à titre professionnel.

Cependant, à partir des années 1980, la recherche germanophone élabore de nouveaux outils méthodologiques dans le but d'offrir un panorama objectif le plus exhaustif possible du phénomène. On retiendra parmi ces ouvrages le *Biographisches Handbuch* déjà cité plus haut. D'autre part, des travaux plus généraux mais qui consacrent une partie de l'analyse à la catégorie des intellectuels et des universitaires, comme *Continental Britons : German-Jewish Refugees from Nazi-Germany* (1988), *England, aber wo liegt es ?* (1996) ou *Between two Languages : German speaking Exiles in Great Britain 1933-1945* (1995) tentent de combler l'écart entre la recherche sur la sphère britannique et la sphère nord-américaine, tout en amorçant une ébauche de changement de paradigme. Comme l'indiquent les titres, l'analyse se concentre sur le point de vue des émigrés. C'est aussi le cas de *Transplantierte Kunstwissenschaft : die*

³ Neumann, Franz (éd.), *The Cultural Migration : The European Scholar in America*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1953 ; Fleming, Donald, et Bernard Bailyn (éd.), *The Intellectual Migration : Europe and America, 1930-1960*. Londres : Belknap, 1969. ; Fermi, Laura, *Illustrious Immigrants : the Intellectual Migration from Europe, 1930-41*. Chicago : University of Chicago Press, 1968.

deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil (1999)⁴, dont il n'existe à notre connaissance pas d'équivalent pour l'histoire de l'art en Grande-Bretagne. À la même époque, *Forced Migration and scientific Change* (1996) va très loin dans le redéploiement du paradigme et remet en cause le 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 fixes. Au lieu de cela, l'essai se penche sur « la circulation géographique des élites intellectuelles et la de- ou multinationalisation de la connaissance qui en résulte pour le XX^e siècle⁵ ».

Nous avons l'intention de placer la méthodologie de notre propre recherche dans le sillon ainsi tracé, sillon suivi récemment, pour le cas britannique, par *The Refuge and the Fortress : Britain and the Flight from Tyranny* (2008) et *In Defence of Learning : Plight, Persecution and Placement of academic Refugees, 1930-1980* (2011)⁶, qui déconstruisent le récit quasi-mythifiant de la victoire de la science sur l'obscurantisme et de la culture sur la barbarie. Cette approche semble d'autant plus pertinente si l'on veut comprendre l'histoire de l'histoire de l'art en Grande-Bretagne, car la discipline y a connu une évolution lente et relativement houleuse.

1.2 Transferts culturels et histoire de l'histoire de l'art comme discipline universitaire

À travers l'étude du parcours de Nikolaus Pevsner, nous souhaitons remettre en cause la pertinence de récits universalisants qui gommant les conflits idéologiques et entraînent la cristallisation de l'image d'un savoir sauvé par et au nom d'une culture occidentale si unie qu'elle en serait uniforme. L'œuvre pevsnerienne peut être traitée comme un cas particulier, qui viendrait nuancer l'histoire de l'exil des intellectuels de langue allemande et permettrait d'éviter ainsi l'écueil de l'homogénéité du récit collectif. Un autre écueil qui se présente alors est le danger inhérent à tout projet dont la

⁴ Berghahn, Marion, *Continental Britons : German-Jewish Refugees from Nazi Germany*. Oxford : Berg, 1988 ; Brinson, Charmian (éd.), « *England ? Aber wo liegt es ?* » : *deutsche und österreichische Emigranten in Grossbritannien 1933-1945*. Munich : iudicium, 1996 ; Abbey, William (éd.), *Between Two Languages : German-Speaking Exiles in Great Britain 1933-45*. Stuttgart : Heinz, 1995 ; Michels, Karen, *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 Emigrés : The Cultural Impact on Britain of Refugees from Nazism*. Londres : Chatto & Windus, 2002.

⁵ Ash Mitchell et Alfons Söllner (éd.), *Forced Migration and Scientific Change : émigré German-speaking Scientists and Scholars after 1933*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996, p. 6 : « the geographical circulation of intellectual elites and the resulting de- or multinationalization of knowledge in the twentieth century ».

⁶ Seabrook, Jeremy, *The Refuge and the Fortress : Britain and the Persecuted, 1933-2008*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008 ; Marks, Shula (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^o. 2-3, 2011, pp. 190-210.

composante de biographie culturelle est proportionnellement importante : la fragmentation causée par la multiplication des expériences personnelles qui appelle une relativisation de principe, chaque destin étant aussi significatif qu'un autre, au point qu'aucun ne l'est finalement, si l'on ne rassemble pas les éléments collectés en une synthèse. Il s'agira dans ce travail de thèse de subsumer ce riche parcours individuel sous une exploration des réseaux culturels dans lesquels Pevsner évolue et d'articuler les étapes de sa carrière avec l'histoire de la discipline sur laquelle se fonde sa réputation et son accession au statut d'icône dans la culture britannique, en allant dans le sens d'une « biographie sociale⁷ ».

Notre démarche est motivée par l'évolution contemporaine de l'historiographie de l'art vers une plus grande 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 lui conférer une historicité voire une 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 signes ponctuels 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 ici 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 nécessaire pour son accession au rang de discipline.

Nous allons vérifier ce postulat à partir de l'étude des manifestations concrètes de ce champ de la connaissance. En effet, pour résoudre la question de l'origine des concepts puis des théories qu'ils composent et de la forme sous laquelle ils sont ensuite véhiculés, il faut envisager leur genèse et leur conversion dans le cadre de la mise sur pied et de la politique d'institutions officielles qui les sanctionnent et les diffusent à travers un enseignement structuré en *curriculum* et une production livresque qui relaie

⁷ Voir Kracauer, Siegfried, *Pariser Leben : Jacques Offenbach und seine Zeit, eine Gesellschaftsbiographie*. Berlin : Dt. Buch-Gemeinschaft, 1962.

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

la progression de la recherche. Or, notre travail de recherche nous a permis d'identifier dans la plupart de ces manifestations en Grande-Bretagne, exemplifiées par l'œuvre et la carrière de Nikolaus Pevsner, une forte composante transnationale anglo-allemande qui 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 qui étaient 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.

La modalité d'exploration la plus appropriée pour penser ces phénomènes est la méthode des transferts culturels, qui permet de visualiser les dynamiques des ensembles culturels 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 car « 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 peut se faire en termes de supports et de directions des transferts qu'il a induits et conduits, pour établir son rôle de médiateur dans l'appropriation et la réappropriation de valeurs qu'il considérait comme universelles, et dans la création d'institutions culturelles concrètes (facultés d'histoire de l'art à l'université ou associations de protection des monuments architecturaux de l'histoire récente), ou symboliques (par exemple *l'Architectural Review*, revue spécialisée qui affiche clairement ses ambitions de vulgarisation scientifique).

Nous serons ainsi amenés à envisager le corpus de ses travaux comme véhicules des transferts. On postulera la possibilité de reconstituer le trajet des méthodes et des concepts développés par Pevsner à partir de son fonds culturel allemand. On cherchera au sein de ce corpus les facteurs de sélection et les mécanismes de traduction à l'œuvre, pour réfléchir à la réception de ces éléments qui, à l'origine, sont des corps étrangers, un processus défini comme suit dans l'un des textes fondateurs des études sur les transferts culturels :

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'« étrangeté » qui transforme la signification du bien culturel du contexte de réception¹⁰.

Il faudra donc postuler à la fois la non-équivalence des éléments impliqués dans les circulations culturelles et les possibles points de rencontre sur la base desquels les

⁹ Espagne, Michel, *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 siècle)*. Paris : Recherche sur les civilisations, 1988, p. 21.

contextes d'arrivée acceptent de participer aux transferts : s'il a fallu un recadrage radical de sa profession d'historien de l'art pour que Pevsner trouve sa place dans la culture britannique, sa postérité actuelle indique la réalisation d'une « appropriation sémantique¹¹ » par la Grande-Bretagne, qui a fait de lui une institution nationale.

1.3 Nikolaus Pevsner et les transferts et affinités culturels anglo-allemands

L'expression « institution nationale » ne doit pas faire oublier le phénomène culturel selon lequel « chaque nation projette une définition différente de la culture, proposée par ses écrivains ou ses historiens¹² ». Ce rappel invite donc à envisager la culture britannique comme fruit d'une construction, et on verra que la sphère germanophone lui fournit une grande partie de son matériau. La particularité de la Grande-Bretagne comme champ d'action et d'interaction des transferts culturels est son isolement géographique souvent thématiquement symbolisé dans une forme de symbolique de l'insularité. La problématique de l'étranger et le processus de filtrage conscient des éléments culturels venant de l'extérieur y sont alors accentués dans un discours culturel extrêmement polarisé. Si les premières recherches sur les transferts culturels concernaient à l'origine les rapports franco-allemands, elles se prêtent tout à fait à une transposition à l'intersection des aires culturelles anglophones et germanophones. En effet, l'Allemagne et la France partagent certes des affinités, électives ou malgré elles, en tant que voisins, mais 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 une exacerbation du sentiment national par un effet de contraste intellectuel et idéologique¹³.

La littérature portant sur ce qui constitue les caractères de la culture nationale britannique signale presque systématiquement les limites imposées dès l'origine à toute recherche sur le sujet : en introduction d'*Englishness and National Culture*, le critique Antony Easthope prétend qu'une étude de ce qui fait l'« anglicité » ne pourra être menée à bien qu'en franchissant l'obstacle de « la croyance selon laquelle cette nation est immatérielle, irréelle¹⁴ ». L'essence de la nation britannique serait entourée d'une aura de mystère qui la renvoie dans le domaine de l'ineffable et donc de l'indéfinissable. Au-delà des fluctuations temporelles, un trait constant de l'image que l'Angleterre propage d'elle-même (image qui mêle d'ailleurs souvent *Englishness* et

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

¹² *Ibid.*, p. 19.

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

¹⁴ Easthope, Antony, *Englishness and National Culture*. Londres : Routledge, 1999, p. 6 : « a belief that [this] nation is somehow not material, not real ».

Britishness, l'élément anglais étant ce qui fédère cette nation composite¹⁵), c'est que cette image échappe à la conscience si on tente de la fixer en une définition, aussitôt obsolète dès qu'elle est formulée. Dans *The Spirit of Britain : a narrative History of the Arts*, Roy Strong conclut sa démonstration par une question : « Qu'est-ce qui, dans les arts de l'Angleterre, 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 ? » Certes, Strong avance timidement quelques éléments de réponse, non sans avoir pourtant souligné leur inaptitude à circonvenir l'essence de la culture anglaise. Ceci n'a pas empêché pour autant la multiplication récente des analyses qui postulent, à travers une notion d'*Englishness* souvent convoquée en titre, la possibilité de l'appréhender par l'intuition et d'en faire l'expérience, à défaut de la comprendre¹⁷.

Dans l'histoire des idées, cette identité nationale évasive trouve son corollaire dans une caractéristique qui se voudrait essentiellement anglaise : la résistance à la théorie. Un essai paru en 2012, *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain : The « Englishness » of English Art Theory since the Eighteenth Century* (dont le titre est encore une référence directe à Pevsner, mais dans lequel l'usage des guillemets promet une approche plus critique) soutient qu'il s'agit là d'un mythe historiographique, fondé sur un discours scientifique qui tire sa légitimité de l'environnement culturel et de la revendication de l'empirisme comme caractéristique de la pensée anglaise ou britannique depuis le XVII^e siècle. L'empirisme traitant la théorie comme un embellissement accessoire de notre compréhension d'un monde directement appréhendé par un sujet libre, celle-ci n'aurait pas sa place dans la pensée anglaise¹⁸. Le Royaume-Uni, en tant que communauté imaginaire nationale, a tendance à se présenter comme une culture imperméable parsemée d'îlots d'étrangeté que l'on tolère et dont la pensée théorique pure ferait partie. Dans le domaine de l'histoire de l'art, il devient alors

¹⁵ Voir à ce sujet l'article de William Vaughan, « The Englishness of British Art », *Oxford Art Journal*, vol. 13, n° 2, 1990, pp. 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. Comme nous allons le voir, Pevsner emploie consciemment « anglais » dans le sens plus large identifié ici.

¹⁶ Strong, Roy, *The Spirit of Britain : A narrative History of the Arts*. Londres : Pimlico, 2000, p. 680 : « What is it then in the arts of England which has set us apart, endowing things English with that fugitive and elusive element that we recognize whenever we come up against it ? »

¹⁷ Voir notamment Colls, Robert et Philip Dodd (éd.), *Englishness : Politics and Culture 1880-1920*. Londres : Croom Helm, 1986 ; Langford, Paul, *Englishness Identified : Manners and Character, 1650-1850*. Oxford : Oxford University Press, 2000 ; Peters Corbett, David (éd.), *The Geographies of Englishness : Landscape and the National Past, 1880-1940*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2001 ; Aughey, Arthur, *The Politics of Englishness*. Manchester : Manchester University Press, 2007 ; Featherstone, Simon, *Englishness : Twentieth Century Popular Culture and the Forming of English Identity*. Edimbourg : Edinburgh University Press, 2009, et Reviron-Piégay, Floriane (éd.), *Englishness Revisited*. Newcastle : Cambridge Scholarly Press, 2009.

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

délicat de déterminer la nature d'une école artistique anglaise qui ne pourrait être théorisée et analysée qu'à partir 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.

C'est de cette culture nationale britannique surdéterminée par son indétermination, incertaine et sûre d'elle-même, que Pevsner est devenu, selon les cas, le porte-parole ou le repoussoir. Il faudra donc étudier le discours pevsnerien en tenant compte 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 historique qui est toujours déjà plus que « la traduction verbale de l'enchaînement d'une série de faits, ou d'œuvres²⁰ ». En ce sens, l'historien d'art d'origine allemande entre parfaitement dans la définition de l'écriture historiographique par Passini. En effet, par sa pratique, il « fabrique le patrimoine et en prépare l'usage public, auquel il participe, comme parfois à son instrumentalisation²¹ ».

On assiste dans les analyses de l'œuvre de l'historien d'art à la formation progressive d'un véritable paradigme pevsnerien 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. Questionnement identitaire et analyse de l'environnement architectural et artistique sont d'abord mis en rapport sur le mode de l'hommage et de la reconnaissance, signalant une réappropriation culturelle. Jusqu'à la fin des années 1970, Pevsner est établi comme pilier de la discipline de l'histoire de l'art et de l'architecture, mais l'année 1977 marque un tournant : l'architecte italien Mario Manieri-Elia publie alors un article dans la revue *Casabella* qui décrit l'historien d'art d'origine allemande comme souffrant du « complexe d'Énée²² » : Pevsner a tout mis en œuvre pour faire de son refuge britannique le dépositaire de son héritage allemand, une intention révélée dans une perspective critique, puisque le terme « complexe » suppose une pathologie, une atteinte à l'ordre naturel des choses. Plus agressif encore est le livre de David Watkin, *Morality and Architecture* publié la même année, qui confirme le développement d'une critique

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

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

²¹ *Ibid.*

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

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, doublée d'une invasion de la pensée allemande dans l'historiographie britannique de l'architecture²³. Dans le contexte de cette résurgence de l'élément national, l'historien d'origine allemande 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 agonistiques de cet ouvrage n'ont certes pas fait l'unanimité à sa sortie, mais cette mise à distance consciente est restée présente depuis, de manière sous-jacente, dans le discours interprétatif sur Pevsner, qui a été placé dans un entre-deux dans lequel l'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 de l'évolution de son intégration culturelle, qui tend, dans le meilleur des cas, vers la complétude, mais sans jamais l'atteindre effectivement.

Quelques années à peine après la disparition de Pevsner, on remarque une sédimentation du paradigme et une extension des recherches à son sujet dans d'autres aires culturelles, notamment en Allemagne : ainsi, il fait partie des *Altmeister moderner Kunstgeschichte* rassemblés dans le recueil d'Heinrich Dilly en 1990²⁵. L'auteur du chapitre sur Pevsner, Stefan Muthesius, l'y présente comme étant à la fois « l'un des plus allemands de tous les historiens de l'art, mais [...] aussi l'un des plus anglais²⁶ ». 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. On peut le vérifier dans un exemple de réception pevsnerienne dans la sphère italienne : pour les intervenants du colloque « Nikolaus Pevsner : Storico dell'arte, dell'Architettura, del Design » qui s'est tenu en 1992 à Milan, l'historien d'art est incontestablement devenu « une institution nationale²⁷ ». Ce constat nous permet

²³ Voir Watkin, David, *Morality and Architecture : The Development of a Theme in architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*. Oxford : Clarendon Press, 1977 et *id.*, *Morality and Architecture Revisited*. Londres : John Murray, 2001.

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

²⁵ Il est intéressant de donner ici la liste de ces historiens de l'art rassemblés d'après le critère de leur participation à la fondation d'une historiographie moderne : 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. Cette liste est nettement dominée par les auteurs germanophones. Voir Dilly, Heinrich (éd.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin : Reimer, 1990.

²⁶ Muthesius, Stefan, « Nikolaus Pevsner », in : *ibid.*, pp. 189, 202, ici p. 199 : « einer der deutschesten Kunsthistoriker [...] und zugleich einer der englischsten ». 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 Stamp, Gavin, « Pevsner e l'Inghilterra », in : Irace, Fulvio (éd.), *Nikolaus Pevsner : la trama della Storia*. Milan : Guerini, 1992, pp. 31-57, ici p. 31.

d'établir que du point de vue italien, il est considéré avant tout comme un historien *britannique*. La tenue de ce colloque italien est intéressante en soi puisqu'elle indique l'entrée dans une phase d'analyse synthétique et rétrospective. Par exemple, lors de ce colloque, Watkin est revenu sur les répercussions de la polémique lancée par son *Morality and Architecture*²⁸.

Depuis lors, on peut dire que Pevsner n'a cessé d'être évalué et réévalué, surtout dans la sphère britannique. Ainsi, *Reassessing Nikolaus Pevsner*, une conférence organisée à l'université Birkbeck, à Londres, célébrait le centenaire de la naissance de l'historien en 2002. Disparu en 1983, 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. Le projet de nouvelle évaluation de l'historiographie pevsnerienne en 2002 peut donc être vu comme une œuvre de réhabilitation, dans laquelle on prend soin d'insister sur l'aspect positif de son rôle de vulgarisateur et de démontrer que son engagement s'est toujours manifesté à travers une activité rigoureuse de recherche et non à des fins de propagande, comme certains de ses détracteurs l'avaient laissé entendre. Mais là encore, selon le positionnement et surtout les dispositions des intervenants dans la conférence, on s'attache à faire ressortir chez Pevsner des traits « allemands » ou « anglais²⁹ ». Nous avons l'intention, grâce aux outils méthodologiques des transferts culturels, de prendre nos distances par rapport à cette approche catégorisante, en nous concentrant sur les raisons de cette (re)sémantisation de l'apport pevsnerien.

2 Présentation des sources

Ce travail de thèse se base sur une progression transversale dans le corpus pevsnerien dans son ensemble, afin d'y repérer les traces de transferts du discours de l'historiographie de l'art de langue allemande vers la sphère britannique, ainsi que les mécanismes qui président à la pratique d'un historien de l'art au croisement de plusieurs cultures. La période de publication va du milieu des années 1920, date des premiers articles et des premières critiques d'art publiés par Pevsner, alors doctorant à Leipzig, jusqu'aux années 1970. Étant donné que, dans cette œuvre très prolifique, relativement peu d'ouvrages ont été recensés ou traduits dans la sphère francophone, notre travail peut être envisagé comme l'occasion de la première synthèse en français d'une référence qui s'avère incontournable si l'on veut comprendre l'historiographie de l'art

²⁸ Voir Watkin, David, « Pevsner : uno studio sullo 'storicismo' », in : *ibid.*, pp. 57-70.

²⁹ Voir Draper, Peter (éd.), *Reassessing Nikolaus Pevsner*. Aldershot : Ashgate, 2004.

de la première moitié du XX^e siècle et ses échos dans la pratique contemporaine. La discipline lui est avant tout redevable de la place primordiale accordée à l'histoire de l'architecture et du design, mais sa pensée imprègne également la branche de l'histoire sociale de l'art, ainsi que la géographie de l'art. De plus, même si les études sur l'art cherchent aujourd'hui à repenser la pertinence de l'élément national comme cadre d'interprétation, c'est l'un des concepts qui informe le plus nettement la pensée pevsnerienne et qui demande à être exploité pour comprendre le moment de la nation dans l'art, avant de prétendre s'en dispenser.

Ce panorama éclectique était dominé jusqu'à récemment par le rôle de Pevsner dans la définition et la défense du Mouvement moderne dans toutes ses expressions, avec l'accent mis sur une architecture inspirée des théories du *Bauhaus*. Des textes inédits, présents dans notre corpus d'analyse, permettront d'instaurer un nouvel équilibre dans l'image globale de son œuvre, si tant est qu'une telle synthèse soit concevable. Ainsi, un projet de dossier pour l'*Architectural Review*, commencé dès 1934 et dont les fragments ont été publiés en 2010 sous le titre *Visual Planning and the Picturesque*, contient une vision moins uniformisée de ce que pourrait être l'architecture britannique moderne³⁰. De plus, un rapport gouvernemental britannique sur le design allemand datant de 1947, préparé et rédigé principalement par Pevsner lors d'un voyage en Allemagne en 1946, a été édité en 2012. Dans ce texte, des informations sur les méthodes et les principes du design dans de grandes institutions allemandes autres que le *Bauhaus* viennent réduire le monopole de cette institution dans la formation d'un discours de la modernité dont le Royaume-Uni aurait pu s'inspirer dans sa propre pratique³¹. Nous espérons, grâce à l'inclusion de ces sources dans le corpus d'analyse, parvenir à nuancer la réputation de Pevsner comme champion exigeant d'un modernisme à la définition étroite. Les écrits pevsneriens seront considérés comme les véhicules par lesquels se produit une traduction au sens le plus littéral, puisque l'historien d'art a dû, au moment de son émigration au Royaume-Uni, passer de l'allemand à l'anglais, dans l'écriture mais aussi dans la prise en compte de son lectorat potentiel. En outre, nous suivrons l'histoire des publications dans les traductions de ses œuvres à l'étranger, surtout en allemand, où la présence de Pevsner dans le canon de l'histoire de l'art et de l'architecture illustre une circularité des transferts.

Un autre type de documents nous permettra une entrée directe au cœur du travail de l'historien. En effet, le *Getty Research Institute* conserve l'ensemble des papiers relatifs à la carrière de l'historien d'art qui y ont été déposés par ses proches après sa disparition. Grâce à ces manuscrits, on peut observer de près le travail d'un chercheur

³⁰ Pevsner, Nikolaus, *Visual Planning and the Picturesque*, édité par Mathew Aitchison. Los Angeles : Getty Research Institute, 2010.

³¹ *Id.*, *Geheimreport Deutsches Design : deutsche Konsumgüter im Visier des britischen Council of Industrial Design (1946)*, édité par Anne Sudrow. Göttingen : Wallstein, 2012.

ancré dans son passé et confronter ses publications aux différentes étapes de travail des manuscrits. Cette collection, dont on n'épuisera pas dans ce travail de thèse le potentiel d'exégèse, offre une documentation très riche sur la formation universitaire, et au sens plus général, sur la *Bildung* d'un historien de l'art formé dans l'Allemagne des années 1920-1930 : elle contient la quasi-totalité des notes prises pendant ses études de 1920 à 1924, des listes d'expositions visitées, de choses vues, d'ouvrages à lire, des fiches de lecture qui témoignent de la formation assidue d'une *Bildung* semble-t-il très typique des cercles bourgeois intellectuels de Leipzig dans lesquels il a grandi, et surtout, les notes préparatoires de ses propres cours. Ce qui frappe d'emblée dans ces documents qui ont donc vécu le transfert avec Pevsner, c'est une relation palimpsestique avec ses écrits, l'interaction constante de son héritage culturel et de ses travaux après l'émigration sous leur forme la plus concrète. En effet, ce sont autant de documents qui racontent une transition, avec des éléments de rupture (certains carnets de cours sont endommagés et partiellement illisibles) mais aussi de continuité (l'historien utilise dans sa pratique d'enseignement un classement par thème, et on peut trouver dans le même dossier des notes de lecture prises lorsqu'il était étudiant et des sources relatives à des cours écrits dans les années 1940 et 1950). Pour la plupart, les supports des concepts qu'il continua à employer dans sa nouvelle situation ont voyagé avec Pevsner. Symboliquement, son savoir est transporté en Grande-Bretagne. Il conviendra d'établir, bien sûr, si ces concepts ont effectivement pénétré l'espace d'accueil, et jusqu'à quel point.

Pour l'étude des constellations au sein desquelles évolue l'historien d'art émigré, des collègues et mentors du *Privatdozent* à Göttingen aux potentiels employeurs, universitaires, éditeurs britanniques, en passant par les sollicitations de toutes parts lui venant de l'étranger une fois que sa carrière a pris une dimension internationale, la correspondance professionnelle est une source cruciale. Elle renseigne sur la manière dont les réseaux se forment (qui en est à l'initiative ? à quel titre contacte-t-on Pevsner ?) et sur l'immense diversité de ses activités : enseignant, chercheur, éditeur, collègue, directeur, personnalité publique, homme de radio. L'étude de la correspondance conservée au Getty sera complétée par des renvois aux fonds du *Bauhaus-Archiv*, qui détient environ soixante lettres de la correspondance entre Pevsner et l'architecte Walter Gropius sur une période allant de 1934 à 1968, aux archives de la BBC à Reading portant sur la collaboration fréquente de l'historien de l'art à des émissions produites entre 1945 et 1976, et à celles de la maison d'édition Penguin à l'Université de Bristol, qui illustrent le rôle majeur de son activité titanesque d'éditeur à partir de 1941 dans l'inflexion prise par sa carrière universitaire en conséquence.

Nous étudierons également le dossier Pevsner conservé dans les archives de la *Society for the Protection of Science and Learning* (SPSL), à la bibliothèque Bodleian

de l'université d'Oxford. Cette association fut un médiateur culturel important dans la migration des universitaires de langue allemande et sera donc envisagée comme agent d'un transfert culturel anglo-allemand de portée à la fois intellectuelle et politique. À cette facette professionnelle du transfert de l'historien d'art, nous pourrions confronter sa correspondance personnelle pendant les années pivot 1933-1941, auxquelles s'ajoutera une série de lettres datant de 1946 sur un séjour en Allemagne. Ces lettres sont un témoignage direct des circonstances du déplacement à la fois de l'individu et de l'historien d'art, puisqu'il y rapporte le lent progrès de ses tentatives de se recréer une carrière.

3 Méthodologie et structure de la thèse

3.1 Proposition de cadre méthodologique : les portraits croisés de « l'universitaire déplacé » et de « l'homme institutionnel »

Pour construire le cadre théorique de l'étude des transferts culturels à l'œuvre dans la carrière de Nikolaus Pevsner, nous proposons dans un premier temps de prendre appui sur les travaux du sociologue Paul Lazarsfeld (1901-1976). D'origine autrichienne, Lazarsfeld a lui-même vécu l'expérience de l'immigration et 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 :

Je me suis toujours intéressé au type d'individu qui joue un rôle majeur dans les innovations académiques. J'ai tenté à plusieurs 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 font se mouvoir dans un grand nombre de directions. Selon ses talents ou les circonstances extérieures, il deviendra révolutionnaire, surréaliste, criminel. Dans certains cas, cette marginalité devient la force motrice d'efforts voués à une institution ; l'institution qu'il crée est à la fois un abri et le milieu dans lequel il peut cristalliser sa propre identité³².

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 nous semblent correspondre

³² Lazarsfeld, Paul, « An Episode in the History of Social Research : a Memoir », in : Fleming / Bailyn, *The Intellectual Migration, op. cit.*, p. 302 : « I have always been interested in the type of men who played major roles in academic innovations. At various times I have tried to show that such innovations can often be traced to people who belong to two worlds but who were not safe in either of them. [...] The institution man is a special case of a well-known sociological notion : the marginal man who is part of two different cultures. He lives under cross pressures that move him in a number of directions. According to his gifts and external circumstances he may become a revolutionary, a surrealist, a criminal. In some cases his marginality may become the driving force for institutional efforts ; the institution he creates shelters him and at the same time helps him crystallize his own identity ».

aux critères de la définition de l'« homme institutionnel » par Lazarsfeld. Nous postulons que l'un des moteurs des transferts culturels induits par la migration est la volonté affichée par l'universitaire 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.

Tout en reconnaissant le potentiel herméneutique du concept sociologique de l'« homme institutionnel », il convient toutefois d'établir ici les limites conceptuelles à partir desquelles notre questionnement sera développé. Certes, Lazarsfeld réintroduit 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 une vision traditionnelle de la migration ou de l'exil comme un destin qui ne pourrait être que subi. Nous voulons cependant rediriger la connexion établie par le sociologue vers un autre outil notionnel que celui de l'appartenance (« des personnes qui appartiennent à deux mondes ») qui renvoie à une identité définie comme adéquation apparente avec des critères culturels, psychologiques et moraux préétablis, voire canoniques. 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 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 construits, en tant qu'ils sont relatifs au positionnement herméneutique des groupes et des personnes qui les composent. Nous posons un entre-deux qui ne serait pas identité intermédiaire entre deux identités culturellement déterminées, mais placement entre deux espaces. En d'autres termes, nous nous concentrons sur les mécanismes de déplacement plutôt que de postuler un degré mesurable d'assimilation.

Pour ce faire, nous allons combiner ce portrait de l'« homme institutionnel », très éclairant dans la situation de Pevsner, avec l'exploration sémantique de l'expression officielle d'« universitaire déplacé » (*displaced scholar*). La SPSL, association britannique créée dans les années 1930, désigne ainsi les intellectuels de langue allemande qui bénéficient de son aide alors qu'ils fuient les persécutions dans leur pays d'origine. En ce sens, bien que son parcours le rapproche d'une situation d'exil, Pevsner a tendance à se dérober aux catégories traditionnelles des recherches sur l'émigration germanophone. Lorsque Francesca Wilson, une historienne et militante pacifiste qui était aussi sa logeuse à Birmingham dans les premiers temps de son séjour, 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, ne cachant pas son

embarras à l'idée de figurer dans la liste des personnalités qu'elle envisage de présenter :

Je préférerais que vous ne m'incluez pas. Ces événements remontent maintenant à plus de vingt-cinq ans [...]. L'image publique de quelqu'un devrait-elle n'être toujours le fruit que d'un moment particulier ? Dans le cas d'un Picasso ou d'un Stravinsky, peut-être. Mais sinon ? De plus, est-ce que « le réfugié » est un type suffisant pour justifier une catégorisation ? J'ai toujours été extrêmement 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 vie³³.

D'après la biographe Susie Harries, c'est parce qu'il souhaite être associé au nouveau groupe que les événements lui ont imposé, à savoir la société britannique, qu'il refuse d'être catégorisé comme un réfugié assimilé, ce qui l'inscrirait au contraire définitivement dans le moment liminaire. Pour tenter de définir le seuil institutionnel et intellectuel dans lequel Pevsner se trouve, sans pour autant influencer sur la définition en y ajoutant le poids notionnel symbolique des termes « réfugié », « exilé » ou « immigré », qu'il récuse lui-même, l'expression officielle *displaced scholar* permet de déterminer quels sont les adjuvants et les obstacles dans l'avancée du placement de Pevsner dans la culture britannique, et dans la mise en place d'une identité culturelle recomposée. La notion d' « universitaire déplacé » nous semble être une alternative satisfaisante et enrichissante à la grille interprétative traditionnelle de l'assimilation et de l'acculturation, qu'une étude par le biais des transferts culturels permet d'éviter : en partant du champ lexical lié au mot « place », on peut parler plutôt de localisation dans un pays et dans un groupe socio-culturel, et voir l'immigration comme étant à la fois déplacement et remplacement, c'est-à-dire quête d'une nouvelle fonction à occuper et fondation d'une institution, pour reprendre Lazarsfeld, dans laquelle on occuperait cette fonction.

3.2 Structure de la thèse

Ces réflexions partant des concepts de place et d' institution s'articulent en trois parties :

³³ Lettre de Nikolaus Pevsner à Francesca Wilson, 2 septembre 1960, citée dans Harries, Susie, *Nikolaus Pevsner : The Life*. Londres : Chatto & Windus, 2011, pp. 610-611 : « I do entreat you to leave me out. All this, you see, lies now twenty-five years and more back [...]. Should one still publicly appear as the being of one particular moment ? Perhaps if you are Picasso or Stravinsky. But otherwise ? And is in fact 'the refugee' sufficiently a type to justify this categorisation ? I have always kept my gratitude to those who helped me to settle down in England – and not least yourself. Yet I am not [...] the refugee settled successfully. My case was to a large extent one of losing a job (for whatever reasons) and deciding to go to a more promising country to start again ».

Dans la première partie, le déplacement de l'historien d'art sera étudié comme producteur d'une situation de seuil, qui entraîne des changements à la fois dans la présentation et dans la perception de soi (chapitre 1). Pevsner se refuse à un placement contraint dans des catégories déterminées par les circonstances et se réclame d'une formation allemande classique associée à la *Bildung* dont il a vécu les étapes traditionnelles dans sa jeunesse. On évoquera notamment à ce propos sa relation avec Thomas Mann, point-phare de ses lectures de jeune homme. Le remplacement dans la société britannique se fait sur l'arrière-plan d'une réaffirmation de cet ancrage culturel afin de préserver à distance sa place de commentateur de l'histoire de l'art et de l'architecture en vue d'un potentiel retour en Allemagne.

Le principe d'internationalisme de la science sur lequel repose l'organisation officielle en Grande-Bretagne, par la SPSL, de l'aide au déplacement des intellectuels contraints de fuir des régimes politiques autoritaires dans les années 1930, cherche à rivaliser avec le poids des identités nationales (chapitre 2). Si Pevsner a certes bénéficié de cette aide, il a aussi vécu une transition du statut valorisant de *displaced scholar* à celui, bien plus discriminatoire, d'*enemy alien* au début de la Seconde Guerre mondiale, qui semble signaler l'échec de cet idéal académique. Malgré les facteurs d'isolement que peuvent être le rapport à la langue, la précarité de l'existence administrative et, à l'extrême, l'expérience de l'internement, Pevsner se maintient, par une participation énergique à son remplacement dans un contexte d'accueil, dans un entre-deux culturel.

Les modalités du déplacement de l'histoire de l'art et de ses institutions au prisme des transferts advenus pendant la carrière de Pevsner sont le thème de la deuxième partie. La (re)construction d'une identité culturelle après la migration est basée principalement sur sa conception de la profession d'historien de l'art comme un *ethos* qui sera défini dans le chapitre 3. Cet *ethos* du *Kunsthistoriker* nourrit chez l'historien émigré une dichotomie « eux » / « nous » qui contribue à la préservation d'un sentiment d'appartenance culturelle à une discipline nationale représentée principalement, à ses yeux, par son mentor et professeur à l'université de Leipzig, Wilhelm Pinder. Pevsner se perçoit et se décrit comme porte-parole d'un groupe d'historiens de l'art de langue allemande formant une lignée dont il tente de perpétuer les valeurs dans son nouveau milieu intellectuel.

À la constellation germanophone, on confrontera la constellation britannique des spécialistes et connaisseurs d'art et d'architecture, au sein de laquelle le modèle allemand semble avoir d'abord (du point de vue de Pevsner) un rôle de contre-modèle (chapitre 4). Pour l'universitaire émigré, retrouver sa place de *Kunsthistoriker* passe alors par la constitution de l'histoire de l'art et de l'histoire de l'architecture en disciplines. Ce processus le place au centre d'une constellation nouvelle, composée de ses collègues, étudiants et adversaires dans des controverses culturelles.

La tâche primordiale de l'historien de l'art est, selon Pevsner, d'enseigner à voir : un vocabulaire et un langage communs sont donc indispensables pour relayer la découverte d'une expérience esthétique qu'il étend d'autre part à l'expérience, au quotidien, de l'architecture et du design (chapitre 5). Bien qu'hétérogène, le *corpus* pevsnerien, faute de s'organiser en un système, peut s'analyser du point de vue du transfert d'un vernaculaire de l'histoire de l'art acquis en Allemagne, ce que nous tenterons de faire dans le chapitre 6. Il faudra évaluer la pesanteur sémantique et symbolique de termes tels que « *Zeitgeist* », « style », « espace », « maniérisme » ou « Mouvement moderne », et se demander dans quelle mesure, d'une œuvre à l'autre, une évolution dans le style d'écriture vient accompagner le changement de la situation de réception, situation qu'il est possible de retracer dans les critiques et recensions publiées à la sortie des livres de Pevsner. Les centres d'intérêt de l'historien d'art dans son nouveau domaine culturel s'inscrivent dans une relative continuité avec la phase allemande de sa carrière, malgré la coupure linguistique et la présence plus marquée de l'intention pédagogique envers le nouveau public : de sa thèse sur l'architecture baroque à ses derniers travaux, un lien fondamental avec les théories et méthodes de l'historiographie de langue allemande est constamment revendiqué. Ainsi, il introduit dans le contexte britannique les fondements d'une histoire sociale de l'art, en démontrant le lien étroit entre artiste et société et, par extension, celui qui lie l'historien à la culture qu'il habite. Insister sur la présence essentielle de l'observateur dans l'analyse lui permet d'atténuer la démarcation entre historien et critique d'art et de réclamer une place légitime de médiateur culturel. Cette revendication est déployée dans le contexte d'une défense du Mouvement moderne en architecture, et en particulier des principes du *Bauhaus*, qui tient tout autant de l'historiographie que de la perpétuation symbolique d'un lien avec sa culture d'élection, une société allemande moderne à laquelle le rattache son amitié avec Gropius. Intimement lié à la problématique du modernisme, l'autre aspect majeur de son historiographie est la question de la nationalité en art et des représentations nationales, qu'il cherche à caractériser et à organiser en une géographie de l'art appliquée principalement à son pays d'accueil.

Le chapitre 7 analyse les transferts culturels induits par Pevsner hors de la sphère universitaire. Nous chercherons en effet à démontrer que, dans la société britannique, il se donne progressivement comme un arpenteur, qui se consacre aux institutions culturelles et au patrimoine et participe à la création d'institutions qui constitueront un contexte de réception ouvert à ses idées nouvelles, et au sein desquelles il se crée ainsi une place. Ses projets éditoriaux avec les éditions Penguin portent sa marque et ont pour point de départ des équivalents revendiqués dans le domaine germanophone : *King Penguin* reprend le concept des *Insel-Bücher*, par exemple. La série des *Pelican History*

of Art, qui se situe dans la tradition des *Handbücher*, nous intéresse aussi du point de vue du choix d'auteurs internationaux, et de la ligne éditoriale adoptée par Pevsner : quelle vision de l'histoire de l'art ressort de ce projet ? *The Buildings of England* est encore plus ambitieux que les guides de Georg Dehio dont ils reconnaissent la parenté : l'historien déplacé propose une exploration topographique et linguistique du patrimoine architectural britannique. Dans cette même catégorie, on abordera sa contribution à l'*Architectural Review* en considérant la revue comme une proto-institution à la présence culturelle importante, dans laquelle Pevsner tente notamment de diffuser ses plans pour un modernisme britannique. L'historien de l'art se fait aussi pédagogue par l'intermédiaire de la radio : à partir des années 1940, la BBC lui offre une plate-forme médiatique où il se construit une image de vulgarisateur : comme dans ses cours, il apprend à voir à son auditoire. L'association croissante du nom de Pevsner avec la notion de conservation du patrimoine culturel nous permet de postuler qu'il parvient lui-même au statut d'institution. Le transfert déboucherait alors sur un mythe autour duquel se forme une partie des représentations de la culture britannique.

Enfin, la troisième partie postule l'existence d'une forme de transfert culturel second ou *Rückwirkung* à partir de la sphère britannique, notamment vers l'Allemagne. En effet, la place de Pevsner dans un contexte international est à analyser dans la perspective d'une possible réflexivité des transferts culturels (chapitre 8). Il s'agira de vérifier, en étudiant entre autres sa représentation dans la presse étrangère, dans quelle mesure la réputation internationale acquise par l'historien d'origine allemande prend en compte une identité culturelle développée au Royaume-Uni. Les traductions de ses œuvres principales, notamment en allemand, mais aussi en italien et en français, font circuler les thèmes pevsneriens majeurs : nous allons esquisser l'histoire d'une réception nouvelle, organisée et modelée sur les attentes des aires culturelles auxquelles les ouvrages traduits sont destinés. Dans un mouvement récursif, certaines de ces traductions conduisent même à une reformulation des théories dans les nouvelles éditions en anglais. Ce développement peut être observé par exemple dans le devenir d'*An Outline of European Architecture*, le livre de la bibliographie pevsnerienne qui a eu le plus de résonance internationale depuis sa publication en 1942.

Dans le chapitre 9, deux études de cas nous permettront finalement d'observer un renversement de la polarité « eux » / « nous » dans la situation de retour, notamment au cours d'un voyage dans la zone d'occupation britannique effectué par l'historien en tant que spécialiste du design industriel, en 1946, au sein d'une mission gouvernementale. Un autre exemple particulièrement instructif de remplacement des théories pevsneriennes est l'exposition *Les Sources du XX^e siècle* organisée à Paris en 1960, dans laquelle la vision du Mouvement moderne véhiculée par l'une des œuvres majeures de Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement* de 1936, prend une place prépondérante.

Chronologie

1902, 30 janvier	Naissance de Nikolaus Pevsner (Nikolaï Bernhard Leon Pewsner) à Leipzig, de parents russes juifs, Hugo et Annie Pewsner (née Perlmann)
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 Kautsch, Leo Bruhns, Hans Schrader)
1923-1924	Thèse à Leipzig sous la direction de Wilhelm Pinder
1924-1929	Assistant volontaire à la <i>Gemäldegalerie</i> de Dresde
1929-1933	<i>Privatdozent</i> en histoire de l'art à l'université de Göttingen
1933, été	Interdiction d'enseigner, licenciement. Se rend en Italie puis au Royaume-Uni
1933-1935	Cours d'histoire de l'art et leçons 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 au sein du département du Commerce à l'université de Birmingham : enquête sur le design britannique
1935	Postule au poste de directeur de la <i>National Gallery</i> 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 déblayer 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 BIOS : enquête sur le design allemand
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 <i>Royal Commission on Ancient Monuments</i>
1964	<i>The Sources of Modern Art and Design</i>
1965	Membre de la <i>British Academy</i>
1966	Membre de l' <i>Historic Buildings Council</i> et de la <i>Royal Fine Art Commission</i>
1967	Médaille d'or du <i>Royal Institute of British Architects</i>
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 <i>William Morris Society</i>
1976	<i>A History of Building Types</i>
1983, 18 août	Décès à Londres

I

Sur le seuil : l'universitaire déplacé

Dans cette analyse des modalités concrètes de la migration de Nikolaus Pevsner au Royaume-Uni dans les années 1930 et 1940, nous verrons comment la situation critique de relocalisation d'urgence au sein d'un environnement étranger affecte à la fois son destin personnel et son développement professionnel. La prise en compte des éléments biographiques, en préalable à l'étude de sa trajectoire d'historien de l'art dans la deuxième partie de nos travaux, permettra de déterminer la manière dont Pevsner négocie le déplacement conjoint et interdépendant de sa vie et de sa carrière, et le placement nouveau dans ce que nous comptons définir, en nous appuyant sur la sociologie, l'histoire des mentalités et l'histoire culturelle, comme un entre-deux culturel.

Entre son départ définitif de Göttingen en 1933 et sa naturalisation britannique en 1946, l'historien émigré se trouve dans la position de seuil identitaire évoquée par le sociologue Lazarsfeld et présentée en introduction : il se considère comme un pur produit de la *Bildung* et de la bourgeoisie intellectuelle de Leipzig et souhaite préserver dans son nouvel environnement le rang social auquel il s'est élevé grâce à son éducation et à son entrée dans la carrière universitaire. Un moyen possible de se faire une place dans la société britannique serait d'y fréquenter les cercles culturels correspondants à ceux qu'il a dû quitter. Cependant, les échanges transculturels potentiels sont parcourus de « tensions croisées¹ », puisqu'ils sont aussi orientés à la fois par l'intérêt personnel et par les enjeux politiques qui forment le contexte des mouvements migratoires. Le cas particulier de Pevsner s'insère alors dans l'évolution du rapport à Soi et à l'Autre dans la culture britannique dans les deux décennies considérées, un rapport politisé, réglementé et culturellement théorisé.

Dans cette perspective, nous reviendrons dans le chapitre 2 sur le rôle fondamental d'une institution médiatrice des transferts liés à l'émigration des universitaires de langue allemande, la *Society for the Protection of Science and Learning* (SPSL), puis sur une étape-charnière de la biographie de Pevsner, les années 1940 et 1941, où la dialectique du seuil joue à plein. Pendant cette période, en effet, une phase d'internement dans le camp pour *enemy aliens* de Huyton près de Liverpool

¹ Lazarsfeld, « An Episode in the History of Social Research », in : Fleming / Bailyn, *The Intellectual Migration*, op. cit., p. 302.

marque le paroxysme de l'isolement de l'étranger placé à la marge, alors que sa participation à l'effort de guerre après sa libération semble signaler l'accomplissement d'un transfert à l'issue duquel il aurait trouvé une place dans sa nouvelle communauté.

Chapitre 1

Une place symbolique : négociation de l'ancrage identitaire

En 1830, Jacob Grimm tint à l'université de Göttingen un cours inaugural intitulé *De desiderio patriae (De l'amour de la patrie)*, dont l'idée centrale était que la situation d'exil conduit à la perte des trois repères essentiels qui lient une personne à son *Heimat* : *lingua, securitas, et dexteritas*². Ces trois notions vont guider nos réflexions au cours de ce chapitre : 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 une forme plus ou moins dynamique de transferts d'un discours, d'une conscience culturelle et d'un Moi social³.

1 La *lingua* : occuper une place dans la culture commune

Première notion de la triade qui forme l'essence d'un rapport émotionnel au *Heimat*, la *lingua* ne renvoie pas uniquement chez Jacob 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 groupe⁴. Le berceau culturel de Pevsner est effectivement une *Bildung* faite d'expériences, de rencontres et de lectures au cœur de la vie intellectuelle du Leipzig des années 1920. Or un article de 1982 paru dans *Die Welt* le présente toujours, près de soixante ans plus tard, comme « un intellectuel au sens humboldtien du terme⁵ ». L'allusion aux frères Humboldt et plus particulièrement à Wilhelm, incarnation de la *Bildung*, confirme la pérennité de la connexion allemande comme composante essentielle de l'image de l'historien d'art.

Au moment de son émigration, la rencontre de l'altérité exacerbe et affine la conscience nationale de Pevsner, tandis que le déplacement dans un espace linguistique différent appelle des stratégies d'adaptation dans lesquelles il se révèle particulièrement actif.

² Voir Grimm, Jacob, « De desiderio patriae », in : *Kleinere Schriften*, vol. 4 : *Recensionen und vermischte Aufsätze Teil 3*. Berlin : Dümmler, 1882, pp. 411-418.

³ Voir à ce sujet l'introduction d'Ash / Söllner, *Forced Migration and scientific change*, *op. cit.*, notamment p. 12 et suivantes.

⁴ Voir Grimm, « De desiderio patriae », *op. cit.*, p. 412.

⁵ Helm, Siegfried, « Ein Dehio für die Midlands », *Die Welt*, 9 décembre 1982 : « dieser im Humboldtschen Sinne Gebildete ».

1.1 Un sentiment national fondé sur la culture : Nikolaus Pevsner et la *Bildung*

Nikolaus (Nikolai) Pevsner (Pewsner) est né et a grandi à Leipzig, au cœur du Royaume de Saxe, qui a joué « un rôle de creuset de la culture allemande, lié précisément à une interculturalité multiforme⁶ ». Son foyer culturel est donc 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*, plus précisément, à partir de 1912, dans un immeuble de la Schwäggrichenstrasse dessiné par l'architecte Otto Brückwald (1841-1917) dont les travaux les plus célèbres sont le *Neues Theater* à Leipzig et la *Festspielhaus* à Bayreuth⁷.

La personnalité de Pevsner, qui s'est cristallisée autour d'une culture partagée par la classe bourgeoise de Leipzig, s'est cependant formée, dans son enfance et sa jeunesse, dans un environnement caractérisé par une grande mixité culturelle, comme on peut le découvrir 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. On y apprend que sa mère, née Annie Perlmann à Moscou en 1876, était fille et petite-fille de marchands de fourrures juifs et que, quand elle était enfant, ses parents sont venus s'installer à Leipzig. On retrouve les mêmes origines orientales chez son père, marchand à la commission spécialisé dans le commerce des fourrures, une activité qui a été, de longue date, « l'un des principaux éléments du cosmopolitisme de Leipzig » et a « marqué l'image de la ville⁸ ». Hugo Pewsner, dont le vrai prénom est Hillel, est né en 1869 à Chklow (aujourd'hui en Biélorussie), d'une famille longtemps basée à Minsk et comptant de nombreux lettrés et rabbins. Arrivé en 1890 à Leipzig, Hugo, selon le récit de Nikolaus, « ne parla jamais un allemand parfait. Il avait un accent russe prononcé et faisait parfois des fautes de langue⁹ ». Il garda des liens étroits avec la Russie où il se rendait régulièrement pour des foires, celle de Nishni Novgorod en été, et d'Irbit, dans l'Oural, en hiver. De l'autre côté du spectre culturel, le siège de la compagnie pour laquelle Hugo travaillait était situé dans le quartier du Brühl, qui était historiquement « le cœur même de la foire et du commerce leipzigois¹⁰ ». Au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, c'était un centre d'affaires dont la prospérité s'affichait dans les façades

⁶ Espagne, Michel, *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000, p. 21.

⁷ Pour les repères bibliographiques de l'enfance et de la jeunesse de Nikolaus Pevsner, on consultera en particulier le chapitre « Home » dans Games, Stephen, *Pevsner, the Early Life : Germany and Art*. Londres : Continuum, 2010, pp. 21-31 et la partie « Leipzig Youth 1902-1921 » dans Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, pp. 3-48.

⁸ Espagne, *Le creuset allemand, op. cit.*, p. 56.

⁹ Pevsner, Nikolaus, *Family History* [inédit], août 1954, AP : « Hugo never spoke German perfectly. His Russian accent was strong and occasionally he made a mistake ».

¹⁰ Espagne, *Le creuset allemand, op. cit.*, p. 58.

d'immeubles cossus. Le père de Pevsner évoluait donc dans un entre-deux culturel assez typique du Leipzig de l'époque.

Bien que nés en Allemagne, Nikolaus et son frère Heinrich (Heinz), de deux ans son aîné, étaient de nationalité russe comme leurs parents. Ceux-ci ont fait en 1912 une demande de naturalisation auprès du gouvernement de la Saxe, avec la lettre de recommandation suivante :

Pewsner est un ami des arts, avec un vif intérêt pour la *Kunstgewerbe* locale [le musée Grassi, NDA]. Sa femme est aussi membre fondateur de l'*Augusta Schmidt Haus*, un centre d'aide pour jeunes femmes, auquel elle a beaucoup 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 intégrés¹¹.

Après le rejet de cette première candidature en avril 1913, le dossier d'appel s'appuie sur une liste recensant les activités de mécène d'Hugo Pewsner 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 faits : Nikolaus et Heinz ont toujours été culturellement allemands.

De par sa mère, artiste et musicienne, dont les salons sont très prisés, le jeune Nikolaus est amené à cotoyer 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 » (« *So pocht das Schicksal an die Pforte* »), la clé interprétative de l'*allegro*. Une autre rencontre musicale marquante est le compositeur polonais Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), défenseur de la deuxième République de Pologne, qui signe sous quelques notes de l'*Andante* de sa symphonie *Polonia* « à mon jeune ami Nicolai Pevsner¹² ». Le partage de telles références culturelles avec des auteurs et des artistes de renom favorise chez Pevsner l'émergence d'une maturité intellectuelle précoce. Les invités se plaisent à lui conférer une place parmi eux et le traitent comme l'un des leurs.

¹¹ Archives de la ville de Leipzig, dossier 1P463, cité dans Dilly, Heinrich, « Nikolaus Pevsner 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 is a friend of the arts, with a lively interest in the local *Kunstgewerbe*. His wife is also a founder of the Augusta Schmidt House, a centre for young women, for which she has accomplished much. The applicant is one of the best-known businessmen of the Brühl in Leipzig and keenly desires to be a full member of the municipality, because he runs his business from here with great success and satisfaction and enjoys the respect of his peers. In particular he'd like his two sons to have an association with Germany in which he, his wife and they are already completely involved ».

¹² Les autographes d'Arthur Nikisch et d'Ignacy Jan Paderewski sont conservés dans le dossier GP 6/135.

D'après les témoignages des proches d'Annie Pevsner, Nikolaus, qui est alors encore Nicolai, a pu également croiser la mezzo-soprane Elena Gerhardt (1883-1961), Richard Heinze (1867-1929), recteur de l'université de Leipzig, ou le poète Theodor Däubler (1876-1934). Sa mère a formé autour d'elle, dans les années 1910, une véritable aristocratie intellectuelle. Férue d'arts plastiques, elle développe également une grande connaissance de la peinture expressionniste, à laquelle elle initie son plus jeune fils. Ce milieu semble par certains côtés trop bohème à Pevsner adolescent. Il confie à son journal qu'il désapprouve les vues de certains invités et surtout des artistes 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. Expriment pendant le conflit de 1914-1918 des convictions pacifistes, ils adhèrent tous deux au *Deutsche Demokratische Partei* lancé en 1918 et se déclarent à plusieurs reprises fervents anglophiles. On peut penser que la conscience politique de Nikolaus s'est partiellement construite en opposition à celle de sa mère.

L'image qu'a Pevsner de la famille de Carola Kurlbaum, qui deviendra son épouse, semble confirmer cette hypothèse. Dès qu'il rencontre Carola en 1917, Nikolaus est attiré par un cercle familial basé exactement sur le modèle culturel auquel il aspire. Dans le document retraçant l'histoire de la famille, il indique que 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. Pevsner mentionne le fait, sans s'y attarder, qu'Alfred a épousé une jeune femme juive. 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. Cela me fait mal que ces Orientaux me rappellent constamment ce qu'il y a de non-allemand en moi. Si je le pouvais, je couperais les ponts et je rencontrerais mes propres amis, tous complètement allemands¹⁴.

L'épithète d' « Orientaux », assez péjorative sous la plume du jeune Pevsner alors âgé de dix-huit ans, se réfère aux *Ostjuden*, ce groupe à la fois religieux et social dont font partie ses parents et dont les caractéristiques apparaissent surtout, comme nous l'avons

¹³ Pevsner, Nikolaus, *Heftchen*, cité dans Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 36 : « too democratic and unpatriotic ». (Traduit de l'allemand par Harries.)

¹⁴ *Ibid.*, p. 43 : « I have been brought up within the German culture, grown up with it. I feel much more like a German than a Jew. I can be baptised and married, have German children and grandchildren. I tell myself that I am a German – it is very painful to be constantly reminded by these Ostliche (sic) of the unGerman in me. If only I could, I would break away – get away from all this, make my own friends, all completely German ». (Traduit de l'allemand par *id.*)

vu, chez son père. Le jeune homme souhaite vivement se dissocier de cette culture paternelle.

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. Il paraît peu pertinent d'aborder cet aspect dans la perspective de son appartenance à une confession qui fonde aussi un groupe ethnique, dans la mesure où lui-même ne se perçoit pas comme étant de culture juive. Ce rejet prend la forme radicale d'une conversion au protestantisme en 1921, ce qui relève moins d'une conviction religieuse que d'une « inclination¹⁵ ». On est là en plein dans 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 ». La construction identitaire entreprise par Pevsner à partir de cette prise de distance de la filiation juive repose entièrement 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 d'une identité allemande classique (symbolisée par la famille Kurlbaum), qu'il revendique jusqu'à la fin de sa vie, et le désir d'y être affilié. De fait, « [l]a plupart [des Juifs de langue allemande] considéraient la conversion comme l'expression ultime de leur engagement à être allemand¹⁸. » La relation difficile qu'entretient Pevsner avec la religion de ses parents (après avoir reçu des cours d'hébreu en préparation de sa cérémonie de bar-mitsva, il refuse finalement de la célébrer) n'est pas, en réalité, un critère pour l'isoler par rapport aux autres réfugiés d'origine juive-allemande, mais bien un aspect déterminant de ce groupe culturel.

En effet, au XIX^e et au XX^e siècle, les Juifs d'Allemagne 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 propre¹⁹ » et que l'on pourrait qualifier, dans les termes de notre étude, de culture du seuil. L'émancipation des Juifs au XIX^e siècle s'est réalisée par fusion culturelle avec l'Allemagne, à tel point qu'est née la légende d'une

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 : « Bildung und Gelehrsamkeit wurden für viele deutsche Juden zu Trägern einer neuen Identität ».

¹⁸ Bronsen, David (éd.) : *Jews and Germans from 1860 to 1933. The Problematic Symbiosis*. Heidelberg : Winter, 1979, p. 5 : « Most [German Jews] looked upon conversion as the ultimate expression of commitment to being German ».

¹⁹ Berghahn, *Continental Britons*, *op. cit.*, p. 36 : « an ethnicity which was not identical with either culture, but possessed a character entirely of its own ».

symbiose qui aurait fait d'eux des « Allemands par la grâce de Goethe²⁰ ». En réalité, les grandes carrières dans l'armée ou à l'université leur ont pourtant été longtemps fermées. Après la Première Guerre mondiale qui a cristallisé un fort patriotisme parmi la population, la République de Weimar marque l'acmé de l'intégration culturelle des Juifs de langue allemande, même si on peut déjà noter le début d'un processus de dissimilation, dans une société en quête de repères nationaux et d'une légitimité conférée par l'ancienneté des racines culturelles :

La thèse allemande de l'assimilation est en effet basée sur l'idée que rien de juif ne transparaît chez les Juifs (c'est pour cela qu'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 révocation²¹.

Les Juifs se sentaient donc « comme des Allemands²² » mais ne bénéficiaient toujours pas de l'ancienneté de statut qui leur aurait permis de se définir comme *étant* allemands.

De l'autre côté du spectre culturel, cette identité par adoption s'est aussi formée dans le rejet d'un autre groupe socioculturel, les *Ostjuden*, que nous avons déjà évoqués, un rejet qui s'apparente à un déni des origines. En effet, les Juifs qui se sentaient allemands « craignaient que ces Juifs de l'Est, pauvres, à l'apparence souvent étrange », en d'autres termes la génération des pères et des grands-parents, « ne nourrissent la propagande antisémite selon laquelle les Juifs constituent une 'race' étrangère et impossible à assimiler²³ ». La conversion de Pevsner pour échapper à la catégorie des *Ostjuden* 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 personnel d'une vision du monde ou *Weltanschauung* grâce à la sensibilisation à la culture. Au-delà de l'éducation prodiguée dans un cadre scolaire, 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 au monde éclairé²⁴. Pour beaucoup de Juifs dans les pays de langue allemande, cette notion est synonyme de

²⁰ Benz, Wolfgang et Marion Neiss (éd.), *Deutsch-jüdisches Exil, das Ende der Assimilation ? Identitätsprobleme deutscher Juden in der Emigration*. Berlin : Metropol, 1994, p. 12.

²¹ *Ibid.* : « Die deutsche These der Assimilation basierte ja darauf, daß bei den Juden nichts Jüdisches mehr in Erscheinung trat – deshalb waren ja Taufe, Bekenntnis zur deutschen Kultur und Patriotismus gefordert –, und deshalb waren auch die prominenten Juden in den Augen der Nicht-Juden immer nur Deutsche auf Widerruf ».

²² 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 : « Jews felt as Germans ».

²³ Berghahn, *Continental Britons, op. cit.*, p. 54 : « They were afraid that these often strange-looking and poor Jews from the East would fuel the antisemitic propaganda that Jews constituted an alien and unassimilable 'race' ».

²⁴ Voir Humboldt, Wilhelm, « Theorie der Bildung des Menschen », in : *Werke in fünf Bänden*, édité par Andreas Flitner et Klaus Giel, vol. I. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 234-240 et Hegel, Friedrich, *Gesammelte Werke*, vol. IX : *Phänomenologie des Geistes*, édité par Wolfgang Bonsiepen et Reinhard Heede. Hambourg : Meiner, 1980.

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, deux ans après son frère Heinz. De ses années de formation, il a gardé tout au long de sa vie une extrême rigueur et une discipline de travail qui frappent apparemment les observateurs britanniques, pour qui l'institution typique du *Gymnasium* était méconnue.

C'est pendant ses années de scolarité à la *Thomasschule* qu'une personnalité émerge parmi les lectures du jeune Pevsner et devient un véritable modèle pour le jeune homme en quête d'une identité culturelle stable qui le distinguerait d'un héritage familial ressenti comme un stigmate. Thomas Mann est pour lui un premier mentor dont la lecture forme son esprit critique et alimente son imaginaire : ainsi, comme de nombreux adolescents allemands de son époque, Nikolaus s'identifie profondément au héros du court roman éponyme publié en 1903, *Tonio Kröger*²⁵. Tonio, personnage mélancolique isolé du reste de la société par son âme artistique, est rongé par une interrogation constante sur ses origines. En effet, 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 : ainsi, le narrateur de *Kurmusik*, rédigé en 1918-1919, se sent coupé du monde par sa propre sensibilité, tandis que le récit *Die letzte Stunde* commencé en septembre 1918 met en scène des personnages qui rappellent Hans Hansen et Ingeborg Holm dans *Tonio Kröger*, ces êtres qui ont le don d'être à la bonne place dans le monde, une qualité pour laquelle le solitaire Tonio les admire²⁶. Ce dernier texte est d'ailleurs dédié à Thomas Mann, à qui Pevsner envoie une copie. Il cultive l'espoir de fréquenter l'écrivain, voisin avec le recteur de l'université de Munich, qui n'est autre que l'oncle de Carola. Cette rencontre a lieu en 1922 lors d'un dîner et Pevsner a alors l'occasion de réitérer son enthousiasme pour *Tonio Kröger*²⁷.

D'autres lectures de jeunesse de Pevsner signalent un mouvement introspectif et la recherche de l'absolu : il lit avec assiduité Dostoïevski²⁸ et s'inspire même des *Frères Karamazov* pour commencer un roman le mettant en scène avec son frère, dans l'esprit de ce qu'il appelle « l'éthique de Dostoïevski²⁹ ». Ce projet d'écriture pourrait être lu comme une tentative de faire le deuil après le suicide d'Heinrich en 1919. À la même

²⁵ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, pp. 18-19.

²⁶ Pevsner, Nikolaus, *Kurmusik* et *Die Letzte Stunde*, GP 6/135.

²⁷ Lettre de Lu Fenton à Dieter Pevsner, 1^{er} décembre 1983, AP.

²⁸ Voir par exemple Pevsner, Nikolaus, « Dostoïevski Karamasoffs », [n.d.], GP 4/80.

²⁹ *Id.*, *Zwei Brüder*, 1919, GP 5/135.

époque, dans le programme de lecture qu'il s'est constitué, il inclut de nombreuses pièces d'August Strindberg et de Frank Wedekind, un théâtre d'exploration psychologique à même de saisir les atermoiements de l'adolescence et ses pulsions de mort. En poésie, Pevsner lit Stefan George, notamment le cycle de poèmes *Der Stern des Bundes*, paru en 1914³⁰. Klaus Mann, fils de Thomas Mann, né en 1906 et donc appartenant à la même génération que Pevsner, écrit de ce recueil qu'il est devenu, avec *Der siebte Ring* (1907) le *leitmotiv* d'une jeunesse idéaliste : « Au cœur d'une civilisation pourrie et brutale, il annonçait et incarnait une dignité humaine et artistique, dans laquelle s'unissaient discipline et passion, grâce et majesté³¹ ».

En plus de la littérature de son époque, Nikolaus cultive une vaste connaissance des classiques. Dans sa bibliothèque, des volumes de Goethe et Schiller cotoient Dickens, Cervantes et Shakespeare³². L'idéal de la *Bildung* transcende la notion d'héritage culturel exclusivement national : l'individu doit développer l'aptitude à apprécier et à cultiver un patrimoine universel de savoirs, d'œuvres littéraires et de formes artistiques. Ainsi, on constate dans ses notes que le jeune Pevsner se prête au jeu du recoupement des références culturelles, comparant par exemple les différentes versions du mythe d'Amphytrion chez Plaute, Kleist et Molière³³, et se livre parfois à des recherches assez techniques, comme le montre le texte intitulé « Die einzelnen Formen des 'Faust' im Vergleich zum bekannten 'Faust' etc. » ou la reconstitution chronologique minutieuse de la vie de Goethe à partir d'une lecture d'*Aus meinem Leben : Dichtung und Wahrheit*³⁴. On ne peut exclure l'hypothèse, sans doute la plus probable, que ces documents soient les traces d'exercices produits pendant sa scolarité à la *Thomasschule* et peut-être imposés en classe ou entamés en prolongement de cours de littérature. Il n'en reste pas moins que Pevsner a tenu à les conserver dans ses notes de travail tout au long de sa carrière, non comme archives d'une époque révolue, mais comme fragments d'un savoir qu'il pouvait réactiver à tout moment.

Le rapport à la littérature et à la poésie lui procure manifestement bien plus qu'une source de distraction : il y délimite sa propre *Weltanschauung*. Parmi les

³⁰ *Id.*, « Stefan George *Stern des Bundes* », vers 1918, GP 4/80.

³¹ Mann, Klaus, *Der Wendepunkt : ein Lebensbericht*. Berlin : Aufbau, 1974, p. 148 : « Inmitten einer morschen und rohen Zivilisation verkündete, verkörperte er eine menschlich-künstlerische Würde, in der Zucht und Leidenschaft, Anmut und Majestät sich vereinen ».

³² La collection Pevsner au *Getty Research Institute* compte 4 620 titres, livres, catalogues d'exposition, monographies, autant d'ouvrages que l'historien de l'art a commencé à acquérir très jeune. Léguée au Getty dans les années 1980, cette bibliothèque constitue le fondement de son enseignement et de sa pratique de recherche. L'une des données essentielles qui manque à une analyse plus aboutie de ce fonds livresque est l'indication des dates d'acquisition, sauf, fait intéressant, entre 1936 et 1946. Dans cette période de nombreux changements, Pevsner a continué à alimenter sa collection et consciencieusement répertorié ces ajouts. Voir à ce sujet Rosso, Michela, *La storia utile. Patrimonio e modernità nel lavoro di John Summerson e Nikolaus Pevsner : Londra 1928-1955*. Turin : Comunit'a, 2001.

³³ Pevsner, Nikolaus, « Kleist Amphitryon », « Molière Amphitryon » et « Plautus Amphitryon », [1920], GP 4/80.

³⁴ *Ibid.*, « Goethe », 1919.

penseurs consultés par le jeune Pevsner, on constate qu'il se cherche une ligne de conduite, un cadre intellectuel dans lequel développer une personnalité. Il rassemble dans ce but une « collection de citations qui pourraient servir de devises³⁵ ». Peut-être cherche-t-il à fonder son caractère sur des signes culturels forts ? On retrouve certains des auteurs cités plus haut, dont les morceaux choisis alimentent une posture mélancolique : ainsi, Pevsner place haut dans sa liste, presque en tête, la phrase « Quel malheur pour l'humanité³⁶ ! », la litanie que reprend à plusieurs reprises Agnès, fille des dieux descendue parmi les hommes dans la pièce *Ett drömspel* (*Le songe*, 1901) de Strindberg. De plus, il emprunte à *Dödsdansen* (*La danse de mort*, 1900-1901), du même Strindberg, la formule à la fois fataliste et résolue : « Effacer et continuer³⁷ ». Le pouvoir d'attraction d'une philosophie de vie stoïciste est également reconnaissable dans l'aphorisme : « 'Débarrasse-toi pour n'avoir rien à perdre', voici la meilleure règle de vie³⁸ », du poète et dramaturge Friedrich Hebbel, que Pevsner semble beaucoup admirer, à en juger par l'exhaustivité de ses notes de lecture des *Tagebücher*³⁹. Cette doctrine d'austérité et de stabilité intérieure pourrait servir de guide au jeune homme au cœur d'une société allemande plongée dans la tourmente de la Première Guerre mondiale.

Cette liste de devises donne l'impression générale qu'il cherche à se fixer les lois morales qui lui permettront d'atteindre cette stabilité au cœur d'un monde violent et décadent. Pour se donner du courage, il en appelle à toutes les époques de la littérature allemande, y compris l'âge baroque, à travers le poète Paul Fleming, dont il retient les vers : « Qui est maître de soi et sait se contrôler / le vaste monde, tout, sera son sujet⁴⁰ ». Il tire aussi son inspiration du *Bildungsroman* et de l'œuvre de Goethe (qui, au même titre que Thomas Mann à l'époque moderne, incarne pour lui la *Bildung*) : « On arrive au Beau par l'utile et le vrai⁴¹ ». Dans cet aphorisme, on trouve déjà l'expression du rapport intrinsèque de l'éthique à l'esthétique, un *leitmotiv* de la pensée allemande du XIX^e siècle qui devient aussi une constante dans les théories pevsneriennes de l'histoire de l'art. Nous établirons dans la deuxième partie dans quelle mesure ces théories visent à démontrer la présence de la beauté dans les objets du quotidien. D'ailleurs, l'architecte

³⁵ *Id.*, « Sammlung von Zitaten, die sich als Motto eignen », [vers 1918], GP 6/135.

³⁶ Strindberg, August, *Ein Traumspiel*, in : *id.*, *Märchenspiele. Ein Traumspiel*. Munich : Müller, 1920, pp. 145-223, ici p.153 : « Es ist schade um die Menschen ! ».

³⁷ *Id.*, *Totentanz*. Munich : Müller, 1917, p. 85 : « Durchstreichen und weitergehen ».

³⁸ Hebbel, Friedrich, *Tagebücher I*, in : *Sämtliche Werke*, édité par Richard Maria Werner. Berlin : Behr, 1905, p. 82 : « 'Wirf weg, damit du nicht verlierst' ; das ist die beste Lebensregel ».

³⁹ Pevsner, Nikolaus, « Hebbel Tagebücher » et « Hebbel » (une dizaine de pages de notes), [1920], GP 4/80.

⁴⁰ Fleming, Paul, « An sich », in : *Paul Flemings deutsche Gedichte*, édité par Johann Martin Lappenberg. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, p. 472 : « Wer sein selbst Meister ist und sich beherrschen kann, dem ist die weite Welt und alles untertan ».

⁴¹ Goethe, Johann Wolfgang, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Leipzig : Basse, 1821 : « Vom Nützlichen durchs Wahre zum Schönen ». (Trad. fr. : *Les années de voyage de Wilhelm Meister*. Paris : Hachette, 1860, p. 60.)

et théoricien de l'architecture Hermann Muthesius fait déjà référence à cet aphorisme de Goethe dans le manuel *Wie baue ich mein Haus ?* de 1917, dans le chapitre « Von der Gestaltung des Hauses ». Le fait que la recherche de l'utile et du vrai mène à la beauté était selon lui « la ligne directrice du travail de l'architecte⁴² ». Ce courant de pensée se diffusera largement dans les écrits de Pevsner sur l'art, mais aussi dans ceux qui portent sur l'architecture et le design.

Une autre tonalité dominante dans les citations sélectionnées par le jeune homme pour construire sa pensée est celle du retour sur soi et du retour sur la nature du savoir que l'on acquiert dans l'étude et l'expérience. Il retient ainsi le fragment de Friedrich Schlegel : « Plus on sait, plus on a à apprendre. Avec le savoir l'ignorance augmente au même degré, ou plutôt le savoir de l'ignorance⁴³ ». Pevsner se destine certes à une vie intellectuelle qu'il espère riche, mais il semble être conscient de la nécessaire humilité du chercheur face à son savoir. Il repousse la notion d'érudition pure comme une ambition vaine. Si on anticipe sur le moment de la prise de contact avec les cercles intellectuels et artistiques britanniques qu'il rencontre au début des années 1930, cette attitude ne le prédispose pas vraiment en faveur de la *connoisseurship* des amateurs anglais d'art, qui postulent la possibilité de connaître exhaustivement les œuvres d'art et envisagent le savoir comme un bien cumulable, alors que Pevsner considère plutôt comme un jeu de société leur capacité à tout dater et à tout attribuer.

Une autre citation nous renseigne également sur la relation du futur historien de l'art avec le champ de connaissance qu'il s'apprête à explorer. On trouve dans sa liste la formule de Johann Gottfried Herder tirée de *Journal meiner Reise im Jahre 1769* : « La plénitude des choses, pas l'érudition du verbe⁴⁴ », qui se présente comme une philosophie de vie : Herder se plaint en effet dans son journal d'être devenu « un encrier pour scribouilleur savant, [...] un dictionnaire des arts et des sciences qu' [il n'a ni] vus ni compris, [...], un dépôt de papiers et de livres dont la seule place est dans le bureau d'étude⁴⁵ ». L'importance pérenne de cette citation pour Pevsner est illustrée par son inclusion en épigraphe d'un chapitre d'*An Enquiry into Industrial Art in England*, le premier ouvrage qu'il rédige entièrement en Angleterre, publié en 1937⁴⁶. En citant Herder dans un livre en anglais qui s'adresse spécifiquement au public britannique,

⁴² Muthesius, Hermann, *Wie baue ich mein Haus ?* Munich : Bruckmann, 1915, p. 121 : « Richtschnur für die Arbeit des Hausbauarchitekten ».

⁴³ Schlegel, Friedrich, « Athenäums-Fragment » n° 267, in : *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, édité par Ernst Behler, vol. II : *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Munich : Schöningh, 1967, p. 210 : « Je mehr man schon weiß, je mehr hat man noch zu lernen. Mit dem Wissen nimmt das Nichtwissen in gleichem Grade zu, oder vielmehr das Wissen des Nichtwissens ».

⁴⁴ Herder, Johann Gottfried, *Journal meiner Reise im Jahre 1769*, in : *Sämtliche Werke*, édité par Bernhard Ludwig Suphan, vol. 4. Berlin : Weidmann, 1885, p. 347 : « Sachenvoll, nicht wortgelehrt ».

⁴⁵ *Ibid.* : « ein Tintenfasz von gelehrter Schriftstellerei, [...] ein Wörterbuch von Künsten und Wissenschaften, [...] ein Repositorium voll Papiere und Bücher ».

⁴⁶ Pevsner, Nikolaus, *An Enquiry into Industrial Art in England*. Cambridge : Cambridge University Press, 1937.

l'historien d'art émigré se réclame d'un courant de pensée qui, tout en étant essentiellement allemand, trouve assez harmonieusement sa place dans une culture anglophone empreinte de pragmatisme. Il reste que la formule herderienne est presque prophétique de la manière dont Pevsner va développer sa vie intellectuelle : c'est bel et bien une existence tournée vers les choses (*sachenvoll*) de par la nature même de la discipline qu'il a choisi d'étudier, l'histoire de l'art, dans laquelle le rapport aux objets offre la possibilité d'une prise ferme sur l'existence. C'est également un mode de pensée qui pourrait constituer une passerelle vers l'empirisme anglais et irait alors à l'encontre du préjugé selon lequel les intellectuels allemands seraient habités par l'obsession de la théorie, préjugé qui fit obstacle à une plus grande circulation de la pensée allemande vers la Grande-Bretagne au XIX^e et au début du XX^e siècle.

D'autre part, on voit que le jeune Pevsner souhaite adopter une certaine éthique de travail : il rassemble des citations qui rappellent que le simple talent ne saurait remplacer un effort continu. Ce thème est présent par exemple dans ces vers de Klopstock : « Agis ! Le savoir seul ne rend personne heureux⁴⁷ », et de Fontane : « Des dons ? Qui n'en a pas ? Des talents... un jouet pour les enfants. Seul le sérieux fait l'homme, seul le zèle fait le génie⁴⁸ ». Complétant cette thématique du travail, Pevsner retranscrit aussi un extrait des déclarations de Goethe à la fin de sa vie : « L'essentiel est d'avoir une grande volonté, et de l'habileté et de la persistance pour l'exécuter⁴⁹ ».

Ce survol laisse entrevoir les principaux traits d'une culture ancrée très profondément dans la pensée allemande. Le jeune homme en pleine formation intellectuelle correspond par bien des côtés à la génération qui s'émancipe au sortir de la Première Guerre mondiale et dont la culture commune est centrée sur la quête de sens, menée par les intellectuels qui « [fournissent] au peuple des modèles d'interprétation à l'aide desquels le monde incompréhensible sinon, prend sens⁵⁰ ». Thomas Mann en reste longtemps la figure tutélaire, et ce pas seulement à travers ses œuvres de fiction : Pevsner est en effet fortement impressionné par *Betrachtungen eines Unpolitischen*, publiées en 1918 en réaction à l'isolement croissante de l'Allemagne au sein de l'Europe. Mann y défend un esprit national allemand qui se distingue de l'esprit occidental :

⁴⁷ Klopstock, Friedrich Gottlieb, « An Cidli » (1752), in : *Oden Band I : Text*. Berlin : de Gruyter, 2010, p. 129 : « Handle ! Die Wissenschaft, Sie nur, machte nie Glückliche ».

⁴⁸ Fontane, Theodor, *Gedichte I*, édité par Joachim Krüger et Anita Golz. Berlin : Aufbau, 1995, p. 253 : « Gaben ? Wer hätte sie nicht ? Talente – Spielzeug für Kinder. Erst der Ernst macht den Mann, erst der Fleiß das Genie ».

⁴⁹ Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Leipzig : Hesse, 1903, p. 619 : « Die Hauptsache ist, dass man ein grossen Willen haben, und Geschick und Beharrlichkeit es auszuführen ».

⁵⁰ Kaes, Anton (éd.), *Weimarer Republik : Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*. Stuttgart : Metzler, 1983, p. xxi : « Sie boten dem Volk Deutungsmuster an, mit deren Hilfe die sonst unverständliche Welt sinnhaft ausgelegt werden konnte ».

La différence entre esprit et 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 esprit germanique, c'est la culture, l'âme, la liberté, l'art, et *non* la civilisation, la société, le droit de vote, la littérature⁵¹.

Dans cette définition, l'écrivain apolitique correspond au portrait brossé par Peter Gay dans son étude des milieux intellectuels sous la République de Weimar comme des *outsiders* évoluant à l'intérieur du régime et le critiquant sans s'y impliquer⁵².

Les formes de régime politique dans 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 qui, à l'heure de la constitution de Weimar, ont passé un pacte tacite avec l'État scellant la séparation entre la culture et les affaires quotidiennes⁵³. Thomas Mann semble soutenir le bien-fondé de ce pacte, contrairement, dit-il, à son frère Heinrich, l'archétype du *Zivilisationsliterat* œuvrant au nom des valeurs superficielles du rationalisme et du matérialisme bourgeois qui conduiront à une civilisation européenne uniformisée. L'auteur des *Betrachtungen* revendique le primat du national face au nivellement politique international causé par le mouvement 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 civilisation⁵⁴.

Sans vouloir surestimer la portée de ce texte dans 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 est 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

⁵¹ Mann, Thomas, *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Francfort : Fischer, 1974, p. 31 : « Der Unterschied von Geist und Politik enthält den von Kultur und Zivilisation, von Seele und Gesellschaft, von Freiheit und Stimmrecht, von Kunst und Literatur; und Deutschtum, das ist Kultur, Seele, Freiheit, Kunst und nicht Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur ». (Trad. fr. : *Considérations d'un apolitique*. Paris : Grasset, 1975, p. 35.)

⁵² Voir Gay, Peter, *Weimar Culture : The Outsider as Insider*. New York : Harper & Row, 1968.

⁵³ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁴ Mann, Thomas, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, *op. cit.*, p. 248 : « Trägerin des Allgemeinen, des Menschheitlichen ist nicht 'die Menschheit' als Addition der Individuen, sondern die Nation ; und der Wert jenes durch wissenschaftliche Methoden nicht zu begreifenden, aus der organischen Tiefe des nationalen Lebens sich entwickelnden geistig-künstlerisch-religiösen Produkts, das man Nationalkultur nennt. Wert, Würde und Reiz aller Nationalkultur also liegt ausgemacht in dem, was sie von anderen unterscheidet, denn nur dies eben ist daran Kultur, zum Unterschiede von dem, was allen Nationen gemeinsam und nur Zivilisation ist ». (Trad. fr. : *Considérations d'un apolitique*, *op. cit.*, p. 213.)

un point d’ancrage pour la reformulation d’une identité fondée sur la certitude de la supériorité de la *Bildung*.

Toutefois, il est intéressant de constater que l’admiration de Pevsner pour Mann ne l’empêche pas de prendre une certaine distance critique : après avoir lu *Betrachtungen*, il envoie à l’écrivain une lettre de félicitations qui contient aussi quelques commentaires : il en appelle 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 allemande, et suggère donc à Mann de publier un autre texte qui ferait la synthèse entre le sentiment allemand et une forme de rationalisme héritée des Lumières. La réponse de l’écrivain est courtoise mais sans appel : il 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 contredire⁵⁵ ». Malgré cette divergence de vues, Pevsner, ayant passé son *Abitur* en mars 1921 et fini premier de sa promotion, consacre à Thomas 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 qui devait beaucoup aux *Betrachtungen eines Unpolitischen*⁵⁶ ».

C’est peut-être à Oswald Spengler que Pevsner a emprunté l’idée que la *Sachlichkeit* doit aussi être vue comme une composante de l’esprit de l’Allemagne moderne. On sait qu’il prit en notes dès 1921 la première partie d’*Untergang des Abendlandes*⁵⁷, un ouvrage qui se veut « la rencontre d’un titre et d’une époque⁵⁸ » : le titre annonce une tonalité pessimiste proche de Nietzsche⁵⁹ et l’essai cherche à circonscrire en un système le sentiment d’incertitude qui règne sur la période. Spengler définit la civilisation comme la dernière phase d’une culture, phase qui prend les traits du rationalisme, de la bureaucratie, du rôle accru de la technique, de l’urbanisation et des phénomènes de masses. Il convient à ce propos de signaler que la problématique de la modernité développée par Pevsner dans l’essai *Pioneers of the Modern Movement* de

⁵⁵ Lettre d’*id.* à Nikolaus Pevsner, 16 octobre 1918, GP 6/135 : « Ein neues Buch von der Art der ‘Betrachtungen’ zu schreiben, den Gedanken weise ich mit Grauen ab. Ein Grundgedanke aber, daß die Identifikation von Geist und Politik im Lande Luthers und Goethes Land fremd ist, scheint mir durch kein Ereignis überholt und durch keines zu überholen ».

⁵⁶ Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 44 : « Much to his mother’s mortification, he seized the opportunity to deliver a denunciation of revolutionary democracy, which owed a great deal to the *Reflections of a Non-Political Man* ».

⁵⁷ On trouve dans la collection de Pevsner les éditions suivantes : Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes*, vol. 1 : *Welthistorische Perspektiven*. Munich : Beck, 1922 et *id.*, vol. 2 : *Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Munich : Beck, 1922.

⁵⁸ Merlio, Gilbert, « Spengler et le déclin de l’Occident », in : Décultot, Elisabeth et Michel (dir.), *Dictionnaire du monde germanique*. Paris : Bayard, 2007, p. 1071.

⁵⁹ Pour une étude détaillée de l’ouvrage, voir Boterman, Fritz, *Oswald Spengler und sein « Untergang des Abendlandes »*. Cologne : SH, 2000.

1936⁶⁰ s'inscrit dans cette mouvance spenglerienne, ce qui vient confirmer l'idée que la vision d'un *Zeitgeist* moderne qu'il défendra par la suite en Angleterre a des racines profondes dans sa propre expérience de l'époque et dans les courants de pensée de la République de Weimar.

Pevsner remarque dans ses notes que *Der Untergang des Abendlandes* s'inscrit dans une perspective métaphysique bien plus qu'historique : « 'Ce livre est la première tentative de prédire l'histoire' (Ceci est donc le véritable but.) [...] Idée d'une morphologie de l'hist. mondiale, du monde comme histoire. [...] Qui ne se sent pas maillon de la chaîne dans le siècle mais isolé en soi, pour lui il n'y a alors pas d'histoire⁶¹ ». (« 'In diesem Buch wird zum ersten Mal der Versuch gemacht, Geschichte vorauszubestimmen' (Das also d. wahre Aufgabe.) [...] Idee einer Morphologie der Weltgesch., der Welt als Geschichte. [...] Wer sich nicht als Glied in Kette fühlt im Jahrhundert, sond. als abgeschlossen in sich, für den gibt es keine Gesch. ».) Les citations commentées s'étendent sur plusieurs pages mais on remarque l'exhaustivité des notes sur le chapitre « Seelenbild und Lebensgefühl » :

« Nous sommes tous socialistes que nous le voulions et le sachions ou non ». Car « le socialisme éthique est le maximum, accessible en général, d'un sentiment de la vie vue sous l'aspect de la finalité ». But : la bienfaisance, mais énergies indépendantes de la propriété, de la naissance, de la tradition. Pas par rapport au « Bonheur ». Ce serait une idée des masses, et donc non-faustienne. « Le troisième Reich est l'idéal germanique, un lendemain éternel » de Joachim à Nietzsche. « Allons vers ce but, bien qu'on ne puisse faire taire le sentiment sourd que ce zèle naïf l'illusion désespérée exercée par l'âme sur elle-même parce qu'elle ne peut, parce qu'elle n'a pas le droit au repos ».

« Wir sind alle Sozialisten, ob wir es wissen und wollen oder nicht ». Denn « d. ethische Sozialismus ist der überhaupt erreichbare Maximen eines Lebensgefühls unter den Aspekt von Zwecken ». Ziel Wohlfahrt, aber der Tatkräftigen ohne Rücksicht auf Besitz, Geburt, Tradition. Nicht Hinblick auf « Glück ». Das wäre Massenidee u. also unfaustisch. « Das dritte Reich ist das germanische Ideal, ein ewiges Morgen » v. Joachim bis Nietzsche. « Auf dieses Ziel hin, obwohl ein dumpfes Gefühl nicht schweigen will, dass dieser ganze ahnelose Eifer die verzweifelte Selbsttäuschung einer Seele ist, die nicht ruhen darf u. kann⁶² ».

Pevsner identifie la définition spenglerienne du socialisme : « 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 socialisme⁶³ ». (« Einzelne starke Persönlichkeiten

⁶⁰ Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*. Londres : Faber & Faber, 1936.

⁶¹ *Id.*, « Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* », vers 1921, GP 4/78.

⁶² *Ibid.* (Pevsner souligne.)

⁶³ *Ibid.*

die Diener des Staates sind, ihn als Aufgabe mit unermüdliche Sorge ansehen. Was Spengler Sozialismus nennt ».) C'est donc une définition conservatrice aboutissant sur le concept de césarisme.

Il est difficile de mesurer à quel point Pevsner adhère à cette conception politique qui a marqué puis divisé la génération de Weimar. Il existe une lettre de janvier 1923 dans laquelle Spengler écrit à l'étudiant pour le remercier de l'envoi d'un livre⁶⁴. 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 que certains intellectuels commencent à prendre leurs distances par rapport à une œuvre qui avait d'abord fasciné. Par exemple, Robert Musil publie en 1921 un essai intitulé « Geist und Erfahrung : Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind », au ton parodique féroce⁶⁵.

Quelques mots sur le changement graduel de perspective qui s'opère chez Thomas Mann à la lecture de Spengler peuvent nous aider à circonscrire une évolution générale des mentalités et du contexte intellectuel dans lequel Pevsner se forme⁶⁶. Mann rapporte dans une lettre en 1919 : « J'ai de plus en plus l'impression d'avoir fait une grande découverte qui va peut-être faire date » et affirme « absorber avidement l'essence du livre⁶⁷ ». Les affinités entre *Untergang des Abendlandes* et *Betrachtungen eines Unpolitischen* sont évidentes, en effet : les deux auteurs traitent dans leurs essais respectifs de la relation entre culture et civilisation, définissent la démocratie comme un système guidé par l'économie et proposent une alternative, même si elle est différente. Au césarisme de Spengler répond l'espoir d'une révolution conservatrice chez Mann. Ce dernier prend progressivement ses distances à mesure qu'il réalise que le pessimisme tragique d'*Untergang des Abendlandes* était une négation intentionnelle du pouvoir constructif de la culture allemande : « [Spengler] a tort de présenter Goethe, Schopenhauer et Nietzsche comme les inspireurs de sa prophétie de hyène⁶⁸ ».

Dans *Von deutscher Republik*, un discours tenu en octobre 1922 en l'honneur du soixantième anniversaire de Gerhard Hauptmann, Mann développe sa critique de

⁶⁴ Voir la lettre d'Oswald Spengler à Nikolaus Pevsner, 18 janvier 1923, GP 1/4.

⁶⁵ Musil, Robert, « Geist und Erfahrung : Anmerkungen für Leser, welche dem *Untergang des Abendlandes* entronnen sind », in : *id.*, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*. Hambourg : Rowohlt, 1955, pp. 651-667.

⁶⁶ Pour une interprétation de l'œuvre de Thomas Mann à la lumière de sa lecture d'Oswald Spengler, voir Beßlich, Barbara, *Faszination des Verfalls : Thomas Mann und Oswald Spengler*. Berlin : Akademie, 2002.

⁶⁷ Mann, Thomas, *Tagebücher*, édité par Peter de Mendelssohn et Inge Jens. Francfort : 1977-1995, vol. 1, 26 juin et 2 juillet 1919 p. 274 et p. 276 : « das wachsende Gefühl, hier einen großen Fund getan zu haben, der vielleicht in meinem Leben Epoche machen wird » ; « die *a priori* vertraute *Essenz des Buches* begierig aufzunehmen ».

⁶⁸ *Id.*, « Über die Lehre Spengler », in : *Gesammelte Werke*, vol. X. Francfort : Fischer 1974, pp. 172-179, ici p. 174 : « Er tut nicht wohl daran, Goethe, Schopenhauer und Nietzsche zu Vorläufern seines hyänenhaften Prophetentums zu ernennen ». (Trad. fr. : « Sur la doctrine de Spengler », in : *L'artiste et la société : portraits, études, souvenirs*. Paris : Grasset, 1973, pp. 139-146, ici p. 141.)

Spengler afin de sceller son adhésion avec l'esprit de Weimar et de revenir sur la dichotomie entre culture et civilisation qu'il avait lui-même utilisée dans *Betrachtungen* (sans pour autant la renier). L'orateur explique qu'il pensait, à l'origine, que la vision pessimiste spenglerienne était empreinte d'ironie et que « ses prophécies étaient un moyen de défense polémique » :

On ne peut pas prédire une chose comme la « civilisation » qui d'après Spengler est le stade final biologique inévitable de toute culture pour qu'elle adienne, mais pour 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 cette homme voulait que sa théorie de la sclérose soit prise absolument au sérieux, dans un sens positif, et souhaitait enseigner à la jeunesse dans ce sens, à ne plus gâcher son cœur et sa passion dans la culture, dans l'art, la poésie et l'éducation mais de s'en tenir uniquement à ce que serait l'avenir et à ce qu'on devrait désormais vouloir, pour être encore capable de vouloir quelque chose, à savoir la mécanique, la technique, l'économie, ou encore la politique ; 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 mortel⁶⁹.

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, non pas, toutefois, dans le sens d'un « pacifisme comme idéologie d'un état d'esprit végétatif et comme philanthropie du bonheur bourgeois et rationnel⁷⁰ ». Cette description rappelle la critique que faisait Pevsner des inclinations pacifistes de sa mère et de son frère.

Cherchant à réconcilier la jeunesse avec l'idée d'une république allemande, Mann est amené à expliquer l'hostilité affichée dans *Betrachtungen* : « Je n'abjure rien. Je ne retire rien d'essentiel. J'ai alors donné ma vérité, et je la donne aujourd'hui⁷¹ ». Il se définit encore et toujours comme un conservateur dont la tâche dans le monde « est une tâche de préservation et non de révolution », même si cette tâche est accomplie

⁶⁹ *Id.*, « Von deutscher Republik » in : *Essays, Band II : Für das neue Deutschland 1919-1925*. Édité par Hermann Kurzke et Stephan Stachorski. Francfort : Fischer, 1993, pp. 132-33 : « Wirklich kann man eine Sache wie die 'Zivilisation', nach Spengler der biologisch-unvermeidliche Endzustand jeder Kultur und nun auch der 'abendländischen', ja prophezeien – nicht damit sie kommt, sondern damit sie nicht kommt, vorbeugenderweise also, im Sinne geistiger Beschwörung ; und so, dachte ich, verhalte es sich hier. Als ich aber erfuhr, daß dieser Mann seine Verkalkungs-Prophetie stockernst und positiv genommen haben wolle und die Jugend in ihrem Sinn unterweise, das heißt sie anhalte, an Dinge der Kultur, der Kunst, der Dichtung und Bildung nur ja nicht ihr Herz und ihre Leidenschaft zu verschwenden, sondern sich an das zu halten, was einzig Zukunft sei und was man wollen müsse, um überhaupt noch irgend etwas wollen zu können, nämlich an den Mechanismus, die Technik, die Wirtschaft oder allenfalls noch die Politik ; als ich gewahr wurde, daß er tatsächlich dem Willen und der Sehnsucht des Menschen die kalte 'naturgesetzliche' Teufelsfaust entgegenballt, – da wandte ich mich ab von so viel Feindlichkeit und habe sein Buch mir aus den Augen getan, um das Schädliche, Tödliche nicht bewundern zu müssen ».

⁷⁰ *Ibid.* : « Der Pazifismus als Weltanschauung, als seelisches Vegetariertum und bürgerlich-rationale Glücksphilanthropie ist nicht meine Sache ».

⁷¹ *Ibid.* : « Ich widerrufe nichts. Ich nehme nichts Wesentliches zurück. Ich gab meine Wahrheit und gebe sie heute ».

résolument au service de l'avenir. Sa pensée conservatrice vise à « préserver ce fonds, ce noyau autour duquel la nouveauté pourra se greffer et se constituer en belles formes⁷² » et se cristallise dans la notion d'humanité, à laquelle il donne désormais une valeur très positive. Le thème de l'humanité est d'ailleurs un facteur explicatif avancé par l'écrivain dans une lettre à Arthur Schnitzler, dans laquelle il établit un lien entre l'évolution de sa pensée politique telle qu'elle se réalise dans *Von deutscher Republik* et son travail préparatoire sur *Der Zauberberg* :

J'exhorte la fraction récalcitrante de notre jeunesse et de notre bourgeoisie à se mettre enfin sans parti pris au service de la République et de l'humanité – une tendance qui peut-être vous étonnera [...] Et quant à l'amour pour la pensée de l'humanité que je constate depuis quelque temps en moi, il est peut-être en connexion avec le roman auquel je travaille depuis trop longtemps déjà, une sorte de roman éducatif et de « Wilhelm Meisteriade » où l'expérience de la maladie et de la mort amène un jeune homme (avant la guerre) à concevoir l'idée de l'homme et de l'État⁷³.

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 interiorité et politique » vers ce qui constitue « le milieu allemand, le beau-humain, ce dont rêvaient les meilleurs d'entre nous⁷⁴ ».

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 sociale⁷⁵. 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 : « *Betrachtungen* > la nouvelle république. Transition⁷⁶ » (« *Betrachtungen* > die neue Republik. Übergang ») et dont il souligne la phrase suivante : « Il est habité trop pleinement par le sentiment moderne de la relativité pour vraiment croire à une synthèse et l'atteindre⁷⁷ ». Cette remarque pourrait s'appliquer à Pevsner en tant que

⁷² *Ibid.* : « seine Sorge galt der Bewahrung jenes Stockes und Kernes, an den das Neue anschließen und um den es in schönen Formen sich bilden könne ».

⁷³ Lettre d'*id.* à Arthur Schnitzler, 4 novembre 1922, in : *id.*, *Briefe, vol. 1 : 1889-1936*, édité par Erika Mann. Francfort : Fischer, 1961, pp. 199-200 : « Ich ermahne darin die renitenten Teile unserer Jugend und unseres Bürgertums, sich endlich vorbehaltlos in den Dienst der Republik und der Humanität zu stellen – eine Tendenz, über die Sie vielleicht erstaunt werde. [...] Und was die Verliebtheit in den Gedanken der Humanität betrifft, die ich seit einiger Zeit bei mir feststelle, so mag sie mit dem Roman [*Der Zauberberg*] zusammenhängen, an dem ich schon allzu lange schreibe, einer Art von Bildungsgeschichte und Wilhelm Meisteriade, worin ein junger Mensch (vor dem Kriege) durch das Erlebnis der Krankheit und des Todes zur Idee des Menschen und des Staates geführt wird ». (Trad. fr. : *Lettres de Thomas Mann 1889-1936*. Paris : Gallimard, 1966, p. 248.)

⁷⁴ *Id.*, « Von deutscher Republik », in : *Essays II, op. cit.* : « die deutsche Mitte, das Schön-Menschliche, wovon unsere besten träumten ».

⁷⁵ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 60.

⁷⁶ *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.

⁷⁷ *Ibid.* : « Er ist zu tief von dem modernen Gefühl der Relativität erfüllt, als daß er wirklich die Synthese glauben und erreichen könnte ».

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 fruit de la *Bildung* et du *Zeitgeist*.

1.2 Le déplacement de la *Bildung* et du sentiment national

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] irréfléchi et en prendre conscience, justement par contraste⁷⁸ ». Pevsner, dans la distance créée par son déplacement en Angleterre, vit l'expérience décrite par Adorno et se rend compte de la force de son attachement culturel au principe de la *Bildung*. Il continue à lire des livres en allemand, y trouvant un refuge dans le familier. Ainsi, il semble qu'il ait lu, ou peut-être relu, les œuvres complètes de Nietzsche à Londres puis à Birmingham, entre les années 1933 et 1935. Par exemple, il prend les notes suivantes à propos d'*Ecce Homo* : « Toujours superlatif au sujet de lui-même : fait la plus grande revendication qui ait jamais été formulée. Zarathustra le plus grand cadeau qui ait jamais été fait à l'humanité. Placé au-dessus de Goethe, de Dante⁷⁹ ». (« Immer Superlative über sich selbst: wird grösste Forderung stellen, die je gestellt worden. Zarathustra d. grösste Geschenk, das je der Menschheit gemacht worden. Steht noch über Goethe, Dante »). La posture nietzschéenne, qui affiche la confiance en soi et la certitude de sa propre valeur, a pu lui donner courage dans sa recherche d'une nouvelle place. Toujours attentif aux connexions culturelles, Pevsner trouve que *Genealogie der Moral* contient les fondements du dévoilement de l'inconscient chez Freud et des explorations stylistiques de Joyce, mais retient surtout sur la pensée que le philosophe « veut atteindre quelqu'un » parce qu'il se sent « solitaire » (« will sich zumind. an wenige wenden » ; « [...] einsam⁸⁰ »). Il raconte aussi à Carola, restée en Allemagne avec leurs trois enfants, comment *Joseph und seine Brüder* de Thomas Mann lui enseigne la patience :

Tu sais, je me sens d'humeur positive après la lecture de l'œuvre de Thomas Mann sur l'Ancien Testament. Il philosophe sur l'essence de l'attente, évoquant les deux fois sept ans de Jacob. Et il a raison... Ce fut un réconfort pour moi de me

⁷⁸ Adorno, Theodor, « The Intellectual Migration, Scientific experiences of a European scholar in America », in : Fleming / Bailyn, *Intellectual Migration, op. cit.*, pp. 338-370, ici p. 367 : « I was liberated from a certain naïve belief in culture and attained the capacity to see culture from the outside. [...] It seems to me a fundamental distinction whether one bears [conceptions of culture] along unreflectingly or becomes aware of them precisely in contradistinction to the standards of the most technologically and industrially developed country».

⁷⁹ Pevsner, Nikolaus, « Nietzsche : Ecce Homo », vers 1933, GP 4/78.

⁸⁰ *Ibid.* « Nietzsche : Zur Genealogie der Moral ».

dire que même une si longue attente, à la fin, peut être imperceptiblement surmontée⁸¹.

La lecture approfondie de la littérature de langue allemande lui permet de maintenir un lien à distance avec sa culture, pour endiguer un sentiment de solitude et d'inadéquation.

Parallèlement, l'émigré se lance aussi dans son remplacement identitaire à travers la familiarisation avec sa culture d'accueil. Il s'intéresse à la littérature anglophone et se plonge dans Virginia Woolf⁸², Charles Dickens, Henry Fielding⁸³, rapportant régulièrement ses impressions de lecture à Carola, et surtout, fixant sur papier ce qu'il en tire : du vocabulaire nouveau, mais aussi des données culturelles, notamment chez Dickens, qu'il intègre aux recherches sur le XIX^e siècle dans lesquels il s'est de plus en plus investi dans son poste de *Privatdozent* à l'université de Göttingen. Ses fiches de lecture des romans de Jane Austen *Pride and Prejudice*, *Emma* et *Sense and Sensibility*, qu'il lit à la suite à partir de 1933, s'attardent par exemple sur des aspects tels que l'obsession de l'ensemble des personnages pour leur statut social ou la « retenue » dont fait preuve Jane Bennett⁸⁴. La fiche bilingue de *Sense and Sensibility* contient les prémisses d'une réflexion sur le caractère anglais dont la série radiophonique de 1955 *The Englishness of English Art* sera l'accomplissement :

Sensibilité = pas de modération

beaucoup de romance

[...] Histoire culturelle : si Elinor avait de l'argent, elle « verserait une commission pour chaque nouvelle gravure de quelque mérite qu'on lui enverrait » [...]

Le pittoresque : partie de la sensibilité

La raison en revanche se reconnaît dans paysage, quand « elle unit la beauté à l'utilité »

Là aussi, il est tellement question d'argent. C'est anglais. Mais aussi lié à l'époque.

Sensibility = Empfindsamkeit = no moderation

a good deal of romance

[...] Kulturgeschichte : Wenn Elinor Geld hätte, würde sie « give a general commission for every new print of merit to be sent you » [...]

The picturesque : das gehört zu Sensibility Sense dagegen erkannt in Landschaft, wenn « it unites beauty with utility »

Auch hier so viel über Geldverhältnisse. Das ist englisch. Aber auch zeitbedingt⁸⁵.

Pevsner se livre ici à la fois à un élargissement du champ culturel et à un exercice servant à l'amélioration de sa maîtrise de l'anglais : de plus en plus, il écrit ses commentaires directement dans cette langue. Ainsi, ses notes sur *The Ambassadors* et *What Maisie Knew* d'Henry James contiennent de nombreuses remarques d'ordre stylistique : « Style : étrange ; mots courts ; compliqué parfois par une construction

⁸¹ Lettre d'*id.* à Carola, 1934, AP : « Weisst du, ich habe doch einen positiven Gemüt aus der Lektüre von Th. Manns alttestamentlichen Werk gezogen. Er philosophiert über das Wesen des Wartens, anlässlich Jakobs zweimal 7 Jahren. Und er hat recht, – es war tröstlich für mich, mir zu sagen, dass man sogar eine so lange Zeit am Ende unmerklich überstanden hat ».

⁸² Voir *ibid.*, 12 juin 1935.

⁸³ Voir *id.*, notes dans le dossier *Literature*, GP 4/80.

⁸⁴ *Ibid.*, « Jane Austen *Pride and Prejudice* », vers 1933.

⁸⁵ *Ibid.*, « Jane Austen *Sense and Sensibility* », milieu des années 1930.

rudimentaire⁸⁶ » (« Style : odd ; short words ; complicated some times by crude construction »).

Pour élargir ces réflexions sur le transfert de la *lingua* et évaluer comment la culture de Pevsner joue sur son rapport au monde, une grille de lecture possible des mécanismes du déplacement est la catégorie sociologique de l'étranger telle que l'analyse le sociologue Georg Simmel. L'étranger se définit principalement par son ambiguïté spatiale, un trait qui nous intéresse dans notre tentative de délimiter l'entre-deux identitaire où se trouve Pevsner. Contrairement au voyageur qui arrive aujourd'hui et part demain, pour reprendre la formule de Simmel, l'étranger est celui qui arrive aujourd'hui et reste le lendemain. Cette image sert à illustrer « la combinaison de distance et de proximité⁸⁷ » que le sociologue veut mettre en lumière par ce concept : « L'étranger est un élément du groupe même [...] dont la position immanente [...] implique qu'il soit, à la fois, en son sein et extérieur à lui⁸⁸ ». Nous proposons ici de nous concentrer sur un moment-clé dans les premiers mois que Pevsner passe en Angleterre, lors duquel il est justement confronté à cette symbolique de la proximité et de l'éloignement, de l'imbrication du familier et de l'inhabituel.

En février 1934, il doit donner une conférence sur l'art devant la *Workers Educational Association* à Birmingham. L'expérience lui paraît très bénéfique en termes d'acquisition des techniques à employer pour introduire des questions générales d'histoire de l'art devant un public de non-initiés. Cependant, comme il l'explique dans la lettre relatant l'événement, un incident en marge de son intervention remet en cause sa place au sein du groupe qu'il formait, l'espace d'une soirée, avec son auditoire anglais :

Un incident, toutefois, m'a énervé. 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 remarquât. Tu ne peux pas imaginer combien je me suis senti seul dans cette salle mal chauffée d'un faubourg anglais⁸⁹.

⁸⁶ *Ibid.*, « Henry James The Ambassadors », vers 1939.

⁸⁷ Simmel, Georg, « Exkurs über den Fremden », in : *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin : Duncker & Humboldt, 1908, p. 509 : « die Einheit von Nähe und Entfertheit ». (Trad. fr. : *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*. Paris : PUF, 1999, p. 663-667, ici p. 663.)

⁸⁸ *Ibid.* : « Der Fremde ist ein Element der Gruppe selbst [...], dessen immanente und Gliedstellung zugleich ein Außerhalb und Gegenüber einschließt ». (Trad. fr. : *ibid.*)

⁸⁹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, février 1934, AP : « etwas ging doch an die Nerven. Sie haben da ein Gesangbuch, woraus zuerst gesungen wird, Choräle des 19. Jahrhunderts für Arbeiter, mit darauf passenden Texten, aber allerhand Melodien. Und was glaubst du, die erste war Deutschland, Deutschland. So stand ich da, in unwürdiger Rührung und sang unbemerkt das Deutschland-Lied. Du kannst dir gar nicht vorstellen, wie einsam ich mir in dem schlecht geheizten Saale dieser englischen Vorstadt vorkam ».

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 pourrait être 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*.

De fait, la rencontre avec les rituels qui font sens pour les membres de la communauté d'accueil, mais qui ne sont pour lui qu'un écho de ses propres mœurs, par exemple le jubilé d'argent du roi Georges V en 1935, rend Pevsner encore plus conscient de son attachement à la nation allemande : « Tout Londres se pare pour le jubilé du roi lundi prochain. Partout des guirlandes et des [...] échafaudages. Je suis étonné de constater que cela m'intéresse peu. Voilà donc ce que ressentent les étrangers qui assistent aux préparatifs de nos jours de fête nationale⁹⁰ ». 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 jubilé⁹¹ ». Isolé dans un moment de cohésion populaire, il se tient au seuil de la culture britannique, qu'il observe à l'aune de valeurs acquises en Allemagne. D'après Simmel, ce seuil culturel est une phase caractéristique dans la constitution de l'étrangeté car l'étranger n'est pas l'Autre qui reste hors du champ de la connaissance et hors de portée de l'imagination, mais 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 nôtre et relie ces deux personnes uniquement parce qu'elles en relient de toute façon un très grand nombre⁹².

Dans le champ de la conscience de Pevsner, l'Angleterre et les Anglais passent de l'altérité à l'étrangeté à travers la découverte d'une image culturelle nationale qu'il est amené à reconstruire par contact.

Nous allons voir au chapitre 3 qu'il a débuté sa carrière à l'université de Göttingen en donnant principalement des cours sur l'art anglais, ce qui l'a certainement

⁹⁰ *Ibid.*, 2 mai 1935 : « Ganz London schmückt sich zum Jubilee des Königs am kommenden Montag. Girlanden, [...] Aufbauten überall ; und ich staune, wie billig unbeteiligt ich bin. So geht es also Ausländern, die den Vorbereitungen unserer nationalen Feiertage zusehen ».

⁹¹ *Ibid.*, 6 mai 1935 : « Ich schreibe mit versteckter Zähigkeit an meinem Buch, da ich das Jubilee nicht mitmachen kann und will ».

⁹² Simmel, « Exkurs über den Fremden », in : *Soziologie, op. cit.*, p. 511 : « Der Fremde ist uns nah, insofern wir Gleichheiten nationaler oder sozialer, berufsmäßiger oder allgemein menschlicher Art zwischen ihm und uns fühlen ; er ist uns fern, insofern diese Gleichheiten über ihn und uns hinausreichen und uns beide nur verbinden, weil sie überhaupt sehr Viele verbinden ». (Trad. fr. : *Sociologie, op. cit.*, p. 666.)

familiarisé avec la culture britannique, mais il lui reste, à son arrivée, à franchir l'écart intellectuel entre la simple identification des traits nationaux caractéristiques sur lesquels il avait jusqu'alors travaillé, et leur compréhension grâce à une expérience directe. Le jubilé de 1935 lui offre ainsi l'occasion d'éprouver l'âme anglaise, au sens fort du terme, un moment de reconnaissance qui semble le faire changer nettement de point de vue. Ayant initialement adopté une posture de refus, il accepte néanmoins d'aller voir au cinéma le film officiel retraçant l'histoire du règne de George V, une œuvre qu'il trouve « étonnamment bonne » :

[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* (un euphémisme pour dire *bloody*) *war is over* ». Si antihéroïque, et pourtant tellement digne. C'est vraiment le domaine où je me sens le plus réceptif au caractère anglais. Ils ont une attitude dont nous ne parvenons jamais à faire preuve⁹³.

Touché par la noblesse du caractère anglais, Pevsner se dit réceptif, prêt à apprendre à connaître plus intimement cette culture qui, à long terme, pourrait devenir 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 même, ici⁹⁴ ». Ces remarques confirment le fait qu'il ne se sent pas d'affinités avec la communauté juive dans l'immigration. Les archétypes que son

⁹³ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 5 mai 1935, AP : « Gestern abend Kino, der offizielle vom König approbierte Jubilee-Film, die Geschichte der Regierung. Erstaunlich gut. Mir führte er wieder einmal recht die profunde Überlegenheit des Engländers vor Augen, in derselben Weise wie bei den Bengal Lancers, der Stolz, eigenen Heroismus zu verschweigen und ein bisschen Witze zu machen. Mir war das immer bei Shaw so fatal. Jetzt sehe ich es von der anderen Seite, und bewundere es von Herzen. Keine andere Nation hätte einen solchen Film machen können. Alles Düstere, das in der Regierung vorgefallen ist, ruhig und würdig berichtet, Scott, Titanic, Suffragetten, Krieg, Generalstreik etc. Keine Geste gegen die Deutschen, viel Grauen des Krieges, so viel dass man wieder zu glauben sich weigert, dass so etwas wieder nahe sein könnte. Und im Moment des Waffenstillstandes der Soldat, der in die Luft schießt und sagt : 'The blooming (Euphemismus für bloody) war is over'. So antiheroisch, und trotzdem so hochanständig. Das ist wirklich die Ecke, wo ich am empfänglichsten für den englischen Charakter bin. Sie haben eine Haltung, wie wir sie nie aufbringen ».

⁹⁴ *Ibid.*, 11 mars 1935 : « All das Philosophieren über mich, Albert und England macht mir solchen Spass in Deinem Brief. Nicht zuletzt, weil Albert der 'Deutsche' ist und Disraeli der 'Jude'. Du hast so recht, und genau dieselben Gedanken bewegen mich hier ».

épouse et lui ont identifié dans la culture britannique servent de modèle d'une part, de contrepoint d'autre part : ainsi, il lui convient beaucoup mieux d'être comparé à Albert qu'au premier ministre Benjamin Disraeli et de s'imaginer en porte-parole de la *Bildung* en Angleterre. Il 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.

1.3 Le déplacement linguistique : survivance de la langue ou adoption d'un nouvel outil de communication ?

La *lingua*, tout en étant fondée sur un corpus littéraire et artistique et sur des références populaires communes, est aussi, au sens littéral, le socle d'une communauté linguistique. Nous allons maintenant nous intéresser plus précisément à l'aspect langagier du déplacement et au rapport de Pevsner à l'allemand et à l'anglais respectivement. Pour ce qui est de sa langue maternelle, il est nécessaire de prendre en compte une caractéristique que l'on retrouve sous la plume de nombreux intellectuels germanophones, qu'ils soient écrivains ou universitaires, pour tenter d'évaluer dans quelle mesure le cas particulier que nous étudions s'y conforme. Dans les témoignages de la plupart des auteurs émigrés, l'allemand est une composante essentielle de l'identité, dont l'individu déplacé se retrouve privé. Pour faire face à ce déchirement, continuer à parler allemand dans l'exil ou la migration est une opération de survie : ainsi, pour Alfred Döblin, la langue n'est pas juste un fait linguistique, elle est aussi « penser, sentir⁹⁵ ». S'en défaire, c'est « plus qu'abandonner sa peau, c'est se vider de ses entrailles. Se suicider⁹⁶ ». Döblin va jusqu'à affirmer que la perte de l'allemand fait de l'intellectuel déplacé « un cadavre vivant⁹⁷ », illustrant ainsi la force du choc culturel entraîné par la perte de la *lingua* comprise dans son sens strict d'une langue commune. L'émigration devient un moment de « mutisme⁹⁸ » car elle entraîne la disparition du lecteur ou de l'auditeur potentiel, membre de la même communauté culturelle. La 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 siècle. Parmi ceux-là, rares sont les intellectuels contemporains⁹⁹.

⁹⁵ Döblin, Alfred, « Als ich wiederkam », in : *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*. Olten : Walter, 1977, p. 433 et suivantes : « sie wußten, daß Sprache nicht 'Sprache' war, sondern Denken, Fühlen und vieles andere ».

⁹⁶ *Ibid.* : « Sich davon ablösen ? Aber das heißt mehr, als sich die Haut abziehen, das heißt sich ausweiden. Selbstmord begehen ».

⁹⁷ *Ibid.* : « So blieb man, wie man war – und war, obwohl man vegetierte, aß, trank und lachte, ein lebender Leichnam ».

⁹⁸ Voir Maimann, Helene, « Sprachlosigkeit : ein zentrales Phänomen der Exilerfahrung », in : Frühwald, Wolfgang (éd.), *Leben im Exil : Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland, 1933-1945*. Hambourg : Hoffmann & Campe, 1981, pp. 31-38 . La notion de « mutisme » est reprise par Konrad, György, « Vom Exil », *Die Zeit*, 22 décembre 2003.

⁹⁹ Voir l'introduction d'Abbey, *Between two languages*, *op. cit.*

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. La question se pose toutefois très vite : comment pouvons-nous, en tant qu'auteurs allemands, faire ce qui nous est propre et nous maintenir en vie dans un pays où on parle une autre langue¹⁰⁰ ? » 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. Sur ce plan, 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. Il prend très vite conscience du fait que lorsque la langue maternelle a perdu sa fonction de communication, la maîtrise linguistique de l'anglais fournit une voie hors de 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 dans l'expression, comme l'analyse rétrospectivement le philosophe et journaliste 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 pour nous plus aucun rôle dans notre être sensible et moral¹⁰¹ ». La capacité à se constituer en être communicant dans une langue étrangère détermine l'image de soi que l'on renverra. Anders utilise le néologisme de « balbutieur » (« *Stammler* ») pour décrire cette nouvelle personnalité incomplète. De fait, les tentatives que fait Pevsner pour parler anglais en société sont souvent une source de frustration :

Je suis épuisé. Parler anglais est exténuant. [...] Le style me vient plus naturellement en italien. Je ne sais pas distinguer ce qui est du très bon anglais, je ne comprends pas tout à fait ce qui importe. [...] Quand les gens parlent trop vite,

¹⁰⁰ Bloch, Ernst, « Zerstörte Sprache, zerstörte Kultur. Vortrag in New York 1939 », in : Schwarz, Egon et Matthias Wegner (éd.), *Verbannung. Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil*. Hambourg : Wegner, 1964, p. 180 : « Diese Sprache haben wir mitgenommen, mit ihr arbeiten wir. Sogleich aber erhebt sich die Frage : wie können wir als deutsche Schriftsteller in einem anderssprachigen Land das Unsere tun, uns lebendig erhalten ? »

¹⁰¹ Anders, Günther, *Die Schrift an der Wand. Tagebücher 1941-1966*. Munich : Beck, 1967, p. 90 : « wie man sich ausdrückt, so wird man. Unterscheidungen, die wir als Sprechende nicht machen können (nicht mehr oder noch nicht), die spielen bald auch für uns als sinnliche oder moralische Wesen keine Rolle mehr ».

je saisis à peine la moitié, je reste là à sourire bêtement, en essayant de faire bonne impression, mais en silence¹⁰².

D'autre part, corollaire de la problématique de la langue dans le passage entre l'allemand et l'anglais, l'accent à l'oral est aussi « un stigmate qui définit et isole l'étranger¹⁰³ », d'autant plus s'il s'agit d'un accent de la *Mitteleuropa*, que l'on associe en Angleterre jusque dans les années 1930 à un ton agressif. Toutefois, cet isolement est partiellement atténué par une caractéristique britannique :

En Grande-Bretagne, les pressions pour se conformer à certaines normes ne sont pas aussi fortes que dans d'autres pays. Il y a un certain degré de tolérance pour l'excentricité d'une personnalité ou d'un style. L'étranger et son accent amusant ont une place attitrée¹⁰⁴.

Ce n'est cependant pas cette place que Pevsner semble avoir progressivement prise dans la culture d'accueil. En effet, il parvient très rapidement à parler sans accent. 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 mien¹⁰⁵ ». La qualité de son accent en anglais est également soulignée à plusieurs reprises par des anglophones. On prendra en exemple cet extrait d'une lettre de la SPSL, suggérant à l'université d'Oxford de l'embaucher :

Il y a quelques temps déjà, nous avons aidé un jeune Allemand très brillant du nom de Nikolaus Pevsner à obtenir un poste ; son anglais est tellement bon qu'il est pratiquement impossible de deviner sa nationalité allemande, et il a publié quelques bons ouvrages en anglais¹⁰⁶.

Ce compliment, bien qu'anodin, repose sur la conception de la langue comme élément constitutif de la culture, qui est le fil directeur de nos réflexions. On voit que, par association directe, la combinaison de la langue orale (incluant l'accent) et écrite (qui prend en compte le style) est l'un des moyens pour définir culturellement la nationalité d'un individu. L'auteur de cette lettre félicite Pevsner d'avoir gommé ce qui le signale comme allemand, une formulation (« pratiquement impossible ») qui n'équivaut pas,

¹⁰² Cité dans Harries, *Niolaus Pevsner*, op. cit., p.,134 : « I'm dead tired. This talking English is very strenuous. [...] The style somehow comes more naturally in Italian. I can't distinguish what is really good English – I don't fully understand what matters. [...] When people speak very fast, I hardly catch half of it – sit there stupidly, trying to make a good impression in silence ». (Traduit de l'allemand par Harries.)

¹⁰³ Paucker, Arnold, « Speaking English with an accent », in : Brinson, *England, aber wo liegt es ?*, op. cit., pp. 21-32, ici p. 26 : « a stigma, marking out and isolating the alien ».

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 31 : « Here in Britain the pressures to conform to certain norms are not as strong as in some other countries. There is a degree of tolerance towards eccentricity of personality and style. The funny foreigner with his defective accent has a recognized place ».

¹⁰⁵ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 20 février 1934, AP : « Wie segne ich diese Sprachbegabung. Fast alle, die ich kennen lerne, habe mehr Akzent als ich ».

¹⁰⁶ Lettre de la SPSL à l'université d'Oxford, 12 juin 1939, SPSL : « A long time ago we helped to quite a good position a very brilliant young German called Nikolaus Pevsner, whose English is so good it is practically impossible to guess that he is a German and who has published more than one good book in English ».

toutefois, à reconnaître qu'il pourrait être pris pour un locuteur anglais, ce qui constituerait la dernière étape du processus. À ce stade, si l'on évalue comme l'employé anglais de la SPSL la réussite du transfert culturel au passage complet d'une langue à l'autre par l'effacement de l'identité de départ, on peut se demander s'il est encore légitime de parler de transfert, à partir du moment où l'on n'en distingue plus la trace. Cet effacement ne peut être alors qu'un horizon vers lequel tend par défaut un processus qui débouche en réalité sur une forme mixte.

Les progrès rapides de Pevsner s'expliquent par l'assiduité de ses efforts. Pour continuer sa profession d'universitaire, la transmission de son savoir passera par la communication écrite et orale. L'enjeu va donc au-delà de l'insertion dans le quotidien, et la pression est immense pour atteindre un niveau adéquat pour travailler. Il 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 persévérance¹⁰⁷. En Angleterre, il s'impose une leçon de vocabulaire quotidienne et se plie de manière plus générale à une discipline très stricte, qui se décline en plusieurs méthodes parallèles : d'une part, il fait relire tout ce qu'il écrit en anglais par sa logeuse à Birmingham, Francesca Wilson, qui est l'un de ses premiers contacts dans l'émigration¹⁰⁸, mais aussi, une fois qu'il a décroché des heures de cours à l'Institut Courtauld de Londres, par l'historien de l'art finlandais Tancred Borenius. (Nous reviendrons sur les relations de Pevsner et Borenius dans la deuxième partie.)

La relecture de ses manuscrits par des anglophones rassure l'historien sur la possibilité de présenter son travail à un public étranger : « Une fois que Borenius a relu de bout en bout, je sais que tout est en ordre¹⁰⁹ ». Pour s'assurer d'un passage parfait entre les notes et la présentation à l'oral, il se contraint systématiquement à mémoriser les textes de ses conférences. Les allusions à ces phases de « *Repetieren* » ou de « *Memorieren* » reviennent souvent dans sa correspondance et témoignent de sa résilience : « Répétition de mes trois présentations jusqu'à épuisement, j'en ai assez¹¹⁰ » ; « 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 tout », 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,

¹⁰⁷ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, pp. 52-53.

¹⁰⁸ Voir 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.

¹⁰⁹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11-13 janvier 1934, AP : « neues Durchgehen. Dabei weiss ich nun, dass es in Ordnung ist ».

¹¹⁰ *Ibid.*, 1^{er} mai 1934 : « Das Repetieren meiner drei Vorträge bis zur Verdünnung habe ich satt ».

pour que cela sonne ici aussi comme un exposé oral libre¹¹¹ ». Ce troisième extrait révèle le critère qui décide de la réussite de son projet : il aspire à donner cette impression de fluidité, d'aisance, impliquée dans l'adjectif « libre », qu'il atteint parfois, comme en février 1934, lors d'une conférence sur William Morris : « Morris aussi était presque aussi libre qu'en Allemagne. Je fais alors moins de fautes que dans les conversations qui vont plus vite¹¹² ».

En parallèle à cet entraînement intensif à la récitation de textes préparés avec soin, Pevsner se force graduellement à improviser :

Les dimanches 11 et 18, je vais faire gratuitement une conférence devant des ouvriers et des employés lors d'une réunion à la maison du peuple, sur des questions d'architecture très générales. C'est un exercice pour moi, rien de plus, mais cet exercice est le bienvenu. Je ne me prépare que très superficiellement¹¹³.

Il rapporte, à l'approche de cette conférence : « Je ne pense pas trop à cette petite intervention devant les ouvriers demain matin à 10h. Elle ne demande pas beaucoup de préparation, car c'est une expérience, pour voir comment les choses se passent quand je ne suis pas préparé¹¹⁴ ». Le fait de se mettre volontairement en difficulté entraîne de nombreux moments de découragement. Dans ce cas, alors que l'aisance linguistique est formulée grâce au champ lexical de la liberté, 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 satisfaisant¹¹⁵ ». La métaphore du langage comme espace à conquérir est éclairante sur son attitude résolue et active, qui donne des résultats probants.

Dans les documents officiels relatifs à son immigration, Pevsner décrit toujours son niveau d'anglais comme tout à fait adéquat. La question de la langue est récurrente dans les dossiers de la SPSL, car il faut nécessairement évaluer l'acquisition par les émigrants d'outils de communication qui leur permettraient de prendre place dans leur nouveau milieu. Dès octobre 1934, un peu moins d'un an après son arrivée, dans un questionnaire que l'association fait circuler parmi les universitaires déplacés, Pevsner estime pouvoir lire l'anglais « sans aucune difficulté », et le parler assez bien pour

¹¹¹ *Ibid.*, 11-13 janvier 1934 : « Ich habe heute morgen S. 4-5 gelernt, mit Verzweiflung. Und ich muss es ja gut können, damit es schon wieder hier Vortrag frei klingt ».

¹¹² *Ibid.*, 20 février 1934 : « Morris war annähernd etwas frei wie in Deutschland ».

¹¹³ *Ibid.*, 1^{er} février 1934 : « Sonntag den 11. und 18. rede ich gratis vor Arbeitern und Angestellten in Volkshochschul-Vormittagsmeeting, über ganz allgemeine Architekturfragen. Es ist für mich eine Übung, nicht mehr, aber eine willkommene ».

¹¹⁴ *Ibid.*, février 1934 : « An die kleine Ansprache an die Arbeiter morgen früh um zehn denke ich schon garnicht. Die soll ja eben nicht lange vorbereitet werden, sondern ein Experiment sein, wie es ohne das geht ».

¹¹⁵ *Ibid.*, 9 novembre 1934 : « Mein Englisch macht keine Fortschritte. Wie lange wird das noch dauern, bis ich mich frei in dieser fremden Sprache bewege ? Vorher kann ja nichts ganz Befriedigendes zustandekommen ».

préparer ses cours, voire pour rédiger des compte-rendus de lectures¹¹⁶. Plus tard, en 1940, quand il se compare à d'autres cas similaires d'intellectuels germanophones émigrés, il est très conscient non seulement des efforts qu'il a fournis, mais aussi de ses considérables progrès, ce qui le motive à proposer de mettre ses compétences linguistiques au service de l'effort de guerre :

Je pense vraiment qu'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 qui [...] n'est pas le cas de beaucoup d'autres universitaires d'origine allemande ayant vécu ici cinq ans ou plus¹¹⁷.

Pour Pevsner, l'effort d'apprendre la langue du pays où l'on a passé plusieurs années va de soi ; comme l'italien dans le cadre de ses recherches sur le baroque et le maniérisme, il pratique l'anglais assidûment, comme langue de travail. C'est aussi un signal fort de sa volonté de s'adapter à la situation nouvelle.

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. Dans la lettre citée ci-dessus, on voit comment le progrès linguistique va de pair avec la naissance d'un sentiment d'appartenance à une *lingua* anglaise, puisque l'historien allemand met justement en avant la possibilité de servir de médiateur en tant que linguiste entre deux cultures dont il se sent équidistant.

2 La *securitas* : la place officielle au sein d'une communauté

La *securitas* est selon Jacob Grimm 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 on s'identifie culturellement¹¹⁸. 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. Or, l'émigration est un moment de rupture qui vient invalider ce statut officiel, alors remplacé par un autre statut souvent plus précaire, et ébranler chez les personnes déplacées la conviction qu'il existe un ordre immuable des choses et que leur position au sein de cet ordre tient de l'évidence.

¹¹⁶ « General information / Allgemeine Auskunft », 9 octobre 1934, SPSL.

¹¹⁷ Lettre de Nikolaus Pevsner à Esther Simpson, 1^{er} décembre 1940, *ibid.* : « It should be possible, I still believe, to fit me into the war machine somehow. After all, I speak German and Italian fluently, and English just about as fluently as German – a qualification that [...] does not by any means apply to all scholars from Germany who have lived over here for five years or more ».

¹¹⁸ Voir Grimm, « De desiderio patriae », *op. cit.*, p. 412.

2.1 Le permis de séjour : une temporalité toujours remise en question

Le climat d'insécurité qui s'installe dans les milieux universitaires allemands incite Pevsner à contacter la SPSL en juillet 1933. Dans sa lettre, il fait allusion aux « nouvelles lois antisémites » qui risquent de lui coûter sa carrière et se réfère plus précisément à la « loi sur le licenciement des fonctionnaires d'origine non-aryennes » (*Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*) du 7 avril 1933¹¹⁹. Cette loi 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 national¹²⁰ ». La flexibilité de la formulation autorise l'utilisation de cette mesure pour régler certains conflits parmi le personnel des institutions concernées. Le licenciement n'est pas uniquement motivé par des critères de race ou de religion mais peut être demandé pour des raisons politiques. De fait, dans deux questionnaires envoyés à Pevsner respectivement en mars et en octobre 1934 dans lesquels l'*Academic Assistance Council* (AAC), l'association qui deviendra en 1936 la SPSL, lui demande les causes de son renvoi, survenu le 9 septembre 1933, il répond : « Renvoyé en raison de mes origines juives » et « Race 'non aryenne¹²¹' ». Le fait qu'il se soit converti à l'âge de 19 ans ne le protège pas puisqu'il est né de parents juifs. En 1933, 530 000 personnes sont recensées sur ces critères familiaux en Allemagne comme faisant partie de la communauté juive. D'après les estimations ultérieures, 38 000 quittent le pays cette année-là¹²². Plus particulièrement, entre 1933 et 1935, 1 200 scientifiques et chercheurs sont affectés par les lois raciales et on compte environ 650 départs d'universitaires, parmi lesquels certains lauréats du Prix Nobel, des scientifiques de réputation internationale, des professeurs ou des *Privatdozente*¹²³.

Les milieux universitaires n'offrent que peu de résistance à l'application de la loi, peut-être du fait de leur faiblesse structurelle par rapport à un contrôle étatique étroit. La mainmise de l'idéologie nazie sur l'université progresse donc et fait prévaloir le nationalisme sur l'universalité de la science. Dans les premiers temps, cet antisémitisme semble cependant avoir été 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

¹¹⁹ Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à la SPSL, 5 juillet 1933, SPSL.

¹²⁰ « Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums » (7 avril 1933). *Reichsgesetzblatt I*, n° 34, pp. 175–177 : « Beamte, die nach ihrer bisherigen politischen Betätigung nicht die Gewähr dafür bieten, daß sie jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat eintreten ».

¹²¹ Voir les questionnaires renvoyés par Nikolaus Pevsner le 9 février et le 9 octobre 1934, SPSL.

¹²² Voir Benz, Wolfgang, « Die jüdische Emigration », in : Krohn, Claus-Dieter et Elisabeth Kohlhaas (éd.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration, 1933-1945*. Darmstadt : Primus, 1998, pp. 5-16.

¹²³ Voir Bentwich, *The Rescue and Achievement of Refugee Scholars, : The Story of Displaced Scholars and Scientists 1933-1952*. La Hague : Nijhoff, 1953, p. 2.

suivante, car ils pensent que le régime est devenu plus tolérant¹²⁴. Pevsner lui-même répond par la négative lorsqu'on lui demande dans le questionnaire de mars 1934 s'il a « définitivement 'émigré' d'Allemagne¹²⁵ ». Sa femme et ses enfants sont restés en Allemagne dans la première phase de sa recherche d'emploi, car Carola et lui ont décidé de ne pas organiser leur déménagement avant d'avoir assuré un revenu mensuel suffisant pour subvenir aux besoins de la famille. La situation de Nikolaus restant précaire, ils repoussent régulièrement l'idée du déménagement, jusqu'en 1935.

Pendant tout ce temps, Pevsner n'exclut pas l'éventualité du retour. Le statut administratif qui lui a été conféré en tant que réfugié favorise cette inscription dans le temporaire et le précaire. Entre fin 1933 et fin 1935, il fait quatre demandes de renouvellement de son permis de séjour. En tant qu'universitaire déplacé, il dépend d'une structure administrative très stricte 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 reconnaissant¹²⁶.

Malgré l'intervention de la SPSL et l'obtention d'un permis de séjour jusqu'au 30 mai 1934¹²⁷, Pevsner doit écrire quelques jours plus tard pour solliciter à nouveau de l'aide :

Je vous remercie de m'avoir renvoyé mon passeport ainsi que le permis de séjour jusqu'à fin mai. Sur votre suggestion, je l'ai apporté au tribunal de police, où l'on m'a cependant demandé de présenter l'autorisation de donner des cours à l'Institut Courtauld et ailleurs délivrée par le Ministère de l'intérieur. Je n'ai pas été en mesure de la montrer, mais je leur ai dit que vous n'auriez sûrement pas demandé mon permis de séjour sans les prévenir que je donnais des cours. Néanmoins, le tribunal de police demande à voir une lettre du Ministère de l'intérieur qui m'autorise à commencer mes cours. Mon cours à l'Institut Courtauld va du 12 au 21 février. Puis je donnerai un cours à Armstrong College à Newcastle le 26 février, à Ruskin College, Oxford, le 28 février, à l'université de Birmingham le

¹²⁴ Voir Berghahn, *Continental Britons, op. cit.*, p. 72.

¹²⁵ Questionnaire, 9 février 1934, SPSL : « Have you definitely 'emigrated' from Germany and if so on what date ? ».

¹²⁶ Lettre de l'AAC à E. N. Cooper, Ministère de l'intérieur, 8 janvier 1934, *ibid.* : « Dr. Pevsner was given permission at Dover on the 26th October to remain in the United Kingdom for five months but upon returning from a visit to Berlin yesterday he was given permission at Harwich for one month only. Dr. Pevsner is giving a series of lectures at the Courtauld Institute of Art in February and comes within the category of persons whom we are endeavouring to assist in one way or another. I should be glad if it could be found possible to prolong his permission to reside in this country until the end of May ».

¹²⁷ Voir la lettre du Ministère de l'intérieur à l'AAC, 1^{er} février 1934, *ibid.*

6 mars [...] et à University College, à Londres, du 1^{er} au 3 mai. Je vous serais très reconnaissant de me fournir la lettre requise¹²⁸.

L'universitaire déplacé est pris dans un engrenage administratif qui ne cesse de le rappeler à son statut officiel d'étranger et à l'instabilité de sa présence sur le sol anglais.

Comme on le voit, cette instabilité est à la fois temporelle et géographique, puisqu'il lui faut parcourir le pays pour se composer un emploi du temps qui satisfasse les autorités. Il se constitue par touches successives un semblant de carrière, mais sans lendemain. Chaque mise à jour requiert l'envoi de son passeport aux autorités locales. La durée des permis de séjour correspond toujours précisément 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 contrat¹²⁹. Ceci est conforme aux principes de la politique d'immigration britannique qui souhaite restreindre les périodes où les émigrants pourraient devenir une charge (voir chapitre 2). Du point de vue de Pevsner, cependant, cette contrainte limite les possibilités de prévoir une transition vers un autre emploi, d'autant plus que la SPSL défend une politique d'équité et 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 a été accordée et espère qu'il vous sera possible de trouver une alternative¹³⁰ ». C'est donc par ses propres moyens qu'il doit se 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 mai¹³¹ ». Le renouvellement de ce « cher permis », comme il l'appelle ironiquement, le place pendant plusieurs années dans un discours de 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 :

¹²⁸ Lettre de Nikolaus Pevsner à l'AAC, février 1934, *ibid.* : « Thank you very much for sending me back my passport with the permit till the end of May. As you suggested I brought it to the Police Court, where, however, they wanted to see the permit from the Home Office for doing any lecturing work at the Courtauld Institute and elsewhere. I could not show that, but told them that certainly you would not have put the permit without telling them about my lectures. Nevertheless, the Police Court wants to see a letter from the Home Office authorizing me to begin my lectures. My course at the Courtauld Institute goes from Feb. 12th till Feb. 21st. Beyond that I shall lecture at Armstrong College Newcastle on Febr. 26th, at Ruskin College Oxford Febr. 28th, Birmingham University March 6th, [...], University College London May 1st till 3rd. I should be very grateful indeed, if you could provide me the letter ».

¹²⁹ Voir la lettre du Ministère de l'intérieur à l'AAC, 20 avril 1934, *ibid.*

¹³⁰ Lettre de l'AAC à Nikolaus Pevsner, 21 juillet 1934, *ibid.* : « I am instructed by the Allocation Committee of this Council to inform you that it will not be possible to renew the grant which this Council has made you after its expiry and they hope therefore that it will be possible for you to make alternative arrangements for your support before the expiry of our grant ».

¹³¹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 25 avril 1935, AP : « Ich mache meine kleinen Schrittchen und hoffe, sie führen noch vorwärts. Drei Sachen laufen im Augenblick, von der vierten weiss ich nicht. [...] Und mein lieber Permit, mich in England aufzuhalten läuft am 30. Mai ab ».

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 condition¹³².

Cette autorisation lui est accordée en février par le Ministère de l'intérieur : « En réponse à la lettre de M. Adams du 9 de ce mois, le sous-secrétaire d'État fait part de la décision d'annuler la condition attachée au droit de séjourner au Royaume-Uni de M. et Mme N. B. L. Pevsner.¹³³ » On remarque la forme négative que prend la rhétorique administrative : 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, est toléré sans être complètement incorporé au groupe. C'est une étape intermédiaire, comme le laisse entendre la lettre dans laquelle la SPSL annonce la décision du Ministère au couple Pevsner :

Le Ministère de l'intérieur nous informe de sa décision d'accorder à M. et Mme 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 pays¹³⁴.

Pevsner fait une première demande de naturalisation en octobre 1938¹³⁵ mais la procédure est interrompue par l'entrée en guerre du Royaume-Uni et n'aboutit qu'après la guerre, en 1946, dans des circonstances qui seront abordées dans la troisième partie. Pour l'heure, on peut dire que l'absence prolongée de *securitas* fait de l'historien émigré un apatride *de facto*, mais qu'il conserve pendant longtemps, comme nous allons le voir maintenant, un fort sentiment national.

¹³² Lettre de Walter Adams, SPSL à M. McAlpine, secrétaire d'État, 9 février 1938, SPSL : « I think it may be said that Dr. Pevsner is one of the scholars who has provided a scientific equipment that has proved of benefit to this country. He has now been here for nearly four years ; he has an established and secure position. We hope therefore that in the circumstances he may be granted the privilege of unconditional residence ».

¹³³ Lettre du Home Office à Walter Adams (SPSL), 25 février 1938, *ibid.*

¹³⁴ Lettre de Walter Adams à Gordon Russell, 28 février 1938, *ibid.* : « We have now heard from the Home Office that it has been decided to grant to Dr. and Mrs. Pevsner the privilege of unconditional residence in this country. [...] The granting of permanent residence to him at this time will be of importance if he is considering later applying for naturalization, because it is a condition that any applicant for naturalization must have had at least one year of unconditional residence in this country ».

¹³⁵ Voir le formulaire rempli par Nikolaus Pevsner pour la SPSL et renvoyé le 21 septembre 1939, *ibid.*

2.2 Loyauté et patriotisme à distance : la question du nationalisme de Pevsner

Après un séjour à Göttingen en mai 1933, Francesca Wilson, militante pour la cause des réfugiés et membre de la communauté des Quakers, publie un article politique sur ses impressions d'Allemagne dans le *Birmingham Post*. Ce texte décrit les célébrations du 1^{er} Mai et les processions auxquelles toute la ville participe, à l'exception de personnages représentatifs, comme cette jeune fille juive qui n'est plus autorisée à étudier et « erre dans la ville sur sa bicyclette » ou les universitaires juifs, à qui « on 'demande' de ne plus enseigner¹³⁶ ». Suit 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 esprit¹³⁷ ».

Ce portrait correspond à l'image que le jeune universitaire aspirait à donner de lui-même et montre à quel point les stéréotypes physiques sont ancrés dans les mentalités. Pour la Britannique Wilson, son interlocuteur est l'archétype d'un nationalisme qui entre en contradiction avec ses origines véritables, révélées dans la parenthèse. Les propos rapportés viennent conforter cette impression :

« 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 vouloir 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 il y a tant d'idéalisme dans ce mouvement. Il y a beaucoup de choses que je vois arriver avec enthousiasme et que j'ai moi-même prêché dans mes écrits¹³⁸ ».

En 2002, la publication de cet extrait dans l'introduction de *Pevsner on Art and Architecture*, un recueil édité par Stephen Games, 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 ont réfuté catégoriquement ce qu'ils lisaient comme une accusation implicite de sympathie pour le nazisme¹³⁹.

Sans nier la forte tonalité patriotique des vues politiques de l'historien d'art telles qu'elles s'expriment dans l'extrait cité plus haut et telles qu'elles se maintiennent même

¹³⁶ Wilson, Francesca, « A German University Town. After the Celebrations of May Day », *The Birmingham Post*, 16 Mai 1933, p 15 : « [the Jewish school girl who] spooks round the town on her bicycle » ; « [the Jewish academics] 'requested' not to lecture ».

¹³⁷ *Ibid.* : « He was tall and blond – only a German with his sixth sense for a Jew would have known that he wasn't Aryan – dignified and refined, not only in appearance, but in cast of mind ».

¹³⁸ *Ibid.* : « 'I love Germany', he said. 'It is my country. I am a Nationalist, and in spite of the way I am treated, I want this movement to succeed. There is no alternative but chaos, and I cannot want my country to be plunged into civil war. There are things worse than Hitlerism ; I think your Press in England does not realise that. And there is much idealism in the movement. There are many things in it which I greet with enthusiasm and which I myself have preached in my writings' ».

¹³⁹ Voir Games, *Pevsner : the Early Life, op. cit.*, p. 207 et suivantes.

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 national-socialiste. On ne peut pas dire que Pevsner était apolitique, tout comme on ne peut pas le dire, pour reprendre l'une des références marquantes dans la formation de l'historien de l'art, de Thomas Mann. Dans le cas de ce dernier, le fait même d'avoir pris parti pour la *Kultur* dans *Betrachtungen* était un acte hautement politique. On peut lire l'expression de l'approbation de Pevsner pour certains principes du national-socialisme comme la conjonction 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, d'une part, 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 (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.

Cela expliquerait la réaction de Pevsner, en 1974, 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 électoral en plein air. Je m'y suis rendu avec quelques-uns de mes étudiants. Nous avons pris cela comme un divertissement et cela nous a juste amusés. À l'époque, et avant, 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 socialiste¹⁴⁰.

Dans ces deux témoignages, à quarante ans d'intervalle, Pevsner affirme avoir fait preuve d'une distance critique envers le mouvement national-socialiste et avoir su distinguer, au-delà des fastes de la propagande, le potentiel de réforme sociale contenu dans le sens littéral.

Quant à la position de Pevsner par rapport à la République de Weimar, qui se lisait déjà dans sa lecture approbatrice de Spengler, elle apparaît en creux dans la suite du témoignage recueilli par Wilson en 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

¹⁴⁰ Lettre de Nikolaus Pevsner publiée dans *Architectural Association Quarterly*, vol. 4, n° 2, 1974 : « I don't know whether my mischievous friend, Philip Johnson, has been reported correctly. In case he has, here is my comment for what it is worth. In 1932 Hitler came to Göttingen for an election speech in the open air. I went with some students of mine. We took it as an entertainment and just laughed. At that time and earlier I used to say : It's a pity the Nazis call themselves National Socialist. If they didn't I would call myself a National Socialist – National meaning *l'Europe des Nations* (and later the *Englishness*) and Socialist meaning socialist ». (Je remercie Susie Harries pour cette référence.)

quinze ans, nous avons été humiliés par les puissances étrangères. Ce n'est pas étonnant si Hitler plaît 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'Hitler¹⁴¹ ».

Beaucoup de critiques traditionnellement adressées à la politique de Weimar reviennent dans ce passage, 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 l'historien 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 reconnurent que la nostalgie pour l'Empire était ridicule mais ils ne voyaient pas pourquoi la République aurait mérité un soutien massif¹⁴².

Thomas Mann, dont le discours *Von deutscher Republik* de 1922 a parfois été lu comme « la *confessio* conservatrice d'un ancien monarchiste de cœur au républicanisme de Raison¹⁴³ », incarne d'ailleurs cette posture réticente.

À partir de l'émigration de Pevsner, à la fin de l'année 1933, l'éloignement provoque 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 contre les minorités n'affecte pas sa loyauté envers la nation allemande. Au contraire, la préservation du sentiment de *securitas* malgré la distance s'exprime fréquemment dans un patriotisme exacerbé par l'attitude des Britanniques. Ainsi, il confie quelques mois après son émigration qu'une conversation avec une amie de Francesca Wilson aux opinions ouvertement libérales l'a fait « éclater » : « Je n'y peux rien, Lola. Je dois défendre l'Allemagne, même si cela doit me coûter des perspectives d'avenir¹⁴⁴ ». Pevsner n'apprend les bouleversements politiques que comme des échos lointains, et il les interprète à travers le prisme de ses convictions

¹⁴¹ Wilson, « A German University Town », *op. cit.* : « 'Then there is much that is Puritan and moral in the [national-socialist] movement – a great drive is to be made against luxury, vice and corruption. For fifteen years we have been humiliated by the outside Powers. No wonder that Hitler appeals to our youth when he tells them to believe in themselves again, that the future is theirs to mould, that if they are united Germany will no longer be the pariah of the world. If there had been no reparations, no invasion of the Ruhr and the Rhineland, there would have been no Hitler' ».

¹⁴² Gay, *Weimar Culture*, *op. cit.*, p. 26 : « The *Vernunftrepublikaner* were reasonable men who had been willing to learn the first lesson of modernity but not the second. They acknowledged that nostalgia for the Empire was ridiculous, but they could not see that the Republic might deserve wholehearted support ».

¹⁴³ Beßlich, *Faszination des Verfalls*, *op. cit.*, p. 35 : « die konservative *confessio* des vormaligen Herzensmonarchisten zum Vernunftrepublikanismus ».

¹⁴⁴ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, février 1934, AP : « ich kann nicht anders. Ich muss dann Deutschland verteidigen, und wenn es mich Aussichten kostet ».

nationalistes, comme l'illustre son interprétation de la Nuit des Longs Couteaux. Bien que confus, son sentiment général n'en est pas moins éclairant pour notre analyse :

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-même¹⁴⁵.

Le portrait que se fait Pevsner de l'Allemagne en reste par la suite altéré mais les informations lui parviennent par des voies trop indirectes pour que ce malaise s'installe complètement.

Pendant l'été 1934, il 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 Coblenz, pour protéger le passage d'Hitler, lui semble « une preuve finale et inquiétante d'une transformation de l'opinion publique¹⁴⁶ ». Il rentre en Angleterre avec 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. Pourtant, son patriotisme persiste, comme le montre sa réaction à la réception d'un courrier anonyme, en octobre 1934 :

Une source inconnue m'a envoyé une coupure du tristement célèbre *Pariser Tageblatt* : quelle mentalité incroyable, le croiras-tu. Ils écrivent que l'Allemagne serait derrière l'affaire yougoslave. J'ai honte de lire ce qu'ils appellent les Allemands. Dans la Sarre, deux journaux d'émigrants ont entamé une campagne similaire et ont été interdits par [Geoffrey] Knox¹⁴⁷, qui n'est pourtant pas un ami des Allemands. C'est plus fort que moi, je ne peux pas croire qu'un Anglais à l'étranger écrirait de manière si éhontée contre le gouvernement dans son pays, s'il avait des réticences contre lui. C'est à cause d'un tel manque de dignité qu'on vient dire que les Allemands ne sont pas une nation comme le sont les Anglais. Et cela me fait honte¹⁴⁸.

¹⁴⁵ *Ibid.*, juin 1934 : « Die ganzen Zusammenhänge sind so schwer von hier zu verstehen, wie weit der beabsichtigte Aufstand eigentlich von rechts und wie weit von links war. Schleicher heisst natürlich rechts. Aber die Rolle der SA-Leute ist so düster. Ich zerbreche mir den Kopf, ohne Pause. Aber man kommt nicht weiter. Mein erstes Gefühl war jedenfalls Erleichterung und Bewunderung für das unglaublich direkte und mutige Sich-Einsetzen von Hitler selbst ».

¹⁴⁶ *Ibid.* : « Ein letztes erschreckendes Beweis von dem Wandel in der Volksstimmung ».

¹⁴⁷ Geoffrey Knox fut le président de la Commission de gouvernement du Bassin de la Sarre de 1932 à 1935.

¹⁴⁸ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 14 octobre 1934, AP : « Von unbekannter Hand erhielt ich einen Zeitungsausschnitt aus dem berühmten Pariser Tageblatt : Weissst du, es ist eine erstaunliche Mentalität, da. Nun haben sie schon raus, dass Deutschland hinter der jugoslawischen Sache steht. Man schämt sich, was sie Deutsche nennt. Im Saargebiet haben zwei Emigrantenblättchen Ähnliches angefangen und sind daraufhin von dem gewiss nicht deutschfreundlichen Herrn Knox verboten worden. Ich kann mir nicht helfen, ich glaube nicht dass ein Engländer im Ausland so schamlos gegen eine ihm abgeneigte Regierung seines Landes schreiben würde. Das ist die Würdelosigkeit, wegen deren es einem dann passiert, dass einem gesagt wird, die Deutschen seien ja gar keine Nation in dem Sinne wie die Engländer. Und man schämt sich ».

Loin de remettre en question son image de l'Allemagne, les informations véhiculées depuis Paris lui semblent le signe d'un manque de loyauté de la part des émigrés de langue allemande établis en France. La confiance en son pays natal devient toutefois de plus en plus difficile à maintenir à mesure que les règlements officiels le placent en marge de l'État allemand.

2.3 Identité officielle et sentiment national

Dans *Die Welt von Gestern : Erinnerungen eines Europäers*, publié à titre posthume en 1944, Stefan Zweig analyse l'évolution de son sentiment d'appartenance nationale (ce que nous définissons par la notion de *securitas*) en fonction de l'attribution de papiers officiels. Il raconte notamment les conséquences de l'annexion de l'Autriche en 1938 sur sa situation personnelle. Au départ, il pensait que ces conséquences seraient d'ordre purement formel :

Je perdis [...] mon passeport autrichien et je dus solliciter du Gouvernement anglais, pour le remplacer, une feuille de papier blanc – un passeport d'apatride [...] Je devais désormais solliciter spécialement chaque visa étranger à apposer sur cette feuille blanche, car dans tous les pays on se montrait méfiant à l'égard de cette « sorte » de gens à laquelle soudain j'appartenais, de ces gens sans droits, sans patrie, qu'on ne pouvait pas, au besoin, éloigner et renvoyer chez eux comme les autres, s'ils devenaient importuns et restaient trop longtemps¹⁴⁹.

Cet extrait fait écho à l'expérience vécue par Pevsner, la relégation dans une catégorie sociale moindre qui obéit à une temporalité précaire. D'autre part, pour Zweig, la possession de son passeport était jusqu'ici un droit symbolique : « Chaque employé de consulat, chaque officier de police, était tenu de m'en fournir un, en tant que citoyen à part entière¹⁵⁰ ». En revanche, il faut demander les nouveaux papiers anglais comme une « faveur qui pouvait être refusée à tout moment¹⁵¹ ». La perte de la place accordée de droit dans un groupe peut être subite, comme c'est le cas pour Zweig et d'autres ressortissants autrichiens. Pour Pevsner, la prise de conscience est progressive, même si l'on observe finalement des conséquences similaires.

¹⁴⁹ Zweig, Stefan, *Die Welt von Gestern : Erinnerungen eines Europäers*. Stockholm : Bermann-Fischer, 1944, pp. 424-425 : « ich verlor [...] meinen österreichischen Paß und mußte von den englischen Behörden ein weißes Ersatzpapier, einen Staatenlosenpaß erbitten [...] Außerdem mußte jedes ausländische Visum auf diesem weißen Blatt Papier von nun an besonders erbeten werden, denn man war mißtrauisch in allen Ländern gegen die 'Sorte' Mensch, zu der ich plötzlich gehörte, gegen den Rechtlosen, den Vaterlandslosen, den man nicht notfalls abschieben und zurückspedieren konnte in seine Heimat wie die andern, wenn er lästig wurde und zu lange blieb ». (Trad. fr. : *Le Monde d'hier, Souvenirs d'un Européen*. Paris : Belfond, 1993, pp. 499-500.)

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 424 : « Jeder österreichische Konsulatsbeamte oder Polizeioffizier war verpflichtet gewesen, ihn mir als vollberechtigtem Bürger auszustellen ». (Trad. fr. : *ibid.*, p. 499.)

¹⁵¹ *Ibid.* : « eine Gefälligkeit überdies, die mir jeden Augenblick entzogen werden konnte ». (Trad. fr. : *ibid.*)

Tant qu'il se voit 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 pratiques : « au fait, je vis désormais en Angleterre sans autorisation de séjour. La mienne a expiré avant-hier et je n'ai toujours pas reçu la nouvelle. Mais ce sont là de légers inconvénients dont je ne fais pas de cas. L'*Academic Council* va faire son travail¹⁵² ». Il se sent bien plus concerné par l'évolution de son statut en Allemagne. Ainsi, il se demande en mars 1935 s'il va être appelé pour effectuer son service militaire et fait part de ses inquiétudes à Carola :

Tu penses bien que je suis anxieux de connaître les détails du service militaire. J'en ai entendu parler il y a deux semaines mais je ne voulais pas t'écrire à ce sujet au cas où cela n'aurait été qu'une rumeur. Certes, 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 auront les capacités pour accueillir les 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. Il est vrai qu'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'efforts, ce que j'anticipe. C'est peut-être la dernière chance qu'aura cette carcasse de faire quelque chose d'énergique¹⁵³.

Cette lettre donne tout d'abord l'impression qu'il 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, Pevsner enregistre 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 régulière¹⁵⁴ ». Présenté ainsi, le critère de la race aryenne semble 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 :

¹⁵² Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 2 juin 1935, AP : « Übrigens, ich lebe jetzt in England, ohne jede Aufenthaltsgenehmigung. Meine ist vorgestern abgelaufen und die neue ist noch nicht eingetroffen. Aber das sind schon so kleine Sorgen, dass ich sie garnicht zähle. Der Academic Council wird schon funktionieren ».

¹⁵³ *Ibid.*, 17 mars 1935, AP : « Du kannst dir denken, dass ich auf die Einzelheiten der Wehrpflicht gespannt bin. Ich hörte die ganze Angelegenheit schon vor 14 Tagen, wollte aber nicht davon schreiben, falls es sich als Gerücht herausstellte. Nun haben die Zeitungen zwar auch noch keine Details, aber ich denke, dass richtig sein wird, was meine Mitteilung enthielt : Es soll von 18-35 gehen. Das klingt einleuchtend. Andererseits kann ich mir nicht vorstellen, dass man genug Unterkunft für die 17 Jahrgänge auf einmal hat. Also muss sich zeigen, ob viele ausgelassen werden (Familienväter ?), oder ob es auf eine längere Zeit verteilt wird. Ich würde zwar die Unterbrechung meiner Versuche hier als schmerzlich empfinden, aber andererseits kann ich nicht leugnen, dass ich das zwangsweise Training von Herzen begrüßen würde, selbst wenn es mich hart anfassen wird, was ich annehme. Vielleicht ist es die letzte Gelegenheit etwas Energisches für den wertten Leichnam zu tun ».

¹⁵⁴ *Ibid.* : « An eine unangenehme Behandlung wegen der Ariergeschichte glaube ich nicht recht, nicht bei der Reichswehr. Aber vielleicht stellt es sich alles am Ende als ganz anderes heraus ».

J'ai bien peur que les émigrants, dans le pays comme à l'étranger, vont voir 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 années même, alors qu'en France..., etc. Tu sais déjà tout cela, mais les gens ici... C'est à désespérer¹⁵⁵.

Malgré l'affirmation d'une loyauté constante envers l'Allemagne contre l'incompréhension des « gens d'ici », son incertitude s'accroît au cours des mois suivants, surtout en septembre 1935 :

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 Leipzig¹⁵⁶.

La rumeur qui atteint alors l'Angleterre concerne les lois de Nuremberg, les trois textes proposés par Hitler pendant une session extraordinaire du congrès annuel du parti national-socialiste et adoptés par le *Reichstag* : la loi sur le drapeau du Reich (*Reichsflaggengesetz*), la loi sur la citoyenneté du Reich (*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*)¹⁵⁷. C'est la loi sur la citoyenneté qui inquiète particulièrement Pevsner. Est désormais considéré comme citoyen du Reich « tout ressortissant de l'Etat 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 complets¹⁵⁸ », les Juifs allemands se voient relégués dans une catégorie inférieure. Malgré la réalité des faits, l'historien émigré semble vouloir croire que sa famille et lui ne seront pas concernés :

Cette histoire de droit de citoyenneté est bien comme je l'avais comprise. Ici, personne n'y comprend rien. Je me dis que la nouvelle loi sur la citoyenneté du

¹⁵⁵ *Ibid.* : « Ich fürchte, was die rechten Emigranten im In- und Auslande sind, werden es als unmittelbare Kriegsvorbereitung auffassen. Man sollte ihnen wirklich sagen, wie Versailles allgemeine Abrüstung versprochen hat und wie dann Deutschland das einzig wirklich abgerüstete Land wurde, in der Tat doch jedenfalls für mehrere Jahre, während Frankreich... ach, usw. Du weisst es ja, aber die Leute hier, es ist zum Bucklig Werden ».

¹⁵⁶ *Ibid.*, 17 septembre 1935 : « Die Zeitungen widersprechen sich auch so. Was ist nun das auf einmal mit dem neuen Bürgergesetz ? Was verlieren wir ? Wir behalten doch aber unsere Pässe ? Ja, ich meine, wir bleiben doch Deutsche ? [...] Ist das ein Missverständnis der englischen Zeitungen mit dem Bürgertum ? Ist es so, dass es nun zwei Klassen Deutsche gibt, oder wie ? Ich warte sehr auf die Zeitung von Leipzig ».

¹⁵⁷ Voir Friedländer, Saul, *Nazi Germany and the Jews : The Years of Persecution, 1933-1939*. New York : Harper Collins, 1997.

¹⁵⁸ *Reichsgesetzblatt*, vol. 1, n° 100, 16 septembre 1935, p. 1146 : « Reichsbürger ist nur der Staatsangehörige deutschen oder artverwandten Blutes, der durch sein Verhalten beweist, daß er gewillt und geeignet ist, in Treue dem Deutschen Volk und Reich zu dienen ».

Reich n'est finalement qu'une nouveauté national-socialiste et ne se fera pas vraiment. Tant que nous conservons la nationalité¹⁵⁹.

Argumenter que les informations lui arrivent nécessairement déformées à l'étranger laisse encore place à l'interprétation.

Pevsner 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 des partisans du 'système' à l'époque du 'système'. Pourquoi devrions-nous nous inquiéter¹⁶⁰ ? » Pour continuer la comparaison avec Zweig, on peut penser que cette mutation a pourtant des répercussions sur la conscience de son identité, sur son Moi privé, comme dans cet extrait de *Die Welt von Gestern* :

Toute forme d'émigration produit déjà par elle-même, inévitablement, une sorte de déséquilibre. Quand on n'a pas sa propre terre sous ces pieds – cela aussi, il faut l'avoir éprouvé pour le comprendre – on perd quelque chose de sa verticalité, on perd de sa sûreté, on devient plus méfiant à l'égard de soi-même. Et je n'hésite pas à avouer que du jour où il m'a fallu dépendre de papiers d'identité ou de passeports qui m'étaient effectivement étrangers, j'ai eu le sentiment de ne plus tout à fait m'appartenir. Une part de mon identification naturelle avec mon ego premier et essentiel fut détruite à jamais¹⁶¹.

Ainsi, dans le climat d'incertitude croissante d'avant-guerre, on observe très nettement ces symptômes d'insécurité et de déséquilibre dans la correspondance de Pevsner, qui ne sait plus quoi penser et s'en remet au témoignage de sa famille pour rester à sa place :

Parlez-vous autant de la guerre que tous les gens ici ? C'est le sujet constant de conversation ; on peut dire que personne ne veut la guerre et que tout est sans recours. Beaucoup de malentendus et d'incompréhension. Personne ne revient sur les prémisses 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'étau semble se resserrer autour de l'Allemagne. C'est terrible d'observer cela sans y rien pouvoir faire. Est-ce que c'est ainsi que vous le percevez, vous ? Qu'y a-t-il donc dans notre caractère, qui fasse que le monde se rallie sans cesse contre

¹⁵⁹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, septembre 1935, AP : « Mit dem Bürgerrecht ist es also so, wie ich doch annahm. Hier kapiert es keiner. Ich sage mir, dass das neue Reichsbürgerrecht ja schliesslich eine nationalsozialistische Neuerung ist und uns also wirklich nicht ansteht. Wenn wir nur die Staatsangehörigkeit behalten ».

¹⁶⁰ *Ibid.*, 19 novembre 1935 : « Wir waren Bürger des deutschen Staates und sind es weiter. Wir sind während der 'Systemzeit' nicht Anhänger des 'Systems' gewesen. Warum sollten wir bekümmert sein ? »

¹⁶¹ Zweig, *Die Welt von Gestern*, *op. cit.*, p. 428 : « Jede Form von Emigration verursacht an sich schon unvermeidlicherweise eine Art von Gleichgewichtsstörung. Man verliert – auch dies muß erlebt sein, um verstanden zu werden – von seiner geraden Haltung, wenn man nicht die eigene Erde unter sich hat, man wird unsicherer, gegen sich selbst mißtrauischer. Und ich zögere nicht zu bekennen, daß seit dem Tage, da ich mit eigentlich fremden Papieren oder Pässen leben mußte, ich mich nie mehr ganz ab als mit mir zusammengehörig empfand. Etwas von der natürlichen Identität mit meinem ursprünglichen und eigentlichen Ich blieb für immer zerstört ». (Trad. fr. : *Le monde d'hier*, *op. cit.*, p. 503.)

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 y répondre¹⁶².

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. Il semble avoir peu de prise sur la situation politique, qu'il évalue plutôt selon des critères culturels. On sent un désir de rester loyal aux valeurs allemandes symbolisées par la référence au psaume luthérien *Ein feste Burg ist unser Gott*¹⁶³. L'âme allemande campée sur ses principes et immuable, mais elle est remise en cause par les événements et surtout par les réactions de ses contemporains, qui le font douter 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 [...], 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, cela veut dire que les Pevsner vont bien mal¹⁶⁴.

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.

¹⁶² Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 19 avril 1935, AP : « Macht Ihr Euch auch so viel Gedanken um Krieg wie alle Leute hier. Es ist das ständige Gespräch, und man kann wohl sagen, dass ihn niemand will, und es ist alles so verfahren. Voll von Missverständnissen und Unverstand. Niemand bedenkt die deutschen Voraussetzungen zwischen 1918 und jetzt, aber jeder sieht die Fehler, die jetzt gemacht werden, mehr im Reden vielleicht als im Tun. Und dabei scheint der Ring um Deutschland immer fester zu werden. Es ist grauenhaft zuzusehen und nichts tun zu können. Ob man es nur bei euch so erkennt ? Was haben wir nur in unserem Charakter, das die Welt immer wieder in aller Einigkeit gegen uns aufbringt. Bloss wir poltern und pochen auf Prinzipien und wollen keine Kompromisse machen, und wenn die Welt voll Teufel wär'. Wie soll es enden ? Und dabei sind so viele Details, nach denen ich gefragt werde, und die zu beantworten ich mich für Deutschland schäme ».

¹⁶³ Luther, Martin, « Ein feste Burg ist unser Gott », *Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge*, édité par Markus Jenny. Cologne : Böhlau, 1985, p. 100 : « Und wenn die Welt voll Teufel wär, und wollt uns gar verschlingen, so fürchten wir uns nicht so sehr, es soll uns doch gelingen ».

¹⁶⁴ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 12 juin 1935, AP : « Ein neuer, beunruhigender Grund für G. Russell. Ich hatte Muo davon geschrieben, [...] und sie antwortet, [...] : G.R nicht ent schlüpfen lassen. Wenn Muo den Abschied von einer Lebenssphäre, die sie doch schliesslich für mich erwünscht hat, als so möglich und überlegenswert ansieht, muss es böse um Pevsners stehen ».

3 La *dexteritas* : une place et un rôle dans la société

La *dexteritas* est la capacité à évoluer avec aisance et confiance dans des cercles sociaux familiers et qui le sont de longue date, grâce à une connaissance intime des codes qui régissent la société dans laquelle l'individu occupe une place¹⁶⁵. Ainsi, pour Stefan Zweig, la perte de l'identité officielle a également pour conséquence un déplacement d'un milieu social à un autre : « Du jour au lendemain, j'avais soudain glissé d'un échelon. Hier encore, invité étranger et en quelque sorte *gentleman* [...], aujourd'hui devenu émigrant, *refugee*. J'étais tombé dans une catégorie moindre, mais pas encore déshonorante¹⁶⁶. » La perception de l'étranger hors de son environnement originel entraîne donc son placement dans une catégorie à part. Cependant, alors que les qualificatifs d'invité ou de *gentleman* marquent 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. Nous allons tenter d'appliquer ce modèle interprétatif à la progression de Pevsner parmi les universitaires émigrés de langue allemande en Grande-Bretagne.

3.1 L'expérience de la déchéance sociale

Certains détails de la migration de Pevsner, en apparence mondains et pratiques, contribuent à des transferts culturels qui ont leur importance dans la tournure que prend ensuite sa carrière au Royaume-Uni. En effet, l'expérience de la précarité et de la fragmentation au quotidien a des conséquences plus ou moins directes sur ses choix professionnels d'une part, et d'autre part sur sa manière d'exercer le métier d'historien de l'art, ce métier qui devrait s'accompagner selon lui d'un certain prestige social et lui ouvrir les portes d'une couche de la société correspondant à celle qu'il a dû quitter. Par exemple, quand on étudie les aspects concrets de son déplacement au début des années 1930, on ne peut pas faire abstraction des pressions financières causées par ses responsabilités en tant que père de famille : il est sans cesse tiraillé entre le souhait de continuer dans la voie qu'il s'est fixée, l'histoire de l'art à l'université, et le devoir de gagner la somme nécessaire pour faire venir en Angleterre sa femme et ses trois enfants. Ce dernier choix s'impose définitivement lorsqu'il abandonne l'espoir de pouvoir reprendre un jour son poste à Göttingen ou de retrouver une place de *Privatdozent* ailleurs en Allemagne. Nikolaus et Carola se sont fixé un budget mensuel, sans lequel

¹⁶⁵ Grimm, « De desiderio patriae », *op. cit.*, p. 413.

¹⁶⁶ Zweig, *Die Welt von Gestern*, *op. cit.*, p. 425 : « Über Nacht war ich abermals eine Stufe hinuntergeglitten. Gestern noch ausländischer Gast und gewissermaßen Gentleman [...], war ich Emigrant geworden, ein 'Refugee'. Ich war in eine mindere, wenn auch nicht unehrenhafte Kategorie hinabgerückt ». (Trad. fr. : *Le monde d'hier*, *op. cit.*, p. 500.)

l'installation de la famille Pevsner en Angleterre reste impossible. C'est la raison pour laquelle il accepte toutes les offres de cours ou de conférences, qu'il accumule pour essayer de se constituer un revenu régulier et suffisant. Apparemment, ses efforts restent longtemps sans succès, puisqu'en février 1934, il n'a réussi à amasser qu'« une maigre pitance ». Il ajoute : « si les choses continuent ainsi, et ça en a l'air, avec des contrats ponctuels pour des conférences, et ces cours, je n'arriverai même pas à dépasser le tiers de ce dont nous avons besoin¹⁶⁷ ».

Aux soucis d'argent s'ajoutent ceux de logement. Logé dans un premier temps 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 des autres pensionnaires, souvent d'autres réfugiés. Ainsi, 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 où¹⁶⁸ ». L'utilisation du verbe *vertreiben* ne renvoie pas au contexte international, et c'est dans un sens dérisoire que Pevsner l'emploie, tout comme dans la suite de la lettre : « Conversation, à table, avec la Dame que je vais expulser¹⁶⁹ », c'est-à-dire la personne qui loge jusqu'à son retour d'Allemagne dans la chambre qui lui a été entretemps 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. C'est peut-être cette prise de conscience qui l'incite à appliquer une sémantique aussi chargée à cet épisode dont il n'est, en réalité, pas responsable.

Dans ce logement précaire et dont il change souvent, il doit à chaque fois reconstituer un environnement de travail. Ainsi, pour écrire, 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, etc., 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 tailleur¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 9 février 1934, AP : « Wenn es so weiter geht, wie es hier scheint, mit Engagements für einzelne Vorträge und solche Klassen, komme ich auch (sic) keinen Fall über ein Drittel dessen, was wir brauchen ».

¹⁶⁸ *Ibid.*, 1^{er} février 1934 : « Mein Auspacken ist noch sehr unvollkommen. Die vertriebene Dame hat noch nicht geräumt. Ich wohne in Miss Wilsons Zimmer und wenn sie zurückkommt Gott weiss wo ».

¹⁶⁹ *Ibid.* : « Tischgespräch mit der Dame, die ich vertreiben werde ».

¹⁷⁰ *Ibid.*, 9 février 1934 : « Ich tippe auf folgender Weise : ein kleiner Bock, auf dem mein Schwamm u. ä. unter dem Waschbecken steht, ist umgekehrt vor den Gasofen gestellt. Auf den Querleisten zwischen den Beinen liegt mein Handbuch. Darauf steht die Maschine und ich sitze im Schneidersitz davor ».

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.

Pour reprendre l'expression de l'écrivain berlinois Alfred Kerr, qui arrive au Royaume-Uni en 1935 en tant que réfugié du nazisme, Pevsner est devenu un « homme du hasard¹⁷¹ » (*Zufallsmensch*) alors que jusqu'ici il contrôlait le cours de son destin. Nous avons vu que l'attribution successive de permis de séjour limités dans le temps provoque une nouvelle perception de la temporalité, celle d'un provisoire qui s'étend dans la durée. L'intrusion de la précarité et de la contingence dans ce quotidien fragmenté entraînent également une perception renversée de l'accessoire et de l'indispensable, comme dans l'exemple ci-dessus. L'universitaire déplacé 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 correctement¹⁷² ». Pour cela, il doit conjurer la situation de dénuement et le processus de fragmentation qui affectent son quotidien et son environnement : « Installez-moi, n'importe où, et donnez moi un travail régulier, alors j'irai toujours. Comme à Göttingen¹⁷³ ». Le nom de son ancienne université évoque pour Pevsner 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 livres¹⁷⁴ ! ». En conséquence, cette précarité 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 rien¹⁷⁵. »

D'autre part, il est contraint de dévier de la trajectoire qu'il s'était fixé. Ainsi, en plus des conférences et interventions ponctuelles qui touchent à l'histoire de l'art, une source régulière de revenus provient de cours d'italien donnés dans les locaux de l'Institut Courtauld, avec la permission de son directeur, William G. Constable. Quand Pevsner, qui a entretemps commencé son enquête sur le design à Birmingham, demande conseil à Constable sur la poursuite de sa carrière, celui-ci lui recommande de ne pas abandonner les heures d'italien, car il ne faut « négliger aucune piste qui pourrait mener

¹⁷¹ Kerr, Alfred, *Ich kam nach England : ein Tagebuch aus dem Nachlass*. Bonn : Bouvier, p. 114.

¹⁷² Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 16 mars 1934, AP : « Ich kann noch nicht richtig arbeiten ».

¹⁷³ *Ibid.*, septembre 1934 : « Setzt mich nur erst irgendwo hin und gebt mir meine regelmässige Arbeit, dann gehe ich gut und stetig weiter. Wie es in Göttingen war ».

¹⁷⁴ *Ibid.*, 27 juin 1934 : « Wie weit liegt die Zeit zurück, wo ich in Musse neue Gebiete vorbereitet, gelesen, Bücher verarbeitet habe ».

¹⁷⁵ Cité dans Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 161 : « These silly lectures in London – just gibberish, for money. Nothing, nothing! In my own eyes, I am nothing, less than nothing ». (Traduit de l'allemand par Harries.)

quelque part¹⁷⁶ ». L'historien déplacé confie à sa femme qu'il a des doutes quant aux motivations du directeur du Courtauld : « Je ne l'ai pas contredit, et je ne sais pas s'il était serviable ou s'il me bannit dans les bas-fonds des cours de langue. Je ne le sais pas, et je ne me pose pas la question¹⁷⁷ ». Il n'est pas impossible que, pour l'enseignement de l'histoire de l'art, Constable ait voulu donner la priorité au personnel britannique de l'Institut, pour les raisons culturelles que nous allons exposer au chapitre suivant.

On ne peut se passer de la description du cheminement intérieur de l'universitaire déplacé si l'on veut comprendre son ressenti par rapport à sa carrière ultérieure et certains des choix qu'il fait et qui à première vue n'entrent pas dans le parcours idéal d'un historien de l'art à la carrière prospère. Les premiers temps de son émigration semblent en effet l'avoir enfermé 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. Le sentiment de ne pas être à la bonne place peut se lire bien sûr au niveau personnel, mais aussi en rapport symbolique avec sa profession et le terme officiel d'« universitaire déplacé » qui sert désormais à le désigner. Dans sa correspondance de l'époque transparaissent ainsi une intense frustration, et comme Zweig, la conscience d'un glissement dans la hiérarchie sociale, glissement qui va de pair avec la perte de sa place dans le groupe des historiens de l'art :

J'étais en train de penser [...] que 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'imposer¹⁷⁸ ?

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.

L'expérience de la précarité s'apparente donc à une déchéance sociale qui fait émerger un sentiment d'insécurité, et un complexe d'infériorité : « Et si je n'étais finalement qu'un raté¹⁷⁹ ? ». Le choix d'un terme anglais (*failure*) montre que Pevsner, après une année de recherche d'un emploi (on est alors en juin 1934), a appris à connaître les critères qui définissent le succès ou l'échec dans son pays d'accueil. La

¹⁷⁶ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 5 octobre 1934, AP : « Man solle lieber keinen Faden fallen lassen. It could lead somewhere. ».

¹⁷⁷ *Ibid.* : « Ich habe nicht widersprochen und weiss nun nicht, ob das Hilfsbereitschaft oder Verbannung tief unten in den Sprachunterricht ist. Ich weiss nicht und frage mich auch nicht ».

¹⁷⁸ *Ibid.*, 1^{er} mai 1934 : « Und nun denke ich : [...] dass ich hier bin, um eine bürgerliche und gesicherte Position zu erreichen, anstatt mich irgendwo herumzuschlagen. Aber wie könnte ich denn in Deutschland auf meinem Posten stehen, wo man mir das Recht abspricht, auf ihm zu stehen. Ich könnte so viel tun, jetzt. Alles was ich lese, ist genau dem entsprechend, was ich selbst tun würde. Hätte ich also irgendwie doch ausharren und mich aufdrängen müssen ? »

¹⁷⁹ *Ibid.*, juin 1934 « Wenn ich nun doch eine 'failure' bin ? ».

forme interrogative et l'usage d'un mot étranger le protègent encore d'une confirmation douloureuse de la perte de la *dexteritas*. Mais 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 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 famille¹⁸⁰.

Cet échec relève certes d'une expérience humaine qui, au-delà de la compassion qu'elle peut inspirer, n'ajoute que peu d'éléments réellement pertinents à l'analyse générale des transferts induits par les mouvements migratoires. Il est néanmoins indéniable que la manière dont l'expérience de la précarité et de la fragmentation est ressentie par Pevsner a informé sa psyché et son travail, puisque 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.

Les moments où il réfléchit à sa propre situation permettent d'élargir ses impressions personnelles au champ culturel de l'entre-deux où il est alors plongé, car dans ce champ s'inscrit le parcours de nombreux migrants. L'état d'esprit de Pevsner dans la situation de seuil où il se trouve entre 1933 et sa prise de fonction chez Gordon Russell en 1936 peut ainsi servir de correctif à une historiographie 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. Or Pevsner se range plutôt dans le contingent des anonymes, dont le parcours ardu est parfois éclipsé par des parcours singuliers exemplaires. Ainsi, un constat revient régulièrement le hanter : « Et puis penser, pour la millième fois : 'et maintenant, petit'¹⁸¹ ? » La référence au roman de Hans Fallada, *Kleiner Mann, was nun ?*, est transparente¹⁸², mais ce n'est pas seulement sa condition présente qui l'incite à ce rapprochement. En effet, il se compare constamment avec de grands hommes, intellectuels, artistes, hommes politiques, dont la maîtrise de la *dexteritas* est évidente.

Ainsi, une conférence de Walter Gropius organisée à Londres en mai 1934 par la *Design and Industries Association* (DIA) lui inspire un mélange d'admiration et de découragement :

Je suis encore tout retourné après la conférence de Gropius. Je suis assis dans la salle d'attente, j'attends le train de minuit et il faut tout de suite que je m'exprime, même sur ces bribes de papier. J'ai une admiration sans bornes pour cet homme.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 1935 : « Worüber ich noch nicht wegkomme, dass ist, dass nun – ich bin 33 – die zweite Lebenshälfte anfangen soll, auf dem Misserfolge, mir in meinem eigenen Beruf, für den ich teuer und langwierig ausgebildet bin, eine Position zu verschaffen, die genügt, eine Familie zu erhalten ». (Pevsner souligne.)

¹⁸¹ *Ibid.*, 6 avril 1935 : « Und dann zum tausendsten Male : Kleiner Mann, was nun ? »

¹⁸² Fallada, Hans, *Kleiner Mann, was nun ?* Berlin : Rowohlt, 1932.

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 trente-deux 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 petit¹⁸³.

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 professeur...¹⁸⁴ » 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 les autres. Et moi, petit homme, j'étais là. 32 ans, ce n'est peut-être pas si vieux. Mais où accomplirais-je une œuvre qui fût digne de ce nom ? Dans l'Allemagne national-socialiste, dans mon domaine, cela aurait été peut-être possible. Naturellement plus modeste sur le plan créatif, mais déjà quelque chose¹⁸⁵.

Pour l'heure, l'universitaire déplacé 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.

On voit ici encore que ce n'est pas uniquement l'émigration qui crée des positions marginales : il existe une diversité à l'intérieur même du seuil. La réputation d'architectes comme Gropius ou Mendelsohn était déjà formée à l'international, ce qui disposait les pays d'accueil à les recevoir, voire à convoiter leur présence. En revanche, dans 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 pour l'universitaire déplacé, plus malléable, plus flexible qu'une grande figure qui serait arrivée sur le plan professionnel et éprouverait alors des difficultés à refaire le chemin parcouru.

¹⁸³ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, mai 1934, AP : « Nach dem Gropius-Vortrag bin ich noch so aufgeregt. Ich sitze im Wartesaal, warte auf meinem Mitternachtszug und muss gleich diesen Fetzen nehmen, um mich auszusprechen. Ich habe so eine wilde Verehrung für diesen Mann. Wie er aussieht, wie er sich hält, was er geleistet hat, wie er – trotz dem Englisch – sprach. [...] So zu sein. Er ist ein grosser Mann, und ich werde nie einer sein. Mir ist das seit langem nicht so erbärmlich zum Bewusstsein gekommen. [...] 32 Jahre alt, und nichts für die Ewigkeit getan. Und die Gewissheit, nichts für sie tun zu können, weil man zu klein ist ».

¹⁸⁴ *Ibid.* : « Das fehle ich um Stellung und Geld – und wenn ich schon Professor wäre ».

¹⁸⁵ *Ibid.* : « Da war nun Gropius, und die anderen um ihn, Mendelsohn und Read und andere. Und dann ich kleiner Mann dabei. 32 ist ja vielleicht nicht so alt. Aber wo sollte ich denn etwas Nennenswertes leisten ? Im nationalsozialistischen Deutschland auf meinem Gebiete, wäre es vielleicht möglich gewesen. Kleiner, schöpferisch natürlich kleiner, – aber doch ».

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

Habité du souci de se trouver une place, Pevsner vit la césure identitaire entre *gentleman* et *refugee* évoquée par Zweig et décide, pour grimper les échelons de la société, d'adopter le comportement que l'on attend de lui. Il oscille entre le désir de préserver sa personnalité et le besoin d'atténuer aux yeux du pays d'accueil son être-allemand, craignant d'être pris, par contamination du stéréotype, pour ce qu'il n'est pas, et de voir les Anglais mal disposés à son égard. D'après l'analyse de Georg Simmel, « les étrangers ne pas perçus comme des individus, mais comme des étrangers d'un certain type¹⁸⁶ ». Pevsner évite de donner prise aux préjugés contre les émigrés allemands et ne s'associe pas avec eux, afin de ne pas être considéré au prisme du type de l'étranger. Ce n'est pas sans une certaine virulence, même, que l'universitaire déplacé repousse toute idée d'association avec la communauté des émigrants : « Cette atmosphère d'émigrants, dont je me tiens à l'écart en règle générale, me dégoûte¹⁸⁷ ». La distinction culturelle dont la communauté juive émigrée fait l'objet en Grande-Bretagne crée 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 plutôt l'image projetée de cette minorité. Or le regard extérieur instaure une homogénéité de surface, et la conscience identitaire de Pevsner se forme clairement en réaction contre cette association, dans l'esprit des Anglais, avec les réfugiés de langue allemande et les émigrés juifs. De plus, il avance des raisons pratiques pour justifier le fait de se tenir éloigné du réseau de réfugiés :

Que suis-je sensé faire des *refugees* qu'on adresse à moi [...] ? C'est du temps perdu, tant que je ne suis pas en mesure de les aider. Je le fais à chaque fois que je le peux. Mais sinon ? Il faut que je sois ferme. Une heure de mon temps signifie beaucoup pour moi¹⁸⁸.

Lui-même longtemps privé de réseau, il se sent impuissant à servir d'intermédiaire entre la société britannique et ceux qui lui demandent ponctuellement de l'aide.

De préférence à ses compatriotes, il 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. Sa ligne de conduite stratégique apparaît dans ce compte-rendu d'une visite chez un professeur d'anglais en juin 1934 :

¹⁸⁶ Simmel, « Exkurs über den Fremden », in : *Soziologie, op. cit.*, p. 511 : « [Die Fremden werden] auch eigentlich nicht als Individuen, sondern als die Fremden eines bestimmten Typus überhaupt empfunden ». (Trad. fr. : *Sociologie, op. cit.*, p. 667.)

¹⁸⁷ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 6 février 1934, AP : « Ekelhaft – jene Emigranten-Atmosphäre, der ich in allgemeinen so sicher entgehe ».

¹⁸⁸ *Ibid.*, 19 novembre 1935 : « Was soll ich mit den *Refugees* machen, die an mich verwiesen sind [...]. Es ist doch rausgeworfene Zeit, solange ich ihnen nicht helfen kann. Kann ich das, dann tue ich es ja immer. Aber sonst ? Doch wohl hart sein. Eine Stunde bedeutet ja jetzt etwas für mich ».

Samedi après-midi chez un angliciste de l'université, très influent et raffiné, il a déjà un certain âge et il est presque aveugle, celui avec l'épouse allemande si bavarde, dont je t'ai déjà parlé. J'espère pouvoir entretenir ma relation avec lui tout en me tenant éloigné d'elle¹⁸⁹.

Pevsner s'est également lié d'amitié avec un lecteur d'allemand chez qui il prend régulièrement le thé. Il rapporte combien il apprécie « une bonne conversation allemande sur la vie universitaire, comme dans le bon vieux temps, bienfaisante et palpitante¹⁹⁰ ». Il 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 souvent¹⁹¹ ». Il semble que la perception identitaire de Pevsner repose avant tout sur l'idée qu'il se fait de la culture des personnes qu'il rencontre et de la conformité de leur mentalité à son image de la *Bildung*. Il fait ainsi de cet enseignant d'allemand un Allemand d'élection et l'inclut 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 aucun¹⁹² ».

Dans l'autre sens, cependant, il se retrouve dans des situations où ce critère culturel est oblitéré par les stéréotypes nationaux ou raciaux. Ainsi, il raconte une 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 un étranger¹⁹³.

¹⁸⁹ *Ibid.*, juin 1934 : « Sonntag nachm. bei einem ganz einflussreichen älteren, feinen, fast ganz blinden Anglisten von der Universität, den mit der geschwätzigen deutschen Frau von neulich. Ich hoffe mich an ihn halten zu können und ihr zu entgehen ».

¹⁹⁰ *Ibid.*, 26 avril 1934 : « Tee bei dem deutschen Lektor, mit guter deutscher Unterhaltung über Universitätsklatsch, als wie in alter Zeit, wohltuend und aufregend ».

¹⁹¹ *Ibid.* : « Stahl, wie er heisst, ist übrigens Engländer, d. h. in Südafrika geboren und sieht reichlich jüdisch aus. Aber in meinen Augen und in Hinblick auf dich ein deutscher Verkehr, der nichts von *Refugee* an sich hat. Ich hoffe ihn oft zu sehen ».

¹⁹² *Ibid.*, 15 octobre 1935 : « Im übrigen werden wir uns unsern Kreis schon bauen, soweit wir uns als Ausländer einem englischen Kreis einfügen wollen und können. Deutsche, die nicht Leidtragende sind, sind rar. Ich kenne kaum welche ».

¹⁹³ *Ibid.*, 8 juillet 1934 : « Ich kenne ihn, und ich möchte sagen, er hat sicher nichts gegen mich. Trotzdem, es zeigte wieder deutlich die Schwierigkeiten, die noch kommen werden. Er fragte, wie es vorwärtsginge, ich antwortete. Dann meinte er, ob nicht wohlhabende jüdische Leute auch weiter... Ich sagte : Das ist doch eben für jüdische Religion. Er wollte es nicht wahrhaben, – und die ganze Zeit fühlte ich eben im Hintergrund, garnicht besonders gegen mich gerichtet, diese Idee : Nur keine englischen Gelder für einen Ausländer ».

Pour reprendre la grille interprétative sociologique de Simmel, l'individu, malgré ses tentatives d'intégration, est placé dans une dichotomie « Anglais » / « étrangers », même s'il essaye de cultiver une autre typologie, inclusive celle-là, entre « eux » et « nous », reposant sur des affinités culturelles avec les autres universitaires qu'il rencontre, au-delà de la nationalité.

L'universitaire déplacé est souvent confronté à des préjugés courants : par exemple, l'un de ses colocataires à Birmingham affirme, entre autres choses « ahurissantes » ou faisant « peine à entendre » : « 'les Allemands ne savent pas mentir, [...] cela se voit, et cela s'entend tout de suite dans leurs propos¹⁹⁴ ». On rapprochera cette idée reçue de l'aphorisme de George Mikès, écrivain d'origine hongroise devenu correspondant en Angleterre dans les années 1930 : « Soit les gens du Continent disent la vérité, soit ils mentent. En Angleterre, les gens ne mentent presque jamais, mais ils ne leur viendraient jamais à l'idée de dire la vérité¹⁹⁵ ». Les deux clichés se font écho et montrent que la circulation constante des préjugés vient souvent s'interposer entre l'étranger et le natif. D'ailleurs, Pevsner est lui-même enclin à considérer la communauté juive allemande au prisme de telles idées préconçues, dans la mesure où il ne pense pas en faire partie, comme on peut le voir dans ce passage :

Dîner avec un fabricant d'aluminium très juif et sa charmante épouse écossaise. Et plein d'interrogations sur les affaires juives. Le national-socialisme a pourtant renforcé en nous justement le sentiment que l'on ne devrait pas ressembler à cet homme si riche, même s'il n'y peut rien¹⁹⁶.

Le sentiment éprouvé par l'émigré de ne pas être à sa place en Angleterre et que sa *dexteritas* le lie véritablement à la nation allemande ressort exacerbé de ce genre d'échanges. Ainsi, un autre débat avec le même résident chez Francesca Wilson ravive son désir de rentrer chez soi :

Tout ce qui est allemand lui est apparu tout à fait étranger. Et que de mon côté, de par sa démonstration, je me suis senti séparé de tout ce qui est anglais par un fossé tellement grand que j'en ai encore des palpitations. Dès que cette histoire d'Aryens retombe, je rentre à la maison, même si je dois être n'importe où, pour

¹⁹⁴ *Ibid.*, 25 septembre 1934 : « 'Deutsche können ja nicht lügen. Man sieht es ihnen an, – und hört es in ihren Reden sofort' ».

¹⁹⁵ Mikès, George, *How to be an Alien : a Handbook for Beginners and more advanced Pupils*. Londres : Wingate, 1946, p. 16 : « People on the Continent either tell the truth or lie ; in England they hardly ever lie, but they would not dream of telling you the truth ».

¹⁹⁶ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, mai 1934, AP : « Abendessen mit einem sehr jüdischen Aluminiumfabrikant und seiner netten schottischen Frau. [...] Und viel Ausfragen über jüdische Angelegenheiten. Der Nationalsozialismus hat doch selbst in uns das Gefühl verstärkt, dass man nicht so aussehen sollte wie dieser reiche man, der ja gewiss nichts dafür kann ».

200 Mark par mois. Je veux bien arriver à quelque chose ici et essayer de vivre à l'allemande autant que nous le pouvons¹⁹⁷.

On note la conviction exprimée par Pevsner que l'éloignement auquel il est contraint n'est que provisoire et la dissociation, déjà remarquée plus haut, entre l'Allemagne telle qu'il la comprend et la connaît, et l'Allemagne aryenne. S'il récuse l'association avec les émigrés allemands, il ne cache pas pour autant ses origines. Ainsi, en conclusion du débat houleux avec ce colocataire, il annonce fièrement : « Je ne lui ai rien concédé¹⁹⁸ ». Dans les conversations d'ordre privée, l'étranger affirme son individualité.

En revanche, la nécessité de développer une image publique pour relancer sa carrière contraint Pevsner à adapter son comportement à celui de la majorité : « Naturellement, j'essaye de paraître léger et insouciant¹⁹⁹ ». Convaincu du fait 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 : « Oh, *Poker-face*, que je me donne du mal pour te conquérir²⁰⁰ ! » L'enjeu est double puisque, s'il parvient à faire preuve de cette aptitude anglaise d'impassibilité, 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'Angleterre²⁰¹ ».

La relation de Pevsner avec le professeur Philip Sargent Florence, pour qui il travaille à l'université de Birmingham en 1934 et 1935, offre une illustration de cette négociation identitaire :

Avec Florence, je fais directement l'expérience de ce que j'ai toujours entendu dire de la politique anglaise : on ne prend pas de décision jusqu'à ce que cela devienne inévitable. C'est à peine croyable : faire attendre ainsi quelqu'un pour la seule raison que cela pourrait paraître importun ou je ne sais quoi de leur dire : je ne peux rien confirmer mais vous savez que je fais mon possible²⁰².

Après une autre conversation infructueuse qui le laisse dans un état d'intense irritation, Wilson l'aide à déchiffrer le comportement britannique :

¹⁹⁷ *Ibid.*, 25 septembre 1934 : « [Er sah] das Deutsche so fremd, wie er sollte. Und ich allerdings das Englische in seiner Darstellung wieder als so abgrundfern erkannte, dass mich noch jetzt das Herzklopfen fasst. [...] Sobald die Ariergeschichte wegfällt, bin ich wieder du Haus, und wenn es für 200 Mark im Monat irgendwo ist. Ich möchte schon sehr gut hier herankommen, um so deutsch leben zu könne, wie wir müssen ».

¹⁹⁸ *Ibid.* : « Ich habe ihm nichts nachgegeben ».

¹⁹⁹ *Ibid.*, 11 mars 1935 : « Soll ich wirklich aufgeben, was ich bin ? [...] Aber leicht und unbesorgt versuch ich natürlich zu erscheinen ».

²⁰⁰ *Ibid.*, 21 octobre 1934 : « O Poker-face, wie bemühe ich mich, dich zu erwerben ! »

²⁰¹ *Ibid.*, 5 mars 1935 : « Ich habe doch noch nicht die richtigen Nerven für England ».

²⁰² *Ibid.*, 17 mars 1935 : « Mit Florence erlebe ich nun wirklich am eigenen Leibe, was immer von der englischen Politik gesagt wird : Kein Entschluss, ehe er nicht unumgänglich nötig ist. Ist es zu glauben, einen Menschen so warten zu lassen, einfach weil es für aufdringlich oder sonstwas gelten würde, zu sagen : Ich kann noch nichts stehen, aber Sie wissen ja, dass ich mein Bestes versuche ».

Il n'a pas dit un seul mot sur le nouveau projet, s'il allait le lancer ou non. Cela m'a paru si inconcevable, que lorsque je suis parti, j'étais convaincu qu'il ne faisait rien pour moi parce qu'il ne voulait rien faire. J'en étais resté là, puis j'ai raconté l'incident à Miss W[ilson] [...], qui m'assure que cela ne veut rien dire. C'était seulement de la *shyness*, elle non plus n'oserait jamais demander. Il en parle sûrement beaucoup en mon absence. Quel pays incompréhensible, pervers et fou, à mes yeux d'Allemand²⁰³.

Tirant directement le substantif anglais « *shyness* » des propos de son interlocutrice, Pevsner en souligne l'étrangeté. Il laisse s'exprimer sa frustration de ne pouvoir adopter l'identité anglaise, d'une part parce que ce qu'il en observe va à l'encontre de ses instincts, et d'autre part parce 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, même les Anglais la connaissent à peine²⁰⁴ », une opinion que partage l'émigré berlinois.

Ses relations sociales étant déterminées désormais par son positionnement dans la catégorie des étrangers, Pevsner rencontre quelques problèmes pendant ses recherches au sein de l'université de Birmingham. Pour son enquête sur le design dans les Midlands en 1934-1935, il doit contacter des industriels et des hommes d'affaires de la région pour visiter des usines et des magasins, et la prise de contact se fait souvent sur la base de recommandations : « c'est affreux, toutes ces recommandations personnelles qu'on doit réclamer et qui tapent sur les nerfs des gens. Cela me dégoûte. J'ai l'impression d'être un mendiant²⁰⁵ ». La situation atteint son paroxysme quand on l'accuse d'espionnage :

Miss Barrow a eu vent des difficultés que je rencontre dans mon *job*. Certains semblent convaincus du fait que j'espionne pour le compte de l'Allemagne. Comme cette autre fois, dans la fabrique de poterie, quand ils ont retiré leurs recommandations. C'est quelque chose que les gens qui me connaissent ne croiraient pas une seconde²⁰⁶.

²⁰³ *Ibid.*, 5 juin 1935 : « Mit keinem Wort erwähnt er, ob er etwas für den neuen Plan tut oder nicht. Mir schien das so unmöglich, dass ich wegging und wieder mal überzeugt war, er rühre sich nicht, weil er nicht will. Das ist so geblieben, bis ich es Miss W. [...] erzählte und die sagte, das sage garnichts. Es sei nur shyness, sie selber würde auch nie fragen. Er rede sicher viel davon, wenn ich nicht dabei bin. Unbegreifliches Land, pervers und irr, in meinen deutschen Augen ».

²⁰⁴ Kerr, *Ich kam nach England*, *op. cit.*, p. 31 : « Es ist für einen Fremden fast unmöglich, die englische Seele kennen zu lernen – selbst Engländer kennen sie kaum ».

²⁰⁵ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, mai 1934, AP : « Und in dem Job das Ekelhaft mit all den persönlichen Empfehlungen, die man reklamieren muss und mit denen man den Leuten auf die Nerven fällt. Ekelhaft. Ich komme mir wie ein Bettler vor ».

²⁰⁶ *Ibid.*, 10 octobre 1934 : « Miss Barrow hatte auch von meinen Schwierigkeiten im Job gehört. Und sie scheinen ganz darin zu bestehen, dass ich für Deutschland spioniere. Auch damals in den Potteries, mit der Entziehung der Empfehlungen. Also eine Sache, die doch niemand glaubt, der mich kennt ».

Coupé des cercles familiers, Pevsner ressent quotidiennement la nécessité de jouer un rôle : « Cette maudite hypocrisie me pèse toujours plus²⁰⁷ ». 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 l'universitaire déplacé s'en démarque consciemment. Mais d'un autre côté, l'identité anglaise qui pourrait lui ouvrir les portes de la société à laquelle il aspire reste mystérieuse et inaccessible. Cet entre-deux rappelle l'interprétation proposée par Adorno dans *Minima Moralia* :

[L'intellectuel en exil] vit dans un environnement qui lui reste nécessairement incompréhensible, même lorsqu'il s'y connaît plutôt bien en organisations syndicales ou en circulation automobile ; il est toujours dans l'erreur. Entre la reproduction d'une vie propre sous le monopole de la culture de masse et le travail responsable, il y a un fossé impossible à franchir. Sa langue est dépossédée, et enterrée la dimension historique dont ses connaissances tirent leur force²⁰⁸.

Dans cette situation d'attente et d'indécision, Pevsner exprime effectivement la frustration de devoir jouer un rôle pour être accepté :

Les gens que je fréquente ici... Mon Dieu, c'est vrai que je suis désormais plus ou moins « inséré » et moins un *Outsider* que je ne l'étais auparavant. C'est une bonne chose, naturellement, si des possibilités deviennent tangibles ici. Mais j'en ai tellement assez d'attendre, que je suis presque sur le point de tout plaquer si j'en ai l'occasion²⁰⁹.

Néanmoins, on remarque dans sa correspondance une amélioration relative de son statut, à mesure qu'il entrevoit une sortie possible de la situation d'entre-deux. Cette impression est confirmée à l'été 1935, alors qu'il est invité à donner une conférence à Londres, dans une atmosphère qu'il décrit comme « extrêmement cordiale » :

À la fin, une voix dans le public : « *England wants Dr. P.* », etc. Ensuite, café et whisky à l'*Architectural Association*, 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. Il était en même temps directeur de la *Hochschule für Politik*, à Berlin, et il habite aujourd'hui à Londres, mais pas

²⁰⁷ *Ibid.*, 25 septembre 1934 : « Die verdammte Heuchelei wird immer schwerer ».

²⁰⁸ Adorno, Theodor, *Minima Moralia : Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Francfort : Suhrkamp, 1993 : « Er lebt in einer Umwelt, die ihm unverständlich bleiben muß, auch wenn er sich in den Gewerkschaftsorganisationen oder dem Autoverkehr noch so gut auskennt ; immerzu ist er in der Irre. Zwischen der Reproduktion des eigenen Lebens unterm Monopol der Massenkultur und der sachlich-verantwortlichen Arbeit herrscht ein unversöhnlicher Bruch. Enteignet ist seine Sprache und abgegraben die geschichtliche Dimension, aus der seine Erkenntnis die Kräfte zog ».

²⁰⁹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 22 mars 1935, AP : « Die Geselligkeit hier – Gott ja, ich bin halt eben nun einigermaßen 'aufgenommen' und weniger Outsider als ehemals. Das ist natürlich günstig, falls hier Möglichkeiten sprechreif werden. Aber ich habe das Warten so elend satt, dass ich bald so weit bin alles hinzuschmeissen, falls sich irgendwas bietet ».

comme un vulgaire émigrant. [...] Ma position a tellement changé que les gens s'adressent à moi pour me demander des interviews. Que me réserve la suite²¹⁰ ?

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

Finalement, la correspondance familiale pendant les années 1930 permet d'aborder la question de 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, il 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 d'Oma et d'Opa. Et aujourd'hui, quand elle m'a parlé des enfants allemands à l'école, je lui ai 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 situation²¹¹.

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 Pevsner 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 Opa et Oma sont aussi juifs. Par rapport aux 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 chrétiens²¹².

²¹⁰ *Ibid.*, 2 juin 1935 : « Am Ende ein Herr aus dem Publikum : England wants Dr. P. usw. Nachher Kaffee und Whisky in der Architectural Association wo ich wohlbekannt bin. Zu amüsan, wie sich meine soziale Stellung seit 1933 gewandelt hat. Ich sage mir immer wieder, dass, das, wenn ich England nicht falsch beurteile, auf die Dauer Früchte tragen muss. Anwesend auch Prof. Jäckh, der 21 Jahre lang den Werkbund geleitet hat. Er war zugleich Chef der Berliner Hochschule für Politik, und lebt jetzt in London, aber nicht als übler Emigrant. [...] Meine Stellung hat sich doch auch insofern geändert, als nun die Leute sich an mich wenden, ob ich sie nicht interviewen will. Was weiter ? »

²¹¹ *Ibid.*, 15 octobre 1935 : « [Ich habe] Uta nun gesagt, wie es mit Oma und Opa ist. Und heute wieder, als sie deutsche Kinder in der Schule erwähnte und ich sagte, die seien wahrscheinlich meistens wegen des Nationalsozialismus weg von Deutschland, sie Ja sagte und ganz offenbar garnicht auf den Gedanken kam, dass es irgend etwas mit ihr zu tun haben könnte ».

²¹² *Ibid.*, 21 octobre 1935 : « Gestern war Gelegenheit und so erzählte ich, dass Opa und Oma ja auch jüdisch wären. Nämlich wegen Kindern aus Leipzig in ihrer Schule, deren jüdischer Name ihr auffiel. Das ist also raus. [Ich] glaube nicht, dass es einen übergrossen Eindruck machte. Von den Konsequenzen merkt sie garnichts, und dennoch ist sie nun wohl hoffentlich gefehlt gegen Bemerkungen deutscher Kinder in der Schule. Denn ich erklärte, jüdischer Name sage ja noch nichts, deshalb könnten sie ja doch christlich sein ».

La notion de *Bildung* contient aussi une dimension de transmission : Pevsner, une fois installé dans une situation relativement stable, cherche pour Uta puis pour son fils aîné Thomas des écoles appropriées, les évaluant selon les critères qu'il aurait appliqués à une école allemande. En même temps, il a le souci de leur bonne intégration, puisque l'un des aspects qu'il tâche de prendre en compte dans sa sélection est le nombre d'enfants d'origine allemande²¹³. Les enfants Pevsner ont été incités dès leur arrivée au Royaume-Uni à employer systématiquement l'anglais à l'école, même si, selon les témoignages de Dieter, le fils cadet, et de Uta, le foyer familial est resté très allemand de par son atmosphère.

Le point d'ancrage que constitue le cercle restreint de la famille est une force de résistance contre l'effet uniformisant du regard extérieur des Britanniques d'une part et de la communauté des réfugiés de l'autre, une enclave culturelle où se fixent progressivement la *securitas*, la *dexteritas* et la *lingua* des Pevsner.

²¹³ Voir *ibid.*, fin 1935.

Chapitre 2

Le déplacement d'un historien d'art de langue allemande au Royaume-Uni

1 Le rôle de la *Society for the Protection of Science and Learning*, une 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 accompagnent la montée du national-socialisme, les possibilités d'émigration sont limitées. Quelques exemples : la France est plus ou moins ouverte, certains intellectuels choisissent d'aller à Prague, la Suisse réclame des justificatifs de revenus avant de consentir ou non à délivrer des autorisations de séjour¹. 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, il existe une grande diversité de situations, des anonymes aux personnalités de renommée internationale, mais on peut identifier la mise en place de solidarités communautaires, particulièrement actives en apparence dans le cas de la communauté scientifique dont Pevsner fait partie.

1.1 Les circonstances de l'émigration scientifique vers la Grande-Bretagne dans les années 1930 et la fondation de la SPSL

La Grande-Bretagne affiche une grande réticence à se constituer en terre d'asile². Cette posture défensive s'explique notamment par le renforcement graduel de l'isolationnisme économique pour contrecarrer la dégradation du niveau de vie, par une montée rapide du chômage, ou encore par la politique de l'*Appeasement* menée entre 1937 et 1935, et se traduit par une politique gouvernementale d'immigration très restrictive. L'attitude officielle hostile aux émigrés trouvait déjà son expression dans les mesures de régulation instaurées après la Première Guerre mondiale à travers l'*Alien Restriction Act* de 1914 et l'*Aliens Order* de 1920. Ces mesures laissaient notamment la possibilité de rejeter sans appel certains candidats à l'immigration. L'animosité ambiante découle des désillusions causées par une paix qui n'a pas rempli la promesse

¹ 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.*, en particulier la partie II : « Zufluchtsländer : Arbeits- und Lebensbedingungen », p. 251 et suivantes.

² Pour plus de détails sur la politique d'immigration au Royaume-Uni dans les années 1930, voir Strickhausen, Waltraud, « Großbritannien », in *ibid.*, p. 251-270 et Gilmann, Peter et Leni Gilmann, *Collar the Lot !* Londres : Quartet, 1980, notamment les pp. 23 et suivantes.

faite aux survivants des combats d'« un pays digne de ses héros³ ». En conséquence, la politique migratoire correspondant à une exigence de priorité nationale crée intentionnellement l'image, sinon d'un espace clos, du moins d'un pays de transit. Ainsi, les réfugiés adultes doivent émigrer hors du pays dans un délai de deux ans et, pour être autorisés à rester dans l'intervalle, ils doivent nommer des garants dans le pays ou apporter la preuve qu'ils disposent d'assez d'argent pour subsister. De plus, au nom de la prééminence 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 plateforme vers un pays d'accueil proprement dit, par exemple les États-Unis. La situation se durcit encore en 1938 avec la mise en place d'un système de visas pour les réfugiés 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 royaume⁴ », ce qui revient à privilégier les élites socio-économiques (les hommes d'affaires) ou intellectuelles (les grands noms des sciences et des arts).

Malgré ce repli symbolique et politique, la Grande-Bretagne a toutefois servi de refuge à près de 80 000 réfugiés venus d'Allemagne, d'Autriche et de Tchécoslovaquie pendant la guerre, ce qui s'explique à la fois comme un « accident historique » puisque « l'entrée en guerre empêcha nombre de ceux qui avaient été admis en tant que trans migrants de continuer leur voyage vers d'autres destinations⁵ », mais aussi comme la survivance d'un mouvement humanitariste qui n'a jamais été tout à fait vaincu par « l'esprit de clocher » britannique⁶. Les mouvements individuels spontanés de compassion et le sentiment d'un devoir moral envers les réfugiés existent bel et bien parmi la population mais ils sont contrebalancés par des craintes générales communes à la plupart des pays d'accueil⁷, entre autres celles des répercussions économiques négatives de l'arrivée de ces nouvelles forces de travail, ou de la présence insidieuse parmi les arrivants d'agents de la propagande ennemie. L'accueil des réfugiés du national-socialisme reste longtemps assez mitigé :

L'un des aspects les plus frustrants de [la] situation [des émigrés de langue allemande] dans les années 1930 était le fait que presque personne en Grande-Bretagne ne les croyait quand ils affirmaient que les Nazis présentaient une

³ Seabrook, *The Refuge and the Fortress*, op. cit., p. 20 : « a land fit for heroes ».

⁴ Gillmann, *Collar the Lot*, op. cit., p. 24 : « an asset to the United Kingdom ».

⁵ Timms, Edward, « In Freud's shadow : the double exile of Wilhelm Stekel », in : Brinson, *England, aber wo liegt es ?*, op. cit., pp. 47-58, ici p. 49 : « The outbreak of war prevented many of those admitted as trans migrants from travelling on to other destinations ».

⁶ Seabrook, *The Refuge and the Fortress*, op. cit., p. 21 : « The coexistence of parochialism and humanitarianism suggests a continuous battle, in which the latter, although often eclipsed was never defeated ».

⁷ Voir le chapitre « The British Response » dans Wasserstein, Bernard, *Britain and the Jews of Europe, 1939-1945*. Londres : Leicester University Press, 1999, pp. 183-221.

menace sérieuse ; en conséquence, très peu de Britanniques comprenaient pourquoi ils étaient partis [...]. Cette incrédulité était partiellement liée à l'ignorance complète de la situation sur le Continent. [...] Mais cela était dû aussi au respect considérable, sinon à l'admiration portée au régime hitlérien, au moins jusqu'à l'entrée en guerre, et ce malgré la persécution des Juifs et des autres minorités. Il y eut bien quelques réactions contre les aspects extrêmes du mouvement nazi, mais son antisémitisme en soi n'éveilla pas de critique généralisée⁸.

Dans ces circonstances, même si l'étape du départ sert parfois à créer des réseaux de solidarité, voire repose sur des réseaux préexistants, souvent restreints à l'échelle familiale, le moment de l'installation signifie 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 stables de migrants sur le sol britannique.

Malgré le contexte politique difficile, l'immigration de la communauté scientifique vers le Royaume-Uni et les États-Unis est comparativement aisée, et ce dès le début de ce mouvement migratoire généralisé. Les scientifiques les plus célèbres bénéficient certes de la bienveillance du gouvernement envers les émigrés porteurs d'un avantage économique, mais on voit également émerger un sentiment communautaire à travers les actions générales de solidarité qui sont mises en place dans le courant de l'année 1933 : l'*Emergency Committee in Aid of Displaced German and Foreign Scholars* à New York, la *Notgemeinschaft deutscher Wissenschaftler im Ausland* à Zurich et l'*Academic Assistance Council* à Londres⁹. C'est l'historique de cette organisation britannique qui nous intéresse tout particulièrement ici. En avril 1933, l'économiste autrichien Ludwig von Mises et le physicien hongrois Leó Szilárd, ayant pris conscience très tôt de l'impossibilité pour les scientifiques juifs d'Europe occidentale et centrale de continuer leur carrière sous le régime hitlérien, persuadent le directeur de la *London School of Economics* (LSE), William Beveridge, qu'ils ont rencontré lors d'un séjour à Vienne, d'agir en faveur des universitaires menacés¹⁰. Beveridge lance à la LSE l'*Academic Freedom Fund*, un fonds de soutien alimenté par les contributions du personnel de l'université. Il étend ensuite ce projet au reste des

⁸ Berghahn, *Continental Britons*, *op. cit.*, p. 138: « One of the most frustrating aspects of their situation in the 1930s was the fact that hardly anybody in Britain believed them how serious the Nazi threat was ; as a result, very few British people understood why they had left. [...] This disbelief was partly due to sheer ignorance about the situation on the Continent [...]. But it was also the result of Hitler's regime enjoying considerable respect, if not admiration, at least up to the war, the persecution of the Jews and other minorities notwithstanding. There was some reactions against the extreme elements in the Nazi movement, but its antisemitism as such did not arouse general criticism ».

⁹ Beveridge, William, *Power and Influence*. [s.l.] : Hodder et Stoughton, 1953, pp. 243-245.

¹⁰ Voir Szilárd, Leó, « Reminiscences », in : Fleming / Bailyn, *Intellectual Migration*, *op. cit.*, pp. 94-151.

universités britanniques en créant une association d'entraide avec le soutien de la *Royal Society*. La fondation de l'AAC est annoncée le 24 mai 1933 dans la presse¹¹.

L' institution s'est donné pour but de défendre l'universalité 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 privé de la liberté sacrée 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'Hitler¹² ». Sur le plan pratique, l'association se veut d'abord un réseau d'aide à l'émigration qui ne se limiterait pas aux personnalités éminentes de la recherche mais inclurait aussi les jeunes chercheurs. Un courrier est envoyé aux universités en juin 1933 pour établir une liste des postes disponibles dans les différentes facultés. Sur le même principe que le projet initial de la LSE, la majorité des fonds vient d'universitaires qui reversent une partie de leur salaire¹³. En août 1933, l'AAC est parvenue à récolter la somme de 9 690 £. Cet argent est distribué à la fois selon les besoins et selon les mérites des universitaires candidats au déplacement : ceux qui ont une famille reçoivent 250 £ par an, contre 182 £ pour les célibataires¹⁴.

En 1936, après trois ans d'existence, il devient difficile de maintenir l'efficacité d'un système qui a été établi dans une situation d'urgence. L'AAC devient alors un organisme permanent, la *Society for the Protection of Science and Learning*¹⁵, par la fusion avec la *Notgemeinschaft deutscher Wissenschaftler im Ausland* qui s'est installée à Londres en 1935 et a publié une « Liste des universitaires déplacés¹⁶ ». Au lieu du principe d' « assistance » qui renvoie au destin précaire des universitaires réfugiés, la notion de « protection » choisie comme nouvel intitulé par l'organisation rappelle l'universalité de la responsabilité qu'elle a 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 » (*displaced scholars*), le titre officiel pour désigner les bénéficiaires de l'aide de l'association, et leurs collègues britanniques. À l'origine, les

¹¹ Voir Beveridge, William, « Introductory note », in : Bentwich, *Rescue and Achievement of Refugee Scholars*, *op. cit.*, pp. ix-xv.

¹² *Id.*, *A Defence of free Learning*. Londres : Oxford University Press, 1959, p. 7 : « the spontaneous rising of our university and those who worked and lived there, in defence of free Learning against Hitler's attack ».

¹³ Voir *ibid.*

¹⁴ « Rapport d'activité » du 1^{er} août 1933, SPSL 1/7. Ce document décrit également en détail les principes de fonctionnement de l'association, que nous ne faisons ici que résumer. Sur la SPSL, voir Baldwin, Nicholas, « Das Archiv der SPSL », *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, vol. 36, n° 4, 1988, pp. 793-795 ; Erichsen, Regine, « Fluchthilfe », in : Krohn / Kohlhaas, *Handbuch der deutschsprachigen Emigration*, *op. cit.*, pp. 62-81 et Zimmerman, David, « The Society for the Protection of Science and Learning and the politicization of British Science in the 1930s », *Minerva*, vol. 44, 2006, pp. 25-45.

¹⁵ Voir Erichsen, « Fluchthilfe », *op. cit.*, p. 81.

¹⁶ Voir Benz, Wolfgang, *Flucht aus Deutschland : zum Exil im 20. Jahrhundert*. Munich : DTV, 2001.

bourses d'aide sont attribuées pour un an, puisque dans l'opinion courante il faut surtout pallier une crise temporaire. Pour pouvoir 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 plus ou moins rapidement 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 très peu de débouchés (voir Annexe : Tableau 1).

1.2 Nikolaus Pevsner et la SPSL

Nikolaus Pevsner se renseigne en juillet 1933 sur « les possibilités de trouver un emploi à l'étranger¹⁷ » par l'intermédiaire de l'association. Il obtient une 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 1934¹⁸ dans le département du Commerce et dans le domaine du design industriel. Il hésite à accepter car il craint, en s'éloignant de Londres, la ville qui concentre les rares institutions vouées à l'histoire de l'art, de se trouver relégué en périphérie de la vie universitaire. Il serait ensuite confiné, dans l'esprit de futurs employeurs potentiels, dans un champ de recherche qui n'est pas le sien, ce qui réduirait ainsi ses chances ultérieures de travailler sur le sujet auquel il a été formé. Il fait part de ses doutes à son épouse en février 1934 : « 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, NDA] dans les projets d'histoire de l'art¹⁹ ».

La SPSL lui a suggéré cette place à Birmingham car, dans les cas où les postes universitaires 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

¹⁷ Lettre de Nikolaus Pevsner à l'AAC, 5 juillet 1933, SPSL : « the possibilities of finding some employment abroad ».

¹⁸ Voir la lettre d'*id.* à Carola, 8-9 février 1934, AP.

¹⁹ *Ibid.*, février 1934 : « Vielleicht ist's in jeder Beziehung noch zu früh. D. h. zu früh für uns, uns niederzulassen, und zu früh nach aussen hin, den Eindruck dieser Endgültigkeit zu erwecken. Vielleicht müsste ich doch erst in die dortigen kunstgeschichtlichen Pläne hineindringen ».

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 servir²⁰. » Le chapitre précédent a mis en lumière une première série de raisons pour lesquelles il serait réticent à quitter les cercles sociaux tracés par la *Bildung* pour rejoindre ceux qui sont culturellement associés à la profession de son père. C'est effectivement sur la base de l'expertise acquise pendant son expérience à Birmingham qu'on lui propose en 1935 un poste de conseiller en achats pour le nouveau magasin londonien de la compagnie 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 aurait été de poursuivre les candidatures auprès d'universités au Canada ou en Australie entamées 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 quelque chose de 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 période²¹. La rémigration avec le soutien de l'association est une possibilité que Pevsner 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 à nouveau l'*anxiety*, Londres, pas l'autre bout du monde²².

1.3 Une communauté scientifique internationale face à des enjeux politiques 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, et ce résultat est sans doute lié à la dimension internationale de la notion de liberté de la science qui sert de justification morale à ce mouvement d'entraide pratique. Pour William Beveridge, c'est même, en théorie comme dans la pratique, « la chose la plus

²⁰ Questionnaire, 9 octobre 1934, SPSL : « I doubt, if my training should make me fit to an Industrial position. Maybe, that my work I am doing at Birmingham and which will lead to a book on questions of design in industry, is of a certain value in that line ».

²¹ Voir lettre de l'AAC à Nikolaus Pevsner, 26 avril 1935, *ibid.*

²² Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 2 juin 1935, AP : « Pro Australien : Neues Land und neuer Anfang, mehr Geld gleich, Beruf für den ich geeignet bin, – aber pro Russell : Mehr Entwicklungsmöglichkeiten, permanenter und nicht nur auf zwei Jahre mit neuer *anxiety* darnach, London und nicht auf der anderen Seite der Welt ».

importante au monde » pour les universités : « même si elles devaient prendre en compte leurs employés britanniques », elles ont fait « tout ce qui était en leur pouvoir pour aider les victimes de ces assauts à la liberté, partout dans le monde²³ ». La mise en avant de valeurs qui transcendent tous les nationalismes et sont érigées paradoxalement en source de fierté nationale devient en fait un lieu commun dans les récits d'après guerre.

Quelques extraits d'un essai de 1959 par Francesca Wilson (un livre pour lequel Pevsner a préféré ne pas témoigner) l'illustrent clairement :

Dans ces terribles années 1930, 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 : le monde académique anglo-saxon se révélait digne de son héritage, et donnait les preuves de sa foi en une solidarité de la connaissance²⁴.

L'université britannique est présentée comme une force de rassemblement ayant pris le relais des autorités politiques après qu'elles ont échoué dans leur devoir moral de défense des « idéaux humanistes » internationaux, et ayant su préserver pendant le conflit les fondamentaux de la démocratie et du libéralisme :

C'était une démonstration splendide du fonctionnement d'institutions libres et du pouvoir de quelques intellectuels à transmettre leur vision à d'autres, surmontant ainsi les obstacles que la bureaucratie, l'intérêt personnel et les préjugés mettaient sur leur chemin. Il fut ainsi démontré que le milieu académique britannique était fidèle au concept médiéval de l'université [...]. Car la connaissance est une. Il n'était jamais question de la nationalité des intellectuels²⁵.

Héritière du sens premier de l'université, l'action de la SPSL se base en outre sur un réseau international déjà existant, par la nature même des échanges entre scientifiques :

Les universitaires échangeaient déjà depuis longtemps leurs connaissances avec des collègues étrangers, travaillaient dans des laboratoires et des librairies communs et se rencontraient lors de conférences dans divers pays. Ainsi, un réseau de contact humain avait émergé, qui a prouvé son importance dans cette

²³ Beveridge, *A Defence of Free Learning*, *op. cit.*, p. 20 : « Our universities, though they had to consider their British staff, in principle and in practice looked on freedom of learning as the most important thing in the world. They went to every length possible to help victims of attacks on such freedom anywhere ».

²⁴ Wilson, Francesca, *They came as Strangers. The Story of Refugees to Great Britain*. Londres : Hamilton, 1959, p. xviii : « In those terrible '30s when Europe was giving up its humanist ideals and hard won freedom and when governments in Britain and France were compromising with the powers of darkness, it is consoling to remember that one lamp was kept still burning : the Anglo-Saxon academic world was worthy of its heritage and gave proof that it believed in the solidarity of learning ».

²⁵ *Ibid.*, p. 226 : « It was a splendid demonstration of the working of free institutions and the power of the enlightened few to force their vision on others. It showed the British academic world true to the medieval concept of university. [...] For learning was one. There was no question of the scholar's nationality ».

heure de péril pour la survie non seulement de l'érudition, mais aussi des personnes²⁶.

Toutefois, le discours héroïque *a posteriori* ne doit pas dissimuler certaines réalités moins honorables, à commencer par l'exploitation intéressée, par le gouvernement, 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 la cause nationale pour ce qui est des champs de la connaissance qui n'ont pas d'application pratique immédiate. Le mouvement de solidarité, dans de telles situations, est 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 réfugiés²⁷, tandis que le personnel en place se sent parfois menacé par la compétition potentielle. Ainsi l'*Association of University Teachers* se prononce-t-elle contre l'installation de chercheurs émigrants²⁸. D'autre part, « 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 académiques²⁹ ».

En faisant graduellement évoluer les mentalités, la SPSL a certainement eu une grande part dans la fédération et la politisation de la communauté scientifique britannique, et sa réussite tient à un sens aigu de la diplomatie : dans les premiers temps, elle 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 potentiels³⁰ ». L'association 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 établir les listes d'universitaires réfugiés, d'une part, et d'autre part pour ne pas s'aliéner, en faisant de la défense des réfugiés une cause juive, les universités britanniques qui montrent des réticences à s'impliquer dans le réseau d'entraide. En novembre 1937 a lieu une réunion internationale des institutions d'aide aux réfugiés qui permet de prendre conscience de la portée mondiale de la question.

²⁶ Berghahn, *Continental Britons*, *op. cit.*, p. 79 : « Scholars had long before exchanged their knowledge with colleagues abroad, worked in each other's laboratories and libraries and met at conferences in various countries. Thus a network of human contacts had emerged which proved its importance in this hour of danger not only to academic but also to physical survival ».

²⁷ Voir Seabrook, *The Refuge and the Fortress*, *op. cit.*, pp. 66 et suivantes.

²⁸ Hirschfeld, Gerhard, « Durchgangsland Grossbritannien ? Die britische 'Academic community' und die wissenschaftliche Emigration aus Deutschland », in : Brinson, *England, aber wo liegt es*, *op. cit.*, pp. 59-70, ici p. 61.

²⁹ Marks, *In Defence of Learning*, *op. cit.*, p. 6 : « Anti-semitism, while not as powerfully expressed as in North America, was a pervasive undercurrent in British society and was evident in government and even in academic circles ».

³⁰ *Ibid.* : « Distinguished Jewish academics were not invited to join the AAC council or given prominent executive positions, lest this antagonized potential donors and sympathizers ».

L'association change alors 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'*Appeasement*, la SPSL unifie l'université autour de la défense de la liberté de la science dans le monde, au sein du combat idéologique global mené par les Alliés³¹. 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.

Malgré un discours universaliste, la SPSL a donc contribué au discours national britannique sur la place de la connaissance, et au 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 temporairement³². Le processus d'institutionnalisation de la SPSL est complété en 1939, année à partir de laquelle l'association reçoit des subventions du gouvernement. De fait, si on recense après la guerre 2 540 universitaires déplacés, seuls 612 d'entre eux sont restés en Grande-Bretagne³³. (D'un autre côté, où qu'ils soient, la plupart des intellectuels immigrés déclarent avoir décliné une ou des propositions de retour dans leurs institutions ou dans leur pays d'origine.) Mais le discours universaliste de la communauté scientifique s'est peu à peu intégré dans une image culturelle nationale rehaussée par l'existence même de l'association d'entraide, saluée comme une manifestation supplémentaire de la victoire de l'esprit européen des Lumières, dans sa composante britannique où le Royaume-Uni est présenté comme le dernier bastion de l'Europe contre la barbarie nazie.

2 De *displaced scholar* à *enemy alien* : le camp d'internement comme seuil

Au moment de l'entrée en guerre du Royaume-Uni en septembre 1939, Nikolaus Pevsner a publié deux livres, regagné un semblant de stabilité grâce à son travail pour la compagnie Gordon Russell et s'est reconstitué une place que sa naturalisation aurait pu officialiser. Cependant, les événements que nous allons aborder maintenant causent une

³¹ Voir Zimmerman, « The Society for the Protection of Science and Learning », *op. cit.*, pp. 40 et suivantes.

³² Voir « Rapport annuel », 1938, SPSL.

³³ Voir Beveridge, *A defence of free Learning*, *op. cit.*

nouvelle dislocation des trois composantes identitaires définies par Grimm. Relegué dans la catégorie des *enemy aliens*, 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 sa libération, 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.

2.1 L'internement des émigrés de langue allemande sur le sol britannique pendant la Seconde Guerre mondiale

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 du national-socialisme et l'absence de réaction des Britanniques, dont Zweig interprète l'attitude face à la propagande comme un mélange de « naïveté » et de « noble crédulité³⁴ ». Il a d'ailleurs cru préférable de se tenir à l'écart des discussions politiques entre 1934 et 1940 :

En Autriche, je n'avais rien pu dire contre la folie des cercles dirigeants, comment aurais-je pu m'y essayer ici, alors que je me sentais comme un invité de cette belle île, sachant pertinemment que lorsque je les avertirais du danger que représentait Hitler pour le monde (avec nos connaissances claires et bien informées), on prendrait cela pour une opinion guidée par l'intérêt personnel³⁵ ?

Alfred Kerr offre une analyse plus sévère dans son journal en 1937 :

[Les politiciens britanniques] sont sûrement aujourd'hui comme autrefois les « amis des Allemands » par excellence ; le mot « allemand » représente en soi quelque chose de noble [...]. Les Nazis l'ont surtout rendu traître, mensonger, cruel, lâche, hâbleur, servile. Les Anglais qui acceptent actuellement le concept d'Allemagne d'aujourd'hui pour ce qu'il était autrefois sont des esprits infantiles. Mieux : ils sont comme les abonnés d'un journal qui a changé d'avis une dizaine de fois sans qu'ils ne le remarquent, et ils sont restés les « vieux abonnés fidèles ». [...] Chers Britanniques qui confondez allemand et brun : êtes-vous prêts à tout avaler ? À avaler simplement la non-éthique brune sans remarquer que l'épidémie se répand déjà ? Cette épidémie de l'âme qui s'installe sans résistance et annule toute morale ? Le nazisme est-il un détail, une bagatelle [...] ? Ce serait

³⁴ Zweig, *Die Welt von Gestern*, op. cit., p. 356 : « Naïvität und edle Gutgläubigkeit ».

³⁵ *Ibid.* : « Ich hatte in Österreich nichts ausrichten können gegen die Torheit der führenden Kreise, wie sollte ich es hier versuchen, hier, wo ich mich als Gast dieser guten Insel fühlte, der wohl wußte, daß, wenn er – mit unserem klaren, besser informierten Wissen – auf die Gefahr hinwies, die von Hitler der Welt drohte, man dies als persönlich interessierte Meinung nehmen würde ? »

de la folie, parce qu'on fut autrefois ami des Allemands, que d'être aujourd'hui ami des Nazis³⁶.

Pevsner quant à lui remarque en 1934 que pour l'opinion publique britannique, tout en Allemagne est « d'un seul tenant³⁷ ».

L'écrivain et journaliste Sebastian Haffner fait la synthèse du climat intellectuel en Allemagne et de sa réception à l'étranger dans l'essai *Germany : Jekyll and Hyde* qu'il commence à rédiger à partir de septembre 1939. De la même génération que Pevsner, Haffner, né Raimund Pretzel à Berlin en 1907, a connu un parcours parallèle qui enrichit l'image collective de la constellation des réfugiés de langue allemande en Grande-Bretagne. Dans *Jekyll and Hyde*, publié en 1940, les notes de l'éditeur décrivent 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 naissance³⁸ ». 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.

Lors de son séjour, Haffner réalise que le public 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 pouvoir³⁹ ». Dans la préface de *Jekyll and Hyde*, il déplore le fait « que les Allemands aient eu si peu d'opportunités de prendre part à la discussion. Car il manque à cette controverse la qualité même qu'un Allemand pourrait y apporter :

³⁶ Kerr, *Ich kam nach England, op. cit.*, p. 131 : « Wahrscheinlich sind [britische Politikern] jetzt wie damals schlechthin 'Deutschenfreunde' ; das Wort deutsch vertritt an sich etwas Edles [...]. Es kriegte ja vorwiegend durch die Nazis den Begriff : tückisch, verlogen, grausam, feig, grossmülig, ochlokratisch, frech-bedientenhaft. Engländer, die gegenwärtig denselben Deutschbegriff von früher wie von heute annehmen, sind Kinderseelen. Oder vielmehr : sie sind wie der Abonnent einer Zeitung, die zehnmal ihren Standpunkt gewechselt hat – und er merkt es nicht... und bleibt halt der 'treue, alte Abonnent'. [...] Liebe britische Verwechsler von deutsch und braun : schluckt ihr denn alles ? Schluckt ihr einfach die braune Unethik und merkt nicht, dass damit in eurem eignen Lande schon der Bazillenkrieg losgeht ? nämlich die seelische Seuche, die bei widerstandsloser Hinnahme jeden moralischen Besitz nullt ? Ist Nazitum eine Kleinigkeit, ein Pappentiel [...] ? Wahnsinn wär's also, weil man vormals deutschfreundlich war, heute nazifreundlich zu sein ».

³⁷ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, octobre 1934, AP : « es ist auch alles so aus einem Guss ».

³⁸ Haffner, Sebastian, *Germany : Jekyll and Hyde*. Londres : Secker & Warburg, 1940, p. xxxi : « The author is an 'Aryan' German under forty years of age, who has lived all his life in Germany. He was trained as a lawyer and worked for six years under the Nazi regime. Having been brought up in the Liberal tradition he determined to leave the land of his birth ».

³⁹ *Ibid.*, *Als Engländer maskiert : ein Gespräch mit Jutta Krug über das Exil*. Munich : DTV, 2004, p. 31 : « Sie wußten sehr wenig. Es gab entweder die Meinung, alle Deutschen sind Nazis geworden, oder die Meinung, es gibt in Deutschland eine wunderbare Opposition, die demnächst die Macht übernehmen wird ».

l'exhaustivité⁴⁰ ». L'objectif de cette analyse différenciée de la population allemande est de favoriser l'élaboration par les Alliés d'une stratégie de propagande pertinente, qui selon lui fait encore défaut :

Parfois, on s'adresse aux Allemands comme s'ils étaient anglais. Parfois, on essaye dans le même pamphlet d'influencer les Nazis et les vrais patriotes en même temps que les partisans de l'opposition allemande. Le résultat est qu'on les manque tous et qu'on éveille un sentiment général de méfiance⁴¹.

La référence littéraire à Robert Louis Stevenson vise à créer une affinité intellectuelle avec le lecteur britannique et à le prédisposer à donner une place à l'émigration allemande dans le combat au côté des Alliés, une argumentation menée dans les derniers chapitres intitulés « L'opposition » et « Les émigrés » : « 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* allemand⁴² ». Le départ de nombreux émigrés est présenté comme « une forme particulière de résistance nationale⁴³ » qui pourrait être utilisée par les forces alliées pour constituer une légion allemande⁴⁴, 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 élevées⁴⁵, ou encore pour mettre en place une institution politique qui officialiserait l'existence de l'« autre Allemagne » et préparerait la reconstruction du pays après la guerre⁴⁶.

Malgré ces suggestions qui reflètent l'état d'esprit d'un grand nombre d'Allemands à l'étranger, l'annonce de l'entrée en guerre de l'Angleterre le 3 septembre 1939 répand un climat d'hostilité généralisée qui finit par affecter l'ensemble des réfugiés, sans discernement⁴⁷. Un mouvement similaire de germanophobie a entraîné pendant la période 1914-1918 l'internement des ressortissants allemands, pratique courante en temps de guerre⁴⁸. Même si la politique d'*Appeasement* laisse envisager un assouplissement de l'atmosphère méfiante envers les émigrés de langue allemande dans les années 1930, un antisémitisme latent incite le *German Jewish Aid Committee* à publier un guide intitulé *While You Are In England : Helpful Information and Guidance*

⁴⁰ *Id.*, *Jekyll and Hyde*, *op. cit.*, p. xxxiv : « It is a pity that Germans have had so little opportunity of taking part in this discussion. For this controversy lacks precisely the quality that a German could contribute – thoroughness ».

⁴¹ *Ibid.*, p. xxxvi : « Sometimes [propaganda] speaks to Germans as if they were Englishmen. Sometimes it tries, in one and the same pamphlet, to influence Nazis and ingenuous patriots as well as partisans of the German opposition – with the result that it misses all alike and arouses general mistrust ».

⁴² *Ibid.*, pp. 204-205 : « A large part of German political thought is active today outside Germany, everywhere where the German spirit feels more at home for the time being than in the German Reich ».

⁴³ *Ibid.*, p. 214 : « their particular form of national resistance ».

⁴⁴ Voir *ibid.*, p. 221.

⁴⁵ Voir *ibid.*, p. 222.

⁴⁶ Voir *ibid.*, p. 223.

⁴⁷ Voir Wasserstein, *Britain and the Jews of Europe*, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁸ Voir Seabrook, *The Refuge and the Fortress*, *op. cit.*, p. 19.

*for Every Refugee*⁴⁹ (« Pendant votre séjour en Angleterre : informations et conseils utiles pour tous les réfugiés »). On recommande aux réfugiés 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 leur permettre de se fondre dans la population et de ne pas attiser le ressentiment populaire dans un contexte de crise économique. Dès 1938 pourtant, le *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 les étrangers qui sont arrivés en Grande-Bretagne après le 1^{er} janvier 1919, mais sans déterminer 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 potentiels⁵⁰.

On impose en septembre 1939 aux émigrants de langue allemande le statut d'*enemy aliens* (ressortissants de pays ennemis)⁵¹. Une zone de protection est instaurée le long des côtes est et sud, dans laquelle tous les Allemands et les Autrichiens entre seize et soixante ans, c'est-à-dire les individus pouvant présenter un risque, doivent être internés à titre préventif. Une centaine de tribunaux (composés de juristes, d'après les directives du Ministère de l'intérieur) sont mis en place en octobre 1939 afin de recenser ces réfugiés et de les classer 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 la possession d'une voiture, d'un appareil-photo ou de cartes à grande échelle leur est interdite ; 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 date⁵². 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 de catégorie A 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.

Ce bilan somme toute assez rassurant n'empêche pas une vague de panique populaire lorsque les nouvelles venant du Danemark et de la Hollande arrivent en

⁴⁹ German Jewish Aid Committee, *While You are in England. Helpful Information and Guidance for Every Refugee*. Tiptree : Anchor Press, 193[?].

⁵⁰ Voir Gillmann, *Collar the Lot*, *op. cit.*, p. 24 et suivantes.

⁵¹ Une mesure similaire est prise au même moment aux États-Unis.

⁵² Voir Johnson, Herschel, « European War 1939/895 », Archives nationales des États-Unis, Washington, dossier 740.00115.

Grande-Bretagne au printemps 1940 ; on craint alors la présence d'une « Cinquième Colonne » dans le pays. La rumeur a commencé dès la guerre d'Espagne, pendant laquelle l'interception de documents a prouvé l'activité d'un réseau allemand dans la guerre civile, réseau qui n'est peut-être pas limité à l'Espagne⁵³. L'*Evening Standard* affirme en février 1939 que quatre cents agents de la Gestapo se trouvent en Angleterre et que certains se présentent comme des réfugiés juifs. Les soupçons d'espionnage, de sabotage et d'infiltration se répandent et alimentent ce qui s'apparente à une hystérie collective, à en juger par le ton alarmiste adopté par les journaux : on citera le *Daily Express*, « Serions-nous un peu trop laxistes ? Prenons-nous trop de risques ? Voilà les questions qu'on entend les gens poser⁵⁴ », le *Sunday Express* : « Être un réfugié en Angleterre devient non seulement une vie plaisante mais aussi prospère⁵⁵ », ou encore le *Daily Mail* :

Il faut retirer aux tribunaux locaux qui n'avancent qu'en tâtonnant la responsabilité de regrouper les ressortissants de pays ennemis. Tous les réfugiés d'Autriche et d'Allemagne, hommes et femmes, devraient être envoyés sans délai dans un coin isolé du pays et gardés là-bas sous surveillance rapprochée⁵⁶ !

Les milieux politiques sont tout aussi hostiles que la presse, comme le montre cette intervention du diplomate Neville Bland à la BBC en mai 1940 :

Soyez prudents, en ce moment, et ne faites pas entièrement confiance à ceux et celles qui ont des connexions allemandes ou autrichiennes. Si vous connaissez des personnes dans cette catégorie qui sont encore en liberté, ouvrez l'œil, il se peut qu'ils n'aient rien à se reprocher, mais peut-être pas, et aujourd'hui nous ne pouvons pas nous permettre de courir ce risque. Nous avons beaucoup à apprendre de la Hollande, et il se pourrait que des surprises diaboliques nous attendent encore⁵⁷.

L'atmosphère de panique est entretenue par des histoires d'espionnage aux Pays-Bas, en Belgique et en France, relayées par les journaux. La chute de quatre pays en si peu de temps 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 certes peu crédible, mais on

⁵³ Voir De Jong, Louis, *The German Fifth Column in the Second World War*. Chicago : University of Chicago Press, 1956, p. 40 et suivantes.

⁵⁴ *Daily Express*, Londres, 16 janvier 1940 : « Are we getting a bit too lenient ? Are we taking too many chances ? That is the question you hear people asking ».

⁵⁵ *Sunday Express*, Londres, 28 janvier 1940 : « Being a refugee in England is becoming not only a pleasant but a prosperous life ».

⁵⁶ *Daily Mail*, Londres, 24 mai 1940 : « The rounding up of enemy aliens must be taken out of the fumbling hand of local tribunals. All refugees from Austria and Germany, women and men alike, should be drafted without delay to a remote part of the country and kept under strict supervision ! »

⁵⁷ Cité dans Koch, Eric, *Deemed Suspect : A Wartime Blunder*. Toronto : Methuen, 1980, p. 33 : « Be careful at this moment how you put complete trust in any person of German or Austrian connection. If you know people of this kind who are still at large keep your eye on them, they may be perfectly all right, but they may not, and today we can't afford to take risks. We may have many lessons to learn from Holland, there may still be some devilish surprises in store for us ».

rapporte que la Norvège et le Danemark ont justement été victimes de leur crédulité⁵⁸.

Des précautions sont donc prises : le Ministère de l'intérieur demande au public de rester en alerte quant à l'arrivée de parachutistes, les habitants des zones rurales se constituent en milices, tandis qu'on forme des ligues de *Local Defense Volunteers* dont découleront plus tard les *Home Guards*. D'autre part, l'armée et la police ont toute autorité pour inspecter les habitations privées et exiger la présentation immédiate de pièces d'identité⁵⁹. Les ressortissants étrangers eux-mêmes voient leurs libertés sévèrement restreintes. 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'*Appeasement* est finie, et veut éviter un retournement de loyauté parmi les réfugiés dont les familles vivent encore sous la menace nazie⁶⁰.

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 ça⁶¹ ! » (« *Collar the lot !* »). Cette même injonction prive tout à coup les réfugiés de leur individualité : les nuances introduites par les tribunaux dans un souci de justice sont abolies pour renvoyer l'étranger à sa condition première, à part, hors du groupe majoritaire. L'identité des personnes déplacées n'est plus déterminée que par la négation, par l'absence de la nationalité britannique. 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 trahison de la Grande-Bretagne contre ceux qu'elle a recueillis et la rupture du lien culturel qui avait commencé de se créer⁶². Un autre classement a en effet été mené en parallèle de la catégorisation en A, B ou C par les tribunaux mentionnés plus haut. Ils étaient aussi chargés de déterminer si les interviewés étaient « réfugiés 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 donc pas sans poser problème, car il mène parfois à l'internement dans le même camp de partisans et d'opposants au régime national-socialiste⁶³.

Le gouvernement répond à la menace supposée par l'internement des hommes des catégories B et C à partir de juin 1940, dans une dizaine de camps répartis sur tout le

⁵⁸ Voir Gillman, *Collar the Lot*, *op. cit.*, p. 74 et suivantes.

⁵⁹ Voir De Jong, *The German Fifth Column*, *op. cit.*, p. 95 et suivantes.

⁶⁰ Voir Koch, *Deemed Suspect*, *op. cit.*, p. 25 et suivantes.

⁶¹ Cité dans Gillman, *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.

⁶² Wells, H. G., « *J'accuse* », *Reynolds News*, 28 juillet 1940.

⁶³ Voir Lafitte, François, *The Internment of Aliens*. Harmondsworth : Penguin, 1940, p. 70.

territoire⁶⁴, avec une tendance à les reléguer 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 des prisonniers, une reconversion symptomatique d'une société de loisir désertée en temps de guerre. L'internement se fait aussi dans des écoles, à Edimbourg, à Southampton, à Londres. De préventif, le rejet des *enemy aliens* en marge de la communauté britannique devient systématique et répressif. Mais le but des autorités gouvernementales ébauché en 1938 est avant tout de déplacer les ressortissants des pays ennemis hors du territoire. Pour ce faire, elles entrent en contact au printemps 1940 avec les pays du Commonwealth afin de mettre en place la déportation de certains *enemy aliens*. Des convois sont ainsi envoyés au Canada et en Australie. On ne connaît pas les chiffres exacts aujourd'hui, toutefois, on sait que le Canada a dans un premier temps accepté de recevoir potentiellement 7 000 personnes⁶⁵.

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 Canada⁶⁶. C'est surtout la nouvelle du naufrage de l'*Arandora Star*, coulé par une torpille allemande le 2 juillet 1940, qui change le malaise en véritable indignation nationale. Au Parlement, on demande au minimum la séparation sur les navires entre les personnes de confession juive et ceux qui sont soupçonnés d'être des sympathisants du national-socialisme, sur la base du classement ordonné par les tribunaux⁶⁷. On remet alors en cause la politique de confinement des *enemy aliens* qui les place injustement dans un entre-deux politique, social et culturel, ce qui revient à les faire subir un double exil, comme l'exprime l'écrivain et poète Richard Friedenthal, interné au camp d'Hutchinson sur l'île de Man : « 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 Allemands⁶⁸ ? » L'opinion publique est donc de moins en moins convaincue par l'argument de la prudence contre des *enemy aliens* dont le statut n'a vraiment changé que de nom.

⁶⁴ Pour une introduction à la politique de l'internement et à la topologie des camps pendant la Seconde Guerre mondiale, on se reportera à Seyfert, Michael, *Im Niemandsland : Deutsche Exilliteratur in britischer Internierung*. Berlin : Arsenal, 1984.

⁶⁵ Voir Gillman, *Collar the Lot*, *op. cit.*, p. 150.

⁶⁶ Voir Seyfert, *Im Niemandsland*, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁷ Voir [Judex], *Anderson's Prisoners (Refugee Case-book)*. Londres : Gollancz, 1940, p. 11.

⁶⁸ Friedenthal, Richard, *Die Welt in der Nußschale*, Munich : Piper, 1956, p. 203 : « Wir sind niemand. [...] Für die Engländer, die uns interniert haben, sind wir Deutsche, für die Deutschen sind wir..., ja, was sind wir für die Deutschen ? Das hängt ganz von der Situation jedes einzelnen ab. Und wer sind überhaupt die Deutschen ? »

Ainsi, l'évêque de Chichester fustige dans un discours devant la chambre des Lords 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 termes de citoyenneté idéologique⁶⁹.

Il est dans l'intérêt de l'effort de guerre de laisser les réfugiés libres de vivre et d'exprimer un nationalisme affectif, un lien avec leur pays d'adoption. Après un rappel des terribles conditions de vie en Allemagne et en Autriche, et de la contribution des réfugiés à la vie de l'Angleterre, il ajoute : « Pourtant, le gouvernement semble aujourd'hui avoir oublié ces faits, et a classés parmi les *enemy aliens* toutes les personnes de nationalité allemande, autrichienne et italienne, indépendamment de leur identité politique ou raciale⁷⁰ ».

Ce discours insiste sur la différenciation entre nationalisme et idéologie, un argument qu'a déjà développé Haffner dans *Jekyll and Hyde*. Ce n'est pas contre la nation allemande que l'on se bat, 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 un certain nombre de Britanniques, dont quelques-uns ont été relégués là où ils ne pourront plus nuire, mais dont beaucoup occupent encore une position forte dans le pays. L'expression « *alien* » ne veut donc plus dire « politiquement déloyal ». La condition pour accepter un camarade dans ce combat ne devrait pas être « Où êtes-vous

⁶⁹ Bell, George, évêque de Chichester, 6 août 1940, cité dans *Anderson's Prisoners, op. cit.*, p. 13 : « The present war is not a war on a primarily national basis, but is, as British statesmen have often stated, a war between ideologies and principles. Therefore the question who is Britain's friend or enemy cannot anymore be answered under the aspect of 'passport nationality' but must be answered in terms which take into account the new character of the present war, in terms of ideological citizenship ».

⁷⁰ *Ibid.*, p. 16 : « Yet today the Government would appear to have forgotten these facts and has classed as 'enemy aliens' all persons possessing German, Austrian or Italian nationality, regardless of their political or racial background ».

né ? » [...] mais plutôt « êtes-vous comme nous du côté de la liberté et de l'égalité⁷¹ ? »

L'orateur forge ici l'image d'une communauté culturelle plutôt que politique, fondée sur des valeurs partagées et sur l'adhésion. L'identité devient un choix.

Dans un bilan très polémique, François Laffite, revenant dès septembre 1940 sur les événements récents, affirme lui aussi que les mesures d'internement et de déportation par le gouvernement britannique font le jeu des adversaires de la démocratie :

Quand nous avons commencé à écrire cet ouvrage, nous pensions que la politique d'internement massif des réfugiés des nazis serait utilisée par le Dr. Goebbels et par la presse américaine pour démontrer que la Grande-Bretagne n'est pas une démocratie qui se bat pour de nobles principes, mais simplement un pays jaloux du rival allemand qu'il cherche à détruire pour des raisons sordides. Nous pensions que chaque réfugié anti-nazi qui était interné serait utilisé, en Allemagne comme dans les pays neutres, par les adversaires de l'effort de guerre britannique comme une preuve supplémentaire que la Grande-Bretagne avait renié ses principes démocratiques⁷².

Sur le plan pragmatique, conclut-il, s'il est certes nécessaire de repérer les espions éventuels, il est bien plus facile de se forger une fausse nationalité que de feindre des convictions idéologiques. De plus, le gouvernement possède beaucoup plus d'informations sur les *enemy aliens* que sur les ressortissants britanniques ordinaires, puisque leurs papiers sont vérifiés à leur entrée dans le pays, selon un processus très rigoureux⁷³.

2.2 Lingua, securitas et dexteritas reformulées dans le camp de Huyton

La césure radicale que représente l'internement dans le processus de construction identitaire des individus déplacés rappelle la part d'arbitraire dans ce processus et sa non-linéarité. Les parcours personnels et collectifs se composent à partir de discontinuités et d'événements qui forment des tournants, ce en quoi le parcours de

⁷¹ *Ibid.*, p. 17 : « « We stand or fall in the eyes of the world by an international principle, which is as dear to the Americans, Frenchmen, Czechs, Dutchmen, Belgians, Norwegians, Poles, Germans, Austrians and Italians as it is to ourselves, and which is repugnant not only to Hitler, Mussolini, Franco and their European retinue, but also to a number of British people, some of whom have been placed out of harm's way, but many of whom still hold high position in this country. It follows that the expression 'alien' no longer means 'potentially disloyal'. The condition of acceptance as a comrade in the struggle should be not 'where did you happen to be born' [...] but rather 'do you stand with us for freedom and equality' ? »

⁷² Laffite, *The Internment of Aliens*, *op. cit.*, p. 155 : « When we began writing this book we imagined that the policy of wholesale internment of refugees from the Nazis would be widely used, both by Dr. Goebbels and in the American Press, to demonstrate that Britain is not a democracy fighting for noble principles, but simply a country which is jealous of its German rival whom it is seeking to destroy for purely sordid reasons. We expect every anti-Nazi refugee who was interned would be used, both in Germany and in neutral countries, by the opponents of the British war efforts as one more proof that Britain has foresworn democratic principles ».

⁷³ Voir [Judex], *Anderson's Prisoners*, *op. cit.*, p. 17.

Nikolaus Pevsner est exemplaire. Comme le raconte William Beveridge, l'internement massif concerne aussi les intellectuels déplacés qui dépendent de la SPSL : « La quasi totalité de nos 500 et quelques universitaires d'Allemagne, d'Autriche et d'Italie, a disparu du jour au lendemain⁷⁴ ». Pevsner est arrêté en juillet 1940 et doit à nouveau faire face à la triple perte identitaire de la *securitas* (il n'a plus de place légitime et sa candidature de naturalisation est interrompue), de la *dexteritas* (dans le camp, il est soumis à l'autorité militaire, tandis que s'opère par son isolement une rupture de fait des liens sociaux et professionnels qu'il vient de créer), et de la *lingua*. En effet, ce qui pourrait sembler la reconstitution d'une communauté allemande en microcosme est en réalité un assemblage disparate de destins singuliers à divers stades du parcours d'intégration dans la société britannique, dont la non-représentativité est d'ailleurs renforcée par le fait que les hommes adultes sont séparés de leurs familles. L'éclectisme de la population des internés est à peine dissimulé par la fausse homogénéité que leur confère leur statut commun d'*enemy aliens*.

Pevsner 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 tard⁷⁵ ». 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 méchants⁷⁶ ». Il est ensuite transféré à Huyton, un camp installé dans un lotissement en construction à Liverpool, qui a été ouvert en prévision dès le 17 mai 1940. Dans un premier temps, il est logé dans une tente, puis il se porte volontaire pour travailler dans les services administratifs du camp, ce qui le fait avancer dans la hiérarchie interne : on le fait passer dans la meilleure partie du camp, les maisons du lotissement, encore dépourvues de meubles : « 12 à 16 personnes par maison, tous sur des paillasses sauf les plus âgés, tous avec des couvertures mais pas de draps, etc. C'est primitif, mais en aucun cas insupportable⁷⁷ ». Pevsner raconte ensuite à Carola qu'en se pliant (apparemment à contrecœur) aux règles implicites de « favoritisme » (« *Schiebung* ») qui parcourent le camp, il obtient même une chambre individuelle, ce qui est un luxe inespéré⁷⁸.

Les conditions pratiques, bien que précaires, sont en fait comparables au contexte difficile dans lequel vit la majorité de la population britannique en temps de guerre. L'historien d'art le constate presque avec inquiétude : « Le camp s'améliore de façon

⁷⁴ Beveridge, *A Defence of Free Learning*, op. cit., p. 55 : « Practically all our 500-odd academic refugees from Germany, Austria and Italy disappeared overnight ».

⁷⁵ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 4 juillet 1940, AP : « I am at Kempton Park Internment Camp. I am well and will let you have my future address later ».

⁷⁶ *Ibid.*, 1^{er} août 1940, GP 6/135 : « deftly large rooms, bed and irregular food, nasty officers, and a deep depression ».

⁷⁷ *Ibid.* : « 12-16 people in one house, all on palliasses, except the oldest ones, all with blankets without sheets etc. – primitive but by no means unbearable ».

⁷⁸ Voir *ibid.*

assez spectaculaire, c'est trop, je pense ». Sa crainte est en effet que « cela n'affecte l'opinion publique, si nous n'inspirons plus la pitié aux gens ». Il décrit des conditions assez privilégiées : « Il y a maintenant un café et des promenades en groupe hors des barbelés (je n'y prends pas part), et des hauts-parleurs et du football, etc. Rien à voir avec l'état originel du camp⁷⁹ ». Pevsner obtient certains avantages en devenant enseignant à 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'école⁸⁰.

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 sujet que j'avais préparé pour Birkbeck College⁸¹ ». 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' ; quand j'aidais à la *registration*, c'était au Canada, et maintenant à l'île de Man. Je ne veux y aller sous aucun prétexte. Ne serait-ce qu'à cause d'Hitler⁸² ». L'expérience de l'internement dans un camp de réfugiés est donc significative, par la mise à l'écart radicale et arbitraire qui interrompt la progression de l'étranger vers le groupe et le fige dans l'entre-deux. L'internement est 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 atteint la Grande-Bretagne.

Les semaines que Pevsner passe à Huyton peuvent être observées comme un dispositif accéléré de transfert, qui plonge abruptement le sujet dans une configuration semblable à la précarité de ses conditions d'arrivée dans le pays, mais accentuée. 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

⁷⁹ *Ibid.*, 5 août 1940 : « The Camp is improving rather spectacularly, too much so, I think. It may do damage to public opinion, if people stop pitying us. There is now a café, and walks in groups outside the barbed wire (I don't do that) and a loudspeaker and football etc. »

⁸⁰ *Ibid.*, 1^{er} août 1940 : « Since I had from the beginning taken a particular interest in education, English courses etc, and the officer of the new camp is enterprising and personally nice, I secured his help, got the nicest house in the whole place as a schoolhouse ».

⁸¹ *Id.*, 9 août 1940, AP : « My College flourishes, I give nine lessons a week – all English – and two history of art lectures ; the subject I had planned for Birkbeck College ».

⁸² *Ibid.*, 22 août 1940 : « Einen Job haben ist so wesentlich, weil es vor Verschickung schützt, dazumal als ich noch in der Registration half, nach Canada etc., später nach der Isle of Man. Das will ich aber auf keinen fall, Man wegen Hitler ». 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.

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'enverrai⁸³ ». Pevsner doit en outre écrire en anglais (une règle assouplie par la suite), qui n'est pas la langue de l'intimité.

D'autre part, nous avons vu que ses premières années anglaises se sont déroulées dans une temporalité fragmentée. De même, l'internement est ressenti par l'universitaire déplacé comme une interruption dans la courbe du temps. C'est un coup dur, car son travail avait commencé à porter ses fruits. Les lettres envoyées à sa famille révèlent son évidente frustration, d'autant plus qu'il avait l'impression d'avoir trouvé une nouvelle place dans la société britannique : « Le choc soudain d'être devenu un étranger dangereux et pour lequel on a de l'aversion est odieux⁸⁴ ». De nombreux témoignages d'internés vont d'ailleurs dans ce sens, exprimant l'indignation et l'incompréhension. Ainsi, Rudolf Olden, secrétaire de l'Exil-PEN-Club, parvient à envoyer une lettre au *Manchester Guardian* peu avant son arrestation, lettre qui est publiée anonymement le 28 juin 1940 sous le titre « Enemy Aliens » – Hitler Victims treated as Outlaws ». Olden insiste sur le fait que 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 *enemy aliens*, 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 interne⁸⁵ ? »

L'expérience commune 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 grand les sépare parfois idéologiquement de leurs codétenus. Les analyses contemporaines 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 Uhlman⁸⁶ et le peintre Kurt Schwitters⁸⁷ font partie des internés les plus connus d'Hutchinson, sur l'île de Man) ou la création d'organes de presse, comme *The Camp* :

⁸³ *Id.*, 1^{er} août 1940, GP 6/135 : « Once my first real letter has gone and perhaps reached you now, I must start a new one immediately, though I do not know yet when it will be sent off ».

⁸⁴ *Ibid.* : « The sudden shock of having become a dangerous disliked alien is hideous ».

⁸⁵ [Olden, Rudolf], « 'Enemy Aliens' – Hitler Victims treated as Outlaws », *Manchester Guardian*, 28 juin 1940 : « How then is duty being fulfilled ? By calling them *enemy aliens*, putting them under humiliating restrictions, dismissing them from their posts, hunting them out of their living places, taking away their wireless sets, *rounding* them up, interning them ? » (Olden souligne.)

⁸⁶ Voir Brinson, Charmian, Müller-Härlin, Anna et Julia Winckler, *His Majesty's loyal Internee : Fred Uhlman in Captivity*. Londres : Vallentine Mitchell, 2009.

⁸⁷ Voir Chambers, Emma et Karin Orchard (éd.), *Schwitters in Britain*. Londres : Tate, 2013.

*Hutchinson Square Journal*⁸⁸. Cependant, la conscience identitaire bien particulière que nous avons pu identifier 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 souffre, c'est ce « nous » que j'essaie d'éviter. Je ne veux pas être « nous » avec 90% des gens ici⁸⁹.

Son intention est de conserver 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 sociale⁹⁰ ». 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, Pevsner rejette tout autant le qualificatif d'*alien* que celui d'ennemi et considère son internement comme une erreur judiciaire, causée par le retard pris par les services de naturalisation.

C'est la raison pour laquelle il accorde une importance bien plus grande aux cours d'anglais proposés par le *College* qu'aux événements organisés par les autres universitaires internés, qui lui paraissent inappropriés : « J'apprécie les leçons, et certains des cours, mais il y a des poseurs (*Geschäftshuber*) qui organisent (je ne plaisante pas) un *Huyton Yearbook* d'ambition académique. C'est trop inique et affreux pour moi⁹¹ ». Il s'en explique plus longuement 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

⁸⁸ Sur la thématique des activités culturelles et politiques des camps d'internement britanniques pendant la Seconde Guerre mondiale, voir notamment les chapitres « 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. On pourra aussi consulter ces études spécifiques, plus récentes : Müller-Härlin, Anna « Fred Uhlman's Internment Drawings », in : Behr, Shulamith et Marian Malet (éd.), *Arts in Exile in Britain 1933-1945. Politics and Cultural Identity*. Amsterdam : Rodopi, 2004, pp. 135-166 ; Dove, Richard, « 'Wer sie nicht erlebt hat, der begreift sie nie'. The Internment Camp Revue *What a life !* » et Taylor, Jennifer, « 'Something to make people laugh' ? Political content in Isle of Man Internment Camp Journals July-October 1940 », in : Dove, Richard (éd.), « *Totally un-English* » ? *Britain's internment of « enemy aliens » in two world wars*. Amsterdam : Rodopi, 2005, pp. 121-138 et pp. 139-152.

⁸⁹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, GP 6/135, 1^{er} août 1940 : « What I suffer from, is this 'we', which I try to avoid. I do not want to be a 'we' with 90% of the people here ».

⁹⁰ Cité dans Seyfert, *Im Niemandsland*, *op. cit.*, p. 51 : « soziale Verantwortung ».

⁹¹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, GP 6/135, 1^{er} août 1940 : « The courses and some lectures I enjoy, but there are Geschäftshuber who will organise and are – I am not joking – planning a Huyton Yearbook of academic standing. It is all too inical and ghasly ».

maintenir ici la gentillesse humaine contre toutes les organisations vides et tous ces fâcheux qui ne font qu'alimenter l'incroyable irréalité⁹².

Plutôt que de contribuer à l'atmosphère confinée du camp et de 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 les chances d'intégration (par l'outil de communication linguistique) à la libération.

Là encore, c'est son appartenance à la communauté universitaire qui permet à l'historien déplacé d'échapper à cette logique d'exclusion, après quelques semaines : « Au sujet de ma remise en liberté, encore une fois. Je vois une chance dans le paragraphe 8 du *White Paper*, 'Distinction universitaire et utile à la cause nationale'⁹³ ». Ce « livre blanc » auquel Pevsner fait allusion a été évoqué dans un débat parlementaire en juillet 1940, au cours duquel le ministre de l'Intérieur Sir John Anderson promet d'exempter ceux qui sont à l'abri de tout soupçon après enquête, et ceux qui peuvent justifier d'un travail d'importance nationale. Le député Archibald Hill, qui est aussi l'un des co-fondateurs de l'AAC, reçoit confirmation que cette mesure inclut la science et l'éducation⁹⁴.

Au cours de l'été 1940, la SPSL prépare donc des dossiers de défense à présenter devant des tribunaux spécialement constitués. Pevsner compte mettre l'accent sur « une connaissance unique des produits industriels britanniques de bonne qualité, propres à l'exportation et une expérience journalistique⁹⁵ » et propose de demander le soutien de personnalités dont il a fait la connaissance pendant ses recherches préliminaires pour son enquête à Birmingham en 1934-1935, comme Frank Pick, directeur du *London Passenger Transport Board*, ou l'industriel Joshua Wedgwood, pour confirmer son rôle dans le milieu industriel, ajoutant à la liste Kenneth Clark (nommé ici plutôt pour son rôle auprès du ministère de l'Information pendant la guerre qu'en tant que directeur de la *National Gallery*). Il semble clairement avoir placé ses espoirs non pas dans son activité de recherche, mais dans sa fonction d'enquêteur sur le design, car il était plus aisé d'en prouver les répercussions pratiques : « Le major Langden, du *British Council*, est en possession de l'un de mes rapports sur le sujet (où je démontre l'importance des expositions et de la propagande écrite pour l'exportation)⁹⁶ ». La voie de l'histoire de

⁹² *Ibid.*, 2 août 1940 : « A lecture programme far too big and pompous is organised by the 'town' – much Leerlauf. I have so far lectured on Modern Architects, Modern Design, Modern Painting. I am not too keen on that. I prefer my small language courses, where you see how you can help people. One must hold up human kindness here against all the empty organisation and busbodies of an incredible irreality ».

⁹³ *Ibid.*, 1^{er} août 1940 : « My chance is §8 of the White Paper : Academic distinction and useful for national purposes ».

⁹⁴ Voir Beveridge, *A Defence of free Learning*, *op. cit.*, pp. 55 et suivantes.

⁹⁵ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, GP 6/135, 1^{er} août 1940 : « stress on unique knowledge of best quality British industrial products for export and journalistic experience ».

⁹⁶ *Ibid.* : « Major A. Langden of the British Council has a memorandum from me in that matter (to prove the importance of exhibitions and written propaganda for export) ».

l'art passe en effet par plus d'intermédiaires : « D'après le 'livre blanc', les personnes qui se distinguent par leur recherche doivent envoyer leur candidature au vice-président de l'université, etc., pour prouver qu'ils accomplissent un travail d'importance nationale⁹⁷ ». Cette option lui paraît moins sûre : « Leur principal argument, à mon avis, devrait être cette histoire d'art industriel, mais peut-être qu'ils croient en l'histoire de l'art (particulièrement, depuis Göttingen, l'histoire de l'art et de l'architecture anglais⁹⁸ ». C'est donc l'aide de l'université de Birmingham et de Sargent Florence, qui « connaît le livre sur le sujet aux Presses Universitaires de Cambridge⁹⁹ », qu'il demande à son épouse de solliciter de prime abord en son nom.

Parallèlement à ces démarches personnelles, l'internement de Pevsner est signalé à la SPSL par Gertrud Bing, collaboratrice à l'Institut Warburg, dans une lettre datée d'août 1940 :

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 intéressant. Si vous voulez faire appel, je vais tenter de préparer les papiers nécessaires¹⁰⁰.

On voit que les arguments envisagés par les membres du Warburg pour demander la mise en liberté de Pevsner diffèrent de sa propre approche, plus pragmatique et sans doute plus réaliste. La logique universaliste de la science essaye d'entrer en jeu pour contrer la logique nationaliste, mais cette confrontation est nécessairement plus tendue en temps de guerre, car il est alors difficile d'aller contre l'argument de la sécurité du pays. Dans sa réponse, Esther Simpson laisse entendre que l'historien allemand est en fait presque sorti du réseau d'entraide :

Je pensais que Pevsner était naturalisé depuis longtemps, et je suis désolée d'apprendre ces nouvelles. Nous allons bien sûr préparer une demande de mise en liberté, mais comme il n'a pas été en contact avec nous depuis plusieurs années, je

⁹⁷ *Ibid.*, 2 août 1940 : « According to the White Paper the men of academic distinction must make this application through the Vice-Chancellor of universities etc., to prove that they can do work of national importance ».

⁹⁸ *Ibid.*, 3 août 1940 : « Their main argument should in my opinion also be that industrial art business, but perhaps they believe in the history of art (speciality since Göttingen : Hist. of Engl. Art and Architecture) ».

⁹⁹ *Ibid.*, 2 août 1940 : « Prof. Sargent Florence knows the CUP book on the subject ».

¹⁰⁰ Lettre de Gertrud Bing (Institut Warburg) à Esther Simpson (SPSL), 20 août 1940, SPSL : « Something that I should like to know, is whether you are doing anything for Nikolaus Pevsner. I have a feeling that he is in a very bad boat. [...] It would, in Dr. Saxl's opinion also, be perfectly alright to appeal for him as a scholar because his lectures in London were always a great success, and the book which the Cambridge Press has recently brought out on the history of academies is an extremely sound and interesting piece of work. If you have made no appeal I shall try and prepare the necessary papers ».

ne sais pas auxquels de ses collègues britanniques je pourrais écrire pour obtenir un témoignage sur son travail¹⁰¹.

Pevsner semble décidé à tout faire pour s'en sortir par lui-même et ne pas être stigmatisé. Ainsi, il écrit à Walter Gropius, alors à l'université de Harvard :

Je me permets de vous déranger pour un problème personnel de la plus haute urgence. J'ai été pris dans les rouages de l'internement des civils en Angleterre parce que les autorités ont mis trop de temps à accorder ma naturalisation britannique. J'ai posé ma candidature il y a vingt mois mais rien n'était prêt quand la campagne d'internement a commencé¹⁰².

Le ton de cette lettre nous apprend beaucoup de choses sur l'état d'esprit de l'historien déplacé : il utilise la forme passive et des images vagues et inhumaines comme « rouages » et « autorités », comme si le processus était juste une erreur administrative. Il est convaincu de la légitimité de sa naturalisation et ne s'identifie pas du tout avec le statut d'*enemy alien* imposé par sa présence dans le camp. L'interruption de son travail est le seul réel problème. Il lui importe de trouver une institution qui lui fournirait un emploi dans son domaine de recherche. Gropius a entamé une nouvelle carrière à Harvard, où il enseigne l'architecture depuis 1937 et où il est devenu directeur du département d'architecture l'année suivante. Pevsner en appelle à l'architecte émigré pour l'aider à trouver une place aux États-Unis :

Y aurait-il la possibilité pour moi d'enseigner à Harvard ou à Boston ? [...] Je suis bien connu en Angleterre, maintenant. Les Presses Universitaires de Cambridge viennent de publier mon livre sur les académies. Constable et d'autres vous confirmeront le succès de mes cours en Angleterre. Je pensais à des cours d'histoire sociale de l'art, sur des questions comme le rapport de l'artiste au public, l'éducation artistique, le goût, la critique, le marché de l'art, les collections, etc., et aussi, bien sûr, d'histoire de l'architecture pure et simple, conçus pour aider les étudiants, c'est-à-dire en insistant sur les points de vue typiques. Je suis sûr que ces cours auraient du succès et s'accorderaient bien avec

¹⁰¹ Lettre d'Esther Simpson à Gertrud Bing, 21 août 1940, *ibid.* : « I imagined that Pevsner was naturalised ages ago, and I am very sorry to have your news. We shall of course prepare an application for his release, but as he has not been in active touch with us for some years I do not know to which British colleagues of his to write for a statement concerning his work ».

¹⁰² Lettre de Nikolaus Pevsner à Walter Gropius, 26 août 1940, BA : « May I trouble you in an urgent personal matter. I have been caught in the machinery of civil internment in England, because the authorities had taken so frightfully long over my British naturalization. I applied twenty months ago but when internment started nothing was ready yet ».

le reste. Mais je suis aussi très impatient de sortir d'ici et de retrouver la liberté et mes recherches. Essayez s'il vous plaît de m'aider, et répondez moi vite¹⁰³.

Cette lettre fait écho aux documents de la SPSL et illustre le fossé entre les ambitions de carrière de Pevsner en histoire de l'art et la réalité de la pratique de la discipline en Grande-Bretagne et, dans une moindre mesure, aux États-Unis : si ce dernier pays est plus ouvert et plus avancé dans la voie de la formation de l'histoire de l'art comme discipline universitaire, il a cependant déjà accueilli une première vague d'intellectuels de langue allemande dans les grandes universités. En comparaison avec des réputations d'envergure internationale, il serait exagéré de dire que Pevsner est « bien connu » en Angleterre lorsqu'il est envoyé en camp d'internement. Ses amis, ses collègues, et un cercle assez limité d'universitaires, confirmeraient certainement ses qualités d'historien de l'art et d'enseignant, mais il est peu probable qu'il recevrait un traitement privilégié sur la base de leur seul témoignage, ce qui semble être le point de vue de Gropius dans sa réponse :

J'aimerais pouvoir vous aider, mais je dois vous avouer qu'il m'est difficile de trouver quelque chose qui vous convienne, car le nombre de candidats à des postes similaires s'est accru au cours de l'année. Le nombre de cas que je dois examiner est déjà si important que, même sous les meilleurs auspices, il faudra beaucoup de temps avant que je puisse vous faire venir¹⁰⁴.

C'est finalement la SPSL qui obtient la remise en liberté de Pevsner grâce à un amendement aux réglementations de l'internement. De fait, sur 518 demandes de remise en liberté déposées par le biais de l'association, seules 20 sont refusées, mais seulement dans le cas de personnes qui n'y sont 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 relativement rapide, grâce à l'intervention de Frank Pick, devenu entretemps directeur général du ministère de l'Information, et de ses autres garants, dont

¹⁰³ *Ibid.* : « Would there be any chance of teaching at Harvard or Boston ? [...] I am by now rather well known in England. My work on the history of art academies (including the Bauhaus) has just been published by the Cambridge University Press. The success of my lecturing in England would be confirmed by Constable and others. I would think of courses in the social history of art, in the history of all such problems as artist and public, art education, taste, criticism, art dealing, collecting etc. – and also courses in the history of architecture purely and simply, devised to help your students, i. e. with an eye to typical points of view. I am confident that they would be successful and fit in well. But I am also most desirous to get out of all their (sic) back into freedom and my own subject. Please try what you can do and let me have some reply soon ».

¹⁰⁴ Lettre de Walter Gropius à Nikolaus Pevsner, 9 septembre 1940, *ibid.* : « Much as I should like to be able to help you I have to tell you that it may be very difficult to find anything suitable for you, as the number of people applying for similar positions here has increased enormously during the past year. The number of cases coming to my desk is already so high that, even under the best auspices, it will take quite a long time before it can be managed to bring you over ».

John A. R. Munro, recteur du Lincoln College à Oxford et John Maud, le directeur de Birkbeck College¹⁰⁵.

Une lettre de Pevsner à Esther Simpson datée du 22 septembre 1940, après sa libération, donne l'impression que l'internement a été une expérience certes éprouvante, mais que le retour à la normale est tout autant une épreuve. Dans cette lettre, il lance clairement un appel à l'aide, en résumant sept années d'effort pour s'adapter à son changement de vie, et insiste sur son incapacité à subvenir aux besoins de sa famille sans aide financière, malgré la multiplicité des démarches qu'il a entreprises. L'un des événements qui le laisse particulièrement amer est le fait que les éditeurs de la revue *The Studio*, pour qui il a développé une série mensuelle d'articles, « Design Parade », en avril 1940¹⁰⁶, aient 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 libération. Mais pour le moment, il leur faut la documentation et mes suggestions pour le prochain numéro¹⁰⁷ ». Cet espoir ayant été déçu, il analyse les raisons de son renvoi dans sa lettre à Simpson :

J'ai créé une nouvelle section pour eux, et 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 d'une manière ou d'une autre à leur retour des camps d'internement¹⁰⁸.

Ceci est l'une des seules occurrences dans ces documents de type plutôt officiels et administratifs d'une identification de la part de Pevsner à un groupe particulier avec lequel il partage un sort commun.

¹⁰⁵ Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à la SPSL, 22 septembre 1940, SPSL.

¹⁰⁶ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 256.

¹⁰⁷ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 18 août 1940, AP : « It seems as if I can keep the job after release. But for the moment they must have the material and my suggestions for the next issue ».

¹⁰⁸ *Id.* à Esther Simpson, 4 octobre 1940, SPSL : « I started a new section for them and had right from the beginning the feeling that one of their directors did not like the idea of an outside expert being called in. He is now the very person to continue my work. Their argument is that my internment has made it unavoidable for them to start new arrangements and that, as these seem to work well, they do not see why they should not keep them. It is all rather dirty, but I suppose an experience that many will have in some way, when they return from internment camps ».

3 *D'enemy alien* à balayeur de rue : l'effort de guerre comme processus d'intégration

En 1941, après avoir demandé une nouvelle fois une aide financière à la SPSL, Pevsner la décline finalement quelques temps plus tard, expliquant qu'il a trouvé d'autres sources de revenus qui lui permettent de participer à l'effort de guerre. L'une de ces activités est sa participation à la revue *Die Zeitung*, un objet culturel dans lequel converge, comme nous allons le voir, son idéal de la *Bildung* et le 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. Dans ses contributions, Pevsner perpétue son activité d'historien de l'art, mais nous allons surtout nous intéresser dans cette partie à un feuilleton social dans lequel il fait le récit de son travail de déblayeur après les bombardements de Londres et s'écrit lui-même une place dans la communauté de l'Angleterre en guerre.

3.1 La voix de l'« autre Allemagne » en Grande-Bretagne : *Die Zeitung*

À travers l'activité de *Die Zeitung*, un groupe minoritaire mais porteur de l'essence de la nation allemande, prêt à la réintroduire après le conflit mondial, revendique un ancrage symbolique dans la position de seuil. Le nom de Sebastian Haffner est souvent associé à ce projet éditorial. On signalera d'emblée qu'il n'en est pas le créateur, même si sa notoriété apporte une aura et une caution politique au journal. Face à l'état de l'Allemagne à son départ pour l'Angleterre, 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 1936¹⁰⁹. L'expérience de l'internement exacerbe chez Haffner l'ambition de reconstituer une véritable Allemagne à l'étranger. 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 international¹¹⁰, ce qu'atteste cet extrait du tout premier article, dans le premier numéro, daté de 12 mars 1941 :

Ce journal donne aux émigrants allemands le signal du rassemblement et de l'attaque. On a souvent considéré les émigrants allemands comme des *refugees* (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. Il a besoin de

¹⁰⁹ Voir Röder, Werner et Herbert Strauss (éd.), *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*, vol. 1 : *Politik, Wirtschaft, öffentliches Leben*. Munich : Sauer, 1980, p. 461.

¹¹⁰ Voir Haffner, *Als Engländer maskiert, op. cit.*, pp. 43-44.

combattants. Les émigrants allemands seront des combattants, ou tomberont. Ce journal veut les aider à devenir des combattants¹¹¹.

Cet appel à sortir de l'état passif de l'émigrant pour participer intensivement au transfert de la culture et de l'essence de l'Allemagne, et ainsi la protéger du national-socialisme, pose la thématique générale d'un ambitieux projet de contre-propagande.

Créé grâce à l'intervention de Lothar qui en est le premier rédacteur en chef, *Die Zeitung* est diffusé en Angleterre et, à moindre échelle, en Allemagne, jusqu'au 1^{er} juin 1945, d'abord sous la forme d'un quotidien puis, à partir de janvier 1942, d'un hebdomadaire. Son comité de rédaction est constitué, à l'origine, de Wolfgang von Einsiedel, Sebastian Haffner, Peter de Mendelsohn, Julius Oskar Reichenheim, et Hans Uhlig¹¹². Après la disparition d'Hans 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, Richard Gilbert Hare. Selon Haffner, ceci s'explique 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 Américains¹¹³ ». 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 de Communes en juin 1942, on demande d'ailleurs au Ministre de l'information, Brendan Bracken, de rendre des comptes sur cet organe de presse qui a atteint 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 ces contributeurs donnent leur point de vue dans nos propres journaux, puisqu'ils parlent tous bien anglais ? C'est un gâchis de papier précieux¹¹⁴ ». La députée Eleanor Rathbone, membre du *British Non-Sectarian Anti-Nazi Council*, rappelle que tous les émigrés ne parlent pas forcément anglais et

¹¹¹ *Die Zeitung*, 12 mars 1941 : « Diese Zeitung gibt der deutschen Emigration das Signal zum Sammeln und zur Attacke. Man hat die deutschen Emigranten vielfach als 'refugees' angesehen – als Flüchtlinge ; manche unter ihnen haben allmählich selbst eine Flüchtlingsgesinnung entwickelt. Aber die Welt hat keinen Bedarf an Flüchtlingen. Was sie braucht, sind Kämpfer. Die deutschen Emigranten werden Kämpfer sein oder untergehen. Diese Zeitung will ihnen helfen, Kämpfer zu werden ».

¹¹² Pour plus de détails sur les circonstances de la fondation de *Die Zeitung* et sur l'impact culturel du journal, voir Sternfeld, Wilhelm, « *Die Zeitung* : a London Journal 1941-1945 », *The Wiener Library Bulletin*, vol. 5, janvier-mars 1951, p. 6 ; Brinson, Charmian et Malet, Marian, « *Die Zeitung* », in Abbey, *Between Two Languages*, op. cit., pp. 215-243 et McLaughlin Donal, « Women only ? The Feuilleton of *Die Zeitung* (1941-1945) » in : Wallace, Ian (éd.), *Aliens – Uneingebürgerte. German and Austrian Writers in Exile*. Amsterdam : Rodopi, 1994, pp. 237-251.

¹¹³ Haffner, *Als Engländer maskiert*, op. cit., p. 49 : « Die Engländer wollten sich – mit gutem Recht – in bezug auf Deutschland nicht vorzeitig auf irgendeine bestimmte Nachkriegslinie festlegen. Sie wußten noch nicht, was aus Deutschland wird, und sie mußten auch an die Russen und die Amerikaner denken ».

¹¹⁴ *House of Commons Debates*, 10 juin 1942, vol. 380, paragraphes 1047-1048 : « Would it not [...] be better if these people took their views from our own newspapers as they all speak English fairly well ? This is a waste of valuable paper ».

ajoute en faveur de *Die Zeitung* : « Ce journal a une signification très particulière en tant qu'il représente un moyen de faire parvenir notre point de vue au plus grand groupe d'Allemands dans ce pays, ceux qui seront, nous l'espérons, les dirigeants de la nouvelle Allemagne après la guerre¹¹⁵ ». 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*.

Thomas Mann soutient le projet avec enthousiasme et envoie un télégramme de soutien, publié dans le premier numéro : « Faites que *Die Zeitung* soit une arme efficace dans la bataille pour l'honneur des hommes, et de l'humanité allemande¹¹⁶ ». Il existe par ailleurs une autre connexion entre Thomas Mann et Sebastian Haffner. L'écrivain a lu *Germany, Jekyll and Hyde*, comme l'indique les entrées de son journal des 15 et 22 mai 1940, et estime que c'est une excellente analyse¹¹⁷ des circonstances politiques en Allemagne. *Die Zeitung* se présente comme l'espace d'expression de la *Bildung* à l'étranger, à travers des articles comme l'hommage rendu à Goethe par l'écrivain Friedrich Burschel :

Non seulement les Allemands en exil ont le devoir de préparer une Allemagne libre, une meilleure Allemagne, la tâche leur revient aussi 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 allemand¹¹⁸.

Nikolaus Pevsner s'implique très tôt dans *Die Zeitung*. En effet, son premier article est publié dans le numéro du 17 mars 1941, le cinquième jour de 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 Gallery. Il a choisi d'écrire sous le pseudonyme « Peter Naumburg ». La ville de Naumbourg dans le *Land* de Saxe-Anhalt tient une grande place dans son histoire personnelle car c'est un lieu de villégiature familial, qu'il associe à un quotidien paisible et hors de l'emprise du temps. En prenant le nom de ce havre auquel ses souvenirs le rattachent, il rend hommage à une certaine idée de l'Allemagne. D'autre part, la cathédrale Saints-

¹¹⁵ *Ibid.* : « This paper is of very special value as being one way of bringing our point of view to the largest group of Germans in this country who will, we hope, be the leaders of the new Germany after the war ».

¹¹⁶ Mann, Thomas, *Die Zeitung*, 12 mars 1941 : « Möge Zeitung zu guter Waffe im Kampf um die Ehre der Menschheit und deutscher Menschlichkeit werden ».

¹¹⁷ Voir *id.*, *Tagebücher 1940-1943*, éd. par Peter de Mendelssohn. Francfort s. M. : Fischer, 1982, p. 80.

¹¹⁸ Burschel, Friedrich, « Goethe : Zu seinem Todestag », *Die Zeitung*, 22 mars 1941 : « Die Deutschen im Exil haben nicht nur die Pflicht, ein freies, besseres Deutschland vorzubereiten, ihnen ist auch die Aufgabe gestellt, das gewaltige Erbe der echten deutschen Tradition aufrecht zu erhalten und im Dunkel unserer Zeit die Erinnerung nicht untergehen zu lassen an Gestalten, Werke und Ideen, die im jetzigen Deutschland vergessen, beschimpft oder verfälscht sind, die aber für die zu erhoffende Umkehr und Renaissance des deutschen Volkes unberechenbare Hilfe leisten können ».

Pierre-et-Paul de Naumbourg est l'épicentre de nombreuses démonstrations de l'historien d'art Wilhelm Pinder sur la haute valeur de l'art allemand¹¹⁹. Les notions que ce nom évoquent 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. Les articles sur l'histoire de l'art de Pevsner pour *Die Zeitung*, qui seront abordés dans le chapitre 6, se placent donc dans ce paradigme.

3.2 *Schuttschipper-Erinnerungen* : Pevsner, *gentleman* ethnologue

Les 1^{er} et 25 septembre 1941, Pevsner publie un feuillet à caractère sociologique sous le pseudonyme Ramaduri¹²⁰. Le choix de ce nom tiré du dialecte bavarois et qui veut dire « *Räumen tu ich !* », répond au thème des articles, dans lesquels il relate sur le mode du reportage son expérience de nettoyeur dans les rues de Londres ravagées par les bombardements de la guerre éclair. Son récit commence par les circonstances dans lesquelles il a trouvé cet emploi :

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. Il n'y aurait aucune difficulté à obtenir un permis de travail. J'en avais assez de cette inactivité. De toute façon je n'avais pas les moyens. Depuis mon internement, j'avais passé des mois en recherches vaines. Pourquoi n'essayerais-je pas, me dis-je, tout objet de luxe que je suis, écrivain, 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 situation ?

Anfang November erschien in den Zeitungen Mr. Bevins Aufruf, der Beschäftigung für alle willigen Arbeitslosen, Engländer wie Ausländer, versprach, wenn sie bereit waren, beim Aufräumen zerstörter Häuser zu helfen. Die Arbeitserlaubnis würde keine Schwierigkeiten machen. Ich hatte die Untätigkeit satt. Leisten konnte ich sie mir auch nicht. Seit der Internierung hatte ich Monate mit vergeblichem Suchen zugebracht. Warum sollte ich, sagte ich mir, so ein Luxuswesen wie ich, Schriftsteller, Dozent, nicht versuchen, ehrlich und nützlich Geld zu verdienen und England behilflich zu sein, wenn es sich schon nicht auf mir gemässere Weise von mir helfen lassen will¹²¹ ?

La recherche d'une position ayant été infructueuse après son retour du camp d'internement, Pevsner s'est résolu à une activité manuelle plutôt que de continuer à recevoir l'argent de la SPSL, qu'il a sollicité avec beaucoup de réticence dans une lettre de septembre 1940 :

Ce n'est pas sans hésitation que je viens à vous pour demander une bourse temporaire. Après bientôt sept ans de travail dans ce pays, et d'un travail dont je n'ai pas à rougir, je ne devrais pas avoir à faire appel à une aide extérieure. Et je me permets d'ajouter que si le Ministère de l'intérieur n'avait pas tant tardé à

¹¹⁹ Voir Pinder, Wilhelm, *Der Naumburger Dom und seine Bildwerke*. Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1925.

¹²⁰ Pevsner a écrit à peu près le double de ce qui a été finalement publié. Le manuscrit est conservé dans les archives du *Getty Research Institute*.

¹²¹ Ramaduri [Nikolaus Pevsner], « *Schuttschipper-Erinnerungen* », manuscrit inédit, 1940, GP 2/23.

s'occuper de ma naturalisation, pour laquelle ils ont eu tous les papiers pendant presque deux ans, je ne me verrais pas obligé de faire cette démarche¹²².

La SPSL lui accorde début novembre une bourse de 200 £¹²³, mais Pevsner renvoie l'argent le mois suivant, en donnant l'explication suivante :

Ce n'est pas que j'ai trouvé le genre d'emploi que je cherchais. [...] J'ai commencé la semaine dernière mon travail d'ouvrier avec pelle et pioche, et je me réjouis de vous faire savoir que cela rapporte la même somme que ce que vous aviez eu la gentillesse de trouver pour moi. 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 rien¹²⁴.

Son expérience est la matrice des *Schuttschipper-Erinnerungen*, qui est le titre du manuscrit dont la moitié environ sert finalement aux deux articles du *Zeitung*. Ceux-ci sont en revanche intitulés « Meine Kollegen, die Schuttschipper » et « Schuttschipper-Psychologie », ce qui déplace Pevsner, dans la version finale du reportage, 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 vôtres¹²⁵ ? » (« [Es ist] eine psychologisch und sozusagen ethnologisch enorm lehrreiche Arbeit. Wie könnte ich sonst wohl je so intim mit Menschen einer Klasse zusammenleben, deren Kreise sich mit dem meinen, mit den Euren nirgends auch zu berühren ».)

Rappelons qu'il s'adresse au lectorat de *Die Zeitung*, postulant une communauté culturelle partagée, dont la composante sociale s'apparente aux classes moyennes et de la petite bourgeoisie, même appauvrie par l'émigration, mais perpétuant une séparation mentale d'avec les classes ouvrières que Pevsner est alors amené à côtoyer :

¹²² Lettre d'*id.* à la SPSL, 22 septembre 1940, SPSL : « It is not without hesitation that I come to you for a temporary grant. After nearly seven years of work in this country, and of work that in some ways has not been wholly unsuccessful, it should not be necessary for me to apply for outside help. And, I may venture to add, if the Home Office had not been quite so slow in dealing with my naturalization, the papers for which they have had in their hands for almost two years, I should probably not have been compelled to take this step ».

¹²³ Voir la lettre d'Esther Simpson à Nikolaus Pevsner, 4 novembre 1940, *ibid.*

¹²⁴ Lettre de Nikolaus Pevsner à Esther Simpson, 1^{er} décembre 1940, *ibid.* : « Not that I have found a job of the kind I am looking for. [...] I have started last week to work as a labourer with shovel and pick, and am pleased to say that this yields just as much as you were so kind as to secure for me as a grant. You will appreciate, I am sure, that I prefer earning this sum to accepting it in return for nothing done by me, neither research nor teaching nor anything else »

¹²⁵ *Id.* [Ramaduri], « Meine Kollegen, die Schuttschipper », *Die Zeitung*, 1^{er} septembre 1941, p. 3. (Pour faciliter la comparaison, les sources publiées seront également intégrées au corps du texte dans cette sous-partie.)

Ils font leurs achats dans les magasins de Camden Town, d'Islington et de Finsbury Park, où ils habitent, le samedi, il vont aux « *pitchers* », au cinéma local ou, s'ils sont *smart*, aux « *dogs* ». Cela semble être la seule raison pour laquelle ils quittent leur village ou leur petite ville. Les voyages sont presque hors de question ; même un dimanche à Southend ou à Brighton est au-dessus de leurs moyens. Les jeunes ne font pas d'excursion comme les jeunes de chez nous. Un jeune homme avec qui j'allais en camion décharger des briques à Hyde Park, ne reconnut pas l'endroit. Une visite chez Selfridge's correspond à un voyage à Paris pour une exposition, pour les gens comme nous. Il s'agit naturellement, avant tout, d'un manque d'argent, mais il y a aussi une part d'abrutissement, cela ne fait aucun doute.

Sie machen ihre Besorgungen in den Läden in Camden Town, in Islington, in Finsbury Park, wo sie wohnen, sie gehen Samstags in die « *pitchers* » in ihrem lokalen Kino oder wenn sie *smart* sind zu den « *dogs* ». Dafür allein scheinen sie ihr Dorf oder Städtchen zu verlassen. Reisen kommen kaum in Frage, selbst Southend und Brighton für einen Sonntag geht wohl über ihre Mittel. Wandern tun auch die Jungen nicht, so wie in unserer Heimat. Einer, der mit mir auf einem Lastauto mit Ziegeln thronend zum Abladen in den Hyde Park fuhr, erkannte den nicht. Ein Besuch bei Selfridge's entspricht wohl einer Reise zu einer Ausstellung in Paris bei unsereinem. Es ist natürlich vor allem ein Mangel an Geld – aber Stumpfheit ist doch auch dabei; das ist keine Frage¹²⁶.

Pevsner établit sa place identitaire par opposition à ces classes sociales qui évoluent dans un espace limité au nord de Londres, mais un Nord ouvrier, et non le Nord-Ouest avec les quartiers de Hampstead et Highgate, où se sont alors installés la plupart des émigrés de langue allemande.

Pour lui, la pauvreté n'est pas la seule cause de l'étréitesse de l'horizon culturel des ouvriers qu'il rencontre, il prend aussi en compte le manque d'éducation. Bien qu'ils soient tous occupés à la même tâche, la distinction sociale s'affirme dans les rapports avec ses collègues, presque malgré lui :

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 occasionnées quand j'ai repeint 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 supérieure.

Sie wissen nicht, dass ich Deutscher bin. Englisch der gebildeten Klangart ist ihnen ja so wie so fremd. Zuerst ist mein Spitzname also trotz Schal und Arbeitermütze *The Gentleman*. Das in meinem alten treuen Anzug mit den grauen Hosen, deren Blütezeit sieben Jahre zurückliegt, und der Jacke mit den ausgedehnten grünen Farbflächen vom Streichen des Gartenzaunes *anno* 35. Einer sagt, nicht ohne Wohlwollen, ich sähe aus wie der Prince of Wales, ein anderer versteigt sich dazu mir zu versichern, ich könnte in dieser Kluft direkt ins Cumberland Hotel gehen, das also wohl in seinen Träumen das Ritz der nächsthöheren Klasse vertritt¹²⁷.

Il est très intéressant de voir le changement de perception qui s'opère pour Pevsner : avec les stigmates culturels de l'accent et de l'habillement qui le signalent d'ordinaire comme étant allemand, il se retrouve placé dans les rangs des *gentlemen* anglais par les

¹²⁶ « Schuttschipper-Erinnerungen », *op. cit.*

¹²⁷ *Ibid.*

autres ouvriers. Toutefois, cette évolution va en fait de pair avec une nouvelle forme de mise à distance et la création d'une autre dichotomie, non plus nationale, mais sociale.

Cette expérience n'apporte donc pas à l'historien d'origine allemande un regain de *dexteritas* puisque son identité culturelle est à nouveau minoritaire dans le milieu dans lequel il évolue. La différence est ici qu'il 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 faisaient tituber, dont la pluie traversait les vieilles nippes et qui collectaient de leurs mains gantés les briques gelées au sol ?

Habe ich vielleicht je bei einem Blick vom Schreibtisch aus dem Fenster auf windbewegte Bäume oder gleichmässig niederkommenden Regen oder den hartvereisten Han gegenüber an die Strassenarbeiter gedacht, denen der Wind den puderfeinen Schutt in die Augen treibt, den sie aufschaukeln, deren alte Sachen der Regen durchweicht, und die mit unbehandschuhten Händen Ziegelsteine aufsammeln, die am Boden angefroren sind¹²⁸ ?

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

Pevsner a la faculté de fondre ces remarques dans une synthèse culturelle, mais aussi l'œil esthétique de l'historien de l'art :

La satisfaction esthétique que procure le cocon amical du brouillard matinal, les ornements étranges des poutres jaillissantes (absurdes, poignantes, et pourtant fascinantes) ou les nuances toujours nouvelles des briques, rouge tomate, jaune cuir, saumon, gris-rose, orange... ne sont qu'un remède artificiel et dérivé face à tous ces désagréments.

Die aesthetische Freude am freundlich einhüllenden Morgennebel oder an den seltsamen Ornamenten herauspiesender Balken – widersinnig und peinigend, aber doch faszinierend – oder an den immer neuen Schattierungen der Ziegel, tomatenrot, ledergelb, lachsfarben, graurosa, orange, ist eine sehr künstliche und abgezogene Medizin gegen diese Unbilden¹²⁹.

Conscient du fossé culturel, il entreprend plutôt d'appliquer le regard de l'historien que celui de l'esthète, quasi-ethnologique donc, à la fois sur les conditions de travail des nettoyeurs, et d'une manière générale, sur la société britannique en temps de guerre. Il remarque en effet que son nouvel emploi lui permet de se fondre dans le décor, une position idéale pour l'observateur :

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

Il est curieux de voir comment le regard des gens qui contemplant 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 chose.

Kurios, wie die Leute so eine Stelle der Zerstörung ansehen und dabei durch die wimmelnden Arbeiter völlig durchsehen können, als seien sie garnicht da. Ich habe mich nie so als Sperling oder Fliege gefühlt. Sicher habe ich es immer genauso gemacht¹³⁰.

Déblayer les décombres amène Pevsner à contempler la société anglaise 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 Yadsley ? Une quantité étonnante de produits de beauté chez des personnes manifestement pauvres. 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 point près de St. John's College, à Cambridge, où cet homme était conseiller municipal. Du reste, ce qui frappe, ce sont tous ces pamphlets qu'on trouve partout.

Was für Leute mögen hier gewohnt haben ? Was für Möbel finden wir, was für Bilder, was für Bücher ? Ein ganzer Kasten Yadsley-Seife, hier wo es wie in der Turmstrasse in Berlin aussieht ? Erstaunlich viel Schönheitsmittel überhaupt bei offenbar armen Leuten. So, die ungebrauchte Wäsche wird also in Ermangelung einer Kommode unter der Matratze aufbewahrt – jedermann seine eigenes Trocken- und Heizapparatur? Und hier, eine Radierung, die Brücke hinein am St. John's College in Cambridge. Stadtrat war der Mann, daher. – Auffallend viele Trattätchen übrigens allenthalben¹³¹.

Les remarques d'ordre sociologique sont souvent porteuses d'une comparaison implicite avec 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 seront presque jamais réclamés par leurs propriétaires, qui ont une assurance ou préfèrent s'adresser aux autorités municipales pour une compensation, lesquelles autorités font peu de cas du sort de ces objets. Il s'agit encore ici, je le crains, de la vieille tendance anglaise à une aversion contre l'organisation.

Die Gegenstände, die herausgeholt werden, werden fast nie von den Besitzern angefordert – die sind wohl durch Versicherung gedeckt oder ziehen es vor, ihre Ansprüche alles in allem bei der Stadt anzumelden – und die Stadt selbst scheint sich auch nicht um das Schicksal der Sachen zu kümmern. Es ist, fürchte ich, wieder einmal die alte englische Abneigung gegen das Organisieren¹³².

Le style journalistique incite l'historien à faire des généralisations qu'il aurait plutôt tendance à éviter ou du moins à nuancer dans un texte plus académique, où il chercherait à apporter des preuves. Le statut de journaliste lui permet de se livrer à des considérations que l'on sent très personnelles. Ainsi, il déplore le manque

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

d'organisation de la part des autorités locales, en partie à cause du gaspillage occasionné :

[L]es autorités municipales ne pourraient-elles pas visiter une ou deux fois par semaine les sites détruits et vendre à bas prix ce qui a été collecté ? 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'idée.

[K]önnten nicht wenigstens städtische Beamte ein – oder zweimal die Woche die Stätten der Zerstörung aufsuchen und, was sich angesammelt hat, für Pfennige versteigern ? Ich selber hätte sicher für 2d. eine ganze Menge Bücher gekauft, die ich zum Feuer-Anmachen verwendet sah. Eine Klavier wurde auch verbrannt. Der Besitzer hatte es inspiziert¹³³.

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 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. Le moyen de faire face au chaos créé par le conflit mondial est d'obéir à la devise « *Keep calm and carry on* » (« Restez calme et continuez ») lancée par le gouvernement en 1939. Cette attitude, l'historien la retrouve partout, et semble finalement l'approuver. Dans tous les chantiers auxquels il participe, il ne voit qu'une seule famille essayer de récupérer des objets personnels des ruines de leur appartement. Les autres, dit Pevsner, « ne sont sans doute pas aussi sentimentaux, ni les victimes des bombardements, ni les *mates*. C'est rassurant quant à l'issue de la guerre¹³⁴ ». (« Die anderen sind wohl nicht so sentimental – weder die Ausgebombten noch die *Mates*. Das beruhigt über den Ausgang des Krieges ».) De cette remarque émerge l'image d'un peuple capable de se concentrer sur l'avenir et dénué du sentimentalisme qui a souvent été identifié comme l'une des causes culturelles de la dérive du nationalisme en Allemagne.

Dans son récit, 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 tragédies¹³⁵ ». (« Die Geschichten sind unpathetisch, obwohl sich hier und da echte

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

Tragödien hinter ihnen verbergen »), 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 pays.

Solche Tragödien werden stillschweigend geachtet. Da zeigt sich wieder der Takt der Engländer, die auffallendste unter den Eigenschaften, die alle meine *Mates*, jung und alt, schlau oder dummlich, faul oder arbeitsfreudig, eint und von entsprechenden Gruppen in andern Ländern unterscheidet¹³⁶.

La grande dignité des Britanniques se déploie aussi dans leur respect de la propriété privée, même lorsqu'elle est étalée au grand jour et à disposition du premier venu : « Ce qui me paraît typiquement anglais, et vraiment très surprenant, c'est la quasi absence de '*looting*' (pillage)¹³⁷ ». (« Was mir typisch englisch erscheint und höchst erstaunlich ist die beinahe völlige Abwesenheit von '*Looting*' ».) Bien qu'il utilise le substantif anglais, ce qui laisserait entendre que le concept est aussi courant en Angleterre qu'ailleurs, Pevsner avoue son étonnement face à la retenue des Britanniques. Cet étonnement montre qu'il s'attendait à être le témoin d'un comportement qu'on aurait pu croire commun et universel et qu'il anticipait aussi cette attente chez le lecteur de *Die Zeitung*, comme le montre la forme rhétorique de ces questions : « Pensez-vous que le jeune ouvrier prendrait les produits de beauté pour les apporter à sa '*girl*', ou l'ouvrier marié un miroir, des assiettes, des tasses, des ampoules électriques, pour '*the wife*'¹³⁸ ? » (« Aber glaubt ihr nun, der junge Arbeiter würde die seinem '*Girl*' mitnehmen, oder der verheiratete für '*the wife*' einen Spiegel, Teller oder Tassen, elektrische Birnen ? »). Pevsner interprète ce comportement comme une caractéristique morale : « Les ouvriers aiment mieux être honnêtes que d'acquérir des bagatelles, quand bien même ces bagatelles seraient rares et utiles¹³⁹ ». (« Die Arbeiter jedenfalls ziehen ihre Ehrlichkeit dem Besitz der Kleinigkeiten vor, seien sie auch rare und willkommene Kleinigkeiten ».)

Ces ouvriers 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 la vieille honnêteté anglaise des portes laissées ouvertes¹⁴⁰ ». (« Man muss doch bedenken, dass viele von den Arbeitern zu Haus keine Scheiben mehr haben oder dass ihnen ein Pappköpferchen oder ein Brotmesser sehr nützlich sein könnte. Gleichviel, es liegt wohl an der alten

¹³⁶ *Id.*, « Meine Kollegen, die Schuttschipper », *op. cit.*, p. 3.

¹³⁷ *Id.*, « Schuttschipper-Psychologie », *Die Zeitung*, 25 septembre 1941, p. 3.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Id.*, « Schuttschipper-Erinnerungen », *op. cit.*

englischen Ehrlichkeit der unverschlossenen Haustüren ». Cette caractéristique fait partie de l'essence de la culture anglaise :

Nul besoin de préciser que tout cela se fait sans auto-congratulation. La discrétion anglaise, le calme anglais ne sont pas seulement des produits de l'éducation dans les *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 brutale.

Ich brauche nicht hinzuzufügen, dass sie das ohne Selbstbeweihräucherung tun. Die englische Zurückhaltung, die englische Stille gehören nicht nur der *Public School*-Erziehung an, sie kennzeichnet auch die Strassenarbeiter, trotz ihrer Redeweise, die der deutscher Arbeiter an Kraftausdrücken und saftiger Derbheit so weit überlegen ist¹⁴¹.

Dans son analyse, Pevsner engage le lecteur à aller au-delà des apparences : malgré leur apparent manque de bonnes manières, il salue le fait que les membres de la classe ouvrière ne manquent pas des caractéristiques d'une éducation réussie. Leur conscience éthique n'est pas un marqueur social mais bien national.

Dans sa conclusion, le second article tourne d'ailleurs à la *laudatio* : « Oh Angleterre, apaisante pour les nerfs, civilisée de part en part, bien tempérée¹⁴² ! » (« O nervenberuhigendes, durch-zivilisiertes, wohltemperiertes England ! ») Cette exclamation exalte les qualités qui fondent la légitimité du combat de l'Angleterre 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 des *mates*, 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'émigrants, dont la multiplicité ethnique est visiblement exploitée pour donner une touche de pittoresque à ses articles, mais aussi 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 comme marque de leur reconnaissance.

¹⁴¹ *Id.*, « Schuttschipper-Psychologie », *op. cit.*, p. 3.

¹⁴² *Ibid.*

Le parcours identitaire de Pevsner débouche sur le bilan qu'il dresse en 1958, en réponse à une lettre envoyée à tous les universitaires inscrits sur le registre de la SPSL que l'association a aidé 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 » :

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 ville¹⁴³.

¹⁴³ Cité dans Beveridge, *A Defence of free Learning*, *op. cit.*, p. 120 : « Wandering scholar ? Thanks to the generosity and the openmindedness of this country, there was no wandering – only a removal to more sympathetic surroundings. I have had two or three enquiries from Germany in the last few years, whether I would go back and occupy a chair, but our family is here, and our life and my job are here. We have after all lived in London longer than in any other single town ».

II

Le déplacement institutionnel et symbolique de l'histoire de l'art

La campagne de sauvetage des intellectuels émigrés menée en Grande-Bretagne par la SPSL dans les années 1930 et 1940 repose sur le postulat de l'existence d'une communauté scientifique internationale et donc d'une possible transposition terme à terme des compétences d'une discipline académique dans la sphère de départ à son équivalent dans la sphère d'accueil. Dans la partie précédente, nous avons démontré que des enjeux politiques nationaux pouvaient faire obstacle au transfert des universitaires déplacés. Nous allons maintenant nous pencher sur les potentiels obstacles institutionnels qui s'opposent à un tel transfert disciplinaire, en prenant appui sur l'hypothèse selon laquelle « [l'] appartenance à une discipline [...] pourrait être une ancre de stabilité dans la crise personnelle et de carrière qui touche de nombreux émigrés, mais pas si cette discipline occupe une position différente dans les cultures concernées¹ ». Il nous faudra pour cela revenir sur les implications de l'expression officielle *displaced scholar* : puisque la SPSL travaille autant que possible à l'intégration professionnelle des émigrés qu'elle assiste, le terme « *scholar* » est entendu dans son sens étymologique premier 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. *Displaced scholar* 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. Ceci amène à relativiser la portée de 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.

¹ Ash / Söllner, *Forced Migration and scientific Change, op. cit.*, p. 12 : « Discipline membership [...] could be an anchor of stability in the personal and career crisis that befell many *émigrés*, but not if disciplines too were situated differently in different cultures ».

Chapitre 3

Formation et transformations d'un *ethos* professionnel

Dans les années 1920 et 1930, l'histoire de l'art n'est pas *a priori* une discipline qui se prête aisément à un transfert entre les pays de langue allemande et le Royaume-Uni, où elle n'a presque pas d'existence institutionnelle. De plus, 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 discipline². Le nombre d'enseignants actifs dans les universités de langue allemande est passé de quarante-neuf en 1910 à quatre-vingt-quatre en 1931³. En revanche, à la même époque, les études britanniques sur l'art 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 comme Erwin Panofsky 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 *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* de Hambourg à Londres en 1933 s'est imposé dans l'historiographie comme un modèle idéal de déplacement⁴. 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 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, qui dit de la bibliothèque Warburg en 1934 qu'elle est « pleine de ce que j'appellerais une

² Voir Bazin, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*. Paris : Albin Michel, 1986 et Kultermann, Udo, *Geschichte Der Kunstgeschichte : Der Weg einer Wissenschaft*. Munich : Prestel, 1990.

³ Voir Dilly, Heinrich, *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*. Munich : Deutscher Kunstverlag, 1988, p. 22 et suivantes.

⁴ Voir Wuttke, Dieter, « Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Großbritannien », *Artibus et Historiae*, vol. 5, n° 10, 1984, pp. 133-146.

‘atmosphère d’émigrants ou de *réfugiés*’ (les lecteurs sont presque exclusivement des Juifs allemands ou hongrois)⁵ ».

Il convient donc de réduire, non pas la portée des transferts culturels advenus grâce à l’Institut Warburg en Angleterre, mais tout du moins leur représentativité dans le champ des recherches sur le déplacement de l’histoire de l’art comme institution. Il nous 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’absorption⁶ ». En effet, les circonstances d’une migration en groupe ne sauraient se comparer à des parcours individuels comme celui de Nikolaus 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 plus pertinent de considérer 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 donc d’une autre logique, du fait de son isolement. Dans un premier temps, il tente de prendre pied dans le milieu universitaire britannique en y appliquant les codes intégrés au cours de sa formation en Allemagne, mais il se voit contraint de diversifier ses approches. Nous avons eu l’occasion de constater qu’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 souvent une conscience identitaire forte envers sa profession d’historien de l’art. Dans ce chapitre, nous partirons de l’hypothèse qu’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, dans 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.

⁵ Lettre d’Erwin Panosfky 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 : « The facilities of the Warburg Library [...] are, of course, quite magnificent ; but the whole thing is filled with what I should like to call an ‘Emigrant’s or *Refugié*’s atmosphere’ (the readers consisting almost exclusively of German and Hungarian Jews) ».

⁶ McEwan, Dorothea, « A Tale of One Institute and Two Cities. The Warburg Institute », in : Wallace, Ian (éd.), *Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies*, vol. 1. Amsterdam : Rodopi, 1999, pp. 25-42, ici p. 37 : « An Institute, *dépaysé*, not exiled in its narrow sense, but transplanted from its soil to serve a different academic tradition, faced, like so many immigrants, the options of alienation or assimilation and absorption ».

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 toute 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'innovant⁷.

Convaincu de l'importance de la discipline de l'histoire de l'art, en soi et au sein des 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. Avant d'aborder le processus par lequel Pevsner aurait tenté de transmettre « quelque chose de personnel et d'innovant » aux milieux universitaires britanniques afin de s'y faire une place, il convient d'étudier les grandes étapes du parcours de formation du *Kunsthistoriker*. Nous les posons comme autant de rites de passage par lesquels le jeune chercheur a gagné son entrée dans une prestigieuse communauté d'esprit⁸.

1 Un parcours initiatique

Les années de formation de Pevsner s'apparentent à un parcours initiatique qui le préparent à adopter l'*ethos* professionnel de l'historien de l'art, et ce bien avant son entrée à l'université. À le lire, en effet, il ne se voit pas embrasser d'autre profession, comme il le raconte lors de la cérémonie de remise d'un titre honorifique par la *Victorian Society* à la fin des années 1960 : « Professionnellement, je savais ce que je voulais à dix-huit ans. J'assistais à des cours magistraux quand j'étais bachelier⁹ ». Ainsi, pendant sa dernière année d'études à la *Thomasschule*, il profite d'un accord

⁷ Schramm, Percy Ernst, Lettre de recommandation, 12 octobre 1933, SPSL : « Man darf wohl sagen, dass die deutsche Kunstgeschichte in den letzten 30 Jahren eines der lebendigsten Gebiets überhaupt gewesen ist, und dass hier besonders die Geisteswissenschaft vorwärtsgetrieben wurde ; so könnte ich mir denken, dass ein Mann wie Pevsner, der diese ganze Schule in sich aufgenommen hat und sie nun in selbständiger Weise weiter entwickelt nicht nur ein *refugié* wäre, für den man aus Grossherzigkeit etwas tut, sondern einer, der etwas Eigenes und Förderndes hinüberbringt ».

⁸ Voir l'interprétation des rites de passage proposée par Turner, Victor, *The Forest of Symbols : Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca : Cornell University Press, 1967, en particulier le chapitre 4, « Betwixt and between », pp. 93-105.

⁹ Pevsner, Nikolaus, [Manuscrit d'un discours tenu devant la *Victorian Society*], GP 6/135 : « professionally : Knew what I wanted at 18. Went to lectures when sixth form ».

entre le *Gymnasium* et 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 une discipline qui a fait le prestige des universités de langue allemande, l'histoire, et à une discipline émergente qui s'impose progressivement comme l'un des bastions de la culture allemande, l'histoire de l'art (qui inclut l'histoire de l'architecture). Un tel parcours, écrit-il en 1970, est spécifique à la culture allemande : « Devenir (*to grow up into*) 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 France¹⁰ ». Le verbe utilisé dans la citation originale 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 profession¹¹ ».

1.1 Leipzig (1) : naissance d'une vocation et lectures fondatrices

Leipzig est le lieu idéal où poursuivre les deux pistes parallèles de l'histoire et de l'histoire de l'art car l'*Historisches Seminar*, fondé en 1877, est l'un des plus anciens en Allemagne¹². De plus, en 1909, Karl Lamprecht a créé dans ce département d'histoire un Institut d'histoire culturelle qui a favorisé le rapprochement entre l'étude des arts visuels et l'exploration des interactions entre l'art et le contexte plus général de la culture¹³. L'initiation simultanée de Pevsner à ces deux matières détermine d'ailleurs son orientation ultérieure vers la composante historique des études sur l'art, plutôt que vers les questions d'esthétique et les spéculations sur la nature de l'art.

En marge de son éducation au *Gymnasium*, il se construit un arrière-plan historique qui englobe à la fois de vastes périodes et des aires géographiques très diverses, même si ses notes de lecture 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 *Geschichte des deutschen Bauernstandes*,

¹⁰ *Id.*, « Foreword », in : O'Neal, William (éd.), *Sir Nikolaus Pevsner : A Bibliography*, compilé par John R. Barr. Charlottesville : University Press of Virginia, 1970, p. viii : « Growing up into an architectural historian in Germany in the early 1920s was an experience entirely different from that which one would have undergone in England or France ».

¹¹ *Ibid.* : « Heinrich Wölfflin was a matter of course. I read him while still at school, for I knew that history of art would be my profession ».

¹² Voir Blecher, Jens et Gerald Wiemers, *Die Universität Leipzig 1409-1943*. Erfurt : Sutton, 2004.

¹³ Voir Middell, Matthias, « Méthodes de l'historiographie culturelle : Karl Lamprecht », *Revue germanique internationale*, n° 10, 2011, pp. 93–115.

plusieurs volumes du *Handbuch der deutschen Geschichte* de Bruno Gebhardt, *Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und Staufer* de Karl Hampe et les volumes de la *Deutsche Geschichte* de Karl Lamprecht (1891-1908) qui concernent la période allant de l'an 800 à 1500. L'intérêt de Pevsner pour cette époque semble se préciser de plus en plus, comme l'indique également la présence dans sa bibliographie de travail de *Die deutschen Städte und Bürger im Mittelalter* de Bernhard Heil¹⁴. En voulant approfondir ses connaissances sur le Moyen Âge, il se place potentiellement dans une mouvance historiographique en pleine phase d'exploration. Jusque dans le dernier tiers du XIX^e siècle, c'est 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 Goldschmidt¹⁵, qui seront suivis notamment par Wilhelm Pinder.

Les lectures attentives du jeune Pevsner signalent son intention de se tenir au courant des avancées les plus récentes de la recherche contemporaine. Ce n'est pas un savoir purement cumulatif qu'il 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. Il lit aussi bien des travaux qui se réclament de la *Kunst-geschichte* et prônent le rattachement des études sur l'art à des considérations historiques, que de la *Kunst-wissenschaft* qui se définit comme l'approfondissement de la voie ouverte par l'esthétique comme branche de la philosophie. Il prend par exemple des notes sur *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* de Konrad Fiedler¹⁶, même s'il semble surtout s'intéresser à ce que Fiedler écrit sur le rôle symbolique du chercheur :

Si on s'intéresse surtout à des problèmes artist., on fera abstraction de la science. Le scientifique ne juge pas, il ne fait que bâtir des développements. Quand on se penche sur l'acte individuel de création, on perd vite le fil de l'histoire. Danger de juger à partir de valeurs prises hors du champ artistique.

Wer vornehmlich mit künstler. Problemen beschäftigt ist, wird die Wissenschaft ausser Acht lassen. Der Wissenschaftler beurteilt nicht, er baut nur Entwicklungen. Wer sich mit dem individuellen Schöpfungsakt befasst, muss bald den Faden d. Geschichte verlieren. Gefahr, ausserkünstlerischen Werten zu urteilen¹⁷.

¹⁴ Voir Gebhardt, Bruno, *Handbuch der deutschen Geschichte*. Stuttgart : Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1901 ; Gerdes, Heinrich, *Geschichte des deutschen Bauernstandes*. Leipzig : Teubner, 1910 ; Hampe, Karl, *Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und Staufer*. Leipzig : Quelle & Meyer, 1909 ; Lamprecht, Karl, *Deutsche Geschichte*. Berlin : Weidmann, 1891-1909 et Heil, Bernhard, *Die deutschen Städte und Bürger im Mittelalter*. Leipzig : Teubner, 1903. Source des carnets de prises de notes sur les ouvrages cités : GP 4/79.

¹⁵ Voir Brush, Kathryn, *The Shaping of Art History : Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt and the Study of Medieval Art*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

¹⁶ Fiedler, Conrad, *Conrad Fiedlers Schriften über Kunst*, éd. par Hans Marbach. Leipzig : Hirzel, 1896.

¹⁷ Pevsner, Nikolaus, « Fiedler : Beurteilung von Werken d. bildenden Kunst », avril-mai 1920, GP 4/78.

La sélection de passages particuliers reflète le stade précoce de la réflexion de Pevsner sur la fonction du discours historiographique et sur la manière de lui conférer sa scientificité.

Dans la même période il découvre Max Dvořák (1874-1921)¹⁸ en lisant l'essai « Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck » de 1904¹⁹. On peut supposer que la thématique de la Renaissance du Nord l'intéresse particulièrement, puisqu'il lit en parallèle une étude sur « L'ancienne école de peinture de Bourgogne » par Alfred de Champeaux²⁰. Toutefois, la lecture de « Das Rätsel » présente un autre intérêt dans le processus de formation d'un *ethos* d'historien de l'art chez Pevsner. En effet, 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 :

Toute configuration historique est un maillon dans une chaîne d'évolution historique particulière 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 farce²¹.

La lecture de cet article indique en outre un début de familiarisation avec les travaux de l'école viennoise²² qui est très représentée dans la bibliothèque que Pevsner se constitue à partir de ses années d'études. Dans les années 1920, comme on peut s'y attendre, 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 les *Handbücher der deutschen Denkmäler* de Georg Dehio et Ernst Gall²³, 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 a 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

¹⁸ Voir Aurenhammer, Hans, « Max Dvořák (1874-1921) », in : Pfisterer, Ulrich (éd.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, vol. 1 : *Von Winckelmann bis Warburg*. Munich : Beck, 2007, pp. 214-226.

¹⁹ Pevsner, « Dvořák Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck », GP 4/89. Voir Dvořák, Max, « Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. 24, 1904, pp. 161-317.

²⁰ *Id.*, « L'Ancienne école de peinture de Bourgogne », *ibid.*, d'après l'article d'Alfred de Champeaux paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, pp. 36-44 et pp. 139-142.

²¹ Dvořák, « Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck », *op. cit.*, ici p. 167 : « Jede geschichtliche Bildung ist ein Glied einer bestimmten geschichtlichen Entwicklungskette und bedingt durch die vorangehenden Bildungen derselben Materie – so lautet die Voraussetzung und der Berechtigungstitel der modernen exakten Wissenschaft – ohne das wäre sie ein Possenspiel. »

²² Voir Schlosser, Julius, « 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, pp. 145-228.

²³ Dehio, Georg, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, vol. 1. Berlin : Wasmuth, 1905.

géographie de l'art dans ses propres travaux. De plus, Pevsner collectionne les ouvrages généralistes de la *Bibliothek der Kunstgeschichte* éditée par Seeman entre 1921 et 1925 et du *Verlag für praktische Kunstwissenschaft*.

Dans cette même décennie 1920, il fait l'acquisition de fondamentaux de la *Geistesgeschichte*, notamment de nombreux volumes des *Gesammelte Schriften* de l'historien et philosophe Wilhelm Dilthey²⁴, dont les travaux tentent de comprendre l'histoire de l'intérieur, en étudiant les valeurs et les formes communautaires qui maintiennent la cohésion de la société. C'est une grille de lecture qui vaut aussi pour les livres de Max Weber également représentés dans la bibliothèque de Pevsner (*Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie* et *Wirtschaftsgeschichte*²⁵). Ces deux auteurs fournissent au *Gymnasiast* le cadre intellectuel essentiel à la formulation d'une histoire sociale de l'art. D'autre part, comme nous le verrons plus loin, il lit aussi *Wissenschaft als Beruf* de Weber pendant la première année de ses études.

Tout en développant ce savoir livresque, Pevsner fréquente assidûment l'université de Leipzig avant son *Abitur* : en 1920, il assiste par exemple à un cours de Pinder intitulé *Perioden der Kunstbetrachtung*²⁶. C'est l'un de ses premiers contacts avec l'historien d'art, avec qui s'établissent rapidement des liens très amicaux (on sait qu'il lui envoie cette même année un bouquet de fleurs pour les fêtes de Noël²⁷). Le thème principal des interventions de Pinder prises en notes par le lycéen est l'histoire de l'art allemand : *Süddeutscher Kirchbau*, *Die deutsche Plastik im 13. Jahrhundert*²⁸, *Der Isenheimer-Altar*²⁹, ou encore la conférence *Vom Charakter der deutschen Kunst*³⁰ dont le titre annonce un paradigme omniprésent dans l'œuvre pevsnerienne. Il suit aussi un cours de l'historien suisse Martin Wackernagel, un spécialiste de l'Italie, mais c'est encore le domaine allemand auquel Pevsner est sensibilisé à travers son enseignement, par exemple dans le cours *Baukunst der Barock und Rokoko in Deutschland*³¹. On ne saurait là encore sous-estimer l'importance que prendront le baroque et le rococo dans la formation universitaire et dans la phase allemande de la carrière de Pevsner.

²⁴ 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 Hegel 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.

²⁵ Weber, Max, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen : Mohr, 1921 et *id.*, *Wirtschaftsgeschichte*, Munich : Duncker & Humblot, 1923.

²⁶ Pevsner, Nikolaus, « Pinder Perioden der Kunstbetrachtung (Colleg Sommer) », 15 juillet 1920, GP 4/78.

²⁷ Pinder l'en remercie dans une carte datée du 28 décembre 1920, GP 1/4.

²⁸ Pevsner, Nikolaus, « Pinder, Die deutsche Plastik im 13. Jahrhundert Bamberg, Naumburg, Straßburg », 4-18 décembre 1920, GP 4/86.

²⁹ *Id.*, « Pinder, Der Isenheimer-Altar », 26 octobre 1920, GP 4/78.

³⁰ *Ibid.*, « Vom Charakter der deutschen Kunst (Vortrag) », 22 septembre 1920.

³¹ Ce cours est mentionné dans le dossier GP 4/87.

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 établi 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. Néanmoins, en devenant étudiant, il 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 des études de Pevsner tient donc aussi de la sociologie, car à chaque université correspondent des constellations de chercheurs liés par des réseaux d'influence : de déplacement en déplacement, souvent motivés 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.

En cinq semestres, entre 1921 et 1923, Pevsner étudie dans quatre universités différentes, parcourant le spectre de l'historiographie contemporaine de l'art à Munich, Berlin, Leipzig puis Francfort. Il retourne ensuite à Leipzig pour passer sa thèse de doctorat auprès de Pinder. Il semble pertinent d'ajouter à cette analyse, parmi les rites initiatiques professionnels que vit le jeune historien de l'art, son passage par la *Gemäldegalerie* à Dresde, où il travaille comme volontaire de 1925 à 1929, ainsi que ses années à Göttingen en tant que *Privatdozent*, puisqu'il est encore au seuil d'un poste fixe qui marquerait officiellement une adéquation entre son statut et l'*ethos* de *Kunsthistoriker*.

1.2 Munich : les fondements méthodologiques

En 1921, Pevsner passe le semestre d'été à l'université de Munich, séduit par l'idée d'y suivre les cours de la célébrité qu'est alors l'occupant de la chaire d'histoire de l'art, Heinrich Wölfflin (1864-1945). L'étudiant espère même être accepté dans les séances plus informelles et aux effectifs plus réduits du séminaire de l'historien suisse. Une première conversation, lors de laquelle il fait piètre impression, réduit cet espoir à néant, comme il le raconte plus tard dans le *Times Literary Supplement* :

[Wölfflin] 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 de première année perdit tous ses moyens et, bien sûr, ne fut pas admis au séminaire de Wölfflin³².

³² Pevsner, Nikolaus, [Compte-rendu de *Renaissance und Barock*], *Times Literary Supplement*, 25 juin 1964 : « Tall, quietly and rather formally dressed [...] and frighteningly aloof. His first words to the freshman were, 'In what way can I be of service to you ?' The poor freshman dried up entirely and was not, of course, admitted to Wölfflin's seminar ».

Malgré cette déconvenue initiale, Pevsner semble avoir 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 Lumières³³. De fait, dans un discours d'inauguration de janvier 1853, le recteur de l'université, Franz Streber, scellait le lien fondamental entre la *Bildung* et la formation universitaire délivrée à Munich :

Quiconque aspire à une éducation qui soit véritablement de la plus haute qualité doit toujours avoir en tête les dernières innovations de l'art et de la science ; les personnes parmi les plus nobles et les plus exemplaires doivent s'y consacrer de toutes leurs forces et avec un enthousiasme juvénile³⁴.

Dans la perspective de cette volonté d'émulation intellectuelle, il n'est pas étonnant de constater que Munich offrait des 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 universités³⁵. Plusieurs des étudiants munichois devinrent par la suite des historiens de l'art éminents : y ont notamment reçu leur habilitation Georg Dehio en 1877, Robert Vischer (1880), Berthold Riehl (1884) et Heinrich Wölfflin (1889). Leur passage a profondément marqué la conception de l'histoire de l'art telle qu'on l'enseignait 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 sur les enjeux pédagogiques du rapport entre histoire et histoire de l'art, « Das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien » et « Deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte³⁶ ». 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. (De fait, Pevsner choisit pendant son semestre munichois presque autant de cours d'histoire que de cours d'histoire de l'art.) À l'époque où Wölfflin était *Privatdozent* à Munich, entre 1889 et 1890, il chercha à fonder une méthodologie de l'histoire de l'art dans des cours généralistes comme *Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten* ou *Besprechung neuer*

³³ Voir Boehm, Laetitia et Johannes Spörl, *Ludwig-Maximilians-Universität : Ingolstadt, Landshut, München ; 1472-1972*. Berlin : Duncker & Humblot, 1972.

³⁴ Streber, Franz, « 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 : « Wer wahrhaft höhere Bildung anstrebt, soll stets vor Augen haben die letzte Aufgabe der Kunst und der Wissenschaft, die Edelsten und Vortrefflichsten sollen ihre besten Kräfte und jugendliche Begeisterung ihr zuwenden ».

³⁵ Voir Dürr, Sybille, *Zur Geschichte des Faches Kunstgeschichte an der Universität München*. Munich : Tuduv, 1993 et Drude, Christian, et Hubertus Kohle, *200 Jahre Kunstgeschichte in München : Positionen, Perspektiven, Polemik 1780-1980*. Munich : Deutscher Kunstverlag, 2003.

³⁶ Dehio, Georg, *Kunsthistorische Aufsätze*. Berlin : Oldenbourg, 1914, p. 63 et suivantes et p. 237 et suivantes.

wissenschaftlicher Literatur, en plus de cours thématiques sur la Renaissance, sur l'art allemand et sur l'art du XIX^e siècle pourtant négligé par ses contemporains³⁷. L'adjectif « *wissenschaftlich* » 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 débouchent sur la rédaction de *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, que l'historien suisse publie à Munich en 1915³⁸.

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 (*Ordinarius*) à Berlin en 1901. Sa réputation est telle qu'il est le principal candidat envisagé pour remplacer à Munich le premier directeur du *Kunsthistorisches Seminar*, Berthold Riehl, décédé en 1911. En octobre de la même année, Wölfflin réfléchit dans ses notes à ce que devrait contenir, pour remplir pleinement ses fonctions dans la discipline encore jeune, 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 stylistique. Le déchiffrement des formes. 2. Les sources écrites.

Dans un premier temps, l'interprète transmettrait les problèmes formels posés à l'artiste avant de vérifier ensuite les sources littéraires compréhensibles.

Das wäre ein Ziel, die Stillehre (Formlehre) dem Unversitätsunntericht einzugliedern, Übungen immer doppelter Art :

1. Die stilistische Analyse. Das Formenlesen. 2. Die Schriftquellen.

Im ersten würde der Interpret die Formenproblem des Künstlers vermitteln, um im zweiten von literarisch fassbaren Quellen gesichert zu werden³⁹.

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 cultivé⁴⁰ ». Wölfflin est nommé professeur en 1912 et occupe cette fonction jusqu'en 1924. Or, 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. Cette technique, introduite dans la seconde moitié du XIX^e siècle, se généralise ensuite sur l'exemple munichois, car l'historien suisse exploite le support visuel dans ses cours, selon une méthode qui lui est depuis associée : 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.

³⁷ Voir Dürr, *Kunstgeschichte an der Universität München*, op. cit., p. 53.

³⁸ Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Munich : Bruckmann, 1915.

³⁹ Cité dans Lurz, Meinhold, *Heinrich Wölfflin, Biographie einer Kunsttheorie*. Worms : Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1981, pp. 159-161.

⁴⁰ Wölfflin, Heinrich, *Autobiographie, Tagebücher und Briefe : 1864 – 1945*, édité par Joseph Gantner. Bâle : Schwabe, 1984, p. 277 : « Die Aufgabe des Universitätslehrers ist nicht, einzelne Bilder zu erklären, sondern ein Ideal von der Bedeutung des gebildeten Sehens zu geben ».

Enfin, dans une lettre datant de 1915, Wölfflin fait part à sa sœur d'un autre de ses projets pour moderniser l'apprentissage de l'histoire de l'art et empêcher une césure entre la formulation de théories sur l'art et la pratique artistique elle-même : « 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 solide et ne tomberait pas dans une sentimentalité importune⁴¹ ». Effectivement, pendant son semestre à Munich, Pevsner assiste à un cours de Wölfflin sur le dessin, *Das Problem des Zeichnens und die verschiedenen Möglichkeiten, sich zeichnerisch mit der Sichtbarkeit auseinanderzusetzen*. C'est cependant un autre aspect de ce cours qui nous intéresse plus particulièrement ici. D'après les notes de l'étudiant, le professeur ouvre la séance avec l'anecdote suivante :

Il y a quelques temps, une jeune fille vint me voir [...] et m'expliqua qu'elle souhaitait étudier l'hist. de l'art et passer son doctorat. Je lui répondis qu'il fallait le faire seulement si on se sentait poussé par un élan puissant 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 sentiment.

Vor einiger Zeit kam ein Fräulein [...] u. eröffnete mir, sie wolle K. gesch. studieren und auch damit den Doktor machen. Ich entgegnete ihr, man solle das nur tun, wenn man den ganz starken inneren Drang verspüre, und da warf sie dann bald ein : « Ja, aber – es ist auch das leichteste ! » Meine Antwort gehört nicht hierher. Sie werden nach meinem Vortrag vielleicht mit demselben Gefühl nach Hause gehen⁴².

La certitude que des études d'histoire de l'art ne sauraient être entamées sans être convaincu d'avoir la vocation habite Pevsner depuis qu'il a suivi les cours de l'université de Leipzig comme *Gymnasiast* à la *Thomasschule*. Nul doute qu'il se range dans la catégorie de celles et ceux qui se sentent poussés par « un élan puissant ».

Malgré la mise en garde contenue dans ce récit pince-sans-rire, la réputation du professeur suisse est telle qu'il enseigne dans des amphithéâtres toujours bondés, comme le raconte l'historienne de l'art Margot Wittkower, retraçant le cours des études de son époux Rudolf, également historien : « Wölfflin avait un énorme public. Il occupait la salle la plus large de toute l'université et près de quatre cents étudiants venaient l'écouter⁴³ ». Toutefois, Pevsner a très vite l'impression qu'il n'y a rien dans ses cours qu'on ne pourrait retrouver dans ses livres⁴⁴, et il se dit assez déçu. Wittkower

⁴¹ *Ibid.*, p. 251 : « Ich habe einen Kurs in Zeichnen eingerichtet [...]. mit der Zeit hoffe ich aus der Institution eine offizielle Sache zu machen. So kommt die Kunstgeschichte allmählich auf festen sachlichen Boden und wird der blasse Empfindungsduselei entrückt ».

⁴² Pevsner, Nikolaus, « Wölfflin, Das Problem des Zeichnens u. d. verschiedenen Möglichkeiten, sich zeichnerisch mit der Sichtbarkeit auseinanderzusetzen », 13 juillet 1921, GP 4/78.

⁴³ Wittkower, Margot et Teresa Barnett, *Partnership and Discovery, Margot and Rudolf Wittkower : Margot Wittkower*. Los Angeles : Getty Center for the History of Art and the Humanities et J. Paul Getty Trust, 1994, p. 38 : « Wölfflin had a huge audience. He was in the biggest room in the whole university and had up to four hundred students listening to him ».

⁴⁴ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 52.

partage d'ailleurs cette opinion et pensait à l'époque, d'après son épouse : « 'Pourquoi est-ce que je reste là à écouter ce que je pourrais lire⁴⁵ ?' » D'autre part, Walter Benjamin écrivait déjà à propos du cours *Denkmäler der Zeichnung des Mittelalters*, pendant le semestre d'hiver 1915-1916 : « [Wölfflin] manque de direction et ne trouve 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 pesantes⁴⁶ ».

En fait, l'atmosphère munichoise pèse alors de plus en plus sur Wölfflin, ce qui se ressent dans ses fonctions⁴⁷. 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-même⁴⁸ ». À l'époque de Pevsner, le célèbre historien suisse confie souvent ses cours à des *Privatdozente*, dont Max Hauttmann (1888-1926), un ancien étudiant de Berthold Riehl, qui succédera d'ailleurs à Wölfflin en 1924⁴⁹. Hauttmann obtient son doctorat en 1910 pour une thèse intitulée *Münchens Kunstleben im 18. Jahrhundert* et suit, en complément, des études sur l'histoire de l'architecture à la *Technische Hochschule* de Munich. Conservateur au *Bayerisches Nationalmuseum* à partir de 1919, il s'intéresse à l'histoire de l'architecture des XVII^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.

Ainsi, Pevsner est initié à ce qui est encore une branche inexplorée de sa discipline grâce à un cours magistral proposé par Hauttmann, *Ausgewählte Abschnitte aus der Geschichte des Kunstgewerbes*, dont l'argument principal, d'après les notes de cours de l'étudiant, est que les arts décoratifs sont une forme d'expression artistique à part entière et ont leur place dans l'histoire de l'art :

⁴⁵ Wittkower / Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 38 : « But he more or less repeated what he had written in his books. My husband thought, 'Why do I sit here and listen to what I can read ?' »

⁴⁶ Lettre de Walter Benjamin à Fritz Radt, 21 novembre 1915, in : Scholem, Gershom, « Walter Benjamin und Felix Noeggerath », *Merkur*, n° 2, 1981, pp. 135-143, ici p. 135 : « [Wölfflin] ist völlig unorientiert und er hat auf keine Weise den Zugang zu der Anschauung, um die es sich hier handelt. Die Art des Vortrages ist dabei von künstlicher, manierierter Gehaltenheit, er spricht abgehackt, hölzern mit verlängerten Pausen und voll von archaisierenden, schwerfälligen Wendungen ».

⁴⁷ Voir Dürr, *Kunstgeschichte an der Universität München*, op. cit., p. 57.

⁴⁸ Wittkower / Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 38 : « Wölfflin had absolutely no contact with students. He was no help. He never suggested readings, there were no advisers, and you were completely on your own.

⁴⁹ Voir Lieb, Norbert, « Hauttmann, Max », in : *Neue deutsche Biographie*, vol. 8. Berlin : Duncker & Humblot, 1969, p. 134.

Partage entre arts libres & arts appliqués est faux. Pourquoi la peinture sur verre serait-elle un art moins libre ? Arts appl [iqués] datent du XIX^e s. Un nom social. À l'origine il n'existait que les arts appl. Division par matériau plus juste : Michel-Ange a valeur propre même du point de vue du matériau, arts appl. moindres (onyx, pierre précieuse). Et par technique. Il faut connaître soi-même la difficulté de la technique. On pourrait diviser par but, par technique, purement historiquement.

Schlecht die Teilung in freie u. angewandte Kunst. Warum soll Glasmalerei weniger freie Kunst sein ? K [unst]gew[erbe] stammt aus d. 19. Jhdt. Sozialer Name. In d. Frühzeit gab es ja nur K.gew. Scheidung besser nach d. Material : Michelangelo hat Eigenwert auch vom Material abgesehen, K.gew. weniger (Onyx, Edelstein). Und nach d. Technik. Man muss die Schwierigkeit d. Technik selbst kennen. Man könnte einteilen nach Zweck, nach Technik, rein historisch⁵⁰.

Dès son premier semestre d'université, Pevsner rencontre donc les problèmes de la délimitation théorique de la discipline et de la formation d'une institution autonome. Il est sensibilisé à la vision moderne de 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'*Einfühlung*⁵¹ (empathie), y fut *Privatdozent* entre 1879 et 1882, et Theodor Lipps (1851-1914) fonda un Institut de psychologie en 1894⁵². De plus, la thèse de doctorat de Wölfflin de 1886, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*⁵³ [*Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*], 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, comme nous le verrons lors de l'analyse de la portée du concept d'*Einfühlung* dans son œuvre sur l'architecture.

Il convient d'ajouter ici quelques éléments d'analyse sur la place symbolique que prend l'université de Munich dans le paysage universitaire germanophone sous la direction de Wilhelm Pinder (entre 1927 et 1935), car la polarité qui s'instaure alors entre Munich et Hambourg perdure dans les rapports entre les universitaires émigrés en Angleterre à partir de 1933. Or, même si Pevsner n'est pas à Munich à cette époque, il est l'un des disciples les plus assidus de Pinder, souvent même considéré comme son

⁵⁰ Pevsner, Nikolaus, « Hauttmann Vorlesung. Ausgewählte Abschnitte aus der Geschichte des Kunstgewerbes », 1921, GP 4/82.

⁵¹ Voir Curtis, Robin et Gertrud Koch (dir.), *Einfühlung : zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. Munich : Fink, 2009.

⁵² Voir Drude / Kohle, *200 Jahre Kunstgeschichte in München, op. cit.*

⁵³ Wölfflin, Heinrich, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Munich : Wolf, 1886.

successeur spirituel, ce qui le prédispose à prendre le parti de son mentor dans les débats intellectuels qui tournent parfois aux rivalités personnelles.

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*⁵⁴ ». C'est sous cet angle que nous souhaitons convoquer une figure dont l'importance capitale pour l'histoire de l'art a été largement réaffirmée ces dernières années, mais qui n'aura croisé le chemin de Pevsner que dans le contraste. Warburg constitue à Hambourg une vaste bibliothèque d'histoire culturelle avec l'aide de Fritz Saxl (1890-1948). Celui-ci est, selon Margot Wittkower « un Viennois vraiment typique, extrêmement cultivé⁵⁵ ». 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 für österreichische Geschichtsforschung* à la constitution de catalogues de manuscrits du Moyen Âge sur l'astrologie⁵⁶. 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 détone 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, si elle était profonde, était aussi restreinte, et tous ses survivants attestent de son isolement serein⁵⁷.

Le premier titulaire de la chaire d'histoire de l'art fondée à Hambourg en 1920 est Erwin Panofsky (1892-1968)⁵⁸. Il a étudié la philosophie, la philologie et l'histoire de l'art à Jura, à Berlin (où il a suivi le séminaire d'Adolph Goldschmidt) et Munich. Après une thèse dirigée par Wilhelm Vöge à Fribourg (*Dürers Kunsttheorie : vornehmlich in*

⁵⁴ Imbert, Claude, « Aby Warburg », in : Michel Espagne et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris : CNRS, 2010, pp. 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. An Intellectual Biography*. Londres : Warburg Institute, 1970 ; Diers, Michael, « Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History », *New German Critique*, vol. 65, 1995, pp. 59-73 ; le recueil édité par Richard Woodfield, *Art History as Cultural History : Warburg's Project*. Amsterdam : G+B Arts, 2001 ou encore Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit, 2002.

⁵⁵ Wittkower / Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, op. cit., p. 87 : « a very typical Viennese, again, extremely well read ».

⁵⁶ Voir Gombrich, Ernst, « Saxl, Friedrich (Fritz) », in : *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, vol. 10, Vienne : Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1994 et McEwan, Dorothea, *Fritz Saxl. Eine Biografie*. Vienne : Böhlau, 2012.

⁵⁷ Gay, *The Outsider as Insider*, op. cit., p. 35 : « The austere empiricism and scholarly imagination of the Warburg style were the very antithesis of the brutal anti-intellectualism and vulgar mysticism threatening to barbarize German culture in the 1920s ; this was Weimar at its best. [...] But the influence of the Warburg Institute, if profound, was narrow ; all its survivors testify to its serene isolation ».

⁵⁸ Voir Martin, François René, « Erwin Panofsky », in : Espagne / Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, op. cit., pp. 173-184.

ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener), il passe son habilitation à Hambourg où il devient *ordentlicher Professor* en 1926.

Panofsky est un proche du cercle de l'Institut Warburg, notamment par sa relation avec Fritz Saxl, avec qui il collabore à un livre sur *Melancholia* de Dürer en 1923⁵⁹, l'une de ses nombreuses contributions à la théorisation de la méthode iconologique préconisée par Warburg. Les membres de l'institut d'histoire de l'art à Hambourg, Panofsky le premier, reprochent implicitement à leurs collègues munichoïses d'avoir réduit la discipline à des considérations formelles d'une part, et d'avoir en outre 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 chose⁶⁰.

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 respect⁶¹ ».

Pour illustrer la prise de conscience parmi les étudiants de cette polarité idéologique et méthodologique dans la pratique de l'histoire de l'art, on peut citer le cas d'Ernst Kitzinger (1912-2003), qui étudie à Munich entre 1931 et 1934 auprès de Pinder et de l'archéologue Ernst Buschor. En 1932, il 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 Munich⁶². Bien que Kitzinger 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 hambourgeoise⁶³. De plus, la critique réciproque des deux perspectives historiographiques prend parfois des formes triviales : lors d'une fête dans un séminaire à Hambourg en 1930 circule un poème humoristique intitulé *Kunsthistorisches Alphabet*, dont les vers ridiculisent la théorie fondamentale du livre *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte*

⁵⁹ Panofsky, Erwin et Fritz Saxl, *Dürers 'Melencolia I', eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*. Leipzig : Teubner, 1923.

⁶⁰ *Id.*, *Korrespondenz I*, *op. cit.*, p. 482 : « Gerade weil die Leute hier nicht so stark in die Wölfflin-Pinder-Anschauung hineingewachsen sind, haben sie es leichter, unsere, das Inhaltliche und allgemein Geistige miteinbeziehenden Methoden sachlich zu würdigen und zu bejahen. [Sie] begreifen ohne weiteres, dass Formal-Analyse nur eine Hälfte der Sache ist ».

⁶¹ Lettre de Wilhelm Pinder à Nikolaus Pevsner, 28 janvier 1925, GP : « so klug Panofsky ist, gerade bei Naumburg erscheint mir alles, was er sagt, luftleer, distanz- das heisst respektlos ».

⁶² 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.*, pp. 131-138, ici p. 135 et note 20 p. 138.

⁶³ Voir Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, *op. cit.*, pp. 365-371. On note que 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.

Europas de Pinder⁶⁴. Par exemple, le vers « À Munich, on pense en naissances⁶⁵ » (« In München denkt man in Geburten ») offre une vision réductrice caricaturale du concept des générations.

La dichotomie entre ces deux institutions majeures dans l'histoire de la discipline sert d'arrière-plan pour comprendre ensuite l'agencement des constellations d'historiens émigrés dans les années 1930 au Royaume-Uni et aux États-Unis. Dans le cadre de notre étude, on comprend mieux pourquoi les liens de Pevsner avec les membres de l'Institut Warburg à Londres étaient certes courtois mais limités.

1.3 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 recherche⁶⁶. Le premier professeur d'histoire de l'art fut Aloys Hirt (1759-1837), qui était aussi archéologue⁶⁷. Franz Kugler (1808-1858) étudia à Berlin et à Heidelberg puis revint à Berlin passer sa thèse de doctorat en 1831 dans la faculté de philosophie⁶⁸. 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 sujet⁶⁹. Toutefois, c'est pour sa contribution à l'histoire culturelle que Kugler deviendra une référence cruciale pour Pevsner. À l'inverse, une autre grande figure de l'historiographie de l'art à Berlin, Hermann Grimm (1828-1901), nommé professeur d'histoire de l'art en 1873, donne l'impression d'avoir voulu orienter la discipline vers l'étude biographique⁷⁰. On oppose traditionnellement sa *Künstlergeschichte* à la *Kunstgeschichte ohne Namen* prônée par Heinrich Wölfflin⁷¹, qui lui succéda en 1901. Toutefois, des études récentes montrent que Grimm occupe une place prépondérante dans l'évolution de la pédagogie de l'histoire de l'art⁷², car même

⁶⁴ Voir Pinder, Wilhelm, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Berlin : Frankfurter Verlags-Anstalt, 1928.

⁶⁵ « Kunsthistorisches Alphabet », Warburg Archiv, Hambourg, cité dans Michels, « Norden versus Süden », in : Drude / Kohle, *200 Jahre Kunstgeschichte in München*, op. cit., p. 134.

⁶⁶ Voir Klein, Helmut et Adolf Rüger, *Humboldt-Universität zu Berlin : Überblick, 1810-1985*. Berlin : Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1985.

⁶⁷ Voir Sedlarz, Claudia et Rolf Hermann Johannsen, *Aloys Hirt : Archäologe, Historiker, Kunstkennner*. Hanovre : Wehrhahn, 2004.

⁶⁸ Voir Espagne, Michel, Bénédicte Savoy et Céline Trautmann-Waller, *Franz Theodor Kugler. Deutscher Kunsthistoriker und Berliner Dichter*. Berlin : Akademie, 2010.

⁶⁹ Voir Garberson, Eric, « Art History in the University : Toelken – Hotho – Kugler », *Journal of Art Historiography*. [En ligne], n° 5, décembre 2011. <<http://arthistoriography.wordpress.com/number-5-december-2011/>>. (dernière consultation le 15 juin 2014.)

⁷⁰ Voir Grimm, Hermann, *Leben Michelangelos*. Hanovre : Rümpler, 1860 (1863 pour le vol. 2).

⁷¹ Voir la préface de Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, op. cit., p. v.

⁷² Voir Grimm, Hermann, « Einleitung », *Über Künstler und Kunstwerke*. Berlin : Dümmler, 1865 ; « Geschichte der italienischen Malerei als Universitätsstudium », *Preussische Jahrbücher*, vol. 25, 1869, pp. 156-162 et « Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte », *Deutsche Rundschau*, vol. 66, 1891, pp. 390-413.

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 littérature⁷³ ? Ces questions se poseront dans toute leur urgence à Pevsner lors de la transition de la discipline de l'Allemagne vers la Grande-Bretagne.

L'étudiant 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 banquiers⁷⁴. Comme Pevsner, sa biographie est liée au monde du commerce mais il choisit la voie universitaire, lui aussi peut-être dans le but de s'insérer dans la culture allemande. En 1912, il remplace Wölfflin à la chaire d'histoire de l'art, qu'il occupe jusqu'à sa retraite en 1932. Pendant cette période, il impose sa marque aux orientations thématiques et théoriques de la discipline et devient le maître à penser de toute une génération (dans un texte des années 1940, Wilhelm Pinder lui rend d'ailleurs hommage comme le plus éminent représentant de l'histoire de l'art de langue allemande⁷⁵) : on peut citer parmi ses étudiants Ernst Gall, Erich Meyer, Alfred Neumeier, Kurt Weitzmann ou Rudolf Wittkower⁷⁶. Sa personnalité fait de Goldschmidt l'incarnation même du *Professor* à l'allemande, selon Margot Wittkower :

Goldschmidt était le grand homme : très aimable, mais très distant. Il ne s'intéressait pas vraiment personnellement à ses étudiants [...]. Le rapport entre étudiant et professeur était complètement différent d'ici. 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 personnels⁷⁷.

Il représente la méthode que l'on associe maintenant à la tradition historiographique berlinoise, c'est-à-dire la formulation de l'histoire de l'art comme science objective.

⁷³ Voir Rössler, Johannes, « Erlbenisbegriff und Skioptikon : Hermann Grimm und die Geisteswissenschaften an der Berliner Universität », in : Bredekamp, Horst, *In der Mitte Berlins : 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*. Berlin : Mann, 2010, pp. 69-89 et Schlink, Wilhelm, « Herman Grimm (1828–1901) Epigone und Vorläufer », in : Osinski, Jutta 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, pp. 73-93.

⁷⁴ Voir Brush, Kathryn, « Adolph Goldschmidt », in : Espagne / Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands, op. cit.*, pp. 81-89.

⁷⁵ Voir Bredekamp, Horst, « Wilhelm Pinder », in : *id.*, *In der Mitte Berlins, op. cit.*, pp. 295-310, ici p. 305.

⁷⁶ Voir Schaff, Sandra, « Abstieg vom 'Olymp' ? Das Kunstgeschichtliche Institut der Berliner Universität zur Zeit des Nationalsozialismus », in : Doll, Nikola, Christian Fuhrmeister et Michael Sprenger (éd.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus : Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*. Weimar : VDG, 2005, pp. 39-48.

⁷⁷ Wittkower / Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower, op. cit.*, p. 21 : « [Adolph] Goldschmidt was the great man – very nice, but very remote. He was not interested personally very much in any of his students ; that was left to the assistants. [...] You know, the relationship of student to professor was completely different from what it is here. I think you saw your professor only when you decided what you would write as your doctorate paper. Otherwise, there was hardly any personal connection ».

Ainsi, Goldschmidt 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 Âge⁷⁸. Cette méthode positiviste reposant sur une grande attention au détail, il cherche à affiner le regard de ceux qui bénéficient de son enseignement, ce qui deviendra également l'un des fondements de la pratique pédagogique de Pevsner. Grâce à l'influence de Goldschmidt et de Wölfflin avant lui, Berlin dispose d'un institut moderne, avec sa propre bibliothèque spécialisée.

Les cours magistraux du professeur que suit Pevsner portent sur la peinture néerlandaise du XV^e siècle et sur Albrecht Dürer. L'étudiant est également admis dans le cercle plus restreint d'un séminaire sur l'iconographie de la naissance du Christ⁷⁹. Dans ce contexte, à en croire Wittkower, les étudiants bénéficient d'un enseignement plus personnalisé : « Goldschmidt était un très bon enseignant. Son séminaire était assez petit, il savait donc ce que les gens étudiaient⁸⁰ ». Pevsner poursuit d'autre part son exploration thématique du baroque dans les cours de l'assistant de Goldschmidt, Werner Weisbach⁸¹. Auteur de *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*⁸², Weisbach (1873-1953), qui a étudié auprès de Robert Vischer, est l'un des pionniers des études sur le maniérisme⁸³. C'est en s'engageant dans une controverse contre lui que Pevsner commence à se faire un nom en 1925 (voir chapitre 5). Enfin, sur le plan méthodologique, 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 1936⁸⁴, initie l'étudiant d'histoire de l'art à l'apport de la psychologie, notamment dans le cours *Vergleichende Entwicklungslehre der bildenden Kunst*, dans lequel sont analysés les travaux de Wilhelm Wundt et d'Alois Riegl⁸⁵. Parallèlement à cet enseignement, Pevsner lit le traité théorique *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst* que Wulff a publié en 1917⁸⁶.

⁷⁸ Voir Weitzmann, Kurt, *Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte*. Berlin : Kunsthistorisches Institut, 1985.

⁷⁹ Pevsner, Nikolaus, « Die niederländische Malerei des 15. und 16. Jahrhundert », 1921, GP 4/85, « Adolf Goldschmidt : Dürer », 1921, GP 4/87 et « Die Darstellung der Geburt Christi », 1921-22, GP 4/82.

⁸⁰ Wittkower / Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower, op. cit.*, p. 38 : « Goldschmidt was a very good teacher. He had a smaller seminar, so he knew what the people were doing ».

⁸¹ Pevsner, Nikolaus « Die Malerei des Barock of italien. Grundlage », 1921 et « Die Darstellung des Innenraums in der Malerei 1400-1700 », GP 4/85 et 4/87.

⁸² Weisbach, Werner, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin : Cassirer, 1921.

⁸³ Voir Betthausen, Peter, Peter Feist et Christiane Fork (dir.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon : zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, Stuttgart : Metzler, 1999, pp. 458-61.

⁸⁴ Voir *ibid.*, pp. 496-499.

⁸⁵ Pevsner, Nikolaus, « Wulff : Vergleichende Entwicklungslehre d. bild. Kunst », 1921, GP 4/78.

⁸⁶ Voir Wulff, Oskar, *Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst*. Stuttgart : Enke, 1917.

1.4 Francfort : diversification

Au semestre d'hiver 1922, Pevsner est inscrit à Francfort. L'université a été fondée en 1914⁸⁷ et un institut d'histoire de l'art est alors venu compléter le centre de recherche qui dépendait de la *Gemäldegalerie* et existait depuis 1817. Cette fusion enrichit d'autant le travail de l'institution nouvelle qui incorpore désormais l'histoire de l'architecture dans le *curriculum* proposé et donne en outre la possibilité aux jeunes diplômés d'être intégrés au travail de recherche, une avancée pédagogique déterminante pour le développement de la discipline⁸⁸. 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 *Buchgewerbe Museum* à Leipzig⁸⁹. Il enseigne à Darmstadt de 1903 à 1911 puis à Breslau jusqu'en 1914. Nommé à Francfort, il s'y intéresse à l'architecture et à la sculpture monumentale⁹⁰. L'un des cours de Kautzsch fréquentés par Pevsner porte justement sur l'architecture allemande baroque⁹¹.

Le parcours idéologique que l'on peut identifier dans les travaux de Kautzsch sur l'histoire de l'art révèle un glissement significatif vers une accentuation de l'attention portée à l'art national. Si en 1909, au neuvième congrès international d'histoire de l'art, Kautzsch proposait de considérer la discipline dans un contexte universel et appelait les historiens d'art à se lancer dans une collaboration internationale⁹² (une perspective déjà ouverte dans son livre *Die neue Buchkunst : Studien im In- und Ausland* en 1902⁹³), son intervention, trois ans après la fin de la guerre, en l'honneur de l'anniversaire de l'Empereur, a une tonalité plus nationaliste, puisqu'il y remet en cause les propos d'Émile Mâle sur l'absence de forces créatrices dans l'art allemand⁹⁴. Voici un exemple des positions idéologiques qui, chez Kautzsch, commencent à affirmer la spécificité de l'art national, et par là sa supériorité :

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

⁸⁷ Voir Dilly, Heinrich et Gerhard Eimer, *Die Geschichte des Kunstgeschichtlichen Institutes der Goethe-Universität Frankfurt 1915-1995*. Francfort : Kunstgeschichtliches Institut, 2002.

⁸⁸ Eimer, Gerhard, « Das Kunstgeschichtliche Institut », in *ibid.*, pp. 3-34, ici p. 4.

⁸⁹ Deutscher Buchgewerbeverein, *Der Centralverein für das gesamte Buchgewerbe und das Deutsche Buchgewerbe Museum in Leipzig*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1893.

⁹⁰ Voir Games, *Nikolaus Pevsner : the early Life, op. cit.*, p. 94.

⁹¹ Voir *ibid.*, p. 85.

⁹² 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.

⁹³ Kautzsch, Rudolf, *Die neue Buchkunst : Studien im In- und Ausland*. Weimar : Gesellschaft der Bibliophilen, 1902.

⁹⁴ Voir Dilly / Eimer, *Geschichte des Kunstgeschichtlichen Institutes, op. cit.*, pp. 48-49.

chose de tout à fait personnel et individuel, son monde dense, sombre, insistant dans la forme mais puissant et même passionné par ce qu'il contient d'existence⁹⁵.

Les années d'études de Pevsner ont baigné dans cette atmosphère de revendication. En octobre 1920, Kautzsch fait un discours intitulé *Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike. Eine Parallele*. Dans la conclusion, il définit l'impressionnisme comme la fin de la phase de l'histoire de l'art dont le but est l'imitation de la nature, car les artistes plus jeunes travaillent désormais à une intériorisation radicale de l'art⁹⁶.

À Francfort entre 1920 et 1924 enseigne aussi le *Privatdozent* Leo Bruhns (1884-1957)⁹⁷, 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*). 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 régions qui présentent chacune un style propre, comme le montre le récapitulatif établi par l'étudiant en fin de carnet : sa liste comporte autant de repères géographiques que de noms d'artistes, rassemblés en « écoles » (école bavaroise, école silésienne, etc.)⁹⁸. L'aspect géographique intervient également dans des séances d'exercices sur l'histoire du portrait où le *Privatdozent* établit une opposition entre l'Allemagne et l'Italie : « l'Allemagne aime la solitude, l'isolement du paysage, loin des hommes⁹⁹ » (« Deutschland liebt das Einsame, Menschenfremde der Landschaft »). En février 1923, Pevsner se rend à une conférence qui repose sur la trame d'un livre de Bruhns publié l'année suivante, *Die deutsche Seele der rheinischen Gotik*, ancré dans la polémique contemporaine entre l'historiographie allemande et française sur les origines du style gothique¹⁰⁰. La position de l'auteur transparaît dans les notes de l'étudiant : « 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 âme¹⁰¹ ». (« In Frankr. entsteht die Gotik. Deshalb habe aber Mâle nicht recht. Nicht d. Erfindung, sond. d. Beseelung ist das Wesentliche i.d. Kunst »). Dans l'ensemble, c'est

⁹⁵ Cité dans *ibid.*, p. 48 : « Der deutsche Künstler war immer zu eigenwillig. Er verlangt mehr von der Kunst als die Lösung eines Gestaltungsproblems, sie muss ihm Ausdruck eines ganz Individuellen und Persönlichen werden, seine Welt kraus, dunkel, drängend in der Form, aber stark, ja leidenschaftlich in ihrem Gehalt an Leben ».

⁹⁶ Voir Kautzsch, Rudolf, *Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike, eine Parallele*. Francfort : Werner & Winter, 1920.

⁹⁷ « Leopold (Leo) Bruhns », *Catalogus Professorum Rostochiensium* [En ligne], <http://cpr.uni-rostock.de/metadata/cpr_person_00003351>. (dernière consultation le 6 juin 2014.)

⁹⁸ Pevsner, Nikolaus, Carnet : « Leo Bruhns : Deutsche Barockplastik », GP 4/87.

⁹⁹ *Id.*, « Bruhns Übungen zur Geschichte des Porträts », GP 4/78.

¹⁰⁰ Bruhns, Leo, *Die deutsche Seele der rheinischen Gotik*. Fribourg : Urban, 1924.

¹⁰¹ Pevsner, Nikolaus, « Bruhns Die deutsche Seele in der rheinischen Gotik, Vortrag », 5 février 1923, GP 4/78.

donc un enseignement à forte tonalité nationale et régionale que reçoit Pevsner à Francfort.

Par ailleurs, il fait un détour par une discipline connexe auprès de l'archéologue Hans Schrader (1869-1948), l'un des membres fondateurs de l'institut d'archéologie de Francfort, dans des cours comme *Griechische Kunstgeschichte* (dont il reste des notes sur les sculptures du Parthénon) et dans des séances d'exercices pratiques¹⁰². On remarque que les archives de travail de Pevsner, rangées par ordre chronologique et par aires géographiques, contiennent un dossier intitulé *Antiquity*, manifestement compilé dans la phase tardive de sa carrière, mais que la plupart des documents qui forment ce dossier datent de ces années 1921-1923. Aussi éclectiques que puissent être ses domaines de recherches, l'historien d'art s'intéresse rarement à l'art antique, qu'il associe plutôt à l'archéologie, et pour lequel il se contente de préserver ses notes d'étudiant.

1.5 Leipzig (2) : centre nerveux de l'histoire de l'art national

Pour plus de lisibilité, nous rassemblons ici les remarques sur les deux phases des études de Pevsner à Leipzig, au semestre d'été en 1922 puis en 1923-1924 pour la préparation de sa thèse de doctorat auprès de Wilhelm Pinder (1878-1947). En 1922, il découvre l'étude de l'esthétique à travers le cours magistral de Johannes Volkelt (1848-1930), *Kunst und künstlerisches Schaffen*. Même si sa prise de notes est aussi rigoureuse que dans les autres domaines, on perçoit un désintérêt croissant pour la matière et peut-être plus particulièrement pour les propos de Volkelt : « À cause d'une incompréhension trop évidente entre enseignant et auditeur, il manque les quatre dernières heures¹⁰³ », écrit ainsi l'étudiant à la fin de son carnet. Il confirme plutôt sa préférence pour l'histoire comme matière parallèle à l'histoire de l'art en suivant en 1923, à son retour de Francfort, les cours de Rudolf Kötzschke (1867-1949) sur l'histoire de la Saxe au VIII^e siècle¹⁰⁴ et ceux de Siegmund Hellmann (1872-1942) : *Allgemeine Geschichte des Mittelalters von der Auflösung der Karolingerreicher bis zum Ende der Kreuzzüge* et *Deutsche Geschichte bis zum 5. Jahrhundert*¹⁰⁵. 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 für*

¹⁰² *Id.*, « Hans Schrader : Griechische Kunstgeschichte 4. Teil (Parthenon-Plastik) » et « Hans Schrader : Archäologische Übungen », 1922-23, GP 4/81.

¹⁰³ *Id.*, « Johannes Volkelt, Kunst und künstlerisches Schaffen », 1922, GP 4/78 : « Wegen zu offener Incongruenz zwischen Dozent und Hörer fehlen die letzten 4 Stunden ».

¹⁰⁴ *Id.*, « Kötzschke, Sächs. Geschichte im 8. Jahrhundert », 1923, GP 4/79.

¹⁰⁵ *Ibid.*, « Siegm. Hellmann, Allgemeine Geschichte des Mittelalters von der Auflösung der Karolingerreicher bis zum Ende der Kreuzzüge » 1923-1924 et « Deutsche Geschichte bis zum 5. Jahrhundert », 1924.

Landesgeschichte und Siedlungskunde entre 1906 et 1936) au point qu'il est considéré comme le fondateur de la *Landesgeschichtsforschung* comme discipline académique. Il est également très politisé (au sein du *Nationalsozialistische Volkswohlfahrt*, du *Reichsluftschutzbund* et du *Reichskolonialbund*). Siegmund Hellmann quant à lui se voit offrir en 1923 une chaire d'histoire à Leipzig par le gouvernement SPD de Saxe, malgré les protestations de la faculté. Il est renvoyé en 1933 pour les mêmes raisons qui président au renvoi de Pevsner de Göttingen.

Proportionnellement, sur les vingt-huit cours et séminaires auxquels Pevsner assiste pendant qu'il étudie à Leipzig, neuf sont donnés par Pinder. Au semestre d'été 1922, dans le cadre d'*Übungen für Vorgeschrittene*, il explore l'architecture et la sculpture des XIII^e et XIV^e siècles lors d'excursions à Magdebourg ou à Halle¹⁰⁶. Dans le cours magistral *Die darstellenden Künste im Mittelalter*, Pinder annonce :

L'analyse ne doit pas servir au constat de nuances fines mais plutôt à établir ce qui relie tous les faits. Remarquer des détails, pas si importants, bien plus l'empathie historique, une sorte de victoire sur la mort, en ce que nous voyons ce qui faisait de l'effet sur les morts, et qu'ainsi nous les réveillons.

Die Behandlung kann nicht die Feststellung feiner Nuancen, vielmehr dem alle Tatsachen Verbindenden dienen. Nicht so wichtig das Merken von Einzelheiten, vielmehr die historische Einfühlung, eine Art Überwindung des Todes, indem wir das sehen, was auf tote Menschen wirkte und sie so wieder erwecken¹⁰⁷.

L'emploi du terme *Einfühlung* signale l'assimilation par Pinder des théories qu'exploraient Schmarsow, lui-même influencé par les travaux de Wilhelm 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.

En 1923, le cours magistral *Die Malerei des 15. Jahrhunderts in den europäischen Hauptländern* 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 peinture¹⁰⁸ ». (« Stellung der Figur in dem Raum. Räuml. Denken. Sehr bedeutungsvoll, dass das räumliche Sehen erst da eintritt, wo mit der Malerei der reale Raum abgestossen wird »). Ce cours parle successivement de la peinture 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 *Colleg* auquel Pevsner est admis pendant ce même semestre.

¹⁰⁶ *Id.*, « Sommer-Semester Übungen für Vorgeschrittene », 1922, GP 4/86.

¹⁰⁷ *Ibid.*, « Die darstellenden Künste im Mittelalter (Vorlesung) », 1922.

¹⁰⁸ *Ibid.*, « Pinder Die Malerei des 15. Jahrhunderts in den europäischen Hauptländern ».

Tout en préparant ses examens et en commençant à réfléchir au sujet de sa thèse, Pevsner consacre encore 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*. Le titre révèle un nouvel angle d'approche : dans l'enseignement, l'histoire culturelle vient en appui de l'histoire de l'art, pour la contextualiser, selon les principes de la *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* développés par Max Dvořák au sein de l'École viennoise : dans ce cours de Pinder, le mécénat pratiqué par les papes successifs instaure un climat culturel (le mot *Stimmung* revient souvent dans les notes) qui se répercute sur l'évolution de la peinture et de la sculpture à Rome¹⁰⁹. Ces quelques exemples montrent que Pevsner est 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. De plus, fidèle aux habitudes développées dans les universités précédentes, l'étudiant fréquente assidûment plusieurs cours sur l'histoire de l'Allemagne.

Quelques remarques permettront ici d'évaluer la portée de l'approche nationale de Pinder dans les études de Pevsner envisagées comme rite d'initiation. Bien qu'il ait été considéré à son époque comme « l'un des plus remarquables représentants de la discipline¹¹⁰ », peu de travaux ont été consacrés à Pinder depuis l'étude de Marlite Halbertsma¹¹¹ parue en 1992, alors que celle-ci met justement fin à un long passage sous silence dans l'histoire institutionnelle et culturelle de l'histoire de l'art en Allemagne. Les sources présentées par Halbertsma viennent contredire 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 discipline¹¹².

Avant cette étude, l'opinion courante reste longtemps celle véhiculée par exemple dans 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 eu 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 allemand¹¹³ ». Toutefois, la tonalité finale de l'article est accusatrice :

¹⁰⁹ *Id.*, « Pinder Die abendländische Kunst im Zeitalter der Renaissance und des Humanismus », GP 4/85.

¹¹⁰ Suckale, Robert, « Wilhelm Pinder », in : Espagne / Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, *op. cit.*, pp. 189-198, ici p. 189.

¹¹¹ Voir Halbertsma, Marlite, *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*. Worms : Wernersche Verlagsgesellschaft, 1992.

¹¹² Voir *ibid.*, notamment p. 145 et suivantes.

¹¹³ Hoffman, Edith, « Wilhelm Pinder », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 89, n° 532, juillet 1947, p. 198 : « he may be called the discoverer of a whole period, one of the richest in German art ».

Parmi ceux qui connaissaient Pinder, aucun ne sera 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, qui résultait en 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 devant les attaques contre l'art moderne et les pires excès des doctrinaires nazis [...] peuvent à peine rattraper le mal qu'il a fait au service de ses idées politiques en tant que professeur influent et intellectuel respecté¹¹⁴.

On reconnaît dans ce discours critique les suspicions attachées au concept de nation dans l'histoire de l'art, accusé d'avoir fait dériver la discipline en un discours de propagande. Ce point de vue britannique permet de comprendre pourquoi, dans l'interprétation de l'œuvre pevsnerienne, son attachement à Pinder est vu comme un stigmat. En effet, un lien similaire est créé d'emblée, bien que sur le mode de l'incrédulité, entre les protestations de nationalisme de Pevsner et la possibilité d'affinités avec le national-socialisme. De son côté, l'historien de l'art émigré 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 vivant¹¹⁵ ».

À la différence de la notice du *Burlington Magazine* citée plus haut, celle que Pevsner rédige pour le *Times* le 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 » parmi les spécialistes, mais pas seulement :

Ses livres au vaste lectorat et l'enthousiasme contagieux de ses cours ont imposé une telle marque sur le public allemand qu'on lui doit presque entièrement l'appréciation contemporaine de la sculpture allemande de la fin du Moyen Âge et de l'architecture baroque allemande¹¹⁶.

Pevsner fait le portrait d'une victime plutôt que d'un agent. Son argument principal est justement que la véritable nature du patriotisme de Pinder reste incomprise à l'étranger :

¹¹⁴ *Ibid.* : « Nobody who knew Pinder could be surprised that he became a supporter of the Nazi regime. There was only one step from his fanatical admiration for and constant defence of German art, which had resulted in extreme nationalism, to National Socialism. His sympathy towards the Nazis allowed him to accept the chair for art history in Berlin in the first years of the new regime. His occasional protests against attacks on modern art and against the worst excesses of Nazi doctrinaires [...] can hardly make good the harm he must, in the service of his political ideas, have done as an influential teacher and respected intellectual ».

¹¹⁵ Pevsner, Nikolaus, *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge : Cambridge University Press, 1940, note 1 p. 13 : « the greatest of living German art historians ».

¹¹⁶ *Id.*, « Obituary : Dr. Wilhelm Pinder. German medieval and baroque Art », *The Times*, 4 juillet 1947 : « one of the most influential German art historians of his generation. His widely read books and the infectious enthusiasm of his lectures impressed themselves so much on the public in Germany that to him is almost entirely due the present appreciation of German late-medieval sculpture and of German Baroque architecture ».

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 vint 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 la 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. Son *Kunst der deutschen Kaiserzeit* (1933) prouve son refus d'accepter la doctrine nazie. L'introduction de ce livre est sans aucun doute possible un défi lancé à Rosenberg et à sa conception de l'histoire et de l'art allemand¹¹⁷.

De plus, même si elle n'a pas été retenue dans la version finale, on signalera que le manuscrit de l'article contient une comparaison avec l'Angleterre, en appui de la démonstration par Pevsner qu'il peut exister une forme légitime de nationalisme :

Il était nationaliste : sa découverte de tant de valeurs propres à l'art allemand qui n'avaient pas encore été distinguées avant lui et qui n'ont pas été immédiatement reconnues à l'étranger, en faisaient un nationaliste. Il eut à mener le même combat pour la reconnaissance dans laquelle les critiques d'art anglais doivent si souvent s'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 nazi. Son KUNST DER DEUTSCHEN KAISERZEIT est une preuve de son nationalisme (et des dangers encourus) ainsi que de son refus d'accepter le dogme nazi¹¹⁸.

À travers la présentation polémique du *credo* de Pinder, Pevsner réaffirme le sien en filigrane. Cet arrière-plan historiographique permet de cerner la relation fructueuse de mentor à disciple : les convictions exprimées par l'historien d'art dans les années 1940 et même après ont clairement pour matrice cette phase cruciale de sa formation à Leipzig au début des années 1920.

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 élève¹¹⁹ qui n'est pas sans rappeler la relation qui le lie à Pevsner. Un autre de ses mentors est August Schmarsow (1853-1936), fondateur de l'Institut

¹¹⁷ *Ibid.* : « The preparation of his thesis brought him to England shortly after 1900. Pinder's last visit to England was less fortunate. He came in connexion with the History of Art Congress of 1939. All his most important work had been devoted to German art, and he was a nationalist. In the London of 1939 he felt ill at ease. However, though clearly a nationalist, Pinder was not a Nazi. His *Kunst der deutschen Kaiserzeit* (1933) proves his refusal to accept Nazi doctrine. The introduction to the book is beyond doubt a challenge to Rosenberg and to his conception of German history and art ».

¹¹⁸ *Id.*, Manuscrit, 4 juillet 1944, GP 1C/14 : « He was a nationalist – his discovery of so many specific values in German art not seen by anybody before him and not at once recognised abroad, had made him one. He fought the same battle for recognition which English art critics so often have to go into when faced with prejudices against any art neither Italian nor French nor Dutch nor Flemish. But whatever was rumored during and immediately after the war, he was not a Nazi. His KUNST DER DEUTSCHEN KAISERZEIT... proves his nationalism (and its dangers) as well as his refusal to accept Nazi dogma ».

¹¹⁹ Voir Betthausen, Peter, *Georg Dehio : ein deutscher Kunsthistoriker*. Munich : Deutscher Kunstverlag, 2004.

d'Histoire de l'Art à Florence en 1888, nommé professeur d'histoire de l'art à Leipzig en 1893¹²⁰. Jusqu'à sa retraite en 1919, il fait de l'architecture, qu'il définit comme « art de l'espace », un sujet central de recherches à 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 de 1924 à 1929 sous le titre *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*¹²¹) et le baroque allemand¹²². 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 baroque¹²³.

La *Promotion* est un moment majeur de transition, du statut d'étudiant à celui d'universitaire à part entière, dans lequel doit 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 (voir le chapitre 4), 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.

1.6 Dresde : un 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 *Gemäldegalerie* de Dresde¹²⁴. Ses trois années en poste enrichissent grandement sa carrière : il profite à la fois de la collection de la galerie et de l'architecture de la ville en général, la capitale de la Saxe étant alors un grand centre culturel. Le directeur de la *Gemäldegalerie*, Hans Posse (1879-1942), est entré en fonction en 1913 et a développé une méthode scientifique de mise en catalogue¹²⁵. Il 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 Dix¹²⁶, ce qui lui coûtera d'ailleurs son poste en 1933. L'étape suivante de sa carrière donne toutefois à sa défense de la modernité une forte ambiguïté, un problème soulevé par les

¹²⁰ Voir *id.* / Feist / Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, *op. cit.*, pp. 355-58.

¹²¹ Pinder, Wilhelm, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*. Potsdam : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1924.

¹²² Voir Halbertsma, *Wilhelm Pinder*, *op. cit.*, p. 9.

¹²³ Pevsner, Nikolaus, *Leipziger Barock : die Baukunst der Barockzeit in Leipzig*. Dresde : Jess, 1928.

¹²⁴ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, *op. cit.*, pp. 72 et suivantes.

¹²⁵ Voir Posse, Hans, *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden*. Dresde : Firmen, 1920.

¹²⁶ Voir Petropoulos, Jonathan, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*. New York : Oxford University Press, 2000, p. 60 et suivantes.

recherches récentes : réintégré dans ses fonctions en 1939, Posse 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'Allemagne¹²⁷.

Pendant la période où Pevsner travaille à la galerie au département de peinture italienne¹²⁸, celle-ci est en phase de réaménagement pour répondre à l'accroissement de la collection. Pour l'historien d'art en début de carrière, c'est l'occasion de se familiariser avec les collections italiennes des XVI^e et XVII^e siècles, une 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 « Neuerwerbungen italienischer Kunst in der Dresdner Gemäldegalerie¹²⁹ ». Le développement de ces collections s'impose comme une alternative moins coûteuse à l'acquisition de peinture allemande et hollandaise du XIX^e siècle pour enrichir le fonds de la galerie¹³⁰. Pevsner a donc accès à des œuvres qu'il n'aurait pas forcément vues dans un plus grand musée. D'autre part, ces œuvres d'artistes moins connus ou perçus comme mineurs lui permettent de concevoir le dépassement de la pratique de l'histoire de l'art comme biographie des grands maîtres seuls et ouvrent des pistes de réflexion sur l'éducation artistique proposée dans les académies au *Seicento*. En tant qu'assistant, Pevsner se rend en Italie presque chaque été, où il commence à rassembler des sources pour écrire justement 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*. Paru dans la série *Handbuch der Kunstwissenschaft*, il s'agit du premier volume d'un ouvrage en deux parties, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*¹³¹. *Die italienische Malerei* représente un rite de passage en ce qu'il inscrit le jeune universitaire dans les débats historiographiques contemporains. Pevsner envisage d'ailleurs de trouver du travail en Italie, qui est devenue son aire de recherche privilégiée. Toutefois, Harries rapporte un extrait de la correspondance entre le directeur de la *Gemäldegalerie* et Wilhelm von Bode à propos d'une candidature de Pevsner en 1927 au *Kunsthistorisches Institut* de

¹²⁷ Nous nous concentrerons ici sur les années de la carrière de Hans Posse qui correspondent à l'expérience de Pevsner. Signalons toutefois que la biographie du directeur controversé de la *Gemäldegalerie* a fait l'objet d'un colloque à Dresde les 5 et 6 décembre 2013 : « Forschungen zu Hans Posse » [En ligne]. <<http://www.skd.museum/de/forschung/forschung-aktuell/fruehere-mitteilungen/posse-tagung/index.html>> (dernière consultation : 16 mai 2014).

¹²⁸ Voir Games, *Pevsner : the early life, op. cit.*, p. 119.

¹²⁹ Pevsner, Nikolaus, « Neuerwerbungen italienischer Kunst in der Dresdner Gemäldegalerie », *Der Cicerone*, vol. 17, 1923, pp. 295-303.

¹³⁰ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 74.

¹³¹ Pevsner, Nikolaus, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, vol. 1 : *Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko*. Berlin : Athenaion, 1928. (vol. 2 : Grauthoff, Otto, *Die Malerei im Barockzeitalter in Frankreich und Spanien*.)

Florence : « J'ai une réserve sérieuse à propos de votre candidat (Pevsner), dont je vous ai déjà fait part ouvertement : sa race¹³² ».

L'engagement de Pevsner pour l'art moderne est également très important puisqu'il assiste Posse dans l'organisation de l'Exposition internationale d'art moderne de 1926, le premier événement international de ce genre en Allemagne depuis la fin de la Première Guerre mondiale¹³³. Il est d'ailleurs le seul employé de la galerie à être mentionné dans la préface du catalogue de l'exposition, ce qui indique son rôle de premier plan¹³⁴. Si les documents d'archives manquent pour mesurer effectivement son apport dans le projet d'exposition, il reste toutefois les articles qu'il a rédigés en marge de l'événement pour le *Dresdner Anzeiger*. Malgré la reconnaissance de son travail, le poste d'assistant à la galerie n'étant pas payé, il s'assure une source de revenus, régulière bien que limitée, en devenant critique d'art pour ce journal, confirmant ainsi de plus en plus l'ancrage de ses réflexions sur l'histoire de l'art dans le présent¹³⁵. Entre juin et août 1926, Pevsner écrit treize articles sur l'exposition internationale : les deux premiers font le compte-rendu de l'inauguration et proposent un parcours parmi les œuvres importantes¹³⁶. En juillet 1926, il présente successivement les différentes nations exposées, par regroupements significatifs : la production artistique française domine nettement et sera traitée à part alors que l'Espagne et l'Italie, la Belgique et la Hollande, ou encore l'Angleterre et les États-Unis, sont mis ensemble. Le mois suivant, Pevsner se concentre sur la partie allemande de l'exposition, d'abord dans « Die ältere deutsche Malerei » puis dans « Die deutsche Malerei der Gegenwart ». La série culmine dans deux articles consacrés aux artistes de Dresde¹³⁷ et plus largement de la Saxe, dont le groupe *Die Brücke*, au sein duquel le critique distingue particulièrement le travail d'Emil Nolde. Dans de telles relations avec les artistes contemporains, Pevsner s'interroge sur le rapport entre art et société, à son époque et à travers les âges.

¹³² Extrait de lettre publié dans *The Art Newspaper*, n° 220, janvier 2011 : « I have one serious reservation about your candidate (Pevsner), which I have indeed already expressed openly to you : his race ».

¹³³ Voir Staatliche Kunstsammlungen Dresden (éd.), *Internationale Kunst Ausstellung Dresden 1926 : Jahresschau Deutscher Arbeit. Amtliche Führer durch die Ausstellung, Juni / September 1926*. Dresde : [s.n.], 1926.

¹³⁴ Voir Games, *Pevsner : the Early Life, op. cit.*, p. 133.

¹³⁵ Pour la liste des artistes au sujet desquels Pevsner a écrit pour le *Dresdner Anzeiger*, voir *ibid.*, note 3, p. 227. : Max Beckmann, Peter August Böckstiegel, El Lissitzky, Conrad Felixmüller, August Hofer, Fritz Huf, Alexej von Jawlensky, Ernst Ludwig Kirchner, Georg Kolbe, Ludwig Meidner, Edmund Möller, Max Pechstein et Hans Thoma en 1925 ; Otto Dix, Hugo Erfurth, Max Feldbauer, Otto Hettner, Ludwig Jonas, Paul Klee, Joseph Oppenheimer, Max Slevogt, Maurice Utrillo et Jan Zrzavý en 1926 ; Ludwig von Hoffmann, Bernhard Kretschmar, Max Liebermann, Edvard Munch, Emil Nolde, Gertrud Riess, Karl Schmidt-Rottluff et Georg Scholtz en 1927.

¹³⁶ Pevsner, Nikolaus, « Aus der Werkstatt der Internationalen Kunstausstellung », *Dresdner Anzeiger*, 10 juin 1926 et « Rundgang durch die Internationale Kunstausstellung », 13 juin 1926.

¹³⁷ *Id.*, « Die französische Abteilung », « Spanien und Italien », « Die nordische Abteilung », « Belgien und Holland », « England und Amerika », « Tschechen, Polen und Ungaren », « Russland », « Die ältere deutsche Malerei », « Die deutsche Malerei der Gegenwart », « Dresdner Abteilung I and II », *ibid.*, juin-août 1926.

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 dans le *Kupferstichkabinett* auprès de Kurt Zoege von Manteuffel (1881-1941) et participe à la préparation d'une exposition de gravures allemandes modernes organisée par le *Deutscher Künstlerbund* de Dresde¹³⁸. Pevsner réfléchit, dans son travail à la *Gemäldegalerie*, à la formulation d'un discours visuel dans le cadre du musée et des expositions temporaires, avec son approche sociologique et sa découverte d'un métier d'artiste étroitement lié à un marché. De plus, il porte dans ses comptes rendus pour le *Dresdner Anzeiger* un regard critique sur la fonction sociale de l'art et des artistes. Dans ces deux types d'activité, l'historien d'art acquiert une expérience qu'il transposera ensuite au Royaume-Uni.

1.7 Göttingen : première expérience de l'enseignement

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, et 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 1813¹³⁹. D'autre part, à travers le patronage initial du roi George II, qui portait aussi le titre de Prince-Electeur Georg August d'Hanovre, Göttingen cultivait un lien privilégié avec l'Angleterre qui sera déterminant dans 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, et travaillé comme volontaire au musée de Berlin sous la direction de Wilhelm von Bode¹⁴⁰. 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 un *Privatdozent* du nom de 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 Vitzthum¹⁴¹. Le profil de Pevsner, plus axé sur l'art italien, est donc complémentaire de celui de Stechow, spécialiste du Nord.

¹³⁸ Voir *id.*, « Curriculum Vitae », 9 octobre 1934, SPSL.

¹³⁹ Voir Panofsky, « The History of Art », in : Neumann, Franz (éd.), *The Cultural Migration : The European Scholar in America*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1953, pp. 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 Schrapel, Claudia, *Johann Dominicus Fiorillo : Grundlagen zur wissenschaftsgeschichtlichen Beurteilung der 'Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden'*. Hildesheim : Olms, 2004.

¹⁴⁰ Voir Betthausen / Feist / Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, *op. cit.*, pp 425-427.

¹⁴¹ Voir Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 652-659 et Walsh, John, « Wolfgang Stechow (1896-1974) », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 118, décembre 1976, pp. 855-856.

Pevsner arrive en mars 1929 dans un institut d'histoire de l'art de taille assez réduite, mais qui offre pour cette raison des perspectives de développement prometteuses. Rattaché au séminaire de philosophie, l'institut dispose néanmoins de sa propre collection d'art¹⁴². Plusieurs signes montrent que le *Privatdozent* voit ce cadre comme une chance de travailler aux sujets qui l'intéressent vraiment. Recruté pour son expertise en histoire de l'art italien, il donne en fait peu de cours sur le sujet en comparaison avec le thème de l'Allemagne médiévale, sur lequel il se concentre sous l'angle de l'histoire sociale de l'art¹⁴³. Il trouve vite son équilibre dans une vie sociale active et organise régulièrement des excursions, établissant des liens étroits avec ses étudiants, à tel point que pour ses trente ans, ceux-ci lui offrent un *Festschrift* parodique¹⁴⁴. De plus, en 1930, sur une suggestion du philologue Hans Hecht, il participe au programme *Förderung der Auslandsstudien* développé par le gouvernement prussien vers 1916 pour une meilleure compréhension internationale et pour une amélioration des relations internationales et des perspectives économiques à l'étranger¹⁴⁵. Pevsner est invité à donner un cours sur l'art anglais en parallèle des cours de littérature et de civilisation anglaises, alliant l'histoire des idées à l'histoire de l'art. Ce projet est pour lui une occasion d'explorer l'idée d'*Englishness* telle qu'elle s'exprime dans l'art et l'architecture¹⁴⁶.

Un passage de *Wissenschaft als Beruf*¹⁴⁷ de Max Weber analyse le statut liminaire de *Privatdozent* et éclaire l'expérience de Pevsner à l'université de Göttingen :

Chez nous – chacun le sait – le jeune homme qui se consacre à la science commence normalement sa carrière par le poste de *Privatdozent*. Après avoir conféré avec le spécialiste de la discipline qu'il a choisie et après avoir obtenu son consentement, il se fait habilitier pour l'enseignement supérieur en présentant un ouvrage et en se soumettant aux épreuves d'un examen, le plus souvent formel, devant le jury de la faculté d'une université. Désormais il pourra donner des cours en choisissant lui-même son sujet dans le cadre de sa *venia legendi*¹⁴⁸.

¹⁴² Voir Unverfehrt, Gert, *In memoriam Wolfgang Stechow : Lehrsammlung & Kunstmuseum zugleich*, [s. i.], 1980.

¹⁴³ Voir Pevsner, « Curriculum Vitae », 9 octobre 1934, SPSL.

¹⁴⁴ Voir Games, *Nikolaus Pevsner : the early Life, op. cit.*, p. 149.

¹⁴⁵ Voir Trott zu Solz, August von, *Denkschrift über die Förderung der Auslandsstudien*. Berlin : Haus der Abgeordneten, 1917.

¹⁴⁶ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 97.

¹⁴⁷ Pevsner a lu *Wissenschaft als Beruf* en 1921. Voir GP 4/78.

¹⁴⁸ Weber, Max, *Wissenschaft als Beruf*. Munich : Duncker & Humblot, 1919, p. 474 : « Bei uns – das weiß jeder – beginnt normalerweise die Laufbahn eines jungen Mannes, der sich der Wissenschaft als Beruf hingibt, als 'Privatdozent'. Er habilitiert sich nach Rücksprache und mit Zustimmung des betreffenden Fachvertreters, auf Grund eines Buches und eines meist mehr formellen Examens vor der Fakultät, an einer Universität und hält nun, unbesoldet, entgolten nur durch das Kolleggeld der Studenten, Vorlesungen, deren Gegenstand er innerhalb seiner *venia legendi* selbst bestimmt ». (Trad. fr. : « Le métier et la vocation de savant », *Le savant et le politique*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1963. [En ligne] <http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/savant_politique/Le_savant.pdf>, (dernière consultation le 11 juillet 2014), pp. 5-27, ici . 5.)

La conférence du sociologue à Munich en 1917 a une structure comparative : il offre un portrait contrasté des systèmes universitaires allemands et américains, dans lequel l'avantage financier du statut d'assistant aux États-Unis est contrebalancé par le sentiment d'appartenance et de sécurité que confère le titre de *Privatdozent*. Un jeune universitaire allemand « pense [...] qu'il possède une sorte de droit moral à des ménagements lorsqu'il a exercé des années durant¹⁴⁹ ». L'emploi de l'adjectif « moral », très fort, instaure une responsabilité implicite mais impérative de l'institution universitaire envers ceux qui la servent. Sur ce principe, en 1931, Vitzthum et Hecht recommandent conjointement Pevsner auprès du doyen de la Faculté pour un poste fixe :

Grâce à l'intervention de Pevsner, Göttingen est devenu probablement le seul endroit de Prusse 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 va atteindre des résultats importants et bénéfiques dans le riche domaine où il applique ses efforts¹⁵⁰.

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.

La succession de rites initiatiques qui mène d'une formation à une carrière universitaire contient toutefois une part de précarité plus importante que ne le laissent penser les phases de la biographie de Pevsner. Ainsi, le témoignage de Margot Wittkower sur la situation de l'Allemagne à l'époque apporte un point de vue différent sur la stabilité réelle que l'on peut espérer atteindre en étudiant l'histoire de l'art. Dans l'entretien cité plus haut, elle laisse entendre en effet 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 la plaisanterie qui circulait, c'était que quiconque souhaitait aller dans un département d'histoire de l'art serait accueilli sur le quai et se verrait présenté son certificat de doctorat. Il y avait un professeur, un assistant et peut-être un *Privatdozent* (très peu de gens), et il était aisé d'obtenir un doctorat. Pour avoir un emploi, il fallait avoir quelque chose comme un doctorat. La plupart des gens étudiaient l'économie et le droit parce qu'avec un doctorat en économie, en droit ou en politique, on obtenait un emploi. En tant qu'historien de l'art, on pouvait difficilement espérer avoir un emploi. Il fallait

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 475 : « er hat doch die begreifliche Vorstellung : daß er, wenn er jahrelang tätig war, eine Art moralisches Recht habe, daß man auf ihn Rücksicht nimmt ». (Trad. fr. : « Le métier et la vocation de savant », *ibid.*, p. 6.)

¹⁵⁰ Lettre de Hans Hecht et Georg Vitzthum, 24 juin 1931, citée dans Games, *Pevsner : the early life*, *op. cit.*, p. 162 : « By Dr Pevsner's intervention, Göttingen has probably become the only place in Prussia where English art history can be studied professionally and there's no question that further breakthroughs will follow and that Dr Pevsner will achieve important and attractive results in this rich field of effort ». (Traduit de l'allemand par Games.)

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 temps¹⁵¹.

Selon Weber, le revers du fonctionnement organique et non bureaucratique de l'université allemande est effectivement qu'au sein d'une telle communauté, la qualité de chacun ne protège pas complètement d'un processus largement 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 aveugle¹⁵² ».

Il faut donc nuancer d'une part l'impression que la fonction d'universitaire en Allemagne est une place uniquement officielle, puisqu'elle dépend aussi de jeux de pouvoir relevant d'affinités personnelles ou culturelles, et d'autre part l'impression que cette place est attribuée pour de bon une fois que l'on est entré dans l'institution. La proximité sémantique de *Beruf* (métier) et *Berufung* (vocation) que rappelle le titre français de l'essai de Weber entre alors en ligne de compte : Pevsner ne semble jamais douter de sa capacité à se trouver une place comme chercheur et enseignant de l'histoire de l'art. D'autre part, ce choix est aussi connoté socialement. On reconnaît la situation de Pevsner, qui reçoit un soutien financier de son père, dans ce que décrit Wittkower :

Dans l'ensemble, je dirais que les gens qui étudiaient l'histoire de l'art étaient les enfants de parents qui pouvaient les soutenir financièrement. [...] Il y avait un certain nombre d'historiens de l'art qui, quand ils atteignaient l'âge où ils ne voulaient ou ne pouvaient plus s'appuyer entièrement sur l'argent paternel, donnait des cours devant une audience privée¹⁵³.

Du fait de son ancienneté, c'est Stechow qui obtient en fait un poste de 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

¹⁵¹ Wittkower / Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower, op. cit.*, pp. 46-47 : « I know very little about the small German universities. They all had history of art departments. But the general joke was that if somebody arrived by train and had said he wanted to go into the art history department, he would be greeted on the platform and presented with the doctoral certificate. There was one professor, one assistant, and maybe one *Privatdozent* – very few people – and it was easy to get a doctorate. In order to get a job you had to have something in the way of a doctorate. Mostly people did economy and law because with a doctorate in economy, law, or politics you got a job. As an art historian, you hardly could expect to get a job. You had to spend years as an assistant, unpaid. Then, if you wanted to go into a university career, you had to spend I don't know how long as a *Privatdozent* ».

¹⁵² Weber, *Wissenschaft als Beruf, op. cit.*, p. 481 : « Das akademische Leben ist also ein wilder Hazard ». (Trad. fr. : « Le métier et la vocation de savant », *op. cit.*, p. 9.)

¹⁵³ Wittkower / Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower, op. cit.*, p. 47 : « On the whole, I would say, people who studied art history were children of parents who could look after them financially, unless they went into the art trade and became dealers. The good art dealers were extremely well educated, and there were also quite a number of art historians who, when they had reached an age where they wouldn't or couldn't rely entirely on daddy's money, gave lectures in private houses ».

Vitzthum, et il fait le choix de partir à l'étranger, d'abord en Italie puis au Royaume-Uni (Voir chapitre 1).

2 L'universitaire déplacé

Lorsque Pevsner écrit pour la première fois à l'AAC en 1933, il emploie un lexique familier :

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 Dominions. De plus, je m'estime capable d'être *Lektor* d'allemand dans n'importe quelle université dans le monde¹⁵⁴.

Il est probable que les membres de l'AAC, qui ont à traiter de nombreux dossiers d'universitaires de langue allemande, connaissent le vocabulaire spécifique du système universitaire. Il n'en est pas moins remarquable que Pevsner ait écrit en allemand (*Privatdozent*, *Lektor*) ou en latin dans le cas de *venia legendi*, pour parler de concepts qui font partie de son environnement quotidien. Dans la définition weberienne, la *venia legendi* vient couronner le parcours d'un jeune universitaire au sortir de ses années de formation. On note que le *Privatdozent* ne mentionne pas explicitement son renvoi de l'université. Ce qui lui importe, c'est la perte de ce que l'on pourrait appeler sa *securitas* académique, symbolisée par le retrait de sa *venia legendi*.

Or dans la lettre de recommandation rédigée par Pinder pour le dossier de candidature de Pevsner auprès de la SPSL en mai 1933, c'est justement l'accession rapide à cette forme de *securitas*, la précocité et l'aspect pionnier de sa carrière qui sont mis en avant, même s'il n'est encore qu'un *Privatdozent*. Pour Pinder, « [Pevsner] 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 contemporaine¹⁵⁵ ». 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 Göttingen¹⁵⁶ ». La migration en Angleterre n'est jamais aussi fortement ressentie

¹⁵⁴ Lettre de Nikolaus Pevsner à l'AAC, 5 juillet 1933, SPSL : « As I am a 'Privatdozent' for the history of art and architecture, and was too young to have taken part in the war, I must expect to lose (sic) my *venia legendi* under the new anti-semitic laws. The work for which I am specially trained is history of art as above, and I would be willing to go to any part of Europe, America or the British Dominions (sic) in which I could find suitable employment. Besides I consider that I would be able to act as German *Lektor* in any University in the world ».

¹⁵⁵ Pinder, Wilhelm, Lettre de recommandation, 31 mai 1933, *ibid.* : « Er ist mit dem Leben der deutschen Wissenschaft aufs Tiefste verbunden, er besitzt aber zugleich eine allgemeine Offenheit fuer alle grossen Fragen des geschichtlichen und des heutigen Lebens ».

¹⁵⁶ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, février 1934, AP : « ich fühle mich oft so alt, und oft wieder so jung und ungerecht nur vieles betrügen. Heraus aus dem Göttingen Leben ».

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, il 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. La perception duelle exprimée ici renvoie une fois encore à la notion de seuil. Le contraste entre le portrait pragmatique et réaliste de l'aspirant historien de l'art brossé par Margot Wittkower et sa version idéalisée, dans l'émigration, par Pevsner montre bien que ce *Kunsthistoriker* qu'il aspire à devenir correspond à un *ethos*.

2.1 Une stratégie de publication tournée vers l'Allemagne

Puisque son titre de *Privatdozent* a perdu toute signification au Royaume-Uni, Pevsner tient à maintenir son existence institutionnelle et à conserver le droit de publier en Allemagne, indispensable tant qu'il espère pouvoir revenir et continuer sa carrière. Pour cela, il lui faut appartenir à une association. Or, en mars 1933, après la reprise en main du *Schutzverband Deutscher Schriftsteller* (SDS) par le régime, sur une initiative directe de Joseph Goebbels, l'adhésion dépend désormais de critères nouvellement instaurés : la loyauté au national-socialisme et la justification d'origines aryennes. En juin, le SDS est renommé *Reichsverband Deutscher Schriftsteller* (RDS)¹⁵⁷. Pevsner se met en contact avec eux par l'intermédiaire de Carola au début de l'année 1934 :

Ecris s'il te plaît au *Reichsverband deutscher Schriftsteller*, Berlin : Je vous ai envoyé le mois dernier les papiers d'adhésion et je me permets de vous écrire pour demander si c'est maintenant le moment de vous verser le montant de la cotisation. Mais peut-être l'examen et la vérification des documents ne sont-ils pas encore terminés¹⁵⁸ ?

Entretemps, le RDS est en fait devenu la *Reichsschrifttumskammer*, l'une des sous-divisions de la *Reichskulturkammer* (RKK) créée le 22 septembre 1933 par le *Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda*. (On peut se demander si Pevsner utilise encore le nom de l'ancienne organisation parce que l'information ne lui est pas encore parvenue.) Sa demande reste néanmoins sans réponse, après le durcissement du contrôle de la culture instauré par le ministre Goebbels.

¹⁵⁷ Voir Barbian, Jan-Pieter, « Institutionen der Literaturpolitik im 'Dritten Reich' », in : Rüter, Günther (éd.), *Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*. Paderborn : Schöningh, 1997.

¹⁵⁸ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1934, AP : « Bitte schreibe an den Reichsverband deutscher Schriftsteller, Berlin : Nachdem ich vorigen Monat die Anmeldepapiere an Sie abgesandt habe, gestatte ich mir nun die Anfrage, ob der Zeitpunkt der Einzahlung der erforderlichen Beiträge gekommen ist, oder ob die Durchsicht und Prüfung der Papiere noch nicht zum Abschluss gekommen ist ».

Le texte fondateur de la *Reichskulturkammer* déclare que l'État est « la plus haute instance culturelle de la nation¹⁵⁹ » et se base 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 peuple¹⁶⁰ ». Goebbels a développé cette position en avril 1933 dans un débat épistolaire qui l'oppose au chef d'orchestre du *Berliner Philharmoniker* et du *Staatsoperenorchester*, Wilhelm Furtwängler. Ce dernier, devenu une 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 qualité¹⁶¹ », ce à quoi le *Reichsminister* 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, seul un art qui puise dans le *Volkstum* tout entier peut être de qualité en fin de compte et signifier quelque chose pour le peuple auquel il est destiné¹⁶² ». Goebbels critique la posture de l'art-pour-l'art qui « isole et coupe des forces motrices de l'époque. L'art doit être de qualité », ajoute-t-il, « mais il doit aussi être conscient de ses responsabilités, compétent, proche du peuple et militant¹⁶³ ». 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 1933¹⁶⁴, dont le texte est 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 il espérait se maintenir¹⁶⁵.

Le contrôle étatique de la RKK ne se limite pas aux producteurs mais inclut également les médiateurs culturels. L'activité culturelle nationale est régulée au sein de six départements : littérature, presse, radio, théâtre, musique et arts plastiques. Toute personne ne pouvant justifier d'origines aryennes se verra refuser l'adhésion à l'organisation qui les concerne ou sera renvoyée si elle est déjà membre de l'un des

¹⁵⁹ Goebbels, Joseph, *Grundgedanken für die Errichtung einer Reichskulturkammer*, cité dans Brenner, Hildegard, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Hambourg : Rowohlt, 1963, p. 56 : « höchste[r] Selbstträger der Kultur der Nation ».

¹⁶⁰ Richard, Lionel, *Le nazisme et la culture*. Paris : Maspéro, 1978, p. 109.

¹⁶¹ Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, annexe : « Nur einen Trennungsstrich erkenne ich letzten Endes an : den zwischen guter und schlechter Kunst ».

¹⁶² *Ibid.* : « Die Kunst soll nicht nur gut sein, sie muß auch volksmäßig bedingt erscheinen, oder besser gesagt, lediglich eine Kunst, die aus dem vollen Volkstum selbst schöpft, kann am Ende gut sein und dem Volke, für das sie geschaffen wird, etwas bedeuten ».

¹⁶³ Lettre de Joseph Goebbels, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 11 Avril 1933, citée dans Meier-Benneckenstein, Paul (éd.), *Dokumente der deutschen Politik*, vol. 1: *Die Nationalsozialistische Revolution 1933*. Berlin, 1935, pp. 255-58 : « Gut muß die Kunst sein : darüber hinaus aber auch verantwortungsbewußt, gekonnt, volksnahe und kämpferisch ».

¹⁶⁴ Pevsner, Nikolaus, « Zum Briefwechsel Furtwängler-Goebbels », *Zeitwende*, juillet 33.

¹⁶⁵ Voir le chapitre « Some individuals : Schoeps, Pevsner, Kantorovicz, Landmann », in : Gossman, Lionel, *The Passion of Max von Oppenheim. Archaeology and Intrigue in the Middle East from Wilhelm II to Hitler*. [Cambridge] : Open Book, 2013, pp. 293-324.

groupes que la RKK englobe désormais¹⁶⁶. De plus, on retire *de facto* le droit d'exercer une profession liée à la culture à quiconque n'en fait pas partie¹⁶⁷. Il n'est donc pas étonnant qu'on refuse 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 : « Merci pour le document de la *Schrifttumskammer*. 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 salutaire et vous remet les pieds sur terre¹⁶⁸ ». Un mois plus tard, il confesse pourtant bercer encore quelque espoir de passer outre son exclusion :

Jusqu'à il y a trois semaines, j'avais sur moi une petite coupure de journaux qui disait que les textes scientifiques ne dépendaient pas de la *Schrifttumskammer*. Les conséquences pour le livre et pour les articles scientifiques sont claires. D'autre part, j'ai dans l'idée que cela ne concerne que ceux dont c'est le métier d'écrire dans les journaux et non ceux qui écrivent occasionnellement. Je crois que j'ai lu cela aussi¹⁶⁹.

Ainsi, malgré son renvoi de Göttingen, Pevsner se pose encore 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.

Il tente de continuer à publier en allemand, souvent par le biais de Carola, qui correspond de sa part avec les éditeurs, parfois sur des aspects pratiques, comme le paiement des articles qu'il a rédigés juste avant son départ¹⁷⁰. En janvier 1934, il envoie le compte-rendu d'une exposition d'œuvres de James MacNeill Whistler à la *Neue Zürcher Zeitung*¹⁷¹, tentant de se poser en correspondant international sur le sujet de l'art anglais. Dans cette même veine, il publie en février 1934 dans *Deutsche Zukunft*¹⁷² un article intitulé « Das Englische in der englischen Kunst », sur une exposition

¹⁶⁶ Voir Dahm, Volker, « Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Die 'Berufsgemeinschaft' als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung », *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, vol. 34, 1986, pp. 53-84.

¹⁶⁷ Voir Brenner, *Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, op. cit., pp. 53-62.

¹⁶⁸ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 17 mars 1935, AP : « Danke für das Schriftstück der Schrifttumskammer. Es wundert mich nicht und verletzt mich nicht. Aber es mag einem guttun, wieder einmal so einen Eiseshauch versetzt zu kriegen. [...] Kommt dann einmal so ein unerfreuliches Schreiben, dann bringt das einen heilsam auf die Erde zurück ».

¹⁶⁹ *Ibid.*, 19 avril 1935 : « Ich trug bis vor vielleicht drei Wochen einen kleinen Zeitungsausschnitt mit mir herum, in dem stand, dass wissenschaftliches Schrifttum nicht der Schrifttumskammer untersteht. Das ist in seinen Folgen klar für das Buch, auch für wissenschaftliche Aufsätze. Im übrigen schwebt mir so etwas vor, dass es sich bei Zeitungen nur auf berufliches nicht auf gelegentliches Schreiben bezieht. Ich glaube, ich habe das auch gelesen ».

¹⁷⁰ *Ibid.*, février 1934 : « Berichte nur, wenn sie zahlen ».

¹⁷¹ Voir *ibid.*, 11 janvier 1934. L'article est publié le 10 juillet 1934 sous le titre « James McNeill Whistler : zum hundertsten Geburtstag ».

¹⁷² *Id.*, « 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.

londonienne. L'éditeur de *Deutsche Zukunft*, Fritz Klein, est connu pour ses positions conservatrices¹⁷³. Avant d'envoyer son manuscrit, Pevsner demande à Carola de lui envoyer un exemplaire du journal, afin de s'imprégner du style et de la tonalité¹⁷⁴. 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. Par exemple, il parle dans sa correspondance d'écrire un article sur un livre qu'il appelle « le Spengler anglais¹⁷⁵ ». Il ne nous a malheureusement pas été possible d'identifier l'ouvrage en question mais ce détail illustre la manière dont le fonctionnement de sa pensée par affinités le renvoie sans cesse au cœur de sa *Bildung*. De plus, 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-bas¹⁷⁶ ».

La *Deutsche Rundschau* se dit prête à publier ce texte sur Morris, « mais presque réduit de moitié¹⁷⁷ ». Avant de se résoudre à ce compromis, l'historien déplacé propose l'article à la revue *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, qui a déjà publié l'un de ses textes, « Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts », en 1931¹⁷⁸. Soumis à l'impératif de la publication, il n'est toutefois 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 coupes¹⁷⁹ ». Il la charge d'écrire en son nom à Paul Fechter, rédacteur au *Deutsche Zukunft*, en la priant de remanier le manuscrit au préalable :

Le problème c'est qu'il te faudra modifier une ou deux notes [...] car je comptais sur une publication dans le *Vierteljahrsschrift*. [...] 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 revue¹⁸⁰.

¹⁷³ Voir Gossman, *The Passion of Max von Oppenheim*, *op. cit.*, note 23.

¹⁷⁴ Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11-13 janvier 1934, AP.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 7 décembre 1934 : « die Lektüre meines 'englischen Spengler' ».

¹⁷⁶ *Ibid.*, 15 mars 1934 : « Im Kopf geht mir ein epochenmachender Artikel über Morris herum, für Deutschland. Ich muss da weiter publizieren ».

¹⁷⁷ *Ibid.*, mai 1934 : « Die Deutsche Rundschau will den Morris bringen, aber verkürzt fast bis auf die Hälfte ».

¹⁷⁸ *Id.*, « Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts », *Deutsche Vierteljahrsschrift Für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 9, 1931, pp. 125-54.

¹⁷⁹ *Id.* à Carola, mai 1934, AP : « Kommt es von da zurück, dann schicke es bitte *sofort* an mich zurück, damit ich mich an das verfluchte Kürzen machen kann ». (Pevsner souligne.)

¹⁸⁰ *Ibid.* : « Die Schwierigkeit liegt aber darin, dass du eine oder mehrere Anmerkungen abändern musst, [...] weil ich ja mit der Veröffentlichung in der Vierteljahrsschrift rechnete. [...] Am besten mit ein bisschen überleben, denn Fechter soll möglichst nicht merken, dass der Aufsatz eigentlich nicht für ihn, sondern für die andere Zeitschrift gemacht war ».

En août 1934, il n'a toujours pas reçu de nouvelles de l'article sur Morris¹⁸¹, qu'il qualifie au début de l'année suivante d'essai « maudit » :

Entretemps, j'avais envoyé le suivant, celui sur [Charles Robert] Ashbee, et maintenant [Paul] Kluckhohn¹⁸² me renvoie le tout avec une lettre très aimable dans laquelle il s'inquiète manifestement de l'actualité et me demande si je peux faire quelques coupes et assembler Morris et Ashbee en un article. Je suis démoralisé¹⁸³.

Parmi les quelques écrits qu'il parvient à faire publier en Allemagne, certains ont une forte teneur patriotique, comme l'essai « Kunst und Staat » paru dans *Der Türmer*, revue conservatrice ouvertement hostile à la République de Weimar. Il s'en inquiète d'ailleurs dans ses lettres : « j'ai reçu le *Türmer*, et je me sens mal à l'aise. Dans le même numéro, il y avait de l'antisémitisme. [...] Avais-je le droit... ou pas¹⁸⁴ ? » Le rédacteur en chef de la revue depuis 1933, Friedrich Castelle (1879-1954), est un membre de la première heure du NSDAP et donne une large place à l'art et à l'architecture dans une perspective d'exaltation nationale¹⁸⁵. Le fait que Pevsner exprime un malaise laisse penser que le patriotisme affiché dans l'essai, tout en reposant sur certaines de ses convictions personnelles, a été formulé d'une façon stratégique pour aider à la publication, à commencer par le titre qui fait écho à une conférence tenue par Pinder en août 1933, « Die bildende Kunst im neuen Staat¹⁸⁶ ». L'universitaire déplacé cherche à s'inscrire malgré la distance dans le discours dominant sur l'art allemand, qui instaure un lien étroit avec la politique.

De même, Pevsner propose un essai intitulé « Kunst der Gegenwart und Kunst der Zukunft » à la revue *Kunst der Nation*, sous le pseudonyme de Peter Bernt. 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 négocie¹⁸⁷. Le choix d'envoyer son manuscrit à cette revue en particulier obéit à une autre stratégie qu'avec *Der Türmer* : *Kunst der Nation* a pour ambition de mettre en relation l'art d'avant-garde et la politique culturelle national-socialiste et reste entre l'automne 1933 et son

¹⁸¹ Voir *Ibid.*, août 1934.

¹⁸² Paul Kluckhohn est l'un des fondateurs du *Vierteljahrsschrift*.

¹⁸³ *Ibid.*, 1935 : « Wieder der verhexte Morris-Aufsatz. Ich hatte inzwischen den nächsten, den über Ashbee hingeschickt, und nun sendet Kluckhohn das Ganze zurück, mit einem sehr netten Brief, offenbar verängstigt wegen der Aktualität, ob ich davon nicht einiges herausstreichen könnte und Morris und Ashbee in eines zusammenarbeiten. Ich bin müde ».

¹⁸⁴ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11 mars 1934, AP : « dann kam der Türmer, und dabei fühle ich mich unwohl. Dasselbe Heft enthielt Antisemitische. [...] Durfte ich – oder nicht ? »

¹⁸⁵ Voir *Lexikon Westfälischer Autorinnen und Autoren 1750 bis 1950*. [En ligne], <www.autorenlexikon-westfalen.lwl.org/> (dernière consultation 16 juin 2014.)

¹⁸⁶ Pour une analyse du lien entre les deux textes, voir Whyte, Iain Boyd, « Nikolaus Pevsner : Art History, Nation, and Exile », *RIHA Journal*. [En ligne] <<http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-oct-dec/whyte-pevsner>> (dernière consultation le 16 juin 2014), §§21-30.

¹⁸⁷ Voir *Ibid.*

interdiction au printemps 1935 un important forum de débat sur l'art moderne, alors même que les revues traditionnelles interrompent leur publication ou sont mises au pas¹⁸⁸. Parmi les collaborateurs les plus importants de la revue, on trouve plusieurs historiens d'art, dont Wilhelm Pinder ou encore Herbert von Einem (1905-1983), 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 cause¹⁸⁹.

Dans les premiers mois de l'année 1934, la correspondance des époux Pevsner est émaillée de références aux cercles universitaires dans lesquels l'historien de l'art évoluait avant son départ. Tablant encore sur une situation provisoire, il s'informe du sort de ceux qu'il croisera sans doute à nouveau une fois rentré, Pinder bien sûr, mais aussi du collègue de ce dernier à Munich, Alfred Stange (1894-1968), Vitzthum, et Bruhns¹⁹⁰. Pevsner cherche, à travers le regard de Carola, à conserver une vision d'ensemble de la constellation de sa discipline en Allemagne. Ses rapports directs avec ses collègues ont été interrompus à son départ, d'où le besoin de collecter indirectement des informations, même s'il dit dans cette même lettre avoir reçue une carte postale de Percy Schramm, signe que la communication n'est pas complètement coupée. Il se réjouit de la nomination de Pinder à la tête du *Deutscher Verein für Kunstwissenschaft* et commente les mouvements de personnel entre les universités, de Stange à Otto Lehmann-Brockhaus (1909-1999)¹⁹¹. Cette veine s'épuise assez vite cependant dans son courrier, à mesure que la possibilité de renouer avec ces personnes s'estompe. Ainsi, la correspondance change de direction : Pevsner reçoit des lettres dans lesquels d'anciens collègues, dont son supérieur à Göttingen Vitzthum, sollicitent son aide dans leur implantation en Grande-Bretagne, ou simplement pour établir un contact avec un autre émigré allemand. Il avoue « se réjouir » à l'idée de rencontrer l'un des directeurs du *Kunsthistorisches Institut* de Florence qui a connu Schmarsow, ce qui lui donnera, pense-t-il, « un souvenir de l'ancien monde¹⁹² ». C'est d'ailleurs Pevsner qui apprend à son épouse le décès de Schmarsow, survenu en janvier 1936.

¹⁸⁸ Voir Germer, Stefan, « Kunst der Nation », in : Brock, Bazon et Achim Preiss (éd.), *Kunst auf Befehl ? Dreiunddreissig bis Fünfundvierzig*. Munich : Klinkhardt & Biermann, 1990, pp. 21-40.

¹⁸⁹ Voir la lettre à Nikolaus Pevsner, 21 février 1934, GP 1/15 : « Wir haben mit grossem Interesse Ihre uns übersandte Arbeit geprüft, können uns jedoch nicht entschliessen, dieselbe als Broschüre herauszugeben. Für einen Abdruck in der Zeitung ist Ihre Arbeit zu lang, so dass wir leider verzichten müssen, der Angelegenheit näher zu treten ».

¹⁹⁰ Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11 janvier 1934, AP.

¹⁹¹ Voir *ibid.*, 13 janvier et 2 février 1934.

¹⁹² *Ibid.*, 5 février 1935 : « Ich freue mich darauf – Abglanz der alten Welt. Er war einst Direktor des Florentiner Instituts, zu Schmarsows Zeit ».

2.2 La recherche d'une nouvelle place : reconstitution d'un réseau

Pour comprendre l'isolement institutionnel de Pevsner, il est utile d'introduire ici, par contraste, l'exemple du déplacement de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* à Londres en 1933, qui montre, dans la perspective de nos recherches, la préservation continue d'une *securitas* universitaire à peine modifiée par la transposition dans un nouveau milieu. Après la Première Guerre mondiale, le département d'histoire de l'art de l'université de Hambourg, nouvellement fondée, se construit autour du fonds d'histoire culturelle constitué par Aby Warburg avec l'assistance de Fritz Saxl. 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 contacté et envoie William Constable (1887-1976), le directeur de l'Institut Courtauld, pour évaluer les risques d'un transfert. Constable se prononce en faveur d'un déménagement en urgence, ce qui a lieu en décembre 1933¹⁹³. Gertrud Bing a fait savoir en septembre au fils du banquier Max Warburg, qui finance la bibliothèque, qu'il devrait être possible de trouver des postes universitaires pour Ernst Cassirer à Oxford, Edgar Wind à Cambridge et Erwin Panofsky à Edimbourg¹⁹⁴. Il s'agit donc là d'un déplacement groupé ou du moins d'un chemin balisé pour les six membres du personnel de la bibliothèque : Gertrud Bing, Eva von Eckardt, Otto Fein, Hans Meier, Fritz Saxl et Edgar Wind, qui techniquement ne sont pas considérés comme des réfugiés.

Autour de ce noyau gravitent des universitaires et des étudiants. La nature de leur rapport au Warburg transparaît dans ce témoignage de l'historienne de l'art Margot Wittkower : « On lit des choses sur la communauté des émigrants, mais cette forme de communauté n'a jamais existé. Il y avait toujours des personnes isolées qui étaient peut-être amies, mais ce qui les reliait, c'était le travail¹⁹⁵ ». Toutefois, même cette association institutionnelle reste précaire, selon elle :

La jeune génération d'historiens de l'art qui venait à l'Institut Warburg (la plupart originaires d'Autriche, de Hongrie et d'Allemagne) était dispersée. Très peu d'entre eux appartenaient à l'Institut Warburg. Il n'y avait tout simplement pas d'argent, pas de demande, voire pas d'intérêt de la part de Saxl ou de Bing¹⁹⁶.

¹⁹³ Pour un récit détaillé du déplacement de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, voir : Wuttke, « Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg », *op. cit.* ; Buschendorf, Bernhard, « Auf dem Weg nach England – Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg », in : Diers, Michael (éd.), *Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institut*. Hambourg : Dölling und Galitz, 1993, pp. 85-128.

¹⁹⁴ Lettre de Gertrud Bing à E. Warburg, 28 septembre 1933, Archives de l'Institut Warburg, Correspondance générale.

¹⁹⁵ Wittkower / Barnett, *Margot and Rudolf Wittkower*, *op. cit.*, p. 151 : « You read about this community of immigrants, but there never was this kind of community. There were always single people who may have been friends, but the connecting thing was the work ».

¹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 167-168 : « The younger generation of art historians who came to the Warburg Institute – mostly from Austria, Hungary, and Germany – were dispersed. Very few were kept at the Warburg Institute. There just was no money, no need, and not even an interest on the part of Saxl or Bing ».

L'historienne Teresa Barnett, qui mène l'entretien, revient sur une remarque faite par Wittkower avant l'enregistrement :

Il semblerait que le Warburg soit devenu plus nettement une part 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 un peu en décalage avec l'*establishment* artistique en Grande-Bretagne¹⁹⁷.

Les souvenirs de Wittkower, qui accorde à l'Institut Warburg une place à part au cœur du paysage institutionnel britannique, invitent à relativiser une analyse qui semble 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-Bretagne¹⁹⁸.

De son côté, Pevsner rencontre Saxl à Londres et entretient 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 plaît¹⁹⁹.

Sans attache à l'Institut Warburg, l'universitaire déplacé ne peut compter que sur lui-même pour s'assurer un emploi stable. Or, même sans prétendre immédiatement à un poste de professeur qu'il n'avait après tout pas encore atteint au moment de son départ d'Allemagne, Pevsner se retrouve face à un champ assez restreint de possibilités. À l'époque de son arrivée en Grande-Bretagne, il existe seulement trois chaires d'histoire de l'art : Tancred Borenius occupe la Durning-Lawrence Professorship, créée en 1922 à University College London (UCL). Il a succédé à Roger Fry, dont la renommée était

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 172 : « It seems like the Warburg became more a part of British art history, and yet at the same time, you said earlier, off-tape, that when Bing became director there was nobody else, because what person who was not a German would want to be part of this strange institute ? So there's this way in which it never seems really integrated ; it's always viewed a little askance by the art establishment in Britain ».

¹⁹⁸ McEwan, « A Tale of One Institute and Two Cities », *op. cit.*, p. 37 : « The process of taking root was made easier because the Institute as an organisation and its individual members actively sought contact with scholars and institutions in Britain and, in time, were able to carve out a niche which became uniquely its own, a development beyond the Hamburg confines, borne out of the experience of working in Britain ».

¹⁹⁹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11 janvier 34, AP : « Gestern Abend langer Spaziergang und Tee mit Saxl. Er ist nett wenn ich auch wissenschaftlich lange vor ihm bin. [...] Politisch steht er sehr wo anders als ich. Aber das kam nicht schlimm zum Vorschein. Von meiner Rezension hat er noch andere Exemplare beim Verlag bestellt. Also gefällt sie ihm ».

surtout due à son activité de critique d'art. La chaire Slade à Oxford, Cambridge et Londres, financée par le collectionneur d'art Felix Slade, existe quant à elle depuis 1869. Enfin, il faut rappeler la création de la chaire Watson Gordon pour les Beaux-Arts à Edimbourg en 1879, nommée d'après le peintre écossais, membre fondateur de la *Royal Scottish Academy*. Ces initiatives sont liées à un rapport bien particulier à l'art et ne découlent pas d'une approche esthétique théorique, la troisième chaire citée ici ne portant même pas la mention « histoire de l'art », même si le sujet constitue une grande partie de l'enseignement prodigué.

Tancred Borenius présente le profil courant en Grande-Bretagne de l'universitaire ancré en parallèle dans l'aspect pratique voire mercantile de sa discipline : ce professeur d'histoire de l'art d'origine finlandaise travaille en même temps pour la maison d'enchères Sotheby's. Dans les années 1920, il correspond avec Pevsner sur le thème du maniérisme italien (il s'intéresse notamment à l'historien d'art allemand pour sa contribution à la recherche sur le Caravage). Lorsque le *Privatdozent* fait un séjour à Londres en 1930 pour préparer ses cours sur l'art anglais, Borenius lui présente ses contacts dans le milieu de l'art. En remerciement, Pevsner organise le séjour de l'historien finlandais à l'université de Göttingen pour donner une série de cours sur la peinture médiévale²⁰⁰. Borenius est l'un des médiateurs les plus importants dans la recherche d'emploi de l'universitaire émigré à Londres. Les membres de la SPSL sont bien conscients de l'écart de statut et d'ampleur de l'histoire de l'art entre les deux pays et conçoivent la formation théorique spécifique de Pevsner comme une qualité qui peut se décliner sous des formes multiples. Sachant que Borenius fait aussi partie du jury des examens à l'Institut Courtauld, l'association lui demande si William Constable (1887-1976), le directeur, aurait des pistes à proposer en dehors du monde universitaire²⁰¹. Constable a fait des études de droit, mais après la Première Guerre mondiale, il décide de se reconvertir dans l'étude des arts : il commence à donner des conférences à la Wallace Collection en parallèle de sa formation de peintre à la *Slade School*, et s'essaye aussi à la critique d'art²⁰². En 1923, il obtient un poste à la *National Gallery* dont il devient directeur adjoint après une ascension rapide, avant d'accepter en 1932 le poste de directeur du nouvel Institut Courtauld. Pour les membres de la SPSL qui le contactent, il pourrait aider Pevsner à entamer une approche plus pragmatique de l'art, basée potentiellement sur les affinités entre l'expérience de l'historien allemand à la *Gemäldegalerie* de Dresde, et la carrière de Constable à la *National Gallery*.

Bien que cette démarche, dont il était l'intermédiaire, n'aboutisse pas, Borenius s'offre comme mentor et accepte de relire régulièrement les articles et les notes de cours

²⁰⁰ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 100.

²⁰¹ Voir la lettre de l'AAC à Tancred Borenius, 11 juillet 33, SPSL.

²⁰² Voir « G. W. Constable », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, n° 118, mai 1976, pp. 311-312.

de Pevsner. D'autre part, son témoignage auprès de la SPSL en 1933, ajouté au dossier de candidature de son protégé, est celui d'un observateur venu de l'extérieur, à qui le contexte britannique est familier, mais qui a aussi eu l'occasion d'observer le milieu allemand dans lequel évoluait le *Privatdozent*, dont il écrit :

[Il 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 Allemagne²⁰³.

La spécialisation de Pevsner en art anglais devrait lui permettre de s'adapter plus facilement à la culture britannique. D'autre part, lui-même émigrant, le professeur finlandais souligne le potentiel du regard extérieur. Dans l'ensemble, la présence de l'historien déplacé à Londres est largement dûe à son intercession. Borenius fait œuvre d'intermédiaire auprès du Courtauld, où Pevsner est employé pour donner ponctuellement des cours, superviser des sujets d'examen et même codiriger des recherches. « Cela va constituer une source de revenus », écrit-il en janvier 1934, « et on voit qu'il veut vraiment me 'ménager'²⁰⁴ ». Il espère longtemps que cette participation à la vie de l'Institut débouchera un jour sur un poste fixe.

Borenius incarne pour le jeune historien de l'art allemand l'idéal accessible de l'universitaire sérieux, médiateur au sein de la culture britannique d'une tradition historiographique prestigieuse (apparentée dans son esprit à l'Allemagne). Dans cette introduction à un cours de 1934 sur la peinture vénitienne, par exemple, qu'il a obtenu grâce à son nouveau mentor, il lui rend un hommage appuyé :

J'aimerais tout d'abord remercier University College de me faire l'honneur de m'inviter à donner cette série de cours. Je suis frappé de 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 spécifique 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 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

²⁰³ Lettre de Tancred Borenius à l'AAC, 9 juillet 1933, SPSL : « As a scholar he is in the front rank of present-day German art historians. He has a good knowledge of English, and has of late years specialised very successfully on the history of English Art and Architecture. In fact, [...] owing to his efforts, Göttingen was on the point of becoming one of the principal centres for the studies of English Civilisation in Germany ».

²⁰⁴ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 24 janvier 1934, AP : « Es bringt Geld, und du siehst, er will mich wirklich menagen ».

de l'art dans plusieurs universités anglaises, l'importance de ce qu'a accompli le Dr. Borenius est encore plus évidente aujourd'hui qu'autrefois²⁰⁵.

L'introduction d'une certaine idée de l'historiographie de l'art dans le monde universitaire britannique est une préoccupation constante dans la carrière de Pevsner. Toutefois, le développement qu'il croit constater sous l'égide de Borenius n'en est qu'à ses débuts.

La construction d'un nouveau réseau se fait lentement, car Pevsner doit se faire connaître. Les cours que Borenius trouve pour lui à Londres sont l'occasion de prendre contact avec une constellation qui ne lui est pas familière et dans laquelle il cherche à identifier les personnalités les plus importantes :

Tout va bien ici. J'ai envoyé aujourd'hui toutes les invitations pour mon cours magistral. Je t'envoie la mienne. Comme tu le vois, c'est très officiel, dans l'amphithéâtre, avec un thé servi avant. [...] J'avais quatre invitations et 25 feuillets. Ils sont tous partis, envoyés aux personnes appropriées²⁰⁶.

La préparation de l'intervention en question le préoccupe : au-delà du souci de présenter un travail de recherche légitime, ce à quoi il s'est entraîné régulièrement en Allemagne, il y a le nouvel enjeu de la sociabilisation, qui lui est d'autant plus difficile à atteindre qu'il ne sait plus comment évaluer ses propres prestations selon les critères du public britannique. Les commentaires et critiques acquièrent donc une grande importance :

Je n'ai pas pu venir hier aux nouvelles. Et je ne suis pas tout à fait sûr. J'étais tellement vide, après [...]. Cela ne manquait pas de solennité. Mais je ne sais pas moi-même, comment c'était. Borenius a fait beaucoup de compliments mais m'a dit : pas assez fort. C'est la dernière chose à laquelle j'aurais pensé. [...] 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

²⁰⁵ *Id.*, « Venetian Painting in the 18th Century », 1934, GP 4/77 : « First I should like to thank University College for the honour of inviting me to deliver this course of lectures. The atmosphere of this building strikes me as so familiar, its seriousness, soberness and, I might even say homeliness. All that reminds me of the atmosphere I left in the German University where I was teaching, and encourages me to talk to you about so special a subject as the one I chose for these lectures. But above all as to this kind of subject the presence of our Chairman reassures me. All of you will know, I suppose, that Dr. Borenius, in fact, introduced into this country the History of Art in the sense in which it is taught in the German Universities, that is to say, as a University subject equal to any other, equal in thoroughness and seriousness. Considering the development, which the History of Art is taking just now in several English Universities, the importance of what Dr. Borenius did, appears more obvious today than ever before ».

²⁰⁶ *Ibid.*, 11 janvier 1934 : « Bei mir geht's hoch hier. Heute die ganzen Einladungen für meine Vorlesung herausgeschickt. Anbei die, die an mich kam. Du siehst, es ist feierlich, in der Aula, mit Tee vorher. Ich denke, du schickst sie dann als Drucksache an Muo. Sie wird Spass dran haben. Ich hatte 4 Einladungen und 25 blosse Aufforderungen. Alle sind weg, an geeignete Leute ».

sait ! J'ai eu plus d'applaudissements que Borenius, en tout cas. Et il avait l'air très satisfait²⁰⁷.

L'aspect social de la profession d'historien de l'art dans laquelle il essaye d'entrer à l'époque n'échappe pas à Pevsner : « 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 poil²⁰⁸ ». De fait, les relations entre Borenius et Constable à l'Institut Courtauld sont assez tendues et l'historien déplacé en subit probablement les conséquences quand le directeur refuse plusieurs fois de lui confier autre chose que des tâches ponctuelles, alors que d'autres obtiennent des postes fixes. Il a certes quelques défenseurs, mais une atmosphère compétitive 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 :

À Londres, déjeuner avec mon plus grand allié au Courtauld. [...] La chose n'est peut-être pas impossible, à condition que je ne m'en mêle pas. En fait, au prochain semestre, celui qui est chargé de mon sujet, c'est... Voss ! Brr. Voilà comment les vieilles choses me poursuivent. Mais je suppose qu'il sera très ennuyeux et que son anglais est moyen. Cela aiderait²⁰⁹.

Le sujet dont Pevsner réclame la prééminence est l'art italien, de la Renaissance à l'époque baroque, auquel Voss (1884-1969)²¹⁰ a consacré une thèse d'habilitation obtenue à Leipzig en 1919 et publiée sous le titre *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*²¹¹. Devenu directeur adjoint du *Kaiser Friedrich Museum* 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*²¹². L'allusion à ce collègue allemand qui, selon lui, a pris une place qui lui revenait, est révélatrice de la précarité de la situation professionnelle de Pevsner au Courtauld.

²⁰⁷ *Ibid.*, 24 janvier 1934 : « Ich kam gestern nicht mehr zum Berichten. Und ich weiss auch nicht recht. Ich war so leer danach [...]. Es hat nicht an Feierlichkeit gefehlt. Aber ich weiss selbst nicht, wie es war. Borenius lobte sehr, sagte aber : Zu leise. Nun ist das, das Letzte woran ich gedacht hätte. [...] Der Text ging platt, nur war es so dunkel, dass ich gar keinen Kontakt hatte. Im ganzen bleibe ich niedergeschlagen [...]. Es mag an dem dämlichen Lande liegen. Vielleicht gibt es keinen ungehemmten Beifall, – Gott weiss ! Der Applaus war grösser als bei Borenius, jedenfalls. Und er schien sehr zufrieden ».

²⁰⁸ *Ibid.*, janvier 1934 : « Ausserdem kommt gerade in England viel drauf an, dass man seinen Wert hochhält. Am Dienstag nun die Unterhaltung mit Constable, den ich mit allen Seifen einseifen muss ».

²⁰⁹ *Ibid.*, 22 novembre 1934 : « In London Lunch mit meinem guten C. I. Mann, meinem grossen Anhänger. Er gab wieder Winde wegen der Sache dort. Vielleicht ist es wirklich nicht unabsehbar, vorausgesetzt, dass ich nicht viel dazu tue. Tatsächlich liest über mein Thema nächstes Semester... Voss ! Brr. So gehen einem alle alten Dinge nach. Ich nehme aber an, dass er sehr langweilig und in mässigem Englisch sein wird. Das könnte auch helfen ».

²¹⁰ Voir Hüttinger, Eduard et Gottfried Boehm, *Porträts und Profile : zur Geschichte der Kunstgeschichte*. St. Gallen : Erker, 1992, pp. 98-109.

²¹¹ Voss, Hermann, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*. Berlin : Grote, 1920.

²¹² *Id.*, *Die Malerei des Barock in Rom*. Berlin : Propyläen, 1924.

Il existe effectivement une correspondance entre Voss et Constable entre octobre 1934 et février 1935 sur son emploi par le Courtauld, et Voss donne en mars 1935 une série de conférences sur la peinture baroque²¹³. Dans un document autobiographique écrit dans les années 1960, il présente cet épisode londonien comme une tentative de s'installer en Angleterre. Pourtant, Pevsner se plaît à croire que ce projet est voué à l'échec :

Une autre de mes grandes « haines » d'autrefois est aussi à Londres : Voss, qui est chargé de mes cours au C. I. 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 rien²¹⁴.

Berlin, du point de vue extérieur de Pevsner, est l'épicentre de l'histoire de l'art en Allemagne, mais la biographe de Voss suggère qu'il a vu à Wiesbaden une plus grande chance de faire progresser sa carrière.

Sur les conseils de Borenius, Pevsner postule en décembre 1933 pour la chaire Watson Gordon qui va devenir vacante²¹⁵ et il est sélectionné pour un entretien. Avoir une place dans la *shortlist*, lui affirme son entourage, est un honneur²¹⁶. Ce n'est certes qu'un statut officieux mais cela 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'espoir²¹⁷.

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 la *School of Historical Studies* à l'*Institute of*

²¹³ NL Hermann Voss, I 1A-1B, « University of London, Courtauld (Constable) », Deutsches Kunstarchiv, Musée national allemand, Nuremberg.

²¹⁴ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 13 mars 1935, AP : « Ein zweiter von meinen grossen ehemaligen 'Hassen' ist auch in London : Voss, der meine Vorlesungen am C.I. hält. Möge er es mies machen. Er verlässt übrigens Berlin und geht nach Wiesbaden, was mir befriedigend nach Strafversetzung aussieht. [...] Vossens Vorlesungen sind schlecht, authentische Bericht via Clifton-Taylor, der weiter schreiben wird, um mich vorzustossen. Ich lasse ihn machen und mische mich in nichts ein ».

²¹⁵ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 150.

²¹⁶ Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1er février 1934, AP.

²¹⁷ *Ibid.*, 9 mars 1934 : « [Die] Frage [hat sich noch] erhoben : Wenn einer Deutschen, warum dann mich. Man dachte an Auftrage an Panofsky u. ä. Nun denke ich wirklich, der würde trotz des grossen Gehaltes nicht annehmen. Er ist in Amerika. Aber du siehst, all das sieht düster aus, und ich gehe zu der Besprechung ohne zu viel Lampenfieber, aber auch ohne viel Hoffnung ».

Advanced Study de Princeton²¹⁸. Se comparer à Panofsky met l'ancien *Privatdozent* en position d'infériorité. Pourtant, continuant la lettre après l'entretien, Pevsner s'exprime avec plus d'optimisme :

Fin du *meeting*, que des gens biens, 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 insérer beaucoup de choses modernes. Je me suis prudemment retenu et j'ai dit que le cours était trop court et que cela pouvait facilement tourner en une question de goût. Mais on pourrait organiser quelque chose en privé avec les étudiants intéressés²¹⁹.

Le comité choisit finalement David Talbot Rice (1903-1972) et 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, Rice est diplômé d'archéologie et d'anthropologie. À Oxford, il fait partie du cercle intime d'Evelyn Waugh et inspire d'ailleurs l'un des personnages principaux du roman *Brideshead Revisited* de 1945. Considéré comme un « universitaire gentleman²²⁰ », 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 mienne²²¹.

Ces informations ne concordent pas parfaitement avec les données de la SPSL (voir chapitre 2) mais les propos de Pevsner méritent d'être cités en illustration d'un changement graduel d'état d'esprit. 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

²¹⁸ Voir Holly, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca : Cornell University Press, 1984.

²¹⁹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 9 mars 1934, AP : « Meeting vorbei, lauter würdige Leute, freundliche Fragen, nichts Politisches. Der Eindruck muss gut gewesen sein. Vielleicht ein bisschen schüchtern. Keine Sprachfehler, glaube ich. Frage sich nur, ob der Eindruck genügt. 32 scheint ein bisschen jung. Unter den Fragen interessant die nach Panofsky, den ich nur intensiv loben konnte. Ich glaube, das ist besser. Ferner ob ich viel ganz Modernes hineinbringen würde. Ich habe weise gebremst und gesagt : Der Kurs ist kurz, es arte leicht in blosse Geschmacksfragen aus. Aber privat könne man das mit interessierten Studenten tun ». (Pevsner souligne.)

²²⁰ Voir « Rice, David Talbot », *Dictionary of Art Historians* [En ligne], <<http://www.dictionaryofarthistorians.org/riced.htm>> (dernière consultation le 9 mai 2014.)

²²¹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 29 mars 1935, AP : « Von anderen Kunsthistorikern haben nur Panofsky und Köhler richtige und familienmässig bezahlte Stellen. In England nicht einer, nur Antal ein Stipendium vom Ac. Ass. C. auf ein Jahr in Höhe des meinen ».

Dublin et il est là encore placé sur la *shortlist*. La réponse négative est « un coup affreux » parce qu'elle met fin à tout espoir de « [s]'imposer dans [s]a profession²²² ». 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, il acquiert une forme de sécurité qui ne correspond pas vraiment à l'image qu'il a de lui-même.

Ce n'est qu'après son internement à Huyton en 1940 que Pevsner accède enfin à un emploi relativement stable dans le milieu universitaire, après avoir pendant quelques temps effectué un travail manuel dans les rues de Londres. Là encore, trouver sa place comme historien de l'art dans une université ne se fait pas par les voies traditionnelles : d'après Susie Harries, les Pevsner ont pour voisin à Hampstead George Francis Troup Horne, qui fait partie de l'administration de Birkbeck College à Londres. Birkbeck est une université 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, le College décide de rester ouvert et même de proposer des cours pendant la journée ainsi que des conférences ouvertes au public²²³ et il semblerait que Troup Horne ait suggéré à Birkbeck d'engager Pevsner dans ce contexte. Ainsi, ce dernier remplace les nombreux enseignants appelés au front en 1940²²⁴. En collaboration avec l'Institut Courtauld, il 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 Courtauld²²⁵. 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 *roof-spotters* ou *Jim Crows*²²⁶. 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 amélioration²²⁷ ». Il n'en continue pas moins ponctuellement ses activités

²²² *Ibid.*, 10 juin 1935 : « Dublin war ein abscheulicher Schlag. Damit war mit einem Male die Hoffnung ganz zu Ende, in meinem eigenen Berufe mich wirklich durchzusetzen ».

²²³ Voir Warmington, Eric, *A History of Birkbeck College, University of London, during the Second World War, 1939-1945*. Londres : Birkbeck College, 1954.

²²⁴ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 254.

²²⁵ Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à la SPSL, 22 septembre 1940, SPSL.

²²⁶ Voir Warmington, *A History of Birkbeck College, op. cit.*, p. 46.

²²⁷ Lettre de Nikolaus Pevsner à Esther Simpson, 11 mars 1941, SPSL : « I have received promotion and am now fire-spotter at Birkbeck College. It is by no means the kind of return to academic surroundings that one could fancy, but it is a decided improvement ».

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*, on lui demande de faire deux conférences pour accompagner les interventions d'experts des civilisations gréco-romaines, *The Spirit of Greek Architecture* et *The Spirit of Roman Art*, dans lesquelles il s'appuie (plus explicitement que dans aucun autre des cours donnés jusqu'alors en Angleterre) sur la notion de *Zeitgeist*. Pevsner profite également de ses gardes sur le toit pour travailler au manuscrit d'*An Outline of European Architecture*, assis sur un seau renversé, selon ses collègues²²⁸. Pour l'année universitaire 1942-1943, l'*Academic Board* 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 Arts²²⁹ » qui marque le début de sa carrière à un poste permanent.

2.3 Matérialisation du déplacement

La bibliothèque personnelle de Pevsner

Le support concret de l'*ethos* professionnel de Pevsner, ce sont ses livres d'histoire de l'art, accumulés depuis son adolescence. Dans son parcours, ils constituent un point de repère auquel il tient énormément. Sans eux, il ne peut pas travailler comme il le souhaiterait, bien sûr, mais surtout comme il le devrait pour maintenir un niveau académique de rang international. Une fois qu'il a obtenu un emploi temporaire mais relativement stable à Birmingham, le transfert de sa bibliothèque sur son nouveau lieu de travail devient une priorité, comme nous l'apprend sa correspondance du début de l'année 1934. Son objectif premier, en se rendant en Grande-Bretagne, est d'assurer un revenu régulier pour permettre l'émigration de sa femme et de ses trois enfants, ce qui le contraint à une surveillance très stricte de ses moindres dépenses, et beaucoup de lettres contiennent des listes comptables dans lesquelles il cherche à atteindre un revenu minimal fixé en concertation avec Carola.

Cependant, alors même que le budget de la famille est un sujet préoccupant et que l'envoi de ses livres de Göttingen à Birmingham est une large dépense, il estime que c'est un sacrifice incontournable :

Il doit être possible de transporter mes livres d'art + dictionnaires + papiers contenus dans mon bureau et mon armoire dans des caisses spéciales. C'est très important [...]. Vraiment, pour l'avenir. Car je dois être capable de travailler en

²²⁸ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, *op. cit.*, p. 292.

²²⁹ Warmington, *A History of Birkbeck College*, *op. cit.*, p. 115 : « The College established also, for the session 1942-43 in the first instance, a partime Lectureship in Art, for the benefit particularly of students of Languages and History in the Faculty of Arts ».

histoire de l'art avec des livres, de préparer des conférences, etc., ce qui serait impossible à Birmingham sans mes affaires²³⁰.

Pevsner répète cette supplique presque mot pour mot dans deux lettres successives, en soulignant à chaque fois qu'il s'agit d'une cause nécessaire : « Je dois avoir la possibilité de pratiquer à nouveau l'histoire de l'art [...], n'est-ce pas²³¹ ? » Il cherche d'un côté à persuader son épouse d'engager la somme considérable destinée au transport, en lui faisant comprendre que cette dépense n'est pas accessoire, et qu'elle reste raisonnable : « Les livres doivent être mis en stockage à Göttingen. C'est moins cher que de les avoir à Birmingham tant que je ne leur ai pas trouvé de place. Ce n'est pas pour longtemps, je t'assure ! Peut-être un mois de loyer²³² ». Il a l'ambition de faire vivre sa famille grâce à la profession à laquelle il a été formé, et pour laquelle il a rassemblé une collection-outil. Se projetant dans un avenir où il sera en mesure de travailler dans l'histoire de l'art (la citation originale est : « *kunstgeschichtlich arbeiten* »), le jeune chercheur indique, entre les lignes, ce qu'il entend par là : être maître de ses sources et non dépendant des circonstances matérielles. Cette bibliothèque est symbole de continuité, en tant qu'elle perpétue le savoir des prédécesseurs de Pevsner dans lequel il puise les éléments de ses théories et nourrit des projets à long terme qui favoriseront son installation dans une temporalité durable.

Une autre conséquence positive du transfert de sa bibliothèque d'histoire de l'art à Birmingham apparaît à Pevsner alors qu'il cherche un endroit où l'entreposer : « J'espère pouvoir les installer à Birmingham, dans une université ou une bibliothèque ou ailleurs. Le fait que dans cette ville de 800 000 habitants, il n'y ait presque pas de livres d'art, peut être déterminant²³³ ». Il pourrait ainsi asseoir son image d'historien de l'art dans l'institution universitaire. En effet, même s'il a été embauché pour une étude sur le design, il a la possibilité d'intégrer sa bibliothèque dans l'environnement collectif de travail, et de s'inscrire dans la mémoire de l'université comme le contributeur majeur d'un fonds documentaire qui manquait jusqu'alors. Sur le plan pratique, cette ambition ne se réalise que partiellement, mais reste présente en germe dans sa démarche :

Tout est en ordre pour mes livres. Ils iront dans la bibliothèque de l'université, dans la salle d'art à laquelle seul le personnel a accès. Il n'est pas question de

²³⁰ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, février 1934, AP : « Der Transport der Kunstbücher + Lexikon + Papiere aus Schreibtisch und meinem Schrank in besonderen Kisten lässt sich machen. Das ist nur sehr wichtig [...]. Für die Zukunft. Denn ich muss imstande sein, kunstgeschichtlich mit Büchern zu arbeiten, Vorträge vorzubereiten etc. was ohne meine Sachen in Birm. unmöglich wäre ». (Pevsner souligne.)

²³¹ *Ibid.*, 16 février 1934 : « Ich muss ja die Möglichkeit haben, weiter Kunstgeschichte zu treiben, etwaige Vorträge vorzubereiten etc. Nicht wahr ? » (Pevsner souligne.)

²³² *Ibid.*, février 1934 : « Die Bücherkisten müssen erst in Göttingen auf den Speicher. Das ist billiger als sie in Birm. liegen lassen, bis ich eine Stelle habe, wo sie hinkommen. Bestimmt ! Es ist ja nicht auf lange. Vielleicht 1 Monatsmiete ».

²³³ *Ibid.*, 16 février 1934 : « Ich hoffe sehr, sie in Birmingham irgendwo aufstellen zu können, in Universität oder Bibliothek irgendwo. Denn es kann viel daran hängen, da diese Stadt von 800 000 Einw. so gut wie keine Kunstbücher besitzt ».

contrôle, ou de catalogue. Très confortable, même si l'endroit est hideux. Et peut-être qu'ils ne passeront pas tous²³⁴.

L'arrivée des caisses en avril 1934 provoque un moment de panique, quand Pevsner constate que l'une d'entre elles manque, celle qui contient justement les *Handbücher* avec lesquels il compte préparer ses cours d'histoire de l'art pour Londres. Quelques jours plus tard, il dresse un bilan de la « catastrophe » :

Entretemps, tu as su le contenu de la caisse plus précisément. [...] Je ne peux pas renoncer à neuf volumes de dictionnaire, deux volumes de Dvořák, et plus de 35 volumes de manuels. Seules neuf caisses sont arrivées à Hull et elles sont maintenant déballées. Il s'agit donc du contenu de l'étagère entre la porte et mon bureau. Et j'ai tellement besoin du *Handbuch*²³⁵.

Il se dit également bouleversé par les dégâts matériels qu'il observe à l'ouverture des caisses :

Et maintenant, *Lamento* après avoir jeté un œil sur la caisse d'illustrations et de notes. C'est à pleurer. Si seulement vous aviez eu plus de temps ! Des manuscrits froissés, des photos déchirées, plein de tas pêle-mêle. [...] Les belles reproductions ! Peux-tu comprendre que j'aie l'impression que ces choses ont été sauvées de justesse ? En plus, des clous plantés à travers au moins une trentaine de livres, et des taches crasseuses, Dieu que c'est triste²³⁶ !

Alors qu'à son arrivée, malgré la précarité de la situation, Pevsner est resté très pragmatique, l'épisode du transport de sa bibliothèque se déroule dans un climat de menace et de danger qui entre dans la catégorie du récit d'exil. Les livres portent les stigmates d'un parcours ardu et éprouvant, d'une dégradation irrémédiable encourue lors d'un sauvetage « de justesse ».

C'est l'un des seuls moments où Pevsner sort de la neutralité avec laquelle il décrit d'ordinaire sa situation à l'étranger, quand il raconte à Carola dans une carte postale : « En rangeant, devant cette mer de papiers, etc. je me suis senti, pour la première fois, comme un pauvre réfugié²³⁷ », un sentiment qu'il développe dans la lettre suivante :

²³⁴ *Ibid.*, 1934 : « Die Sache mit meinen Büchern ist schon in Ordnung. Sie kommen in die Universitätsbibliothek, in den Kunstraum, wo nur der Staff Zutritt hat. Keine Rede von Kontrolle und Katalogisieren. Sehr bequem, allerdings eine hässliche Stelle. Und vielleicht gehen nicht alle hin ».

²³⁵ *Ibid.*, 26 avril 1934 : « Von dem Inhalt der Kiste hast du inzwischen Genaueres gehört. [...] Man kann ja ca. 9 Bände Lexika 2 Bände Dvořák und über 35 Bände Handbuch nicht aufgeben. In Hull sind nur neun Kisten angekommen, und die sind ausgepackt. Es handelt sich also um Inhalt des Regals zwischen Tür und meinem Schrank. Und ich brauch das Handbuch so elend nötig ».

²³⁶ *Ibid.* : « Lamento nun vor allem nach dem Blick auf die Abbildungskiste und die Notizen. Das ist zum Heulen. O hättet Ihr doch da mehr Zeit gehabt. Manuskripte zerknautscht, Photos zerrissen, viele Haufen ganz durcheinander. [...] Die schönen Abbildungen ! Kannst du dir vorstellen, dass das mir wie ganz rasch noch gerettet vorkommt ? Dazu Nägel durch mindestens dreißig Bücher gebohrt, und Dreckflecke dass Gott erbarm ».

²³⁷ Carte postale, *id.*, 26 avril 1934 : « Bei dem Einräumen und dem Blick auf alle die Wüste von Abhandlungen usw. habe ich mich zum ersten Male als armer Flüchtling gefühlt ».

C'est ce que je voulais dire quand dans la carte postale je parlais des sentiments du *refugee*. J'ai le sentiment que je n'y arriverai jamais. Je ne peux pas non plus envisager, cette année, de déballer correctement tout ça. Deux caisses pleines que je vais remballer à nouveau pleine de livres (quelle maîtrise de l'allemand !)²³⁸.

Les mots viennent à lui manquer dans sa propre langue. Malgré le coût du transport des caisses et le déplacement symbolique, l'impression de provisoire persiste, cette impression d'un entre-deux dans lequel son savoir est enfermé dans une dialectique de proximité et de distance, de disponibilité et de difficulté. Cette caisse en perdition, retrouvée plus tard à grands frais, et les blessures infligées à son *ethos* professionnel d'historien de l'art, sont autant de signes de la rigueur du déplacement.

Des archives en palimpsestes

Un phénomène récurrent dans les archives personnelles de Pevsner est la coexistence sur deux faces d'un même document de deux époques distinctes, comme le carnet intitulé « 1944/45 », rédigé en anglais, qui rassemble des cours donnés pendant cette période, mais présente aussi, de l'autre côté de la page, de brèves biographies d'artistes et des notes prises dans des musées ou galeries, d'une écriture adolescente, en allemand²³⁹. Ce palimpseste n'est qu'un cas parmi d'autres dans lequel Pevsner réutilise le matériau de sa vie en Allemagne. Bien sûr, le rationnement est une explication évidente, mais la fréquence du procédé nous autorise à ajouter un niveau d'interprétation dans le cadre de notre réflexion sur le mouvement des concepts : il garde auprès de lui la matière de son savoir, et en même temps, il tourne la page et la reconvertit à un nouvel usage.

On peut suivre par exemple l'évolution de ses pensées sur la peinture maniériste à travers le traitement successif de la biographie et de l'œuvre du Tintoret. C'était le sujet de l'une des premières conférences de Pevsner en dehors du cadre des séminaires universitaires : en 1925, devant les membres du *Verein der Förderer der Staatlichen Gemäldegalerie*. Il s'agit plus précisément d'une présentation axée sur les tableaux du peintre vénitien qui figurent dans la collection de la galerie de Dresde. Même en dehors d'une situation académique, il donne un cadre théorique rigoureux à ses remarques et se place sous l'égide de ses références usuelles, comme le montrent ses notes : « Le Maniérisme est en phase de devenir un nom de style à part entière. Dvořák. Pinder²⁴⁰ ». On trouve dans les archives du *Getty Institute* deux autres conférences portant

²³⁸ *Ibid.*, 26 avril 1934 : « Das meinte ich auf der Postkarte mit den Refugee-Gefühlen. Ich habe das Gefühl, das wird nie. Ich kann, dieses Jahr, auch nicht dran denken, das richtig auspacken. Auch etwa zwei Kisten voll lasse ich Bücher wieder verpacken (was für ein Deutsch !!) ».

²³⁹ Voir l'annexe, illustrations 6 et 7.

²⁴⁰ *Id.*, « Tintoretto, 1925 », GP 4/77 : « So ist Manierismus im Begriff ein Stilname im guten Sinne zu werden. Dvořák, Pinder ». (Pevsner souligne.)

directement sur le Tintoret, et bien d'autres sur le thème plus général de la comparaison entre Renaissance, Maniérisme et Baroque, qui analysent plusieurs œuvres de ce peintre. Dix ans après la conférence donnée à Dresden, Pevsner présente le même sujet à Dublin, une perspective qui le réjouit : « C'est bien, n'est-ce pas, que ma conférence à Dublin soit sur le Tintoret, ce qui est, je crois, le sujet de ma première conférence... tu te souviens, dans le séminaire, à Leipzig²⁴¹ ? ».

Les cours donnés par Pevsner à l'université et ses conférences lors d'événements culturels forment un corpus d'une incroyable diversité, parcouru néanmoins de lignes directrices, de ses premières interventions dans la première moitié des années 1925, à ses *lectures* et séminaires de fin de carrière. La période de ses études, plus qu'un passage dans sa formation, est 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 : l'historien d'art 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 retravaillé, dans les éditions successives de ses principales œuvres et dans ses cours.

²⁴¹ Lettre d'*id.* à Carola, 9 mai 1935, AP : « Ist es nicht hübsch, dass der Dubliner Vortrag Tintoretto wird, d.h. mein erster, glaube ich, den ich je gehalten habe, weisst du noch, in Leipzig im Seminar ? »

Chapitre 4

L'institutionnalisation d'une discipline universitaire

Le parcours de Nikolaus Pevsner reflète une mutation essentielle de l'histoire de l'art. Jusqu'alors, la forme habituelle des échanges entre historiens d'art était un dialogue entre deux nations, dans une optique de collaboration, mais plus souvent de compétition. Toutefois, 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 l'histoire de l'art 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 possible 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 application systématique de l'étude de l'histoire de l'art à la culture 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 (voir l'introduction). 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.

1 Les études sur l'art au Royaume-Uni dans les années 1930-1940, de la domination du *connoisseur* aux premiers débats méthodologiques

1.1 *La Kunstgeschichte*, une raison d'être transposée dans un nouveau milieu

En introduction d'*An Outline of European Architecture*, publié pendant la Seconde Guerre mondiale, Pevsner pose le *credo* de l'historien de l'art. Celui-ci a le devoir de se proposer comme médiateur dans la société :

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

¹ Martin, François-René, « La 'migration' des idées, Panofsky et Warburg en France », *Revue germanique internationale*, n° 13, 2000, pp. 239-259, ici p. 251.

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 nouvelle manière, 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 s'efforce de la fonder dans la culture allemande et dans l'idéal de l'Allemagne médiévale, Pevsner de plus en plus dans la vision d'une société moderne⁴.

L'universitaire se pose donc 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 l'inclination à la vulgarisation scientifique⁶. D'après Halbertsma, Pinder savait « réconcilier l'érudition et l'utilité concrète », pour reprendre l'expression de Pevsner, ce qui passe par le talent de rendre son savoir accessible au plus grand nombre : c'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

² Pevsner, *Academies of Art*, *op. cit.*, p. viii : « The historian can no longer shut himself off from contemporary needs. Everywhere he finds himself entangled in topical questions, or pushed aside into academic seclusion. It is not one of the most urgent tasks for the 20th century historiography to reconcile scholarship and direct utility ? » (Trad. fr. : *Les Academies d'art*, Paris : Monfort, 1999, p. 32.)

³ Pinder, Wilhelm, « Architektur als Moral : Festschrift für Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag », in : *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907-1935*. Leipzig : Seeman, 1938, pp. 204-2011, ici p. 204 : « Was soll noch Kunstgeschichte heute, wo das Leben nach Taten ruft ? Was darf und soll noch Betrachten, wo Handeln das Nötigste geworden ist ? [...] Wissenschaft ist Leidenschaft. Echte Wissenschaft von der Kunst ist leidenschaftliche Mühe um den Sinn von formgewordenen Gesinnungen, echte Kunstgeschichte leidenschaftliche Mühe um die Schicksale dieser Gesinnungen [...]. Die Leidenschaft des Forschens wird gerade dem heutigen Deutschen in einer neuen Weise zu einer Leidenschaft des Wollens. Das Betrachten wird wieder zum Handeln ».

⁴ Voir Halbertsma, Marlite, « L'eredità di Wilhelm Pinder : Nikolaus Pevsner e la fine di una tradizione », in : Irace, *La Trama della storia*, *op. cit.*, pp. 71-92, ici p. 91.

⁵ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, février 1934, AP : « Ich kam mir wie ein Pinder in der Westentasche vor ».

⁶ Voir Halbertsma, « L'eredità di Wilhelm Pinder », in : Irace, *La Trama della storia*, *op. cit.*

auprès du grand public⁷. » Cela se reflète notamment dans la participation fréquente de Pinder, pendant une trentaine d'années, à la série des *Blaue Bücher* éditée par Langewiesche, qui répond à une demande populaire croissante de diffusion de la culture et de la 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.

Ce passage prend pour cible une tradition historiographique britannique dont l'universitaire déplacé 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.

1.2 « Eux » et « nous »

Si Pevsner espère retrouver un statut équivalent à celui de *Privatdozent* au sein d'un département d'histoire de l'art, il déchanté très vite, car il est confronté à une mentalité qui lui est étrangère, à commencer par celle de l'un de ses premiers employeurs, l'Institut Courtauld : « 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 sa correspondance : il existerait un « style allemand » associé à la notion de sérieux et d'exhaustivité, avec

⁷ *Ibid.*, *Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte*, *op. cit.*, pp. 129-130 : « Pinder war ein großer Popularisierer der Kunstgeschichte ; er verkörperte in einem Maße die Gemeinsamkeit von wissenschaftlicher Forschung und ihrer Verbreitung für eine große Öffentlichkeit ».

⁸ Voir Peters, Dorothea, « '...die sorgsame Schärfung der Sinne'. Kunsthistorisches Publizieren von Kugler bis Pinder », in : Bredekamp, *In der Mitte Berlins*, *op. cit.*, pp. 229-256.

⁹ Pevsner, *Academies of Art*, *op. cit.*, p. ix : « Too often has the journalist got hold of the evident demand for books on history which at the same time are books on problems of the day, and too often has he provided meretricious biographies or monographs written without any of that conscientious respect for facts that characterizes genuine historical writing ». (Trad. fr. : *Les académies d'art*, *op. cit.*, p. 32.)

¹⁰ Lettre d'*id.* à Carola, 31 octobre 1933, cité dans Harries, *Nikolaus Pevsner*, *op. cit.*, p. 139 : « The Courtauld doesn't give much impression of a serious German-style approach. All girls, and they can present themselves for examination after one year. The courses are all far too short and not very thorough ». (Traduit de l'allemand par Harries.)

lequel le style anglais, même dans une institution aussi révolutionnaire que le Courtauld, forme un contraste.

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, connue pour une longue tradition de mécénat. Il lègue dans son testament sa collection à l'institut¹¹. L'intention des fondateurs est d'offrir une formation rigoureuse aux professionnels de l'art, que ce soit dans les musées ou les maisons d'enchères. Un article de 1932 signé par William Constable annonce « 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 désormais intégré à l'Université de Londres, ce qui lui assure une autonomie scientifique. Le Courtauld se réclame de l'influence d'instituts d'histoire de l'art en Allemagne et en Autriche¹³, mais Constable écrit aussi que Harvard et Princeton ont servi d'inspiration. Le diplôme de *Bachelor of Arts* doit donner aux étudiants une base solide :

Dans le cours final, étendu sur deux ans, l'étudiant doit étudier l'histoire de l'art dans son ensemble, dont l'art et l'architecture grecque et romaine, se spécialiser dans une période de son choix et dans deux sujets de son choix, avoir des connaissances en histoire de la théorie esthétique et de la critique d'art, et des méthodes et techniques, et étudier (comme sujet complémentaire) une période de l'histoire politique et économique. Le but est de fournir une combinaison entre une discipline mentale et un aperçu systématique du domaine d'une part et une formation méthodologique d'autre part¹⁴.

Le jugement sévère porté par Pevsner semble provoqué par le contraste entre les stades de développement de l'enseignement de l'histoire de l'art, et pourrait être dû à son expérience personnelle et à ses rapports tendus avec William Constable. Son témoignage, cité plus haut, 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 Courtauld est d'abord attiré par les cours comme un passe-temps. Vingt ans plus tard,

¹¹ Voir Coleman, Donald, « Courtauld, Samuel (1876-1947) », *The Oxford Dictionary of National Biography*. [En ligne], <<http://www.oxforddnb.com/public/index.html>>. (dernière consultation le 16 juin 2014.)

¹² Constable, William, « The Courtauld Institute of Art », *Parnassus*, vol. 4, n° 5, octobre 1932, pp.4-5 et p. 30, ici p. 4 : « The opening of the Courtauld Institute of Art [...] is an important event in the history of education in England. Hitherto, there has been no centre within the British Empire for systematic study and research concerning the history of art »

¹³ Voir *ibid.*

¹⁴ *Ibid.* : « In the final course, extending over two years, the student has to study the history of art as a whole, including Greek and Roman Art and Architecture ; to specialize in a selected period and in two selected subjects ; to know something of the history of aesthetic theory and of the criticism of art, and of technical methods ; and to take (as a subsidiary subject) a period in political and economic history. The aim here is to provide a combination of mental discipline with a systematic survey of the field and with training in method ».

Pevsner 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 son opinion défavorable 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 British Museum)¹⁶ ». Pour le reste, 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 attitude humaine 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 (cf. Focillon) mais ils ne font pas de compromis, pour ainsi dire : il faudrait s'adapter complètement à la culture indigène *encombrée par la tradition* (et je suis certainement trop âgé, et probablement trop « allemand » pour cela, malgré ma race si souvent calomniée), à moins de rester un *outsider* isolé toute sa vie¹⁸.

Ses recherches, écrit-il plus tard, auraient pu être plus fertiles à Londres, grâce à la proximité des centres culturels européens, mais il pense que « 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 immigrant¹⁹ ».

Par rapport aux standards auxquels Pevsner était habitué dans sa formation en Allemagne, il pense que ses propres cours et les cours auxquels il a l'occasion d'assister manquent de densité scientifique et s'apparentent à du « galimatias²⁰ ». Pour trouver du

¹⁵ Pevsner, Nikolaus, « Reflections on not teaching Art History », 19 octobre 1952, in : *Pevsner : the Complete Broadcast Talks. Architecture and Art on Radio and Television, 1945-1977*, édité par Stephen Games. Burlington : Ashgate, 2014, pp. 199-205, ici p. 203 : « The Courtauld Institute has established itself firmly as a centre of art-historical training ».

¹⁶ Lettre d'Erwin Panofsky à Margaret Barr, 10 juillet 1934, in : *id.*, *Korrespondenz I*, *op. cit.*, p. 737 : « There are *two* intelligent art-historians in London (both young assistant-keepers at the Brit. Mu.) ».

¹⁷ *Ibid.* : « I don't think that a man like myself could ever become an integral part of the English system of education, as is the case in America ».

¹⁸ Lettre d'*id.* à Charles Rufus Morey, 20 juillet 1934, in : *ibid.*, p. 742 : « The other European countries are 'adult countries', that is to say they have developed a culture and a scientific method and also (what is most important) a general human attitude which is mature, finished and somehow 'closed'. They would receive a foreigner with hospitality and even kindness (cf. Focillon), but would not meet him half-way, so to speak : he would have to adapt himself completely to the indigenous culture '*encombrée par une tradition*' (and I am certainly too old, and probably too 'german' for that, in spite of my much-maligned race), unless he would remain an isolated outsider for all his life ».

¹⁹ *Ibid.* : « I am sure that my life in London would have been more leisurely and perhaps more fertile with respect to research, yet I feel that English civilization, and especially the English attitude toward art, has something impermeable about it, so that a foreign scholar would always remain an emigrant instead of being an immigrant ».

²⁰ Lettre d'*id.* à Carola, 2 mai 1934, cité dans Harries, *Nikolaus Pevsner*, *op. cit.*, p. 161 : « all gibberish ». (Traduit de l'allemand par Harries.)

travail en tant qu'enseignant d'histoire de l'art, il doit répondre aux attentes du public et se conformer à la tradition entretenue par la constellation des experts et des amateurs d'art. Ceux-ci sont le plus proche équivalent britannique de la *Kunstgeschichte*, mais l'émigré allemand 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 du décor²¹. » Là encore, un rapprochement est possible avec Panofsky, qui compare l'Angleterre à une entité homogène appelée « le Continent » :

L'attitude *générale* des Anglais envers l'art est totalement différente de l'attitude continentale et lui est parfois même hostile. 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 j'ai l'impression qu'ils trouvent que notre approche est presque obscène²².

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 :

Je suis conscient des dangers inhérents dans ce qui a été critiqué comme étant les méthodes « teutoniques » de l'histoire de l'art, et du fait que les résultats de l'institutionnalisation rapide, peut-être trop rapide, de la discipline, n'étaient pas tous souhaitables. [...] Et je peux comprendre que, du point de vue d'un *gentleman* anglais, l'historien de l'art puisse être assimilé à un individu qui comparerait et analyserait en public les charmes de représentantes du sexe faible de sa connaissance, au lieu de leur faire la cour en privé ou d'écrire leur arbre généalogique²³.

Le rapport anglais à l'art provoque l'étonnement voire l'effroi de Pevsner, qui y voit un échange d'opinions et de jugements de valeur, plutôt que l'élaboration collective de théories :

²¹ *Ibid.*, 1933, cité p. 168 : « You really can't say that I have ever appreciated the English attitude to the expert. It is contrary to my nature, like everything else here. It's a misery to have so much to say, trying to be content to be so much in the background ». (Traduit de l'allemand par Harries.)

²² Lettre d'Erwin Panofsky à Margaret Barr, 10 juillet 1934, in : *id.*, *Korrespondenz I, op. cit.*, p. 737 : « The *general* attitude of the English towards art is totally different from, if not hostile to, the continental one. They consider a work of art either as an object of aesthetic appreciation (collecting, attributing, poetical *paraphrasis* or *ecphrasis*) or as a purely historical document [...] but not as an object of 'interpretation'. It is a kind of gentlemanly attitude and I have a feeling that they regard our means of approach as an almost obscene thing ». (Panofsky souligne.)

²³ *Id.*, « The History of Art », in : Neumann, *The cultural Migration, op. cit.*, p. 85 : I am aware of the dangers inherent in what has been decried as 'Teutonic' methods in the history of art and of the fact that the results of the early, perhaps too early, institutionalization of the discipline were not always desirable. [...] And I can understand that from the point of view of an English gentleman the art historian is apt to look like a fellow who compares and analyzes the charms of his feminine acquaintances in public instead of making love to them in private or writing up their family trees ».

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 est meilleure, c'est une évidence²⁴.

Le *Kunsthistoriker* réfugié est affecté par la rupture idéologique qui le sépare de ses collègues britanniques. Indigné par la posture du connaisseur, qu'il définit comme la prétention à posséder le savoir nécessaire pour établir une hiérarchie entre les œuvres et les styles, et à se constituer en une élite auto-proclamée, Pevsner insiste dans cet extrait sur une distinction nette entre « eux » et « nous », rappelant son attachement à la culture historiographique allemande (« notre manière ») et déclarant qu'il n'en changera pas. Il n'est vraiment à l'aise dans ses cours que lorsque cette distinction est quelque peu estompée, ou quand il croit retrouver ce qui faisait la qualité de l'enseignement allemand.

1.3 Le connaisseur, modèle et contre-modèle

Le rapport entre expertise et histoire de l'art chez Max Friedländer et William George Constable

On mesure l'évolution divergente du statut des études sur l'art et de la nature de ces études en lisant l'avis de l'historien d'art Gustav Waagen, qui déclarait, après un voyage à Londres dans les années 1830, 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 le travail des Danaïdes²⁵ ». De fait, 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* en 1890²⁶. L'expertise traite de l'attribution et de l'authenticité des objets d'art, son ambition est de « restaurer les œuvres à leur position originelle (dans le temps et l'espace) dans le courant de la production créatrice²⁷ ». À la même époque,

²⁴ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1^{er} février 1934, AP : « Diese Bande will eben ihr eigenes Selbst, ihren Geschmack, ihren Stil auf jeden Fall auch vor dem Kunstwerk erhalten. Es gibt nicht die Leidenschaft, mit der die Besten bei uns sich ins Zeug legen. Da heisst es nun einfach : Wird es ihnen recht sein, wie ich's mache oder nicht. Ich andre es bestimmt nicht. Und ich glaube immer wieder, es ist zu augenfällig, dass unsere Art besser ist ».

²⁵ Cité dans Waetzoldt, Wilhelm, *Deutsche Kunsthistoriker*, vol. 2 : *von Passavant bis Justi*. Berlin : Spiess, 1986, p. 44 : « Wie lebhaft ich auch von der hohen Würde des Studiums der Kunstgeschichte durchdrungen bin [...]. So kommt mir dasselbe in unseren Tagen oft so unfruchtbar vor wie die Arbeit der Danaiden ».

²⁶ Morelli, Giovanni, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. Leipzig : Brockhaus, 1890.

²⁷ Kleinbauer, Eugene (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 : « to restore works of art to their original positions – of time and place – in the stream of creative production ».

Anton Springer, dans *Bilder aus der neuern Kunstgeschichte*, tout en distinguant l'activité du *Kunsthistoriker* de celle du connaisseur dans une tentative de fonder l'autonomie de la discipline²⁸, reconnaît que « l'histoire de l'art ne pourrait pleinement se développer si elle n'avait été précédée par le travail des connaisseurs²⁹ ». Si Pevsner et, entre autres, Rudolf Wittkower³⁰ considèrent que c'est là une approche qui n'est pas celle de l'histoire de l'art et que les connaisseurs ne font pas partie de la discipline, ce n'est pas l'avis d'une majorité d'intellectuels en Grande-Bretagne, représentée par Kenneth Clark, qui en défend rétrospectivement l'utilité dans son autobiographie :

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 sutras 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 peut-être, mais en tant qu'elles portent sur le sujet et non la forme et peuvent être tout aussi bien menées à partir d'une gravure en taille douce que de l'original, elles sont moins gratifiantes que l'analyse stylistique³¹.

Clark souligne le sérieux et la méthode requises pour être connaisseur, à l'opposé de l'image du dilettante que construit Pevsner.

De la rhétorique « eux » / « nous » accentuée par la distance qui le sépare du milieu culturel allemand dans lequel l'*ethos* du *Kunsthistoriker* s'imposait comme une évidence, émerge dans le discours de Pevsner l'image d'une discipline de l'histoire de l'art certes jeune, mais homogène, tournée vers l'aspiration unique de fonder la scientificité des études de l'art. Par ce phénomène de condensation, les divers courants historiographiques s'amalgament en un ensemble qui peut faire front face à la tradition de la *connoisseurship*, ou expertise. La polarisation de ces deux approches est certes

²⁸ Voir Springer, Anton, *Bilder aus der neuern Kunstgeschichte*. Bonn : Marcus, 1886.

²⁹ Espagne, *L'histoire de l'art comme transfert culturel*, op. cit. p. 211.

³⁰ Voir Wittkower, Rudolf, « Art history as a discipline », in : Winterthur Museum (éd.), *Winterthur Museum Seminar on Museum Operation and Connoisseurship : A Resume of Papers and Discussions*. Winterthur : The Museum, 1959, pp. 55-69.

³¹ Clark, Kenneth, *Another Part of the Wood : A Self Portrait*. New York : Harper & Row, 1975, pp. 150-151 : « To say whether a picture is, or is not, by Bellini or Botticelli involves a combination of memory, analysis and sensibility, which is an excellent discipline for both mind and eye. [...] It is an exacting discipline. [...] A serious judgement of authenticity involves one's whole faculties. It also keeps alive or revives the enjoyment of a work of art, which is the most defensible purpose of all criticism. The first aesthetic shock lasts only a few seconds, and in order to discover in a picture a fraction more of what the artist put into it, there must be some ritual, some telling of beads or reciting of sutras, which keeps one's attention fixed on the work till one's powers of appreciation revive. Perhaps iconological studies may achieve this, but in so far as they are concerned with subject and not form, and may be pursued as well from a line engraving as from the original, they are less rewarding than stylistic analysis ».

accentuée par l'isolement dans l'émigration mais elle est déjà familière à Pevsner pendant ses études. Ainsi, en 1921, il prend des notes de lecture à partir de *Der Kunstkenner* de Max J. Friedländer :

But du connaisseur : détection de l'auteur. Principal intérêt la personnalité. Ce sont les connaisseurs qui ont fourni les sources aujourd'hui disponibles. [...] Le connaisseur doit avoir une bonne mémoire, non seulement des détails, mais aussi des impressions générales.

Ziel d. Kenners : Feststellung des Autors. Hauptinteresse an d. Persönlichkeit. Die Kenner haben das ganze heute vorliegende Material geliefert. [...] Der Kenner muss ein gutes Gedächtnis nicht für Einzelheiten, sondern für Gesamteindruck haben³².

Se décrivant plus comme un homme de musée que comme historien de l'art, Friedländer (1867-1958) se penche à plusieurs reprises dans sa carrière sur les enjeux de la définition de sa profession. Après *Der Kunstkenner* en 1919³³, il publie aussi *Echt und unecht : aus den Erfahrungen des Kunstkenners*³⁴ en 1929, puis *Von Kunst und Kennerschaft* en 1939³⁵. Cependant, il rencontre des difficultés dans la publication de ce dernier ouvrage, du fait de ses origines juives.

Véritable manifeste de l'expertise en art, c'est dans sa version anglaise, dans une traduction de Tancred Borenius, qu'il rencontre le succès en 1942 sous le titre *On Art and Connoisseurship* (qui sera réédité en allemand en 1946)³⁶. L'introduction rédigée par Borenius insiste sur la réputation de Friedländer :

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 étant sans doute le plus grand expert vivant, notamment, bien sûr, des maîtres néerlandais et allemands³⁷.

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, l'auteur explique dans la préface, où il retrace son parcours, qu'il a éprouvé dès l'abord une « inclination pour l'attitude du connaisseur plutôt que celle de l'enseignant d'université³⁸ ». Dans ses travaux, il cultive un rapport inversé de l'érudition à l'art et préconise de partir des

³² Pevsner, Nikolaus, « Friedländer : der Kunstkenner », 26 avril 1921, GP 4/78.

³³ Friedländer, Max, *Der Kunstkenner*. Berlin : Cassirer, 1919.

³⁴ *Id.*, *Echt und unecht : aus den Erfahrungen des Kunstkenners*. Berlin : Cassirer, 1929.

³⁵ *Id.*, *Von Kunst und Kennerschaft*. Zurich : Sperber, 1939.

³⁶ *Id.*, *On Art and Connoisseurship*, traduit par Tancred Borenius. Londres : Cassirer, 1941.

³⁷ Borenius, Tancred, « Introduction », in : *ibid.*, p. 9 : « Among art historians of today there is hardly anyone who enjoys a position comparable to that of Dr. Max J. Friedländer. He is universally recognized as being probably the greatest living expert, notably, of course, on the early Netherlandish and German masters ».

³⁸ Friedländer, Max, Préface, in : *ibid.*, p. 13 : « my natural inclination being from the start towards the attitude of the 'connaisseur' rather than that of the university lecturer ».

œuvres : « Je suis d'avis que toute observation juste sur une œuvre d'art en particulier peut contribuer à une meilleure compréhension des arts visuels dans leur ensemble et, de fait, de l'activité artistique en général³⁹ ». Cette approche empirique est déjà celle que met en avant William Constable en 1938 dans *Art History and Connoisseurship, their Scope and Method* : le point de départ pour l'historien d'art doit toujours être « un examen systématique et intensif ⁴⁰ » de l'objet d'art dans sa singularité.

Malgré une critique similaire de l'apport de la théorie de l'art, Friedländer et Constable ont une manière très différente d'appréhender la notion d'historien de l'art. Ainsi, l'auteur allemand s'en prend au concept sous la forme originelle du *Kunsthistoriker* et consacre un chapitre de son essai au thème « Art et érudition », dans lequel il développe un argumentaire contre l'approche scientifique :

Le chercheur qui s'intéresse à l'art ne saisit que le vide. [...] En tant qu'historien, en tant que philologue, en tant que scientifique, il expérimente. [...] Comme nous vivons dans l'âge des disciplines scientifiques, dont les méthodes font l'objet d'une vénération on ne peut plus superstitieuse, [l'historien d'art] apprécie particulièrement la compagnie des scientifiques. Il vit dans la peur continuelle de perdre sa dignité au contact de quelque chose d'aussi frêle que l'art et de ne pas être admis dans les cercles des doyens d'université, sérieux et respectés⁴¹.

De son côté, le directeur du Courtauld, dès le titre de son essai, associe « histoire de l'art » et « expertise » et traite moins du modèle du *Kunsthistoriker* que de la notion d'historien de l'art, qui n'aurait selon lui pas de prétentions à 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 autres⁴² ». Le même terme, « historien d'art », correspond à une définition variable selon le référent culturel : pour Constable, c'est un historien spécialisé, alors que Friedländer y voit le défenseur d'une discipline qui se veut autonome et scientifique.

Dans la critique du *Kunsthistoriker* par Friedländer, qui a dû émigrer aux Pays-Bas dans les années 1930, s'opère un processus d'amplification du propos qui répond à une autre intention que chez Pevsner. Alors que ce dernier est clairement dans une

³⁹ *Ibid.*, p. 16 : « I am of the opinion that every true observation concerning any individual work of art may contribute to the better understanding of visual art as a whole, indeed of art activities in general ».

⁴⁰ Constable, William, *Art History and Connoisseurship, their Scope and Method*. Cambridge : Cambridge University Press, 1938, p. 12 : « the information concerning a work of art gained by systematic and intensive examination ».

⁴¹ Friedländer, *On Art and Connoisseurship, op. cit.*, pp. 142-143 : « The scholar, who concerns himself with art, generally clasps emptiness. [...] He experiments as historian, as philologist or as a scientist. [...] Since we live in the age of the scientific disciplines, whose methods enjoy an almost superstitious veneration, he is particularly fond of keeping company with the scientists. He lives in a continuous fear of losing dignity through his contact with something as slight as art, and of not being admitted to the circle of the serious and respected University dons ».

⁴² Constable, *Art History and Connoisseurship, op. cit.*, p. 3 : « The study of each type of history calls for a special equipment and training[...]. But this should not blind the historian of any kind of activity to the existence of the others ».

logique de continuité, de recours 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 présente une logique de dépassement, de rupture conceptuelle qui, par contraste, lui permet d'affirmer l'autonomie de sa pensée. Par exemple, il réclame le droit de se départir de la théorie :

Par indolence et peut-être aussi par un instinct fiable, j'ai lu très peu de littérature sur la théorie de l'art. Il est possible que la plupart des choses qui m'ont frappées ou qui me sont venues à l'esprit aient déjà été exprimées par d'autres, peut-être même sur la base d'un meilleur raisonnement. Je me permets néanmoins de parler, convaincu que des connaissances acquises directement grâce à une démonstration personnelle possèdent une valeur pédagogique et méritent l'attention⁴³.

Friedländer insiste sur la légitimité de son approche des études sur l'art, la seule qui soit pertinente, une fois démontrée l'impossibilité de faire de la discipline du *Kunsthistoriker* une science. Il identifie chez l'historien de l'art une aspiration à être reconnu par ses pairs et coopté dans une élite intellectuelle, et se dit dubitatif face à ces prétentions :

Quel que soit son sujet, l'histoire est dans une position difficile parmi les disciplines intellectuelles. Souvent, on refuse de lui reconnaître un véritable caractère scientifique. Apparemment, l'histoire de l'art aurait un avantage par rapport aux autres branches de l'histoire : elle proclame sa supériorité en la justifiant, particulièrement sur l'histoire politique. Les œuvres d'art sont là, sous nos yeux, soi-disant, comme un « esprit des temps » préservé⁴⁴.

L'utilisation de précautions rhétoriques instaure une distance critique envers les théories du *Zeitgeist*.

Le même soupçon est perceptible chez Constable, qui commence pourtant son raisonnement par la description d'un processus proche de la méthode prônée par les tenants de la *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* d'une part, et de la géographie de l'art d'autre part :

L'historien d'art doit être prêt à étudier l'homme en tant que producteur d'œuvres d'art en relation aux activités politiques, économiques, littéraires et religieuses de

⁴³ Friedländer, *On Art and Connoisseurship*, *op. cit.*, p. 16 : « Out of indolence, perhaps also from a sound instinct, I have hardly read any literature on the theory of art. It may be that most of that which has struck me, or occurred to me, has already been expressed by others, perhaps even on the basis of better reasoning. I venture however to speak from the conviction that knowledge, gained directly from one's own evidence possesses some educational value, and may claim some notice ».

⁴⁴ *Ibid.*, p. 143 : « History, whatever its subject, is in a difficult position among the scholarly disciplines. Frequently enough people have refused to acknowledge its true scientific character. Art history has apparently an advantage over other branches of history ; it claims superiority with some justification, especially over political history. The works of art are there before our eyes, as it were, as a preserved 'spirit of the times' ».

la période, et en relation à des changements comme les conditions géographiques, climatiques et géologiques⁴⁵.

Cette description lui sert pourtant à fonder une opposition dont l'approche allemande ressort dévalorisée :

Il est important de considérer de cette manière les études historiques pour faire exploser ce qu'on pourrait appeler l'erreur de « l'esprit de l'époque ». L'art d'une époque a trop souvent été considéré comme quelque chose qui ne fait qu'exprimer cet « esprit » dont on considère que le caractère est déterminé par d'autres types d'activité 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 sous toute autre forme, et toute évaluation d'un tel esprit doit prendre en compte l'art à égalité avec d'autres facteurs⁴⁶.

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.

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 historien qui projette un livre sur l'art pendant la période de la Contre-Réforme. Dans le processus d'écriture, cet historien d'art aux ambitions scientifiques rassemble des documents sur la vie spirituelle de l'époque, puis seulement se tourne vers les œuvres pour y trouver confirmation de sa conception d'un esprit du temps. L'auteur conclut sur un ton cinglant : « Celui qui cherche et sait dès le départ ce qu'il va trouver, ne peut pas se tromper⁴⁷ ». La méthode du *Kunsthistoriker* s'apparente à un « lit de Procruste » : « Si le chercheur prend le concept du 'Baroque' comme point de départ, il se sent l'inclination d'inclure toutes les forces vives du XVII^e siècle dans un schéma, et cela ne peut se faire que par la violence⁴⁸ ». Il est impossible de vérifier à qui se destine cette attaque, même si elle contient des reproches qui seront plus tard adressés régulièrement à Pevsner, dans sa tentative de transférer l'historiographie de langue allemande dans son pays d'accueil. Le recoupement des remarques de

⁴⁵ Constable, *Art History and Connoisseurship*, *op. cit.*, pp. 3-4 : « The art historian must be prepared to study man as a producer of works of art in relation to the political, economic, literary and religious activities of the period ; and in relation to such changes as those in geographical, climatic and geological conditions ».

⁴⁶ *Ibid.*, p. 4 : « The importance of this way of regarding historical studies is that it explodes what may be called 'the spirit of the age' fallacy. Too often the art of an age has been regarded as something which merely expresses that 'spirit', whose character is regarded as determined by other types of activity independently of the art. In fact if the term 'the spirit of the age' has any meaning at all, the artistic activity of the age is just as much a contributor to that spirit as any other form ; and any estimate of such a spirit must take into account art equally with other factors ».

⁴⁷ Friedländer, *On Art and Connoisseurship*, *op. cit.*, p. 152 : « He who seeks, and knows from the start what he is going to find, cannot possibly go wrong ».

⁴⁸ *Ibid.*, « If the scholar takes the concept of 'the Baroque' as his starting-point he will feel inclined to fit all forces stirring in the 17th century into a scheme, and this cannot be done without applying violence ».

Friedländer et de Constable donne un aperçu du climat intellectuel dans lequel ce transfert se produit. Certains, comme Fritz Saxl, proposent une interprétation culturelle de cette situation : « Les théories sont la hantise des Anglais en général et des intellectuels en particulier⁴⁹ ». On peut aussi citer le commentaire de l'historien de l'architecture Reyner Banham, dressant en 1953 un bilan de l'avancée de l'historiographie de l'art dans *The Architectural Review* : 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 proche⁵⁰ ».

Kenneth Clark, l'archétype du connaisseur ?

Né en 1903, Kenneth Clark appartient à la même génération que Pevsner. Un aperçu de son parcours nous aidera à reconstituer le développement des études sur l'art en Grande-Bretagne dans la première moitié du XX^e siècle, et à donner corps au type du connaisseur à l'anglaise, en prenant de la distance par rapport à l'usage polémique qu'en fait l'historien d'origine allemande. Éduqué dans la prestigieuse *public school* de Winchester entre 1917 et 1922, Clark fait partie de cette élite intellectuelle dont le parcours passe par une grande université, en l'occurrence Oxford, où il étudie l'histoire à Trinity College. Dans ses mémoires, il décrit ses années d'étudiant comme l'apprentissage de la posture du dilettante éclairé :

À cette époque, on allait à Oxford pour discuter et s'éduquer dans des conversations 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 eux⁵¹.

Comme il le reconnaît, ce n'est donc pas dans un *curriculum* universitaire que Clark découvre les études sur l'art. Il se passionne pour le sujet quand il devient l'assistant du conservateur du musée Ashmolean Charles F. Bell, même si son approche désinvolte ne le quitte pas dans le reste de sa carrière :

⁴⁹ Cité dans McEwan, Dorothea, « Mapping the Trade Routes of the Mind : the Warburg Institute », in : Timms, Edward et Jon Hughes (éd.), *Intellectual Migration and Cultural Transformation*. Vienne : Springer, 2003, pp. 37-50, ici p. 42 : « Theories are abhorred by the English in general and by the learned in particular ».

⁵⁰ Banham, Reyner, « Pelican World History of Art », *The Architectural Review*, vol. 114, novembre 1953, pp. 285-288, ici p. 285 : « Broad and generalised historical studies were distrusted and the wood was never examined, only the nearest tree ».

⁵¹ Clark, *Another Part of the Wood*, *op. cit.*, p. 102-103 : « In those days one went to Oxford to talk, and to educate oneself by conversation with more intelligent people of one's own age, or slightly older. There had to be an apparatus of instruction, lectures, set books and the weekly essay. I hardly ever attended a lecture [...]. I listlessly turned over the pages of set books, and cannot now even remember what most of them were about ».

La réception positive du catalogue de dessins de Léonard de Vinci dans la collection de Windsor me donna l'illusion que j'étais un chercheur et, l'ayant fini, ma première impulsion fut de produire un autre travail de recherche [...]. Alors que j'étais à la *National Gallery*, j'écrivis quelques articles et quelques cours « savants ». Les parcourant, j'ai l'agréable surprise de constater combien ils étaient mauvais⁵².

Malgré sa posture de dilettante, Clark fait néanmoins des lectures fondatrices : Roger Fry, 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 Angleterre : « 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 Continent⁵³ » que ce soit dans la pratique de l'art ou dans la théorie. C'est donc en Italie principalement que Clark se forme à la critique d'art, mais aussi en Allemagne. Pendant l'été 1926, il se rend à Dresde, puis 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 le plus profondément influencé (Hegel, Schopenhauer, Jacob Burckhardt, Wölfflin, Riegl, Dvořák) étaient allemands ou avaient été formés en Allemagne, je fis par la suite un effort résolu pour m'immerger dans la culture allemande, et je passai une partie d'une longue période de congé à Dresde et à Munich. Dresde était l'une des plus belles villes du monde. La *Gemäldegalerie*, qui me semble encore aujourd'hui être un modèle de structure, contenait la plus extraordinaire des collections princières. [...] Et, pourtant malgré tout, j'étais malheureux en Allemagne. *Only connect*. Je n'ai jamais connecté comme cela a été le cas dès que j'ai posé le pied en Italie⁵⁴.

L'Italie est la matrice de sa manière d'écrire sur l'art, mais (l'historiographie a tendance à occulter cet aspect), il se reconnaît en même temps de l'historiographie de langue allemande. On associe souvent aujourd'hui Clark à Berenson, qui a été son mentor. Il

⁵² *Ibid.*, pp. 258-259 : « The Catalogue of Leonardo's drawings at Windsor, which was well received, gave me the illusion that I was a scholar, and so, on finishing it, my first thought was to produce another work of scholarship [...]. While at the National Gallery I wrote a few 'learned' articles and lectures. Looking through them I am agreeably surprised to see how bad they are ».

⁵³ *Ibid.*, p. 77 : « It must be hard for the modern reader to realise how cut off we were in England, even as late as 1920, from the contemporary movements on the continent ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 115 : « I learnt a lot. But I must confess that Germany is very much not my 'spiritual home'. Realising that almost all writers on philosophy and the history of art who had influenced me most deeply – Hegel, Schopenhauer, Jacob Burckhardt, Wölfflin, Riegl, Dvořák – had been German or German trained, I later made a determined effort to soak myself in German culture, and spent almost the whole of one long vacation in Dresden and Munich. Dresden was one of the most beautiful cities in the world. The *Gemälde Galerie*, which still seems to me a model gallery plan, contained the choicest of all princely collections [...]. And yet, in spite of all this, I was unhappy in Germany. 'Only connect'. I never connected, as I did from the first minute I set foot in Italy ».

révèle toutefois dans sa biographie que la découverte de l'enseignement d'Aby Warburg a changé radicalement sa conception des études sur l'art. À Rome en 1929, il assiste à l'un des cours de Warburg à la *Bibliotheca Herztiana* :

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 contre 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 fonctionna d'une manière entièrement différente. Au lieu de voir dans les œuvres d'art des représentations améliorées de l'existence, il les concevait comme des symboles et il pensait qu'un historien de l'art devrait se préoccuper de l'origine, de la signification et de la transmission d'images symboliques. [...] Il accumula un vaste savoir mais ses écrits n'étaient que fragmentaires. Il n'aurait pas dû être un historien de l'art, mais un poète, comme Hölderlin⁵⁵.

La réception par l'étranger du savoir universitaire des pays de langue allemande est donc plus différenciée que ne le laisse paraître le point de vue polémique de Pevsner, et l'opposition entre connaisseur et historien de l'art semble caduque au vu de l'impact culturel à long terme des travaux de Warburg et de son Institut, à Hambourg puis à Londres. Constable soulève lui aussi ce point dans *Art History and Connoisseurship* : « L'histoire de l'art a besoin d'organiser des recherches spécialisées, non seulement en histoire de l'art, mais dans des sujets connexes (un exemple exceptionnel des possibilités offertes est le travail fait à l'Institut Warburg⁵⁶) ».

Clark lui-même, malgré l'éloge qu'il en fait, considère son expérience de connaisseur comme un outil plutôt que comme un paradigme, après sa rencontre avec Warburg : « 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 Warburg⁵⁷ ». C'est sans doute par le jeu de l'image projetée de son *ethos* de *Kunsthistoriker* dans le nouveau milieu, et par le contraste qu'il produit, qu'au début de son séjour Pevsner voit dans le jeune directeur de la *National Gallery* (Clark a trente ans quand il est nommé à ce poste en 1933) l'archétype du

⁵⁵ *Ibid.*, p. 189 : « Warburg was without doubt the most original thinker on art history of our time, and entirely changed the course of art-historical studies. His point of view could be described as a reaction against the formalist or stylistic approach of Morelli and Berenson. But I am sure that this was not his intention, because from the first his mind moved in an entirely different way. Instead of thinking of works of art as life-enhancing representations he thought of them as symbols, and he believed that the art historian should concern himself with the origin, meaning and transmission of symbolic images. [...] He accumulated vast learning, but his writings are all fragments. He should not have been an art historian, but a poet like Hölderlin ».

⁵⁶ Constable, *Art History and Connoisseurship*, *op. cit.*, p. 40 : « The need in art history is for the organisation of specialised work, not only in art history, but in related subjects ; and the pooling of its results. (An outstanding example of the possibilities is the work done at the Warburg Institute.) »

⁵⁷ Clark, *Another Part of the Wood*, *op. cit.*, pp. 189-190 : « Thenceforward my interest in 'connoisseurship' became no more than a kind of habit, and my mind was occupied in trying to answer the kind of questions that had occupied Warburg ».

connaisseur. Pourtant, l'universitaire déplacé est conscient de l'importance d'un certain degré d'expertise dans ses recherches, et lorsqu'il prépare un article commandité par Herbert Read fin 1934, il prend amèrement conscience d'un 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 vois 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 recherche⁵⁸.

À mesure que l'histoire de l'art s'insère dans 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. Par rapport à la sécheresse de ton de l'universitaire érudit, le connaisseur possède l'élégance du style et la vivacité du propos. Pevsner conclut toutefois sur le risque couru 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'étranger⁵⁹ ». Malgré certaines concessions, l'idéal allemand de la recherche reste pour lui bien supérieur.

1.4 L'histoire de l'art, une non-institution ?

Le jugement critique que Pevsner porte sur son environnement professionnel à son arrivée au Royaume-Uni a déjà été exprimé en des termes similaires par Roger Fry (1866-1934). Celui-ci est surtout connu pour son activité de critique. 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 1933⁶⁰. (Il est important de rappeler toutefois que cette chaire, dans son intitulé, est dédiée à l'enseignement des « beaux-arts ».) À Cambridge, dans un cours inaugural au titre-programme, *Art-History as an Academic Study*, Fry tente de démontrer l'intérêt de l'institutionnalisation de sa

⁵⁸ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 13 novembre 1934, AP : « In mehreren Fällen [sehe ich] falsche Zuschreibungen, ohne sie berichtigen zu können. Mein Fachwissen rostet eben einfach ein. Das ist böse. Aber was kann ich tun ? Ich hätte ja nicht einmal Zeit, von der Ruhe ganz abgesehen, um irgend etwas Forscherisches vorzunehmen ».

⁵⁹ *Id.*, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks, op. cit.*, p. 201 : « [He is] more likely to develop a bee in his bonnet because he has no solid foundation, and is likely to venture on wild theories in the absence of sufficient information of what has already been ascertained by others, especially abroad ».

⁶⁰ Voir Woolf, Virginia, *Roger Fry, a Biography*. New York : Harcourt, 1940.

discipline. Il commence par se présenter et 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*⁶¹ ». Cette posture se retrouve constamment chez Pevsner, mais on peut se demander pourquoi un universitaire britannique utilise l'expression « *outsider* », qui n'implique pas ici un clivage 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. Il attribue cet état de fait à des facteurs culturels remontant à l'époque victorienne « qui considérait comme ridicule toute velléité de penser ou de parler sérieusement d'art » et se montrait « soupçonneuse⁶² » envers les tentatives d'aborder l'art avec des outils scientifiques. Cette suspicion s'est changée selon lui en indifférence dans les universités britanniques au début du XX^e siècle.

Tout comme Clark, qui expliquait y avoir trouvé un grand sujet d'inspiration, Fry utilise l'Allemagne comme modèle pour formuler sa critique des universités britanniques :

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 aient toujours formé une large part de l'enseignement dans nos universités, [...] aucune opportunité n'était offerte dans les universités britanniques jusqu'à l'an dernier, quand l'Institut Courtauld a ouvert ses portes⁶³.

En tant qu'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 l'établissement d'une faculté d'histoire de l'art à Cambridge. Cette faculté pourrait résoudre ce qu'il définit comme « le besoin urgent d'une étude systématique, dans laquelle on emploiera autant que possible des méthodes scientifiques et où on s'efforcera d'entretenir une attitude scientifique et de décourager une attitude sentimentale⁶⁴ ». L'histoire de l'art, au lieu de stagner dans la tradition britannique qui rend des chercheurs, de l'avis de Fry, « si terriblement ignorants⁶⁵ », devrait adopter l'approche méthodique, véritablement apparentée à une science, des

⁶¹ Fry, Roger, *Art-History as an Academic Study (an inaugural Lecture delivered in the Senate House)*. Cambridge : Cambridge University Press, 1933, p. 5 : « I am anxious not to presume upon my position. Although I am a Professor, I am still somewhat of an outsider ».

⁶² *Ibid.*, p. 7 : « something is left of that 19th century attitude which regarded any attempt to think or talk seriously about Art as ridiculous [...], of that suspicion of the study of the visual arts ».

⁶³ *Ibid.*, pp. 7-8 : « For about a hundred years German Universities have made courses in Art-History a regular part of their curricula, and yet here, although the study of the art of letters has always formed a large part of our University education, [...] no opportunities for the study of the visual arts have ever been offered by British Universities until last year, when the Courtauld Institute opened its doors ».

⁶⁴ *Ibid.*, p. 10 : « a crying need for systematic study in which scientific methods will be followed wherever possible, where at all event the scientific attitude may be fostered and the sentimental attitude discouraged ».

⁶⁵ *Ibid.*, p. 11 : « still so terribly ignorant ».

universitaires allemands, pour pouvoir formuler « des jugements esthétiques qui aient une validité universelle⁶⁶ » et corriger les tendances anglaises :

Quand il est question de la Beauté, nous nous retrouvons dans un monde de convictions affirmées, mais qui ne sont basées sur aucune raison démontrable [...], nous nous conduisons bien plus comme des théologiens du passé que comme des hommes de science d'aujourd'hui⁶⁷.

Fry utilise la rhétorique « eux » / « nous » de son point de vue, mais comme chez Pevsner, l'historiographie de l'art de langue allemande en sort supérieure.

2. Nikolaus Pevsner, « homme institutionnel »

2.1 Définir la place de l'histoire de l'art dans les années 1950 : un bilan mitigé

En 1952, quand il enregistre l'émission pour la BBC citée plus haut, Pevsner a atteint le statut de professeur à Birkbeck Colleges et a été nommé professeur à la chaire Slade à Cambridge en 1949, au même poste que Roger Fry quinze ans auparavant. Dans le cas de l'universitaire émigré, cette situation pourrait être interprétée comme le signe incontestable qu'il s'est trouvé une place dans le milieu universitaire. Dans sa prestation radiophonique, il relève pourtant les mêmes déficiences culturelles au sein de l'université britannique que Fry en 1933. La comparaison est d'autant plus frappante que les deux historiens de l'art réfléchissent à un contexte similaire, leur poste d'enseignant à Cambridge. Pevsner choisit un titre qui indique qu'il évalue son expérience en termes de limitations plutôt qu'en termes de succès. L'émission s'appelle en effet *Reflections on not teaching Art History*, une activité pour le moins inhabituelle, qu'il décrit de la manière suivante :

Mon rôle à Cambridge est de garder les yeux des jeunes gens ouverts, et de les leur ouvrir s'ils sont toujours cillés [...]. Je m'aperçois que les jeunes gens apprécient cette opération. 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 me tenir sur une estrade et parler de ce qui me fascine. Au milieu de tous ces délices, cependant, une voix me murmure souvent que je devrais

⁶⁶ *Ibid.*, p. 18 : « aesthetic judgments of universal validity ».

⁶⁷ *Ibid.*, p. 12 : « when once this question of Beauty comes in, we find ourselves in a world of strong convictions based on no demonstrable reasons, [...] we behave much more like the theologians of past time than like men of science of to-day ».

enseigner, me tourner vers ceux qui manifestent un vif enthousiasme pour mon sujet et découvrir ce que je peux faire pour eux et avec eux⁶⁸.

Formé pour être historien d'art, Pevsner cherche constamment à contribuer à l'institutionnalisation de la transmission du savoir, à donner un cadre à ses recherches et à celles de ses étudiants, car il pense que les cours et séminaires sont l'espace idéal d'un échange constructif. Il se sent appelé à dépasser la forme basique du divertissement, même s'il reconnaît le plaisir simple qu'il tire de son contact avec le public. Il affirme qu'il est de sa responsabilité et de son devoir de faire advenir l'histoire de l'art face à et parmi ses étudiants. L'histoire de l'art comme discipline ne peut cependant se produire que si la possibilité existe d'une postérité et d'une continuité de la formation aux contenus et aux méthodes. La distinction est claire dans l'esprit de Pevsner : « Mon sujet, l'histoire de l'art et de l'architecture, n'existe pas à Cambridge sous forme de sujet académique que l'on choisit pour obtenir un diplôme et commencer une carrière professionnelle. Il n'existe pas non plus sous cette forme à Oxford⁶⁹ ».

Employé comme professeur des Beaux-Arts, Pevsner n'enseigne donc pas, en principe, son propre sujet. 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 non sans emphase :

Cela ne vous étonnera peut-être pas. Mais cela étonne à coup sûr quiconque visite la Grande-Bretagne, venant de Yale, de Tucuman en Argentine, de Leyde en Hollande, d'Uppsala en Suède [...]. Partout l'histoire de l'art est établie en tant que sujet académique ; il n'y a qu'en Grande-Bretagne qu'elle ne l'est pas. En Allemagne, le pays que je connais le mieux, des chaires existent depuis plus de cent ans, et depuis cinquante ans, presque toutes les vingt-et-une universités allemandes en comptent une⁷⁰.

Quinze ans après Roger Fry, Pevsner introduit son discours en mettant l'accent sur sa place entre deux cultures : « Je parle ce soir en tant qu'*outsider*. Je ne suis pas allé dans une *public school*, ni à Oxford ou Cambridge, même si je suis aujourd'hui, chaque

⁶⁸ Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks, op. cit.*, p. 200 : « It is my job at Cambridge to keep young people's eyes open and to open them if they are still glued up [...]. I find that young people like the operation. They like being talked to about the art and architecture of the past and don't mind if it is done seriously. Besides, I can be lazy at Cambridge. For so my job decrees it. You see, I am not teaching at Cambridge. That I do in London. At Cambridge I am appointed to stand on a platform and talk about all that fascinates me. However, in the middle of all these delights, a voice quite often whispers that I should teach, I should get hold of those who are really keenly, vitally interested in my subject and see what I can do for them, what I can do with them ».

⁶⁹ *Ibid.* : « My subject, the history of art and architecture, does not exist at Cambridge as an academic subject pursued to attain a degree and start a professional career. Nor does it exist at Oxford ».

⁷⁰ *Ibid.* : « That may not surprise you. But it surprises anybody who may enter Britain from Yale or Tucuman in Argentina or Leiden in Holland or Uppsala in Sweden [...]. Everywhere the History of Art is established as an academic subject ; only in Britain it isn't. In Germany, which I know best, there have been chairs for a hundred years and more, and for fifty they have existed at nearly every one of the twenty and more universities ».

semestre, aussi heureux à Cambridge qu'on peut l'être⁷¹ ». Cette position lui permet de voir clairement la nécessité du changement et de proposer des solutions :

Ce qui importe peut-être pour le moment, en ce qui concerne l'Angleterre, c'est simplement de voir comment et où l'histoire de l'art est enseignée : en soutien, ou en arrière-plan et en parallèle à l'histoire et aux langues modernes ; ou encore, en tant qu'histoire de l'art proprement dite, avec ses propres objectifs. Dans une certaine mesure, il n'y a pas de mal à être un soutien. Mais est-ce vraiment suffisant de reconnaître l'histoire de l'art dans les grandes institutions que sont Cambridge et Oxford uniquement en ce sens⁷² ?

À Göttingen, ses cours d'histoire de l'art et de l'architecture anglaise s'adressaient aussi aux étudiants de littérature. En parallèle à ces autres champs d'étude, l'histoire de l'art éclairait une conception holistique de la culture. C'est l'un des arguments que Pevsner avance pour promouvoir la généralisation de l'enseignement de l'histoire de l'art dans l'université britannique. Il semble peut-être plus approprié de reconnaître, dans un premier temps, le statut complémentaire de l'histoire de l'art, avant d'essayer d'obtenir sa reconnaissance comme champ de recherche autonome. De par ses origines allemandes, Pevsner a une idée déjà complètement formée de l'histoire de l'art comme concept qui a constitué la norme. Sur cet arrière-plan, la phase britannique de sa carrière lui a donné une connaissance assez précise de l'état de la discipline dans son pays d'accueil pour comprendre qu'il doit suggérer une solution de compromis, adaptée aux possibilités d'évolution. 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.

L'émission de Pevsner pour la BBC en 1952 est suivie d'une intervention d'Ellis Waterhouse (1905-1985), présentant cette fois le point de vue britannique sur l'histoire de l'art. La carrière de Waterhouse, spécialiste du baroque italien et de l'art anglais, a une dimension internationale peu commune⁷³. 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 la *British School at Rome* puis est élu membre du Magdalen College d'Oxford. Loin de remettre en cause les critiques formulées de Pevsner, Waterhouse, qui faisait partie des

⁷¹ *Ibid.*, p. 199 : « I am speaking to you tonight as a rank outsider. I have not been to a public school, nor to Oxford or Cambridge, although I am now – pro term – as happy at Cambridge as anyone ».

⁷² *Ibid.*, p. 204 : « For the moment it is perhaps more important, so far as England is concerned, simply to see how and where the history of art is taught : as 'uplift' or as background and parallel to history and modern languages ; or as history of art proper, for its own purposes. Uplift is all right, as far as it goes. But is it really good enough as the only recognition of the history of art in the great institutions of Cambridge and Oxford ? »

⁷³ Voir Robertson, Giles, « Sir Ellis Waterhouse », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 128, n° 995, février 1986, pp. 111-113.

premiers enseignants de l'Institut Courtauld dans les années 1930, reprend son argument dans l'émission suivante et 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 qui sommes impliqués dans l'enseignement. Ayant reçu son éducation dans ce que nous appelons l'« Europe », [...] il a parlé tout à fait naturellement, comme si des expressions comme « historien de l'art » et « histoire de l'art » avaient finalement pris racine dans la langue anglaise. Pourtant, je doute que les Anglais natifs de plus de quarante ans n'aient eu le sentiment insidieux que ces expressions ne sont pas tout à fait officiellement correctes et ne décrivent quelqu'un ou quelque chose qui n'existe pas vraiment parmi nous, à part comme un migrant discret dont les apparences enregistrées deviennent de plus en plus nombreuses⁷⁴.

Fry a soulevé le même problème que Waterhouse dans sa conférence inaugurale de 1933 :

Le fait même qu'il n'existe pas de mot approprié pour désigner le champ d'études que les Allemands appellent *Kunstforschung* (un champ d'études dont l'histoire de l'art ne forme en fait qu'une partie) est significatif. Je suis contraint d'utiliser l'expression maladroite et inadéquate pour le qualifier, « *Art-History* »⁷⁵.

La langue anglaise semble résister à l'assimilation du concept qui correspondrait à une histoire de l'art formant une discipline.

Ayant énoncé son point de vue sur la situation contemporaine, Waterhouse défend le potentiel de ce qui, en Angleterre, est toujours une discipline émergente. 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'histoire. C'est ce qui s'est passé partout ailleurs dans le monde occidental, sauf

⁷⁴ Le texte de l'émission a été publié dans le magazine de la BBC. Voir Waterhouse, Ellis, « Art as a 'Piece of History' », *The Listener*, 6 novembre 1952, pp. 761-762, ici p. 761 : « Prof. Pevsner dealt gently with us last week. By 'us', I mean we English who have anything to do with the world of teaching, and perhaps the taught also. Having been educated in what we [...] call 'Europe', he spoke quite naturally as if such expression as 'art historian' and the 'history of art' had really found root in the English language. Yet I wonder if any native Englishman over forty has not a sneaking feeling that such phrases are really not quite officially correct and describe somebody or something which does not quite exist with us, except as a rare migrant whose recorded appearances are becoming more numerous ».

⁷⁵ Fry, *Art-History as an academic study*, *op. cit.*, p. 8 : « We are so familiar with this state of things that we scarcely appreciate how odd it is. The mere fact that we have no convenient word by which to designate that body of studies which the Germans call *Kunstforschung* – a body of studies of which the actual history of Art is only a part – is significant. I am obliged to use the awkward and inadequate word 'Art-History' for it ».

en Angleterre. 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 nationale⁷⁶.

Même si le spécialiste britannique est d'accord avec l'idée que l'histoire de l'art devrait être enseignée à plus grande échelle dans les universités, il adopte ici la distinction repérée par Pevsner parmi les universitaires anglais dans les années 1930. Waterhouse admet que, lorsqu'on lui demande sa profession, il répond d'ailleurs souvent « critique d'art » pour éviter les discussions⁷⁷.

Ainsi, il n'existe pas encore de conscience collective d'une catégorie autoréférentielle d'historiens de l'art en Grande-Bretagne dans les années 1950, car il manque la structure institutionnelle et le vocabulaire pour créer un échange d'idées et de concepts. Le souhait de voir émerger un tel contexte fait toutefois partie de l'horizon d'attente de nombreux universitaires. Après son émission, Pevsner reçoit en effet plusieurs lettres encourageantes, comme celle de Jack Goodison, conservateur du musée Fitzwilliam à Oxford :

Je suis sûr que votre programme d'extension de l'instruction dans les facultés d'histoire pour y inclure ce sujet 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 pour respecter le principe selon lequel on emmène les chevaux boire un à la fois, mais il serait tout à fait raisonnable que l'histoire de l'art soit par la suite promue au moins au même rang que l'archéologie classique dans un diplôme de cycle supérieur⁷⁸.

La conclusion de cette lettre rappelle l'argument culturel de Waterhouse selon lequel des caractéristiques nationales expliquent l'état des choses dans les universités : « C'est un vrai malheur que nous ayons si peu d'enseignement sur ce sujet », écrit Goodison, « la tradition anglaise de l'amateur semble avoir ses dents fermement plantées dans la matière⁷⁹ ». Gombrich, qui occupe à la même époque la chaire Slade à Oxford, écrit aussi à Pevsner : « J'ai trouvé admirable tout ce que vous avez dit sur votre thème

⁷⁶ Waterhouse, « Art as a 'Piece of History' », *op. cit.*, p. 762 : « No reason why art history should not naturally take its place beside the other historical disciplines, why art history should not be considered a piece, and a necessary piece, of history. This is indeed what has happened throughout the rest of the western world, except only in England. The reasons for this seem to me to lie, not in art history itself, but in something in our national psychology ».

⁷⁷ Voir *Ibid.*

⁷⁸ Lettre de Jack Goodison à Nikolaus Pevsner, 17 novembre 1952, GP 1/2 : « Your programme for an extension of instruction within the history faculty to include this subject is, I am sure, not only the best way to begin, but the only one which has any chance of success in this University. I suppose you did not put forward anything more ambitious on the principle of taking horses to have only one drink at a time, but it would be eminently reasonable if the history of art were to be promoted subsequently to at least the status enjoyed by classical archaeology as a post-graduate diploma ».

⁷⁹ *Ibid.* : « It is a real misfortune that we have so little teaching in this subject, the English amateur tradition seems to have got its teeth very deeply into it ».

principal, sur la manière de ne pas enseigner l'histoire de l'art⁸⁰ ». Lui-même un universitaire déplacé, Gombrich peut se sentir concerné par les frustrations exprimées par son homologue à Cambridge, causées par le sens de poursuivre une carrière coupée de son environnement originel.

Or, à la même époque, Gombrich 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. Alors qu'il défend 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'archives⁸¹ », les historiens de son université se disent assez peu enthousiastes à cette idée :

L'un d'entre eux suggéra que l'histoire militaire (les fortifications et les châteaux médiévaux) serait un ajout souhaitable au programme, mais ils étaient nombreux à penser 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 avait entrepris il y a bien longtemps dans *The Stones of Venice* de relier la splendeur et le déclin de la ville avec l'histoire de son architecture, mais ce chef-d'œuvre imparfait [...] pouvait difficilement encourager une telle approche chez des historiens pragmatiques⁸².

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. On est loin de la place évidente de la discipline dans les pays de langue allemande. 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 universitaire⁸³ ».

3.2 La dominante pédagogique

Sur le plan pédagogique, le ressenti de Kenneth Clark quant à ses premières expériences d'enseignement dans les années 1930 est révélateur de la mentalité qui

⁸⁰ Lettre d'Ernst Gombrich à Nikolaus Pevsner, 19 octobre 1952, *ibid.* : « everything you said about the general feeling about 'uplift' and 'background' and all your remarks about your main topic, on not teaching Art History I found really admirable ». (Gombrich souligne.)

⁸¹ *Id.*, « Monuments to deception », *Financial Times*, 3 juillet 1993 : « the conviction dear to many art historians, that visual evidence surviving from the past in the form of monuments and images must be accorded equal status to written testimonials presented in chronicles, charters or archival documents ».

⁸² *Ibid.* : « One of them suggested that military architecture – the fortifications of mediaeval castles – might present a welcome addition to the history syllabus, but most of them considered the cultivation of art history the job of museum curators and collectors who, of course, counted outstanding specialists among their ranks. It is true that John Ruskin in *The Stones of Venice* had undertaken long ago to link the rise and fall of the city with the history of its architecture, but this flawed work of genius [...] hardly commended such an approach to hard-headed historians ».

⁸³ *Ibid.* : « It may indeed be argued that it was only the arrival from the continent of art historians nurtured in a different tradition that ultimately breached the fortress of higher education ».

règne à l'université d'Oxford : « Je n'avais jamais enseigné auparavant mais cette perspective ne me causait aucune alarme ; et même, je trouvai cela tellement aisé que c'en était ridicule. Ces cours furent bien accueillis et je m'engageai alors dans la voie que j'ai suivie jusqu'à présent⁸⁴ ». Or, Pevsner assiste à l'un des cours de Clark sur Léonard de Vinci en 1934 . Si l'orateur a manifestement fait un travail de fonds sur les œuvres, « le contenu est d'une telle arrogance », écrit l'historien déplacé, « que je pourrais lui froter les oreilles ». Les commentaires de Clark : « 'Léonard n'aurait pas dû faire cela' », ou « 'ce projet était une perte de temps' » entrecoupés de « plaisanteries désinvoltes pour faire rire les étudiants » ne sont en aucun cas des faits isolés : « C'est comme le jeune homme que j'ai entendu l'autre jour parler du maniérisme, avec condescendance et sans véritable respect⁸⁵ ». 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 paraître ingrat de ma part de suggérer que j'aurais mieux fait de ne jamais enseigner du tout. La forme du cours encouragea toutes les dérobades et les demi-vérités que j'avais appris à appliquer dans mes essais hebdomadaires à Oxford. Comment une communication de quinze minutes sur Giotto ou Bellini pourrait-elle être autrement que superficielle⁸⁶ ?

Parce qu'il est conscient de cette lacune, Clark tente d'écrire deux cours « sérieux⁸⁷ » sur Wölfflin et sur Riegl, organisés avec l'aide de Tancred Borenius dans un grand amphithéâtre de l'université de Londres. Il parle devant une quinzaine de personnes, une expérience « qui donne à réfléchir » et le guérit pour un temps de ses velléités d'enseignement⁸⁸. Toutefois, ayant pris conscience de la supériorité de la transmission orale sur l'écrit, il réfléchit à un style propre à éveiller l'intérêt de son auditoire pour l'art :

D'habitude, la vérité historique est complexe, et souvent elle est ennuyeuse ; quiconque est doté d'un sens du style et d'un amour pour la langue est tenté de prendre des raccourcis et d'omettre des détails qui rendraient une affirmation moins révélatrice. Non seulement la pratique de l'enseignement a mis fin à mon ambition d'être un chercheur (ce qui n'aurait jamais abouti car je m'ennuie trop facilement), elle m'a aussi empêché d'examiner les problèmes stylistiques et

⁸⁴ Clark, *Another Part of the Wood*, *op. cit.*, p. 183 : « I had never lectured before, but the prospect did not alarm me at all ; indeed, I found it ridiculously easy ».

⁸⁵ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 1^{er} février 1934, AP : « Der Tenor ist eine Arroganz, dass ich ihn immer ohrfeigen könnte. 'Leonardo hätte dass und jenes nicht tun sollen, das war nur Zeitverschwendung' usw., und kühle Scherze dazwischen, dass die Studenten lachen. Und so der junge Mann, den ich über Manieristen gehört habe, mit Wohlwollen, und – das ist es – ohne allen Respekt ».

⁸⁶ Clark, *Another Part of the Wood*, *op. cit.*, pp. 183-184 : « Considering that lecturing has brought me some reputation and a fair amount of money, it may sound ungrateful to suggest that I had much better never have given a lecture at all. The lecture form encouraged all the evasions and half-truths that I had learnt to practise in my weekly essays at Oxford. How can a talk of fifty minutes on Giotto or Bellini be anything but superficial ? »

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 183-184 : « I gave [...] two serious lectures on Wölfflin and Riegl ».

⁸⁸ *Ibid.*, p. 184 : « This sobering experience cured me temporarily of my itch to lecture ».

historiques avec une attention suffisante. D'un autre côté, parler de Giotto ou de Bellini force à avoir l'esprit clair et à classer les éléments de preuve, et quelques remarques bien senties peuvent éveiller chez l'auditeur un intérêt qu'un galimatias de détails endormirait⁸⁹.

La tâche pédagogique de l'historien de l'art consiste, du point de vue de Clark, l'un de ses représentants anglais les plus caractéristiques, en un « équilibre entre effort et plaisir⁹⁰ ». On note que les proportions de ces composantes semblent différentes de Clark à Pevsner. Elles sont toutefois présentes dans leurs pratiques respectives d'enseignement, mais aussi de vulgarisation.

Ainsi, l'intense activité de conférencier de Pevsner est illustrée par l'ampleur de la liste des institutions dans lesquelles il est intervenu, établie par Susie Harries pour le milieu des années 1940 : il est invité par exemple à Oxford, Winchester, Brighton, Southampton, Exeter, Birmingham ou encore à la *Glasgow School of Art*⁹¹. 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 dans son rôle dans la transmission des connaissances sur le sujet. Dans un article de 1949, il énonce des principes qui doivent permettre un enseignement efficace de l'histoire de l'architecture et que l'on pourra rapprocher de ceux établis par Clark :

L'enseignant devrait s'efforcer de satisfaire ses étudiants, d'une part en connaissant son sujet profondément et non superficiellement, et d'autre part en préservant dans chaque heure d'enseignement son propre enthousiasme pour la matière. Si votre intérêt en tant qu'enseignants de l'histoire de l'architecture ne peut être complètement absorbé par les plans d'une église anglo-saxonne, il y a peu d'espoir que vous créerez de 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 la place à un autre sur l'estrade. Toutefois, si cet autre est fasciné mais ignorant, alors vous devriez (peut-être) revenir et le remplacer. Par chance, l'alternative n'est pas : vérité ennuyeuse ou

⁸⁹ *Ibid.* : « Historical truth is usually complex and frequently dull, and anyone with a sense of style or a love of language is tempted to take short cuts and omit the qualifications that would make a statement less telling. The practice of lecturing not only ended my ambition to be a scholar (this might never have succeeded, as I am too easily bored), but prevented me from examining problems of style and history which sufficient care. On the other hand, lecturing on Giotto and Bellini forces one to clear one's mind and sort out the evidence, and a few striking statements may awaken in the listener an interest which a rigmarole of qualifications would not ».

⁹⁰ *Ibid.* : « Education involves a balance of effort and delight ».

⁹¹ Voir Harries, *Pevsner, op. cit.*, p. 419.

enthousiasme démagogique. Certains savent représenter un enthousiasme pour la vérité⁹².

On peut lire en filigrane dans l'alternative entre « vérité ennuyeuse » et « enthousiasme démagogique » la dichotomie entre deux visions caricaturales : celle du *Kunsthistoriker*, du *Professor* qui délivrerait son savoir avec sécheresse et sans prendre en compte son auditoire, et de l'autre côté le *connoisseur* tel que Pevsner le voyait à ses débuts en Angleterre, au discours superficiel et dénué de rigueur. La résolution proposée, un enseignant qui allie exactitude scientifique et transmission pédagogique efficace, est en quelque sorte l'idéal auquel il aspire lui-même. De fait, Weber parlait déjà de cette combinaison en 1917 : « Tout jeune homme qui croit avoir la vocation de savant doit se rendre compte que la tâche qui l'attend présente un double visage⁹³ », la recherche et l'enseignement.

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, même de manière transversale. Sa vocation pédagogique était d'ailleurs l'une des sources 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 m'impliquer dans tout cela qu'à titre d'auxiliaire (je suis encore entre deux livres, après tout)⁹⁴.

Quinze ans plus tard, la revue étudiante *Varsity* de Cambridge déclare Pevsner « le professeur le plus populaire de l'université » :

⁹² Pevsner, « The Value of History to Students of Architecture », *Architects' Journal*, 23 avril 1949 : « Where the teacher ought to endeavour to please his students is, on the one hand, by knowing his subject profoundly and not superficially and, on the other, by preserving through every hour of teaching his own enthusiasm for his subject. If you, teachers of architectural history, cannot be absorbedly interested in Anglo-Saxon church plans you cannot hope to create interest in your students. If you are unable for an hour to consider Hawksmoor churches the most fascinating thing in the world, then leave the platform to another. But if this other is fascinated but ignorant, then – perhaps – you ought to return and replace him. Fortunately the alternatives are not truthful boredom and demagogic enthusiasm. There are some who represent truthful enthusiasm ».

⁹³ Weber, Max, *Wissenschaft als Beruf*, *op. cit.*, p. 479 : « Jeder junge Mann, der sich zum Gelehrten berufen fühlt, muß sich vielmehr klarmachen, daß die Aufgabe, die ihn erwartet, ein Doppelgesicht hat. Er soll qualifiziert sein als Gelehrter nicht nur, sondern auch : als Lehrer ». (Trad. fr. « Le métier et la vocation de savant », *op. cit.*, p. 8.)

⁹⁴ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 20 juin 1935, AP : « Die Courtauld Examination Papers sind da ; das heisse interessante Arbeit. Ich bin neugierig, wo die Kenntnisse sind. [...] Es ist interessant zu sehen, was sie wissen und was sie nicht wissen, was sie können, bevorzugen, etc. Mir blutet natürlich die ganze Zeit das Herz, das ich mich mit all dem, – ich sitze auch noch zwischen meinen Büchern, – nur noch nebenamtlich beschäftigen soll ».

Il y a peu de cours magistraux pour lesquels le public commence à arriver vingt minutes avant le début et serait prêt à s'asseoir par terre une fois tous les sièges occupés. Cela arrive régulièrement lors de ses cours magistraux illustrés sur l'histoire de l'art en Europe et il semblerait que l'auditoire nombreux ne soit pas près de diminuer pendant le semestre⁹⁵.

Mais c'est surtout à Birkbeck que le nom de Pevsner est associé à sa fonction de pédagogue, et qu'il a pu mettre en pratique un enseignement de l'histoire de l'art inscrit dans le tissu de la société. Birkbeck tient une place particulière dans le paysage universitaire britannique, car 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. Dans ce cadre de formation, l'histoire de l'art ne s'impose pas d'emblée comme une discipline utile, notamment dans la recherche d'un meilleur emploi, qui est le but premier de la plupart des étudiants. Malgré la rareté des bénéfices pratiques immédiats, Pevsner est pourtant convaincu que l'histoire de l'art est indispensable au développement culturel, une idée qu'il développait déjà en 1933. Dans l'article « Die deutsche Kunst und die höheren Schulen » pour *Das Unterhaltungsblatt*, il préconisait l'enseignement obligatoire de l'art allemand, pas pour soi-même mais comme élément crucial de la formation des futures enseignants de la littérature et de l'histoire allemande⁹⁶.

Après une vingtaine d'années d'expérience en Grande-Bretagne, il tient un discours similaire dans l'émission pour la BBC citée plus haut :

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 étudiants⁹⁷.

L'histoire de l'art en arrière-plan, une forme de soutien de la réflexion sur la culture ou de complément aux études littéraires, postulant points de rencontre et interactions entre

⁹⁵ *Varsity*, 27 novembre 1948 : « There are few lectures where the members of the audience begin collecting 20 minutes before hand, and where they gladly sit on the floor when all the seats are taken. This happens regularly at his illustrated lectures on the History of European Art and the large audience show (sic) no signs of diminishing throughout the term ».

⁹⁶ Voir Pevsner, Nikolaus, « Die deutsche Kunst und die höheren Schulen » *Das Unterhaltungsblatt*, 4 mars 1933.

⁹⁷ *Id.*, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, *op. cit.*, p. 204 : « Art as background and parallel to history and languages should certainly be recognised. [...] I mean the development and character of the art of one nation at one period as a parallel to history and literature so that the eye should help to enlighten the mind on matters of style as they apply to drama and poetry or even to social history, as much as to painting. [...] I have done that kind of background lecturing for nearly ten years at Birkbeck College in the University of London and my impression is that it does help students ».

les expressions créatrices d'une société, s'inscrit indubitablement dans les fondements de la *Bildung*, un élément que Pevsner considère essentiel dans la vie intellectuelle de chacun.

Autre particularité importante, les circonstances pratiques créent un environnement qui ressemble de près à la manière dont se tenaient 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 ou du *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 eu l'occasion de pratiquer cette forme d'enseignement en Angleterre, il y a d'ailleurs vu un rappel de sa vocation première. Ainsi, loin de le décevoir, un cours devant un public d'étudiants très restreint, en 1934, lui inspirait 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 participer⁹⁸ ».

Pevsner reste fidèle à Birkbeck, bien que l'institution ne lui offre pas une position particulièrement prestigieuse : l'université, qui ne délivre que des diplômes de premier cycle, 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 accomplis au sein du Courtauld ou du Warburg. 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, la carrière 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 adhère dès le début de sa carrière. 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'existence⁹⁹ ». 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 à sympathiser avec la précarité de certaines situations, puisqu'il a lui-même dû pratiquer

⁹⁸ Lettre d'*id.* à Carola, septembre 1934, AP : « Wie beschwingt und dankbar ich gleich auf die eine Vorlesung vor sieben Leuten hier bin. Alles gut ; Nun, ich muss wieder in Vorlesungen hineinkommen. Es ist doch mein eigentliches Gebiet. Und als es seminarmässig anfang, gingen ein paar schon ganz schön mit ».

⁹⁹ Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 428 : « All his adult life he had believed [...] that art history had a higher purpose. It could be of immense cultural value, but not in the abstract ; its function was to enrich other studies, but also to enrich life ».

l'histoire de l'art malgré des circonstances personnelles difficiles¹⁰⁰. On 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 a quelque chose d'un album de famille, la famille d'auteurs, passés et contemporains, qui ont été et sont des observateurs dévoués et industriels de la trame de l'architecture [...]. En tant que membres de cette famille, nous saluons en vous un frère exceptionnel¹⁰¹.

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.

2.3 L'implantation de la discipline dans une nouvelle génération d'historiens de l'art et de l'architecture

Parmi les universitaires qui se réclament de l'influence de Pevsner, on peut s'attendre à retrouver un écho de sa pratique d'historien de l'art. À travers le regard de la génération qu'il a formée, on obtient un portrait en creux de l'historien de l'art comme passeur du savoir et des rites de son institution.

Renouveau et rébellion : Reyner Banham

Dans la génération des étudiants de Pevsner, son nom est le plus souvent associé à l'historien de l'architecture Reyner Banham (1922-1988). Leur relation reflète les changements de la sensibilité architecturale entre les années 1950 et 1970, ou plutôt, le remplacement d'une discipline face à l'un de ses instigateurs. Banham est un témoin d'autant plus intéressant qu'il se révèle un disciple irrévérencieux, faisant preuve de légèreté face au sujet de l'architecture moderne, et dont l'admiration ne tourne jamais à l'aveuglement¹⁰². Pendant la Seconde Guerre mondiale, Banham est apprenti ingénieur en aviation à Bristol. C'est la lecture d'*An Outline of European Architecture* qui éveille sa vocation : « C'était de l'architecture qui avait du mordant, du zeste, du croquant, décrite non d'une manière sèche et trop académique, mais comme quelque chose de

¹⁰⁰ Voir *Ibid.*

¹⁰¹ Summerson, John (éd.), *Concerning Architecture : Essays on Architectural Writing presented to Nikolaus Pevsner*. Londres : Lane, 1968 : « The collection has, therefore, something of the character of a family album – the family of writers, past and present, who have been and are dedicated and industrious observers of architectural fabrics [...]. We, members of that family, salute you as a very excellent brother ».

¹⁰² Voir Whiteley, Nigel, *Reyner Banham : Historian of the Immediate Future*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2002.

vivant et dont on pouvait faire l'expérience¹⁰³ ». Il décide alors de faire des études d'architecture et s'inscrit à l'Institut Courtauld où il suit les cours d'Anthony Blunt, de Sigfried Giedion et de Nikolaus Pevsner. Parallèlement, il devient journaliste à l'*Architectural Review*. Sa carrière journalistique se poursuit de la fin des années 1950 à la fin des années 1970, dans des revues périodiques comme le *New Stateman* ou la *New Society*. Banham est l'un des membres fondateurs de l'*Independent Group*, une branche de l'Institut des Arts Contemporains à Londres, avec Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, John McHale, Lawrence Alloway, et Allison et Peter Smithson. Ils explorent ensemble une théorie de la culture de masse qui n'exclurait pas ce qu'ils nomment « les arts technologiques¹⁰⁴ ». Chantre de la culture populaire avec un regard et des méthodes universitaires, Banham s'intéresse au symbolisme des objets et aux aspirations culturelles de la société de consommation. Il donne par exemple en 1955 un cours intitulé *Vehicles of Desire* sur la signification culturelle de l'ornementation stylistique des voitures américaines¹⁰⁵.

Sa contribution majeure à l'histoire de l'architecture est une étude pionnière sur le futurisme et l'expressionnisme en architecture, qui vient en même temps compléter et réfuter les réflexions de Pevsner sur le Mouvement moderne. *Theory and Design in the First Machine Age* est une version développée de la thèse de doctorat que Banham a complétée à Birkbeck sous la direction de Pevsner en 1952. Le livre est dédié « à ceux qui rendirent l'écriture de ce livre possible et nécessaire ; à Nikolaus Pevsner pour l'impulsion originale et pour ses conseils constants et sans réserve [...]»¹⁰⁶ ». L'hommage dans cette dédicace tout comme le fait que Banham appelle son mentor, en privé, *Lieber Meister*¹⁰⁷, n'empêchent pas des débats houleux entre les deux historiens de l'architecture, surtout dans les années 1960, avec l'émergence d'une nouvelle génération de commentateurs du Mouvement moderne, dont l'auteur de *Theory and Design* se fait le porte-parole jusque dans le *Festschrift* de 1967. Il y accuse son professeur d'avoir, après l'élan prometteur de *Pioneers of the Modern Movement* en 1936, cédé « aux habitudes anglaises de compromis et de sentimentalisme¹⁰⁸ » (voir chapitre 7). Ces remarques sont représentatives d'une relation alliant un grand respect,

¹⁰³ *Id.*, « The puzzled *lieber Meister* : Pevsner and Reyner Banham », in : Draper, *Reassessing Nikolaus Pevsner, op. cit.*, pp. 213-233, ici p. 214 : « 'snap-crackle-pop' architecture described not in a dry, overly academic way, but as something experienced and alive ».

¹⁰⁴ Voir Massey, Anne, *Out of the Ivory Tower : The Independent Group and Popular Culture*. Manchester : Manchester University Press, 2013.

¹⁰⁵ Banham, Reyner, « Vehicles of Deisre », *Art*, 1^{er} septembre 1955, p. 3.

¹⁰⁶ *Id.*, *Theory and Design in the first Machine Age*. Londres : Architectural Press, 1960, p. 2 : « *This book is dedicated to those who made it possible and necessary to write it : to Nikolaus Pevsner for the original impulse, and for guidance constantly and ungrudgingly given [...]* ». (Banham souligne.)

¹⁰⁷ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 592.

¹⁰⁸ Banham, Reyner, « Revenge of the Picturesque : English Architectural Polemics, 1945-1965 », in : Summerson, *Concerning Architecture, op. cit.*, pp. 265-274, ici p. 265 : « [Pevsner] appeared to have thrown principle to the wind and espoused the [...] debased English habits of compromise and sentimentality ».

voire une constante affection mutuelle, et des antagonismes théoriques parfois irréconciliables, comme sur le thème du brutalisme.

Spécialisation et approfondissement : Denis Mahon

En 1934, un étudiant très assidu aux cours que Pevsner donne sur la peinture maniériste lui demande des leçons particulières pour approfondir le sujet. Diplômé de l'université d'Oxford en 1932, en histoire, Denis Mahon (1910-2011)¹⁰⁹ a étudié pendant un an au musée Ashmolean sous la direction de Kenneth Clark avant de s'inscrire à l'Institut Courtauld en octobre 1933. Il est l'héritier d'une famille très fortunée et ne se passionne pas uniquement pour l'art dans la théorie : en 1934, il fait l'acquisition du tableau *Jacob bénit les fils de Joseph* de Guercino, puis deux ans plus tard, sur les conseils de Pevsner, d'*Elie nourri par les corbeaux*, du même peintre. L'historien d'art allemand lui recommande d'ailleurs de poursuivre ses études sur le maniérisme en se concentrant sur l'œuvre de Guercino. Au cours des années, Mahon assemble une vaste collection de tableaux italiens baroques, des pièces aujourd'hui prestigieuses qui figurent dans des institutions nationales comme la *National Gallery* à Londres, le musée Ashmolean, le musée Fitzwilliam à Cambridge, la Galerie de Birmingham ou la *National Gallery of Scotland*. Parallèlement à une activité de collectionneur, il devient au Royaume-Uni l'un des spécialistes reconnus, dans la lignée de Tancred Borenius, de la peinture italienne baroque, dont il s'attache à rétablir la réputation dans un pays encore très influencé par la pensée esthétique de John Ruskin.

Le parcours de Mahon est à rapprocher de celui de l'historien d'art d'origine viennoise Otto Kurz (1908-1975). Lui-même expert de l'œuvre de Guido Reni depuis une thèse sous la direction de Julius von Schlosser (1866-1938)¹¹⁰ en 1931, Kurz émigre en 1933 lorsque Fritz Saxl l'invite à travailler à la bibliothèque Warburg relocalisée à Londres¹¹¹. Il collabore avec Mahon sur l'étude de sources italiennes relatives à l'art baroque et l'accompagne même en tant qu'assistant en Russie et en Italie en voyage d'études dans les années 1930, ce qui lui permet de subsister en Angleterre. Proche de l'Institut Warburg, où il devient officiellement bibliothécaire en 1949 après avoir été soutenu financièrement par l'institution grâce à Saxl, Kurz est un exemple de déplacement favorisé par l'inclusion dans une forme d'enclave germanophone au cœur de Londres, et offre un contraste avec les aléas de la carrière de Pevsner.

¹⁰⁹ Voir Sutton, Denys, « Profile : Denis Mahon », *Apollo*, vol. 108, octobre 1978, pp. 266-267 et Finaldi, Gabriel, « Sir Denis Mahon Obituary », *The Guardian*, 28 avril 2011.

¹¹⁰ Voir Aurenhammer, Hans, « Schlosser, Julius Ritter von », in : *Neue Deutsche Biographie*, vol. 23, *op. cit.*, pp. 350-353.

¹¹¹ Voir Gombrich, Ernst, « The Exploration of Culture Contacts : The Services to Scholarship of Otto Kurz (1908-1975) », in : *id.*, *Tributes : Interpreters of our Cultural Tradition*. Ithica : Cornell University Press, 1984, pp. 235-49.

Denis Mahon publie en 1947 une série d'essais sur sa période de prédilection, *Studies in Seicento Art and Theory*¹¹² qui s'impose comme l'ouvrage de référence sur des artistes jusqu'alors méconnus et sur les théories artistiques du XVII^e siècle italien. L'auteur s'appuie sur des sources parfois inédites : par exemple, il commente un fragment du *Trattato della pittura* écrit vers 1615 par le diplomate et théoricien de l'art Giovanni Battista Agucchi, un document qui aurait « échappé à l'œil vorace de Schlosser¹¹³ », d'après la critique très élogieuse de l'ouvrage publiée en 1951 dans l'*Art Bulletin*. Cette remarque illustre un transfert de compétence de la sphère germanophone à la sphère anglophone en matière de spécialisation et d'érudition en histoire de l'art. Mahon fait partie de la nouvelle génération d'universitaires qui a bénéficié de l'enseignement des historiens d'art émigrés. Sa carrière très homogène, consacrée intensivement à une école de peinture en particulier, est articulée étroitement avec un talent avisé de collectionneur et même de connaisseur, puisqu'il est à l'origine, entre autres, de l'identification de deux tableaux du Caravage dans des collections américaines.

2.4 Le regard rétrospectif

Dans *Wissenschaft als Beruf*, Max Weber exprime une conviction qui, nous allons le voir, informe le jugement rétrospectif de Pevsner sur sa contribution à l'histoire de l'art :

C'est uniquement grâce à cette stricte spécialisation que le travailleur scientifique pourra un jour éprouver une fois, et sans doute jamais plus une seconde fois, la satisfaction de se dire : cette fois j'ai accompli quelque chose qui *durera*. 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 possèderas 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 passion¹¹⁴.

La spécialisation est 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

¹¹² Mahon, Denis, *Studies in Seicento Art and Theory*. Londres : Warburg Institute, 1947.

¹¹³ Lee, Rennsseelaer, « Studies in Seicento Art and Theory by Denis Mahon », *The Art Bulletin*, vol. 33, n° 3, 1951, pp. 204-212, ici p. 207 : « Preface and fragment had escaped the omnivorous eye of Schlosser ».

¹¹⁴ Weber, *Wissenschaft als Beruf*, *op. cit.*, pp. 76-77 : « Nur durch strenge Spezialisierung kann der wissenschaftliche Arbeiter tatsächlich das Vollgefühl, einmal und vielleicht nie wieder im Leben, sich zu eigen machen : hier habe ich etwas geleistet, was *dauern* wird. Eine wirklich endgültige und tüchtige Leistung ist heute stets : eine spezialistische Leistung. [...] Ohne diesen seltsamen, von jedem Draußenstehenden belächelten Rausch, diese Leidenschaft, [...], hat einer den Beruf zur Wissenschaft *nicht* und tue etwas anderes. Denn nichts ist für den Menschen als Menschen etwas wert, was er nicht mit Leidenschaft tun kann ». (Trad. fr. : « Le métier et la vocation de savant », *op. cit.*, p. 10 ; Weber souligne.)

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 moderne¹¹⁵ ».

La réévaluation de l'œuvre de Pevsner dans les années 2000 en fait effectivement un « généraliste par excellence¹¹⁶ », un jugement neutre voire positif, en ce qu'il rappelle l'activité du polymathe du XVIII^e siècle. Toutefois, quand il fait lui-même le bilan de sa carrière vers 1950, la diversité est pour l'historien d'art un signe d'échec plutôt qu'un accomplissement :

Mon propre travail, je vous le dis, est complètement éclectique, et semble pourtant répondre à une demande. Un livre sur l'histoire des académies d'art, c'est-à-dire de l'histoire sociale de l'art ; des articles sur les fondements religieux et historiques du Maniérisme et du Baroque en Italie, c'est-à-dire de la *Geistesgeschichte* ; un traitement de l'évolution architecturale en termes d'espaces, et ainsi de suite. Rien qui n'ait pas déjà été fait avant¹¹⁷.

La dislocation initiale qu'a causé dans son parcours la migration en 1933 était accentuée par le fait que sa discipline universitaire n'était pas formée dans son pays d'accueil, le contraignant à la diversification de ses activités. Par exemple, il rappelle qu'« il [lui] fut nécessaire d'écrire des articles plutôt que des livres dès qu' [il entra] à l'*Architectural Review* comme éditeur en 1941¹¹⁸ ».

Même la rédaction d'articles est devenue difficile à mesure que se sont multipliées les participations à des comités et surtout quand il a entrepris les projets de la série des *Buildings of England* et des *Pelican History of Art*¹¹⁹ en 1947 (voir chapitre 7). Ces grands projets font de Pevsner un acteur important de la vie culturelle britannique dans les années 1950 mais l'éloignent d'autant de son idéal du *Kunsthistoriker*. Ces remarques critiques se trouvent dans la préface du premier volume des *Studies in Art, Architecture and Design*, un recueil d'essais en deux volumes publiés en 1968 qui, par sa démarche de bilan, s'inscrit dans la tradition des *Gesammelte Aufsätze*. En règle générale, un tel recueil sert à faire passer à la postérité une sélection d'écrits qui ont

¹¹⁵ Cité dans Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 551 : « In all my former specialities there are younger scholars who have comfortably outspecialised me : Denis Mahon (the specialist of specialists) on Caravaggio, Peter Floud on William Morris, John Brandon Jones on Voysey, Robert Schmutzler on Art Nouveau, Michael Farr on modern industrial design ».

¹¹⁶ Draper, *Reassessing Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 1 : « a supreme generalist ».

¹¹⁷ Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks, op. cit.*, p. 204 : « My own work, you can take it from me, is entirely eclectic and yet seems to meet a demand. A book on the history of art academies, that is social history of art ; papers on the religious and historical foundations of Mannerism and Baroque in Italy, that is *Geistesgeschichte* ; a treatment of architectural evolution in terms of space, and so on. Nothing that had not been done before ».

¹¹⁸ *Id.*, *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1 : *From Mannerism to Romanticism*. Londres : Thames & Hudson, 1968, p. 8 : « To turn to papers, instead of books, was necessary as soon as I joined *The Architectural Review* ».

¹¹⁹ Voir *Ibid.*

marqué une carrière tout en donnant *a posteriori* une ligne directrice à celle-ci. Pevsner explique en préface pourquoi il s'est engagé dans ce projet :

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 livres de collections d'articles publiés plusieurs années après leur rédaction ont presque sans exception mauvaise presse. Il est aisé d'en trouver les raisons. 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 peut-être 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 narration du développement des recherches tend à s'estomper lorsque ces recherches ne sont plus disponibles¹²⁰.

Cependant, il ajoute que le choix des articles a été très difficile et que la courbe ainsi recréée tend vers un amoindrissement de la qualité de ses travaux :

Il m'a semblé qu'il fallait que j'explique la situation, car 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 à entreprendre une évaluation objective de leur contenu, de leur importance pour moi et, peut-être, pour d'autres. Ils commencèrent en Allemagne et finissent en Angleterre, ils commencèrent par des généralisations décidées et finissent dans des faits, spécifiques et modestes ; ils commencèrent dans l'érudition et finissent dans ce qui me frappe souvent comme du superficiel. En d'autres termes, la substance tend à devenir plus fine¹²¹.

Ce que Pevsner considère comme une évaluation « objective » du cours de sa carrière repose en réalité sur le trouble causé par son déplacement, qui a perduré et appliqué son empreinte sur l'ensemble de son travail, au point de le transformer en « praticien généraliste¹²² ».

On reconnaît là encore la dichotomie entre *Kunstgeschichte* et *art history*, mais la place que s'attribue l'historien d'art a changé : il a progressivement quitté le domaine de

¹²⁰ *Ibid.* : « As an inveterate reader of the book reviews in the *Times Literary Supplement*, *The Listener* and now and then the *New York Review of Books* I know that books of essays collected years after they have been written get almost without exception a bad press. The reasons are not far to seek. Try as hard as he may, the author cannot perfectly blend into a whole what had been written over a period of many years and for a variety of purposes. Yet it is my conviction that he should try and that books of essays should be published. For what had come out only in a learned journal, or in an ephemeral paper, and perhaps only in a foreign language, often fails to make its impact. And even if it had made an impact at the time when it was new, the record of the development of research tends to get blurred, if the research itself is no longer available ».

¹²¹ *Ibid.* : « I thought I ought to say this ; for the papers represented in these two volumes stretch over a period of nearly forty years. To prepare them for re-publication allowed me, or forced me, to endeavour an objective assessment of their contents and also their significance for me and perhaps for others. They started in Germany and end in England ; they started with lusty generalizations and end with humble specific facts ; they started with scholarship and end in what strikes me often as superficiality. The substance, to put it in another way, tends to get thinner ».

¹²² *Id.*, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, *op. cit.*, p. 204 : « a general practitioner ».

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 l'étude de « faits spécifiques et modestes » renvoie à la pratique de l'amateur éclairé dont Pevsner écrit en 1952 qu'il a tendance à laisser son enthousiasme prendre le pas sur la rigueur intellectuelle nécessaire à toute poursuite de recherches en histoire de l'art¹²³. Le point de vue de l'universitaire déplacé sur la qualité de sa contribution à son domaine est donc très sévère : il n'a pas réussi à conserver la substance qui fait le prestige de l'historiographie de langue allemande. L'idée de déclin 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 désinvolte (*casual*) d'un chercheur) révèle combien mon travail universitaire sérieux s'est amoindri depuis le commencement de la série des *Buildings of England*¹²⁴ ». Dans le champ lexical d'un historien pour qui la rigueur est une caractéristique fondamentale, l'utilisation de l'adjectif *casual* est fortement péjorative et marque l'écart qui le sépare désormais de l'idéal du *Kunsthistoriker* qui, de motivation, s'est transformé en chef d'accusation et en symbole de son échec.

La posture auto-critique pourrait tout aussi bien être liée à l'idiosyncrasie de Pevsner qu'à sa situation de *displaced scholar*. 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* malgré la déviation de leur carrière 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* 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 de la psychologie dans la confusion dans laquelle ils se trouvaient alors. Cette approche a donc tout raflé. Je n'ai rien accompli d'aussi impératif¹²⁵.

¹²³ Voir *ibid.*, p. 201.

¹²⁴ *Id.*, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, *op. cit.*, p. xi : « The bibliography that follows – which seems to me to take far too seriously the writings, often casual, of one man – shows that my serious scholarly work has gone thin since *The Building of England* series started ».

¹²⁵ « Nikolaus Pevsner 1967 Royal Gold Medallist », *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 74, 1967, pp. 316-318, ici p. 318 : « My treatment of it is what the French would call *divulgateion*. This is in contrast to the work of a few friends and colleagues who have really propelled the history of art and architecture. One of them is Rudolf Wittkower who wrote his *Architectural Principles in the Age of Humanism* purely as a scholarly exercise and did not know for a moment that what he was writing was of immediate importance to the whole of the architects of the Smithsons' generation. The other is Ernst Gombrich. His approach to art through the psychology of perception came at a moment when artists were in the most urgent need of psychological guidance in the confusion in which they found themselves. And so it also swept the board. I have done nothing of that urgency ».

Dans sa comparaison, Pevsner choisit deux historiens qui gravitent autour de l'Institut Warburg. Ainsi, Wittkower, né à Berlin 1901, fait ses études à Munich et à Berlin auprès d'Adolph Goldschmidt et obtient sa thèse en 1923. Il est assistant puis chercheur à la *Biblioteca Hertziana* à Rome de 1923 à 1927. Après une année à l'université de Cologne comme *Privatdozent*, il est renvoyé du fait de la loi d'avril 1933. C'est alors qu'il part à Londres pour travailler à la bibliothèque Warburg, où il reste jusqu'en 1956¹²⁶.

Wittkower est le co-fondateur de la revue de l'institut, le *Journal of the Warburg Institute*, renommé *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* en 1940, qui scelle 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, il part pour l'université de Columbia à New York en 1956 pour y occuper les fonctions de directeur du département d'histoire de l'art et d'archéologie. La contribution majeure à laquelle Pevsner fait allusion dans la citation ci-dessus est le livre tiré du manuscrit sur Leon Battista Alberti et d'Andrea Palladio, que Wittkower préparait en vue de son habilitation dans les années 1930 : *Architectural Principles in the Age of Humanism*, paru en 1949, qui reste certainement son ouvrage le plus ambitieux, n'est pourtant pas le plus populaire de Wittkower. C'est en fait le volume qu'il écrit pour la série des *Pelican History of Art, Art and Architecture in Italy, 1600-1750*¹²⁷.

Ernst Gombrich sert de second contre-modèle, là encore en lien avec l'Institut Warburg : « Je sais que je n'ai fait avancer mon domaine dans aucune direction, comme l'ont fait le cercle du Warburg ou Ernst Gombrich¹²⁸ », dit Pevsner. L'institut et l'historien d'art d'origine autrichienne symbolisent de son point de vue la perpétuation d'une certaine école de pensée par une institution intégrée dans l'aire culturelle nouvelle. À l'inverse, l'activité de Pevsner a plutôt consisté à « reconnaître certains besoins et y répondre provisoirement¹²⁹ ». Isolé, il a toujours été plus dépendant de la détermination et parfois de la constitution d'un public cible pour ses recherches. Pourtant, Gombrich ne partage pas l'opinion de son collègue : « 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 domaine¹³⁰ ». La

¹²⁶ Voir Rosand, David, « Rudolf Wittkower, 1901-1971 », *Proceedings of the British Academy*, vol. 90, 1995, pp. 557-570.

¹²⁷ Wittkower, Rudolf, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*. Harmondsworth : Penguin, 1956.

¹²⁸ Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, *op. cit.*, p. xi : « I know that I have nowhere propelled my subject – like the Warburg circle and like Ernst Gombrich ».

¹²⁹ *Ibid.* : « I hope to have recognized some needs and provisionally fulfilled them ».

¹³⁰ Gombrich, Ernst, « Ernst Kris (1900-1957) : The Study of Art and the Study of Man », in : *id.*, *Tributes*, *op. cit.*, pp. 223-224 : « I never became the kind of art historian Kris wanted to castigate in his homily, indeed I never became the expert and master of a field ».

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 représentation 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 connaisseur¹³¹.

Dans la tentative de circonscrire la nature de l'histoire de l'art pratiquée au Royaume-Uni au cours de la carrière de Pevsner, nous revenons à la terminologie évoquée au départ, dans une nouvelle combinaison : Gombrich associe historien de l'art et connaisseur, tout comme le fait, parmi les universitaires émigrés, Panofsky, qui déclare : « Le connaisseur peut être défini comme un historien de l'art laconique, et l'historien de l'art comme un connaisseur loquace¹³² ». Au-delà du bon mot, on comprend qu'il s'établit une différence de degré, non essentielle, entre les deux types d'observateurs de l'art. Pevsner en revanche mesure sa carrière à l'aune de l'*ethos* du *Kunsthistoriker* qui est au cœur de sa personnalité et regrette donc le fait que sa carrière n'ait pas correspondu au niveau de sérieux et de rigueur requis. En prenant de la distance par rapport à ce jugement personnel, on peut voir que 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.

¹³¹ *Id.*, « An autobiographical sketch », in : Woodfield, Richard (éd.), *The Essential Gombrich : selected Writings on Art and Culture*. Londres : Phaidon, 1996, pp. 21-36, ici pp. 34-35 : « My ambition [...] was to be a kind of commentator on the history of art. I wanted to write a commentary on what actually happened in the development of art. I sometimes see it as representation in the centre with symbolism on the one hand and decoration on the other. One can reflect about all these things and say something in more general terms. It was my ambition to do precisely this. This, of course, meant that I never became a proper art historian. I never became a connoisseur ».

¹³² Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts : Papers in and on Art History*. Garden City : Doubleday, 1955, p. 19 : « The connoisseur might be defined as a laconic art historian and the art historian as a loquacious connoisseur ».

Chapitre 5

Au seuil de l'histoire de l'art : le transfert d'un vernaculaire

Les transferts culturels entre la sphère germanophone et la sphère anglophone dans les travaux de Pevsner peuvent se mesurer à la manière dont il traduit l'histoire de l'art, son modèle institutionnel et son langage. En effet, la transition progressive de l'allemand à l'anglais est nécessaire pour donner corps au champ disciplinaire en Angleterre. Par sa formation, l'historien de l'art était intégré dans un réseau institutionnel allemand, au sein duquel il a été sensibilisé aux grands questionnements contemporains et aux propositions formulées pour y répondre¹. Il avait commencé à prendre position dans certains de ces débats, ce qui signifie que son émigration en Grande-Bretagne, en le séparant de son milieu, remet également en cause la pertinence et la portée de ses recherches. Il doit trouver des passerelles entre les deux formes de discours historiographique et se reconstruire un profil d'interlocuteur de la culture d'accueil, en posant les fondations d'une situation de communication. Ce chapitre présente la manière dont Pevsner cherche dans sa pratique à définir pour un nouveau public le domaine de l'histoire de l'art et, parallèlement, à leur transmettre les outils conceptuels pour observer et analyser les phénomènes artistiques.

1. Un sujet et un objectif communs

1.1 Modalités du transfert linguistique

Le déplacement d'une aire culturelle à une autre entraîne à des degrés divers une aliénation linguistique, un aspect sur lequel l'étude du dossier constitué par Pevsner pour la SPSL nous a permis de nous former une première impression : comme l'historien de l'art faisait partie d'un programme de recherche sur l'art et l'architecture britanniques à Göttingen, il parle déjà très bien anglais au moment de son émigration et travaille assidûment à se perfectionner. La langue utilisée dans des documents de travail tels que les notes qu'il prend pendant un cours d'esthétique par Anthony Blunt, à l'Institut Warburg en mai 1939, sont révélatrices de ses progrès :

Diderot : Natur gut. Materialism: all sensation. All being have feeling. Feeling good. Daher sowohl sentimentalism wie sensuality. Gegenteil siehe 17. Jh., wo passions bad. Zit. : Ohne passion Fine Art returns to childhood (Wo ?) [...] Gut die Passion, die die Gesellschaft nützen. [...] Interess. Diderots genaue stage directions. Painting must be lesson for spectator [...] Hogarth ist geschätzt, weil

¹ Voir Bollenbeck, Georg et Clemens Knobloch, *Semantischer Umbau der Geisteswissenschaften nach 1933 und 1945*. Heidelberg : Winter, 2001.

Satire, grotesque [...] Abzeichnen aller Arten v. Menschen to get « the characteristic² ».

La transcription à l'écrit des propos de Blunt tente de reproduire la progression du discours, parfois sous forme d'expressions complètes en anglais, mais souvent directement dans la langue maternelle, qui est aussi utilisée pour structurer la pensée à l'aide des termes « *daher* », « *sowohl... wie* », « *wo* », « *Zitat* », ou « *ohne* ». Il est relativement difficile de saisir les concepts d'un sujet pourtant familier comme l'esthétique lorsqu'ils sont exposés dans une langue étrangère : ce fragment est la trace d'une phase de transition dans l'acquisition de l'anglais comme langue de travail. On peut supposer que Pevsner s'autorise à une traduction mentale simultanée, dans le but de retenir de ce cours un maximum de contenu.

Cependant, dans les notes préparatoires pour ses propres cours, à la même époque, l'allemand est quasiment absent. Dans sa fonction d'enseignant, l'historien d'art 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, il 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 ainsi³. » Au même semestre, Pevsner propose un cours sur la peinture italienne du XVII^e siècle. L'extrait suivant donne un aperçu du style de ses notes (tapées à la machine mais émaillées d'annotations manuscrites) :

² Pevsner, Nikolaus, « Blunt 3 Lectures Warburg Institute May 39 », GP 4/94.

³ Lettre d'*id.* à Carola, 29 novembre 1933, citée dans Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, pp. 146-147 : « The stupid thing takes me eight times more work than usual. It's enough to make one spit. Every tiny joke has to be typed out word for word – you can imagine what it will be like, being nailed together like this ». (Traduit de l'allemand par Harries.)

Voici pour des prémisses géographiques. Mais elles ne sont pas entièrement suffisantes pour nous permettre de commencer notre discussion sur le XVII^e siècle. Car, afin de comprendre la signification de la peinture baroque, il faut savoir ce qui est advenu auparavant, c'est-à-dire, ce contre quoi la peinture baroque était une réaction. Mais cela voudrait dire une histoire complète de la peinture italienne jusqu'en 1590. Mais, bien sûr, je ne peux pas commencer par Giotto. Mais au moins, de ce qui précède immédiatement, je dois essayer de donner une indication. Et me voilà revenu au maniérisme. Non seulement parce que je m'y intéresse personnellement beaucoup. Mais, c'est fort dommage, je ne peux pas m'étendre sur cette phase, sur Pont[ormo], Bronz[ino], Rosso, et [Francesco] Parmesan, et Tintoret et Greco, avant au moins six autres cours. Je veux vous montrer l'opposition fondamentale entre la Haute Renaissance et le Maniérisme, et puis entre le Maniérisme et le Baroque.

So much to the geographic premisses. But they are not entirely sufficient to enable us to start our discussion of 17th century Painting. For in order to understand the meaning of Baroque Painting, you must know something about that which came before, that is, that which Baroque Painting meant a reaction against. But that would imply a complete history of Italian Painting till 1590. Now, of course, I cannot begin with Giotto. But at least, of that which preceded immediately, I must try to give an indication. And there I am at Mannerism again. Not only because I am so frightfully interested in it myself. But it is a pity indeed, I cannot enlarge upon that phase, upon Pont., Bronz., Rosso, and Parmigiano, and Tintoretto and Greco, for at least six lectures. What I want here, is to show you the fundamental opposition between High Renaissance and Mannerism, and then between Mannerism and Baroque⁴.

Une traduction délibérément littérale laisse apparaître le caractère très oral du style, bien que tout soit en même temps très exhaustif : ce texte pourrait être la transcription d'un enregistrement audio du cours. On voit ainsi le degré de précision de la rédaction, dans laquelle Pevsner va jusqu'à anticiper la succession des connecteurs logiques : « *But* », « *for* », « *now* », « *and there* », pour assurer une impression de fluidité. 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.

Il nous manque malheureusement un élément de comparaison important : les notes préparatoires des cours donnés à Göttingen, qui auraient pu nous renseigner sur la pratique de l'historien alors qu'il était *Privatdozent*, juste avant son départ, ont disparu dans un incendie pendant la Seconde Guerre mondiale. Il reste néanmoins quelques documents en allemand qui illustrent le style de Pevsner conférencier, entre 1925 et 1932 ; là aussi les phrases sont parfois rédigées, mais cela concerne surtout les passages importants comme l'introduction ou certaines transitions. L'historien de l'art a donc pris l'habitude de formuler ses phrases à l'avance à partir de son arrivée au Royaume-Uni, même si l'allemand reste la langue automatique, celle des détails concrets, tels un aide-mémoire, en marge, sur des diapositives à utiliser : « Liste : Lichtbilder⁵ » ou pour se souvenir d'une citation ou d'un ajout sur feuille volante : « *EINLAGE* », remplacé à partir de la fin des années 1950 par « *Insert* ».

⁴ *Id.*, « Italian 17th. Century and Baroque Painting », 1934, GP 4/77.

⁵ *Ibid.*

En 1934-1935, Tancred Borenius remplit une fonction de médiation similaire à celle de Francesca Wilson, offrant de vérifier à la fois le contenu et la langue des premières interventions publiques de Pevsner au Courtauld. « Borenius veut lire le manuscrit de ma communication. C'est un cauchemar pour moi. C'est comme si, avec ces remarques ineptes destinées à un public anglais, je me tenais nu devant lui⁶ ». Quelques mois plus tard, cette pratique est devenue habituelle et l'universitaire déplacé écrit : « Je m'en suis bien sorti avec Borenius la dernière fois, pas trop de fautes, même s'il n'était pas entièrement satisfait. Il attend beaucoup de moi, ce qui est une bonne chose⁷ ». Par le déplacement dans un milieu universitaire étranger, Pevsner se retrouve en situation d'apprentissage d'un nouvel ensemble de règles et de rituels. Borenius et Wilson le guident, mais il traverse des moments d'intense mortification :

[Francesca Wilson] a modifié tellement de choses, je remarque moi-même que c'est très maladroit et ennuyeux, très lourd : ce sont de toute manière les caractéristiques qui frappent les Anglais dans l'écriture allemande, mais accentuées, parce que j'écris dans une langue étrangère. C'est un coup porté à ma fierté, je me sens très gêné⁸.

Son style, qu'il assimile au style allemand, étant soudain placé hors du contexte familial, Pevsner prend ici conscience d'un préjugé britannique à l'égard de sa langue maternelle et intériorise les termes péjoratifs qu'il imagine associés à son écriture. Dans la citation précédente, évoque-t-il un coup porté à sa fierté en tant que personne capable de s'adapter à une langue étrangère sans aide extérieure, ou bien s'agit-il de sa fierté envers sa discipline, la *Kunstgeschichte*, devenue, à travers le regard de l'autre, lourde et pompeuse ?

La confrontation des langages scientifiques provoqué par la circulation des intellectuels qui doivent changer de milieu est aussi abordée dans l'autobiographie du philosophe d'origine autrichienne Karl Popper :

Mon principal problème était d'écrire [*The Poverty of Historicism*] dans un anglais acceptable. J'avais rédigé quelques travaux auparavant, mais au niveau de la langue, ils étaient très mauvais. Mon style allemand dans *Logik der Forschung* était raisonnablement léger – pour des lecteurs allemands ; mais j'ai découvert que les standards d'écriture anglais étaient complètement différents, et bien plus élevés que les standards allemands. Par exemple, les mots polysyllabiques ne dérangent pas le lecteur allemand. En anglais, il faut apprendre à les trouver

⁶ Lettre d'*id.* à Carola, janvier 1934, AP : « Deprimieren aber oder besser beunruhigen tut mich, dass Borenius den Tipp-Manuskript meines Vortrages sehen will. Es kommt mich ganz grausig an. Ich stehe, mit all diesen schriftlich wiedergelegten albernem Bemerkung an ein englisches Publikum wie nackt vor Ihm da ».

⁷ *Ibid.*, 26 avril 1934 : « Bei Borenius ging es glimpflich, nicht zu viele Fehler, obwohl er nicht ganz zufrieden war. Er erwartet viel, und das schadet nichts ».

⁸ Lettre d'*id.* à Carola, 8 novembre 1933, citée dans Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 142 : « She's changed so much, and now I notice myself that it's very lame and boring, very heavy – which is how the German way of writing strikes English people anyway, but worse because of writing in a foreign language. A blow to my pride – I'm dreadfully embarrassed ». (Traduit de l'allemand par Harries.)

repoussants. Mais si l'on se bat toujours pour éviter les plus simples erreurs, de tels buts supérieurs sont bien plus distants, même si on les approuve⁹.

L'une des difficultés vient donc du processus de formation des lexèmes en allemand : les possibilités de créer et de composer des substantifs ont entraîné la constitution d'un vocabulaire formellement très figé.

Cette difficulté est accentuée, dans le cas de l'histoire de l'art, par le lien étroit entre langue et discipline. En effet, dans une conférence de 1952, Erwin Panofsky affirme que l'allemand est 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 *Fach* sous tous ses aspects, qu'elle fut pratiquée avec une intensité particulière, et qu'elle exerça une influence notable et croissante sur les champs de connaissance voisins [...]¹⁰.

Toutefois, très peu d'ouvrages publiés en allemand avant 1933 par les historiens de l'art émigrés font l'objet d'une traduction en anglais, car ils contiennent une terminologie qui a atteint un stade avancé de formation et se complique d'un réseau d'auto-références. « 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 précision¹¹ ». 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 élaboré dans les pays de langue allemande que partout ailleurs, au point d'évoluer en un langage technique difficile à pénétrer. Il y a dans notre philosophie plus de mots qu'il n'en est rêvé au ciel et sur la terre, et chaque historien d'art allemand formé qui tâchait de se faire comprendre en anglais devait composer son propre dictionnaire. Ce faisant, il se rendait compte du fait que la

⁹ *Id.*, *Unended Quest. An intellectual Autobiography*. Glasgow : Fontana, 1976, p. 113 : « My main trouble was to write [*The Poverty of Historicism*] in acceptable English. I had written a few things before, but they were linguistically very bad. My German style in *Logik der Forschung* had been reasonably light – for German readers ; but I discovered that English standards of writing were utterly different, and far higher than German standards. For example, no German reader minds polysyllables. In English, one has to learn to be repelled by them. But if one is still fighting to avoid the simplest mistakes, such higher aims are far more distant, however much one may approve of them ». (Références des ouvrages cités : Popper, Karl, *The Poverty of Historicism*. Londres : Routledge, 1957 et *id.*, *Logik der Forschung*. Vienne : Springer, 1934.)

¹⁰ Panofsky, « The History of Art », in : Neumann, *The Cultural Migration, op. cit.*, p. 84 : « It was in the German-speaking countries that it was first recognized as a full-fledged *Fach*, that it was cultivated with particular intensity, and that it exerted an increasingly noticeable influence upon adjacent fields [...] ».

¹¹ Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft, op. cit.*, p. 124 : « Die im Deutschland bestehenden Möglichkeiten zur Substantivierung und zur unbegrenzten Bildung zusammengesetzter Wörter hat die Verwendung eines [...] individuellen, schwer übersetzbaren Vokabulars förmlich herausgefordert, [wo] das Englische zu größter Präzision zwang ».

terminologie qui lui était familière était souvent soit inutilement obscure, soit franchement imprécise ; la langue allemande permet malheureusement à une pensée assez triviale de déclamer de derrière un rideau laineux de profondeur apparente et, inversement, à une multitude de significations de se tapir 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 été bénéfique pour beaucoup d'entre nous¹².

L'institutionnalisation des études sur l'art en Angleterre se nourrit des qualités pragmatiques de la langue anglaise décrites par Panofsky, dans laquelle un usage trop spécialisé s'apparente rapidement au jargon. Un exemple de la difficulté de cette transposition nous est donné dans l'introduction à l'essai de Max Friedländer sur l'expertise en art (voir chapitre 4), dans laquelle Borenius analyse les difficultés rencontrées au cours de la traduction :

L'idiome littéraire allemand, particulièrement s'il est manié par un styliste accompli tel que Friedländer, tend vers une combinaison de caractéristiques (alliant l'audace d'une construction exubérante et l'expressivité) qui rappellent le Baroque ; en revanche, la tendance naturelle de l'anglais est de dissoudre les phrases dans leurs composantes les plus simples¹³.

En 1935, Pevsner se réjouit de constater que son travail linguistique de longue haleine porte ses fruits, lorsqu'il écrit à son épouse :

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 n'y verront pas d'inconvénient¹⁴.

Il laisse sa langue de travail croître et évoluer en fonction de son environnement, et tire parti du processus d'épuration que cela entraîne. De fait, la migration des historiens d'art de langue allemande en Grande-Bretagne devient *a posteriori* l'élément qui « a fait

¹² Panofsky, « The History of Art », in : Neumann, *The Cultural Migration*, op. cit. p. 92 : « It was inevitable that the vocabulary of art history writing became more complex and elaborate in the German-speaking countries than anywhere else and finally developed into a technical language which [...] was hard to penetrate. There are more words in our philosophy than are dreamt of in heaven and earth, and every German educated art historian endeavouring to make himself understood in English had to make up his own dictionary. In doing so he realized that his native terminology was often either unnecessarily redundant or downright imprecise ; the German language unfortunately permits a fairly trivial thought to declaim from behind a woolen curtain of apparent profundity and, conversely, a multitude of meanings to lurk behind one term. [...] In short, when speaking or writing English, even an art historian must more or less know what he means and mean what he says, and this compulsion was exceedingly wholesome for all of us ».

¹³ Borenius, « Introduction », in : Friedländer, *On Art and Connoisseurship*, op. cit., p. 11 : « The German literary vehicle, especially if handled by an accomplished stylist like Dr. Friedländer, tends towards a combination of characteristics – uniting boldness of exuberant construction to expressiveness – which is reminiscent of the Baroque ; whilst the natural trend of English is towards the method of dissolving phrases into the simplest component parts ».

¹⁴ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11 mai 1935, AP : « Ich muss mich mal wieder auf die Schulter klopfen. Ich schreibe jetzt wirklich Englisch fast so schnell wie Deutsch. Diktionär vielleicht 3, 4 x auf einer Seite ; Allerdings ist der Stil einfacher als mein deutscher. Aber ich kenne Leute, die das vielleicht keinen Einwand finden ».

de l'anglais une langue respectable dans laquelle on peut publier des articles en histoire de l'art¹⁵ ». Dans une relation circulaire d'influences, 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 la carrière allemande et la carrière anglaise de Pevsner. Par exemple, pendant la rédaction d'*An Enquiry into Industrial Art*, il cherche à combiner un raisonnement très structuré, tel qu'il l'aurait mené dans des travaux en allemand, à une langue anglaise factuelle. Il commente ainsi ce qu'il peut tirer de cette expérience inhabituelle : « Je sais que je suis à plaindre quand je dois faire des choses qui sont si éloignées de mon domaine. Et pourtant, la simple construction, à partir d'un fatras d'informations, d'un chapitre en une belle forme ronde, est un plaisir en soi¹⁶ ». Contraint de trouver la forme adéquate pour présenter ses travaux en anglais, l'historien observe avec satisfaction l'évolution de son style :

La disposition, dans la mesure du possible, est finie, et [...] la première page de la partie d'introduction est écrite, sans trop d'effort, voire avec plaisir. Bien sûr, cela ne va pas continuer aussi facilement. Et pourtant je suis content, je suis même fier. Je remarque que ce sera très sec, mais pour le moment, rien d'impossible. [...] Tu seras heureuse d'apprendre que le texte ne sera sans doute pas très long. C'est dû en partie à mon style involontairement ramassé et dur. Mon sentiment est qu'il va dévier incroyablement de mon allemand écrit¹⁷.

Cette remarque témoigne de la flexibilité linguistique de Pevsner, qui laisse son sujet imposer le style adéquat (comme l'indique l'adverbe « involontairement »).

1.2 Apprendre à voir pour créer un contexte de réception

Des cours tels que *The Appreciation of Sculpture* ou *The Enjoyment of architecture*, que Pevsner propose en 1940 et en 1942 à un public londonien, semblent répondre dans leur intitulé à une demande pour des sujets divertissants, et légers sur le plan conceptuel. Pourtant, l'historien déplacé en fait également le véhicule d'un apprentissage qui sera fondamental dans la poursuite de sa carrière. Convaincu du lien étroit entre art et société, il apprend à ses nouveaux étudiants à voir et à saisir ce que

¹⁵ Banham, « Pelican World History of Art », *op. cit.*, p. 286 : « It is the preference of some distinguished art-historical refugees to remain in this country which has made English a respectable language in which to publish papers on the history of Art ».

¹⁶ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 11 mars 1935, AP : « Ich weiss, dass ich zu beklagen bin, Sachen machen zu müssen, die eigentlich meinem Gebiete so fern stehen. Und doch, dass blosse Aufbauen eines Kapitels aus einem Wust von Tatsachen zu einer hübschen runden Form ist ein Spass in sich ».

¹⁷ *Ibid.*, 23 janvier 1935 : « Die Disposition, soweit ich sie jetzt machen kann, ist getan, und [...] die erste Seite des einleitendes Teiles ohne viel Mühe und sogar mit Spass geschrieben. Natürlich wird es nicht so glatt weiter gehen. Immerhin freue ich mich und bin sogar stolz. Trocken wird es wohl, das merke ich, aber vorläufig nicht unmöglich. [...] Du wirst dich freuen zu hören, dass der Text vermutlich garnicht lang wird. Teils auch durch meinen ungewollt knappen, harten Stil. Er muss nach meinem Gefühl unglaublich von dem deutschen, den ich schreibe, abweichen. Dir wahrscheinlich willkommen. Entschuldige das Herumreiten darauf, aber die neue Erfahrung des Schreibens beschäftigt mich natürlich. Es erfordert eine sehr exakte deutsche Disposition, dann scheint es, wenn auch langsam zu gehen ».

l'art sous toutes ses formes peut offrir. On évoquera dans ce contexte les propos que Pinder tenait dans un entretien télévisé de 1943 :

Si l'on me demandait quelle est ma méthode, mon école, ma ligne directrice, je serais bien embarrassé de répondre. Heureusement, je me souviens d'une des belles conversations que j'eus pendant mon séjour à Strasbourg, qui fut bref mais inoubliable, avec Georg Dehio. 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 affirmer 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 fois¹⁸.

L'emphase sur le regard est primordiale et passe avant la définition d'une école, qui est souvent le fruit d'une synthèse ultérieure de l'historiographie. Le « regard » est une idée flexible qui peut s'adapter à bien des cadres et qui a incité Pevsner à lire Wölfflin quand il était étudiant : « le concept de l'histoire de l'art comme histoire de ce que l'œil voit, et comment, était facile à assimiler et avait quelque chose de très tentant¹⁹ ».

Wölfflin a d'ailleurs 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)* alors qu'il est *Privatdozent* à l'université de Munich : « Une histoire de l'art par catégories objectives. Pas d'exhaustivité systématique. Apprendre à voir : un apprentissage sans fin²⁰ ». Ceci devient le point de départ des *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* de 1915 :

Il faut qu'une histoire de l'art adienne enfin par laquelle on pourrait suivre pas à pas l'émergence du regard moderne, une histoire de l'art qui ne serait pas seulement un récit sur des artistes en particulier, mais qui montrerait dans une suite continue comment on est passé du style linéaire au style pittoresque, etc.²¹

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, dans le moment de la réception cette fois, de la transition vers une rigueur analytique qui permettra de fonder une discipline. En créant un intérêt et des réflexes d'observation et d'analyse parmi son auditoire,

¹⁸ Wilhelm Pinder spricht über Kunstgeschichte – Grundzüge seiner Methode und Lehre, réalisation de Gerhard Jeschke, Berlin : Degeto, 1943.

¹⁹ Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, op. cit., p. viii : « The conception that the history of art is the history of what and how the eye sees was easily absorbed and had something very tempting ».

²⁰ Wölfflin, *Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, op. cit., p. 70 : « Eine Kunstgeschichte nach sachlichen Kategorien. Nicht systematische Vollständigkeit. Sehen lernen : unendliches Studium. Selbstbeobachten ».

²¹ *Ibid.*, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, op. cit., p. vii : « Es muß endlich eine Kunstgeschichte kommen, wo man Schritt für Schritt die Entstehung des modernen Sehens verfolgen kann, eine Kunstgeschichte, die nicht nur von einzelnen Künstlern erzählt, sondern in lückenloser Reihe zeigt, wie aus einem linearen Stil ein malerischer geworden ist ».

l'historien d'art forme de futurs étudiants potentiels. Ainsi, dans un cours sur la sculpture, en 1942, il confronte le public à une idée reçue sur l'étude de la sculpture :

J'aimerais expliquer la sculpture selon ses valeurs propres, qui sont nécessaires pour regarder les œuvres, et pas comme si on regardait des images (ce que font de nos jours beaucoup de gens).

What I am really after is this : to explain sculpture according to its own values necessary to look at works of sculpture not – and that is what most people do nowadays – as though they were pictures²².

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 forme artistique, au lieu de se livrer au jeu traditionnel de la datation et de l'attribution. 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.

Plus loin dans ce cours, Pevsner explique à ses étudiants qu'il va d'abord « établir les caractéristiques distinctives de la sculpture par opposition à la peinture et l'architecture²³ ». 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 un autre cours de 1940 :

La peinture est un art de surface, qui rend en 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 n'est pas touché par les valeurs spatiales, ou ne sait les observer, ne pourra pas apprécier complètement l'architecture.

Painting is the art of surface, rendering in the two dimensions what our eyes see and our souls feel. Sculpture art of volume – in three dimens., plastically what we see and feel. But arch. adds space to volume, interior to exterior. This its distinguishing feature. [...] He who is unimpressible by spacial values or unobservant of them cannot to the full enjoy arch²⁴.

Pevsner veut rappeler l'omniprésence du fait artistique et inclure 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 Angleterre)²⁵ ». Il considère que « la division entre beaux-arts et 'autres' arts n'a aucun sens. Surtout quant à l'histoire²⁶ ». Si la référence à Pinder est explicite, on peut aussi remonter encore une fois à Wölfflin, qui affirmait que pour fonder la discipline de l'histoire de l'art, « la

²² Pevsner, Nikolaus, « The Appreciation of Sculpture », 1942, GP 4/68.

²³ *Ibid.* : « first thing to do is to settle distinctive characteristics of sculpture as against painting and architecture ».

²⁴ *Id.*, « The Enjoyment of Architecture », 1940.

²⁵ *Id.*, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography, op. cit.*, p. vii : « I learned from him that the history of architecture must not be a pursuit apart from the history of art (as it mostly was in England) ».

²⁶ *Id.*, « What use is history to the architect ? », 1940, GP 3/68 : « Division Fine / Not Fine nonsense ».

description resterait encore simpliste et bancale si l'architecture et la décoration n'étaient pas intégrées dans les arts visuels²⁷ ».

2. Écrire et transmettre l'histoire de la discipline

2.1 La *Kunstgeschichte* selon Pevsner

Pour déterminer ce qui, dans l'historiographie allemande de l'art, fait l'objet d'une tentative de transfert dans la culture britannique par Pevsner, il est nécessaire d'établir ce qu'il considère être les fondements de sa discipline et d'observer la continuité dans laquelle il souhaite s'inscrire au début de sa carrière. Heinrich Dilly propose une définition de son profil d'historien :

Dans les grandes lignes, on peut placer sa méthode, 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, et qui consiste en remarques générales sur les peuples, les époques, les religions et les classes de la société. En tout cas, la méthode de Pevsner a émergé, dans l'ensemble, dans la période avant la critique de Wölfflin par Panofsky et Gombrich²⁸.

C'est donc une méthode, si elle existe, qui pencherait plus du côté d'une *Kunstgeschichte* que d'une *Kunstwissenschaft*. Cette tendance transparait dans ses lectures d'étudiant et dans la constitution d'une bibliothèque où l'histoire côtoie et vient soutenir l'histoire de l'art.

En cela, la direction prise par l'historiographie de Pevsner correspond à celle qu'esquissa August Schmarsow dans la préface de son ouvrage sur les « principes fondamentaux » de la science de l'art :

Je suis conscient que cette analyse des principes fondamentaux des études sur l'art aurait gagné à être liée plus étroitement à nos théories esthétiques contemporaines. Une entente, d'abord avec Theodor Lipps, aurait été la bienvenue, [...] et avec sa « fondation de l'esthétique ». 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 serait plus juste de me limiter cette fois au

²⁷ Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, op. cit., p. vii : « die Schilderung bliebe immer einseitig und wackelig, wenn nicht Architektur und Dekoration zu den darstellenden Künsten hinzugenommen würden ».

²⁸ Dilly, *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, op. cit., p. 194 : « Grob gesagt kann man seine Methode, wie die der Mehrzahl der deutschen Kunsthistoriker seiner Generation, in der Nachfolge von Wölfflin lokalisieren, mit einem Schuß 'Geistesgeschichte', die aus einer langen Tradition des 19. Jahrhunderts hervorging, und bei der es sich meist um allgemeine Urteile über Völker, Epochen, Religionen und Klassen der Gesellschaft handelte. Auf alle Fälle stammte, im Ganzen gesehen, Pevsners Methode aus der Zeit vor der Wölfflinkritik Panofskys und Gombrichs ».

cercle restreint de mes collègues et que je m'en tienne aux discussions les plus nécessaires, qui s'offrent déjà dans l'abondance des faits historiques²⁹.

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 phase de conquérir son autonomie, apparaît dans les notes prises par Pevsner pendant le semestre d'hiver 1922-1923 sur un cours de Rudolf Kautzsch, *Die bildende Kunst und das Jenseits* :

Il faut toujours qu'il y ait en premier lieu l'identification esthétique de l'œuvre. Mais sans connaissances historiques, on s'expose à des erreurs.

L'hist. de l'art d'abord seulement histoire cult. illustrée par des œuvres d'art. À l'opposé 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. pourquoi elle ne sont pas ainsi ici et maintenant. [...] L'hist. n'est pas la raison de l'histoire de l'art, mais instaure 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.

D. erste soll immer d. ästhetische Erkennen d. Werkes sein. Doch ist es ohne histor. Kenntnisse Irrtümer ausgesetzt.

D. Kunstgeschichte zuerst nur Kulturgesch. an Kunstwerken illustriert. Dem gegenüber künstliche Formenanalyse, v. Künstler mit angeregt ([...], Hildebrand, Fromentin) – aber schon Wölfflins Neue Gesinnung u. ebenso Schmarsow.

Also : Ästhetik zeigt wie d. Dinge sind. Gesch warum nicht jetzt u. hier so sind. [...] Gesch. nicht Begründung f. Kunstgeschichte, aber willkommen unvorhereingenommene Parallelen

*So fragt Dehio nach d. Wesen der Deutschen u. ich auch nach dem Wesen d. Einzelnen, d. Volks, d. Zeit*³⁰.

Dans l'aperçu de l'éducation de Pevsner au chapitre 3, nous avons déjà constaté 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. D'autre part, l'étudiant, 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 à recevoir les connaissances inculquées mais se projette déjà dans la ou les écoles de pensée innovantes. 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 note finale (en italique) signale non plus un résumé des propos entendus, mais une remarque

²⁹ Schmarsow, August, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft – Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*. Leipzig : Teubner, 1905, p. ix : « Ich bin mir wohl bewußt, daß die nachfolgende Erörterung von Grundbegriffen der Kunstwissenschaft durch näheren Anschluß an unsere heutige Ästhetik noch hätte gewinnen können. Eine Verständigung, zunächst mit Theodor Lipps [...] wäre wie seine 'Grundlegung der Ästhetik', [...] willkommen gewesen. Aber die heute noch untern den Kunsthistorikern vorherrschende Abneigung gegen alles 'Ästhetische' läßt keinen Zweifel, daß es richtiger war, wenn ich mich diesmal auf den engeren Kreis der Fachgenossen und auf die notwendigsten Auseinandersetzungen beschränkte, wie schon die Fülle der geschichtlichen Tatsachen gebot ».

³⁰ Pevsner, Nikolaus, « Kautzsch : Bild. K. u. Jenseits », 1922-1923, GP 4/78.

personnelle : l'étudiant d'histoire de l'art crée un parallèle avec Georg Dehio dans la structure de la phrase, une comparaison qui dévoile l'ampleur de son ambition. Aussi large cette définition soit elle, l'étude de « l'essence de l'individu, du peuple, de l'époque » est effectivement le programme qui correspond le mieux à un regard rétrospectif sur l'historiographie allemande au sens pevsnerien, dominée notamment par le concept de *Zeitgeist* et par la question des caractères nationaux dans l'art.

Il est possible de circonscrire la vision pevsnerienne de l'histoire de l'art comme discipline et de son épistémologie à travers ses commentaires sur la position idéologique d'autres chercheurs. Ainsi, en 1933, Pevsner rédige un compte-rendu de *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* de son collègue et ami Ernst Michalski (1901-1936)³¹. Celui-ci est assistant à la *Gemäldegalerie* de Dresde à la même époque. Il 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, Michalski est aussi l'un des premiers à s'intéresser à l'Art Nouveau et son article de 1925, « Die Entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils » reste longtemps la référence sur le sujet³². 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 dans un grand nombre d'époques [...], une connaissance des faits 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 possible³³ ?

Les deux moteurs de la discipline devraient être selon Pevsner, 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

³¹ Michalski, Ernst, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*. Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1932.

³² *Id.*, « Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Jugendstils », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 46, 1925, pp. 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.

³³ Pevsner, Nikolaus. « [Review of] Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* vol. 2, n° 1, 1933, pp. 40-44, ici p. 40 : « Ernst Michalskis Buch verdankt sein Entstehen einer fruchtbaren Beunruhigung seines Verfassers. Einerseits ist diesem nämlich die Statuierung der Kunstgeschichte als autonomer Disziplin offenbar das Grundbedürfnis seines wissenschaftlichen Arbeitens, andererseits aber ist er zu ehrlich, um zu verkennen, daß für das Verständnis der künstlerischen Phänomene einer ganzen Anzahl von Epochen [...], das Wissen um ausserkünstlerische Tatbestände unumgänglich erforderlich ist. Wie, so lautet die Frage, um derentwillen Ernst Michalski an sein Buch gegangen ist, wie kann unter diesen Umständen Kunstgeschichte als autonome Wissenschaft möglich sein ? »

son rapport à la société et dans son rapport à la nation³⁴ ». L'ambition de l'historien de l'art au début de sa carrière est de travailler conjointement dans les deux domaines. Dans ce même texte, il préconise de renforcer le lien entre l'histoire de l'art et le reste des études historiques et l'annonce comme la tâche de la prochaine génération d'historiens de l'art :

L'histoire de l'art de la génération précédente s'est consacrée presque exclusivement aux questions formelles. Wölfflin refusait de solliciter l'histoire de la culture, de la politique, de la religion pour expliquer le fait artistique. Ceci eut pour heureuse conséquence l'affinement de l'appareillage scientifique, mais aussi une séparation vraiment regrettable entre la discipline et le reste du savoir historique auquel il faut qu'elle appartienne si elle veut rester viable³⁵.

On peut s'interroger ici sur la pertinence de sa lecture de Wölfflin. Pevsner 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. Il convient de prendre quelque distance par rapport à ce point de vue, car Wölfflin a inscrit peu à peu l'analyse formelle dans le contexte d'un questionnement historique, écrivant par exemple en 1936 :

La diversité des formes artistiques dans différents pays et différentes époques fait partie de la vie de l'art. Il n'est pas une œuvre d'art qui ne soit conditionnée par le lieu et le temps. Il se peut que l'artiste s'intéresse moins à ces conditions, pour l'historien ce sont des questions de premier ordre et on ne peut les discréditer en disant qu'elles ne tiennent pas du domaine artistique³⁶.

2.2 Quel modèle pour la constitution d'une *history of art* ?

Une fois arrivé en Angleterre, pour se trouver une place, Pevsner s'appuie sur le contexte de réception. Par exemple, le livre *An Outline of European Architecture* est le fruit d'un concours de circonstances : « [Allen Lane] me demanda d'écrire une histoire de l'architecture européenne de poche³⁷ ». Pourtant, par son regard rétrospectif, l'historien d'art transforme la genèse d'*Outline* en projet délibéré d'une synthèse des courants de l'historiographie germanophone de l'architecture, et affirme avoir voulu

³⁴ *Id.*, « Das Englische in der englischen Kunst », *Deutsche Zukunft*, 4 février 1934 : « der Kunstsoziologie und der Kunstgeographie, d. h. der Geschichte der Kunst in ihrer Verbindung mit der Gesellschaft und in ihrer Verbindung mit der Nation ».

³⁵ *Ibid.* : « Die Kunstwissenschaft der vergangenen Generation hat sich fast ausschließlich mit Fragen der Form beschäftigt. Wölfflin lehnte es ab, die Kulturgeschichte, die politische, die Religionsgeschichte zur Erklärung künstlicher Tatbestände nur heranzuziehen. Das ergab eine erfreuliche Verfeinerung des wissenschaftlichen Apparates, aber eine tief bedauerliche Loslösung des Faches aus der Gesamtheit der Geschichtswissenschaft, der es zugehören muß, wenn es gesund bleiben will ».

³⁶ Wölfflin, Heinrich, *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Bâle : Schwabe, 1941, p. 131 : « Die Verschiedenheit der Kunstformen in verschiedenen Ländern und Perioden gehört mit zum Leben der Kunst. Es gibt gar kein Kunstwerk, das nicht durch Ort und Zeit mitbedingt wäre. Mag sein, daß der Künstler für diese Bedingtheiten sich weniger interessiert, für den Historiker sind es Fragen ersten Ranges, und sie dürfen nicht als unkünstlerisch diskreditiert werden ».

³⁷ Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography, op. cit.*, p. xi : « Allen Lane asked me to write a paperback history of European architecture ».

conserver un lien, si ténu soit il, avec les grands penseurs de son époque : « J'ai essayé de faire de l'espace son point focal (un hommage très tardif au passé Schmarsow-Pinder), mais d'insister sur l'histoire sociale de l'art, sans négliger l'histoire du style³⁸ ». Il lui faut cependant combiner cette ambition avec la réalité du lectorat potentiel de ses œuvres et du contingent des étudiants britanniques pour lesquels l'histoire de l'art, et encore moins l'histoire de l'architecture, n'évoquent pas une discipline autonome. Pevsner a dû trouver un moyen de « recommencer à zéro en Angleterre³⁹ » 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 plus ?⁴⁰ ». Le raisonnement tenu par l'universitaire déplacé s'inscrit dans la problématique des transferts, qu'il aborde de manière réflexive.

Ainsi, ses cours sont parsemés de considérations méthodologiques pour faciliter l'introduction des concepts et l'apprentissage de l'histoire de l'art. Il entame par exemple une série de cours sur l'esprit de l'art grec en se présentant comme un guide plutôt qu'un enseignant :

Vous comprenez que ce n'est pas tâche aisée que de parcourir l'ensemble de l'histoire de l'art en six heures, non seulement l'histoire de l'art, mais aussi ses relations avec l'histoire, la littérature et la philosophie. En fait, c'est évidemment une tâche impossible. Tout ce que je peux donc essayer de faire, c'est pointer mon projecteur, quelle que soit sa portée, sur un embranchement ici et là, en espérant que les quelques remarques que je ferai vous donneront une idée de la méthode que, si vous êtes convaincus de son utilité, vous pouvez aisément adopter pour trouver par vous-mêmes dans des livres des informations plus détaillées, afin de les ranger 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 ces quelques déclarations, que vous les trouviez ou non satisfaisantes. Elles servent seulement de jalons pour vous informer sur la direction que nous allons prendre.

You will appreciate that it is not an easy task to run through the whole of the history of art in six hours and not only the history of art but also its relations with history, literature and philosophy. In fact, it is of course an impossible task. The only thing I can therefore try to do is to focus my search light, whatever its range may prove to be, on a junction here and a junction there, and hope that these scattered remarks of mine will give you an indication of a method which, should its usefulness convince you, you can easily adopt, and collect yourselves more detailed information from books in order to arrange it according to similar criteria. Time unfortunately does not allow me either to dwell upon the philosophical foundation of this method. You must be satisfied, I am afraid, with a few statements whether you accept them or not. They are only meant to serve as a signpost to inform you of the direction we are going to take⁴¹.

³⁸ *Ibid.* : « I tried to make space is focal point – a very belated tribute to the Schmarsow-Pinder past – but to stress social history as well without neglecting history of style ».

³⁹ *Ibid.*, p. x : « starting afresh in England ».

⁴⁰ *Ibid.*, pp. x-xi : « In what ways could a historian of art of German upbringing and mentality be useful in England ? What, especially in architectural history, which I more and more specialized in, was lacking ? »

⁴¹ *Id.*, « The spirit of Greek Art », 1941, GP 3/54.

L'activité de médiation de Pevsner passe aussi par la sensibilisation des cercles intellectuels britanniques au canon 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, Pevsner publie en 1947 dans le *Burlington Magazine for Connoisseurs* une critique de la quatrième édition de *Gedanken zur Kunstgeschichte* de Wölfflin, originellement paru en 1941⁴², et du recueil *Kleine Schriften* de 1946⁴³. Dans son compte-rendu, l'historien déplacé explique pourquoi l'œuvre de son ancien professeur marque un tournant de l'histoire de l'art et pourrait être utile à l'évolution de la discipline en Grande-Bretagne :

La concentration sur les aspects strictement visuels de l'art eut un effet très bénéfique quand Wölfflin commença de la prêcher. Elle est encore très bénéfique dans ce pays où, à l'exception de quelques critiques comme Roger Fry ou Herbert Read, l'histoire de l'art est encore traitée sous l'aspect du récit des vies des peintres, des sculpteurs ou des édifices, et où les analyses d'œuvres d'art en tant qu'art sont rares⁴⁴.

L'ambition de Wölfflin, selon Pevsner, 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 au 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 effet⁴⁵ ». Les principaux outils herméneutiques développés par l'historien suisse, de *Renaissance und Barock*⁴⁶ aux *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, sont le *Zeitstil* et, surtout dans ses derniers livres, « les styles généraux des nations ». Pevsner souligne que ces deux axes d'interprétation sont « tout aussi importants⁴⁷ » 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.

Alors qu'au cours de ses études et dans les premiers moments de sa carrière, il plaçait son rôle d'historien d'art de la nouvelle génération par rapport à une longue tradition institutionnelle et idéologique, ses références à l'historiographie de langue

⁴² Wölfflin, Heinrich, *Gedanken zur Kunstgeschichte : gedrucktes und ungedrucktes*. Bâle : Schwabe, 1947.

⁴³ *Id.*, *Kleine Schriften (1886-1933)*, édité par Joseph Gartner. Bâle : Schwabe, 1946.

⁴⁴ *Id.*, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 89, n° 534, septembre 1947, pp. 260-262, ici p. 261 : « This concentration on the strictly visual aspects of art was very salubrious when Wölfflin began to preach it. It is still very salubrious in this country where, with the exception of a few critics such as Roger Fry and Herbert Read, art history is still treated as life stories of painters, sculptors or buildings, and where analyses of works of art as art are rare ».

⁴⁵ *Ibid.* : « the relation between history of thought and feeling and history of art is not one of cause and effect ».

⁴⁶ Wölfflin, Heinrich, *Renaissance und Barock : eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. Munich : Ackermann, 1888.

⁴⁷ Pevsner, *Burlington Magazine*, septembre 1974, *op. cit.* : « as equally important to the styles of periods equally the general styles of nations ».

allemande dans le contexte britannique répondent en effet à d'autres enjeux : en l'absence d'institution de l'histoire de l'art au Royaume-Uni, il fait intervenir l'histoire de la discipline dans son pays d'origine pour fournir un modèle institutionnel. Le climat est propice à un tel rattachement, au vu des témoignages de Roger Fry et de Kenneth Clark, cités au chapitre 4, qui affirment devoir beaucoup à l'historiographie allemande. Ainsi, dans l'émission de la BBC *Reflections on not teaching Art History* présentée dans un autre contexte au chapitre précédent, Pevsner propose en seconde partie de programme une généalogie de la *Kunstgeschichte*. Son récit commence par les historiens de la culture comme Franz Kugler et Jacob Burckhardt. Le volume du *Handbuch der Kunstgeschichte* sur l'histoire de la peinture italienne écrit par ce dernier est « entièrement de l'histoire de l'art à proprement parler⁴⁸ », même si l'avènement de l'histoire de l'art intervient en réalité avec le disciple de Burckhardt, Wölfflin : entre ses mains, « l'histoire de l'art se découvre finalement elle-même⁴⁹ ». Comme dans son article de 1947, Pevsner affirme que Wölfflin introduit l'innovation majeure de la pensée en termes de style, grâce à laquelle « l'histoire de l'art gagne son indépendance⁵⁰ », une indépendance (et une supériorité) conquise d'ailleurs au détriment du connaisseur : « Connaître son matériel est une évidence ; ne pas être trompé par une imitation va sans dire. Le travail de l'*historien* de l'art, par opposition à celui du connaisseur, commence à un niveau supérieur⁵¹ ».

La définition wölfflinienne du style comme les « caractéristiques formelles que toutes les œuvres d'art importantes d'une époque ont en commun⁵² » devient la base homogène de méthodes propres à l'histoire de l'art qui, en retour, confèrent au sujet la légitimité d'une discipline autonome. Toutefois, Pevsner ajoute que les recherches sur le formalisme présentent le danger de « l'isolement artificiel des aspects formels⁵³ ». On reconnaît la posture polémique qu'adoptait l'historien dans sa critique du formalisme en 1934. Ici, il présente comme la réaction à cette branche de la discipline non pas sa propre pratique, mais un courant de pensée plus proche des études de l'art à la manière des experts britanniques, « un nouvel intérêt pour l'*iconographie* (c'est-à-dire, si vous voulez, pour la 'subjectologie'⁵⁴ ». Il associe l'*iconographie* à Aby Warburg et à son Institut, mais s'empresse de mettre en garde contre ce qui constituerait l'extrême inverse

⁴⁸ *Id.*, « Reflections on not teaching art history », in : *Broadcast Talks, op. cit.*, p. 201 : « entirely history of art proper ».

⁴⁹ *Ibid.* : « in the hands of Heinrich Wölfflin, the history of art finally discovered itself ».

⁵⁰ *Ibid.*, p. 202 : « an innovation which won its independence ».

⁵¹ *Ibid.* : « To know your material is a matter of course ; not to be taken in by imitation goes without saying. The job of the art historian as against the connoisseur only starts on a plane above that ».

⁵² *Ibid.* : « those formal characteristics which all significant works of art of one period have in common ».

⁵³ *Ibid.* : « the artificiality of isolating formal aspects ».

⁵⁴ *Ibid.* : « a new interest in *iconography* : that is, if you like, 'subjectology' ». (Pevsner souligne.)

de la posture formaliste wölfflinienne : l'attention portée uniquement sur l'objet pourrait mener à « ce qui ne serait qu'un catalogue d'espèces et de sous-espèces⁵⁵ ».

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 maintenant introduire ce qui s'impose comme le seul compromis possible : « Tous les changements dans l'iconographie, tous les changements dans le style, ne sont que les signes de changements bien plus profonds dans le *Zeitgeist*, l'esprit des temps⁵⁶ ». Dans la structure de cette phrase transparait l'essentiel du transfert dont l'historien déplacé se veut l'agent principal : en introduisant le concept en allemand puis, immédiatement après, en anglais, il suggère une insertion du concept dans la langue anglaise. L'existence d'un code commun est vitale pour la transmission des concepts de base de l'histoire de l'art. Ainsi, Pevsner utilise une tournure similaire pour introduire ce qui est à son avis, plus que l'histoire formelle des styles d'une part et que l'iconographie d'autre part, la branche majeure de l'histoire de l'art, fondée par l'École viennoise : « Max Dvořák établit ce que nous appelons *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, l'histoire de l'art comme histoire de l'esprit⁵⁷ ». Selon Pevsner, Dvořák s'est inspiré de Wilhelm Dilthey, Max Weber et Ernst Trölsch⁵⁸ (or, les deux premiers figuraient dans les lectures préparatoires de l'étudiant d'histoire de l'art dans les années 1920).

En réponse à ce programme radiophonique, Ernst Gombrich écrit une lettre qui 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 a cherché à lui donner, reste une interprétation :

Je ne serais pas un vrai collègue si j'étais d'accord avec chacune de vos affirmations au sujet de la « culture » d'une tribu. Je pense que Warburg n'était pas qu'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 Dvořák⁵⁹.

La formation intellectuelle de Gombrich (1909-2001) s'est déroulée parmi l'élite culturelle viennoise du début du XX^e siècle⁶⁰. Il entre à l'université de Vienne en 1928

⁵⁵ *Ibid.*, p. 203 : « only a catalogue of species and subspecies ».

⁵⁶ *Ibid.* : « all changes in iconography, as all changes in style, are only the signs of far deeper changes in *Zeitgeist*, the spirit of ages ».

⁵⁷ *Ibid.* : « Max Dvořák established what he called 'Kunstgeschichte als Geistesgeschichte', history of art as history of the mind ».

⁵⁸ Voir *ibid.*

⁵⁹ Lettre d'Ernst Gombrich à Nikolaus Pevsner, 19 octobre 1952 GP 1/2 : « I would not be a genuine colleague if I could agree with every single formulation concerning the 'culture' of one tribe. I feel that Warburg was not just an iconographer, I think I have inherited from my teacher Schlosser something of the old man's cautious reserve regarding Dvořák's later *Geistesgeschichte* ».

⁶⁰ Sur Gombrich, voir entre autres *id.*, « An Autobiographical Sketch », in : Woodfield, *The Essential Gombrich*, *op. cit.* et Wenland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, *op. cit.*, pp. 221-233.

et étudiée auprès d'Hans Tietze (1880-1954)⁶¹ et de Julius von Schlosser, tout en suivant certains cours de Josef Strzygowski (1862-1941)⁶², pourtant un rival de Schlosser, au *Wiener Institute*. 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 formule plus précisément son questionnement sur les arts au prisme de la psychologie⁶³. Fritz 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.

Au-delà des variations de points de vue, résultant naturellement des différents parcours de chaque historien d'art, 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.

2.3 L'historiographie pevsnerienne

Dans deux textes autobiographiques de la fin des années 1960, une introduction à la bibliographie de ses œuvres en 1967 et un discours de remerciements lors de la remise de la Médaille d'or du *Royal Institute of British Architects* (RIBA), Pevsner expose 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 des idées est similaire à qu'il présentait 1952, les changements d'accentuation sont significatifs. Alors que, dans le programme pour la BBC, il parlait du concept de *Zeitgeist* sans nommer la personne dont il l'avait appris, il se réfère à son premier modèle plus explicitement en 1967 : Wilhelm Pinder était « un enseignant brillant,

⁶¹ Sur Hans Tietze, voir 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, pp. 53-63 et Marchi, Riccardo, « Hans Tietze and Art History as Geisteswissenschaft in Early Twentieth-century Vienna », *Journal of Art Historiography*, n° 5, décembre 2011. [En ligne] <<http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/marchi.pdf>> (dernière consultation le 12 juillet 2014.)

⁶² Voir Olin, Margaret, « Art History and Ideology : Alois Riegl and Josef Strzygowski », in : Gold, Penny Schine et Benjamin Sax (éd.), *Cultural Visions : Essays on the History of Culture*. Amsterdam : Rodopi, 2000, pp. 151-172 et Vasold, Georg, « Riegl, Strzygowski und die Entwicklung der Kunst : für Artur Rosenauer zur Emeritierung », *Ars*, vol. 41, n° 1, 2008, pp. 95-111.

⁶³ Voir Gombrich, Ernst, « The Study of Art and the Study of Man : Reminiscences of Collaboration with Ernst Kris », in : *Tributes, op. cit.*, pp. 220-233.

capable de trésors de comparaisons et d'idées fulgurantes, et un érudit qui réglait ses pensées et ses émotions sur les notions de *Zeitgeist* et de styles nationaux et régionaux⁶⁴ ». D'autre part, Max Dvořák est l'historien d'art qui, après Pinder, « [l']impressionna le plus avec ces travaux fouillés et érudits⁶⁵ » et l'incita à s'intéresser à l'histoire sociale de l'art dans les années 1930⁶⁶. Il rend aussi un hommage appuyé à August Schmarsow, dont les travaux sur l'architecture constituèrent la matrice de ses propres réflexions :

Je le compris bien plus tard, l'initiation singulière que je connus 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 manifestement une source majeure d'inspiration dans la manière dont Pinder traitait l'architecture⁶⁷.

Schmarsow est présenté comme l'un des maillons les plus importants de ce que Pevsner appelle de façon caractéristique une « succession apostolique ». C'est ainsi qu'il définit le processus essentiel dans l'historiographie par lequel la notion d'*Einführung*, développée successivement par Robert Vischer, Wilhelm Worringer (1881-1965), Theodor Lipps puis August Schmarsow, a été transférée dans le domaine de l'histoire de l'architecture :

La succession apostolique est la suivante : Robert Vischer, en 1873, créa le concept d'*Einführung*, « l'observateur se ressentant dans l'œuvre d'art » et éprouvant ainsi sa signification. Le terme a été rendu familier en Angleterre à travers la traduction des livres de [Wilhelm] Worringer. Puis, en 1891, Theodor Lipps a transféré cette attitude à l'architecture en accentuant l'importance de l'expérience spatiale. Son livre s'intitule *Ästhetische Faktoren der Raumschauung*⁶⁸ [*Facteurs esthétiques dans la perception de l'espace*]. August Schmarsow a repris de Lipps l'insistance sur l'espace en architecture toujours dans les années 1890, et de Schmarsow cette idée a été transmise à son élève, Pinder⁶⁹.

En tant qu'élève de Pinder lui-même, Pevsner se place implicitement au bout de cette chaîne, mais dans un autre contexte culturel.

⁶⁴ Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, *op. cit.*, p. vii : « a brilliant lecturer, with resources of dazzling ideas and comparisons, and a scholar who thought and felt in terms of *Zeitgeist* and national or regional styles ».

⁶⁵ *Ibid.*, p. ix : « next to Pinder it was Max Dvořák who impressed me most ».

⁶⁶ Voir *ibid.*, p. x.

⁶⁷ *Ibid.*, p. viii : « my peculiar Leipzig initiation was more than I knew for a long time due to Pinder's predecessor August Schmarsow, still far too little known in Anglo-American circles. He was undoubtedly a powerful source of inspiration for Pinder's treatment of architecture ».

⁶⁸ Lipps, Theodor, *Ästhetische Faktoren der Raumschauung*. Hambourg : Voss, 1891.

⁶⁹ Cité dans « Nikolaus Pevsner 1967 Royal Gold Medallist », *op. cit.*, p. 318 : « The apostolic succession is this : Robert Vischer in 1873 created the concept of *Einführung*, the beholder's 'feeling himself into the work of art' and thus experiencing its meaning. The term was made familiar in England by the translation of Worringer's books. Then Theodor Lipps in 1891 transferred this attitude to architecture by means of emphasis on the experiencing of space. His book is called *Aesthetic Factors in the Perception of Space*. From him August Schmarsow took over the emphasis on space in architecture, still in the 1890s and from Schmarsow it passed to his pupil Pinder ».

Enfin, on mesure dans ses déclarations la distance qui existe entre sa pratique et les travaux menés à l'Institut Warburg (qu'il appelle « l'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 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*, 1915 ; *Idea*, 1924), 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 contemporaines⁷⁰.

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. L'exemple qu'il donne pour illustrer ce qu'est à son avis l'iconologie laisse clairement transparaître ce qu'il en pense. Non sans une certaine condescendance, il évoque une communication faite par un collègue (« un ami allemand ») dans une conférence, lors de laquelle l'orateur « interprétait l'alternance de rouge et de crème dans les blocs de pierre du portail de l'Empereur Frédéric II au Castel del Monte comme symbolisant la pourpre impériale » :

Ma réaction fut de dire que, faute de preuve concluante, je n'accepterais cette version que s'il était au moins avéré que la pierre rouge avait été apportée spécialement en Apulie d'une longue distance. Si la source était locale, la satisfaction de la dualité de couleur était une explication bien suffisante, tout comme à Saint-Michel, Hildesheim, ou à Vézelay⁷¹.

⁷⁰ Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, *op. cit.*, pp. ix-x : « Of the early development of the Warburg school at Hamburg I noticed little or nothing. After all what Aby Warburg and what F. Saxl wrote was essentially concerned with the iconology of paintings, and this applied also to Erwin Panofsky (*Dürers Kunsttheorie*, 1915 ; *Idea*, 1924), although valuable papers on architecture were well within the grasp of that remarkable man as well [...]. It is very tempting to present the significance of this or that motif without going to the trouble of attempting to add proof from contemporary sources ». (Références des livres cités : Panofsky, Erwin, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*. Berlin : Reimer, 1915 et *id.*, *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig : Teubner, 1924.)

⁷¹ *Ibid.* : « Another example is the lecture I heard by a German friend, who shall remain nameless, interpreting the red alternating with cream stone blocks on the portal of the Emperor Frederick II's Castel del Monte as meaning the imperial purple. My reaction was that, without positive proof, I would only be ready to concur if proof could at least be given that the red stone was specially brought to Apulia from a long distance. If it was local, enjoyment of the duality of color, as at St. Michael in Hildesheim, as at Vézelay, is quite enough ».

3. Exemples de transferts terminologiques

3.1 L'interprétation pevsnerienne du *Zeitgeist*

Bien qu'il juge *a posteriori* que sa carrière a été « éclectique » (voir chapitre 4), Pevsner semble avoir tenté de fonder sur l'idée de *Zeitgeist* un ensemble cohérent, qui constituerait sa contribution à l'historiographie de l'art. Cette notion est en effet omniprésente dès ses premiers articles en Allemagne, dans chacun des livres qu'il publie au Royaume-Uni et dans ses cours. Dans *Academies of Art*, la méthode adéquate pour aborder l'histoire de l'art consiste ainsi 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 humaine⁷² ». D'autre part, dans la liste de ses cours, on note de nombreuses occurrences du titre « L'esprit de l'art... », qu'il soit « allemand », « romain », « anglais », ou « grec »⁷³. 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.

En 1941, dans un cours sur la Grèce antique intitulé *The Spirit of Greek Art* à Birkbeck, Pevsner introduit le concept de *Zeitgeist* par déduction. Il confronte deux symboles architecturaux opposés et s'interroge avec ses étudiants sur l'origine d'une telle différence :

Pas de contraste plus complet qu'entre
1) le Parthénon et 2) Cologne. [...] Conception de l'architecture : statique / dynamique. Donc : horizontale, chaque élément un corps solide. Expression : clarté, homophonie / verticale, éléments ont une fonction pure, les nerfs sont apparents, pas les membres. Expression : complication, polyphonie. 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 différents. Bien plus profond : nation et race / avant tout, âge : ici, deux civilisations.

1) Parthenon No more complete contrast imaginable 2) Cologne. [...] Conception of architecture static / dynamic. Means : horizontal, each member a solid body. Expression: clarity, homophony / vertical, members pure function, sinews laid bare, not limbs. Expression : complication, polyphony. Now : Can this be accidental differences of the personalities of two architects ? No, no two architects at one time can differ as much as that. Much profounder : Nation and race / Age above all : Here two civilis.

⁷² *Id.*, *Academies of Art*, *op. cit.*, p. ix : « throwing into relief the individual oneness of any given period or style or nation, and the logical coherence of all its utterances in the most varied fields of human activity ».

⁷³ Voir GP 3.

3) Amiens 4) Saint-Pierre, Est : mais ici, seulement 300 ans et la même civilisation. Réduit à des courants fonctionnels pleins d'énergie concentrée ; transcendant ; accompli sans effort (l'art grec n'est pas du tout transcendant !) / Répandu, masses de force pesante, vers le haut aussi, mais par une domination difficile et graduelle de la matière : la transcendance est le résultat du combat d'un grand génie individuel. La même différence profonde en histoire : L'État de Frédéric II / d'Elisabeth ; en littérature : Dante / Shakespeare ; en philosophie : Thomas d'Aquin / [Francis] Bacon.

3) Amiens 4) S. Peter East But here only 300 years and same civilisation. Reduced to functional currents full of concentrated energy ; Transcendent ; effortlessly achieved (Greek not transcend. at all !) / Spread out, masses weighty force, upward too, but by arduous gradual overcoming of matter : Transcend. the result of struggle of great indiv. genius. Same profound difference in history : State of Fred. II / Elisabeth ; in literature : Dante / Shakespeare ; in philosophy : Aquinas / Bacon⁷⁴.

L'historien d'art explique que 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 supérieure⁷⁵ ». (« I am unable to conceive these changes as independent accidental movements. [They] must be dictated by superordinate force ».) Il propose à ses étudiants d'envisager « l'esprit du temps » comme moyen de donner sens aux phénomènes :

C'est l'esprit des temps que je veux définir. [...] Un organisme irrationnel. Vous pouvez l'appeler 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 véritable.

It is this spirit of the ages which I want to define. [...] Irrat. organism. You can call it irrational. I believe in its exist[ence], see in it the deepest cause of evolution, and find this belief confirmed in thousands of details which once you follow the method dictated by this belief fall into their proper places and reveal their true meaning⁷⁶.

Pevsner refuse que sa conception de l'esprit du temps ne soit confondue avec un pur déterminisme social, mais n'offre pas, en contrepartie, de définition proprement dite. Il prétend être guidé par l'intuition d'une catégorie philosophique englobante, à laquelle il propose à son auditoire d'adhérer comme on adopte une croyance. Il faut noter que, s'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, 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 *a posteriori*, cette approche libère l'histoire de l'art du déterminisme de type hégélien, permettant ainsi le renouveau, ou le début dans certains cas, de

⁷⁴ Pevsner, Nikolaus « The Spirit of Greek Art », 18 novembre 1941, GP 3/54.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

recherches sur des périodes et des zones géographiques jusqu'alors négligées par l'historiographie de l'art. L'absence de hiérarchie entre les styles et les périodes artistiques a un effet libérateur sur l'historiographie pevsnerienne, ce que nous allons voir à travers l'exemple des concepts de maniérisme et de baroque.

3.2 Le maniérisme

Un historien de l'art se fait connaître à travers sa prise de position dans les grands débats qui animent la discipline à l'orée de sa carrière. Ainsi, dans les années 1920 Pevsner suit la ligne tracée par Pinder et s'intéresse la question du maniérisme : une telle notion lui semble nécessaire pour définir une période distincte entre la Renaissance et le baroque. Les débats conceptuels au sein des cercles intellectuels sont une chambre d'écho dans laquelle cette nouvelle voix qui est la sienne doit se faire entendre et trouver le ton juste. Les travaux fondateurs sur le maniérisme ont été présentés par Walter Friedländer (1873-1966)⁷⁷ lors d'une série de conférences entre 1924 et 1928 et publiés sous le titre *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, et *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen*⁷⁸. Ancien étudiant de Wölfflin à Berlin, Friedländer a travaillé au *Preussischen Historischen Institut* à Rome et fait progresser les recherches sur le peintre baroque Nicolas Poussin⁷⁹ ainsi que sur Federico Barocci, un artiste dont l'œuvre ne se situe de manière satisfaisante ni dans la fin de la Renaissance, ni dans la période baroque⁸⁰. Ceci l'amène à réfléchir à 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'*Institute of Fine Arts* de New York.

Après l'obtention de son doctorat, Pevsner se penche sur ce sujet émergent. Il annonce sa position dans les débats autour du maniérisme dans l'article « Gegenreformation und Manierismus » de 1925, commençant par défendre 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, en quoi je me sais en opposition aux opinions exprimées récemment

⁷⁷ Voir Posner, Donald, « Introduction », in : Friedlaender, Walter, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York : Columbia University Press, 1965, pp. xi-xix ; Beyer, Andreas, *Zehn Klassiker der Kunstgeschichte : Eine Einführung*. Cologne : Dumont, 1996, pp.13-21 et Betthausen / Feist / Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon, op. cit.*, pp. 104-107.

⁷⁸ Friedlaender, Walter, *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*. Berlin : de Gruyter, 1920 et *id.*, *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen*. Leipzig : Teubner, 1920.

⁷⁹ *Id.*, *Nicolas Poussin : Die Entwicklung seiner Kunst*. Munich : Piper, 1914.

⁸⁰ *Id.*, *Das Kasino Pius IV*. Leipzig : Hiersmann, 1912.

par Kautzsch. [...] Il semble possible et nécessaire de redonner au XVI^e siècle et au siècle précédent ce qu'avaient en commun les artistes, même parmi les plus dissemblables, et d'en tirer des critères stylistiques valables pour toute la période⁸¹.

Commenter l'émergence d'une historiographie du maniérisme lui donne l'occasion de se positionner sur le plan méthodologique et thématique. Le prétexte de son article est un commentaire du livre *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* de Werner Weisbach paru en 1921, dont il cite le postulat en introduction :

C'est l'un des processus les plus mystérieux du fait historique que de savoir comment 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 intellectuel⁸².

Pevsner salue l'application bienvenue de l'enseignement de Dvořák : « La position théorique adoptée par Weisbach dans ce livre me semble très fructueuse [...] La transition dans notre discipline d'une posture purement formelle vers une 'histoire de l'art comme histoire des idées' rend de tels travaux nécessaires et riches en résultats⁸³ ». Il identifie cette position intellectuelle comme un moment de transition générale de la recherche en histoire de l'art et s'inscrit au sein de ce mouvement, tout comme dans la conclusion, où il s'associe aux historiens qui ont récemment commencé à traiter du maniérisme :

Je dois aux réflexions que Pinder va, je l'espère, développer ici [dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, NDA] et auxquelles j'ai contribué dans la phase d'élaboration dans des cours et des séminaires, certaines des idées présentées plus haut sur l'art du maniérisme. L'essai de W. Friedländer paru dans le volume 2 de cette année sur les débuts du style anti-classique ne m'a été connu qu'après avoir terminé mes travaux. Je fus satisfait de constater que les points importants, tels

⁸¹ Pevsner, Nikolaus, « Gegenreformation und Manierismus », *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 46, 1925, pp. 243-262, ici p. 244 : « Unbedingt halte ich die These vom Manierismus als Stilbegriff für gültig, wobei ich mich im Gegensatz zu den jüngst von Kautzsch vertretenen Anschauungen weiß. [...] Uns scheint es möglich und nötig, auch im 16. wie in den vorhergehenden Jahrhunderten dem nachzugehen, was selbst die einander unähnlichsten Künstler gemeinsam haben und darauf für die ganze Epoche gültige Stilkriterien abzuleiten ».

⁸² Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, *op. cit.*, p. 210 : « Es gehört zu den geheimnisvollen Vorgängen des geschichtlichen Geschehens, wie eine formal-künstlerische Entwicklung und ein geistiger Prozeß sich nebeneinander bewegen und ineinander aufgehen, so daß schließlich die Formgebung als adäquater Ausdruck des leitenden Ideengehalts dieses Prozesses erscheint ».

⁸³ Pevsner, « Gegenreformation und Manierismus », *op. cit.*, p. 243 : « Die Betrachtungsweise Weisbachs in diesem Buche dünkt mich sehr fruchtbar und nachahmungswürdig. Die Wendung von der rein formalen Einstellung in unserer Wissenschaft zur 'Kunstgeschichte als Geistesgeschichte' macht solche Arbeiten notwendig und ergebnisreich ».

que l'unité et l'indépendance du maniérisme comme période stylistique et son début dans les années 1520, concordent avec mes démonstrations⁸⁴.

Pevsner compte sur cet article pour poser les fondements de sa carrière et contribuer à la progression de la discipline qu'il ne manque pas d'appeler « notre ».

Les prémisses méthodologiques de Weisbach aboutissent selon Pevsner à des conclusions erronées. Il se présente donc, en contrepartie, comme le véritable pionnier qui va aborder cette période artistique indéterminée, à cheval entre la Renaissance et le baroque, selon les principes de la *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Voici comment Dvořák définit sa pratique dans un discours de 1920 :

Le fondement de l'art n'est pas la résolution et le développement de problèmes formels ; l'art est toujours et avant tout expression des idées qui gouvernent l'humanité, et son histoire, tout autant que celle de la religion, de la philosophie ou de la poésie, fait partie de l'ensemble plus général qu'est l'histoire des idées⁸⁵.

Le passage suivant, tiré de l'introduction de l'article de Pevsner, est à la fois une reprise de cette méthode et la revendication d'un rôle majeur dans l'évolution (qu'il juge indispensable) de l'historiographie de l'art de langue allemande. Sa tâche est « liée à la discipline de l'histoire » :

La succession des générations de l'époque de la Contre-Réforme nous informe sur l'unité de l'époque toute entière et sur le parallélisme des arts visuels. Dans ce but, j'ai rassemblé les faits de telle façon que, dans la mesure du possible, chacun suggère un parallèle avec des manifestations artistiques contemporaines. Aujourd'hui même, dans notre discipline, il n'est pas rare que les fondements historiques soient négligés au profit de l'étude de l'évolution formelle, ce qui conduit à développer de fausses opinions sur les prémisses possibles de la création des œuvres d'art, et ainsi d'arriver à des interprétations fausses. C'est aussi pour

⁸⁴ *Ibid.*, p. 261 : « Den Gedankengängen, die Pinder hoffentlich bald hier entwickeln wird, und an deren Entstehen in Vorlesungen und Seminar-Übungen ich teilnahm, habe ich manches von den oben dargestellten Ideen zur Kunst des Manierismus zu verdanken. Den in Heft 2 dieses Jahrganges erschienenen Aufsatz W. Friedländers über die Anfänge des anticlassischen Stiles hingegen lernte ich erst nach dem Abschluß meiner Arbeiten kennen. Es war mir eine Genugtuung, feststellen zu können, daß er in leitenden Gesichtspunkten wie der Einheitlichkeit und Selbständigkeit des Manierismus als Stilperiode und ihres Beginns um 1520 mit den hier ausgeführten Überzeugungen übereinstimmt ».

⁸⁵ Dvořák, Max, « Über Kunstbetrachtung », 1920, in : *id.*, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. Munich : Piper, 1924, p. x : « Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Aufgaben und Probleme ; sie ist auch immer und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen, ihre Geschichte, nicht minder als die der Religion, Philosophie oder Dichtung, ein Teil der allgemeinen Geistesgeschichte ».

cette raison qu'il me semble important d'établir une base historique pour le développement artistique du maniérisme en Italie⁸⁶.

On retrouve cette profession de foi en introduction du volume du *Handbuch der Kunstwissenschaft* sur le baroque écrit par Pevsner, *Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko* qui paraît trois ans plus tard, un texte clé pour comprendre la nature de l'historiographie pevsnerienne. On trouve rarement, dans le reste de son œuvre, la revendication aussi explicite d'une méthode et de l'appartenance à une école de pensée. Ici, il définit sa discipline avec aplomb : « Le but de toute science historique est la détermination de l'essence des époques historiques, et son expression dans l'art est le thème de l'histoire de l'art⁸⁷ ». La méthode à développer répond à ce thème essentiel. Pevsner la définit par délimitation et par opposition à d'autres voies, qu'il aborde par l'absurde :

Une méthode qui se limiterait entièrement à l'individu oublierait le lien de tous les artistes, même les plus grands, aux lois intellectuelles, spirituelles et formelles de leur époque, et la méthode inverse est presque une absurdité : une méthode qui néglige les lois formelles au profit des lois intellectuelles et spirituelles, néglige les moyens d'expression qui sont le propre des arts plastiques, tandis qu'une méthode consacrée uniquement à la loi des formes échoue rapidement, surtout dans le cas des époques dont les préoccupations intellectuelles majeures sont les plus éloignées de notre propre pensée, à cause d'une incompréhension de la forme, du fait qu'elle ignore les principes intellectuels dont cette forme est issue⁸⁸.

Pevsner écarte la possibilité d'écrire une histoire des artistes ou une histoire des formes comme moteur de l'évolution esthétique. Se plaçant entre les deux extrêmes, 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 : la présentation partira toujours de l'analyse précise d'œuvres singulières, pour parler

⁸⁶ Pevsner, « Gegenreformation und Manierismus », *op. cit.*, p. 245 : « Somit ist unsere Aufgabe umschrieben. Sie ist zunächst eine geschichtswissenschaftliche. Der Ablauf der Generationen der Gegenreformationszeit soll uns die Einheitlichkeit der ganzen Epoche und die Parallelität zur bildenden Kunst lehren. Dieser Absicht entsprechend habe ich die Tatsachen so zusammengestellt, daß möglichst eine jede die Parallele zu gleichzeitigen Kunsterscheinungen nahelegt. Gerade heute werden in unserem Fache nicht selten die historischen Grundlagen über der Erkenntnis der formalen Entwicklung vernachlässigt, was leicht dazu führt, über die möglichen Schöpfungs-Voraussetzungen der Kunstwerke falsche Meinungen zu hegen und so auch zu unrichtigen Interpretationen zu gelangen. Auch aus diesem Grunde erscheint mir die Schaffung eines geschichtlichen Fundamentes für die italienische Kunstentwicklung des Manierismus von Wert sein ».

⁸⁷ *Id.*, *Italienische Malerei*, *op. cit.*, p. 3. : « Das Ziel aller historischen Wissenschaften ist die Erkenntnis des Wesens der geschichtlichen Epochen, seine Offenbarung durch die Kunst ist Thema der Kunstgeschichte ».

⁸⁸ *Ibid.* : « Eine Methode, die sich ganz auf das Individuum beschränkt, übersieht die Bindung aller, auch der größten Künstler an die geistigen, seelischen und formalen Gesetze ihrer Epoche, die entgegengesetzte Methode ist praktisch eine Absurdität – eine Methode, die über den geistig-seelischen die formalen Gesetze vernachlässigt, vernachlässigt die gerade der darstellenden Kunst eigenen Ausdrucksmittel, eine Methode aber, die sich nur um Formgesetz bekümmert, verfällt leicht, vornehmlich bei Epochen, deren führende geistige Probleme unserem eigenen Denken fern liegen, einem Mißverstehen der Form aus Unkenntnis ihrer geistigen Voraussetzungen ».

seulement ensuite du style de l'artiste, du style de sa région d'origine, de son époque, et avancer finalement vers les principes relatifs à l'histoire des idées. Le problème stylistique est donc primordial et, quand bien même on ne trouverait pas ici de recherches nouvelles, on peut dire que la structure du propos, c'est-à-dire la conception des idées principales et du caractère et de la succession des styles, est innovante⁸⁹.

Le style indique la présence d'un dénominateur commun formel dans la production visuelle d'une période et suppose l'interaction de l'histoire culturelle avec la production artistique :

Celui qui prétendrait que la trame d'une époque, faite de milliers de fils, se laisse réduire aux quelques formules d'une définition stylistique, produirait une interprétation bien pauvre. Certes, aucun grand artiste n'a été isolé de son époque, mais ceux qui ne se soumettent qu'aux lois formelles de leur époque tendent toujours, sur le plan spirituel, vers une époque déjà passée, ou à venir⁹⁰.

Il est intéressant de remarquer avec quelle insistance Pevsner présente ce projet d'« une histoire de l'évolution du style⁹¹ » comme un pas en avant dans la direction la plus appropriée pour la discipline. Le positionnement du jeune historien de l'art passe, on le voit, par une polémique : dans l'article de 1925, il conteste l'association établie par Weisbach entre baroque et Contre-Réforme. Pour ce faire, il remet en cause les bornes chronologiques du mouvement intellectuel et religieux, arguant du même coup qu'il est nécessaire de repenser son effet sur les formes artistiques contemporaines :

La question de savoir si l'époque de la vraie Contre-Réforme, telle qu'elle sera désormais circonscrite, peut être subsumée sous le qualificatif baroque, est essentielle. Nous sommes convaincus que cette époque homogène et close a engendré aussi son style homogène, un style qui n'était propre qu'à elle et qui s'oppose essentiellement au baroque, justement, et revendique un nom propre⁹².

Dans le livre de 1928, le débat est étendu à d'autres grands noms de l'histoire de l'art. La transition du statut de disciple à celui de chercheur à part entière s'opère là encore

⁸⁹ *Ibid.*, p. 1 : « Was im einzelnen die Methode, nach der hier vorgegangen wird, angeht, so soll es sich weder um reine Formgeschichte noch um reine Geistesgeschichte handeln, die Darstellung wird vielmehr immer von der ausführlichen Analyse des einzelnen Bildes ausgehen und erst von ihr aus zum Stil des Künstlers, zum Stil seiner Heimat, seiner Zeit und schließlich zu den geistesgeschichtlichen Grundlagen vordringen. Das Stilproblem steht also in jedem Falle im Vordergrund, und wenn man neue Forschungen hier nicht finden wird, so darf als neu statt dessen die Anordnung des Stoffes, d. h. die Auffassung von den jeweils leitenden Ideen und von Charakter und Aufeinanderfolge der Stile bezeichnet werden ».

⁹⁰ *Ibid.*, p. 77 : « Wie arm ist doch aber, wer verlangt, daß sich das tausendfache Gewebe einer Zeit auf die wenigen Formeln einer Stildefinition reduzieren lasse. Es hat gewiß nie einen großen Künstler gegeben, der außerhalb seiner Zeit stände, wohl aber immer solche, die nur formalen Gesetzen ihrer Epoche untergeordnet sind, im Seelischen aber noch einer vergangenen oder schon einer kommenden Zeit zuneigen ».

⁹¹ *Ibid.*, p. 1 : « Darstellung der Stilentwicklung ».

⁹² *Id.*, « Gegenreformation und Manierismus », *op. cit.*, p. 244 : « Von entschiedener Bedeutung ist das Problem, ob die Zeit der wirklichen Gegenreformation, wie sie im folgenden umschrieben werden soll, unter die Beziehung Barock subsumiert werden darf. Wir sind hier der Überzeugung, daß diese einheitliche und abgeschlossene Epoche auch ihren einheitlichen und nur ihr eigenen Stil hervorgebracht hat, der im wesentlichen zum Barock in schroffem Gegensatz steht und einen eigenen Namen zu beanspruchen hat ».

dans un double mouvement de prise de distance critique par rapport à certaines sources, et de revendication d'une continuité et d'affinités avec d'autres :

[Il est] nécessaire de considérer l'époque de 1515 à 1590 voire 1620 comme une unité stylistique fermée et dotée d'une désignation stylistique propre. Que cela n'ait eu lieu ni chez Schmarsow, ni chez Wölfflin ou Strzygowski, explique l'évidente confusion de ses auteurs au sujet de la fin du XVI^e siècle. Non seulement le mot maniérisme est le terme le plus adapté car il exprime un trait majeur du style, mais encore, il a été employé au sujet des aspects les plus variés de l'époque, par des sources très différentes : pour désigner le style du XVI^e siècle dans son ensemble par Pinder et Panofsky, pour une forme d'art générale et récurrente par [Lili] Fröhlich-Bum et [Margarete] Hoerner, pour une partie fixe, plus limitée de l'art du XVI^e siècle dans des sources italiennes plus anciennes et chez Burckhardt, Grimm etc., Weisbach, mais aussi par Dvořák (Tintoret, Greco) ou Max Friedländer (les maniéristes d'Anvers vers 1515)⁹³.

On reconnaît là l'application du principe ordonnateur selon lequel « des formes linguistiques transmises et un fonds sémantique commun lient des universitaires à certains types d'énoncés particuliers et excluent d'autres formes d'expression⁹⁴ ».

Pevsner souligne la pertinence du nouvel outil herméneutique ainsi constitué : « Peu d'époques nécessitent aujourd'hui, en préalable à une étude d'histoire de l'art, une connaissance aussi détaillée des questions intellectuelles générales que le XVI^e siècle⁹⁵ ». Il estime que l'emploi du paradigme de l'histoire de l'art comme histoire des idées résoudrait la question de la place de l'historien de l'art par rapport à son objet d'étude :

Un historien qui prétendrait être indépendant des valeurs esthétiques et morales de son époque et pouvoir atteindre à un jugement objectif, se fourvoierait. S'il cherchait à réguler ses opinions grâce à celles de l'époque qu'il étudie, il resterait toujours une « iniquité » dès qu'il passe à la pure énumération sous forme de chronique. [...] Même contre sa volonté propre, l'attribution de valeurs correspondra toujours au statut de la recherche contemporaine [...]. Le correctif le

⁹³ *Id.*, *Italienische Malerei*, *op. cit.*, pp. 103-104 : « Es muß notwendig die ganze Epoche von 1515 bis 1590 bzw. 1620 als eine geschlossene Stileinheit behandelt – und demnach auch mit einer eigenen Stilbezeichnung versehen werden. Daß dies weder bei Schmarsow noch bei Wölfflin oder Strzygowski geschehen ist, mußte eine offensichtliche Verlegenheit dieser Autoren dem späteren 16. Jahrhundert gegenüber zur Folge haben. Das Wort Manierismus ist nicht nur die geeignetste Bezeichnung, weil es in sich einen wesentlichen Zug des Stiles ausdrückt, sondern auch weil es bereits von den verschiedensten Seiten für die verschiedensten Erscheinungen der Zeit gebraucht worden ist : für den ganzen Stil des 16. Jahrhundert von Pinder und Panofsky, für eine allgemeine, immer wiederkehrende Kunstart von Fröhlich-Bum und Hoerner, für einen enger fixierten Teil der Kunst des 16. Jahrhundert von den älteren italienischen Quellen, von Burckhardt, Grimm usw., von Weisbach, aber auch von Dvořák (Tintoretto, Greco) oder Max Friedländer (Antwerpener Manieristen um 1515) ».

⁹⁴ Bollenbeck / Knobloch, *Semantischer Umbau der Geisteswissenschaften*, *op. cit.*, p. 21 : « Tradierte Redeweisen und semantische Bestände binden das akademische Personal an bestimmte Aussagetypen und grenzen andere Aussagemöglichkeiten aus ; sie schaffen auch Aussagetypen, die das Personal verbindet ».

⁹⁵ Pevsner, *Italienische Malerei*, *op. cit.*, p. 3 : « Für wenige Epochen ist eingehendes Wissen um die allgemeingeistigen Probleme heute eine so notwendige Voraussetzung kunsgeschichtliche Arbeit wie für das 16. Jahrhundert ».

plus sûr contre le rejet intuitif de ce qui semble aujourd'hui sentimental et vain, ce sont les jugements de l'époque contemporaine du peintre⁹⁶.

Cette idée figure déjà dans « Gegenreformation und Manierismus » :

Pour me prémunir contre les critiques selon lesquelles le choix des faits historiques serait arbitraire et destiné uniquement à imposer les parallèles avec les productions artistiques, je cite exprès, aussi souvent que possible, les écrits les plus importants sur la Contre-Réforme. Tous sans exception démontrent que les faits étaient déjà connus et avérés et que seuls leur agencement et les conclusions tirées sur l'unité stylistique de l'histoire et de l'art sont nouveaux⁹⁷.

Le travail d'exégèse de l'historien de l'art est une fonction que Pevsner endosse alors pour le reste de sa carrière, dans laquelle il cultive un rapport étroit aux sources.

Conformément au cadre interprétatif de la *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, il démontre que le phénomène culturel, intellectuel et historique de la Contre-Réforme trouve son expression dans l'art maniériste, qui rejette les valeurs picturales de la Renaissance :

La posture et la parole sont encore de la Renaissance, on peut même dire qu'elles ont atteint un apogée formel [...] Mais le contenu, l'essence même, font l'objet d'une transformation et aspirent à un but nouveau. Cette transition se reflète trait pour trait dans la peinture. [...] Partout une nouvelle forme picturale compliquée et amphigourique et l'outrance de traits particuliers du style précédent, partout un détachement de l'idéal anthropocentré et harmonieux de la Renaissance. Même là où la religiosité intérieure fait défaut, les peintres ne trouvent plus aucune satisfaction dans le calme et la clarté de la Renaissance⁹⁸.

Pevsner accentue l'idée de rupture dans *Italienische Malerei*, dans une analogie qui fait du maniérisme une époque aussi étrangère que le Moyen Âge :

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 132-133 : « Es kann nur eine Selbsttäuschung sein, wenn der Historiker meint, sich von der ästhetischen oder moralischen Wertgebung seiner Zeit frei machen und zur Objektivität des Urteils gelangen zu können. Sucht er auch noch so sehr seine Meinungen durch diejenigen aus der Zeit, mit der er sich beschäftigt, zu regulieren, eine 'Ungerechtigkeit' wird stets bleiben, sobald er über das rein chronikhafte Aufzählen hinausgeht. [...] Selbst gegen den eignen Willen wird die Wertsetzung immer dem jeweils Aktuellen zuneigen [...]. Das sicherste Korrektiv gegen eine gefühlsmäßige Ablehnung dessen, was heute leicht als sentimental und leer erscheint, sind, wie gesagt, die Urteile aus des Künstlers eigener Zeit.

⁹⁷ *Id.*, « Gegenreformation und Manierismus », *op. cit.*, p. 245 : « Um mich vor dem Einwande zu bewahren, als sei die Auswahl der historischen Fakten einseitig und nur zur Gewinnung der Parallelen mit den Kunsterscheinungen erfolgt, zitiere ich absichtlich so oft wie möglich die wichtigsten Schriften über die Gegenreformation. Aus ihnen geht ausnahmslos hervor, daß alle Tatsachen bereits bekannt und festgestellt waren, und daß nur ihre Anordnung und die Folgerungen für die Stileinheit von Geschichte und Kunst neu sind ».

⁹⁸ *Ibid.*, p. 247 : « Das äußerliche Gehaben und die Redeform bleibt noch die der Renaissance, ja es wird mit Recht sogar hervorgehoben, daß sie zu besonderer Formvollendung übersteigert wird [...]. Aber der Inhalt, das eigentliche Wesen ist in Wandlung begriffen und strebt einem neuen Ziele zu. Auf's Haar entsprechend speilt sich in der *Malerei* der Übergang ab. [...] Überall eine neue komplizierte, verworrene Bildform und die Übertreibung von Einzelzügen des vorhergehenden Stils, überall Abwendung von dem anthropozentrischen und harmonischen Ideal der Renaissance. Ja, auch da, wo innere Religiosität gewiß noch fehlt, finden die Maler jedenfalls keine Befriedigung mehr in der Ruhe und Klarheit der Renaissance ».

Les commentateurs de l'art médiéval sont d'eux-mêmes prudents dans leurs interprétations, sachant à quel point l'âme humaine qui s'exprime ici, dans ses émotions et ses pensées, diffère de l'esprit d'aujourd'hui. En revanche, en ce qui concerne l'art depuis la Renaissance (c'est-à-dire l'art moderne), la tentation est grande de postuler chez les artistes la présence d'émotions et de pensées de notre propre période. Si l'on peut certes le concéder pour la Haute Renaissance et le baroque, c'est tout à fait prohibé dans le cas de la période du maniérisme située entre ces deux styles. Seule une plongée personnelle dans la structure intellectuelle de cette époque peut conduire à une interprétation juste de ses œuvres d'art, de la même manière que cela est nécessaire pour le XIV^e siècle. De fait, le rapport de l'esprit du XIV^e siècle au XIII^e siècle est similaire au rapport entre l'esprit du maniérisme et l'esprit de la Renaissance. Le point déterminant est l'abandon d'un idéal dirigé vers l'ici-bas, vers l'harmonie de l'existence et la beauté organique de la forme au profit de la quête de l'au-delà et d'un idéal de beauté désincarnée⁹⁹.

Dans ses deux textes sur le maniérisme, Pevsner emprunte les outils herméneutiques proposés par Pinder dans *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* afin d'introduire à la fois nuances et cohérence dans la succession d'artistes : « À cette première génération de la culture de l'après-Renaissance qui correspond à la première génération maniériste », écrit Pevsner, « succède la transition, dans beaucoup de cas étroitement liée à la précédente dans ses apparences, de la Contre-Réforme au sens strict¹⁰⁰ ». Il utilise la notion que Pinder pose comme une « hypothèse de travail utile à l'histoire de l'art¹⁰¹ », qui permet de fonder un « raisonnement historique polyphonique¹⁰² » essentiel : « *Il existe des 'générations', qui sont en règle générale unies autour d'un certain type de problème dominant*¹⁰³ ». Reprenant ce concept flexible de génération, Pevsner aborde les temporalités artistiques non de façon linéaire, mais dans une superposition complexe :

⁹⁹ *Id.*, *Italienische Malerei*, *op. cit.*, p. 3 : « Wer sich mit mittelalterlicher Kunst beschäftigt, wird von selbst vorsichtig in seinen Deutungen werden, in der Erkenntnis, wie unähnlich dem heutigen Geiste die menschlichen Seelen, die sich hier offenbaren, in ihren Gefühlen und Gedanken sein müssen. Was dagegen die Kunst seit der Renaissance – also die moderne Kunst – betrifft, so ist die Versuchung groß, der eigenen Zeit entsprechende Gefühle und Gedanken in den Künstlern vorzusetzen. Wenn dies für die Hochrenaissance und den Barock immerhin gestattet sein kann, so verbietet es sich durchaus für die zwischen beiden Stilen liegende Zeit des Manierismus. Nur ein wirkliches Sich-Versenken in die geistige Struktur dieser Epoche vermag zur richtigen Deutung ihrer Kunsterscheinungen zu führen, ganz im gleichen Sinne, wie dies etwa für das 14. Jahrhundert erforderlich ist. Und tatsächlich steht der Geist des 14. Jahrhunderts zu dem des 13. in einem ähnlichen Verhältnis wie der Geist des Manierismus zu dem der Renaissance. Das Entscheidende ist die Aufgabe eines aufs Diesseits, auf die Harmonie des Lebens und die organische Schönheit der Form gerichteten Ideals zugunsten der Sehnsucht nach dem Jenseits und eines Ideals entkörperlichter Schönheit ».

¹⁰⁰ *Id.*, « Gegenreformation und Manierismus », *op. cit.*, p. 247 : « Auf diese erste Generation der Nachrenaissance-Kultur, der die erste Manieristen-Generation entspricht, folgt, in vielen Erscheinungen eng mit ihr verflochten, die Überleitung zur strengen Gegenreformation ».

¹⁰¹ Pinder, *Das Problem der Generation*, *op. cit.*, p. xvi : « Eine brauchbare Arbeitshypothese für die Kunstgeschichte – das allermindestens glaube ich zu geben ».

¹⁰² *Ibid.* : « Das polyphone Geschichtsdenken ist das Wesentliche ».

¹⁰³ *Ibid.*, p. 16 : « *Es gibt 'Generationen' von normalerweise überwiegend einheitlichem Problemcharakter* ». (Pinder souligne.)

Ce n'est que par notre distance par rapport aux choses que différents styles et communautés d'âge s'assemblent avec une relative facilité, tandis que pour les hommes du XVII^e siècle la vie artistique d'alors devait être, d'après le principe de « simultanéité des âges différents », tout aussi confuse et riche en contradiction que pour nous l'art des cinquante dernières années¹⁰⁴.

Dans cet extrait, Pevsner paraphrase le titre du chapitre « Die 'Ungleichzeitigkeit' des Gleichzeitigen », dans lequel Pinder établit que les styles n'ont pas de limites chronologiques strictes : contrairement à l'image qu'en donne l'histoire de l'art, ils ne se suivent pas mais se superposent. Malgré tout, « l'essence des artistes réside dans le moment de leur naissance. Leurs problèmes naissent avec eux¹⁰⁵ ». Tant qu'elle reste consciente de cette « pluridimensionalité¹⁰⁶ », la recherche en histoire de l'art, qui a besoin de limites et de synthèses pour structurer le raisonnement et le communiquer, restera valide. Le concept de génération se présente alors comme un outil pour « le groupement raisonné des dates de naissance décisives¹⁰⁷ ».

Dans le contexte de notre étude, il est intéressant d'observer la réception de ce livre de Pinder en Grande-Bretagne. Le critique du *Burlington Magazine* fait un sort au concept de génération et aux tendances théoriques de la recherche de langue allemande dans les études sur l'art. Après avoir complimenté Werner Weisbach pour une monographie de Rembrandt¹⁰⁸, 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* » (sic) 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 de l'art en lui-même clairement et sans notions présumées et laisserait les mondes spirituels en paix¹⁰⁹.

¹⁰⁴ Pevsner, *Italienische Malerei*, op. cit., p. 168 : « nur aus unserer Ferne die Dinge sich so verhältnismäßig einfach zu verschiedenen Stilen und Altergemeinschaften zusammenziehen, während sich für die Menschen des 17. Jahrhunderts das damalige Kunstleben infolge der zu allen Zeiten giltigen 'Gleichzeitigkeit der Ungleichaltrigen' genau so unübersichtlich und reich an Widersprüchen ausgenommen haben muß wie für uns dasjenige der letzten fünfzig Jahre ».

¹⁰⁵ Pinder, *Das Problem der Generation*, op. cit., p. 13 : « Das Wesen der Künstler liegt also auch noch darin, wann sie geboren werden. Ihre Probleme werden mit ihnen geboren ». (Pinder souligne.)

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 14 : « Diese Anschauung [...] ist schon ein Gewinn am Mehrdimensionalität ».

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 15 : « die Tatsache der *gesetzmäßigen Gruppierung entscheidender Geburten* ». (Pinder souligne.)

¹⁰⁸ Weisbach, Werner, *Rembrandt*. Berlin : de Gruyter, 1926.

¹⁰⁹ *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 51, n° 295, octobre 1927, pp. 199-200 : « Herr Pinder's book is of a different character and it is difficult to see why he chooses art as his subject. His praiseworthy attempt to write on art in a manner that will include the whole of the 'Geistige Welte' (sic) of necessity results in obscurity. There has been lately so much mystification in art literature, so many disproportioned cocktails of philosophy, theosophy and art, that one would rather see a book which deals clearly, and without preassumed notions, with art itself and gives the spiritual worlds a rest for a while ».

On a là une illustration du décalage institutionnel entre la *Kunstwissenschaft* ou *Kunstgeschichte* et les études sur l'art menées en Grande-Bretagne, qu'il serait abusif d'appeler *art history* à la fin des années 1920.

Ce décalage est encore présent dans la critique de *Barockmalerei in den romanischen Ländern* dans le *Burlington Magazine* en 1931, assez élogieuse par ailleurs, surtout sur la partie écrite par Pevsner, dont elle salue la démonstration rigoureuse. Le postulat de la *Geistesgeschichte als Kunstgeschichte* n'est pas remis en cause : « La tendance générale vers la sécularisation dans l'Italie du dix-septième siècle apparaît dans le monde de l'art, et [Pevsner] fait ici de nombreux parallèles intéressants¹¹⁰ ». L'introduction du terme de maniérisme comme qualificatif d'un style, en revanche, ne peut se faire qu'en le démarquant du corps du texte : « Dr. Pevsner parle de ce qu'on appelle le mouvement du 'maniérisme' en Italie. [...] Il affirme que vers 1530, le 'maniérisme' s'était amalgamé en un style universel¹¹¹ ». 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 sujets, en tant qu'ils dominent une période en particulier¹¹².

Le *Burlington Magazine* dénonce à mots couverts l'arbitraire d'un processus de détermination et de délimitation des différents styles qui partirait du terme nouvellement créé. Il préconise au contraire un processus déductif qui n'est pas sans rappeler l'approche de l'histoire de l'art comme histoire des idées.

Le déplacement en Grande-Bretagne prive Pevsner de la résonance conceptuelle du maniérisme, bien qu'il tente de maintenir le dialogue dans lequel il avait pris place en Allemagne. L'une des tâches qu'il doit entreprendre est en effet la diffusion de notions stylistiques qui font partie de son vernaculaire, mais ne sont pas courantes dans le nouveau milieu où il évolue. C'est le cas pour le terme « maniérisme », dont le

¹¹⁰ Richter, G. M., « Manierismus : Barockmalerei in den Romanischen Ländern », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 58, n° 337, avril 1931, pp. 202-203, ici p. 202 : « The general tendency towards secularization in Italy in the seventeenth century showed itself in the World of art, and here he draws many interesting parallels ».

¹¹¹ *Ibid.*, : « Here, Dr. Pevsner deals with the so-called 'Manierismus' movement in Italy. He maintains that by 1530 'Manierismus' had become a consolidated, universal style ».

¹¹² *Ibid.*, p. 203. : « Both authors have tried to define the essential ideas of 'Manierismus' and 'Barock' and to link up the artistic with the intellectual and political aspects of contemporary life. But to my mind, they have not concerned themselves enough with simple, workaday foundations of art. Every artist is first and foremost a craftsman, and has himself to wrestle with problems and subjects as they present themselves to him and his contemporaries. Any definition of style should therefore be based on a consideration of such problems and subjects as prevail in a given period ».

traitement différencié dans ses travaux post-1933 marque une transition, de la posture polémique dans le contexte d'un débat historiographique animé, à l'approche didactique conçue pour un public qui a besoin d'une définition, qu'il soit universitaire ou profane. Dans *Academies of Art* par exemple, il faut introduire le maniérisme auprès de ce nouveau lectorat, et Pevsner fait de ses collègues et professeurs allemands 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 Pinder¹¹³.

On constate que le transfert du concept de maniérisme lui-même dans la sphère anglophone s'opère sans remise en question : pour Pevsner, il est inutile de justifier pourquoi c'est un outil indispensable à l'analyse stylistique.

3.3 Le baroque

Pevsner fait ses preuves en tant qu'historien de l'art au seuil de sa carrière sur la question du baroque, dans sa thèse sur l'architecture de Leipzig. Dans la dédicace de la version publiée, il 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 Schmarsow¹¹⁴, « faute d'avoir profité personnellement de son enseignement, pour ses travaux sur l'essence du style baroque qui ont servi de modèle à toute la méthode scientifique de ce livre¹¹⁵ ». Dans son étude, il se passe de définition et parle d'emblée de l'« architecture baroque » (« *Barockbaukunst* » ou « *Barockarchitektur* ») et de l'« époque baroque » (« *Barockzeit* »)¹¹⁶. En effet, depuis les premières utilisations esthétiques de la notion chez Burckhardt, elle est connue et peut être utilisée comme outil, même si l'historien suisse l'employait 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 en parle un dialecte sauvage¹¹⁷ ».

¹¹³ Pevsner, *Academies of Art*, *op. cit.*, note. 7 p. 46 : « The conception of Mannerism as a genuine, universal and clearly definable style following Renaissance and preceding Baroque has as yet not really penetrated into England. It was first developed in Germany, where the history of art as an academic subject has so much more tradition and weight than in this country. Dvořák and Pinder are the two names chiefly to be recorded ».

¹¹⁴ Schmarsow a notamment écrit sur l'architecture baroque dans *Barock und Rokoko : eine Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*. Leipzig : Hirzel, 1897.

¹¹⁵ Pevsner, Préface, *Leipziger Barock*, *op. cit.* : « denen ich vielleicht, wenn auch nicht mehr auf Grund persönlich genossener Ausbildung, so doch auf Grund seiner für die ganze wissenschaftliche Methode dieses Buch vorbildlichen Arbeiten über das Wesen des Barockstiles, August Schmarsow anfügen darf ».

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 1, p. 4 et p. 8.

¹¹⁷ Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 1855, in : *Jacob Burckhardt Werke : kritische Gesamtausgabe*, vol. II. Munich : Beck, 2001, p. 298 : « Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt ».

Wölfflin reprend le concept dans *Renaissance und Barock*. Par la suite, dans *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, le système de polarités stylistiques lui permet d'adopter une position neutre : « Le baroque, ou disons l'art moderne, n'est ni le déclin ni une perfection de l'art classique, il constitue un art tout à fait différent¹¹⁸ ».

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, un *Gesamtkunstwerk* qui associe les caractéristiques, définies comme allemandes, du sublime, de l'introspection, de la profondeur spirituelle¹¹⁹. L'entreprise de redécouverte stylistique menée par Pinder et ses étudiants est d'une telle ampleur que Leo Bruhns écrit en 1938 : « Tu as admirablement reconnu et compris les génies du baroque allemand¹²⁰ ! » L'affirmation qu'il existe un baroque allemand d'une valeur égale par rapport aux œuvres du reste de l'Europe est reprise par Pevsner dans sa thèse :

Vers 1700, l'art baroque en Allemagne a atteint un tournant décisif. Après avoir, dans la plupart des territoires depuis la Guerre de Trente Ans, repris la pensée artistique de l'étranger, de l'Italie ou des Pays-Bas, il devient maintenant véritablement allemand et s'engage dans l'ascension fulgurante qui le mène au sommet de l'architecture, où rien au monde de contemporain ne pourrait se placer à ses côtés¹²¹.

À cette rhétorique nationale enthousiaste, partagée par les historiens d'art de langue allemande, on opposera l'absence de réflexions sur l'art baroque à la même époque au Royaume-Uni, à de rares exceptions près. Dans le contexte britannique, un glissement rhétorique est indispensable pour accompagner le transfert de la notion. Ainsi, il est notamment question du baroque dans une œuvre collaborative parue en 1938 sous la direction de Sacheverell Sitwell, à laquelle Pevsner est invité à participer. Poète, essayiste et critique d'art, Sitwell est la figure même du *connoisseur*¹²². Il est animé d'une passion pour le baroque, qu'il tente de faire partager au public britannique. *German Baroque Sculpture* est un recueil de photographies par Anthony Ayscough

¹¹⁸ Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, *op. cit.*, p. 24 : « Der Barock oder sagen wir die moderne Kunst ist weder ein Niedergang noch eine Höherführung der klassischen, sondern ist eine generell andere Kunst ».

¹¹⁹ Voir Pinder, Wilhelm, *Von den Künsten und der Kunst*. Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1948, p. 97 et suivantes.

¹²⁰ Bruhns, Leo, dédicace, in : Pinder, *Gesammelte Aufsätze*, *op. cit.* : « wie du die genialen Männer des deutschen Barock erfaßt und verstanden ! »

¹²¹ Pevsner, *Leipziger Barock*, *op. cit.*, pp. 34-35 : « Mit der Zeit um 1700 hat in Deutschland die Barockbaukunst den entscheidenden Wendepunkt erreicht. Nachdem sie in den meisten Gegenden seit dem Dreißigjährigen Kriege die künstlerischen Gedanken vom Auslande, aus Italien oder den Niederlanden, bezogen hatte, wird sie erst jetzt wirklich deutsch und schickt sich zu dem steilen Aufstiege an, welcher sie auf eine Höhe der architektonischen Gesinnung führt, der sich nichts Gleichzeitiges in der Welt an die Seite stellen läßt ».

¹²² Voir Parker, Derek (éd.), *Sacheverell Sitwell : a Symposium*. Londres : Rota, 1975.

précédé d'un essai de Sitwell¹²³. Pevsner est chargé de rédiger les notices des illustrations, qui doivent servir de base à une initiation visuelle sur l'univers baroque. Il rassemble également une bibliographie commentée, qui comporte uniquement des titres allemands, à l'exception de *L'art religieux après le Concile de Trente*, d'Émile Mâle (1932)¹²⁴, « l'ouvrage de référence sur le sujet, le plus connu aujourd'hui¹²⁵ ». L'historien déplacé, ayant indiqué que « la seule publication en anglais sur le baroque allemand est le *German Baroque Art* de Sitwell », fait la part belle à plusieurs livres de Pinder, dont l'édition de 1924 de *Deutscher Barock*¹²⁶ : « Le regain d'enthousiasme pour le baroque allemand est à mettre largement sur le compte de ce livre admirablement écrit, richement illustré, et bon marché¹²⁷ ».

L'introduction par Sitwell est typique des écrits sur l'art dans le contexte britannique. Elle est rédigée dans un style évocateur et poétique qui invite le lecteur à la découverte d'un nouveau plaisir esthétique :

Les paillettes et les guirlandes du sapin de Noël deviennent permanentes ou plutôt, tombent des branches scintillantes sur les murs et le plafond [...] Nulle autre race au monde n'a eu la patience de prolonger cette décoration éphémère et de la rendre permanente. C'est un art du sud des Alpes, qui tire son inspiration de la neige sur les branches, et dans lequel les arbres de mai enrubannés et les façades ornées de fresques sont les acteurs et les témoins¹²⁸.

Le discours poétique associe production artistique et sensibilité propre à un peuple du sud de l'Allemagne : « On peut penser que tous ceux qui aiment le caractère et le paysage de la Bavière et de l'Autriche ne sauraient être indifférents à l'architecture typique de ces régions¹²⁹ » qui constituent pour Sitwell « un monde de délicieuse fantaisie ¹³⁰ ». Établissant une correspondance entre les arts, il affirme : « Bientôt, on commencera à apprécier le travail des architectes » qui sont « les contemporains et les

¹²³ Sitwell, Sacheverell et Anthony Ayscough, *German Baroque Sculpture*. Londres : Duckworth, 1938.

¹²⁴ 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.

¹²⁵ Pevsner, « Bibliography », in Sitwell / Ayscough, *German Baroque Sculpture*, *op. cit.* : « By now the best-known standard work on the subject ».

¹²⁶ Pinder, Wilhelm, *Deutscher Barock : die grossen Baumeister des 18. Jahrhunderts*. Königstein : Langewiesche, 1924 (réimpression de l'édition originale, 1912.)

¹²⁷ Pevsner, « Bibliography », in Sitwell / Ayscough, *German Baroque Sculpture*, *op. cit.* : « The revival of enthusiasm for German Baroque is largely due to this admirably written, well illustrated, and inexpensive book ».

¹²⁸ Sitwell, *Ibid.*, p. 14 : « It is the spangle and tinsel of the Christmas tree made permanent ; or shaken down, as it were, from the glittering branches on to the walls and ceiling. [...] No other race in the world has had the patience to prolong this ephemeral decoration into permanence. It is a sub-Alpine art, drawing inspiration from the snow upon the boughs, and in which the painted maypoles and the frescoed housefronts are agent and concomitant ».

¹²⁹ *Ibid.*, p. 9 : « Those persons who love the character and scenery of Bavaria and Austria could hardly be indifferent, it would be thought, to their typical architecture ».

¹³⁰ *Ibid.* : « this world of delightful fantasy ».

équivalents d'Haydn et de Mozart¹³¹ ». Mais il laisse le soin à l'historien de l'art allemand de fournir la démonstration de cette correspondance :

L'expertise de Nikolaus Pevsner va maintenant se déployer. Il s'est donné pour objectif d'identifier et d'expliquer ces détails d'architecture et de sculpture. [...] L'âge d'Haydn et de Mozart trouve son équivalent dans les œuvres de J. M. Fischer, de Dominikus Zimmermann, de [François de] Cuvilliés, des frères [Cosmas Damian et Egid Quirin] Asam, et des cohortes de sculpteurs et d'artisans mineurs de l'époque. Ils illustrent cette musique qui est explicite dans leur ouvrage¹³².

Par contraste avec Pevsner, Sitwell pose sur Saint-André du Quirinal, de Gian Lorenzo Bernini, un regard critique, et fait de sa propre incapacité à comprendre l'œuvre le thème de son analyse :

Difficile de savoir comment nommer toutes ces choses. Ce n'est ni de l'architecture, ni de la sculpture, ni de la décoration. Mais peu importe comment on les décrit, même trois siècles plus tard, elles n'ont pas perdu l'effet de stupéfaction qu'elles ont été conçues pour créer [...]. Leur perfection mécanique et la finition de l'artisanat étaient à la fois des miracles de la mécanique moderne et la plus haute expression de 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'apothéose¹³³.

L'univers baroque s'exprimant en un langage visuel qui ne trouve pas d'équivalent dans la culture britannique contemporaine, Pevsner s'en fait le traducteur. Ainsi, il y a une explication à la confusion des modes de production artistique évoquée par son collègue anglais :

L'un des plus grands 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 légitimement à la fois la peinture et la sculpture¹³⁴.

¹³¹ *Ibid.* : « it will not be long before the work of individual architects begins to be appreciated. [...] It is more evident, still, that the work of these architects is the contemporary and equivalent of Haydn and Mozart ».

¹³² *Ibid.*, p. 28 : « the expert knowledge of Dr. Nikolaus Pevsner is due, now, to display itself. It is his purpose to identify and explain these details of architecture and of sculpture. [...] The age of Haydn, and of Mozart, finds its counterpart in the works of J. M. Fischer, Dominikus Zimmermann, Cuvilliés, the brothers Asam, and the countless lesser sculptors and craftsmen of that time. They illustrate that music, and it is explicit in their handiwork ».

¹³³ *Ibid.*, pp. 30-31 : « It is difficult to know by what name to call these things. They are neither architecture, sculpture, nor decoration. But, however we describe them, even after the passing of three centuries they have not lost the shock of astonishment that they were designed to impart [...]. Their mechanical perfection, the finish of their workmanship, were both the miracle of modern machinery and the highest expression of religious piety. But our own generation, who are still aware of such sentiments in the religious music of Bach, have lost the power to discover them in Bernini when he plays at transformation and apotheosis ».

¹³⁴ Pevsner, « Plate 4 : High altar, Benedictine Church of Melk, 1727-1734. Sculptures : Peter Widrin from models supplied by Lorenzo Mattielli », in *ibid.*, p. 54 : « Perhaps the greatest achievement of Baroque art was that it accomplished a perfect unity of all individual arts under the guidance of architecture [...]. In a Baroque church the architectural structure would be incomplete without its decoration, legitimately incorporating both sculpture and painting. ».

Le *Zeitgeist* donne la clé interprétative de la théâtralité de l'art baroque : « Le fait qu'un ingénieur de théâtre ait été responsable, à l'origine, de l'apparence de l'autel, est tout à fait caractéristique. Dans l'art baroque, le théâtre d'ici-bas et la vision de l'au-delà forment une unité inséparable¹³⁵ ». Pevsner répond donc indirectement aux interrogations de Sitwell sur la relation entre « perfection mécanique » et « piété religieuse » :

Les visiteurs du XX^e siècle doivent se garder de voir dans la pompe de ces [églises] de la frivolité. On pense que le Christ lui-même est présent dans le tabernacle. Ne faut-il donc pas dispenser dans sa demeure la plus exquise splendeur ? [...] Il faut se rendre compte que les grandes églises allemandes du XVIII^e siècle cherchaient à exprimer ces sentiments-là. [...] Elles furent construites dans un âge optimiste, plein de vitalité exubérante. L'autel de Melk en témoigne tout autant que les oratorios d'Haendel et surtout la philosophie de Leibniz¹³⁶.

Par le biais de la *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, l'historien déplacé explique l'exubérance baroque comme l'expression de l'esprit de la Contre-Reforme.

La réception de l'ouvrage est enthousiaste dans l'ensemble, surtout pour la contribution de Pevsner, qui se distingue du style et de l'approche de Sitwell. Les critiques s'accordent pour dire que le nom de l'historien d'origine allemande aurait dû figurer en meilleure place sur la page de titre, puisqu'il a produit « au moins un tiers de ce qui fait la valeur de ce livre, dont une excellente bibliographie et un tableau de synthèse des principaux artistes¹³⁷ ». Le terme « notes descriptives » semble réducteur ou du moins trop « modeste » car « la part de Nikolaus Pevsner dans la production [...] est aussi importante que celle de Sitwell et d'Ayscough. Il aurait été plus juste d'annoncer en couverture qu'il est coauteur avec Sitwell, car ses 'notes' sont aussi éclairantes et critiques qu'elles sont érudites¹³⁸ ». C'est ce travail rigoureux à la fois sur le texte et le paratexte qui fait de *German Baroque Sculpture* une œuvre, certes

¹³⁵ *Ibid.* : « It is highly characteristic that a theatrical engineer was originally responsible for the appearance of the altar. This wordly-theatre and other-wordly vision are inseparably united in Baroque art ».

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 54-55 : « Twentieth-century visitors to churches such as Melk should be warned against dismissing the pomp of these buildings as sheer frivolity. In the tabernacle Christ himself is held to be present. Must not the utmost splendour be lavished then upon his dwelling ? [...] It was such feelings, one must realize, that the great German Churches of the 18th century were meant to express [...]. They were built in an optimistic age, full of expansive vitality. The altar of Melk bears witness to this, just as do Händel's oratorios, and above all Leibniz's philosophy ».

¹³⁷ Gordon, Jan, *The Observer*, 17 juillet 1938 : « some regret may be felt that since Dr Pevsner has contributed at least his third to the real value of the book, with an excellent bibliography and a tabular review of the principal artists, on the title page his name should not have had an equal importance with those of the other two collaborators ».

¹³⁸ « Baroque », *Manchester Guardian*, 1^{er} juillet 1938 : « Mr. Nikolaus Pevsner's part in the production, too modestly described as 'descriptive notes', is as valuable as Mr. Sitwell's or Mr. Ayscough's. He should in fairness have been bracketed with the former as joint author on the title-page for his 'notes' are illuminatingly critical as well as scholarly ».

introductive, mais 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 faire ressortir les figures importantes, parvenant ainsi à construire, à partir 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 il les rédige en des termes qui séduiront le lecteur profane, car il traite de l'évolution de la sculpture comme faisant partie d'un plus vaste mouvement qui affecta tous les arts et qui résulta à son tour des effets de certaines forces historiques¹³⁹.

La capacité à offrir une vue d'ensemble de l'interaction des phénomènes, grâce au prisme de l'histoire de l'art comme histoire des idées, est la qualité mise en avant dans l'écriture de Pevsner.

L'introduction par l'historien déplacé de caractéristiques nationales comme outil d'interprétation ne semble pas rencontrer de protestations véhémentes, puisque les critiques eux-mêmes reconnaissent que le baroque est un style qui concerne peu la Grande-Bretagne : « Pourquoi sommes-nous si ignorants sur le sujet de ces manifestations artistiques si riches et manifestement si vitales ? Est-ce que cela tient à notre protestantisme ? C'est la réponse que semble suggérer Nikolaus Pevsner¹⁴⁰ ». Cependant, poursuit le critique du *Times Literary Supplement* :

le problème a des racines plus profondes. La culture anglaise a constamment négligé l'art allemand, Holbein et Dürer exceptés. Il n'y a pas de livre de référence sur le sujet, et ce n'est qu'en 1936 qu'a paru le premier livre sur Grünewald, l'un des plus grandes peintres du nord de l'Europe¹⁴¹.

Si le caractère national fonctionne à plein pour expliquer la nature de la réception d'un autre art, comme outil interprétatif de la relation d'un peuple à sa production artistique, son utilisation a toutefois des limites : quand Pevsner avance que, dans l'art allemand, « la majorité des meilleurs exemples sont un art pour le peuple par le peuple », le journaliste du *Times Literary Supplement* conteste cette interprétation, qu'il juge trop englobante :

On ne peut s'empêcher de penser aux intérieurs toc et ampoulés des églises de village en Bavière et en Autriche. Ce n'est sûrement pas un hasard si la plupart des exemples dans ce livre sont tirés de riches monastères et de palais princiers.

¹³⁹ Blunt, Anthony, « Baroque Sculpture », *The Spectator*, 19 août 1938 : « Dr. Pevsner has arranged his notes and commentary on the plates so as to bring in all the figures of importance, and he manages in this way to build up round Mr. Ayscough's material a singularly comprehensive account of the subject. His notes are based on a really profound knowledge of the field, and they are expressed in terms which will be attractive to the non-expert reader, for they treat the development of sculpture as part of a bigger movement which affected all the arts and which is in its turn the effect of certain historical forces ».

¹⁴⁰ « Baroque Sculpture, a Sitwell Study », *Times Literary Supplement* : « Why are we so ignorant of this so obviously rich and vital manifestation of art ? Is it our Protestantism ? That is the answer Dr. Nikolaus Pevsner would seem to suggest ».

¹⁴¹ *Ibid.* : « The trouble is deeper-seated. English culture has consistently neglected all German art, except Holbein and Dürer. There is not one comprehensive book on the subject, and it was only in 1936 that the first book appeared on Grünewald, one of the greatest painters of Northern Europe ».

Un esprit populaire a peut-être survécu et donné un caractère allemand singulier aux artistes baroques ; ils étaient peut-être eux-mêmes des artisans simples et pieux dans la vieille tradition de l'anonymat, mais peut-on répliquer que l'idiome baroque reste, comme la plupart d'entre nous l'ont toujours décrit, un idiome aristocratique et sophistiqué¹⁴².

¹⁴² *Ibid.* : « When Dr Pevsner says 'The majority of the best examples are art of the people for the people' we cannot help remembering all the tawdry and meretricious interiors of the Bavarian and Austrian village churches. It is surely significant that most of the examples in this book are taken from rich monasteries or princely gardens. A folk spirit may have survived and given a peculiarly German character to the Baroque artists ; they may themselves have been simple and pious craftsmen in the old anonymous tradition ; but surely the Baroque idiom remains, what most of us have always considered it, an aristocratic and sophisticated one ».

Du point de vue thématique, Pevsner suit dans ses travaux une ligne interprétative empruntée notamment à l'école viennoise, qui propose le dépassement des notions de « déclin » et de « décadence ». Comme l'écrit Gombrich : « La nouvelle clé en histoire de l'art était la notion de continuité, l'endurance des traditions derrière les façades changeantes des styles historiques¹⁴³ ». L'historiographie pevsnerienne a donc souvent pour objet 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 que l'historien tente de convaincre de l'intérêt de traiter les études sur l'art comme une discipline avec son vocabulaire et ses règles. La proposition d'élaboration d'un langage commun se heurte à des réticences d'autant plus fortes que le lien entre la période historique concernée et le présent est étroit : par exemple, l'architecte et essayiste Reginald Blomfield (1856-1942) est l'un des représentants les plus éminents d'un courant conservateur contre le Mouvement moderne, dont Pevsner, comme nous allons le voir au chapitre suivant, est un fervent défenseur. Blomfield signe en 1934 un essai polémique intitulé *Modernismus* dans lequel il met en garde, surtout sur le plan architectural, contre le style nouveau venu de l'étranger :

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 terre¹⁴⁴.

Le projet pevsnerien de transfert des fondements de l'histoire de l'art au Royaume-Uni dans son discours doit donc faire face à l'accusation de propager une rhétorique de l'invasion et à une posture protectionniste qui confirme la forte symbolique nationale inhérente à toute institution universitaire.

¹⁴³ Gombrich, *The Essential Gombrich, op. cit.*, pp. 37-39 : « The new key to the history of art was the notion of continuity, the endurance of traditions behind the changing façades of period styles ».

¹⁴⁴ Blomfield, Reginald, *Modernismus*. Londres : Macmillan, 1934, pp. v-vi : « Since the war, Modernism, or '*Modernismus*', as it should be called on the German precedent, has invaded this country like an epidemic, and though there are signs of reaction, its attack is insidious and far-reaching, with the wholly fallacious prospect of a new heaven and earth which it dangles before the younger generation ».

Chapitre 6

Les transferts herméneutiques majeurs dans l'œuvre de Pevsner

S'il est indéniable que la pensée historiographique de Nikolaus Pevsner s'est construite en vue de l'élaboration de règles universelles d'analyse, plus axée sur la recherche des mécanismes généraux de l'histoire de l'art que sur la présentation de contextes individuels, il « n'est pourtant pas un théoricien sur le grand mode allemand¹ ». Son profil change selon les perspectives et il adopte lui-même, on l'a vu, l'étiquette de « praticien généraliste ». Sa pratique affecte ses théories², ce qui se vérifie en observant certains moments importants de son œuvre au prisme des transferts culturels. Nous allons nous concentrer successivement sur des exemples ponctuels qui illustrent les grandes matrices idéologiques : la *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, l'histoire sociale de l'art et la géographie de l'art. Bien évidemment, on peut trouver leur influence dans l'écriture historiographique pevsnerienne dans des combinaisons et des proportions variables.

1. Le Mouvement moderne : l'historien comme porte-parole

Parmi les époques encore négligées par l'histoire de l'art au début de la carrière de Pevsner dans les années 1920 et 1930, la notion de Mouvement moderne prend peu à peu une place prépondérante dans ses recherches. Les théories pevsneriennes sur le modernisme parcourent le corpus, mais elles sont surtout développées dans le livre *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, devenu une œuvre canonique autour de laquelle, dans sa forme originale en 1936 puis dans ses nouvelles éditions, se sont cristallisés les débats conceptuels à chaque moment charnière de la réception de l'architecture moderne³. 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 *Space, Time and Architecture* de Sigfried Giedion (1941)⁴ et *Modern Architecture* :

¹ Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 421 : « he was not a theoriser in the grand German mode ».

² Voir Vaughan, William, « Pevsner's Art History », communication faite lors de la conférence *The Fifty Years of the Buildings of England*, Victoria & Albert Museum, Londres, juillet 2001.

³ Voir Payne, Alina, « Pioneers of Modern Design by Nikolaus Pevsner », *Harvard Design Magazine*, n° 16, 2002, pp. 66-70.

⁴ Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture : The Growth of a new Tradition*. Cambridge : Harvard University Press, 1941.

Romanticism and Reintegration d'Henry-Russell Hitchcock (1929)⁵. D'autre part, le livre est dans une position de seuil à bien des égards, 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 une courbe qu'avait déjà esquissée notamment Hermann Muthesius⁶, Pevsner fait émerger le *Bauhaus* comme matrice de la modernité et relie fermement William Morris à Walter Gropius.

Face à la vaste quantité d'études déjà existantes sur la forme pevsnerienne du concept de Mouvement moderne⁷, nous proposons d'introduire le sujet dans une perspective moins explorée : la relation de Pevsner avec Gropius, que les écrits de l'historien d'art ont érigé en symbole, d'une part dans l'histoire sociale de l'art et du design, dans laquelle le programme pédagogique du *Bauhaus* sert de référent permanent, et d'autre part du point de vue de l'histoire du Mouvement moderne en tant que style. Cette relation personnelle accompagne la vie professionnelle de Pevsner. Elle commence en 1922, pendant ses études à Leipzig, lorsqu'il participe à la préparation d'un séminaire dont l'un des intervenants est Gropius. Susie Harries indique que l'étudiant en histoire de l'art est très impressionné⁸ par cette première rencontre. 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 et Pevsner est l'un des premiers à acquérir une cuisine dessinée par Erich Dieckmann et réalisée en série (*Typenküche*), un produit et un concept alors révolutionnaires⁹.

⁵ Hitchcock, Henry-Russell, *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration*. New York : Payson & Clarke, 1929.

⁶ Muthesius, Hermann, *Stilarchitektur und Baukunst : Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*. Mühlheim : Schimmelpfeng, 1901.

⁷ Outre l'article d'Alina Payne déjà cité, voir Watkin, *Morality and Architecture*, *op. cit.* ; *id.*, « Sir Nikolaus Pevsner : a Study in Historicism », *Apollo*, septembre 1992, pp. 169-172 ; Amery, Colin, « ART HISTORY REVIEWED IV - Nikolaus Pevsner's 'Pioneers of the Modern Movement', 1936 », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 151, 2009, pp. 617-19 ; Rosso, *La storia utile*, *op. cit.* ; Sunwoo, Irene, « Whose Design ? MoMa and Pevsner's *Pioneers* », *Getty Research Journal*, n° 2, 2010, pp. 69-82 et Hartoonian, Gevork, « Chapitre 2 : Nikolaus Pevsner, the opening closure », *Mental Life of the Architectural Historian : re-opening the early Historiography of Modern Architecture*. Newcastle : Cambridge Scholars, 2011, pp. 31-59.

⁸ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, *op. cit.*, p. 68.

⁹ Voir Engel, Ute, « 'Fit for its purpose' : Nikolaus Pevsner argues for the Modern Movement », *Journal of Design History*. [En ligne], <<http://jdh.oxfordjournals.org/content/early/2014/04/03/jdh.epu010.full>> (dernière consultation le 23 juin 2014.)

1.1 Un style pour l'époque : la défense d'un idéal esthétique et social

Un retour sur les positions théoriques de Pevsner quant au Mouvement moderne est nécessaire pour comprendre sa lecture de l'architecture de Gropius. L'historien d'art propose ses premières contributions à la question du modernisme en 1931 : dans le compte-rendu d'un recueil des écrits de Le Corbusier, en se servant de Gropius comme contre-modèle, il réfute la thèse de l'architecte franco-suisse selon laquelle la France aurait été le berceau d'un nouveau style artistique et architectural¹⁰. Tout en reconnaissant que Le Corbusier a raison de souligner le rôle des ingénieurs et architectes français dans l'utilisation de nouveaux matériaux, Pevsner affirme que les autres composantes essentielles du style moderne telles que « la plus grande liberté spatiale » ou « la beauté des formes pures¹¹ » 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, résulte en un tableau pauvre et erroné¹² ». De plus, fidèle à sa conception d'un art au service de la société, il pose un œil critique sur des projets architecturaux qui pour lui ne sont pas en phase avec la réalité :

Si on compare les habitations [de Le Corbusier] avec les grands lotissements d'un Gropius, d'un [Ernst] May, d'un [Otto] Haesler, on ne peut nier que ceux-ci sont au cœur de ce qui est essentiel pour l'architecture du XX^e siècle, alors que celles-là (du point de vue sociologique) dérivent encore de la condition d'artiste du XIX^e siècle, siècle qui se représente de façon malsaine 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, qui sont heureux d'accueillir les œuvres du génie¹³.

Pevsner poursuit cette thèse dans l'article « Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts », 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 est déjà présent. Le raisonnement débouche en effet sur l'idée que le *Bauhaus* réalise la pensée sociale et

¹⁰ Pevsner, Nikolaus, « Le Corbusier und Jeanneret, Pierre, ihr gesamtes Werk von 1910 bis 1929 », *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1931, n° 8, pp. 303-312. (Pevsner tient le même raisonnement dans l'article « Rationelle Bauwesen : Ergebnisse des 3. Internationalen Kongresses für neues Bauen, Brussels, 1930 », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, n° 27, 1933.)

¹¹ *Ibid.*, p. 304 : « die möglichste räumliche Freiheit, [...] eine hohe Bewertung der dekorativen Schönheit reiner Flächen ».

¹² *Ibid.*, p. 307 : « so daß die Betrachtung der Entwicklung von einem Lande allein aus, wie sie Corbusier unternimmt, notwendig ein armes und unrichtiges Bild ergibt ».

¹³ *Ibid.*, p. 312 : « vergleicht man mit seinen Häusern die Großsiedlungen eines Gropius, May, Haesler, so kann nicht verkannt werden, daß diese im Zentrum des für den Wohnbau des 20. Jahrhunderts Notwendigen stehen, jene aber – soziologisch betrachtet – noch immer sich vom artistischen Künstlertum des 19. Jahrhunderts herleiten und von der ungesunden Vorstellung des 19. Jahrhunderts vom Verhältnis zwischen Künstler und Publikum als von dem Verhältnis zwischen einem frei schaffenden Genie und einem engen Kreise ästhetisch besonders empfindlicher, die Werke des Genies glücklich hinnehmender Kunstliebhaber ».

esthétique de Morris, dans la mesure où l'école 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 à 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 Van de Velde les ancêtres spirituels du programme que s'est fixée cette institution à sa fondation¹⁴.

La dimension sociale du *Bauhaus* est d'ailleurs décrite dans *Pioneers* en des termes qui rappellent l'idéal de Morris d'une communauté d'artistes au service de la société¹⁵ : « [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 construction¹⁶ ».

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. Pour ce faire, il réaffirme dans son discours une continuité stylistique, des pionniers anglais aux pionniers allemands, 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 meilleurs efforts, 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 Gropius¹⁷.

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. Le glissement de la démonstration vers le point de vue anglais est encore plus marqué dans *An Enquiry into Industrial Art*, auquel Pevsner travaille simultanément en 1934-1935 :

En tout cas, le Mouvement moderne ne peut pas être non-anglais, car il a émergé en Angleterre. En adoptant finalement le style moderne tel qu'il fut développé à l'étranger, l'Angleterre ne fait que recouvrir ce dont elle fit don autrefois au

¹⁴ *Id.*, « Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern », *op. cit.*, p. 153 : « Allein es würde [unserer Darstellung] der natürliche Abschluß fehlen, wenn nicht trotz der Gefahr der Beschuldigung eines unerlaubten Abweichens aus der Kunstgeschichte in die Kunstpolitik noch darauf hingewiesen würde, daß Walter Gropius, als er 1919 in Weimar das 'Bauhaus' begründete, unter den geistigen Ahnen des bei dieser Gründung zu verwirklichenden Programmen Ruskin, Morris und van de Velde anführte ».

¹⁵ Voir notamment Morris, William, *Signs of Change : Seven Lectures delivered on various Occasions*. Londres : Reeves & Turner, 1888.

¹⁶ Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, *op. cit.*, p. 42 : « [The *Bauhaus*] comprised, in an admirable community of spirit, architects, master craftsmen, abstract painters, all working for a new spirit in building ».

¹⁷ *Ibid.* : « the new style, the genuine and adequate style of our century, was achieved by 1914. Morris had started the movement by reviving handicraft as an art worthy of the best men's efforts, the pioneers by about 1900 had gone further by discovering the immense, untried possibilities of the machine art. The synthesis, in creation as well as in theory, is the work of Walter Gropius ».

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 siècle¹⁸.

On remarque dans les deux citations précédentes les similitudes entre les activités de l'historien d'art et de l'architecte : 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 ».

Pour 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 est 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 relation avec le livre que j'écris pour Faber & Faber¹⁹ ». Pour donner de la légitimité à son propos, l'historien d'art fait de l'ancien directeur du *Bauhaus* une figure historique et le met sur le même plan symbolique que Morris en couverture et dans le sous-titre de *Pioneers*. Il écrit aux 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 couverture²⁰ ». Pevsner 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 et sur un manuscrit qu'il a certes commencé en Allemagne mais qu'il lui faut entièrement remanier pour un lectorat anglais (*Enquiry of Industrial Art et Academies of Art, Past and Present*), Pevsner fait de *Pioneers* son premier grand projet de recherche véritable, celui qui doit lancer sa carrière dans son nouveau milieu.

1.2 De l'histoire au mythe ?

Dans les années 1960, la vision du modernisme défendue par l'historien d'origine allemande est peu à peu remise en question par une nouvelle génération d'architectes et

¹⁸ *Id.*, *Enquiry into Industrial Art, op. cit.*, p. 206 : « In any case the modern movement cannot be un-English, if it originated in England. In finally adopting the modern style as it was developed abroad, England is only recovering what she once gave the world. The historian has therefore carefully to collect the names of those who were the first to introduce the Continental style of the twentieth century into England ».

¹⁹ Lettre d'*id.* à Walter Gropius, 13 décembre 1935, BA : « Ich würde Sie sehr gern irgendwann nächste Woche einmal sprechen, um Ihnen nochmals ein paar geschichtliche Fragen zu stellen, im Zusammenhang mit einem Buch, das ich für Faber & Faber schreibe ».

²⁰ *Ibid.*, 21 juin 1935 : « Ich beabsichtige in einer Veröffentlichung, für die ich mich gerade auf die Verlegerjagd gebe, Ihr Bildnis zu zeigen. Vermutlich sogar auf der Titelseite ». (Voir l'annexe, illustrations 4 et 5.)

d'historiens, qui concentrent en particulier leurs critiques sur ce qui leur semble être une vision partielle et partielle du *Bauhaus* comme archétype du seul Mouvement moderne légitime. Ainsi, en 1960, Reyner Banham propose une nouvelle interprétation des origines du modernisme en architecture et commence justement par remettre en cause la généalogie qui débouche uniquement sur le *Bauhaus*. Il dit percevoir chez Pevsner 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 : Banham démontre que les éléments architecturaux modernes n'apparaissent que dans la partie sud du bâtiment, avec ses murs vitrés²¹. En réalité, le reste de l'édifice est de facture néo-classique régulière et l'impression de modernité émerge surtout de l'angle judicieux de la prise de vue photographique²².

Dans l'étude de la correspondance entre Gropius et Pevsner, on peut remarquer à quel point l'interprétation du modernisme proposée par l'architecte a influencé l'historien qui, s'étant approprié cette interprétation comme un point de stabilité dans les nombreuses fluctuations de sa carrière, éprouve d'autant plus de difficulté à tourner le dos à une personnalité qu'il admire. Leur définition du fonctionnalisme, notamment, est très similaire. Voici celle de Gropius, dans une lettre de 1963 : « Toute ma vie, je me suis battu contre l'interprétation erronée de 'fonctionnalisme', et j'ai toujours insisté sur le fait que le terme fait autant référence aux facteurs psychologiques qu'aux aspects pratiques²³ ». On comparera cette perspective à celle de Pevsner dans *An Outline of European Architecture* :

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 matière. De nouveaux programmes peuvent amener de nouveaux types d'édifice, mais le travail de l'architecte est de rendre les nouveaux types satisfaisants, aussi bien sur le plan esthétique que sur le plan fonctionnel. Toutes les époques n'ont pas considéré, comme le fait la nôtre, que la résonance fonctionnelle soit indispensable à la jouissance esthétique²⁴.

²¹ Voir Banham, Reyner, *Theory and Design*, op. cit., p. 79.

²² Voir Hartoonian, *The mental Life of the architectural Historian*, op. cit., pp. 45-46.

²³ Lettre de Walter Gropius à Nikolaus Pevsner, 19 juin 1963, BA : « Throughout my life, I have fought against the wrong interpretation of 'functionalism' and have always emphasized that this term embraces the psychological factors just as much as the practical ones ».

²⁴ Pevsner, *Outline of European Architecture*, op. cit., p. 24 : « Salvation can only come from architecture as the art most closely bound up with the necessities of life, with immediate use, and functional and structural fundamentals. That does not, however, mean that architectural evolution is caused by function and construction. A style in art belongs to the world of mind, not the world of matter. New purposes may result in new types of building, but the architect's job is to make such new types both aesthetically and functionally satisfactory – and not all ages have considered, as ours does, functional soundness indispensable for aesthetic enjoyment ». (Trad. fr. : *Génie de l'architecture européenne*, op. cit., p. 18.)

L'architecte et l'historien se rejoignent dans leur volonté de proposer un style architectural conforme à l'esprit de l'ère moderne.

Walter Gropius et son épouse Ilse sont très reconnaissants à Pevsner pour cette loyauté à leur cause et le félicitent par exemple pour une émission de radio intitulée *Any old Bauhaus ?*, diffusée en 1962, qui rend un hommage appuyé à la contribution de l'école dans l'histoire moderne de l'architecture et du design²⁵ :

Cher M. Pevsner, [...] un ami nous a envoyé votre « *Any old Bauhaus ?* » publié dans le *Listener*. J'ai eu grand plaisir à le lire ; il aidera sans doute à faire avancer la sortie en Angleterre et aux États-Unis du livre de [Hans] Wingler sur le *Bauhaus*. Comme vous le savez, des négociations sont en cours, mais la traduction est évidemment une tâche formidable²⁶.

Les Gropius 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 message. Dans cette lettre, Ilse Gropius raconte aussi ses souvenirs de l'école, faisant d'une correspondance personnelle le cadre d'une historiographie de l'institution que fut le *Bauhaus* et dont Pevsner est désormais l'historien attiré :

Le mieux qu'on puisse dire sur l'atmosphère de l'école, c'est que tous, pendant leur séjour au *Bauhaus*, se sont surpassés [...] Gropius a voulu créer une atmosphère si intense qu'il a extrait 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, personnellement, l'attention accordée à tel ou tel produit ou idée du *Bauhaus* était moins importante que l'esprit qui régnait, le sentiment d'être pleinement en vie, productif, épanoui, qui habitait tous les étudiants de là-bas²⁷.

Bien qu'il n'ait jamais étudié au *Bauhaus*, on peut penser que 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 qu'il éprouvait cette même « profonde nostalgie » dont parle Ilse Gropius.

²⁵ Voir Pevsner, « *Any old Bauhaus ?* », 31 décembre 1962, in : *Broadcast Talks, op. cit.*, pp. 441-445.

²⁶ Lettre d'Ilse Gropius à Nikolaus Pevsner, 14 juin 1963, BA : « Dear Mr. Pevsner, [...] a friend sent us your beautifully written comment for the 'Listener' : 'Any old Bauhaus ?' which was very heartwarming to read and may help to advance the day when the Bauhaus-book by Wingler will be published in England and the U.S. Negotiations are under way, as you know, but the translation is, of course, a formidable undertaking ».

²⁷ *Ibid.* : « The best one can say about the atmosphere of the school is that everybody produced above his own average while at the Bauhaus. [...] Gropius had wanted therefore to create an atmosphere of such intensity that it extracted the last ounce of talent from all students. It was this fact which gave rise to the Bauhaus myth and to the deep nostalgia all those feel who ever came in contact with it. To me, personally, it has always seemed irrelevant whether a Bauhaus product or idea was accorded this or that much importance, because what really counted was the prevailing spirit, the feeling of being utterly alive, productive and fulfilled which was imparted to everyone studying there ». (Gropius souligne.)

Cette hypothèse se vérifie dans l'introduction de *The Anti-Rationalists*, un recueil d'essais portant sur un courant de l'architecture négligé par le discours moderniste dont Pevsner a été la figure de proue au Royaume-Uni :

Mon livre s'appelait, à l'origine, *Pioneers of the Modern Movement* ; car il y avait alors un Mouvement moderne, et j'en faisais partie, pas au point d'un Sigfried Giedion, peut-être. Mais 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 que tous deux ont tout autant d'importance pour moi aujourd'hui qu'ils n'en avaient autrefois²⁸.

Ce rapport affectif expliquerait les réticences de l'historien, 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 admet dans les années 1970 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*, « en gardant son titre principal et en disant totalement l'inverse. Je peux même leur donner la recette²⁹ ». Il ne peut pas le faire lui-même car les limites de son objectivité d'historien sont atteintes : « 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'abandonner³⁰ ».

2 L'histoire sociale de l'art et du design

2.1 Un thème novateur pour une historiographie moderne

Les premières publications et interventions publiques de Pevsner en Allemagne sont destinées à constituer un profil de chercheur moderne, capable de trouver un angle novateur pour aborder les questions contemporaines. Dans une communication datant sans doute de 1930, *Kunstakademien und Kunstgeschichte*, il annonce explicitement, en conclusion, son intention de participer en tant qu'historien social de l'art à l'élaboration d'une pratique artistique qui serait mise au service de la société :

²⁸ Pevsner, Nikolaus, *The Anti-Rationalists*. Londres : Architectural Press, 1973, p. 1 : « The book was originally called *Pioneers of the Modern Movement* ; for there was then a Modern Movement, and I was of it, even if not as much as Sigfried Giedion. But a believer I certainly was. The dithyrambic last pages of the book in its original form prove that. This end was an *hommage* à Gropius. The start of the book was my *hommage* à Morris. Both of them, I might say, mean as much to me now as they meant then ».

²⁹ *Id.*, « The anti-Pioneers », 3 décembre 1966, in : *Broadcast Talks, op. cit.*, pp. 474-484, ici p. 474 : « Someone ought to rewrite my book [...], keeping its main title and saying the very reverse. I can even give that someone the recipe ».

³⁰ *Ibid.*, p. 475 : « To me what had been achieved in 1914 was the style of the century. It never occurred to me to look beyond. Here was the one and only style which fitted all those aspects which mattered, aspects of economics and sociology, of materials and function. It seemed folly to think that anybody would wish to abandon it ».

Voilà tout ce qu'on peut dire aujourd'hui en conclusion : grâce à l'application de réformes dans cette direction, la possibilité est offerte d'assainir la position sociale de l'art et ainsi d'entrer dans une nouvelle phase dans l'évolution de la réflexion sur les académies d'art.

Soviel heute aber wohl schon abschliessend gesagt werden, dass mit Durchführung von Reformen in dieser Richtung sich die Möglichkeit eröffnet zu einer Gesundung der sozialen Stellung der Kunst und damit auch zu einer neuen Epoche in der Entwicklung des Kunstakademie-Gedankens zu gelangen³¹.

Dans une autre intervention, *Künstler und Publikum* (1930), il 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. En explorant la piste de l'histoire sociale de l'art, Pevsner définit aussi l'image de l'historien d'art et la place qui lui est attribuée dans la culture :

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, existe.

Künstler malt für sich und lebt am Publikum vorbei, das er verachtet. Wir fragen uns : Warum ist das so ? Könnte es anders sein ? Als Historiker suchen wir [...] nach den Wurzeln des Konflikts. Seit wann kann es ihn geben ? Seit es den Künstler in unserem Sinne gibt³².

D'autre part, bien que la trentaine de cours donnés à l'université de Göttingen sur l'histoire des architectes du XIX^e siècle ait été perdue, il reste les notes d'une conférence de 1931 sur le sujet, dans laquelle l'historien d'art pose clairement un changement de paradigme :

La grande évolution de l'histoire de l'art depuis les années 1890 est une histoire formelle, Schmarsow, Wölfflin, Riegl, puis, depuis la guerre une histoire des idées (Dvořák, Warburg). Parallèlement, tout à fait oublié, le domaine adjacent de l'histoire de la société. On la pratiquait sous les auspices du nationalisme dans les années [18]50, [18]60, [18]80. Puis interruption. Par rapport à l'art de l'époque, les impressionnistes ne se sont jamais autant éloignés du besoin et de tous les liens sociaux. Aujourd'hui, c'est fini : l'art cherche partout le retour aux liens sociaux. Voici pourquoi l'histoire de l'art est nécessaire. Non pas = dissenter de sociologie, en dilettante. [...] Ce questionnement est très riche pour la recherche en art.

Die gr. Entw. d. Kunstgeschichte seit d. 1890er Jahre formgeschichtl., Schmarsow, Wölfflin, Riegl, dann seit d. Kriegs geistesgesch. (Dvořák, Warburg). Daneben ganz vergessen die Grenzgebiete zur Gesellschaft.gesch. Man pflegte sie unter d. Vorzeichen des Nationalismus in den 50er, 60er – 80er Jahren. Dann Aufhören. Entsprechend d. damal. Kunst, die Impress sich so weit wie nie vom Bedarf und allen soz. Bindungen entfernten. Das endet heute. Kunst sucht überall nach Rückkehr ins soz. Gefüge. So ist Kunstgeschichte nötig. Dies nicht = Dilettieren in Soziologie. [...] Diese Fragestellungen auch voll Ergebnisse für d. Kunstforschung³³.

³¹ *Id.*, « Kunstakademien und Kunstgeschichte », 1930 GP 4/68.

³² *Ibid.*, « Künstler und Publikum », 1930.

³³ *Id.*, « Aus der Geschichte des Architektenberufs », 1931, GP 3/68.

Dans le compte-rendu de *The Architect in History* de Martin Briggs³⁴ pour *Kritische Berichte*, Pevsner insiste à nouveau sur l'importance de ce paradigme pour l'histoire de l'art : il existe certes des études ponctuelles, par exemple sur la critique d'art, le goût, etc., et Julius von Schlosser est cité comme un pionnier dans le domaine, pour ses travaux sur l'histoire des collections. Cependant, aucune synthèse sur ces différents thèmes n'est encore disponible, et dans cette branche de la discipline, pour une fois, l'Allemagne ne domine pas :

En vérité, le manque d'intérêt pour les problèmes artistiques sociologiques est plus grave chez nous qu'en France ou en Angleterre où, toutefois, nos questionnements méthodologiques et d'histoire stylistique sont pour ainsi dire inconnus. Cette situation explique pourquoi les seules présentations disponibles sur le domaine pourtant riche par bien des côtés qu'est l'histoire du métier d'architecte sont en français ou en anglais³⁵.

Pevsner critique le fait que Briggs, « du fait d'une réticence (particulièrement anglaise) à l'abstraction, s'absti[enne] de toute forme de généralisation³⁶ ». Il semble que l'historien britannique « se prive de la meilleure partie de son travail, car il renonce à sélectionner et à faire la synthèse d'une évolution parmi ce qu'il trouve être essentiel et important³⁷ ». 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'historique³⁸ ». Un tel livre comprendrait quatre parties :

L'architecte du Moyen Âge comme maître de la confrérie et de l'atelier, représentant de son époque, pour laquelle la conception de l'« artiste » est encore étrangère. Puis, 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, dans la mesure où le type de la Renaissance est conservé et où le type médiéval gagne à nouveau en importance, tandis qu'en parallèle le nouveau type du fonctionnaire architectural apparaît, 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

³⁴ Briggs, Martin, *The Architect in History*. Oxford : Clarendon, 1927.

³⁵ Pevsner, Nikolaus, « Zur Geschichte des Architektenberufs », *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, vol. 4, 1931, pp. 97-122, ici p. 97 : « Allerdings ist der Mangel an Interesse für kunstsoziologische Probleme bei uns ärger als in Frankreich und England, wo man dafür bekanntlich unsere methodologischen und stilgeschichtlichen Fragestellungen so gut wie gar nicht kennt. Diese Sachlage gibt die Begründung dafür, daß für ein nach so vielen Seiten aufschlußreiches Gebiet wie die Geschichte des Architektenberufs die einzigen vorhandenen Darstellungen englisch und französisch sind ».

³⁶ *Ibid.*, p. 102 : « Beim Referieren des Inhaltes von Briggs Buch hatte sich des öfteren der Einwand erhoben, daß der Verfasser, aus einer (ausgesprochen englischen) Scheu vor der Abstraktion, – von jeder Verallgemeinerung überhaupt absieht ».

³⁷ *Ibid.* : « Uns will es jedenfalls in der Tat so scheinen, als beraube sich der Historiker des besten Teiles seiner Aufgabe, wenn er darauf verzichtet, aus der Erkenntnis des Wesentlichen und Wertvollen eines Entwicklungs-Ablaufes heraus zu wählen und zu vereinfachen ».

³⁸ *Ibid.* : « unter deutschen Voraussetzungen, sowohl methodischen als auch historischen ».

contemporain, par sa croyance au génie artistique d'une part et par son élan de spécialisation d'autre part³⁹.

Dans sa définition de l'histoire sociale de l'art, Pevsner a 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. Ainsi, 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'historien d'art met en place des catégories telles que les collectionneurs ou le public⁴⁰.

En ce sens, son sujet est le « social », comme il le sera pour les historiens d'art d'origine hongroise Frederick Antal (1887-1954)⁴¹ et Arnold Hauser (1892-1978)⁴². Toutefois, Pevsner se démarque de ces auteurs, qui font selon lui une lecture marxiste de l'histoire et qui pensent que les connexions entre la superstructure artistique et la base sociale sont matérielles et structurelles, alors que, pour lui, ces connexions sont mentales et idéelles⁴³. Il présente sa position critique en 1941, dans le cours sur l'esprit de l'art grec déjà cité dans un autre contexte : « 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 maladroit⁴⁴ ». (« It is this spirit of the ages which I want to define. Not in the childish way of the sworn Marxist who thinks it is all just social changes, causing the others. Something much subtler, less material, less clumsy. ») L'histoire sociale de l'art utilise donc la notion de *Zeitgeist* comme outil herméneutique. Les idées et les attitudes mentales collectives, voilà ce qui précède les événements et motive les changements.

2.2 L'histoire 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 intitulé *Geschichte*

³⁹ *Ibid.*, pp. 120-121 : « Der Architekt im Mittelalter als Meister in der Hütte und Werkstatt, Vertreter einer Zeit, der die Konzeption des 'Künstlers' noch fremd ist. Dann die Renaissance mit der Entdeckung des Künstlers und deren Konsequenz für den Architektenstand : dem Aufkommen des Maler- und Bildhauer-Architekten. Dann der Barock, komplizierter, insofern der Renaissance-Type erhalten bleibt und der mittelalterliche Typ wieder an Geltung zunimmt, neben sie beide aber der neue des Baubeamten tritt, der bezeichnende Ausdruck der sozialen Struktur des absolutistischen Staates. Schließlich das 19. Jahrhundert, das mit seinem Glauben an das künstlerische Genie einerseits und mit seinem Trieb zur Spezialisierung andererseits erst den Architektenberuf im heutigen Sinne möglich macht ».

⁴⁰ Voir les définitions proposées par Heinrich, Nathalie, « Sociologies of Art : With and against Art History », in : Rampley, Matthew. *Art History and Visual Studies in Europe : Transnational Discourses and National Frameworks*. Leyde : Brill, 2012, pp. 185-95.

⁴¹ Voir Antal, Frederick, *Florentine Painting and its social Background : The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power : XIVth and early XVth Centuries*. Londres : Paul, 1947.

⁴² Voir Hauser, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Munich : Beck, 1953.

⁴³ Voir Pirelli, Antonio, « Introduction », dans Pevsner, Nikolaus, *Les académies d'art, op. cit.*, p. 6.

⁴⁴ Pevsner, Nikolaus, « The Spirit of Greek art », 18 novembre 1941, GP 3/54.

des Kunstakademiewesens. Il rassemble des sources lors de ses voyages réguliers en Italie quand il travaille à la *Gemäldegalerie* de Dresde. Une première version de son livre étant déjà complétée au moment où il doit partir pour l'Angleterre, il cherche par tous les moyens à le faire publier. L'une de ses premières tâches, faire traduire l'ouvrage en anglais, réclame un investissement très lourd :

J'ai parlé aujourd'hui au jeune homme qui accepterait de faire la traduction. Cela me coûterait 850 Mark, c'est la moitié de la somme qu'il prendrait d'ordinaire. [...] L'arrangement est qu'il recevra cet argent si je m'engage, et 200 Mark supplémentaires quand j'aurai trouvé un éditeur, qui me versera la somme correspondante. Mais je ne m'engage pas tant que je n'aurai pas entendu ton opinion [...]. Dis-moi si tu penses que le risque est justifié ou non⁴⁵.

Dans cette lettre à son épouse, il présente le dilemme qu'il ne parvient pas à résoudre :

Si cela ne me coûte rien de plus que mes économies ? Est-ce utile ? Si je trouve ensuite un éditeur, il paiera sûrement au moins ça. C'est ce que tout le monde me dit. Mais doit-on courir ce risque ? [...] Sinon, je peux encore garder espoir en l'option autrichienne. Qu'en penses-tu⁴⁶ ?

Pevsner 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. Ce n'est vraiment pas un livre pour eux... Il faut qu'il soit allemand. Mais qui le lirait, maintenant, chez nous⁴⁷ ? » On retrouve ici encore la dichotomie intériorisée, entre le milieu universitaire qu'il a dû quitter mais qu'il tient toujours en haute estime, et ce nouveau milieu qui lui fait une première impression assez négative. L'un des moyens d'adapter ses travaux au public anglophone est d'ajouter des annotations, une tâche qu'il trouve ingrate :

Soupir : Après deux heures de ce travail inique au livre sur les académies, complètement épuisé. [...] Tu ne peux pas imaginer combien j'ai en horreur ce travail d'insertion de centaines de petites choses, dans un livre déjà prêt peut-être, et combien cela me fatigue⁴⁸.

⁴⁵ Lettre d'*id.* à Carola, février 1934, AP : « Ich habe heute den jungen Mann gesprochen, der die Übersetzung machen will. Es würde meine 850 Mark kosten, das ist halb der Preis, den er eigentlich nehmen müsste. [...] Die Verabredung ist, dass er, wenn ich einschlage, dieses Geld bekommt, und noch 200 Mark mehr, wenn ich einen Verleger habe, der dementsprechend an mich zahlt. Aber ich schlage nicht ein, ehe ich nicht deine Äusserung habe [...]. Äussere dich doch, ob du das Risiko richtig findest oder nicht. Oder ist das Schweigen gerade ein Nein ? »

⁴⁶ *Ibid.* : « Wenn es nicht mehr kostet als mein Erspartes ? Ist es nützlich ? Wenn ich dann ein Verleger findet, so viel zahlt er einem bestimmt. Das sagen alle. Aber soll man's riskieren, um dann auf etwas Dickleibiges hinweisen zu können ? Wenn, dann natürlich bald. Wenn nicht, kann ich ja erst noch auf die österreichische Hoffnung warten. Was denkst du ? »

⁴⁷ *Ibid.*, 16 mars 1934 : « Glaubst du, mir blutet das Herz, dass da in England erscheinen soll. Es ist ja nichts für die Leute. Es müsste deutsch sein. Und wer wird es nun so zu Hause lesen ? »

⁴⁸ *Ibid.*, février 1934 : « Stoßseufzer : Nach zwei Stunden dieser gottlosen Arbeit an dem Akademiebuch völlig erschossen. [...] Du kannst dir garnicht denken, wie widerlich und zugleich anstrengend dieses Hineinarbeiten von hundert Kleinigkeiten in das fertige Buch ist. Die richtig zu verändernden Stellen sind noch das Einfachste ».

Les allusions à cette activité en particulier sont souvent accompagnées d'adjectifs dépréciatifs : « Je retourne à ces odieuses annotations sur les académies⁴⁹ ». Il lui en coûte également de réécrire certaines parties : « Il me faut encore angliciser la préface et la postface, les larmes aux yeux⁵⁰ ». L'opportunité d'intégrer un nouveau champ de recherche l'intéresse néanmoins : « J'ai inséré dans mon livre l'étude des écoles d'art anglaises⁵¹ ». De fait, dans la préface du livre publié, il présente les transformations et les ajouts comme intentionnels voire nécessaires pour rendre l'ouvrage utile à un lectorat anglais⁵².

Pevsner trouve un traducteur par l'intermédiaire de Borenus. Pour gagner du temps, la traduction se fait en même temps que la réécriture et la mise à jour, et l'historien d'art tape lui-même à la machine le manuscrit ainsi produit. Il n'est pas toujours satisfait de l'implication de son traducteur : « Dactylographier ces échantillons du livre est une plaie, cette fois. Il ne s'est manifestement pas donné autant de mal qu'il l'annonçait [...]. Je dois donc modifier beaucoup de choses, et je jure parfois comme un charretier⁵³ ». 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, alors⁵⁴ ? » Outre Borenus et Wilson, il compte faire jouer sa relation avec Kenneth Clark⁵⁵, dont la réaction à la lecture du manuscrit qui lui a été envoyé est très positive : « Mon livre sur les académies m'est revenu avec une lettre très aimable et élogieuse de Kenneth Clark. Il me promet son aide. Je n'ai qu'à écrire dès que j'aurai besoin de recommandations⁵⁶ ».

Avec l'aide de Clark, l'historien déplacé 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 incontestable⁵⁷ », ni de sa légitimité d'historien

⁴⁹ *Ibid.* : « Zurück zu den niederträchtigen Akademie-Anmerkungen ».

⁵⁰ *Ibid.*, mars 1934 : « Dann noch Vorwort und Nachwort mit Tränen anglisieren ».

⁵¹ *Ibid.*, 16 mars 1934 : « die Verarbeitung der englischen Kunstschulen in mein Buch ».

⁵² Voir *id.*, *Academies of Art*, *op. cit.*, p. vii.

⁵³ Lettre d'*id.* à Carola, mai 1934, AP : « Mit dem Tippen der Teile vom Buch ist es diesmal eine Krux. Er hat sich offenbar nicht so viel Mühe gegeben wie als er noch das ganze übernehmen wollte. So muss ich viel ändern und fluche manchmal wie ein Seemann ».

⁵⁴ *Ibid.* : « Gott weiss allerdings, wann es wirklich erschienen wird. Erst Verlegerverhandlungen, der muss es Leuten zum Gutachten geben. Dann Übersetzen, dann Drucken, Herrgott, vielleicht nicht vor Ende 1935. Was hat es dann noch für einen Sinn ? »

⁵⁵ Voir *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, 4 février 1935 : « Schrieb ich von dem Akademiebuch ? Ich habe es zurück, mit einem sehr netten und schmeichelhaften Briefe von Kenneth Clark. Er verspricht seine Hilfe. Ich solle nur schreiben, sobald ich Empfehlungen brauche ».

⁵⁷ *Ibid.*, 25 septembre 1934 : « das Buch ist gut, keine Frage ». (Pevsner souligne.)

de l'art : « Que je serais productif si seulement j'étais à ma place⁵⁸ ! » Seules les circonstances sont contre lui. C'est pourquoi il prépare une nouvelle préface et une nouvelle postface allemandes⁵⁹, « pour être prêt à cette éventualité aussi⁶⁰ ». Pourtant, il avoue ne pas croire à cet essai allemand⁶¹, même si les premières nouvelles de ses éditeurs potentiels sont assez encourageantes :

Une lettre d'[Hermann]Thiersch m'apprend qu'il s'est entretenu avec d'autres, et ne voit aucune difficulté. Il me suffit d'apporter le manuscrit à Pâques. Vitzthum pourrait le soumettre pendant l'été. Et c'est parti, en même temps, chez *Oxford Press*. Réfléchis toi aussi à ce que je devrais faire. Je ne suis pas encore tout à fait décidé. L'Allemagne me tente, mais l'Angleterre est naturellement plus importante, sur le plan pratique. Peut-être qu'Oxford va le refuser. Et après : un autre essai anglais ? Ou bien devrais-je essayer les deux en même temps⁶² ?

Il 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*⁶³ ». Quand rien n'aboutit du côté de l'éditeur de Göttingen au bout de quelques mois, Pevsner se sent tiré de plus en plus loin de sa vocation première⁶⁴.

Academies of Art est un livre d'érudition, dont le travail minutieux sur les sources d'époque rappelle *Die Kultur der Renaissance in Italien*⁶⁵ de Jacob Burckhardt. L'étude de Pevsner reste, encore aujourd'hui, une référence sur le sujet, mais 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 ». L'historien d'art ne cache pas les origines allemandes de son étude :

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,

⁵⁸ *Ibid.*, 30 septembre 1934 : « Herr Gott, was könnte ich jetzt produktiv sein, wenn ich an meinem Platz wäre ! »

⁵⁹ Voir *ibid.*, octobre 1934.

⁶⁰ *Ibid.*, 25 septembre 1934 : « Dann geht es ans Dichten eines neuen deutschen Vorwortes, um auch dafür vorbereitet zu sein ».

⁶¹ *Ibid.*, 30 septembre 1934 : « Inzwischen läuft auch ein deutscher Versuch, an den ich nicht glaube ».

⁶² *Ibid.*, 24 février 1935 : « Ein Brief von Thiersch, er habe mit anderen Herren gesprochen und sehe keine Schwierigkeiten. Ich solle das Manuskript nur Ostern mitbringen. Vitzthum könne es dann im Sommer vorlegen. Und zugleich liegt es auf der Oxford Press. Denke auch schon mal nach, wie ich mich verhalten soll. Ich bin noch nicht recht entschlossen. Deutschland ist so verlockend, aber England natürlich praktisch wichtiger. Vielleicht lehnt die Oxford Press ab. Und dann : einen anderen englischen Versuch ? Oder beides nebeneinander versuchen ? »

⁶³ *Ibid.*, 1^{er} mars 1935 : « Widerstreit der Gefühle. Das Buch gehört nach Deutschland, aber es nützt mir hier natürlich mehr, da es *scholarship* ist, was das neue nicht wird ».

⁶⁴ Voir *ibid.*, fin 1935-début 1936.

⁶⁵ Voir Burckhardt, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Leipzig : Seemann, 1869.

où les académies ne sont pas des écoles d'art relevant du gouvernement central comme sur le Continent⁶⁶.

Toutefois, Pevsner cherche à prouver que, sur le fond, le pays et la langue de publication ne sont que des aspects secondaires, puisque cette étude est pertinente 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 Allemagne⁶⁷ », 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. Il répète l'idée selon laquelle l'artiste a un devoir moral en tant que médiateur de l'expression de ce qui fait une communauté, et affirme que chaque État doit envisager la question de la formation artistique sous son aspect politique et social. Plaidant ainsi auprès du public britannique la cause de l'histoire sociale de l'art, dont il avait reconnu les prémisses dans le compte-rendu du livre de Briggs en 1932, 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 qui évoque la relation entre passé et présent.

2.3 Enquête sur le design anglais

Le professeur Philip Sargent Florence, de l'université de Birmingham, voit lui aussi un lien logique entre passé et présent, entre l'axe de recherche d'une histoire sociale de l'art et le poste qu'occupe Pevsner dans le département du Commerce de Birmingham à partir de 1934 (voir chapitres 1 et 3) :

Pevsner enseignait l'histoire de l'art et la question des institutions lui était familière : lorsqu'il a été renvoyé de son poste à l'université de Göttingen, il venait de compléter un manuscrit sur l'histoire des académies d'art. Il était donc particulièrement bien préparé à une enquête qui est d'une grande importance pratique pour l'industrie britannique, sur les méthodes et l'organisation adoptées dans la conception de produits destinés à la commercialisation⁶⁸.

Pour Sargent Florence, il existe une continuité entre le rôle des académies d'art comme centres de création et de diffusion de canons artistiques et l'étude du design comme

⁶⁶ Pevsner, *Academies of Art*, *op. cit.*, p. vii : « Preparatory research was begun, and a first text finished, while I was living and working in Germany. Consequently there may still remain certain passages in which references to German affairs are better documented than references to activities in other countries. But what is more, the problem in itself would perhaps not have taken its present shape in England, where academies of art are not the central government art schools as they are on the Continent ». (Trad. fr. : *Les académies d'art*, *op. cit.*, p. 31.)

⁶⁷ *Ibid.* : « the social problem underlying this books is just as much to the fore in this country as it is in Germany ». (Trad. fr. : *ibid.*)

⁶⁸ Florence, Philip Sargent, *Note on Work of Dr. Nikolaus Pevsner*, 1934, SPSL : « Dr. Pevsner was a lecturer in the history of art, conversant with problems of organisation ; he had just completed a manuscript on the history of the Academies of Art when he was deprived of his position at the University of Göttingen. He was, therefore, peculiarly fitted to carry out an investigation that is of great practical importance to British industry, namely the methods and organisation actually adopted in designing commercial products ».

nouveau mode d'une expression artistique étroitement liée à la vie quotidienne. Cette incursion dans le monde de l'industrie se révèle pour Pevsner 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.

On peut rapprocher la contribution de Pevsner au développement de l'étude des arts appliqués en Grande-Bretagne de l'activité, quatre-vingts ans auparavant, de l'architecte et historien de l'architecture Gottfried Semper (1803-1879), qui fut un important médiateur entre l'Angleterre victorienne et les États allemands⁶⁹. 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, il est employé pour donner des cours à la *School of Design*, où son chemin croise celui du groupe d'architectes et d'artistes responsables de la préparation de l'Exposition Universelle de 1851, dont Owen Jones, Matthew Digby Wyatt ou Richard Redgrave⁷⁰. Semper applique dans ses travaux une logique fonctionnaliste et voit dans l'impératif technique le moteur de la création artistique. Après l'exposition universelle de Londres en 1851, il publie ses commentaires dans *Wissenschaft, Industrie und Kunst*⁷¹. 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*⁷². Cet essai est d'ailleurs une synthèse importante qui a confirmé la place des arts appliqués dans l'historiographie de l'art. Il semble que le séjour de Semper en Grande-Bretagne ait 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 artistique⁷³ ».

⁶⁹ Voir Irace, Fulvio, « Nikolaus Pevsner : l'*Enquiry* e la storia dell'arte industriale », in : *id.*, *La Trama della Storia*, *op. cit.*, pp. 107-130.

⁷⁰ Voir Nerdinger, Winfried et Werner Oechslin (éd.), *Gottfried Semper 1803-1879 : Architektur und Wissenschaft*. Munich : Prestel, 2003.

⁷¹ Semper, Gottfried, *Wissenschaft, Industrie und Kunst : Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*. Braunschweig : Vieweg, 1852.

⁷² *Id.*, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik : ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Munich : Bruckmann, 1860.

⁷³ *Ibid.*, p. vii : « [D]ie ästhetische Notwendigkeit [...] [tritt] gerade an diesen ältesten und einfachsten Erfindungen des Kunsttriebes am klarsten und fasslichsten [hervor] ».

Entre le printemps 1934 et avril 1935, Pevsner mène une étude régionale du design produit dans les entreprises du bassin industriel des Midlands. Le processus d'écriture d'*Enquiry into Industrial Art in England* diffère de ses travaux allemands. Il marque clairement l'abandon de ses habitudes car, presque systématiquement, il est fait référence dans sa correspondance à son « job » à Birmingham. Le terme dépréciatif montre qu'il voit cet emploi comme un gagne-pain le privant du temps qu'il pourrait consacrer à de véritables recherches. De plus, ce projet constitue pour lui une table rase méthodologique : « C'est la première fois que je dois faire quelque chose d'aussi éloigné de la méthode que je maîtrise⁷⁴ ». L'histoire des arts décoratifs ne lui est certes pas inconnue, mais on lui demande de prendre pour objet d'étude la situation contemporaine. Sans la distance créée par le passage du temps, l'observateur doit concevoir un processus de sélection et une grille d'interprétation pour analyser les phénomènes. 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 alors, afin de créer la méthodologie qui donnera du poids à son propos :

Et donc, le travail commence. Déjeuner avec le directeur d'une grande compagnie et dîner avec un fabricant de lampes dans le meilleur des hôtels. Ils vont tous deux me donner les noms de firmes réputées. Mais cela reste de l'accessoire et j'appréhende toujours 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 dépend⁷⁵.

L'aspect quantitatif de l'enquête sera crucial ; il doit donc essayer de constituer puis d'étendre son réseau pour collecter un nombre suffisant d'échantillons. Il doit souvent se faire aider par Sargent Florence, qui lui écrit des lettres de recommandation : « Cela sonne mieux, et de toute façon il peut toujours leur dire que je suis allemand⁷⁶ ». Cette précaution ne suffit pas toujours à lui épargner des situations de conflit, auxquelles il semble s'attendre⁷⁷. Son enquête, qui ne peut pourtant pas se faire sans eux, suscite la méfiance de certains industriels : « Une compagnie s'est plainte auprès de la personne qui m'avait fourni les meilleures lettres d'introduction, cette personne a retiré ses recommandations, ce qui est extrêmement embarrassant. Je suis compromis auprès de

⁷⁴ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, février 1934, AP : « Es ist wohl das erste Mal, dass ich etwas machen muss, was so entfernt von der Methode ist, die ich beherrsche ».

⁷⁵ *Ibid.* : « Die Arbeit fängt nun an. Lunch mit dem Leiter des besten grossen Geschäfts hier und Abendessen mit meinem Lampenfabrikanten im besten Hotel. Beide sollen erst einmal die Namen guter Firmen sagen. Aber all das bleibt doch noch sehr an der Peripherie, und vor dem Eingetlichen graut mir nach wie vor, z. B. Einfluss des Einkäufers und des Ladenbesitzers auf die Formgebung der Waren. Wie fasst man so was nur exakt ? Sicher noch heillose Arbeit. Und sie muss ja gut werden, von wegen Renommee ».

⁷⁶ *Ibid.*, avril 1934 : « ich [schalte] möglichst immer Florence [ein]. Er gibt mir darin recht. Es hat besserer Klang, und zugleich kann er immer sagen, dass ich Deutscher bin ».

⁷⁷ Voir *ibid.*, mai 1934.

plusieurs compagnies⁷⁸ ». Le problème du rapport culturel à l'étranger poursuit Pevsner dans sa carrière, d'autant plus qu'il cherche à analyser un milieu traditionnellement cloisonné et où règne la compétition. Il est accusé à mots couverts par le directeur du musée de Birmingham d'espionner pour des entreprises concurrentes, voire, comme le lui annonce Sargent Florence, pour des compagnies allemandes : « [Sargent Florence] préconise une extrême prudence dans la suite de mon travail en entreprise, il me conseille de déterminer au préalable auprès de personnes de ma connaissance la disposition des industriels auxquels on me recommande⁷⁹ ». Cependant, ce dernier voit le fort potentiel que représente cette étude et soutient Pevsner : « il s'est dit, à nouveau, enchanté de l'ensemble de mes conclusions⁸⁰ », lui donnant la liberté d'interpréter ces résultats comme il l'entend : « Florence veut être le premier à me lire quand tout sera fini. Je sais déjà pourquoi. Je veux faire ce que je veux, et je pense qu'il sera d'accord⁸¹ ».

Au début de l'année 1934, Pevsner se dit constamment en train de réfléchir à son « job » :

Comment peut-on être vraiment concret dans cette étude ? Où trouver des chiffres et des preuves justes ? Je tâtonne ici et là. J'ai vu et remarqué quelques bonnes choses pour lesquelles l'Angleterre a vraiment rempli ses engagements. De la faïence, quelques exemples de bon verre à bas prix, des tissus qui égalent tout à fait le niveau allemand⁸².

Ses premières recherches reposent sur l'intuition de ce que devrait être un design de qualité, une intuition formée à partir de son expérience des objets produits en Allemagne, qui comme on le voit dans la citation précédente, est toujours son point de référence. Ses visites d'expositions et ses lectures sur le thème de l'histoire des arts appliqués doivent le munir d'autres éléments de comparaison, locaux cette fois : « Hier j'ai passé quatre heures à la foire [de l'industrie britannique, NDA] à Londres, pour voir ce qu'il y a de bon dans l'industrie anglaise sur le plan artistique. Et aujourd'hui, enfin, l'exposition Morris, minutieusement⁸³ ». La question fondamentale qu'il se pose est : « Comment établir dans quelle mesure les ventes dépendent du design et comment le

⁷⁸ *Ibid.*, juin 1934 : « eine Firma [hat] sich beschwert, und zwar bei dem Mann mit den wertvollsten Introductions so dass dieser sie in äusserst peinlicher Weise zurückzog. Ich bin damit vor mehreren Firmen kompromittiert ».

⁷⁹ *Ibid.*, 5 octobre 1934 : « Mit der weiteren Arbeit bei Firmen rät er grosse Vorsicht, möglichst immer durch Bekannte erst eruiieren, wie die Leute sind, an die ich empfohlen werde ».

⁸⁰ *Ibid.* : « Er ist wieder sehr entzückt über die Menge meiner Ergebnisse ».

⁸¹ *Ibid.*, 8 février 1935 : « Florence soll es erst haben, wenn es ganz fertig ist. Ich weiss schon warum. Ich will es so machen wie ich will und denke, er wird das auch meinen ».

⁸² *Ibid.* : « Wo kann man nur wirklich konkret dabei werden ? Wo lassen sich Zahlen beibringen und richtige Beweise ? Ich rutsche noch völlig umher. Der Lunch mit dem Leiter des besten Ladens interessant, aber nicht in dieser Richtung. Gute Sachen gesehen und festgestellt, dass in manchem England wirklich nachgekommen ist. Steingut, einiges gutes billiges Glas, Stoffe durchaus auf der deutschen Höhe ».

⁸³ *Ibid.*, 22 février 1934 : « Gestern fast vier Stunden durch die Londoner Messe, um zu sehen, was künstlerisch gut in englischer Industrie ist. Dann heute in die Morrisausstellung endlich gründlich ».

design est le résultat des ventes⁸⁴ ? » S'il parvenait à y répondre, son enquête se distinguerait, ce qui est le souhait de Sargant Florence. L'économiste américain, qui a importé la méthode du *Scientific Management* en Grande-Bretagne et s'est imposé comme le défenseur de la recherche empirique dans les sciences de l'économie⁸⁵, encourage Pevsner à donner de la « scientificité » à son étude, ce que l'historien d'art rapporte d'un ton découragé : « Pas de verbiage, le plus possible d'éléments démontrables. C'est bien beau, mais si seulement l'économiste national voulait bien me dire aussi où je peux trouver des statistiques et des chiffres et comment lancer les expériences appropriées, etc.⁸⁶ ». 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 en Angleterre, des designers. Cette tâche n'ayant pas été entreprise avant lui, il lui faut également concevoir un questionnaire « comme base de ce que je veux savoir. Si seulement je le savais moi-même⁸⁷ ».

L'étude du design britannique tire son origine de considérations pratiques, écrit Sargant Florence :

Étant donné le déclin relatif des industries de base, charbon, fer, acier, filage du textile, le futur de l'industrie britannique réside dans les processus de finition, d'où l'importance d'un design qui plaira au consommateur. Cet état de fait a été reconnu à travers la nomination officielle d'un *Board of Trade Committee in Industry*, et l'organisation d'une exposition sur le design industriel à la *Royal Academy*⁸⁸.

Déterminer le niveau général de qualité du design britannique a donc des conséquences économiques, ce qui en fait une question pressante :

Toujours la pression du job. Le fait est qu'ici ma question semble être la question. J'ai entendu parler de deux livres en projet par des auteurs connus sur l'*art in industry*. En juillet, il y aura ici [à Birmingham] une exposition sur le même sujet.

⁸⁴ *Ibid.*, février 1934 : « wie stellt man fest, wie der Absatz von der Formgebung abhängt und wie diese ihn etwa erzieht ».

⁸⁵ Voir Silberston, Aubrey, « Florence, Philip Sargant (1890–1982) », *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2013. [En ligne], <<http://www.oxforddnb.com/view/article/50945>> (dernière consultation le 24 juin 2014).

⁸⁶ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, mars 1934, AP : « Kein Gerecke, sondern möglichst viel Beweisbares. Tja. Sehr schön ? Wenn er als Nationalökonom mir nur auch sagen kann, wo man Statistiken und Zahlen her kriegt, wie man die entsprechenden Experimente anregt usw. »

⁸⁷ *Ibid.*, février 1934 : « Ich soll [...] einen Fragebogen ausarbeiten, als Basis, was ich jeweils wissen will. Wüsste ich das nur selbst ».

⁸⁸ Florence, *Dr. Nikolaus Pevsner op. cit.* : « With the relative decay of the basic industries such as coal, iron and steel and textile spinning, the future of British [industry lies with the finishing processes, hence] importance of design pleasing to the ultimate consumer. This fact has been recognised in the recent appointment of an official Board of Trade committee in Industry, and the organisation of an Industrial Designs Exhibition at the Royal Academy ».

Et la grande exposition de l'académie à Londres sera terminée avant que je finisse mon enquête. Si je fais du bon travail, beaucoup de gens seront donc intéressés⁸⁹.

Pevsner souhaite dès le début de son enquête trouver une façon de prendre en compte l'aspect de la réception des produits du design industriel. Il élabore donc un autre questionnaire, cette fois à destination des consommateurs :

On m'a annoncé par téléphone que mon questionnaire avait été accepté. La semaine prochaine commence ici une exposition des meilleurs produits de l'art décoratif dans la galerie municipale [...]. D'expérience, les visiteurs se comptent par dizaines de milliers, de tous les milieux sociaux. Ils vont remplir un formulaire [...] pour dire ce qui leur plaît le plus ou le moins. J'en suis le bénéficiaire. L'idée est un plus, le comité l'a applaudie⁹⁰.

L'exposition organisée conjointement par le *Birmingham City Museum and Art Gallery* et par la *Design and Industries Association* comprend des objets produits dans la région des Midlands mais a l'ambition plus large de montrer :

comment, que ce soit grâce à ou malgré les machines, le design dans l'industrie peut être de qualité et pourquoi, de plus, ce design de qualité n'est pas plus cher et plus inaccessible que le mauvais design ; et enfin, que le bon design est bon pour les affaires⁹¹.

Pevsner esquisse le plan de son livre au fil des lettres : 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 utilisables⁹² ». Cette structure fait écho à l'essai de Gottfried Semper sur l'exposition universelle de 1851, car ce dernier formulait aussi, après son analyse critique, une série de recommandations, par exemple : « Si l'on juge nécessaire une réforme plus systématique de la situation actuelle, elle doit passer par

⁸⁹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, mars 1934, AP : « Die Sache liegt so, dass hier meine Frage die Frage zu sein scheint. Ich weiss von zwei Büchern namhafterer Leute über *Art in Industry*, die in Arbeit sind. Im Juni findet hier eine Ausstellung derselben Sache statt. Und ehe ich mit meiner Untersuchung fertig bin, wird die grosse Ausstellung der Londoner Akademie schon geschlossen sein. Wenn gut wird, was ich mache, so wird es also viel Interesse finden ». (Pevsner souligne.)

⁹⁰ *Ibid.* : « Mein Questionnaire ist bewilligt, wie ich am Telefon hörte. D. h. es öffnet nächste Woche hier eine Ausstellung besten Kunstgewerbes, in der Städtischen Galerie [...]. Erfahrungsgemäss kommen Zehntausende aus allen Ständen. Sie sollen nun auf einem Vordruck ausfüllen [...] : was Ihnen am besten und am schlechtesten gefällt. Ich bin dann der Nutzniesser. Das ist ein Plus und hat Beifall gefunden. Das Comité hat es bewilligt ».

⁹¹ *Catalogue of an Exhibition of Midland Industrial Art, June 20th-July 18th, 1934*. Birmingham : City Museum and Art Gallery, 1934, p. 3 : « The object of this exhibition is to show that, whether by virtue of, or in spite of, machinery, design in industry can be good and, moreover, that good design is no more expensive and no more inaccessible than bad ; and furthermore that good design is good business ».

⁹² Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 29 mars 1935 : « Heute Packings, morgen Car Bodies. Dann sind die Trades fertig, so weit ich sie jetzt schon machen konnte und der Überblick über Kunstschulen, etc. folgt, etwas beschwerlicher. Und dann erst das eigentlich Schwierige, die Conclusions, die zeigen müssen, dass ich auch wirklich positive, brauchbare Vorschläge habe ».

l'éducation appropriée et la plus universelle possible du peuple au goût⁹³ ». De même, l'un des problèmes fondamentaux du design britannique, selon Pevsner, est le fait que certains objets de grande qualité ne sont pas disponibles au grand public, sous prétexte qu'il est préférable de les réserver à une clientèle aisée, au goût perçu comme plus sélectif. L'historien d'art 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 jugerait-il les chaises et les armoires modernes comme étant trop sévères ? Si le public anglais en général n'a pas pris goût à la simplicité contemporaine, ne serait-ce pas parce qu'il ne lui a jamais été donné une chance de la voir ? Le fabricant ne pourrait-il pas créer la demande d'une meilleure qualité s'il le voulait vraiment⁹⁴ ?

Un autre parallèle entre les deux observateurs allemands est leur tentative de tirer des leçons d'un modèle étranger dans la pratique nationale. Ainsi, Semper imagine la possibilité de fonder un musée des arts décoratifs contenant des collections-modèles. Cette idée est dans l'air du temps (le *Museum of Manufactures* est fondé en mai 1852 sur les directives d'Henry Cole⁹⁵) mais on peut dire que c'est l'historien allemand qui donne forme aux théories servant de base à la politique muséale du *South Kensington Museum* et donnant de la cohérence à la présentation de collections d'arts appliqués et de sciences après l'exposition universelle. Le transfert des travaux de Semper en Allemagne passe par les théoriciens du Mouvement moderne, puisque le programme du *Bauhaus* se fait l'écho de recommandations telles que 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 appliqués⁹⁶. 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 *Bauhausbücher* publiée par Walter Gropius et Laszlo Moholy-Nagy. La préface qualifie *Wissenschaft, Industrie und Kunst* d'« incunable des

⁹³ Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, op. cit., p. 62 : « Findet man es für nötig, eine mehr systematische Reform der jetzigen Zustände einzuführen, so muß dies durch einen zweckmäßigen und möglichst allgemeinen Volksunterricht des Geschmacks geschehen ».

⁹⁴ Pevsner, *Enquiry into Industrial Art*, op. cit., p. 40 : « How can the manufacturer insist upon saying that the English public would never buy unadorned suites ? Has not the same English public bought the simple and pleasant chairs, tables and bedsteads which became popular through Morris ? If these were not too plain, why should modern chairs or wardrobes be too severe for the same public ? Or has the English public in general not taken to contemporary simplicity because it has never had a fair chance of seeing it ? Could the manufacturer create a demand for something better if he really wanted to ? »

⁹⁵ Voir Physick, John, *The Victoria and Albert Museum, the History of its Building*. Oxford : Phaidon, 1982.

⁹⁶ Voir Gropius, Walter, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*. [Weimar] : [s.n.], 1919.

aspirations qui culminèrent ensuite dans le *Bauhaus* et ont conduit jusque dans la période présente⁹⁷ ».

Pevsner est lui aussi convaincu que chaque étape de l'art industriel peut être améliorée par un principe général d'éducation qui inclurait les fabricants et le public visé. L'aspect pédagogique étant primordial dans les théories du *Bauhaus*, il s'adresse logiquement 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 projet⁹⁸ ». Gropius confirme cette interprétation : « 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 magazine⁹⁹ ». Grâce aux informations fournies par l'ex-directeur de l'école, l'historien d'art peut développer l'argument selon lequel ces meubles en acier, en particulier les chaises créées en 1925 par Marcel Breuer, sans répondre directement à une demande du public, sont devenus populaires du fait de leur grande qualité. Lorsqu'il est embauché par Gordon Russell, Pevsner 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 longue¹⁰⁰.

Pevsner applique à *Enquiry* la précision des méthodes académiques acquises dans ses recherches en Allemagne, mais ce n'est pas à proprement parler un livre d'histoire, ce qui apparaît dans le résumé qu'il 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 pratiques¹⁰¹.

⁹⁷ Wingler, Hans, « Vorwort », in : Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, op. cit., p. 7. : « Die Broschüre 'Wissenschaft, Industrie und Kunst' wird neuerdings oft als Inkunabel der Betreibungen, die dann im Bauhaus gipfelten und bis herauf in die Gegenwart führen, genannt ».

⁹⁸ Lettre de Nikolaus Pevsner à Walter Gropius, 23 août 1934, BA : « etwas Neues, wofür beim Publikum bestimmt primär keine Teilnahme vorlag, durch die Propaganda überzeugte Hersteller populär geworden ist ».

⁹⁹ Lettre de Walter Gropius à Nikolaus Pevsner, septembre 1934, *ibid.* : « das 'bauhaus' hat sich ideell für vertrieb und verbreitung der stahlmöbel eingesetzt und hat auch die ersten veröffentlichungen über stahlmöbel in der 'bauhauszeitschrift' herausgegeben ».

¹⁰⁰ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner*, op. cit., p. 201. (Voir l'annexe, illustrations 10 et 11.)

¹⁰¹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Walter Gropius, 5 juillet 1936, BA : « Mein Buch über den Zustand des Kunstgewerbes in England soll nun Ende dieses Jahres von der Cambridge University Press gedruckt werden. Es ist das Buch, das aus Abschnitten über einzelne Industrien, über Kunsterziehung, die Tätigkeit von Kommissionen, etc. sowie aus Vorschlägen für Verbesserungen besteht ».

Même si sa formation purement universitaire ne l'a pas préparé à ce nouveau champ d'activité, la recherche appliquée, pour laquelle il développe alors une nouvelle forme 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.

Pevsner n'hésite pas à donner à son propos un ton très polémique quand il affirme dans l'introduction que 90 % de la production britannique est de mauvaise qualité. Le Mouvement moderne, qui a pourtant été lancé en Angleterre, se serait éteint depuis la Première Guerre mondiale, et le reste de l'Europe, l'Allemagne en particulier, aurait repris le flambeau¹⁰². Bien qu'*Enquiry* soit un ouvrage de commande, il a l'ambition d'influer sur la situation contemporaine de l'industrie britannique. Pour ce faire, le cas allemand constitue le meilleur élément de comparaison, d'où des parallèles constants conçus dès la phase préparatoire. Ainsi, Pevsner envisage de citer un article de Gropius : « Votre essai a-t-il finalement été publié en anglais dans la Revue d'Éducation ? Vous m'en aviez parlé il y a quelques temps. [...] Si c'est possible, j'aimerais le citer et le commenter¹⁰³ ». Comme dans son projet contemporain, *Pioneers*, la référence à l'architecte du *Bauhaus* doit favoriser la vision du design et de l'architecture comme vecteurs d'un progrès social.

La réception de l'ouvrage, qui paraît en 1937, est d'assez grande ampleur pour un livre de ce genre. Pour l'*Architects' Journal*, il « traite d'un sujet si important qu'il aurait fallu l'écrire il y a plusieurs années déjà¹⁰⁴ ». Le critique du *Manchester Guardian* résume le sentiment général : « On pourrait difficilement exagérer l'importance de la contribution [de Pevsner]¹⁰⁵ », contribution d'autant plus remarquable qu'elle vient s'inscrire dans la lignée des travaux d'Herbert Read et de John Gloag¹⁰⁶. Ce dernier, auteur spécialisé dans le design, déclare être frappé par la rigueur de l'analyse et la qualité de la recherche : « Ce livre est riche en descriptions-éclaircies d'une telle lucidité qu'il pourrait très bien acquérir non seulement le statut d'ouvrage le plus lisible sur le design dans l'industrie, mais aussi de celui qui fait autorité sur la question¹⁰⁷ ». La comparaison avec des auteurs renommés annonce

¹⁰² Voir *id*, *Enquiry into Industrial Art*, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹⁰³ Lettre d'*id*. à Walter Gropius, 5 juillet 1936, BA : « Ist eigentlich Ihr Aufsatz in dem englischen Erziehungsjahrbuch jemals herausgekommen ? Sie erzählten mir vor einiger Zeit von ihm [...]. Da möchte ich nun, wenn es irgend geht, auch Ihren Aufsatz zitieren und erörtern ».

¹⁰⁴ Scholberg, Philip, *Architects' Journal*, 9 septembre 1937 : « a valuable and well-documented book [...] which deals with a subject so important that it ought to have been written years ago ».

¹⁰⁵ Newton, Eric, « Industrial Art », *Manchester Guardian*, 15 juin 1937 : « it would be difficult to exaggerate the importance of the contribution he has made to our knowledge ».

¹⁰⁶ Voir Read, Herbert, *Art and Industry, the Principles of Industrial Design*. Londres : Faber & Faber, 1934 et Gloag, John, *English Furniture*. Londres : Black, 1934.

¹⁰⁷ Gloag, John, « Designer – maker – user », *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 17 juillet 1937 : « This book is enriched with descriptive flashes of such lucidity that it may well take its place not only as one of the most readable works on design in industry but as the most authoritative, for it is based on research, not only in various departments of industry but among the educational and propaganda organisations that have been struggling for years to improve standards of design ».

l'entrée d'*Enquiry* dans un corpus anglais sur les arts appliqués alors en train de se constituer, même si Pevsner reste souvent décrit comme « un étranger qui peut considérer le sujet avec une objectivité et une impartialité bienvenues¹⁰⁸ ». Un compte-rendu du *Manchester Guardian* paru en novembre 1937 met ainsi en avant la nationalité de l'historien :

Les observations de ce critique allemand bien informé méritent notre plus grande attention. Il mène l'étude de l'art industriel en Angleterre sans le préjugé du patriotisme défensif ou le regard distrait d'une familiarité lasse, et puisque l'Allemagne a joué un rôle majeur dans le design industriel moderne, ses idées sont liées de longue date à d'exigeants critères de résultats¹⁰⁹.

La conclusion de cet article (« On aimerait écrire aussi bien dans une langue étrangère que Pevsner¹¹⁰ ! ») indique que l'effort pour créer un discours approprié a porté ses fruits, au point que le journaliste surnomme l'historien déplacé « un Defoe de l'esthétique¹¹¹ ». La référence est posée en titre, ce qui ancre le style de l'historien déplacé dans une tradition culturelle nationale, alors même que son expertise est rattachée à la culture allemande.

Herbert Read emploie aussi cette rhétorique qui maintient l'historien déplacé au seuil de la culture et parle sur un ton élogieux de la « minutie caractéristique » de Pevsner :

Jamais un exilé venu dans ce pays n'a rendu si promptement et si complètement l'hospitalité qu'il a reçue. Je doute qu'un natif 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 désarmante¹¹².

La position d'étranger légitime le jugement porté sur les Anglais et permet à l'observateur 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 dissimuler¹¹³ ». De son côté, le critique du *Daily Worker* salue l'aspect polémique du livre : « les classes aisées sont les gardiens d'un

¹⁰⁸ *Apollo*, avril 1938 : « a foreigner who can look at the subject with a most welcome objectivity and fairness ».

¹⁰⁹ Weekley, Montague, « An aesthetic Defoe : design and English industry », *Manchester Guardian*, 14 novembre 1937 : « The observations of a very well-informed German critic deserve serious attention. He surveys England's artistic trades without the prejudice of defensive patriotism or the dull eye of weary familiarity, and since Germany has played a leading part in modern industrial design, his ideas have long been related to high standards of achievement ».

¹¹⁰ *Ibid.* : « Would that one could write as well in a foreign language as Dr. Pevsner ! »

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Read, Herbert, « An Enquiry into Public Taste », *The Listener*, 7 juillet 1937 : « With characteristic thoroughness Dr. Pevsner carried through an investigation which involved visiting 150 manufacturers. [...] Never has an exile to this country so promptly and so fully repaid the hospitality he has received. I doubt if any native would have had the necessary detachment, let alone the necessary application, for a task which must have required considerable tact and a disarming personality ».

¹¹³ *Ibid.* : « That in a general sense our bad taste is a by-product of our social and economic system is a truth which Dr. Pevsner does not attempt to hide ».

bon goût que les classes inférieures comme vous et moi seraient trop ignorantes pour apprécier¹¹⁴ » et celui de *Time and Tide* en fait 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 utilisé¹¹⁵ ».

Un article américain range clairement *Enquiry* dans le champ de l'histoire sociale de l'art :

Ce livre est d'une grande importance pour quiconque s'intéresse à l'esthétique (l'esthétique comprise comme une catégorie porteuse d'une signification sociale). [...] Pevsner emploie le critère esthétique du fonctionnalisme. D'autre part, son intérêt va en premier lieu à la qualité esthétique des objets achetés, non par la minorité aisée qui fait le choix sûr du design historique, mais par les masses populaires¹¹⁶.

La journaliste désapprouve toutefois l'un des aspects essentiels, le rapport entre esthétique et éthique : « Le fait que Pevsner conclue sur un appel à la responsabilité éthique des industriels est la seule chose superficielle et banale dans ce livre¹¹⁷ ». Dans le *New Statesman* cependant, cet aspect n'est pas seulement banal, c'est un défaut insidieux de l'ouvrage. Le chapitre où l'historien déplacé présente ses conclusions contiendrait des « implications » cachées :

Il est temps de réaliser à quel point tout cela est germanique et à quel point la perspective qui est offerte pourrait finalement se transformer en un rouleau compresseur qui menacerait l'existence de tout environnement privé. Tout art dépend de l'arrière-plan social, et le goût des consommateurs est contrôlé par ses membres les plus actifs. En ce moment, ceux-ci font partie de la jeune génération, et je me demande si, en intégrant la valeur ultime de l'école de Pevsner, la jeune génération ne va pas lui tourner le dos. Je ne nie pas que sa croisade part sur de bonnes bases, mais ses solutions pratiques ne vont que dans une direction. Dans tous les cas de ce genre, ce sont les trente années qui viennent qui auront une

¹¹⁴ « The LOW taste of the UPPER classes », *Daily Worker*, 14 juillet 1937 : « the upper classes are the custodians of a good taste which the lower orders such as you and I are too ignorant to appreciate ».

¹¹⁵ Bloomfield, Paul, « Art and industrial art », *Time and Tide*, 12 juin 1937 : « His heart beats for the multitude, who had art taken away from them by the Industrial Revolution. He feels it is high time another industrial revolution gave it them back – or gave them back something of the kind, which they can value and use ».

¹¹⁶ Van Ghent, Dorothy, « Dr Pevsner investigates some industrial shoddy », *San Francisco Chronicle*, 24 octobre 1937 : « This book has great value for anyone interested in aesthetics – in aesthetics, that is, as a category with social meaning. [...] The aesthetic criterion which Dr Pevsner uses is of the functionalist variety. Further, his interest is primarily in the aesthetic quality of the objects purchased, not by the wealthy minority who safely go in for period designs, but by the masses of the people ».

¹¹⁷ *Ibid.* : « That Dr Pevsner ends his book by calling on the manufacturers sense of ethical responsibility is the only shallow and banal thing in it ».

importance vitale, et j'espère que la période verra s'éteindre le fétichisme de l'absence d'ornement, que son école préconise¹¹⁸.

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 accomplissent le plus de choses dans leur existence [...]. Cet individualisme fait partie d'une vieille mode : notre caractère national. Une autre partie de notre caractère est toujours bien vivante [...], la fierté que l'on éprouve pour notre foyer. Contraindre tout le monde dans des ruches aux cellules parfaitement régulières est une intrusion politique tout autant qu'architecturale dans notre intégrité¹¹⁹.

Cet article annonce les protestations qui s'élèvent à la sortie de *Pioneers*, peu de temps après *Enquiry*, contre ce qui est vu comme la tentative d'imposer au design et à l'architecture anglais un Mouvement moderne assimilé à un corps étranger.

Malgré ces voix dissidentes, le succès d'*Enquiry* est tel qu'il devient un classique de la recherche empirique sur le design, à tel point qu'en 1948 les presses universitaires de Cambridge proposent à Pevsner de publier une mise à jour de son enquête. L'historien d'art décline l'offre et suggère que ce travail soit confié à l'un de ses étudiants, Michael Farr¹²⁰. Publiée en 1955, cette version suit néanmoins de très près le modèle de l'enquête menée vingt ans auparavant et porte l'emprunte conceptuelle de Pevsner (qui rédige une préface et une postface). Rétrospectivement, Colin MacInness fait d'*Enquiry* un symbole culturel de l'entre deux guerres :

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 portait sur le design industriel et se trouvait être effectivement, ce qu'on avait écrit de plus informé et sensé sur le thème en Angleterre. Mais il me semblait que le livre

¹¹⁸ « Except only Herman », *New Statesman*, 4 septembre 1937 : « [It] is in the question of results that we must probe the motive power behind the conclusions and consider the implications of the trend of thought of Dr. Pevsner. It is time that we should see how Germanic this is and how the prospect it holds out may turn in the end to a steam-roller threatening the existence of any private environment. All art depends on a social background, and the taste of the consuming public is controlled by its most active members. These are at present the younger generation, and I am not sure that in assessing the ultimate value of Dr. Pevsner's school the younger generation will not turn the tables on him. I do not deny that his crusade is on the right lines, but it offers a practical solution in one direction only. Now in all questions of this kind it is only the immediate thirty years that is really of vital importance, and I hope that such a period will see the passing of the fetish of no ornament which his school favours ».

¹¹⁹ *Ibid.* : « In spite of the Totalitarian successes in Europe, it is individualists whom one may expect to do most with their lives [...]. Now this individualism is part of an old-fashioned thing – our national characteristic. Another part of that characteristic is still strongly alive [...] : a person's pride in his home. This form of dragooning everyone into hives of perfectly regular cells is a political as well as an architectural intrusion on our integrity ».

¹²⁰ Farr, Michael, *Design in British Industry, a Mid-Century Survey*. Cambridge : University Press, 1953.

était aussi un récit d'exploration par un étranger courtois et cultivé d'un peuple inexplicable, mi-yahoo mi-houyhnhnm¹²¹.

Pevsner a complété dans *Enquiry* une démonstration qui se voulait aussi une mission : donner à voir l'omniprésence de la beauté dans le quotidien, pourvu qu'on adopte un point de vue ouvert. Cette déclaration en introduction de son premier livre anglais 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 intense¹²².

2.4 Pour une histoire de l'art et de l'architecture au quotidien

Encouragé par le succès d' *Enquiry*, Pevsner s'implique de plus en plus dans des questions de société, comme le montre la conclusion du second *curriculum vitae* qu'il propose à la SPSL en 1938. On y remarque une évolution de ses priorités de recherche. Il espère alors reprendre une carrière universitaire et constitue un dossier de candidature pour un poste à l'étranger (aux États-Unis, en Australie ou au Canada) :

J'ai rejoint la firme Gordon Russell Ltd. en 1935 en tant que conseiller en achat et marchandise. Même si cette activité s'est avérée intéressante, je préférerais retourner à un travail de recherche, car il me semble que beaucoup d'efforts seront désirables pour améliorer les standards du design industriel britannique¹²³.

Dans le projet de recherche qui doit lui permettre de réintégrer la carrière universitaire, l'histoire sociale de l'art domine. Devenu un pionnier et un spécialiste reconnu du design industriel, Pevsner a l'intention d'exploiter le potentiel des travaux menés à Birmingham, en accentuant les recherches sur les consommateurs et en menant des études comparatives pour tenter de déterminer la place du design britannique sur le

¹²¹ MacInnes, Colin, « The Englishness of Dr. Pevsner », in : *England, Half English*. New York : Random House, 1962, pp. 119-129, ici p. 122 : « When I first read this book – this record, one might say, of the initial direct encounter of Dr Pevsner with his future countrymen – I was at once reminded strangely of *Gulliver's Travels* ! In appearance, this study was about industrial design : and indeed, as well-informed and sensible as anything ever written on the theme in England. But the book also seemed to me to be the tale of an exploration by a curious, courteous, cultivated stranger of an inexplicable people, half Yahoo, half Houyhnhnm ».

¹²² Pevsner, *Enquiry into Industrial Art, op. cit.*, p. 11 : « Personally I have no doubt that beauty, both of nature and of things made by man, beauty surrounding us in the streets, in the places where we work and where we live, beauty not only as passing enjoyment of something outside our ordinary lives, but expressing itself in all the implements of everyday use, helps to make our lives fuller, happier and more intense ».

¹²³ *Id.*, *Curriculum Vitae*, 1938, SPSL : « In 1935 I joined Gordon Russell Ltd. as Merchandise Adviser and Buyer. Although this has proved to be an interesting activity, I should prefer (sic) to return to research work, because it seems to me that a good many efforts are desirable to improve the standards of British industrial design ».

marché international¹²⁴. Il considère qu'il manque un chaînon dans les études existantes, entre l'histoire des ateliers d'artisans et l'histoire de l'art industriel, une lacune qu'il se propose de combler. Il ajoute : « Un autre moyen d'actualiser ces résultats serait la publication à intervalles réguliers d'un bulletin illustré sur le design de qualité, incluant et passant en revue des produits industriels récents, dont les standards seraient à imiter¹²⁵. » Le médium de diffusion des résultats de ces travaux est donc suggéré dans le projet : Pevsner ne veut pas confiner l'étude du design industriel à des livres ou à des revues spécialisées, mais la rendre accessible au plus grand nombre, à ceux qui sont les premiers concernés par l'élaboration des objets qui forment leur quotidien.

Le lien avec la vie quotidienne est aussi très marqué dans le deuxième axe de ce projet de recherche de 1938, plus tourné vers l'architecture : l'historien d'art voudrait voir se développer les études sur le logement, dans un versant sociologique avec la création d'un centre de recherche sur la construction (« *Building Research Station* ») à Londres, et dans un versant historique avec une histoire du logement ouvrier : « Je rassemble des notes à ce sujet depuis de nombreuses années. Mon plan initial, lorsque je suis arrivé en Angleterre, était de publier un livre sur le sujet, mais le temps ne m'a pas permis de terminer les recherches préliminaires nécessaires¹²⁶. » Les jalons ont déjà été posés dans la partie « Le problème social » d'*Enquiry* où il affirmait : « la résorption de l'habitat insalubre et le relogement sont de la plus grande importance¹²⁷ ». C'est à nouveau une illustration de la vocation d'une histoire utile de l'architecture : une meilleure connaissance de l'histoire doit guider l'amélioration générale des conditions de logement au Royaume-Uni. Le troisième axe de son projet s'intitule « Aspects sociaux de l'art ». Pevsner évoque différents travaux possibles, qui viendraient compléter son histoire des académies, comme « l'histoire des collections, des expositions, du marché de l'art, de la profession d'architecte etc.¹²⁸ » Il trouve indispensable de constituer au niveau national une bibliothèque de référence sur le sujet¹²⁹.

Malgré le fait que ces idées soient restées à l'état de projet, on peut y lire à nouveau la formation de l'« homme institutionnel » analysé par Lazarsfeld (voir introduction), car l'historien déplacé ne cesse de justifier la place de l'histoire sociale de

¹²⁴ Voir *ibid.*, *Plan of Work*.

¹²⁵ *Ibid.* : « A further means for activating these results would be the publication at a regular interval of an illustrated bulletin of good design, incorporating and reviewing recent industrial products of commendable standard ».

¹²⁶ *Ibid.* : « For this I have been collecting notes over a number of years. It had been my first plan, when I came to England, to publish a book on this subject, but time did not allow me to finish the necessary preparatory research ».

¹²⁷ *Id.*, *Enquiry into Industrial Art*, *op. cit.*, p. 213 : « slum-clearance and re-housing are of the utmost importance ».

¹²⁸ *Id.*, *Plan of Work*, 1938, SPSL : « the history of art collecting, art exhibitions, art dealing, the architectural profession etc. »

¹²⁹ Voir *ibid.*

l'art dans la vie culturelle britannique et de plaider pour la diffusion des outils conceptuels et des supports qui aideraient à son essor.

3. Une histoire spatiale de l'architecture

3.1 Synthèse et transfert

An Outline of European Architecture est le premier livre de Pevsner conçu et rédigé entièrement au Royaume-Uni qui ne soit pas une commande comme *Enquiry*. L'intention de transférer les connaissances et les méthodes allemandes est évidente dans le projet d'écriture, auquel l'historien déplacé réfléchit pendant l'été 1940, alors qu'il est interné comme *enemy alien* dans le camp de Huyton. Dans l'une des rares lettres qu'il envoie, il parle de son travail : « Je ne peux pas faire beaucoup de recherches personnelles. [...] J'ai mis de côté *L'Architecte Médiéval* et je réfléchis à quelque chose qui aurait plus de chances de succès pour m'aider à prendre un nouveau départ¹³⁰ ». Il lui faut un projet plus adapté aux attentes de lecture du public britannique. L'idée qu'il développe à Huyton aboutit à une étude généraliste sur l'architecture, au style accessible, et qui devient son livre le plus populaire. Dans le camp d'internement, le manque de sources le contraint à réfléchir à une ligne théorique épurée. Il traite l'architecture selon les principes empruntés à l'historiographie allemande, principes qui font partie de son bagage intellectuel et pour lesquels il n'a pas besoin de textes de référence. De plus, cette expérience de l'internement l'oblige à envisager un second nouveau départ, avec l'avantage cette fois d'une meilleure connaissance de la demande en histoire de l'art et de l'architecture.

On peut comparer la phase de conception d'*Outline* à celle d'un autre livre célèbre : *The Story of Art* par Ernst Gombrich, publié en 1950, mais dont le projet était déjà esquissé pendant la Seconde Guerre mondiale¹³¹. Gombrich travaillait alors pour la BBC :

Le fait d'être coupé de toute activité de recherche m'a sans doute aidé à envisager les vastes chaînes de montagnes de l'histoire de l'art dans leur continuité. C'est cette vision dont j'ai tenté de rendre compte quand je dictais mon texte, après la guerre, me contentant de chercher des exemples d'illustrations parmi les livres

¹³⁰ Lettre d'*id.* à Carola, 1^{er} août 1940, GP 6/135 : « Private work I cannot do much. [...] *The Mediaeval Architect* is laid aside and I am mentally pottering about with something of wider appeal to help in the new start ». (*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.)

¹³¹ Gombrich, Ernst, *The Story of Art*. Londres : Phaidon, 1950.

que nous possédions ma femme et moi. Bien que ce texte ait été complété en 1949, il reflète une manière de penser acquise sur le Continent¹³².

Les deux livres, dont on sait qu'ils ont fait date dans leurs domaines respectifs, ont pour ambition d'offrir une synthèse basée sur la mémoire vive de leurs auteurs et non sur un corpus théorique canonique. L'accès limité aux sources crée une position de recul et fait émerger la cohérence générale de l'évolution historique. Ainsi, Gombrich fait le « récit » de l'art plutôt que son « histoire », une nuance introduite par l'utilisation du terme *story* au lieu d'*history*. 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 art¹³³ ». 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 constantes¹³⁴.

3.2 La transmission d'un double paradigme

« L'espace est le médium propre à l'architecte¹³⁵ » : voilà l'interprétation par Pevsner du paradigme d'August Schmarsow, dont il s'inspire dans ses propres recherches¹³⁶. Afin d'appréhender l'espace, Schmarsow applique à l'architecture le principe d'*Einfühlung* selon lequel, dans le processus artistique, le sujet transfère sur l'objet son monde intérieur et le représente en opérant une médiation symbolique entre les deux¹³⁷. D'après ses notes de lecture, on sait que Pevsner a lu *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* au début des années 1920, pendant ses études¹³⁸. La similarité de

¹³² *Id.*, *The Essential Gombrich*, *op. cit.*, pp. 37-39 : « [Being] so far away from active research may have helped me again to see the whole mountain range of the history of art as a continuous outline. It was this vision I attempted to convey when, after the war, I dictated the text, merely looking up examples of illustrations in the books my wife and I happened to own. Though completed in 1949, this text still reflects the outlook I had acquired on the Continent ».

¹³³ Pevsner, *Outline of European Architecture*, *op. cit.*, p. 25 : « Architecture is not the product of materials and purposes – not by the way of social conditions – but of the changing spirits of changing ages. It is the spirit of an age that pervades its social life, its religion, its scholarship, and its arts ». (Trad. fr. : *Génie de l'architecture européenne*. Paris : Livre de Poche, 1970, vol. 1, p. 18.)

¹³⁴ Harries, *Nikolaus Pevsner*, *op. cit.*, p. 298 : « *Zeitgeist* was ideally suited to an overview, and seductive for a wartime audience that needed to make sense of its surroundings and find order in chaos by being reminded of values that remained constant ».

¹³⁵ Pevsner, « Reflections on not teaching Art History », in : *Broadcast Talks*, *op. cit.*, 201 : « space is the distinguishing medium of the architect ».

¹³⁶ Sur l'héritage de Schmarsow chez Pevsner, voir Giordani, Silvana, « Pevsner, Schmarsow e Gropius : Note per un dialogo a distanza », in Irace, *La trama della storia*, *op. cit.*, pp. 93-106.

¹³⁷ Voir Schmarsow, August, « Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 9, 1914, pp. 66-95.

¹³⁸ Voir Pevsner, « Schmarsow, Grundbegriffe », vers 1921, GP 4/78.

certaines expressions employées par les deux historiens de l'art pour définir l'acte de médiation intellectuelle de l'*Einfühlung* en architecture est frappante : dans *Grundbegriffe*, Schmarsow écrit en 1905 que « l'architecture est par essence organisation de l'espace¹³⁹ » et chez Pevsner, on peut lire « 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 examiner¹⁴⁰ ».

Lorsque l'on parcourt un bâtiment, selon Schmarsow, 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 nous¹⁴¹ ». L'individu et son expérience (laquelle produit nécessairement dans le mouvement autour de et à travers un édifice) sont au centre du concept d'architecture comme 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 qui perçoit et, même dans la pure vision, est éveillée l'expérience de la mise en action multiple de nos autres organes¹⁴².

Le discours architectural donne à éprouver des édifices choisis pour leur pouvoir d'évocation qui présentent les traits d'une *Weltanschauung* différente en fonction de l'esprit du temps. Schmarsow 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 monde¹⁴³ ». De même, dans *Outline*, Pevsner convoque simultanément les concepts de *Zeitgeist* comme élément structurant

¹³⁹ Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, op. cit., p. 180 : « Architektur ist ihrem innersten Wesen nach Raumgestaltung ».

¹⁴⁰ Pevsner, *Outline of European Architecture*, op. cit., p. 23 : « the history of architecture is primarily a history of man shaping space, and the historian must keep spatial problems always in the foreground ». (Trad. fr. : *Génie de l'architecture européenne*, op. cit., vol. 1, p. 16.)

¹⁴¹ Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, op. cit., p. 33 : « Die Auseinandersetzung des menschlichen Subjekts mit seiner Außenwelt muß sich selbstverständlich nach dem Hausgesetz seiner eigenen Organisation entwickeln und mit den Fortschritten dieses Wachstums zusammengehen. Sie beginnt sicher im wörtlichen Sinne vom eigenen Leibe aus ».

¹⁴² *Ibid.*, p. 48 : « In der ganzen Ornamentik und Architektur muß der Vollzug einer Bewegung zu Hilfe kommen, sei es wirklich, sei es imaginär, um den festen Bestand in ein transitorisches Erlebnis zu verwandeln. Hier liegt also ein Beitrag des menschlichen Subjekts vor ; es wird an die innere Mitwirkung des perzipierenden Betrachters appelliert und auch im reinen Schauen die Erfahrung mannigfaltiger Betätigung unserer übrigen Organe wachgerufen ».

¹⁴³ *Id.*, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung : Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893*. Leipzig : Hiersemann, 1894 : « Die Geschichte der Baukunst ist eine Geschichte des Raumgefühls, und damit bewußt oder unbewußt ein grundlegender Bestandteil in der Geschichte der Weltanschauungen ».

des chapitres, et d'*Einführung* 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, l'historien de l'architecture propose donc une écriture du regard et du corps en mouvement. Le style dynamique ainsi produit s'inscrit dans le projet entamé dès le début de la phase britannique de sa carrière : apprendre à ses étudiants et à ses lecteurs à voir.

Par exemple, dans l'analyse du plan de la basilique Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, le lexique et le choix des verbes traduisent 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 hautes¹⁴⁴ ». Wilhelm Pinder a recours à ce lexique dans un cours de 1922, où il traite déjà de la configuration de Saint-Apollinaire-le-Neuf : « Entre arcades et fenêtres supérieures, un cortège de saints. [...] Ils nous entraînent dans un balancement d'une figure à l'autre le long du mur¹⁴⁵ ». 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 avant¹⁴⁶ ». 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.

L'idée de progression est développée par Pinder dans les années 1920 dans l'essai « Unsere Ortsbewegung und die Baukunst » :

Ce n'est que dans le développement de la peinture que l'œil est le seul agent intermédiaire. En architecture [...], c'est notre marche, le mouvement de notre corps dans l'espace, qui est ce qui rend fondamentalement possible la réception de la forme. Nous ap-préhendons (*er-fahren*) la forme à travers la marche. [...] L'impression véritable est une chaîne complète d'images toujours en mutation et

¹⁴⁴ Pevsner, *Outline of European Architecture, op. cit.*, pp. 32-33 : « [It] is true to say that the main theme remained the same everywhere, the monotonous mesmerizing rhythm of the progress between the arcades towards the altar. There is no articulation in that long colonnade to arrest our eyes, nor in the long row of window after window up in the clerestory ». (Trad. fr. : *Génie de l'architecture européenne, op. cit.*, vol. 1, pp. 31-32)

¹⁴⁵ *Id.*, « Pinder Die darstellende Kunst im Mittelalter », 1922, GP 4/86 : « Zwischen Arkaden und Oberfenstern Zug von Heiligen. [...] Sie schwingen uns von Mann zu Mann die Wand entlang ».

¹⁴⁶ *Id.*, *Outline of European Architecture, op. cit.*, p. 33 : « At Ravenna the solemn and silent figures of martyrs and holy virgins, with their motionless faces and stiff garments, march with us ». (Trad. fr. : *Génie de l'architecture européenne, op. cit.*, vol. 1, p. 24.)

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 elles¹⁴⁷.

Un exemple de transfert conceptuel chez les étudiants de Pinder est la thèse de l'historienne de l'art et du théâtre Gertrud Hille (1900-1983) intitulée *Raum und Raumdarstellung*, qu'elle termine en 1924¹⁴⁸. Hille intègre dans son écriture l'appareil théorique élaboré à partir 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 corps¹⁴⁹ ». La thèse propose une interprétation en termes de configuration spatiale du plan de la cathédrale Saint-Laurent à Nuremberg : « 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 parts¹⁵⁰ ».

Voyons maintenant comment Pevsner transcrit cette même expérience spatiale, toujours à Saint-Laurent, dans *Outline* :

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 côtés¹⁵¹.

On retrouve comme chez Hille le verbe « se répandre » qui personnifie certaines parties de l'édifice, mais Pevsner combine à cette vision dynamique des éléments

¹⁴⁷ Pinder, Wilhelm, « Unsere Ortsbewegung und die Baukunst », in : *id.*, *Von den Künsten und der Kunst*, op. cit., pp. 20-39, ici pp. 20-21 : « Nur in der entwickelten Malerei ist das Auge allein als Vermittler tätig. In der Baukunst [...] ist unser Gehen, die Ortsbewegung unseres Körpers, geradezu die unterste Grundmöglichkeit für die Aufnahme der Form. Wir erfahren den Raum durch Gehen. [...] Der wirkliche Eindruck ist ja eine ganze Kette immer neu im Wandeln aufgenommener Bilder, deren Ziel freilich nicht diese Bilder selber sind, sondern das durch sie erst vermittelte Bauwerk ».

¹⁴⁸ Voir Corinna Kirschstein, « Rudolff-Hille, Gertrud », in : *Sächsische Biografie*, édité par l'Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. [En ligne] <<http://www.isgv.de/saebi/>> (dernière consultation le 12 juillet 2014.)

¹⁴⁹ Hille, Gertrud, *Raum und Raumdarstellung*. [Leipzig], 1924, p. 8 : « Wir legen bei jeder Raumvorstellung unwillkürlich einen Anfangspunkt an die Stelle, wo sich unser Körper befindet ».

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 31 : « Das ältere Langhaus von St. Lorenz ist ein festgefügt, von den Seiten her zusammengepresstes und hochgetriebenes Raumgefäß. Es öffnet sich plötzlich in den Chor, das comprimierte Raummedium flutet allseitig auseinander ».

¹⁵¹ Pevsner, *Outline of European Architecture*, op. cit., pp. 110-111 : « Having walked along the nave in the rigidly prescribed way of the Romanesque or earlier Gothic basilica, one is startled and at once delighted by the sudden entrance into the wider and airier world of the choir where supports are slender and nave and aisles with ambulatory of equal width. The bays are also wide, and the vaults have a rich star-like configuration (as created by the English 150 years before) weighing down the vertical push of the piers. These have no capitals (again a motif of English priory), and so the streams of energy conducted upwards flew away undammed into ribs extending in all directions ». (Trad. fr. : *Génie de l'architecture européenne*, op. cit., vol. 1, pp. 193-194.)

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.

3.3 La place d'*Outline* dans l'historiographie de l'architecture

Deux idiosyncrasies : Pevsner et Wittkower

Une lecture comparative de Pevsner et de Rudolf Wittkower, son contemporain, traitant lui aussi dans une langue étrangère d'un même sujet, révèle les bases théoriques diverses sur lesquelles ils s'appuient et leur maîtrise différente du langage technique¹⁵². Dans *Architectural Principles in the Age of Humanism*, publié en 1949, le collaborateur de l'Institut Warburg veut radicalement se démarquer de la tradition historiographique allemande des études sur l'architecture de la Renaissance :

De nos jours, l'architecture de la Renaissance est interprétée d'ordinaire en des termes qui mettent l'accent sur son caractère mondain. Au mieux, on affirme que le dispositif formel classique était utilisé au même titre pour les bâtiments sacrés, profanes et domestiques, que les formes classiques étaient adaptées à des buts différents sans aucune gradation dans leur signification et que l'architecture de la Renaissance est donc une architecture de la forme pure¹⁵³.

À cette approche fonctionnelle, dans laquelle on reconnaît les théories pevsneriennes, Wittkower oppose un argument dont son livre est la démonstration :

L'architecture de la Renaissance, comme tout grand style du passé, était basée sur une hiérarchie de valeurs qui culmine dans les valeurs absolues de l'architecture sacrée. En d'autres termes, nous maintenons que les formes de l'église de la Renaissance ont une valeur symbolique, ou du moins qu'elles sont chargées d'une signification particulière, que les formes pures, en tant que telles, ne contiennent pas¹⁵⁴.

Dans les notes de bas de page, Wittkower cite Paul Frankl et Jacob Burckhardt, tout en avançant des preuves pour montrer que la conception dite burckhardtienne de la Renaissance comme déclin de la religiosité est en fait une interprétation véhiculée par ses disciples. De fait, dans *Geschichte der Renaissance in Italien*, Burckhardt confère au

¹⁵² Voir Giordani, « Pevsner, Schmarsow e Gropius », *op. cit.*

¹⁵³ Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism (Studies of the Warburg Institute, vol. 19)*. Londres : Warburg Institute, 1949, p. 1 : « Renaissance architecture is nowadays usually interpreted in terms which stress its worldliness. At best it argues that the classical apparatus of forms was used on an equal level for sacred, profane and domestic buildings ; that the classical forms were adapted for different purposes without any gradation of meaning ; and that consequently, Renaissance architecture is an architecture of pure form ».

¹⁵⁴ *Ibid.* : « Renaissance architecture, like every great style of the past, was based on a hierarchy of values culminating in the absolute values of sacred architecture. We maintain, in other words, that the forms of the Renaissance church have symbolical value or, at least, that they are charged with a particular meaning which the pure forms as such do not contain. Both the theory and practice of the Renaissance are unambiguous in this respect ».

plan central un pouvoir d'évocation religieuse : « La Renaissance a laissé en héritage dans le plan central une religiosité future¹⁵⁵ ». Wittkower reprend cette idée en 1963, dans un article sur la coupole de Santa-Maria-della-Salute :

Aucune considération pratique, utilitariste ou technique n'aurait pu dicter le choix de [Baldassarre] Longhena d'un projet centralisé. [...] Le design central a donc la qualité d'un symbole puissant en tant qu'il doit être considéré comme la sublimation formelle d'une réponse visionnaire au *spiritus loci*. [...] L'église à plan central était pour lui le symbole d'un mystère sublime. [...] La forme de couronne fait allusion à la Reine des Cieux, implorée dans la litanie vénitienne que l'on récitait lors des processions en temps de peste¹⁵⁶.

Dans *Architectural Principles*, l'adversaire direct dans le débat engagé par Wittkower est Pevsner, puisque des passages d'*Outline* sont cités en note :

[Pevsner] affirme que dans une église à plan central « la signification religieuse de l'église est remplacée par un sens humain », que les architectes ont créé le plan central pour les églises « pour éterniser le présent » et que « l'homme ne se porte plus en avant pour atteindre un but transcendant, mais jouit de la beauté qui l'entoure et de la sensation exaltante d'être le centre même de cette beauté¹⁵⁷ ».

Les deux historiens s'opposent par exemple dans l'interprétation du dôme de Saint-Pierre à Rome, dont la construction fut ordonnée par le pape Jules II. Pour Pevsner, le choix d'un plan central est extraordinaire, « étant donné la force de la tradition en faveur des églises longitudinales, d'une part, et la signification religieuse immense de Saint-Pierre, d'autre part ». Il conclut : « Avec l'adoption par le pape d'un symbole mondain pour sa propre église, l'esprit de l'humanisme a effectivement pénétré la forteresse la plus retirée de la résistance chrétienne¹⁵⁸ ». La démonstration dans *Architectural Principles* vise également à montrer que Saint-Pierre est un exemple d'architecture humaniste : « Le plan est, en fait, l'exemple suprême de la géométrie

¹⁵⁵ Burckhardt, Jacob, *Geschichte der Renaissance in Italien*. Esslingen : Neff, 1920, 6^e édition, p. 114 : « die Renaissance hat den Zentralbau einer künftigen Religiosität zum Vermächtnis hinterlassen ».

¹⁵⁶ Wittkower, « S. Maria della Salute, Scenographic Architecture and the Venetian Baroque », in : Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History, op. cit.*, pp. 164-192, ici pp. 175-176 : « No practical, utilitarian or technical considerations could possibly have dictated Longhena's choice of a centralized project. [...] The centralized design, therefore, has the quality of a powerful symbol in so far as it must be regarded as the formal sublimation of a visionary responsiveness to the *spiritus loci*. [...] The centrally planned church was the symbol of a sublime mystery for him. [...] The crown alludes to the Queen of Heaven whose help was implored in the Venetian litany which was recited during the processions at the time of plagues ».

¹⁵⁷ *Id.*, *Architectural Principles, op. cit.*, note 2 p. 2 : « [Pevsner] maintains that in the centralized church 'the religious meaning of the church is replaced by a human one', that the architects created the central plan for churches 'to eternalize the present' and that 'Man is in the church no longer pressing forward to reach a transcendental goal, but enjoying the beauty that surrounds him and the glorious sensation of being the centre of this beauty' ».

¹⁵⁸ Pevsner, *Outline of European Architecture, op. cit.*, p. 151 : « Julius II's St Peter's was to be a building on a strictly central plan, an amazing decision, considering the strength of the tradition in favour of longitudinal churches on the one side and the immense religious significance of St Peter's on the other. With the pope adopting this symbol of worldliness for his own church, the spirit of Humanism had indeed penetrated into the innermost fortress of Christian resistance ». (Trad. fr. : *Génie de l'architecture européenne, op. cit.*, vol. 1, p. 266)

organique, cette forme de ‘mathématiques spatiales’ proportionnellement intégrées que nous avons identifiée comme le trait caractéristique de l’architecture humaniste de la Renaissance¹⁵⁹ ». En revanche, Wittkower affirme que le sens de l’harmonie et des proportions est une expression du Divin :

Pour les hommes de la Renaissance, cette architecture à géométrie stricte, à l’équilibre harmonieux et ordonné, avec sa sérénité formelle et surtout la sphère de son dôme, faisait écho à et révélait en même temps la perfection, l’omnipotence, la vérité et la bonté de Dieu¹⁶⁰.

Son argumentaire est basé sur l’étude des intentions des architectes telles qu’elles apparaissent dans les sources d’époque, une démarche herméneutique qui n’est pas sans rappeler celle de Pevsner dans *Academies of Art*. Toutefois, les circonstances de rédaction d’*Outline* et la posture théorique tout à fait différente d’un disciple de Schmarsow par rapport à un membre de l’Institut Warburg, produisent deux discours contrastés. Ainsi, dans son analyse du *Tempietto* de Donato Bramante, Pevsner interprète les effets d’espace et leur adéquation avec l’idéal formel classique auquel aspirerait la Renaissance :

En dehors des métopes et des coquilles au fond des niches, les surfaces extérieures sont dénuées de toute décoration. Cette sobriété est d’ailleurs en harmonie avec la simplicité parlante des proportions [...] et donne au temple une dignité sans commune mesure avec ses dimensions. Ici, pour une fois, la Renaissance classique a parfaitement rempli son ambition : être l’émule de l’Antiquité classique. En effet, par-delà les motifs décoratifs et même par-delà l’expression formelle, nous sommes en présence d’un monument au volume aussi pur que celui d’un temple grec. Il semble qu’ici l’espace (cet élément tout-puissant de l’architecture occidentale) soit maîtrisé¹⁶¹.

Wittkower, quant à lui, part du point de vue de Bramante et de la tradition de pensée de l’architecture religieuse où il se place (en tant que successeur d’Alberti) :

Le *Tempietto* répond à toutes les demandes faites par Alberti pour l’église idéale : [...] la rondeur parfaite, le calme demi-cercle du dôme qui le domine, l’austérité de l’ordre dorique avec son entablure horizontale, l’absence de décoration peinte, [...]

¹⁵⁹ Wittkower, *Architectural Principles*, op. cit., p. 24 : « The plan is, in fact, the supreme example of that organic geometry, that kind of proportionally integrated ‘spatial mathematics’, which we have recognized as a distinguishing feature of humanist Renaissance architecture ».

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 26-28 : « For the men of the Renaissance this architecture with its strict geometry, the equipoise of its harmonic order, its formal serenity and, above all, with the sphere of the dome, echoed and at the same time revealed the perfection, omnipotence, truth and goodness of God ».

¹⁶¹ Pevsner, *Outline of European Architecture*, op. cit., p. 151 : « There is except for the metopes and the shells in the niches, not a square inch of decoration on the whole of the exterior. This in conjunction with the less novel but equally telling simplicity of the proportions [...] gives the Tempietto a dignity far beyond its size. Here for once the classic Renaissance has achieved its conscious aim to emulate classic Antiquity. For here is – beyond motifs and even beyond formal expression – a building that appears as nearly pure volume as a Greek temple. Space – that all-important ingredient of Western architecture – seems here defeated ». (Trad. fr. : *Génie de l’architecture européenne*, op. cit., vol. 1, pp. 263-266.)

tout cela montre Bramante dans une lignée descendant d'Alberti et en fait l'exécuteur de ses idées les plus précieuses¹⁶².

Les positions théoriques des deux historiens déplacés continuent à coexister dans l'historiographie anglophone de l'architecture, alors même que Pevsner demande à Wittkower d'écrire un volume sur l'architecture italienne des XVII^e et XVIII^e siècles pour la série des *Pelican History of Art* (que l'on abordera dans le chapitre suivant). Nous allons traiter ici un dernier exemple tiré respectivement de cet ouvrage et d'*Outline*, régulièrement réédité dans les années 1950. Dans son analyse de l'église Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines par Francesco Borromini, Pevsner utilise la dynamique spatiale et le déplacement du regard comme éléments structurants :

À Saint-Charles, on ne peut, au premier coup d'œil, ni distinguer les éléments de l'édifice ni comprendre la manière dont ils sont articulés pour créer un tel effet d'enroulement et de balancement. [...] L'église Saint-Charles est le résultat de la combinaison spatiale de cinq figures géométriques admirablement fondues les unes dans les autres. Ainsi, où qu'on se trouve, on participe au rythme balancé de quelques-unes d'entre elles. [...] Michel-Ange est à l'origine de cette tendance plastique de l'architecture : l'espace, dans les églises baroques, paraît creusé par la main d'un sculpteur, les murs pétris comme s'ils étaient de cire ou d'argile¹⁶³.

Dans *Architecture in Italy*, en revanche, Wittkower interprète les plans de Borromini en termes mathématiques :

Borromini a fondé ses plans sur des unités géométriques. En agrégeant le principe classique du plan en termes de modules, c'est-à-dire en termes de multiplication et de division d'une unité arithmétique de base, [...] Borromini renonçait de fait à une position centrale d'architecture anthropomorphique. [...] Dans le premier cas, le plan général et ses divisions sont conçus en ajoutant les modules les uns aux autres, dans l'autre, en divisant une configuration géométrique cohérente en sous-unités géométriques¹⁶⁴.

On remarque le contraste entre les styles : Pevsner construit son propos sur des images poétiques, dans lesquelles l'architecture s'incarne, alors que Wittkower s'en tient à une

¹⁶² Wittkower, *Architectural Principles*, *op. cit.*, p. 23 : « The Tempietto fulfils every demand Alberti had made for the ideal church [...] : the perfect roundness, the quiet semi-circle of the dominating dome, the austere Doric order with horizontal entablature, the abstention from painted decoration [...] all this shows Bramante in line of descent from Alberti as the executor of Alberti's fondest ideas ».

¹⁶³ Pevsner, *Outline of European Architecture*, *op. cit.*, pp. 181-182 : « Nobody, standing in S. Carlo, can at once understand of what elements it is made, and how they are intertwined to produce such a rolling, rocking effect. [...] Five compound spatial shapes merge into each other. We can stand nowhere without taking part in the swaying rhythm of several of them. [...] Michelangelo is responsible for this turn of architecture towards the plastic. Space now seems hollowed out by the hand of the sculptor, walls are moulded as made of wax or clay ». (Trad. fr. : *Génie de l'architecture européennes*, vol. 2, pp. 18-19.)

¹⁶⁴ Wittkower, *Art and Architecture in Italy*, *op. cit.*, pp. 40-41 : « Borromini founded his designs on geometric units. By aggregating the classical principle of planning in terms of modules, i. e. in terms of the multiplication and division of a basic arithmetical unit [...], Borromini renounced, indeed, a central position of anthropomorphic architecture. In order to make clearer the difference of procedure, [...] in the one case the overall plan and its divisions are evolved by adding module to module, and in the other by dividing a coherent geometric configuration into geometric sub-units ».

observation méthodique et rigoureuse, dont la sécheresse mathématique fait écho au sujet. Cela ne l'empêche pas d'écrire parfois dans un style plus littéraire, comme à la fin de cet exposé sur Saint-Charles : « Ainsi, le dôme, par sa blancheur éclatante et la lumière régulière qu'il émet, sans ombres profondes, semble flotter, immatériel, au-dessus des formes massives et compactes de l'espace dans lequel l'observateur évolue¹⁶⁵ ». Cet extrait, qui aurait pu tout aussi bien être tiré d'*Outline*, signale la plus grande liberté stylistique permise par la langue anglaise. Dans quelle mesure Pevsner, dans son rôle d'éditeur des *Pelican History of Art*, a-t-il infléchi l'écriture de Wittkower vers une plus grande ouverture au lectorat anglophone ? C'est en tout cas un marqueur de la diffusion graduelle du *Raumkonzept* dans le corpus d'histoire de l'architecture produit en Grande-Bretagne après la guerre, dans lequel, sans Pevsner, il serait resté inconnu¹⁶⁶.

Outline of European Architecture, un livre canonique ?

La réception d'*Outline* est extrêmement positive, malgré une publication en temps de guerre qui limite le tirage et les possibilités de diffusion. On a de cette époque les souvenirs très significatifs de Reyner Banham qui raconte comment il a laissé passer son bus alors qu'il était plongé dans la lecture d'un livre de poche :

Et quel grand livre c'était ! Ouvert à la page du plan de la basilique de *Vierzehnheiligen* de Balthasar Neumann, la première édition, sentant encore l'encre fraîche, d'*Outline of European Architecture* de Pevsner. Je vois encore l'arrière de ce fichu bus qui s'éloignait, gravé dans mon esprit comme un marqueur du moment où je suis devenu historien de l'architecture [...] Mais cette anecdote personnelle est pertinente en tant que symbole illustrant l'histoire du groupe entier des appelés qui se procurèrent *Outline* chez Pelican dès sa sortie des presses en 1943. Nous étions la première génération à étudier 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. *Outline* a changé la donne pour de bon¹⁶⁷.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 43 : « Thus the dome in its shining whiteness and its even light without deep shadows seems to hover immaterially above the massive and compact forms of the space in which the beholder moves ».

¹⁶⁶ Voir Dilly, *Altmeister moderner Geschichte*, *op. cit.*, p. 198.

¹⁶⁷ Banham, Reyner, « WORLD, the ; book to change, a », *The Architects' Journal*, 8 décembre 1960, n° 3425, vol. 132, pp. 809-810, ici p. 809 : « You bet it was a good book ! Open at the page showing the plan of Balthasar Neumann's *Vierzehnheiligen*, it was a first edition, still smelling of fresh ink, of Pevsner's *Outline of European Architecture*. I can still see the back of that blasted bus as it pulled away, graven in my mind's eye as a marker for the moment when I became an architectural historian [...]. But this me-history is only symbolically relevant as illustrating the history of the whole call-up group who acquired Pelican *Outline* straight off the press in 1943. We were the first generation to come to the live study of architectural history uncorrupted by previous contact with Banister Fletcher. For us it was never the embalmed death-roll of mislabelled styles that old Banister Fletcher made it ; for us it was always a snap-crackle-pop subject. The *Outline* changed the outlook, *for good* ». (Banham souligne.)

Si Banham affirme rétrospectivement que le livre de Pevsner a changé la donne pour les étudiants d'architecture, l'impact avait déjà été prédit dans *The Architects' Journal* à sa sortie :

[*Outline*] peut s'acheter à n'importe quel étalage de librairie pour moins du prix d'une pinte de bière. Un livre Penguin (ou plutôt Pelican) qui, contrairement aux autres histoires, met le récit à jour, en incluant le mouvement moderne et en le liant à l'arrière-plan général. On peut résumer la valeur de cet accomplissement en disant que Pevsner a écrit non pas la première histoire de l'architecture moderne, mais la première histoire moderne de l'architecture¹⁶⁸.

De son côté, le critique du *Journal of the Royal Institute of British Architects* reconnaît aussi dès 1943 l'importance d'une telle œuvre pour le travail des architectes. Saluant l'intérêt constant des éditions Penguin pour l'architecture, il écrit que leurs livres, dont *Outline*, « constituent une éducation libérale pour le public, en particulier les membres des conseils locaux et leurs électeurs, qui sont, on peut le penser, nos futurs employeurs¹⁶⁹ ».

Pour la plupart des critiques, Pevsner a produit « ce qui pourrait devenir le standard de l'histoire de l'architecture européenne¹⁷⁰ », un ouvrage de référence qui 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 grandiloquence¹⁷¹ ». Le fil directeur d'une histoire de l'art comme histoire des idées semble plaire : « Le livre raconte l'histoire de l'architecture, mais à travers les édifices décrits, on peut voir se dérouler l'existence humaine¹⁷² ». Il est fait allusion à la nationalité de naissance de Pevsner, mais comme dans les compte-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 connaissance de l'histoire européenne d'une manière que peu d'écrivains anglais pourraient maîtriser¹⁷³ ». Par comparaison, le style de ces écrivains anglais est décrié :

¹⁶⁸ *The Architects' Journal*, 8 avril 1943 : « [*Outline*] can be bought on any bookstall for much less than the price of a pint of beer – a Penguin book (or rather a Pelican) which, unlike other histories, bring the story up to date by including an account of the modern movement and relating it to a general background. The value of his achievement can be summed up by saying that Dr. Pevsner has written, not the first history of modern architecture, but the first modern history of architecture ».

¹⁶⁹ *Journal of the Royal Institute of British Architects*, août 1943 : « Their books constitute a liberal education for the public and particularly members of local councils and their electors who will presumably employ us ».

¹⁷⁰ *The Architects' Journal*, 8 avril 1943 : « what may become a standard history of European architecture ».

¹⁷¹ *Daily Worker*, 6 avril 1943 : « a scholarly little book, and yet by the clarity of its description and the precision of its style it is easily readable for everybody. There is no humbug or grandiloquence about it ».

¹⁷² *Ibid.* : « It tells the story of architecture, but through the buildings described we can see the unrolling of human life ».

¹⁷³ *Blackfriars*, 1^{er} juillet 1943 : « Coming from the Continent he is able to treat his subject in the light of a real understanding and knowledge of European history in a way that few English writers could manage ».

Il n'a aucune des habitudes de pensée sous l'égide desquelles tant d'écrivains de l'architecture reconnus se plaçaient autrefois (c'était il y a longtemps, mais le lien survit) et qui n'ont même pas été remises en question ensuite par ceux qui y étaient liés. Il n'a pas de clichés verbeux, aucune de ces circonvolutions étouffantes du XIX^e siècle. Au lieu de cela, il y a une ascension claire et décidée dans la direction donnée par des déductions naturelles¹⁷⁴.

L'accessibilité du discours pevsnerien tient à sa capacité à formuler des intuitions : « les mots de Pevsner clarifient et renforcent les évaluations instinctives auxquelles beaucoup de gens arrivent inconsciemment¹⁷⁵ ». L'équilibre réussi entre érudition et ouverture est le fruit de l'approche spatiale de l'architecture, liée à la contrainte de l'anglais qui semble avoir libéré le discours pevsnerien d'une forme universitaire rigide.

3.4 Essai d'une nouvelle théorie de l'architecture

En 1976, Pevsner publie son dernier livre, *A History of Building Types*¹⁷⁶. Il écrit dans la préface :

L'histoire des types de bâtiment me fascine depuis 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 sociale¹⁷⁷.

Bien que tardive, cette œuvre 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 tenu un séminaire [...] à l'Institut Courtauld de l'Université de Londres plusieurs fois dans les années 1960¹⁷⁸ ». De plus, le livre est une version remaniée d'une série de conférences faites à Washington en 1970. Inscrite dans la continuité, elle signale aussi un 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 paraître¹⁷⁹ ». *History of Buildings* est l'inverse d'*Outline* : dans les années 1940, Pevsner a fait de certains monuments célèbres les chaînons représentatifs de l'évolution stylistique en

¹⁷⁴ *Pencil Points*, juin 1943 : « He is free of the habits of thought under which so many recognized writers on architecture once places themselves (that was long, long ago, but the bonds endure) and which so many never even resented being bound by, thereafter. He has no wordy clichés, no smothering 19th century cerebrations. Instead there is clear, unafraid soaring in whatever direction natural deductions lead ».

¹⁷⁵ *Ibid.* : « Pevsner's words clarify and strengthen the instinctive evaluations at which many persons arrive unconsciously ».

¹⁷⁶ Pevsner, Nikolaus, *A History of Building Types*. Princeton : Princeton University Press, 1976.

¹⁷⁷ *Ibid.*, préface : « The history of building types had fascinated me for many years, because this treatment of building allows for a demonstration of development both by style and by function, style being a matter of architectural history, function of social history ».

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 7 : « I lectured on the subject in Göttingen in 1930, and held seminars on it [...] at the Courtauld Institute of Art of the University of London several times in the sixties ».

¹⁷⁹ *Ibid.* : « At that time mine was still a lonely pursuit ; but that – to the great advantage of this book – has changed now, and histories of single types have begun to appear ».

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 dans ce territoire 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 pas de l'architecture, mais ces nouveaux développements ont à peine dépassé les limites traditionnelles, jusqu'à aujourd'hui¹⁸⁰.

A History of Building Types analyse successivement des bâtiments publics, « du plus monumental au moins monumental, du plus idéal au plus utilitaire¹⁸¹ » : monuments nationaux et monuments commémoratifs, bâtiments gouvernementaux, théâtres, bibliothèques, musées, hôpitaux, prisons, hôtels, banques, bureaux, gares, marchés et halls d'exposition, grands magasins et usines. Certains de ces domaines étaient restés jusqu'alors inexplorés, ce qui explique partiellement pourquoi le livre ne réalise pas les souhaits de l'historien, qui anticipe les critiques dans la préface :

Malgré toute l'aide reçue, le livre publié contient beaucoup d'erreurs. Si j'avais bénéficié de quelques années de plus pour sa préparation, la plupart de ces problèmes auraient pu être rectifiés. [...] Cependant, à mon âge, on est anxieux de voir un livre paraître, mieux vaut des fautes que pas de livre du tout¹⁸².

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

¹⁸⁰ *Technology and Culture*, vol. 18, n° 2, avril 1977, pp. 239-241, ici pp. 239-240 : « The general histories of architecture as they have traditionally been written, as opposed to monographic studies and regional treatises, have tended to be concentrated on the great monumental and symbolic work, those which most completely represent the stylistic features of their respective periods and the creation of which called upon the full spiritual and technical resources of their time. It was by working with this increasingly well-defined territory, progressively solving the chief conceptual problems as they arose, that architectural historians brought their discipline to the high scholarly level it now occupies. Recent trends in building and urban history have operated to broaden this approach to include structures that were previously dismissed as unimportant or simply not architecture, but these new developments have so far gone only a little way beyond the traditional limits ».

¹⁸¹ Pevsner, *History of Building Types*, *op. cit.*, p. 10 : « The arrangement of types is to be from the most monumental to the least monumental, from the most ideal to the most utilitarian, from national monuments to factories ».

¹⁸² *Ibid.*, p. 7 : « However much I was helped, the book appears with many faults. Had I another few years for preparation, most of them could be corrected. [...] However, at my age one is anxious to see a book come out, better faulty than not at all ».

fonction et les changements dans la planification¹⁸³ ». Un compte-rendu allemand décrit l'étude comme « l'analyse des bâtiments selon leurs tâches¹⁸⁴ ». Cette formulation rappelle le concept de « l'art selon les tâches » que Wölfflin attribue à Burckhardt¹⁸⁵. De fait, malgré les lacunes que l'historien d'art a identifiées de lui-même, les critiques de *Building Types* sont élogieuses : « Par sa biographie qui fera date, par le grand nombre de bâtiments sélectionnés, identifiés et commentés, même si ces commentaires sont parfois incomplets [...] c'est une œuvre pionnière de grande valeur¹⁸⁶ », une haute opinion exprimée également dans *Kunstchronik* : « Ce livre peut être considéré comme un jalon de l'historiographie de l'architecture¹⁸⁷ ». 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 venir¹⁸⁸ ». Le compliment familier fait à Pevsner, sa capacité de travail immense, revient bien sûr : « Nous avons affaire ici à un travail encyclopédique conçu et exécuté à une échelle monumentale¹⁸⁹ ». Plus encore qu'*Outline* qui lui a pourtant valu un succès international, c'est peut-être *A 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.

4. De l'histoire à la géographie de l'art : le critère national

4.1 La catégorie de nation dans les textes allemands de Pevsner : évolution du paradigme

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

¹⁸³ *Ibid.*, p. 10 : « one of the intentions of my chapters is to watch for each type the order in which styles follow one another. But that is only one of two intentions of equal importance. The other is to follow changes in function and changes in planning ».

¹⁸⁴ Wagner-Rieger, Renate, *Kunstchronik*, vol. 12, 1977, pp. 534-539, ici p. 534 : « die Untersuchung der Gebäude nach ihren Aufgaben ».

¹⁸⁵ Cité dans Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, *op. cit.*, p. 143 : « Kunst nach Aufgaben ».

¹⁸⁶ *Technology and Culture*, avril 1977, *op. cit.*, p. 241 : « In its authoritative biography, in the great number of buildings selected, identified, and discussed, however inadequately [...], *A History of Building Types* is a valuable pioneer work ».

¹⁸⁷ Wagner-Rieger, *Kunstchronik*, *op. cit.*, p. 534 : « Das Buch darf als Meilenstein der Architekturgeschichtsschreibung bezeichnet werden ».

¹⁸⁸ *Ibid.* : « Es ist sicher, dass der gewichtige Band mit seiner gescheiterten Organisation von Text, Bildern und Literaturnachweisen zum Bergwerk künftiger Forschung wird ».

¹⁸⁹ *Technology and Culture*, avril 1977, *op. cit.*, p. 240 : « we are dealing here with an encyclopaedic work conceived and executed on a monumental scale ».

l'identification d'un héritage artistique¹⁹⁰. Ainsi, la géographie de l'art telle que l'enseigne Wilhelm Pinder, l'un de ses représentants les plus importants, sert de cadre théorique à la thèse de Pevsner sur l'architecture baroque de Leipzig. Il y consacre d'ailleurs le chapitre de conclusion, « Conséquences pour l'histoire et la géographie de l'art » : l'analyse ciblée des monuments locaux fait clairement émerger « l'évolution stylistique du XVIII^e siècle allemand, étape par étape¹⁹¹ » 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 l'identique, le style d'un lieu est, dans une certaine mesure, stationnaire. En vérité, les composantes temporelles et spatiales interagissent constamment entre elles¹⁹² ». Il est donc 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, l'Allemagne quant à elle 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 peu affirmée. Ce que le caractère populaire perd en détermination, dans cette situation, il gagne en capacité de changement et en agilité d'esprit¹⁹³.

Il adhère donc avec ferveur à une posture épistémologique également commentée par Wölfflin en 1936 du point de vue du « sentiment national de la forme », auquel l'historien suisse attribue « un rôle fondamental dans l'histoire de l'art contemporaine » :

Le concept n'est certes pas nouveau mais on s'efforce de lui donner un contenu plus précis que jamais. Le fait qu'un peuple soit clairement pris dans un changement permanent, qu'on ne puisse le considérer que dans un sens restreint comme une entité homogène, et que le caractère global se différencie très vite en caractères locaux singuliers, rend l'analyse difficile, mais on peut dire que la forme nationale est une force extrêmement puissante, que l'on peut concevoir [...]. Personne n'irait penser qu'on ne prend en compte ici que les questions formelles

¹⁹⁰ Sur la géographie de l'art, voir Gerstenberg, Kurt, *Ideen zu einer Kunstgeographie Europas*. Leipzig : Seemann, 1922 ; Pieper, Paul, *Kunstgeographie : Versuch einer Grundlegung*. Berlin : Junker & Dünnhaupt, 1936 ; Hausherr, Reiner, « Kunstgeographie. Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten », *Rheinische Vierteljahrsblätter*, n° 34, 1970, pp. 158–71 et DaCosta Kaufmann, Thomas, *Toward a Geography of Art*. Chicago : University of Chicago Press, 2004.

¹⁹¹ Pevsner, *Leipziger Barock*, op. cit., p. 48 : « die Stilentwicklung des deutschen 18. Jahrhunderts Stufe für Stufe ».

¹⁹² *Ibid.* : « Während der Zeitstil stets sich neu umgestaltet und, wenn auch Verwandtes, nie das Gleiche wieder hervorbringt, ist der Ortsstil bis zu einem gewissen Grade feststehend. Freilich durchdringen die zeitliche und die örtliche Komponente einander stets ».

¹⁹³ *Ibid.*, p. 154 : « Sachsen bildet [...] die Mitte von Deutschland, so wie Deutschland die Mitte Europas ist. Was das für Deutschland bedeutet, bedeutet es auch für Sachsen : Nach allen Richtungen offen und zugänglich, überallhin verwandt, bildet es eine eminent reiche, aber wenig entschiedene Kultur aus. Was der Volkscharakter durch diese Lage an Bestimmtheit verliert, gewinnt er an Wandlungsfähigkeit und seelischer Bewegung ».

qui se jouent à la surface du goût : leurs racines plongent dans le tréfonds du sentiment national de l'existence, de la conception nationale du monde¹⁹⁴.

Dans un article sur l'essence anglaise de l'art anglais que Pevsner écrit en 1934 pour *Deutsche Zukunft* (voir aussi chapitre 3), les préceptes cités ci-dessus, caractéristiques d'une partie de l'historiographie de l'art de langue allemande dans le premier tiers du XX^e siècle, alimentent une réflexion sur les caractères nationaux. On note toutefois une différence importante : alors que Wölfflin pense que la tâche de l'historien consiste à « trouver les formules exhaustives des caractères artistiques nationaux¹⁹⁵ » 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 polarités¹⁹⁶ ».

En introduction de cet article (le compte-rendu d'une exposition à la *Royal Academy*) publié de l'étranger, l'historien déplacé identifie une lacune de l'historiographie de langue allemande :

Depuis des années, Pinder et Bruhns en particulier se sont mis au service de notre propre art. Pour l'art de l'étranger, il n'y a pas encore eu grand-chose. Cette exposition est donc incroyablement instructive, puisqu'elle permet désormais de voir ensemble à Londres plusieurs centaines d'exemples d'art anglais datant d'entre 1000 et 1890. Quelle leçon peut en tirer un Allemand amateur d'art s'il essaye de reconnaître le caractère anglais dans les œuvres d'art anglaises¹⁹⁷ ?

L'expression « caractère anglais » est déjà posée comme élément de définition plus que comme hypothèse de travail : la question des caractéristiques nationales est dès le départ un *leitmotiv* de l'historiographie pevsnerienne. De plus, il établit ainsi le cadre de ses réflexions, tout en se présentant comme la personne la plus disposée à remplir cette fonction d'explorateur, au nom de l'Allemagne, de l'art étranger. Médiateur potentiel entre les deux cultures, il compte maintenir sa place symbolique dans la recherche de

¹⁹⁴ Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, *op. cit.*, p. 130 : « Was nun den besondern Fall des nationalen Formgefühls anbelangt, so spielt er in der Kunstgeschichte heutzutage eine beträchtliche Rolle. Der Begriff ist zwar nicht neu, aber man ist bemüht, ihm einen bestimmteren Inhalt zu geben als jemals früher. Trotz der Schwierigkeit, daß ein Volk doch offenbar in beständiger Wandlung begriffen ist, und trotz der Schwierigkeit, daß es nur in beschränktem Sinn als etwas Einheitliches genommen werden kann und der Gesamtcharakter sich gleich wieder in einzelne Stammescharaktere differenziert, darf man von der nationalen Form als einer faßbaren und höchst mächtigen Kraft sprechen. [...] Kein Mensch wird auf den Gedanken kommen, daß damit nur Formfragen gemeint wären, die sich auf der Oberfläche des Geschmacks abspielen : sie haben ihre Wurzeln in den tiefsten Gründen des nationalen Lebensgefühls, der nationalen Weltbegreifung ».

¹⁹⁵ *Ibid.*, pp. 130-131 : « Darum ist es eine dankbare, aber auch äußerst schwierige Aufgabe des Historikers, für die nationalen Kunstcharaktere die erschöpfende Formel zu finden ».

¹⁹⁶ Pevsner, « Das Englische in der englischen Kunst », *op. cit.* : « Man darf nicht erwarten, dass es je möglich wäre, die Kunst einer Nation auf eine Formel zu bringen. Ohne eine Reihe von Polaritäten wird man nie auskommen ».

¹⁹⁷ *Ibid.* : « Für unsere eigene Kunst haben sich da schon seit Jahren in erster Linie Pinder und Bruhns eingesetzt. Für die Kunst des Auslandes ist noch nicht viel geschehen. So ist die Ausstellung ungemein lehrreich, die es jetzt in London ermöglicht, viele Hunderte von Beispielen englischer Kunst von 1000-1890 beisammen zu sehen. Welche Lehre empfängt der kunststoffene Deutsche, wenn er versucht, den englischen Charakter in den englischen Kunstwerken zu erkennen ? »

langue allemande en histoire de l'art. Sa lecture de l'exposition est à la fois le prolongement de sa spécialisation en art anglais à l'université de Göttingen, et la genèse de sa contribution en anglais à la géographie de l'art au milieu des années 1950, *The Englishness of English Art*.

Dans l'art de l'enluminure du XIII^e siècle, Pevsner identifie dès cet article de 1934 deux qualités apparemment opposées : « d'un côté une décoration chargée, massive, extrêmement pointue du point de vue de la technique [...], de l'autre, un sens très aigu de l'observation sur le vif, pleine d'humour, des choses de la vie quotidienne¹⁹⁸ ». Hogarth est reconnu comme celui qui insuffle « toute la joie de vivre et toute la richesse de l'observation et de la représentation à l'anglaise¹⁹⁹ » dans son art. Le portrait à l'âge de Reynolds et Gainsborough devient symbolique : « Ce genre correspond vraiment le mieux à l'Angleterre », en tant qu'il est l'« affirmation de soi par une nation dont la confiance en sa valeur fait envie²⁰⁰ ». Grâce à ses portraitistes, 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' anglais²⁰¹ », un aspect irrationnel que représente aussi William Blake. Toutes ces étapes forment la trame des conférences Reith commandées par la BBC (voir chapitre 7) en 1955.

Enfin, toujours dans « Das Englische der englischen Kunst », la résolution de ces polarités en une synthèse est présentée comme un fait très rare, et qui ne se serait d'ailleurs pas produit en Angleterre :

Et nous arrivons enfin peut-être à la réponse à notre question, pourquoi l'Angleterre n'a pas engendré de Michel-Ange ni de Rembrandt. Elle n'a jamais manqué d'un pouvoir d'observation de la nature, et à certaines époques, elle n'a pas manqué non plus du pouvoir d'une imagination effrénée. Mais les grandes œuvres d'art ne naissent que de la synthèse de ces deux qualités en une troisième qualité, celle de la sensibilité qui se développe librement. Elle seule permet à

¹⁹⁸ *Ibid.* : « zweier scheinbar entgegengesetzter Eigenschaften : auf der einen Seite eine überreiche, massive, technisch äusserst sorgfältige Dekoration [...] auf der anderen Seite der lebendigste Sinn für rasches und humorvolles Beobachten von Dingen des täglichen Lebens ».

¹⁹⁹ *Ibid.* : « die ganze Lebensluft und den ganzen Reichtum englischer Beobachtung und Schilderung »

²⁰⁰ *Ibid.* : « Diese Gattung entspricht England offenbar am besten. Die Gründe dafür sind offenbar. Einmal insofern das Bildnis Selbstbestätigung einer beneidenswert selbstüberzeugten Nation ist ».

²⁰¹ *Ibid.* : « Kehrseite des englischen 'observativen' Stiles ».

l'artiste d'élever ce qu'il observe au statut d'œuvre d'art et de faire couler un sang chaud dans l'œuvre d'art envisagée²⁰².

Identifiant ce qui a fait défaut à l'art anglais dans son histoire, Pevsner brosse en creux un portrait flatteur de l'art allemand, symbolisée par la valeur de la sensibilité (*Sinnlichkeit*). Ce point de vue allemand apparaît aussi dans la conclusion :

Ces quelques remarques devraient suffire à montrer à quel point le monde de l'art anglais est différent du nôtre et lui est étranger. Comment les Anglais réagiraient-ils face à Bamberg, à Grünewald, à notre grande architecture baroque, à C. D. Friedrich, à Nolde ! Le simple fait de poser la question témoigne de la nécessité de la tâche qui incombe à la politique culturelle, de faire une interprétation soignée des caractères nationaux dans l'art des peuples occidentaux²⁰³.

Quand Pevsner écrit pour *Die Zeitung* quelques années plus tard (voir chapitre 2), la distinction de caractères nationaux change de tonalité. Pendant la guerre, le discours historiographique sur l'art prend en effet une tournure patriotique. En mars 1941, la critique d'une exposition des artistes de guerre à la *National Gallery* est l'occasion d'une comparaison très gratifiante pour l'art anglais : la réserve et l'*understatement* sont admirables et dignes, par rapport à la pompe et à la propagande à outrance des expositions sur une thématique similaire en Allemagne²⁰⁴. Pevsner se moque par exemple de la *Haus der Deutschen Kunst* et de son lancement en 1937, organisée à grand renfort d'« Hitler par ci, Hitler par là²⁰⁵ ». Son rôle de critique d'art pour *Die Zeitung* est le cadre idéal d'une transposition graduelle de sa pratique, car le support en lui-même a pour intention des transferts culturels. D'une position extérieure, la revue peut évaluer le cours pris par la culture allemande et par le rapport national à l'art. Puisque leur argument principal est que la véritable Allemagne survit dans l'émigration et dans l'exil, leur point de vue est extrêmement critique.

En août 1941, Pevsner est chargé du compte-rendu de deux expositions d'art allemand : l'une à Berlin sur le thème des « peintres au front, ce qui correspond aux

²⁰² *Ibid.* : « Und damit sind wir vielleicht endlich bei der Antwort auf die Frage, warum England keinen Michelangelo und keinen Rembrandt hervorgebracht hat. Es hat ihm nie an den Kräften scharfer Naturbeobachtung gefehlt und zuzeiten auch nicht an den Kräften schwärmerischer Imagination. Aber die ganz grossen Kunstwerke entstehen erst aus der Vereinigung beider diesen Gaben in der dritten Gabe frei entwickelter Sinnlichkeit. Diese erst befähigt den Künstler, das Beobachtete zum Kunstwerk zu erheben, das ausgedachte Kunstwerk mit warmem Blute zu erfüllen ».

²⁰³ *Ibid.* : « Aber auch dieses Wenige dürfte genügen, um zu zeigen, wie anders, wie fremd diese englische Kunstwelt der unseren ist. Wie müssen die Engländer auf Bamberg reagieren, wie auf Grünewald, wie auf unsere grosse Barockarchitektur, wie auf C. D. Friedrich, wie auf Nolde ! Die Frage auch nur zu stellen, heisst schon bezeugen, eine wie notwendige Aufgabe der Kulturpolitik eine gewissenhafte Ausdeutung der nationalen Charaktere in der Kunst der abendländischen Völker ausmacht ».

²⁰⁴ Voir *id.* [Naumburg, Peter], « Englische Künstler malen den Krieg : Ausstellung der *War Artists* in der *National Gallery* », *Die Zeitung*, 17 mars 1941, p. 3.

²⁰⁵ *Ibid.* : « mit Hitler zur Rechten und Hitler zur Linken ».

artistes de guerre anglais²⁰⁶ » et l'autre organisée à Prague par l'Organisation de soutien aux arts visuels allemands (*Hilfswerk für deutsche bildende Kunst*). Ne pouvant plus se rendre en Allemagne, Pevsner se base uniquement sur des articles de journaux allemands qui rapportent l'événement : son rôle de critique d'art se double donc d'une fonction d'exégète qui déconstruit la propagande artistique de l'Allemagne national-socialiste. Son impression générale est exprimée dans le titre, au ton sarcastique : « Stossseufzer über deutsche Kunstausstellungen ». D'emblée, il fustige la dérive de l'histoire de l'art sous le régime nazi : « C'est à désespérer. Un tel ramassis de théories de l'art mal assimilées, le mélange suspect des points de vue politiques et esthétiques [...]. Où commencer pour démêler tout cela²⁰⁷ ? » Les journalistes allemands font preuve d'une telle ignorance théorique qu'il envisage de les « renvoyer à l'école pour réapprendre les truismes les plus élémentaires des jugements esthétiques. Au pays de Dürer et de Grünewald, de Friedrich et de [Philipp Otto] Runge, de Nolde et d'[Ernst] Barlach²⁰⁸ ». La méconnaissance de l'art allemand est selon Pevsner une marque de déloyauté envers la nation culturelle et de régression de la conscience artistique nationale : « Devons-nous vraiment, parce qu'Hitler n'est jamais allé si loin dans ses considérations artistiques, réviser à nouveau la différence entre art et photographie, entre sentiment et kitsch, entre effet de l'objet et effet formel²⁰⁹ ? » Le pronom « nous » signale l'intégration de la critique d'art allemande, malgré l'aveuglement qu'il met en lumière, dans une communauté d'esprit, puisqu'il s'adresse aux défenseurs de la véritable Allemagne.

En complément de cette critique de la réception allemande de l'art, Pevsner présente une charge contre l'art allemand produit sous le nazisme :

La seule chose qui unifie ce fatras en une masse solide, c'est sa médiocrité artistique. Autant qu'on puisse en juger d'après les reproductions, rien, je le répète, rien ne laisse penser que l'on se soit attelé sérieusement aux problèmes formels. D'un autre côté (mais c'est ce qui rend tout cela doublement fatal), émergent partout des fragments de ce qui avait autrefois une certaine valeur²¹⁰.

²⁰⁶ *Id.*, « Stossseufzer über deutsche Kunstausstellungen », *Die Zeitung*, 2 août 1941, p. 3 : « Maler an der Front, also was den englischen *War Artists* entspricht ».

²⁰⁷ *Ibid.* : « Es ist zum Verzweifeln. Ein solcher Wust falsch verstandener Kunsttheorie, unsauber vermischter politischer und ästhetischer Gesichtspunkte, missgeleiteter guter Absichten. Wo soll man nur anfangen, das zu entwirren ? »

²⁰⁸ *Ibid.* : « [Man] müsste eine der führenden deutschen Tageszeitungen wieder in die Volksschule schicken, die elementarsten Binsenwahrheiten der Kunstbeurteilung neu zu lernen. Im Lande Dürers und Grünewalds, Friedrichs und Runges, Noldes und Barlachs ».

²⁰⁹ *Ibid.* : « Müssen wir wirklich nur weil Hitler so weit in seinen Kunstbetrachtungen nie vorgedrungen ist, wieder den Unterschied von Kunst und Photographie, von Gefühl und Kitsch, von Wirkung des Gegenstandes und der Gestaltung nachexerzieren ? »

²¹⁰ *Ibid.* : « Das einzige, was den Wust zu einer zähen Masse zusammenbindet, ist die künstlerische Mediokrität. Nichts, soweit man nach den Abbildungen urteilen kann, aber auch garnichts, was ernste Auseinandersetzung mit Problemen der Gestaltung verriete. Andererseits – aber das macht es alles nur doppelt fatal – stecken überall Sprengstücke dazwischen, die von ursprünglich Wertvollem stammen ».

Il reconstitue ensuite l'intention nationaliste derrière ces expositions, sur un ton sarcastique :

200 tableaux, tous les preuves d'une « claire vision allemande du monde », tous « au service de la nation ». Si seulement on ne savait pas déjà à quoi cela ressemble. Il y a « la salle principale, ornée d'un portrait du *Führer* » puis, parmi les nombreux paysages, portraits et natures mortes, l'inévitable marche des soldats (« Mes camarades en Pologne »), l'inévitable « forêt merveilleuse », une fête hivernale, l'inévitable Leda, soi-disant d'une noblesse classique mais en réalité, de par la composition rapprochée, d'une évidente indécence... bref, tout ce qui nous paraît le moins digne d'être exposé et de passer à la postérité, la tendance au pompeux et au criard, la tendance au kitsch, la tendance à en faire trop et à trop insister. Et ils barbotent dans le III^e Reich comme dans leur élément nature²¹¹.

Si cette médiocrité, dit-il, le déprime, il reproche surtout aux artistes une approche littérale et réductrice, « l'évidence avec laquelle tous ces peintres pensent que l'art consiste à capter l'attention par le thème d'un tableau, les soldats, la forêt de conte de fées, la fête en hiver, le *Führer*. Le problème pictural en soi passe complètement à l'arrière-plan²¹² ». Ce que ces peintres allemands contemporains produisent, c'est « le naturalisme le plus plat » :

Le même pauvre diable de peintre a récemment peint les mêmes personnes avec de la bière et de la charcuterie (je connais ce tableau). Maintenant, il les met en uniforme et pense : voilà qui est fait. Un art allemand national est un art en uniforme allemand. Et un portrait devient un monument national sous prétexte que c'est un portrait d'Hitler²¹³.

Pevsner ridiculise certes l'art nazi, mais il ne remet pas complètement en cause le principe fondamental d'un art comme expression de son époque, au service de la société, par opposition à l'art pour l'art qui selon lui était « le problème fondamental de tout l'art du XIX^e siècle²¹⁴ ».

²¹¹ *Ibid.* : « 200 Bilder, alle Zeugnisse einer 'klaren deutschen Weltanschauung', alle 'Dienst der Nation'. Ach, wenn man nur nicht so genau wüsste, wie das aussieht. Da ist der 'Hauptraum, dessen Stirnwand ein Bildnis des Führers schmückt' und dann sind ausser den vielen Landschaften, Bildnissen und Stilleben die unvermeidlich marschierenden Soldaten ('Meine Kameraden in Polen'), der unvermeidliche 'märchenhafte Wald', ein Winterfest, die unvermeidliche, scheinbar edel klassizistische, in der Tat aber als Nahaufnahme unanständig aufgedrängte Leda – kurz alles, was wir als das wenigst Ausstellungswürdige, Verewigungswürdige empfinden, der Hang zum Pompösen und Lauten, der Hang zum Kitschigen, der Hang zum Übermalen und Allzu-Eindringlichen. Und darin plantschen sie nun im Dritten Reich als in ihrem Element ».

²¹² *Ibid.* : « die Selbstverständlichkeit, mit der für alle diese Maler Kunst darin besteht, durch ein Bildthema zu fesseln, Soldaten, Märchenwald, Winzerfest, der Führer. Das eigentlich malerische Problem ist ganz in den Hintergrund getreten ».

²¹³ *Ibid.* : « Der platteste Naturalismus, den wir vorgesetzt bekommen : Derselbe gottverlassene Maler hat dieselben Leute neulich noch bei Bier und Würstchen gemalt (ich kenne das Bild). Nun steckt er sie in Uniformen und denkt, damit ist es getan. Eine nationale deutsche Kunst ist eine Kunst in deutscher Uniform. Und ein Bildnis wird ein nationales Kunstdenkmal, weil es Hitler darstellt ».

²¹⁴ *Ibid.* : « die ganze soziale Crux der Kunst im 19. Jahrhundert ».

En 1942, un autre article sur l'art anglais thématise le point de vue d'un Allemand qui visiterait une exposition à la *Tate Gallery*. Le visiteur étranger se retrouve à la fois désavantagé et avantagé :

[Il est] désavantagé parce qu'il n'a pas ce rapport intime dès l'enfance au paysage anglais, à la physionomie anglaise, à des maîtres comme Blake et Rossetti, mais le contexte artistique européen lui est familier ; il est avantagé, parce qu'il peut aborder ce qui est anglais dans une perspective européenne plus large²¹⁵.

Pevsner construit son compte-rendu en fonction de l'approche duelle d'un observateur qui a besoin de passerelles pour comprendre un art national jusqu'alors méconnu hors de ses frontières. Il écrit par exemple que le romantisme « ne s'est exprimée nulle part ailleurs de façon aussi significative qu'en Angleterre et en Allemagne²¹⁶ ». Sur la base de cette affinité, il ajoute « Constable est le Friedrich anglais » et compare sur le même principe Blake et Runge. La comparaison a cependant ses limites car les caractéristiques nationales, même dans un style commun, restent irréductibles. De Constable et Friedrich, Pevsner s'écrie : « Que l'un est anglais, que l'autre est allemand²¹⁷ ! »

Enfin, en mai 1942, l'historien d'art poursuit sa participation à l'effort de guerre sur le front culturel dans « *Englische Kathedralen*²¹⁸ » où il s'insurge contre la destruction des monuments nationaux : « Avec une barbarie primitive, la *Berliner Börsenzeitung* a présenté les qualités artistiques et historiques de certains monuments d'architecture et prédit avec un malin plaisir quel coup porterait au moral anglais leur détérioration ou leur destruction²¹⁹ ». En réaction, Pevsner écrit un véritable hymne aux cathédrales anglaises, pour réaffirmer leur valeur dans le patrimoine architectural mondial et contrecarrer ainsi ce qu'il considère comme une faute morale grave. Sa cathédrale favorite est Durham, dont l'effet lui rappelle le romantisme allemand :

Apercevoir Durham au sommet de sa colline boisée, avec le château de l'évêque à sa gauche et la rivière en contrebas est l'une des impressions les plus fortes au monde produite par une architecture mêlée à la nature. C'est l'image idéale de la cathédrale romantique dont rêvaient Schlegel et Schinkel, tout à fait irréaliste, quand on la voit du train pour la première fois²²⁰.

²¹⁵ *Id.* [Naumburg, Peter], « 150 Jahre englischer Malerei », *Die Zeitung*, 24 avril 1942, p. 8 : « Im Nachteil, insofern ihm die Beziehung von Kindheit an zur englischen Landschaft, zur englischen Physiognomie und zu solchen Meistern wie Blake und Rossetti fehlt ; im Vorteil, insofern er Englisches unter einem weiteren, europäischen Gesichtswinkel sehen kann ».

²¹⁶ *Ibid.* : « Die Romantik, die grosse europäische Bewegung von 1770 bis 1830, ist nirgends ausdrucksvoller gewesen als in England und in Deutschland ».

²¹⁷ *Ibid.* : « Constable ist der englische Friedrich – und wie englisch ist der eine, wie deutsch der andere ! Der englische Runge aber ist Blake ».

²¹⁸ *Id.*, « Englische Kathedralen », *Die Zeitung*, 15 mai 1942, p. 7.

²¹⁹ *Ibid.* : « Mit primitiver Barbarei hat die *Berliner Börsenzeitung* den künstlerischen und historischen Wert einiger kritischer Baudenkmäler dargestellt und schadenfroh verkündet, wie sehr ihre Beschädigung oder Vernichtung englisches Empfinden treffen würde ».

²²⁰ *Ibid.* : « Aber Durham auf dem Gipfel seines bewaldeten Berges mit der Bischofsburg zur Linken und dem Flusse unten – das gehört zu den grössten Eindrücken naturverbundener Baukunst auf der Welt. Es ist das Idealbild des romantischen Domes, wie es sich Schlegel und Schinkel erträumten, ganz unwirklich, wenn man es zum ersten Male von der Eisenbahn aus liegen sieht ».

Précieux élément du patrimoine universel, la cathédrale au milieu de son *close* est aussi une image mentale « qu'on associe à l'Angleterre quand on en est loin et qui évoque la quiétude et le bien-être²²¹ ». Pevsner offre donc un double plaidoyer pour la sauvegarde en temps de guerre de l'art en général, et pour l'art de sa nouvelle patrie en particulier.

4.2 Les caractères de l'art anglais : vers une historiographie anglaise de l'art

Lorsque la BBC l'invite à participer en 1955 aux *Reith Lectures*, des conférences radiophoniques dans 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 tiré²²² participent d'un moment-clé du développement de l'histoire de l'art au Royaume-Uni, et de la formation d'une conscience nationale, après le revirement culturel causé par la perte de l'Empire. Par rapport à d'autres ouvrages anglais sur le même thème parus jusqu'alors, l'étude pevsnerienne a un ton résolument appréciatif, ce qui offre un fort contraste, par exemple, avec la conclusion d'un essai de l'historienne de l'art 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 quant aux véritables proportions 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 noble²²³.

Cette vision critique fait écho au jugement sévère exprimé Roger Fry dans *Reflections on British Painting* de 1934²²⁴, dont Pevsner propose une réfutation. Jouant justement de sa position particulière d'observateur venu de l'étranger, il se dit capable de la distance critique qui lui semble faire défaut à ses interlocuteurs : « Les réflexions sur l'art anglais qui suivent ont été écrites dans l'espoir de pouvoir aller beaucoup plus loin que Roger Fry et d'obtenir des résultats plus probants, en analysant une plus large sélection d'œuvres d'art²²⁵ ».

Comparons cette posture à celle de Fry dans l'introduction de son étude de 1934 : « Le sentiment patriotique est certes important dans beaucoup de champs de l'activité

²²¹ *Ibid.* : « ein Bild, an das man in seiner Stille und Wohlhabenheit mit Sehnsucht zurückdenkt, wenn man fern von England ist ».

²²² *Id.*, *The Englishness of English Art, an expanded and annotated Version of the Reith Lectures Broadcast in October and November 1955*. Londres : Architectural Press, 1956.

²²³ Evans, Joan., *English Art 1307-1461*, 1949, p. 223 : « We must not allow our natural sympathy with the English middle ages, whose heirs we are, to blind us to the true proportions of its art. That art has the qualities of the art of a small country ; it is more often decorative and pretty than monumental and noble ».

²²⁴ Fry, Roger, *Reflections on British Painting*. Londres : Faber & Faber, 1934.

²²⁵ Pevsner, *Englishness of English Art, op. cit.*, p. 25 : « The following reflections on English art were written in the hope of being able to get a good deal further than Roger Fry and to obtain more valid results by analysing a wider range of works of art ».

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'art²²⁶ ». 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 détachement²²⁷ ». Ceci est d'autant plus intéressant que Pevsner consacre 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 mineure²²⁸ », 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, ses immenses services à l'humanité dans certaines directions [...], je dois admettre à regret que l'art britannique n'est pas tout à fait digne de cette civilisation²²⁹ ». Fry déplore le fait qu'« il règne dans ce pays des standards assez bas de conscience artistique²³⁰ ». 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 latentes²³¹ ». 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.

Comme l'indique le titre choisi, les conférences Reith étudient les caractéristiques nationales qui font l'unicité de l'art anglais par rapport aux productions artistiques des autres nations. Le néologisme *Englishness*, 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 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

²²⁶ Fry, *Reflections on British Painting, op. cit.*, p. 21 : « However valuable patriotism may be in certain fields of human activity, there are others from which it should be rigorously excluded. And assuredly one of those is art history and the critical appreciation of works of art ».

²²⁷ *Ibid.* : « failure of detachment ».

²²⁸ *Ibid.* : « let us recognize straight away that ours is a minor school ».

²²⁹ *Ibid.* : « When I consider the greatness of British civilization as a whole, its immense services to humanity in certain directions [...], when I consider this magnificent record I have to admit sadly that British art is not altogether worthy of that civilisation ».

²³⁰ *Ibid.*, p. 24 : « There has been in this country a low standard of artistic conscience ».

²³¹ *Ibid.* : « There is among us a certain easy-going complacency and indifference to the things of the spirit which has attacked even some of our most highly gifted artists and prevented them from achieving all their latent possibilities ».

l'impression²³² ». Il tente notamment de nuancer l'approche nationaliste de Dagobert Frey (1883-1962)²³³, qui a écrit en 1942 un livre de géographie de l'art sur une trame très similaire²³⁴ (Pevsner affirme ne pas l'avoir lu avant la publication d'*Englishness*), « complètement dénué 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 remarquable²³⁵ ».

On peut s'interroger sur les raisons qu'aurait l'auteur d'*Englishness* 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, dont l'actuelle Pologne²³⁶. 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 adressées à la pensée raciste des historiens germanophones ont été formulées à partir d'une réflexion rétrospective sur les événements de 1933 à 1945 et sur l'implication d'universitaires dans la politique nazie²³⁷. Or les théories de Frey, comparables à celles de Josef Strzygowski, tous deux actifs à Vienne, « sont un cas extrême de l'imbrication de l'histoire de l'art et des politiques d'identité nationale, souvent comprises en termes de race²³⁸ ». Il faut donc rappeler que cet échange constant entre histoire de l'art et nationalisme était un phénomène pan-européen, qui doit être analysé comme tel. Il est important de différencier la justification de courants artistiques par des idéologies raciales et racistes largement discréditées depuis leur récupération par des régimes autoritaires, et 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 ».

Dans *Englishness*, Pevsner se démarque donc d'une 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. L'incertitude de ces concepts est tournée

²³² Pevsner, *Englishness of English Art*, *op. cit.*, p. 16 : « Geography of art is by no means nationalism in action, although some very intelligent and sensitive art historians have unquestionably made it appear so ».

²³³ Voir Gensbaur-Bendler, Ulrike, « Dagobert Frey : Lebensphilosophische Grundlagen seiner Kunsttheorie », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 42, 1989, pp. 53–79.

²³⁴ Frey, Dagobert. *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*. Stuttgart : Kohlhammer, 1942.

²³⁵ Pevsner, *Englishness of English Art*, *op. cit.*, p. 10 : « It is absolutely free from any hostile remarks, let alone any Nazi bias – a completely objective and indeed appreciative book, written with great acumen, sensitivity, and a remarkably wide knowledge ».

²³⁶ L'activité de Frey sous le national-socialisme est critiquée dès 1946 dans Weinreich, Max, *Hitler's Professors : the Part of Scholarship in Germany's Crimes against the Jewish People*. New York : Yiddish Scientific Institute, 1946.

²³⁷ Voir *ibid.*

²³⁸ Rampley, Matthew, « Construction of National Art Histories and 'New' Europe », in : *id.*, *Art History and Visual Studies*, *op. cit.*, pp. 231-246, ici p. 232 : « an extreme case of the much wider intertwining of art history with the politics of national identity, which was often understood in racial terms ».

à leur avantage. Ils sont utilisés 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 système²³⁹.

Réfutant le préjugé selon lequel, en tant qu'historien d'origine allemande, il appliquerait systématiquement des « catégories rigides », il annonce ainsi une démarche historiographique inédite pour s'assurer que le livre soit « adapté à son sujet²⁴⁰ » :

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 peut bien sûr être dû à la faiblesse de mon esprit philosophique ou un manque de subtilité dans la détermination et l'application des catégories. Ou encore, c'est peut-être le résultat de la peur de perdre en vérité et en richesse ce qui pourrait être gagné en organisation et en lucidité²⁴¹.

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 pour la culture britannique, dans laquelle il n'a cessé de « prendre graduellement sa place²⁴² ».

Puisque Pevsner revendique sa position au seuil de la culture britannique, certains compte-rendus commentent *Englishness of English Art* dans ce sens :

En fait, c'est là sa force : seul un Allemand aurait pu 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 termes²⁴³.

²³⁹ Pevsner, *Englishness of English Art*, op. cit., p. 10 : « The result of my particular upbringing in Germany ought to have been a rigidly categorizing book. This book, however, is not as systematic as I would no doubt have made it fifteen years ago and as critics might wish it to be. The reason is in all sincerity, as far as I can now see, that English art in nearly all angles escapes the system ».

²⁴⁰ *Ibid.* p. 10 : « The plan for a book must be adapted to its subject ».

²⁴¹ *Ibid.* pp. 10-11 : « After several attempts I found that to bring out the English qualities in English art a more compartmented treatment was useless. This verdict may of course be due to a weakness of my unphilosophical mind, or a lack of subtleness in discovering categories or applying them. Or it may be the result of a fear of losing in truth and in richness what could be gained in order and in lucidity ».

²⁴² *Ibid.*, p. 9 : « the very fact of having come into a country with fresh eyes at some stage, and then of having settled down gradually to become part of it, may constitute a great advantage ».

²⁴³ Jordan, Robert Furneaux, « The Englishness of Everything English », [coupure de journal conservée dans le dossier GP 3/52] : « Dr. Pevsner is frank about his position as a German who has been only twenty years in this complex island. In fact that is his strength : only a German could have amassed so much purely factual information in so short a time and then crystallised it into a single thesis, and only a German could, without affectation, have lectured to this title. [...] Dr. Pevsner knows us – 'knows' as distinct from 'understands' – better than most of us know ourselves. He sees us with an affectionate as well as a detached eye. He is a professional while we are amateurs, in the best sense of both words ».

La dialectique entre proximité et distance culturelle a déjà été rencontrée plusieurs fois dans l'analyse de la réception des œuvres pevsneriennes. Sur un thème aussi ambitieux que la découverte de l'essence même de l'art anglais, les attentes s'avèrent toutefois légèrement différentes. Ainsi, bien que le professionnalisme de l'historien d'art ne soit pas remis en cause, le postulat de l'existence de caractères nationaux anglais peine à convaincre : « 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 route²⁴⁴ ».

Un autre critique regrette ce manque de rigueur dans les concepts et les méthodes, mais 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 l'anglicité de l'art anglais. À mon avis, il trahit ici le point faible fatal dans son attitude. 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 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 cultivé²⁴⁵.

Cet article du *New Statesman* dénonce le concept de géographie de l'art pour sa faiblesse théorique, paradoxalement opposée à l'historiographie rigoureuse, de tradition « allemande » qui est couramment associée à l'historien. On reproche donc à Pevsner d'avoir voulu écrire un livre anglais :

L'anglicité 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

²⁴⁴ *Ibid.* : « One enjoys every moment of it – the author's asides, his perception and his choice of examples – but not for one moment does the argument hold water ».

²⁴⁵ « O Flatterer ! », *The New Statesman*, 14 avril 1956 : « *Qui s'excuse, s'accuse.* Dr. Pevsner begins this book [...] by excusing and explaining how it is that he, a German, is qualified to define the Englishness of English art. This in my opinion betrays the fatal weakness of his attitude. In fact, of course, Dr. Pevsner *is* highly qualified to talk about English art, and particularly architecture. He has the thoroughness, the extraordinary memory for detail and the breadth of knowledge that has long been justly associated with German art scholarship, and now for the last twenty years he has been studying and working in this country. Yet he ignores all this and for some reason relies upon being ingratiating. This book reads like a plea for an improbably highly cultured immigration officer ». (*The New Statesman* souligne.)

dans une maison infinie à laquelle on ajoute une aile par siècle depuis la conquête par les Normands²⁴⁶.

Grâce à *Englishness*, Pevsner a trouvé sa place dans la mesure où il est critiqué de la même manière que le serait un chercheur britannique.

Dans *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain* (2012), Mark Cheetham reconnaît dans le style et la forme de cet ouvrage plusieurs caractéristiques que l'historien d'art d'origine allemande 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'art²⁴⁷ ». Pevsner 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.

²⁴⁶ *Ibid.* : « The Englishness of English art can only be explained by an historical examination of the development of English society. Only if one traces the changing relationship between art and society over a given period, can one begin to define the more unchanging national and racial characteristics. Dr. Pevsner rejects this historical method and instead takes arbitrary ideas such as that of 'The Flaming Line' or the quality of Detachment, and then illustrates these with haphazard examples from any period that comes to mind. The result is like a conducted tour by a very learned but inhibited guide through an endless house that has had wings added in every century since the Norman conquest ».

²⁴⁷ Cheetham, *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism, op. cit.*, p. 116. : « While Pevsner neither self-consciously nor unwittingly models his own narrative on these characteristics, there is something 'English' about his art theory that goes beyond its intended objects of study ».

Chapitre 7

Pevsner l'arpenteur : institutions culturelles et patrimoine

Représentant d'une institution, l'université, 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 d'un patrimoine artistique et architectural national propre. Ses activités peuvent se ranger sous quatre grandes catégories. En tant qu'éditeur, il devient l'une des figures de proue des éditions Penguin et participe, avec son directeur Allen Lane, à la création d'un large lectorat, curieux des questions artistiques et en dialogue constant avec le monde universitaire. On peut également voir en Pevsner un véritable *Publizist* au sein de l'*Architectural Review*, dont il contribue à faire un organe de 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 : son travail pour la BBC ne saurait être limité à la consécration que représentent les *Reith Lectures* de 1955 dont a été tiré le livre *The Englishness of English Art*. Les fréquentes émissions sur l'art et l'architecture qui lui permettent de s'impliquer dans les polémiques culturelles contemporaines constituent un véritable corpus parallèle à ses recherches universitaires. De plus, il ne se contente pas d'étudier en tant que chercheur les périodes moins explorées de l'histoire de l'art et de l'architecture : sous l'étiquette de *preservationist*, ses appels constants à la défense et à l'étude des monuments concernés 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. Le fil conducteur de notre démonstration est aussi la récurrence d'une part allemande dans la genèse et dans la mise en place des institutions culturelles auxquelles il participe. Pevsner s'inspire explicitement de précurseurs de langue allemande qu'il tente de transférer dans un nouveau champ d'action. En ce sens, il pratique une « histoire utile¹ », à caractère 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

¹ Pour reprendre le titre de l'essai de Michela Rosso, *La storia utile, op. cit.*

convaincantes de l'existence des marqueurs matériels de la communauté culturelle britannique.

1 La diffusion par le livre : Pevsner et les éditions Penguin

1.1 Les King Penguin

Les King Penguin et la série Insel-Bücherei : héritage et dépassement

Allen 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 similaire dans ce pays² ? » Il serait tentant de penser que ce « nous » inclut Nikolaus Pevsner, comme 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 anglais³ ». 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 l'historien d'art d'origine allemande 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 admiré avant la guerre⁴ ». Nous avons donc affaire ici à un transfert culturel d'initiative britannique, dans lequel Pevsner n'a eu sans nul doute aucune difficulté à s'insérer, grâce à sa familiarité avec le modèle allemand, bien qu'il n'en ait pas été l'instigateur.

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 paix⁵ ». Esthétiquement, ces livres sont de meilleure qualité que les autres collections du même éditeur et mettent l'accent sur le statut d'objet de collection. La série forme un musée de papier dont la thématique très variée rappelle le principe du cabinet de curiosités, tandis que l'attention au détail et le format de poche font de chaque volume une véritable miniature. De fait, sur le plan technique, les *King Penguin* représentent une double innovation car ils bénéficient des premières expérimentations

² Lane, Allen, *The Penguin Collectors' Society Newsletter*, vol. 2 n° 4, décembre 1976 : « Why, we felt, should there not be a similar series of books in this country ? »

³ « Ein Dehio für die Midlands », *op. cit.* : « Pevsner gewann den Verleger für die Konzeption der '*Inselbücher*' : Lane ließ ihn mit den '*King Penguins*' deren englisches Pendant realisieren ».

⁴ Williams, William E., *The Penguin Story, 1935-1956*. Harmondsworth : Penguin, 1956 : « The ambition of King Penguins was to rival the celebrated *Insel* books which had been so much admired before the war by visitors to Germany ».

⁵ Cité dans Harries, *Nikolaus Pevsner*, *op. cit.*, p. 321 : « At this time when so many of our galleries and museums are closed, we hope [the *King Penguin*] will fill a useful purpose in promoting an appreciation of art and as a reminder of the pursuits of peace ».

en matière de couverture rigide et de reproduction en couleur. La couverture rigide, également inspirée des *Insel*, est d'ailleurs selon Lane l'un des traits distinctifs de la collection :

Les éditeurs anglais [l'] utilisaient avec beaucoup de parcimonie avant 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 livres⁶.

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 sont fondées à Leipzig en 1901 et dirigées par Rudolf von Pollnitz, puis à partir de 1905 par Anton Kippenberg et Carl Ernst Poeschel⁷. Sous leur direction, la maison d'éditions se forge une solide réputation dans la publication d'ouvrages de très grande qualité technique qui cherchent 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 des *Insel* est *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, de Rainer Maria Rilke⁸. Dans un premier temps, le corpus se compose de poésie, de courts textes de prose et d'essais. Mais en 1933 sort le premier volume de ce qui deviendra la principale source d'inspiration pour l'équivalent britannique : *Das kleine Blumenbuch*, qui ouvre la voie au genre des traités sur la nature illustrés en couleur⁹.

Dans un entretien sur ses débuts aux éditions Penguin, Nikolaus Pevsner raconte ses premiers pas en tant qu'éditeur des *King Penguin*¹⁰. L'éditrice des premiers volumes, Elizabeth Senior, lui propose vers 1939 d'écrire un livre sur des manuscrits enluminés pour la collection. Séduit par la qualité des deux premiers livres, *British Birds on Lake, River and Stream* et *A Book of Roses*, parus en 1939¹¹, Pevsner accepte le contrat mais préfère finalement se rétracter par la suite, parce que la qualité médiocre des illustrations en couleur réalisées 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, sa correspondance avec Pevsner remonte jusqu'à Lane, qui écrit : « Je vois que vous pensez que les *King Penguin* ne sont pas d'assez

⁶ Lane, *Penguin Collectors' Society Newsletter*, *op. cit.* : « One of the most distinctive features of this series is their decorative covers [...] used very sparingly by the English publishers before the war, but [...] we have found this to be not only an attractive manner of decorating the binding of books but also an appropriate way of giving the artist a share in book design ».

⁷ Voir Sarkowski, Heinz, *Der Insel Verlag. Eine Bibliographie 1899–1969*. Francfort : Insel, 1999.

⁸ Rilke, Rainer Maria, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Leipzig : Insel, 1912.

⁹ Koch, Rudolf et Fritz Kredel, *Das kleine Blumenbuch*. Leipzig : Insel, 1933.

¹⁰ Voir Pevsner, Nikolaus, entretien (non daté) cité dans Hare, Steve, *Penguin Portrait : Allen Lane and the Penguin Editors, 1935-1970*. Londres : Penguin, 1995, pp. 207-208.

¹¹ Barclay-Smith, Phyllis et John Gould, *British Birds on Lake, River and Stream* (K1) et Ramsbottom, John, *A Book of Roses, with Sixteen Colour Plates after the Originals in Redouté's « Roses »* (K2). Londres : Penguin, 1939.

bonne qualité. Pensez-vous pouvoir faire mieux¹² ? » L'historien d'art décline d'abord l'offre, arguant qu'il faudrait embaucher aussi un éditeur technique. Lane accède à cette demande et engage Pevsner en tant d'éditeur littéraire, avec le soutien technique de Richard Bertie Fishenden (1880-1956)¹³. Ce dernier est un spécialiste de l'imprimerie, connu pour avoir amélioré considérablement le processus d'héliogravure. (Il invente un nouvel équipement présenté en 1915 devant la *Royal Photographic Society*¹⁴.) Il 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.

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 contemporain, et le prestige de voir un grand nombre d'exemplaires inclus par la *National Book League* dans ses expositions de livres au design exceptionnel justifierait à lui seul l'utilisation des revenus d'autres séries Penguin plus rentables¹⁵.

Malgré les contraintes économiques, Allen Lane a de grandes ambitions pour les *King Penguin*, comme il le confie à Reginald Tomlison, directeur de la *Central School of Arts and Crafts* :

Les nouveaux titres édités par Pevsner et Fishenden vont bientôt faire leur apparition et même si la reproduction technique des cinq premiers volumes [édités par Elizabeth Senior, NDA] était d'un standard assez élevé, je pense que les volumes à venir vont révéler une amélioration considérable¹⁶.

Pourtant, dans un mémorandum de 1943, Lane exprime sa déception : « Je pense que le niveau général de la série n'est pas en harmonie avec les standards que nous avons en

¹² Cité dans Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 321 : « I see you find that the King Penguins aren't good enough. Can you do better ? »

¹³ Voir Hare, *Penguin Portrait, op. cit.*, p. 208.

¹⁴ Voir « Mr. R. B. Fishenden », *The Times*, 9 octobre 1956 et Warde, Beatrice, « In Memoriam Richard Bertram Fishenden », *The Penrose Annual : A Review of the Graphic Arts*, vol. 51, 1957.

¹⁵ 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, p. 61 : « There is no doubt that the series held a high place in contemporary British book design and the prestige resulting from the number of inclusions in the National Book League's exhibitions of well-designed books in itself would have justified a subsidy from more profitable Penguin series ».

¹⁶ Lettre d'Allen Lane à Reginald Tomlison, 25 mars 1942, PP : « The new titles edited by Pevsner and Fishenden will soon be making their appearance and although the technical reproduction of the first five was a fairly high standard, I think the forthcoming volumes will show a very considerable improvement ».

tête quand nous en avons discuté pour la première fois il y a plus de deux ans¹⁷ ». Passant à un commentaire détaillé des titres publiés jusqu'alors, il démontre un sens aigu du détail, comme ici, à propos du volume *British Shells*¹⁸ : « Le texte est ennuyeux au possible et les illustrations, en comparaison avec le titre similaire dans la série *Insel*, sont ennuyeuses, plates et inintéressantes¹⁹ ». Ses remarques sur l'impression des ouvrages illustrent son expertise technique. Il est convaincu que le meilleur argument de vente est la qualité technique, dans laquelle il a investi, comme le procédé en demi-ton utilisé dans *Elizabethan Miniatures*²⁰ :

Ce titre était la plus grande déception pour moi car après avoir accepté que l'on utilise le demi-ton, en partant du principe que c'était le seul procédé qui promettait un résultat de bonne qualité, je découvre que les reproductions sont d'une qualité moindre par rapport à ce que nous avons réalisé jusqu'ici²¹.

Sous la direction de Pevsner et Fishenden, vingt-quatre titres sont produits entre la disparition d'Elizabeth Senior en 1941 et la fin 1945. Dans leurs efforts conjoints pour améliorer la collection, même après la guerre, *Insel-Bücherei* reste l'horizon d'attente. Ainsi, Lane leur procure les exemplaires de trois volumes qu'il considère être particulièrement réussis : *Das Kleine Blumenbuch*, *Vögel und Nester* et *Das Leben der Schmetterlinge*²². Fishenden cherche quelles qualités seraient transférables dans les *King Penguin* :

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 maintenant pourtant toutes les caractéristiques des plantes et des fleurs²³.

¹⁷ *Id.*, [Mémorandum sur la série King Penguin], 4 octobre 1943, *ibid.* : « I feel that the general level of the series is not up to the standard which we had in mind when we first discussed it something over two years ago. I realise that wartime conditions are not conducive to smooth working and that, especially of late, labour conditions have deteriorated considerably ».

¹⁸ Duncan, F. Martin, *British Shells* (K6). Londres : Penguin, 1943.

¹⁹ Lane, [Mémorandum de 1943], *op. cit.* : « The text is dreary beyond words and the plates, in comparison with the similar title in the *Insel* Series, are dull, flat and uninteresting »

²⁰ Winter, Carl, *Elizabethan Miniatures* (K8). Londres : Penguin, 1943.

²¹ Lane, [Mémorandum de 1943], *op. cit.* : « This title was the greatest disappointment to me as after having given way on the use of half-tone on the ground that it was only possible to get a really first class result by this process I find that the reproductions are of a poorer quality than any we have so far undertaken ».

²² Voir la lettre de Reginald Fishenden à Allen Lane, 7 janvier 1947, PP. (Références des ouvrages cités : *Das kleine Blumenbuch*, *op. cit.* ; Kredel, Fritz et Heinz Graupner, *Das kleine Buch der Vögel und Nester*, Leipzig : Insel, 1935 et Schnack, Friedrich, *Das Leben der Schmetterlinge : Naturdichtung*. Leipzig : Insel, 1942.)

²³ *Ibid.* : « The *Insel* Butterfly book is done by drawn lithography and I greatly fear there are no practicing lithographers in this country who can attempt work of this kind. [...] *Das Kleine Blumenbuch* is too easy for words, but it seems so difficult to find artists who can work to such very broad technique as this is and yet maintain all the characteristics of the plants and flowers ».

Dans son commentaire du livre sur les oiseaux, dont Penguin a publié l'équivalent en 1945, *Garden Birds*²⁴, 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'Insel²⁵ ». En fait, ce volume mis à part, la comparaison avec Insel ne penche pas en faveur des *King Penguin* avant 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*²⁶. Il rassemble ses idées dans l'essai *Die neue Typographie* en 1928, qui lui apporte la notoriété²⁷, et enseigne le design à Munich jusqu'en 1933. Accusé de *Kulturbolschewismus*, il se réfugie en Suisse, où il poursuit une carrière d'ampleur internationale, avant de rejoindre Penguin sur l'invitation de Lane comme directeur du design.

En tant qu'éditeur littéraire des *King Penguin*, Pevsner bénéficie d'un grand espace de liberté. Par exemple, il édite une rétrospective du caricaturiste Max Beerbohm²⁸ et des volumes sur les uniformes militaires, l'héraldique, les papillons de nuit ou encore l'horlogerie anglaise²⁹, autant de sujets qui, dans le cadre universitaire traditionnel, auraient été considérés comme des « marottes », pour reprendre le terme péjoratif qu'il emploie lui-même à propos du travail des connaisseurs (voir le chapitre 4). Mais pour faire de sa collection une encyclopédie visuelle, il y applique le même degré de rigueur que dans ses travaux de recherche. Par exemple, dans un mémorandum sur le volume *Highland Dress*³⁰, il rapporte l'opinion de l'auteur, qu'il semble partager, sur la possibilité d'utiliser un motif de tartan en couverture : « Je me demande parfois si votre organisation est consciente du fait que la couverture en tartan est descendue ces dernières années au rang du Livre d'Anniversaire, du Livre Humoristique et du Livre Souvenir³¹ ». De même, le peintre John Piper, auteur du

²⁴ Barclay-Smith, Phyllis et John Gould, *Garden Birds* (K19). Londres : Penguin, 1945.

²⁵ Lettre de Reginald Fishenden à Allen Lane, 7 janvier 1947, PP : « The Birds volume is very pleasant indeed. I like the technique and its low tones, but I think if this is compared carefully with our last Gould, we shall find that so far as detail is concerned, we are better than Insel ».

²⁶ Voir Hollis, Richard, « Jan Tschichold : a Titan of Typography », *The Guardian*, 5 décembre 2008 et Tschichold, Jan, *Leben und Werk des Typographen Jan Tschichold*. Dresde : Verlag der Kunst, 1977.

²⁷ *Id.*, *Die neue Typographie : ein Handbuch für zeitgemässige Schaffende*. Berlin : Bildungsverband der deutschen Buchdrucker, 1928.

²⁸ Beerbohm, Max, *The Poet's Corner* (K12). Londres : Penguin, 1943.

²⁹ Riley, Norman, *Some British Moths* (K18), 1945 ; Wagner, Anthony, *Heraldry in England* (K22), 1946 ; Symonds, R., *A History of English Clocks* (K28), 1946 ; Laver, James, *British Military Uniforms* (K42), 1948.

³⁰ Collie, George, *Highland Dress* (K46). Londres : Penguin, 1948.

³¹ Pevsner, Nikolaus, [Mémorandum], 16 février 1948, PP : « I just wonder sometimes if your Organisation appreciates that books covered in tartan have descended to the Birthday Book, Humours Story Book and Souvenir type of literature in recent years ».

volume *Romney Marsh*³², propose de réaliser de nouvelles illustrations après que la production du livre a pris du retard, car une telle publication ne refléterait pas son évolution artistique : « Je tiens, de mon coin isolé, à empêcher Penguin (de mon point de vue) de devenir trop comme Batsford, qui mélange l'art et le commerce au détriment (c'est ainsi que je vois les choses) du premier, et de traiter avec nonchalance le travail des artistes³³ ».

The Leaves of Southwell

La contribution de Pevsner aux *King Penguin*, *The Leaves of Southwell* (1945), aurait pu n'être qu'un exercice de style, mais nous allons voir que ce livre dépasse par bien des côtés les prémisses de la série. Bien qu'il se focalise sur un sujet très restreint (les feuillages sculptés du chapitre de l'église abbatiale de Southwell dans le comté de Nottinghamshire), c'est bien plus qu'un recueil d'illustrations :

Southwell est l'un des livres les plus remarquables de Pevsner, notamment pour la manière dont il se penche sur ce coin de comté et en fait, non pas la gloire du Nottinghamshire ou un glorieux mais obscur joyau d'*Englishness*, mais bien un site singulier, qui prend seulement sens comme partie de la géographie culturelle européenne³⁴.

L'historien d'art donne au microcosme de la salle du chapitre une dimension universelle et en fait 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 mériterait³⁵ ». 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, ils attireraient sans doute un grand nombre de pèlerins anglais cultivés, qui voudraient les voir. Cependant,

³² Piper, John, *Romney Marsh*. Londres : King Penguin, 1950.

³³ Lettre d'*id.* à Nikolaus Pevsner, 29 novembre 1948, PP : « I am keen, from my little corner, on stopping Penguins (from my point of view) from becoming too like Batsford's – mixing art and commerce to the detriment (only as I see it) of the former; and from treating artists' work nonchalantly ». (Batsford est un éditeur de livres illustrés.)

³⁴ Matless, David, « Topographic Culture : Nikolaus Pevsner and the Buildings of England », *History Workshop Journal*, n° 54, 2002, pp. 73-99, ici p. 92 : « *Southwell* is one of Pevsner's more remarkable books, not least for the way it alights upon this corner of a Midland county and makes it not the glory of Nottinghamshire or a gloriously obscure gem of Englishness, but a particular site meaningful only as part of a European cultural geography ».

³⁵ *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 88, n° 517, 1946, pp. 103-104 : « The district in which Southwell Minster is situated is not one of those which attract visitors by their scenery, the building is consequently not as well known as it deserves to be ».

aussi proches et accessibles soient-ils, peu de gens connaissent leur existence, et ils sont encore moins à les avoir réellement vus³⁶.

Sous l'accusation de snobisme à peine voilée, l'historien formule en fait sa défense de l'architecture et de l'art anglais. L'introduction de l'essai souligne en effet le caractère unique de l'église abbatiale : on ne trouve nulle part ailleurs la structure sans pilier central de la voûte en pierre, et la décoration de feuillage n'a son pareil qu'à la cathédrale de 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 anglaise³⁷.

Le fait d'écrire pour la série des *King Penguin* permet à Pevsner de s'essayer à un style différent du reste de son œuvre. Il fait preuve d'une grande fraîcheur de ton, par exemple pour rendre dans l'écriture l'impression d'abondance qui se dégage des sculptures :

Vous trouverez le feuillage de Southwell, frais et résistant, répandu vigoureusement, partout sur les chapiteaux des quarante-cinq colonnes qui séparent les sièges, partout sur les tympanes, sur les crochets et les poinçons au-dessus des pignons qui surplombent les sièges, 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 corridor, et de ce corridor dans le chœur, et partout sur les chapiteaux des quarante-neuf petites colonnes le long du côté ouest de ce corridor et de son côté est qui était ouvert à l'origine³⁸.

Pevsner replonge le lecteur dans la période de construction de la cathédrale, en retraçant 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 question³⁹ ». Par l'emploi du style indirect libre, on lit même 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)⁴⁰ ». Grâce à ce procédé, on entre au cœur du processus créatif ainsi reconstitué. Les gestes de l'artiste sont décrits au présent :

³⁶ Pevsner, Nikolaus, *The Leaves of Southwell* (K17). Londres : Penguin, 1945, p. 20 : « If these originals were in France rather than England they would doubtless draw numbers of educated English pilgrims to see them. Yet, being close and at hand, few know of them, and fewer still have really seen them ».

³⁷ Voir *ibid.*, p. 11.

³⁸ *Ibid.*, p. 10 : « You find the leaves of Southwell, fresh and resilient, lustily spreading all over the capitals of the forty-five columns which separate the seats, all over the tympana, crockets and finials of the gables above the seats, all over the vaulting shafts and bosses of the roof, all over the capitals and voussoirs of the double archway leading from the chapter house into the passage, and that from the passage into the choir, and all over the capitals of the forty-nine little columns along the west side of the passage and its originally open east side ».

³⁹ *Ibid.*, p. 14 : « He will have his fun. He must show his mastery by breaking rules, or at least questioning them ».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 18 : « Leaf, he felt, must remain leaf and never be reduced to abstract pattern. He respected his material – stone – precisely as much as his subject – leaves ».

Avec une grande sensibilité, le maître limite son travail à deux rangs de feuilles de renoncule clairement séparés [...]. Là où, sur les côtés de l'arche, il dispose de la même profondeur de chapiteau comme terrain de jeu, mais n'a aucune raison d'insister sur la finesse de la verticale, il introduit un rang supplémentaire de feuilles [...]. Là où, d'un autre côté, il a moins de masse de chapiteau mais souhaite toutefois transmettre l'idée de croissance et de densité, il trouve que deux rangs suffisent⁴¹.

Enfin, Pevsner s'adresse directement à l'observateur et décrit sa progression dans l'édifice, un procédé déjà utilisé dans *An Outline of European Architecture* :

En passant l'arche à partir du chœur, vous atteignez le passage et, sur votre droite, les arcades [...]. Dès que vous avez atteint la ligne de division entre le passage et l'antichambre rectangulaire qui est un peu plus grande, l'échelle et la magnificence des chapiteaux croît. Vous êtes maintenant près de l'acmé de cette approche, l'arche qui mène à la maison du chapitre⁴².

Les illustrations du volume, comme le veut la vocation de la série, doivent servir à « ouvrir l'appétit⁴³ » des lecteurs. Malgré la perte du relief, Pevsner pense que les reproductions photographiques présentent certains avantages pour ceux qui veulent explorer virtuellement le monument. En effet, elles « concentrent l'attention des lecteurs sur les détails importants qu'ils auraient pu manquer lorsque, sur place, les qualités multiples des chapiteaux les attirent de l'un à l'autre⁴⁴ ». Même si, à son avis, « les planches doivent parler d'elles-mêmes⁴⁵ », le corpus iconographique est encadré par une écriture didactique qui guide le regard de planche en planche, comme si l'on évoluait dans l'espace architectural. Chaque photographie est mise en espace et Pevsner indique systématiquement quel est l'angle de vue.

Southwell offre à l'historien d'art 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 universitaire⁴⁶. L'essai peut donc se lire comme un concentré de l'historiographie pevsnerienne. Il allie la grille de lecture de la *Geistesgeschichte als Kunstgeschichte* 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 :

⁴¹ *Ibid.*, p. 28 : « The master, with great sensitivity, has confined his work to two rows of clearly separated ranunculus leaves with generous bare spaces below the lower and below the upper row. Where on the sides of the archway he had the same depth of capital to play with, but no reason to stress slim erectness, he introduces an additional row of leaves [...] Where, on the other hand, he has less weight of capital and yet the wish to convey dense growth, he finds two rows sufficient, but telescopes them slightly ».

⁴² *Ibid.*, p. 21 : « Passing through the archway from the choir, you reach the passage and on your right the arcades [...]. Directly you have reached the dividing line between the passage and the taller, rectangular ante-room the scale and magnificence of the capitals grow. You are near the climax of the approach now, the archway into the chapter house ».

⁴³ *Ibid.*, p. 20 : « The plates to this book are meant to whet appetites ».

⁴⁴ *Ibid.*, p. 21 : « They focus the reader's attention on important detail that he might miss on the actual spot, drawn from capital to capital by their multiple interest ».

⁴⁵ *Ibid.*, p. 21 : « The plates must speak for themselves ».

⁴⁶ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 325.

« GEISTESGESCHICHTE : Material for Southwell⁴⁷ ») et propose une alternative à l'interprétation iconographique, qui domine d'ordinaire les études sur l'art du Moyen Âge. Pevsner voit par exemple dans la représentation médiévale de la rose une « énigme psychologique⁴⁸ » : « 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 voient⁴⁹ ». 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 :

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'hui⁵⁰ ?

Un rapprochement entre l'architecture de Southwell et celle des cathédrales de Bamberg et de Laon (des exemples empruntés explicitement à Dehio et à Pinder⁵¹) révèle l'internationalisme de l'art gothique. De plus, sur la base d'une lecture minutieuse de sources telles que les écrits de Villard de Honnecourt, l'historien d'art enquête sur les circonstances intellectuelles du gothique, une approche qui rappelle le travail d'exégèse des textes de l'Abbé Suger réalisé par Erwin Panofsky⁵² :

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 sculptures⁵³.

⁴⁷ Voir GP 4/79.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34 : « While this states the main botanical problem, it does not offer an explanation of the psychological puzzle ».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 35 : « Artists, we may be sure, were familiar with the shape of the rose, and if they did not portray the flower as they saw it, they must have had a strong reason ».

⁵⁰ *Ibid.*, p. 35 : « If we talk of the artists or even of the sculptors of Southwell, what do we really mean ? Was there such a thing as an artist, as a sculptor in the thirteenth century ? In other words, can the characteristics which make the modern artist, the artist of the centuries since the Renaissance, be at all credited to the Middle Ages ? How far are social status, professional approach, and even creative impulses comparable then and now ? »

⁵¹ Voir *ibid.*, note 9 p. 36. Pevsner renvoie à Dehio, Georg, *Der Bamberger Dom*. Munich : Piper, 1924 et Pinder, Wilhelm et Walter Hege, *Der Bamberger Dom und seine Bildwerke*. Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1927.

⁵² Voir Panofsky, Erwin, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Art Treasures*. Princeton : Princeton University Press, 1946 et *id.*, *Gothic Architecture and Scholasticism*. Latrobe : Archabbey, 1951.

⁵³ Pevsner, *The Leaves of Southwell, op. cit.*, p. 42 : « So the question must be asked for Southwell Chapter House whether it is, as we see it, the creation of a Frenchman in England or of an Englishman familiar with France. There are no figures at Southwell to help a decision. But there is another line of reasoning even more conclusive than arguments of sculptural style ».

Pevsner délaisse l'argument stylistique et se concentre sur les indices de sociabilité des maçons et des artisans de la région de York, et sur les 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 intellectuelle⁵⁴.

Ces transferts de savoir faire se déroulent à la jonction entre art et histoire culturelle, et se nourrissent des courants intellectuels contemporains.

L'historien d'art explore le nouveau rapport au monde dans les textes. Pour la botanique, il concentre son analyse sur Albert le Grand, auteur médiéval de commentaires de traités pseudo-aristotéliens, *De Animalibus* et *De Vegetabilibus*. Ce qui l'intéresse plus particulièrement, c'est la constitution d'une véritable encyclopédie botanique dans les notes et les digressions de ces ouvrages. Vers 1250-1275, Albert (qui est comparé à Hildegarde de Bingen⁵⁵) a créé toute une 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. Il utilise le concept du *Zeitgeist* pour 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 temps⁵⁶ ?

Le souci d'exactitude botanique des sculpteurs du Moyen Âge révèle donc une sensibilité à l'esprit de l'époque, car ils s'efforcent d'atteindre « une synthèse entre nature et style⁵⁷ ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 50 : « The moral of this story is that travelling and study abroad were more frequent in the Middle Ages than we assume, and that not everything that looks like a direct copy from nature need be the result of drawing from life. Paris, the Ile de France and the Champagne are the places where the masons were introduced to this new attitude to nature, as they were the centre of aesthetic and intellectual life altogether ».

⁵⁵ Voir *ibid.*, p. 55.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 63-64 : « So we are left with the only explanation which historical experience justifies ; the existence of a spirit of the age, operating in art as well as philosophy, in religion as well as politics. This spirit works changes in style and outlook, and the man of genius is not he who tries to shake off its bonds, but he to whom it is given to express it in the most powerful form. And what else can at any time enforce expression but the spirit of the age ? »

⁵⁷ *Ibid.*, p. 20 : « a synthesis of nature and style ».

À travers *Southwell*, Pevsner décrit 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. Dans la conclusion, il exprime une profonde religiosité, dans un ton que l'on peut qualifier d'élégiaque :

L'équilibre de Southwell n'est-il pas non plus quelque chose de plus profond qu'un équilibre de la nature et du style, ou de l'imitation et de la 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 que l'on tire de la forme vivante que l'on peut effleurer avec dévotion et ressentir par tous les sens est anoblie [...] 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 éthérée⁵⁸.

La description d'un monument du Moyen Âge ouvre sur un *credo* humaniste très personnel, formulé avec un lyrisme rare chez Pevsner. Dans le contexte de rédaction, l'historien d'art 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.

1.2 *Pelican History of Art*, une transposition du modèle du *Handbuch*

Allen 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'autre⁵⁹ ? » Pevsner propose en réponse de créer une série de manuels d'histoire de l'art. Son but est d'offrir au public anglophone une source fiable, sans interprétations

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 66-67: « And is not the balance of Southwell something deeper too than a balance of nature and style or of the imitative and the decorative ? Is it not perhaps also a balance of God and World, the invisible and the visible ? Could these leaves of the English countryside, with all their freshness, move us so deeply if they were not carved in that spirit which filled the saints and poets and thinkers of the thirteenth century, the spirit of religious respect for the loveliness of created nature ? The inexhaustible delight in live form that can be touched with worshipping fingers and felt with all senses is ennobled [...] by the conviction that so much beauty can exist only because God is in every man and beast, in every herb and stone. [...] Seen in this light, the leaves of Southwell assume a new significance as one of the purest symbols surviving in Britain of Western thought, our thought, in its loftiest mood ».

⁵⁹ Cité dans Hare, *Penguin Portrait*, *op. cit.*, p. 208 : « You have done the King Penguin now and we are going on with them, but if you had your way, what else would you do ? »

personnelles ni déformations, sur le modèle allemand du *Handbuch*. En 1842, à la publication du *Handbuch der Kunstgeschichte*, 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*⁶⁰ ». Par opposition aux essais théoriques, le *Handbuch* du XIX^e siècle possède une valeur pratique, par sa fonction de synthèse⁶¹. De plus, le postulat de Kugler ancre le genre dans le champ de l'histoire, comme l'indique sa 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 évolution⁶².

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 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 *Handbuch*⁶³. Il 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 Friedrich Waagen (1794-1868). Ses travaux portent la marque de ses relations avec Franz Kugler, Jacob Burckhardt et surtout Karl Schnaase (1897-1875). Dans la préface de *Grundriss der Kunstgeschichte*, en 1860, Lübke annonce 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

⁶⁰ Kugler, Franz, « Prospectus », *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart : Ebner & Seubert, 1842 : « Das Buch ist, soviel dem Verfasser bekannt, der *erste Versuch einer allgemeinen und umfassenden Kunstgeschichte* ». (Franz Kugler souligne.)

⁶¹ Voir le chapitre « The Image / Text of Art History » dans Karlholm, Dan, *Art of Illusion : The Representation of Art History in Nineteenth-Century Germany and Beyond*. New York : Lang, 2006.

⁶² Kugler, dédicace, *Handbuch der Kunstgeschichte*, *op. cit.* : « Wie es das Ziel aller Forschung und Darstellung ist, den Gang der Entwicklung nachzuweisen, welchen das menschliche Geschlecht unter dem Walten eines höhern Geistes gewandelt, auf dass die Gegenwart sich selbst und ihren Ursprung und die Richtung, die ihr vorgezeichnet ist, erkenne : so dürfte es, im besonderen Falle, auch für das schöne Gebiet der Kunst nicht ungünstig sein, auf die früheren Stadien ihrer Entwicklung zurückzublicken ».

⁶³ Voir Lersch, Thomas, « Lübke, Wilhem », in : *Neue Deutsche Biographie*, vol. 15. Berlin : Duncker & Humblot, 1987, pp. 444-446.

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 stimulant⁶⁴.

L'ambition d'ouvrir le champ de l'histoire de l'art à un vaste public a fait de lui l'un des historiens de l'art les plus connus de son époque, bien que cette entreprise de vulgarisation l'ait écarté de l'historiographie de la discipline. Alois Riegl analyse cette différence de statut entre les historiens d'art dans l'essai « *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* » 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 (*Handbücher*) que l'on regardait volontiers avec un certain dédain [...] ⁶⁵.

En ce sens, 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 lecteurs profanes ou des étudiants. Plusieurs de ses livres sont longtemps restés des références, comme *Die mittelalterliche Kunst in Westfalen* (1853)⁶⁶, l'un des premiers essais de recherche en histoire régionale de l'art, ou *Geschichte der Architektur* (1855), le premier volume scientifique illustré, dont le langage visuel a joué un rôle déterminant dans la formation de toute une génération d'architectes⁶⁷.

La structure de *Grundriss* reflète le projet de sélection et d'écriture d'une histoire générale de l'art. Le style de Lübke rappelle celui de Pevsner dans *Outline* :

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 de la cohérence spirituelle interne dans les productions

⁶⁴ Lübke, Wilhelm, *Grundriss der Kunstgeschichte*. Stuttgart : Ebner & Seubert, 2^e édition, 1864, p. vii : « Seit mehreren Jahren beschäftigte mich der Gedanke, eine Darstellung der Geschichte der bildenden Künste zu versuchen, welche nur das Wesentliche, die grossen Grundzüge des Entwicklungsganges ins Auge fassen und in einfach klarer Schilderung vorführen sollte. Ich wünschte ein Buch zu schreiben, das auf das Studium der umfassenden Werke Kugler's und Schnaase's vorbereiten, zugleich aber auch Denen, welche nicht die genügende Müsse für jene erschöpfende Betrachtung besitzen, den Kern kunstgeschichtlicher Thatsachen in gedrängter und doch anregender Erzählung darbieten sollte ».

⁶⁵ Riegl, Alois, « *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* », in : *Gesammelte Aufsätze*, Berlin : Mann, 1995, pp. 5-6 : « Als die würdigste und von vornherein erfolgversprechendste Form der Untersuchung galt die Monographie ; zusammenfassende Darstellungen von mehr universalem Charakter überliess man den Verfassern der Handbücher, auf die man gerne mit einiger Geringschätzung herabsah ».

⁶⁶ Lübke, Wilhelm, *Die Mittelalterliche Kunst in Westfalen nach den vorhandenen Denkmälern dargestellt*. Leipzig : Weigel, 1853.

⁶⁷ *Id.*, *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Leipzig : Graul, 1855.

artistiques à différentes époques, [...] dans lesquelles apparaissent les grandes idées de l'évolution culturelle de l'humanité⁶⁸.

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.

Le genre du *Handbuch* évolue dans le sens d'une amplification de l'œuvre de synthèse lancée par Lübke et déploie les études générales en volumes, et non plus en chapitres, ce qui établit un équilibre entre aperçu général et profondeur de l'analyse. Au début du XX^e siècle, le genre connaît une transition, du paradigme du récit au paradigme de l'interprétation, à travers des projets allemands et français. En France, on retiendra comme élément de comparaison avec les *Pelican l'Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* d'André Michel (1853-1925), dont le premier volume 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 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'esthétique⁶⁹.

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 considère comme une lacune le fait que l'histoire de l'art que l'on appelle « mondiale » soit en fait surtout européenne ; son plan de travail contient donc des volumes sur l'Océanie, l'Inde ou l'Afrique⁷⁰. Après sa mort en 1916, Albert Erich Brinckmann (1881-1958) lui succède en tant qu'éditeur et développe la série sous le titre *Handbuch der Kunstwissenschaft*. 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

⁶⁸ *Id.*, *Grundriss der Kunstgeschichte*, op. cit., p. vii : « Mein Gesichtspunkt bei der Arbeit war, dem gebildeten Leser zu einem tieferen Verständnis der Kunst und ihrer Werke zu verhelfen, ihm einen Überblick des ganzen Entwicklungsganges zu gewähren, [...] aber zugleich das Hauptgewicht durchweg auf das Ewiggültige, wahrhaft Schöne zu legen, also die einzelnen Höhepunkte der Kunstentfaltung in volles Licht zu setzen [...]. Besonders aber ging mein Streben dahin, in den künstlerischen Schöpfungen der verschiedenen Epochen, [...] den inneren geistigen Zusammenhang nachzuweisen, die grossen Ideen der Kulturentfaltung des Menschengeschlechtes in ihnen zur Erscheinung zu bringen ».

⁶⁹ Michel, André (dir.), *Histoire de l'art : depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*. Paris : Colin, 1905, p. 12.

⁷⁰ Voir Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750-1950*. Munich : Fink, 2001, p. 286.

dans la mesure où le matériel iconographique des vingt-quatre volumes publiés entre 1923 et 1944 forme un ensemble de plein droit, séparé du texte⁷¹.

Pevsner s'inspire explicitement du travail d'André Michel et de Fritz Burger puis Albert E. Brickmann et les cite dans le prospectus de 1952 annonçant 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. À travers des fouilles archéologiques d'une part et dans la recherche d'autre part, tant de choses ont émergé 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 ce genre 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 qui ont été 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 complété dans l'entre-deux-guerres et reste à bien des égards indispensable aux chercheurs⁷².

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 ou *textbooks*. Or, l'historien d'art constate 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 de bonnes reproductions des œuvres d'art, 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'étudiant⁷³.

⁷¹ Voir Ferber, Christian, *Hundert Jahre Ullstein, 1877-1977 : ein Bilderbuch*. Berlin : Ullstein, 1977.

⁷² Pevsner, Nikolaus, « Introductory Note by the Editor », *Announcing the « Pelican History of Art »* [brochure], 1952, PP : « During the last fifteen years decisive progress has been made in the study of the history of art. Through excavations on the one hand, and research on the other, so much has come to light as to make it necessary for all the available knowledge to be summed up afresh in a series of comprehensive surveys. There are two of these in existence, one French and the other German. In the English language nothing of the kind has hitherto been published, either in Britain or America. The French survey is Michel's *Histoire de l'Art*, in eighteen volumes, which was begun in 1905. The German is Burger and Brinckmann's *Handbuch der Kunstwissenschaft*, in more than thirty volumes, which was begun in 1913. Michel is by now largely out of date. The German handbook was completed between the two wars and is still, in many ways, indispensable to the scholar ».

⁷³ *Ibid.* : « The time is particularly ripe for a venture of this kind. A fast growing development of public interest in the visual arts is manifest in many forms : in the large attendances at art exhibitions, in the demand for good reproductions of works of art, in the increasing importance given in our universities to the history of art, in the substantial number of radio programmes, both in sound and television. We hope that the Pelican History of Art will play its part in the progressive enlargement both of the ordinary man's enjoyment of art and architecture and of the student's range of knowledge ».

De fait, 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 Angleterre⁷⁴ » et Reyner Banham, dans *The Architectural Review*, salue « un moment historique du développement du goût anglais, la manifestation tangible d'un changement d'attitude envers les arts plastiques⁷⁵ ».

Dans la circulaire préparée pour les auteurs en 1948, Pevsner indique cependant qu'il ne faut pas sacrifier la rigueur scientifique à l'ambition de plaire au plus grand nombre :

Les volumes des *Pelican History of Art* vont être imprimés dans un format d'une largeur inhabituelle. Cela veut dire qu'ils doivent intéresser un large public. Toutefois, nous ne croyons pas qu'il faille simplifier l'écriture pour le lecteur ordinaire... Des travaux comme les vôtres ne doivent donc être ni des manuels pour étudiants, ni des ouvrages populaires dans un sens bien trop en vogue de nos jours. La meilleure manière de décrire leur portée est peut-être de dire qu'ils devraient offrir une lecture intéressante à toute personne intelligente, avec comme condition que les faits contenus soient à jour au niveau international. Le cas idéal serait probablement un volume dans lequel un étudiant non-spécialiste puiserait toutes les informations dont il a besoin, et dans lequel le lecteur ordinaire trouverait une grande satisfaction⁷⁶.

En réalité, à l'exception des volumes sur des sujets précis, non-occidentaux, qui sont souvent les seuls à traiter ces thèmes et deviennent alors les manuels les plus répandus, le degré d'analyse poussé des *Pelican History of Art* ne correspond pas aux attentes d'un public d'amateurs ou d'étudiants de premier cycle. L'utilisateur idéal de la série est l'étudiant déjà avancé, ou l'historien de l'art à la recherche d'une vision synthétique mais exhaustive d'un domaine de la discipline qui se situe en dehors de sa spécialité. En outre, le public visé varie grandement d'un livre à l'autre, en fonction des auteurs. Par exemple, le compte-rendu élogieux d'*Architecture : Nineteenth and Twentieth Centuries* d'Henry-Russell Hitchcock⁷⁷ dans le *New Statesman* le décrit comme « un texte pour spécialistes » : « Ce livre est un chef-d'œuvre, mais n'allez pas croire que cela veut dire

⁷⁴ « Art History », *The Times*, 18 juillet 1953 : « The publication of the first two volumes of the Pelican History of Art is a sign that the study of this subject has come of age in England ».

⁷⁵ Banham, « Pelican World History of Art », *The Architectural Review*, *op. cit.*, p. 285 : « One acclaims a landmark in the development of English taste, a tangible manifestation of a changed attitude toward the plastic arts ».

⁷⁶ Pevsner, Nikolaus, [Circulaire destinée aux auteurs], 1948, PP : « The volumes of the Pelican History of Art are meant to be printed in an unusually large edition. That means that they must be of interest to a large public. We do not, however, believe in writing down to the general reader [...]. So volumes such as yours should neither be text-books for students nor popular writing in the sense much too much in vogue today. Perhaps the best way of describing their scope would be to say that they should make interesting reading to any intelligent man or woman, with the proviso that the facts contained in them must be internationally up to date. The ideal case would probably be a volume from which a non-specialized university student would get all the information he required, and the general reader, at the same time, a great deal of enjoyment ».

⁷⁷ Hitchcock, Henry-Russell, *Architecture : Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth : Penguin, 1958.

qu'il est facile à lire. Au contraire, c'est une lecture terriblement ardue et presque impossible sans une connaissance préalable de la période⁷⁸ ». En revanche, à la sortie d'*Art and Architecture in Italy 1600 to 1750* de Rudolf Wittkower⁷⁹, le *Times Literary Supplement* estime que « finalement, les auteurs des volumes Pelican s'adressent à un large public et ne dialoguent pas uniquement de spécialiste à spécialiste⁸⁰ ».

Le travail d'éditeur de Pevsner pour les *Pelican History of Art* laisse entrevoir une autre facette de son historiographie, puisqu'il impose sa marque à un vaste ensemble de connaissances. Dans le document préparatoire de 1948, il indique en effet comment les quarante-huit volumes prévus seront organisés : 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. Pour ce qui est des proportions, 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 l'historien d'art appelle « les siècles modernes⁸¹ ». Il espère être en mesure de publier quatre volumes par an à partir de 1953. Dans un projet d'une telle ampleur, il est confronté au défi de répartir les données historiques en unités de sens.

Cette division du champ de l'histoire de l'art en une cinquantaine de sujets est d'ailleurs l'un des aspects les plus souvent 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 signifie⁸².

⁷⁸ *The New Statesman*, 13 décembre 1958 : « This book is a masterpiece, but let no one suppose on that account that it is easy to read. It is, on the contrary, grindingly difficult and without some preliminary knowledge of the period almost impossible. It is a specialist's text ».

⁷⁹ Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, *op. cit.*

⁸⁰ *Times Literary Supplement*, 30 janvier 1959 : « The authors of the Pelican volumes are addressing a wide public, and are not speaking as specialist to specialist ».

⁸¹ Voir Pevsner, « Introductory Note », 1952, *op. cit.*

⁸² Gombrich, Ernst, « Avenues of Art », *The Observer*, 17 mai 1953 : « Looking at the whole of the plan as presented in the prospectus one wonders how a volume on 'Gothic Architecture' in Europe is to be coordinated with one on 'Medieval Architecture' in Britain, or, for that matter, with two on the 'Art and Architecture' of France, Germany, Spain, etc., from ca. 1250-1500, when the Gothic style of building still flourished in these regions. On the other hand the plan does not seem to provide for the inclusion of the arts of the Balkans, of Poland, of the Baltic countries and Scandinavia between 1500-1800. At any rate one hopes they will not have to be treated under Russia or under 'the German lands', whatever these may be ».

D'autre part, le *Times Literary Supplement* commente « une distorsion des proportions » :

L'Italie fera l'objet de six volumes seulement à partir de 1300, alors que sept volumes seront consacrés à la Grande-Bretagne sur une période un peu plus longue ; on peut vraiment se demander si un volume sur la sculpture en Angleterre entre le XVI^e et le XVIII^e siècle est bien nécessaire, cette période ne contenant pas une seule figure de génie, alors qu'un volume unique doit englober les trois formes d'art en Hollande et en Flandres au XVII^e et au XVIII^e siècle. [...] De même, nous trouvons difficile à croire que la peinture et la sculpture de ce pays entre 1780 et 1900 soient d'une importance égale au champ entier de l'activité artistique de l'Italie du *Seicento* et du *Settecento*, aux arts en France de 1500 à 1700 ou à l'ensemble de la production artistique européenne (à l'exception de l'Italie) au XV^e siècle⁸³.

Ce qui étonne particulièrement les critiques, c'est donc la place prépondérante accordée à l'art et à l'architecture en Angleterre, au détriment d'autres nations artistiques à la réputation bien 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 comique⁸⁴ ». L'éditorial du *Burlington Magazine* sur l'annonce de la série en 1953 est très élogieux au premier abord, mais soulève finalement le même problème : « Un grand nombre d'autorités distinguées collaborent à la production de la première histoire de l'art mondiale complète en langue anglaise. On peut dire, sans exagérer, que les *Pelican History of Art* sont un événement culturel de grande importance⁸⁵. » Cet enjeu culturel britannique explique que Pevsner ait dû faire de la Grande-Bretagne un cas isolé parmi les courants artistiques européens, et lui accorder une place que l'éditorialiste estime disproportionnée : « En toute objectivité, [Pevsner donne] plus de place à l'art britannique que notre école nationale

⁸³ *Times Literary Supplement*, 7 août 1953 : « One criticism of the planning of the series, however, will be obvious from the prospectus : a distorted sense of proportion. Italy is to be covered in only six volumes from 1300, compared with seven for Britain, though for a slightly longer period ; it is doubtful if a volume should be devoted to sculpture in England ca. 16th to ca. 18th centuries, a period which contains no single figure of genius, while only one volume is to cover all three arts in Holland and Flanders for both the 17th and 18th centuries [...]. In the same way it is difficult to believe that painting and sculpture in this country from 1780 to 1900 is of an importance equal to the entire field of artistic activity in Italy in the *Seicento* and *Settecento*, to the arts in France from 1500 to 1700 or to the whole range of European artistic achievement (excluding Italy) in the 15th century ».

⁸⁴ Mortimer, Raymond, « The World's Art : A great Enterprise begins », *Sunday Times*, 17 mai 1953 : « There are to be more volumes about English than about Italian art. At the risk of seeming unpatriotic, I must protest that this is comical ».

⁸⁵ « The Pelican History of Art », *Burlington Magazine*, vol. 85, n° 697, octobre 1953, p. 319 : « A large number of distinguished authorities are collaborating to produce the first comprehensive history of world art in the English language. It would be difficult to exaggerate the importance of the *History* as a cultural event ».

ne le mérite⁸⁶ ». La prévalence de l'art et de l'architecture anglaises dans la collection est même considérée par certains comme « son seul grand défaut⁸⁷ ».

Réfutant la domination d'une hiérarchie nationale dans le canon artistique, Pevsner ne voit rien d'excentrique à proposer, grâce à la série des *Pelican History of Art*, 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 de la critique du volume de Wittkower. Son argumentation fait écho à la position qu'il développait dans les *Reith Lectures* puis dans *The Englishness of English Art*. Pevsner raisonne 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, de nombreux domaines spécifiques 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 spécialistes⁸⁸ ». Le rôle d'éditeur éloigne d'autant l'historien d'art de l'ambition d'être lui-même un spécialiste, ambition qu'il cultivait au début de sa carrière : « Dans ces heureuses années où je pouvais me dire spécialiste, j'étais spécialiste du baroque italien, plus particulièrement de la peinture baroque en Italie⁸⁹ ». Au contraire, sa responsabilité est désormais de maintenir une vue d'ensemble, pour préserver la qualité scientifique de la série. Il y voit aussi une responsabilité envers Allen Lane et, à travers lui, envers la maison d'éditions Penguin :

Le projet des *Pelican History of Art* n'est pas subventionné, il existe entièrement grâce au courage et à la confiance d'Allen Lane. Il serait puéril de penser que notre arrangement était : vous pouvez avoir cinquante volumes, faites-en ce que vous voulez. De fait, c'est plus ou moins ce qui s'est passé, mais c'est dû en partie au fait que j'essaye, en tant que directeur de la collection, de réconcilier le point de vue de la maison d'édition Penguin, c'est-à-dire de réconcilier le souci de ce qui a besoin d'être fait, avec le souci de ce que le public « peut supporter »⁹⁰.

L'historien d'art devenu éditeur prend donc en considération la fonction de médiateur de l'histoire de l'art auprès du public remplie par Penguin. Le fait que la série soit publiée

⁸⁶ *Ibid.* : « [Pevsner allots] more space to British art than, by any objective standard, our national school deserves ».

⁸⁷ « 'Englishness in art' : Dr. Pevsner's Will-of-the-Wisp », *Sunday Times*, 8 avril 1956.

⁸⁸ Lettre de Nikolaus Pevsner publiée dans le *Times Literary Supplement*, 6 février 1959 : « Being specialists, [the authors] must labour under an optical illusion as to the magnitude and importance of their subject. They would be bad specialists if they did not ».

⁸⁹ *Ibid.* : « In the happy years when I could still call myself a specialist, I was a specialist in the Italian Baroque and particularly in Italian Baroque painting ».

⁹⁰ *Ibid.* : « The Pelican History of Art is an unsubsidized enterprise due entirely to Sir Allen Lane's courage and faith. It would be childish to assume that our arrangement was : I will allow you 50 volumes, do with them what you like. This is in fact more or less how it has worked out, but no doubt partly owing to the fact that I try as an editor to reconcile the point of view of Penguin Books, the publishing House, i.e. to reconcile attention to what needs doing with attention to what the public 'can take' ».

en Angleterre joue selon lui un rôle dans la ligne éditoriale, et la réception des volumes consacrés à l'art national semble confirmer l'importance de ce choix :

Une grande partie des ventes se fait auprès du public britannique. 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 Gainsborough. Je suis convaincu que le public britannique a besoin de nos sept volumes [...] ⁹¹.

La structure de la série, en privilégiant l'art britannique, répond à la logique des *Handbücher* : l'aperçu de l'art international a une orientation nationale, puisque les volumes dans leur ensemble « présentent l'art comme un produit collectif et producteur d'identité ⁹² ».

Ainsi, Pevsner souhaite donner une identité à l'art et à l'architecture de son pays d'accueil, mais aussi à son histoire de l'art. Comme le souligne Gombrich en 1953, ce sera « la première Histoire de l'Art complète en langue anglaise ⁹³ ». Pourtant, l'auteur de *The Story of Art* remet en question la possibilité même de réaliser une telle ambition :

Il a dû falloir beaucoup de foi en la discipline souvent appelée, paradoxalement, « histoire de l'art » (car qui parle d'« histoire de la poésie » ?) pour entamer une telle synthèse à ce stade. Certes, comme nous le rappelle le professeur Pevsner en tant que directeur de collection, beaucoup de faits ont été mis en lumière depuis que les derniers projets de ce genre ont été envisagés sur le Continent, il y a plus d'une génération de cela ; mais les faits seuls ne font pas l'histoire ⁹⁴.

Pour Gombrich, le principe du *Handbuch* appartient à une époque révolue et à la mentalité historiciste du XIX^e siècle, où l'on croyait encore en la possibilité de produire une somme objective de tous les savoirs. Perpétuer cette posture risque de freiner une évolution méthodologique qu'il estime nécessaire :

De nos jours, après que les séismes intellectuels de ce siècle ont ébranlé les fondations de l'art, on envierait presque à Vasari sa confiance en soi, la certitude

⁹¹ *Ibid.* : « The Pelican History of Art is published in Britain, and a large part of the sales go to the British public. Before Prof. Webb wrote his volume, there was no history of medieval architecture in England ; Sir John Summerson's is one of the most popular, if not the most popular, of the whole series, and Prof. Warehouse's has been criticized for not having had enough space to deal adequately with Hogarth, Reynolds and Gainsborough. The British public, I am convinced, needs our seven volumes [...] ».

⁹² Locher, Hubert, « 'Musée imaginaire' und historische Narration », in : Krause, Katharina et Klaus Niehr (éd.), *Kunstwerk – Abbild – Buch : das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*. Munich : Deutscher Kunstverlag, 2007, pp. 53-76, ici p. 75. : « Sie stellen Kunst als kollektives und identitätsbildendes Produkt vor ».

⁹³ Gombrich, « Avenues of Art », *The Observer*, *op. cit.* : « the first comprehensive History of Art in the English language »

⁹⁴ *Ibid.* : « It must have required a good deal of faith in the discipline often perversely called 'art history' (for who speaks of 'poetry history' ?) to embark on such a summing up at this particular juncture. Granted, as Professor Pevsner reminds us as Editor, that many new facts have come to light since the last similar enterprises were planned on the Continent more than a generation ago ; but facts alone do not make history ».

des standards qui lui ont permis et ont permis à ses successeurs de sélectionner et d'assembler les faits. Ils savaient, ou croyaient savoir, ce qu'était le sujet de l'histoire de l'art. En sommes-nous si certains aujourd'hui⁹⁵ ?

Cette critique de l'un de ses pairs rappelle la constante course contre la montre menée par les producteurs d'analyses sur l'histoire de l'art, et de l'histoire en général. L'auteur de *The Story of Art* a soulevé avec bienveillance la question qui rend la tâche de Pevsner pesante, mais que, selon Banham, la série parvient à accomplir :

Loin de considérer l'histoire de l'art mondial comme une masse de matériau à parcourir siècle après siècle et continent par continent, ou de considérer la série elle-même comme une succession d'essais qui, par la loi des moyennes, finiront par couvrir le sujet en entier, les *Pelican History of Art* ont un plan, ils s'appuient sur quelques postulats de base et prennent en considération ce qui peut effectivement être accompli par les chercheurs qui sont en activité aujourd'hui⁹⁶.

En s'assurant la collaboration de sommités internationales, la collection des *Pelican History of Art* cultive dans le même temps un prestige national : c'est au Royaume-Uni qu'un tel projet est accompli, qui dépasse ses prédécesseurs allemands et français.

Trait récurrent de l'activité d'historien de l'art de Pevsner, il retourne le relatif retard anglais dans ce domaine en un potentiel, et se fait le guide de la discipline dans un développement institutionnel basé sur son expérience en Allemagne, dont il connaît aussi les limites. Il espère souvent faire mieux que ces modèles, annonçant par exemple dans le communiqué de 1948 que l'appareil iconographique de *Handbuch der Kunstwissenschaft* et l'*Histoire de l'Art* est obsolète :

La majorité de leurs illustrations est de petite taille, un facteur qui non seulement réduit leur valeur de preuve historique mais aussi la satisfaction que l'on pourrait tirer de l'image. Le standard des illustrations dans les *Pelican History of Art* sera plus élevé. [...] La majorité des illustrations sera en pleine page et elles feront presque toutes au moins une demi-page. Cependant, les *Pelican History of Art* ne sont pas conçus comme une série de beaux livres d'images, mais plutôt comme

⁹⁵ *Ibid.* : « Today, after the intellectual earthquakes of this century which shook the foundations of art, we almost envy Vasari that confidence, the certainty of his standards, which enabled him and his successors to select and marshal their facts. They knew, or thought they knew, what the history of art was about. Are we still so sure ? »

⁹⁶ Banham, « Pelican World History of Art », *op. cit.* : « Far from regarding the history of world art as a mass of material to be worked through century by century and continent by continent, or the series itself as a trickle of disconnected essays which, out of deference to the law of averages, must eventually cover the whole field, the Pelican History as a plan, makes certain basic assumptions and has regard for what can actually be done by scholars currently at work ».

une série de manuels dont les nombreuses illustrations sont en rapport direct avec le texte lui-même⁹⁷.

Pevsner a démontré dans ses études sur le design son 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* offre l'opportunité de créer de toute pièce le langage iconographique d'une collection entière. Comme on le voit dans la citation précédente, il a l'intention de faire un usage moderne des illustrations. Pour cela, il collabore étroitement avec le typographe et designer Hans Schmoller (1916-1985), qui succède en 1949 à Jan Tschichold à la tête du département de typographie de Penguin⁹⁸. 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 aux auteurs⁹⁹, mais c'est Schmoller qui en assure la réalisation, parallèlement au design des *Buildings of England*. 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 résolu¹⁰⁰ ». Le sens du détail du typographe répond donc à la rigueur scientifique du directeur de collection.

Pevsner s'assure la participation d'un grand nombre de spécialistes d'histoire de l'art, à qui la rédaction d'un *Pelican* dans leur domaine d'expertise donne la chance de produire la synthèse définitive, l'acmé de leur carrière. La majorité des auteurs fait partie d'un réseau allemand, britannique et américain. Le *Sunday Times* semble penser que le directeur de collection fait preuve d'un « préjugé nordique » car la liste des

⁹⁷ Pevsner, « Introductory Note », 1952, *op. cit.* : « The majority of their illustrations are of small size, a factor which not only detracts from their value as historical evidence, but also from their enjoyment as pictures. The Pelican History of Art will have a much higher standard of illustration. [...] the majority of illustrations will be full-page pictures, and hardly any of them will be smaller than half-page. The Pelican History of Art is not intended, however, as a series of sumptuous picture books, but rather as a series of handbooks abundantly illustrated in strict relation to the text itself. The illustrations, that is to say, will provide visual confirmation of each author's particular exposition. This close relation between picture and text will be one of the chief principles of the new history ».

⁹⁸ Voir Zapf, Hermann, « Hans Schmoller zum Gedächtnis », *Philobiblon*, mars 1986, pp. 46-48 et Schmoller, Hans et Gerald Cinamon, *Hans Schmoller; Typographer : His Life and Work*. Redhill : Monotype Corporation, 1987.

⁹⁹ Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à Jan Tschichold, 29 janvier 1948, PP.

¹⁰⁰ Lettre de Vivian Ridler à Hans Schmoller, 23 mai 1953, *ibid.* : « It certainly solves very well the difficult problem of balancing illustration size and text page on which most of us founder ».

contributeurs annoncée en 1953 ne contient qu'un Français et pas d'Italien¹⁰¹. Pourtant, le projet repose sur des critères objectifs de sélection :

Les auteurs sélectionnés pour préparer les différents volumes ont été choisis non seulement pour leurs connaissances spécialisées, mais aussi pour leur aptitude à présenter leur matériau de façon attractive. De plus, l'un des points de référence est qu'ils ne doivent pas se considérer comme de simples encyclopédistes qui présentent des faits connus, mais doivent inciter le lecteur à réfléchir par lui-même à de nombreuses questions qui sont encore en débat¹⁰².

Pevsner met beaucoup d'efforts dans la recherche des auteurs appropriés. Ainsi, lors d'un séjour à Paris en décembre 1948, il écrit à Lane qu'il a proposé le projet de volume sur l'art français du XVIII^e siècle à Pierre Lavedan (1885-1982), qui est « de loin le meilleur » dans ce domaine, pense-t-il : « Il occupe à Paris la chaire qui correspond au poste de directeur du Courtauld et a écrit un livre excellent sur l'architecture française, dont nous allons faire une version *Pelican*¹⁰³ ».

Dans ce travail collectif, le rôle de l'éditeur ou du directeur de collection varie d'une série à l'autre. D'après André 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 gerbe¹⁰⁴ ». 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. En tout cas, il intervient à toutes les étapes. Ayant reçu les cent quarante premières pages du volume de Paul Frankl, il écrit à sa collaboratrice Eunice Frost : « Il faudrait [les] traduire immédiatement car ce n'est que lorsque j'aurai le texte en anglais dans les mains que je pourrai dire [à Frankl] à quoi correspond la longueur de son texte allemand en anglais¹⁰⁵ ». Il se montre très strict dans les aspects pratiques, tels que la présentation et la longueur des manuscrits ou les délais de rédaction, afin de garder un contrôle relatif sur la production et de maintenir le rythme continu 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

¹⁰¹ Voir Mortimer, « The World's Art », *op. cit.* : « He seems to have a Nordic bias : his impressive list of contributors includes only one Frenchman and no Italian ».

¹⁰² Pevsner, « Introductory note », 1952, *op. cit.*, « The writers selected to prepare the various volumes have been chosen not only for their specialist knowledge, but also for their skill in presenting their material in an attractive way. One of the terms of reference, moreover, is that they shall not regard themselves as mere encyclopedists, presenting the known facts, but provoke the reader to think for himself about many of the issues which are still open ».

¹⁰³ Lettre d'*id.* à Allen Lane, 21 décembre 1948, *ibid.* : « The author is to be Professor Pierre Lavedan, easily the best man I think. He holds the chair in Paris corresponding to the Directorship of the Courtauld Institute, and, incidentally, has written that excellent book on French architecture, of which we are going to make a Pelican edition ».

¹⁰⁴ Michel, *Histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁵ Lettre de Nikolaus Pevsner à Eunice Frost, 17 mars 1954, PP : « « The first 140 pages [...] should now at once be translated, since only after such a piece is in my hands in English, shall I be able to tell him finally how his German length corresponds with our English length ».

artistes importants et on peut placer dans les notes de bas de page les références complémentaires et les artistes mineurs¹⁰⁶ ». S'il est laissé à la discrétion des auteurs la tâche de déterminer ce qui relève d'une production « mineure », Pevsner indique cependant que le maximum alloué pour les 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 techniques¹⁰⁷.

Pour cette raison, l'éditeur 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 évoque le fonctionnement des ouvrages écrits par Pevsner et inspirés de Pinder.

Le *Burlington Magazine* n'a pas changé son opinion favorable sur la série lors d'un second bilan en 1967 : c'est bien la collection la plus fiable sur l'histoire de l'art. Sur les sujets pointus, elle contient les ouvrages qui font office de référence, et sur les thèmes les plus connus, elle offre la meilleure synthèse de l'état des connaissances¹⁰⁸. La collection fait partie de l'univers mental des historiens de l'art. Le principe de série fonctionne selon une chaîne de recommandations d'un volume à l'autre, un système qui ne peut fonctionner que si la qualité générale est élevée. Ceci peut être vérifié au 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.

2 La médiatisation de l'histoire de l'art

2.1 Une revue d'architecture comme institution

Dès son lancement en 1896, l'*Architectural Review* affirme être la seule à traiter de l'aspect artistique de l'architecture par opposition à l'aspect commercial¹⁰⁹. Auparavant, les écrits sur l'architecture étaient produits par et pour des praticiens. Or le public visé par la revue nouvellement fondée n'est pas celui des spécialistes ; ce sont

¹⁰⁶ *Id.*, [Circulaire, 1948], *ibid.* : « Text should be reserved for important work and artists, while the mentioning of subsidiary evidence and minor artists can be left to the footnotes ».

¹⁰⁷ *Id.* : « The Pelican History of Art therefore aims at emphasizing salient trends at the expense of catalogues of names and works. [...] The series is intended to deal primarily with the development of style, that is, more with visual and historic points of view than with biography or technique ».

¹⁰⁸ « A second look at the Pelican History », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 109, n° 774, septembre 1967, pp. 491-492.

¹⁰⁹ Voir [prospectus], « The Architectural Review », *The Architectural Review*, vol. 1, n° 1, juillet 1896.

bien, dans la tradition de l'époque victorienne, les amateurs éclairés des classes moyennes. « Ces deux traditions, celle de l'amateur et celle du professionnel, donnèrent naissance à un journalisme architectural novateur par sa richesse littéraire et sa subtilité¹¹⁰ ». Un regard critique sur la fonction de l'architecture se développe sur la base de cette double tradition. À partir de 1927, lorsque Hubert de Cronin Hastings en devient l'éditeur, l'*Architectural Review* relaie les développements stylistiques du Mouvement moderne et offre un important lieu de discussion sur les enjeux de l'arrivée de la modernité au Royaume-Uni. Ceci est largement dû au travail de l'un des collaborateurs majeurs, James Richards. Après avoir fait ses preuves dans la revue avec quelques articles sur le design parus en 1936¹¹¹, Pevsner devient un contributeur régulier. En 1942, Richards souhaite s'impliquer plus activement dans l'effort de guerre et suggère Pevsner pour le remplacer : celui-ci est en effet l'un des premiers universitaires en Grande-Bretagne à se présenter comme historien de l'architecture et apporterait donc une caution scientifique à l'*Architectural Review*¹¹².

Entre 1942 et 1945, les efforts combinés d'Hastings et de Pevsner « ont un profond impact sur les campagnes de la revue en faveur de la planification et du design urbains, ainsi que sur la popularité du *picturesque* en Grande-Bretagne¹¹³ ». L'un des principes qui s'impose rapidement pour soutenir leur vision de grande ampleur, la reconstruction d'un pays tout entier, est que l'État doit fournir l'infrastructure de l'activité culturelle nationale. Ainsi, l'année où Pevsner entre en fonction, l'*Architectural Review* publie une série intitulée « Destruction and Reconstruction » au ton très polémique : « Le problème de l'aménagement urbain tel que nous le connaissons », écrit Richards dans le numéro de février 1942,

est qu'il n'est pas basé sur des principes positifs. Ses activités sont presque entièrement restrictives et il est étouffé par des quantités de règles *ad hoc*. [...] La bureaucratie est un expédient pour gérer des problèmes qui se résoudreaient d'eux-mêmes s'il existait une base théorique de l'aménagement¹¹⁴.

¹¹⁰ Voir Saint, Andrew, *The Image of the Architect*. New Haven : Yale University Press, 1983, p. 97 : « These two traditions, amateur and professional, gave birth to an architectural journalism new in literary richness and subtlety ».

¹¹¹ Voir Pevsner, Nikolaus, « The Designer in Industry », *The Architectural Review*, vol. 79 et 80, avril-novembre 1936 : « Carpets », vol. 79, pp. 185-188 ; « Furnishing Fabrics », vol. 79, pp. 291-295 ; « Gas and electric Fittings : Fires », vol. 80, pp. 45-49 ; « Gas and electric Fittings : Lighting Fittings », vol. 80, pp. 87-90 ; « Architectural Metalwork », vol. 80, pp. 127-129 ; « New Materials and new Processes », vol. 80, pp. 179-182 et « The Role of the Architect », vol. 80, pp. 227-230.

¹¹² Voir Richards, James, *Memoirs of an Unjust Fella*. Londres : Weidenfeld and Nicholson, 1980, p. 158.

¹¹³ Erten, Erdem, *Shaping « The Second Half Century » : The Architectural Review, 1947-1971*, Thèse, Massachusetts Institute of Technology, 2004, p. 30 : « The partnership of Hastings and Pevsner was to make a big impact on the *Review's* urban design and planning campaigns as well as the popularity of the *picturesque* in Britain ».

¹¹⁴ Richards, James, « Destruction and Reconstruction », *The Architectural Review*, vol. 91, février 1942, pp. 39-42, ici p. 39 : « The trouble about town planning as we know it is that it is not based on any positive principles. Its operation is almost entirely restrictive and is being stifled by quantities of *ad hoc* rules and regulations. [...] Red tape is an expedient for coping with problems that would largely solve themselves if a theoretical basis for planning existed ».

Les articles écrits par Pevsner offrent le pendant de ce ton polémique et doivent servir à démontrer au public l'intérêt de connaître l'ancrage historique du patrimoine architectural. Par exemple, dans le feuilleton « Treasure Hunts », publié pendant la guerre, l'historien d'art, à la fois guide et pédagogue, encourage les lecteurs à apprendre à dater les bâtiments locaux par l'observation :

De nos jours, 99 personnes sur 100 ne regardent pas du tout l'architecture, à moins de faire un effort spécifique. [...] Combien des maisons attirent l'attention d'un homme d'affaires ou d'un professionnel (même un architecte) de chez lui à son arrêt de métro et de son arrêt à son lieu travail ? [...] Pourtant, en marchant si aveuglément, il se prive de beaucoup de satisfactions, esthétiques et intellectuelles. La plupart des édifices le long de son parcours quotidien sont bien sûr du XIX^e siècle, et le XIX^e siècle, dans la culture générale [...], est l'âge le plus obscur depuis 1066. En ouvrant les yeux sur chaque édifice à sa droite et à sa gauche, le passant découvrirait ici de nobles proportions, là une solution architecturale audacieuse [...]. Mais pour tirer tout cela d'une architecture urbaine et de banlieue apparemment monotone, il faut des définitions¹¹⁵.

Ce n'est pas sur les monuments célèbres de la capitale que Pevsner attire le regard de ses lecteurs mais sur l'architecture vernaculaire omniprésente autour d'eux, en particulier l'architecture victorienne, qui est alors très décriée. Ces articles pédagogiques offrent des circuits balisés ou « déambulations » (*perambulations*), et appliquent ainsi la vocation de rééducation visuelle que s'est attribuée la revue, en favorisant l'éveil du public à l'architecture¹¹⁶. L'historien s'adresse directement au lecteur et donne des instructions à la fois sur la progression d'un édifice à l'autre et sur les mouvements du regard, promettant « une distraction et une leçon pratique, un jeu familial et une chasse au trésor¹¹⁷ ».

La volonté de faire découvrir le patrimoine architectural britannique transparait aussi 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*. Si l'historien déplacé tente alors de trouver un mode opératoire par lequel relier la Grande-Bretagne au Mouvement moderne (voir chapitre 6), il est aussi, dès cette date, sensible aux traits particuliers de l'évolution

¹¹⁵ Pevsner, Nikolaus [Donner, Peter], « Treasure Hunt », *The Architectural Review*, vol. 91, janvier 1942, pp. 23-25, ici p. 23 : « Ninety-nine out of a hundred people nowadays do not look at buildings at all unless by special effort. [...] How many of the houses that a business man or a professional man – even an architect – passes on the way from where he lives to his tube station and from his tube station to where he works, does he take in ? [...] Yet by walking so blindly he deprives himself of much that would be enjoyable – aesthetically and intellectually. Most of what lines his daily route is, of course, of the 19th century, and the 19th century is the obscurest age since 1066, so far as common knowledge [...] goes ».

¹¹⁶ Voir Hultsch, 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, pp. 382-401.

¹¹⁷ Pevsner, « Treasure Hunt », *op. cit.*, p. 23 : « Looking at houses can be entertainment as well as an object lesson, a family game as well as a treasure hunt ».

architecturale du pays, qu'il étudie sous l'angle des caractéristiques nationales. Il envisage pour son projet éditorial la structure suivante :

Dans chaque section, commencer par les imitations pures et simples, évoluer vers les dérivations plus individuelles. Cela conduit aux cas limites où le caractère personnel devient plus fort que la connexion avec l'exemple. Au delà de ces cas-limites, commencer la partie finale, sur la synthèse britannique.

In each section starting from downright imitations and going on to more individual derivations. This leads to a border-line where the personal character becomes stronger than the connection with the example. Beyond that border-line cases go into the final section of British synthesis¹¹⁸.

Il prévoit des exemples de cas qui, selon lui, ont réussi cette synthèse :

Amos Grove, Enfield West [...], les immeubles Atkinson, quelques immeubles LCC [...] 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 pouvoirs' a été atteinte.

Amos Grove, Enfield West, [...] Atkinson's flats, some LCC flats, [...] and also things which are radically Modern Movement and yet not inspired by any outside sources, above all Owen Williams. The last question would be, how far [...] in Peter Jones' and some others a specifically British idea of a « balance of powers » has been achieved¹¹⁹.

L'entrée en guerre du Royaume-Uni retarde la publication de ce dossier, qui finalement ne voit pas le jour. Un bref aperçu de ce qu'aurait dû être son contenu permet de nuancer la lecture plus restreinte de l'historiographie pevsnerienne du Mouvement moderne, puisque l'historien déplacé, loin d'exclure de son récit historique la production architecturale britannique, y trouve matière à tout un numéro de la revue.

Si la ligne éditoriale de l'*Architectural Review* vise à enseigner parallèlement le vocabulaire de l'architecture et son historicité, Pevsner et Hastings élaborent aussi une intervention de longue durée dans la définition collective de l'image de l'architecture britannique présente et future. En 1945, l'article « The English Planning Tradition in the City » appelle à « un compromis constructif » : « Une attitude conservatrice timorée qui ne viserait qu'à l'amélioration des rues est aussi inadéquate que les lubies défendues par les adeptes du 'Meilleur des Mondes'. Ce que le *genius loci* demande, c'est un compromis constructif, pas une table rase¹²⁰ ». L'*Architectural Review* propose de

¹¹⁸ *Id.*, « Classification », GP 2/18.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Voir « The English Planning Tradition in the City », *Architectural Review*, vol. 97, juin 1945, pp. 165-176, ici p. 175 : « A timid preservationist attitude aiming at mere street improvement falls as short of what is required as the fantasies of the brave-new-worlders. Constructive compromise is what the *genius loci* calls for, not *tabula rasa* ».

formuler un programme d'urbanisme à l'anglaise, qui prendrait en compte l'histoire culturelle des villes que l'on souhaite transformer après la guerre¹²¹. Cette position reflète l'influence de Pevsner et de sa théorie de la correspondance entre une culture nationale et son expression dans l'art et dans l'architecture. Londres ne saurait se conformer à l'aménagement mené à Paris, par exemple, car le caractère anglais tend vers la diversité¹²². Cette caractéristique est la quintessence du *picturesque* dans la composition des jardins paysagers dans la tradition d'Uvedale Price, qui dans *Essay on the Picturesque* paru en 1842, déclarait : « L'adéquation ou l'adaptation appropriée des moyens au but est la grande source de la beauté des formes¹²³ ». Dans son approche fonctionnelle, le mouvement *picturesque* pourrait servir de médiation pour approcher une nouvelle architecture. Voici l'argument principal de la revue :

L'esprit moderne est un élargissement de l'esprit du XVIII^e siècle qui était à son tour la rationalisation de la manière traditionnelle et populaire de contempler le monde, le point commun des trois étant la tendance à adopter l'approche fonctionnelle pour construire l'arrière-plan humain en ces termes visuels que le profane appelle le *picturesque*¹²⁴.

Cet extrait est représentatif de l'action constante de l'*Architectural Review* dans la réécriture de la définition du *picturesque*. Son but est d'en faire l'outil principal d'un discours architectural qui respecterait l'identité culturelle britannique tout en lui permettant d'entrer dans la modernité¹²⁵. Pevsner écrit par exemple un article pour présenter un projet de logements sociaux à Roehampton près de Londres, « LCC Housing and the Picturesque Tradition¹²⁶ ». Le discours novateur, presque un discours d'anticipation, de son programme pédagogique, repose sur la théorie architecturale historique du *picturesque*, que Pevsner considère à la fois comme une théorie anglaise par excellence et celle qui présente le plus d'affinités avec le Mouvement moderne :

¹²¹ Voir Pevsner, Nikolaus, *Visual Planning and the Picturesque*, édité par Mathew Aitchison. Los Angeles : Getty Research Institute, 2010. (Sur la question du *townscape* dans le discours architectural de l'*Architectural Review* dans les années 1950, voir Pousin, Frédéric, « Du *townscape* au 'paysage urbain', circulation d'un modèle rhétorique mobilisateur », *Strates*, n° 13, 2007. [En ligne] <<http://strates.revues.org/5003>> (dernière consultation le 27 mai 2014) et Powers, Alan, « Townscape as a model of organised complexity », *The Journal of Architecture*, vol. 17, n° 5, 2012, pp. 691-702.)

¹²² Voir *ibid.*

¹²³ Price, Uvedale, *On the Picturesque*. Edimbourg : Caldwell Lloyd, 1842, p. 44 : « fitness, or the proper adaptation of *means* to an *end*, is the great source of the *relative* beauty of forms ».

¹²⁴ « The English Planning Tradition in the City », *op. cit.*, p. 170 : « The modern spirit is but a natural enlargement of the eighteenth century spirit which in its turn was a rationalization of the traditional vernacular way of looking at the world the characteristic common to all three being that tendency to take the functional approach to build up the human background in those visual terms which the layman calls the picturesque ».

¹²⁵ Voir Macarthur, John, « Strange Encounters in mid-century British Urbanism : Townscape, anti-scrape and Surrealism », *Panorama to Paradise : Proceedings of the XXIVth International Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, septembre 2007. [En ligne] <<http://espace.library.uq.edu.au/viewwithUQ:134441>> (dernière consultation le 30 juin 2014).

¹²⁶ Voir Pevsner, Nikolaus, « LCC Housing and the Picturesque Tradition », *The Architectural Review*, vol. 126, 1959, pp. 26-28.

Ce qu'il y a de plus anglais dans l'urbanisme anglais, et ce qui à mon avis est la contribution essentielle de l'Angleterre au développement de l'urbanisme, [...] ce n'est pas le *circus* ou le *crescent* en soi, mais la manière *picturesque* dont ces figures imposées sont placées dans une composition informelle¹²⁷.

Dans les années 1940 et 1950, Pevsner projette de publier une monographie sur la question du *picturesque* et de l'urbanisme, autant de problèmes auxquels il s'intéresse dans le cadre de son travail à l'*Architectural Review. Visual Planning*, édité en 2012 par Mathew Aitchinson à partir du manuscrit conservé au *Getty Research Institute*, s'avère une importante contribution au mouvement *Townscape*, auquel l'historien déplacé n'est pourtant pas associé dans l'historiographie¹²⁸. 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.

La structure envisagée pour cet ouvrage montre que l'intention est moins celle d'un livre d'histoire de l'architecture à portée universitaire qu'un essai à vocation utile et dont l'application se veut immédiate : dans la première partie, en s'appuyant sur une série de photographies commentées, Pevsner tente de « transmettre la signification spatiale¹²⁹ » de l'organisation urbaine des villes d'Oxford et de Bath et du périmètre de Lincoln's Inn à Londres. S'ensuit 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 livre¹³⁰ ». 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'urbanisme¹³¹. Sur cette base 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 international¹³² ». Ce contraste inhérent implique que 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 respectifs¹³³ ». Enfin, comme dans la plupart de ses travaux sur l'architecture moderne, Pevsner compte faire appel dans la conclusion aux préceptes de Walter Gropius :

¹²⁷ *Id.*, « Reassessment 4 : Three Oxford Colleges », *The Architectural Review*, vol. 106, 1949, pp. 120-124, ici p. 120 : « What is most English in English town-planning, and in fact amounts in my opinion to England's essential contribution to town-planning development [...] is not the Circus or the Crescent as such, but the picturesque way in which such set pieces are placed in an informal composition ».

¹²⁸ Voir Aitchinson, Préface, in : Pevsner, *Visual Planning, op. cit.*, p. 15.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 51 : « to convey their spatial significance ».

¹³⁰ *Ibid.*, p. 108 : « chosen with a view to their pertinence to the particular subject of this book ».

¹³¹ Voir *ibid.*, p. 137 : « how far do the same writings which have been consulted with reference to gardening contain evidence on buildings and town-planning ? »

¹³² *Ibid.*, p. 181 : « The architectural style of the twentieth century is international ».

¹³³ *Ibid.*, p. 183 : « If European rebuilding is to have any aesthetic merit, the architects of all countries must [...] comprehend both the spirit of Europe and the spirit of their individual countries ».

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 symétrique¹³⁴.

Or, dans le *picturesque*, 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.

La relation entre Pevsner et Gropius, que nous avons analysée dans le chapitre 6, se décline aussi dans les pages de l'*Architectural Review* : la revue fait régulièrement l'éloge de l'architecte allemand qui en retour la considère comme un allié naturel dans la diffusion des principes du Mouvement moderne. Ainsi, dans les années 1960, Gropius tient Pevsner informé des tendances de l'architecture américaine et des débats contemporains. Il écrit par exemple en décembre 1962 :

J'ai lu récemment l'autobiographie de Van de Velde, et un article d'Howard Dearstyne intitulé « The Bauhaus Revisited », que je vous envoie, est paru simultanément. D'ordinaire, je ne réponds pas aux attaques, mais cette fois, j'ai jugé nécessaire de remettre les choses en ordre et j'ai donc écrit une réponse dans le *Journal of Architectural Education*, et dans le magazine de l'AIA [*American Institute of Architects*, NDA], dans laquelle cet article est paru¹³⁵.

Puis, en juin 1963 :

Un nouveau chapitre dans la controverse avec Dearstyne. Je joins une copie de ses déclarations dans l'*AIA JOURNAL* de ce mois-ci. J'ai immédiatement écrit à la rédaction car puisque Dearstyne attaque mon intégrité, je veux clarifier la question une fois pour toutes. [...] J'ai pensé qu'il serait bon de vous envoyer ce texte en complément de ce que je vous ai fait parvenir précédemment¹³⁶.

Ici, Gropius demande clairement à Pevsner d'utiliser le statut de l'*Architectural Review* pour prendre parti dans une controverse. La réponse de l'historien est un exemple de

¹³⁴ *Ibid.*, p. 202 : « The new style was more than the introduction of new elements of form and composition principles. Architects such as Gropius – think of the Bauhaus building – laid it down that to create a successful building, i.e. a building which functions well, the architect must start from an investigation of the function of this building [...]. Once this process is accepted as the basic necessity of architecture, then it will come as no surprise to anyone that the result of the process can only very rarely be symmetrical ».

¹³⁵ Lettre de Walter Gropius à Nikolaus Pevsner, 20 décembre 1962, BA : « Recently I have read the autobiography of van de Velde, and simultaneously appeared an article by Howard Dearstyne, 'The Bauhaus Revisited', which I include. Usually I do not answer any attacks, but this time I thought it is necessary to put the record straight, so I wrote my answer to the 'Journal of Architectural Education' and to the *AIA* magazine which reprinted this article ».

¹³⁶ *Ibid.*, 27 juin 1963 : « The controversy with Dearstyne has brought out a new chapter. I enclose copy of his statements in this month's *AIA JOURNAL*. I have immediately written to the Editor, for, since Dearstyne attacks my integrity, I want to clarify the issue once and for all from my files. [...] I thought I should send you this material in order to complete what I have sent to you before ».

compromis éditorial : il propose de publier le point de vue de l'architecte allemand sous une forme qui n'engage que partiellement l'opinion de la revue : « Les faits que vous exposez dans votre lettre [...] me semblent d'un tel intérêt historique que j'espère que vous m'accorderez la permission de les publier dans l'*Architectural Review* dans le courrier à la rédaction¹³⁷ ». L'utilisation de l'adjectif « historique » est intéressante. Comme Pevsner l'explique dans une lettre ultérieure : « l'*Architectural Review* ne peut pas se consacrer à une controverse publiée en même temps dans un autre journal. Mais j'ai promis aux rédacteurs de faire un résumé de votre lettre et de l'insérer en faisant référence à la lettre de Dearstyne¹³⁸ ». La défense du modernisme est ainsi pondérée et adaptée à la ligne éditoriale de la revue. Dans les années 1960, Pevsner a dû repenser sa défense des idéaux du *Bauhaus* en fonction de la perspective du *picturesque*.

Dans l'ensemble, la participation de Pevsner à l'*Architectural Review* est bénéfique aux deux partis. Support d'un discours progressiste, la revue fait la promotion de l'inclusion de l'architecture et du design dans le quotidien, une ligne à laquelle l'historien d'art non seulement adhère mais de plus contribue, tandis que sa participation à ce projet médiatique contribue à étendre sa réputation d'expert, que sa carrière d'universitaire limitait aux réseaux académiques (un phénomène accentué par son travail avec la BBC). On peut voir, en outre, que le degré de rigueur et de spécialisation qui ont fait la réputation de l'*Architectural Review* correspondent à la formation de Pevsner en Allemagne. Il se reconnaît à la fois dans le message et dans les méthodes de la revue.

2.2 Une voix pour l'art et de l'architecture : Pevsner et la BBC

Adaptation au discours radiophonique

Nous nous intéressons ici à une double opération de médiation : le travail de l'historien d'art comme passeur culturel auprès d'un public différent de celui des milieux universitaires, ainsi que le transfert opéré par la BBC pour adapter le discours pevsnerien à l'outil radiophonique. En tout, Pevsner participe à quatre-vingt-treize émissions entre 1946 et 1977 dont quinze pour le *German Programme*¹³⁹. 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

¹³⁷ Lettre de Nikolaus Pevsner à Walter Gropius, 24 avril 1963, *ibid.* : « The facts which you put down in your letter [...] seem to me of such historic interest that I hope you will permit the *Architectural Review* to print them as a letter to the Editor ».

¹³⁸ *Ibid.*, 5 juillet 1963 : « The *Architectural Review* cannot go on printing a controversy in full which appears at the same time in another paper. But I have promised the Editors to make a summary of your letter and put that in, referring back to the Dearstyne letter ».

¹³⁹ Voir Pevsner, *Broadcast Talks*, *op. cit.* Une « note sur l'éditeur » annonce la parution chez Ashgate d'un essai de Stephen Games sur le travail de Nikolaus Pevsner à la BBC, *Pevsner : the BBC Years*. Ce livre n'a pas encore été publié à l'heure où nous finissons ce manuscrit.

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 poésie¹⁴⁰ ». 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, Herbert Read, Henry Moore, mais aussi John Summerson, John Piper, Stephen Spender et W. H. Auden¹⁴¹). Engagé à temps plein par la BBC depuis le 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*, il en appelle à l'*Arts Council* pour endosser le rôle de pédagogue et inculquer « un sens plus audacieux, plus noble, de la vie et de l'art¹⁴² » parmi les classes populaires. De plus, dans *Squabbles about Art*, il défend deux artistes favoris de Pevsner, Paul Klee et Henry Moore¹⁴³.

Afin d'employer Pevsner, la BBC doit au préalable « obtenir la permission du Département des étrangers au Ministère du travail¹⁴⁴ » 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'architecture¹⁴⁵ ». La première intervention de l'historien allemand porte en effet sur l'architecture moderne (un portrait croisé de Frank Lloyd Wright et Le 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'architectes¹⁴⁶ ». Conformément à un schéma rhétorique bien ancré, la présentation de Wright et de Le Corbusier est structurée en

¹⁴⁰ « Unpredictable Poet », *The Times Literary Supplement*, 12 décembre 1963 : « [Grigson is] one of the most important figures in the history of English taste in our time, the history of taste in painting, and in the sense of landscape and history, as well as of taste in poetry ».

¹⁴¹ Voir la biographie de Grigson par Barfoot, Cedric (éd.), « *My Rebellious and Imperfect Eye* » : *Observing Geoffrey Grigson*. Amsterdam : Rodopi, 2002.

¹⁴² Grigson, Geoffrey, « Art for Everyone », in : *Essays from the Air*. Londres : Routledge, 1951, p. 119 : « a much bolder, more numinous sense of life and art ».

¹⁴³ Voir *ibid.*, pp. 112-115.

¹⁴⁴ Voir la lettre de Ronald Boswell à Nikolaus Pevsner, 17 janvier 1945, BBC : « Before we can send you a formal contract for this engagement we have, as a matter of form, to obtain the permission of the Aliens Department of the Ministry of Labour to engage you ».

¹⁴⁵ *Id.* au Ministère du travail, 23 janvier 1945, BBC : « We are asking Mr. Pevsner to give this broadcast as he is a well-known expert of international reputation in architectural matters ».

¹⁴⁶ Pevsner, « Frank Lloyd Wright and Le Corbusier », 9 février 1945, *Broadcast Talks*, *op. cit.*, pp. 3-5, ici p. 3 : « if I say 'modern', what do I mean ? It's difficult to explain without television ; but if you need to see architecture to appreciate it, at least I can talk round the subject. I can talk about architects ».

polarités qui se résolvent en un point commun : 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 voulons¹⁴⁷ ». 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 son intention commune, serait un modèle à suivre car elle « ajouterait de la poésie dans nos vies, dans le nouveau monde de l'après-guerre¹⁴⁸ ».

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*¹⁴⁹ : il s'intéresse plus particulièrement à l'émergence de la *Royal Academy of Arts*, à l'occasion de son exposition annuelle. Après que cette intervention, comme la précédente, s'est 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 Wynona (Noni) Wright (1913-1964)¹⁵⁰. Wright est notamment chargée de sélectionner celles des suggestions de Pevsner qui conviendront le mieux au type de programmes culturels proposés par la BBC. D'après elle, l'historien d'art a un certain flair pour des thèmes potentiellement riches¹⁵¹.

Le fruit de leur première collaboration est *The Function of Craft in an Industrial Age*¹⁵². 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 :

Je crois que c'est un peu court : je compte 1 300 à 1 400 mots, il vous en faut encore 400. 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 d'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 main¹⁵³.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 5 : « [Both architects] tell us what our age is capable of in the way of structure and visual poetry, and what a thrilling, bracing architecture we can have if we want it ».

¹⁴⁸ *Ibid.* : « Their architecture, their idiom, would add poetry to our lives in the new world after the war ».

¹⁴⁹ Voir *id.*, « The Rise of Academies », 25 mai 1945, in : *Broadcast Talks, op. cit.*, pp. 7-9.

¹⁵⁰ Voir Cole, John Reece, « Wright, Wynona 'Noni' Hope », in : *An Encyclopedia of New Zealand*. [En ligne], <<http://www.teara.govt.nz/en/1966/wright-wynona-noni-hope>> (dernière consultation le 30 juin 2014).

¹⁵¹ Voir lettre de Noni Wright à Nikolaus Pevsner, 29 novembre 1945, BBC.

¹⁵² Voir *ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, 4 janvier 1946 : « I think it's a little short : I make it only about 1 300-1 400 words, so you need another 400. There are two or three places which I think would be improved by a little expansion. [...] One point I think you could make a little more of is, that by doing craft work people's judgment and taste become trained so that they can better recognise good work when they see it, either factory or hand-made. This development of their critical faculty should ultimately create a demand for better designed goods ».

Effectivement, sur ces suggestions, l'historien d'art reformule notamment son introduction, afin de rendre l'émission plus personnelle et de montrer la portée universelle du sujet traité :

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. 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 [...] ¹⁵⁴.

Il s'attache ensuite à démontrer 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 que l'historien parle le même langage que ses auditeurs :

Je pense que si vous utilisez l'expression « Mouvement moderne », vous devriez expliquer ce que c'est, et je pense que vous pourriez expliquer plus en détail ce que vous entendez par les termes « inhumains » et « sans imagination » appliqués aux produits manufacturés ¹⁵⁵.

Pevsner apprécie grandement d'être guidé dans le processus d'écriture pour la radio, qui ne lui est pas familier : « Je suis content de voir que vous ne trouvez pas [le synopsis] mauvais ¹⁵⁶ ». Ses craintes concernent moins le contenu (ici, une version retravaillée des théories exposées dans *Enquiry*), que la manière de les diffuser.

L'apprentissage du discours radiophonique demande quelques essais, comme on peut le voir dans la correspondance relative à l'émission *Art and the State* pour la station *Overseas* qui diffuse dans les dominions. Noni Wright hésite d'abord à réaliser un programme sur le sujet. Pour répondre à ces incertitudes, Pevsner explique qu'il compte parler de la question du « mécénat public ¹⁵⁷ », d'un point de vue pragmatique. De l'avis de la réalisatrice toutefois, le synopsis ne va pas encore assez loin dans l'adaptation du thème au public visé :

[Ce synopsis] me semble écrit pour le public national plutôt que celui d'outre-mer et doit être restructuré sous cet angle. Vous postulez chez l'auditeur un haut degré de connaissances (en particulier au début, quand vous énumérez rapidement

¹⁵⁴ Pevsner, « The Function of Craft in an Industrial Age », in : *Broadcast Talks, op. cit.*, pp. 12-14, ici p. 12 : « I have the greatest respect for people who can do things with their hands – probably because I never can. They hold the world together, the people who of a Sunday settle down to repairing fuses and barburettors and grandfather clocks, and the people who for sheer fun bind books and weave scarves [...]. »

¹⁵⁵ Lettre de Noni Wright à Nikolaus Pevsner, 4 janvier 1946, BBC : « I think if you use the term 'Modern Movement' you should explain what it is, and I think you might explain a little more what you mean by the words 'inhuman' and 'unimaginative' as applied to machine-made goods ».

¹⁵⁶ Lettre de Nikolaus Pevsner à Noni Wright, 7 janvier 1946, *ibid.* : « I'm glad you don't think [the script] wrong ».

¹⁵⁷ *Id.*, 5 mars 1946 : « Here is what I'd like to say on *Art and the State* – on really rather public patronage ».

beaucoup de noms et de termes qu'il n'aura probablement jamais entendu : patine, préraphaélites, impressionnistes, Madox Brown, Whistler, 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 domaine. Je suis surprise de voir que vous ne parlez pas de l'*Arts Council* qui me semble être le pas le plus décisif vers le patronage de l'État, un groupe subventionné par l'État mais autonome¹⁵⁸.

Dans le texte final, Pevsner modifie son approche en créant un personnage de fiction, un architecte rencontré dans le *pub* local¹⁵⁹. Comme dans *The Function of Crafts*, il utilise l'anecdote (ici, 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 d'un problème d'ordre social qu'il ne cesse par ailleurs de soulever dans son historiographie : « Ce dont nous avons besoin, c'est 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 rue¹⁶⁰ ». 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, l'*Arts Council*, le *War Artists' Committee* 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 réinstaurer une relation saine avec la société¹⁶¹ ».

Les six heures quotidiennes d'émission du *Third Programme* lancé en 1946 sont destinées à un autre type de public¹⁶², que l'on pourrait définir comme l'équivalent britannique des représentants de la *Bildung* chère à Pevsner. Quand il écrit pour le *Third Programme*, il 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, entre l'historien d'art et l'auditeur. L'évolution vers ce nouveau discours,

¹⁵⁸ Lettre de Noni Wright à Nikolaus Pevsner, 5 mars 1946, *ibid.* : « It seems to me to be written for a Home audience not an Overseas one, and from that point of view needs reshaping. You assume a good deal of knowledge on the part of the listener (especially at the beginning where you dash off a lot of names and terms he's probably never heard of – patina, Pre-Raphaelites, Impressionists, Madox Brown, Whistler, Sickert) and would probably frighten him off – whereas this problem of art and the State is one which should be made to interest the 'man in the street'. [...] So I would like you to pass on more of your experience here in this field. I'm surprised you didn't mention the Arts Council, which seems to me the biggest single step in the direction of State patronage – a Government subsidised, yet autonomous body ». (Wright souligne.)

¹⁵⁹ Voir Pevsner, « Art and the State », 16 juin 1946, in : *Broadcast Talks, op. cit.*, pp. 25-28, ici p. 24.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 28 : « What we need is an infinitely closer relationship of art with life, [of] artist with society, and of the individual man-in-the-street with the individual work of art-in-the-street ».

¹⁶¹ *Ibid.* : « They all enrich the pattern of art in our age. They help people to develop their sense of visual appreciation. And they help *artists* in the *right way* – that is, they help them to get back to a healthy relationship with society ». (Pevsner souligne.)

¹⁶² Voir Carpenter, Humphrey, *The Envy of the World : Fifty Years of the BBC Third Programme and Radio 3, 1946-1996*. Londres : Weidenfeld & Nicholson, 1996.

un mélange de prise de liberté favorisée par le média radiophonique et d'érudition semblable au contenu de ses cours à l'université, peut se vérifier par exemple dans l'émission *Richard Payne Knight*, diffusée en janvier 1947, qui postule une familiarité avec les noms d'Edmund Burke, Charles James Fox, William Blake, avec la notion de mouvement *picturesque* et de ses éminents représentants, Horace Walpole ou Capability Brown. Dans sa description de la demeure construite par Knight, Downton Castle, Pevsner est bien plus proche du ton de ses ouvrages que dans les émissions citées plus haut :

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 pièce apparaît comme une partie de la tour ronde à créneaux, l'une des nombreuses variations formelles que Knight arrangea d'une manière *picturesque* complètement asymétrique. Cela rappelle délibérément les châteaux enchantés à l'arrière-plan d'un Claude Lorrain¹⁶³.

L'historien d'art se sent autorisé à faire des descriptions architecturales car il suppose que ceux qui l'écoutent ont une culture générale suffisante pour visualiser ce qu'il évoque.

1946 est aussi l'année où commence la longue collaboration de Pevsner avec la réalisatrice Anna Kallin (1896-1984)¹⁶⁴. Kallin est née à Moscou dans une famille juive et s'installe à Berlin en 1912. Internée en 1914, elle est relâchée et passe les années de la Première Guerre mondiale à l'université de Leipzig¹⁶⁵. Son chemin croise de plusieurs façons celui de la famille Pevsner, car elle évolue dans les mêmes cercles intellectuels qu'Annie Pevsner. De plus, elle est pendant plusieurs années la maîtresse d'Oskar Kokoschka, 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 l'historien d'art revoit Kallin en Grande-Bretagne, elle est devenue, au sein de la BBC, « une exilée intrépide qui sembl[e] unir en elle la conception britannique du service public et le concept russe de l'intellectuel comme autorité morale¹⁶⁶ ». Dans le premier projet pour lequel elle propose à la maison de radio le nom de Pevsner, une émission sur les ruines d'églises comme monuments commémoratifs, cette combinaison apparaît très nettement. L'historien lui semble la personne appropriée

¹⁶³ Pevsner, « Richard Payne Knight », 16 janvier 1947, in : *Broadcast Talks, op. cit.*, pp. 43-46, ici p. 44 : « The showpiece of the house is its circular dining-room, a noble room with tall columns on the pattern of the Pantheon in Rome ; outside however, this room appears as part of a battlemented round tower, one of several of varied shapes which Knight arranged in a picturesque, wholly asymmetrical fashion. It's deliberately reminiscent of the enchanted castles in the backgrounds of Claude Lorraine (sic) ».

¹⁶⁴ Anna Kallin est aussi la réalisatrice d'émissions d'Isaiah Berlin. On trouve donc quelques informations biographiques à son sujet dans Ignatieff, Michael, *Isaiah Berlin : a Life*. New York : Metropolitan Books, 1998, pp. 204-205.

¹⁶⁵ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 479.

¹⁶⁶ Ignatieff, *Isaiah Berlin, op. cit.*, p. 204 : « a fearless exile who seemed to unite a British conception of public service with the Russian conception of the intellectual as a moral authority ».

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 conflits¹⁶⁷ ». 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* et diffusé en 1946, Pevsner adopte un ton critique propre au média radiophonique :

Nous ne voulons pas répéter les erreurs de 1914-1918. Nous ne voulons pas d'obélisques dénuées de signification, de soldats de bronze en uniformes de combat sortis du musée de Madame Tussaud, de croix de village commandées dans des catalogues¹⁶⁸.

Avec Anna Kallin, Pevsner réalise plusieurs émissions sur l'art allemand, qui le posent en médiateur anglo-allemand, dans le fond et dans la forme. Ainsi, la structure de *German Painting of the Age of Reformation* de 1949 reprend de loin la trame d'un *Colleg* de Pinder en 1922¹⁶⁹. 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) repose 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, selon le principe de la *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* : « 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 Âge¹⁷⁰ ». Sur cet arrière-plan culturel, Pevsner parle ensuite d'Albrecht Dürer, non pas à travers ses œuvres, mais pour interpréter l'entrée de son journal dans laquelle le peintre réagit à l'annonce de la disparition de Martin Luther en 1520 : « 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 génération¹⁷¹ ». L'analyse discursive nourrit celle de la production artistique du peintre. Plus loin, l'historien d'art mêle également réflexions sur l'iconographie et références littéraires. Il écrit à propos du tableau *Waldlandschaft mit*

¹⁶⁷ Kallin, Anna, [Mémorandum], 19 mars 1946, BBC : « The theme would be 'Church ruins as memorials'. There are several views as to the future of bombed churches : some plead for restoration, others for clearing the debris for open spaces. The Architectural Review would like the ruins to be preserved *qua* ruins as war memorials ».

¹⁶⁸ Pevsner, Nikolaus, « Reflections on Ruins », 3 mai 1946, in : *Broadcast Talks, op. cit.*, pp. 21-23, ici p. 22 : « We don't want to make the mistakes of 1914-18 again. We don't want meaningless obelisks, Madame Tussaud-looking bronze soldiers in battle dress, and village crosses ordered from catalogues ».

¹⁶⁹ *Ibid.*, « German Painting of the Age of Reformation », 16 juillet 1949, pp. 90-93.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 90 : « It is a spiritual and a social movement which came to a head in 1517, but whose roots reach deep into the thought of the whole later Middle Ages ».

¹⁷¹ *Ibid.* : « Here for once we hear Dürer's passionate faith spoken out which otherwise we can only feel in his works, and in the works of the other great painters of his generation ».

St. Georges Drachenkampf, d'Albrecht Altdorfer : « Voilà la poésie de Tieck, de Brentano et d'Eichendorff anticipée de trois cents ans¹⁷² », avant de citer quelques vers de Ludwig Tieck, en allemand. L'incursion dans l'histoire de l'art comme histoire des idées se marie extrêmement bien avec le média de la radio : les propos de Pevsner fonctionnent sur le mode de l'évocation et de l'association d'idées.

Dans *Goethe and Architecture*, épisode d'une série diffusée à l'occasion du deux centième anniversaire de l'écrivain, l'historien d'art se prête à l'exercice inverse : parler de la part des arts dans l'œuvre d'une grande figure littéraire¹⁷³. L'introduction est un exercice de *captatio benevolentiae* :

Si vous êtes comme moi, quand vous allumez votre radio et vous retrouvez au milieu d'un *autre* programme dans lequel on prononce le nom de Goethe [...] au moins deux fois à la minute, vous vous hâtez de chercher un autre programme. Ces derniers mois, vous avez entendu parler de Goethe et la Tragédie, Goethe et l'Art, Goethe et le Roman. Et maintenant, je suis censé vous parler de Goethe et l'Architecture¹⁷⁴.

Pevsner soulève une différence fondamentale entre sa pratique d'historien et son activité radiophonique : il doit persuader son auditoire de l'intérêt de ses propos dans une logique commerciale. L'argument promotionnel de son émission est le nouvel éclairage qu'elle apporte sur un sujet pourtant rebattu, même à l'étranger. En effet, il relève un paradoxe qui échapperait aux tenants des seules études littéraires :

[Goethe] n'appréciait pas les Romantiques. [...] Mais ce qui est intéressant, c'est que même si Goethe était contre le retour continu de l'art et de l'architecture sur un passé national étroitement défini, il était en faveur de la diffusion des connaissances sur les reliques de ce même passé. [...] Comment cela est-il possible ? La réponse est que les commentaires tardifs de Goethe sur l'architecture sont une synthèse de son enthousiasme précoce et de ce qu'il appréciait à la fin de sa vie¹⁷⁵.

Présentant son point de vue sur l'essai de Goethe de 1772, *Von deutscher Architektur*¹⁷⁶, Pevsner se veut objectif : s'il décrit comme une « erreur historique » le fait que l'écrivain ait qualifié le gothique d'accomplissement allemand, il relativise l'impression d'une tendance nationaliste chez les intellectuels allemands du XIX^e siècle en rappelant

¹⁷² *Ibid.*, p. 92 : « Here is Tieck's, Brentano's, Eichendorff's poetry anticipated by 300 years ».

¹⁷³ *Ibid.*, « Goethe and Architecture », 19 novembre 1949, pp. 101-106.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 101 : « If you are like myself, you will by now, when you turn on your wireless and find yourself in the middle of *yet* another talk in which the name Goethe [...] occurs twice every minute, hurriedly switch over to some other feature. You have – in the last few months – heard about Goethe and Tragedy, Goethe and Art, Goethe and the Novel. And now there am I supposed to talk to you about Goethe and Architecture ». (Pevsner souligne.)

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 105 : « Goethe disliked the Romantics. [...] But the interesting thing is that whereas Goethe was all against art and architecture harking back to a narrow national past, he was all for making the relics of this same past known. [...] How could that be ? The answer is that Goethe's [late comments] on architecture are a synthesis of his early enthusiasm and his mature enjoyments ».

¹⁷⁶ Goethe, Johann Wolfgang, « Von deutscher Baukunst » in : *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bände*, coll. dir. par Erich Trunz, vol. 12. Hambourg : Beck, 1960, pp. 7-15.

que Thomas Rickman faisait à la même époque une « erreur historique » similaire en inventant le terme « *Early English*¹⁷⁷ ».

À partir de 1958 et jusqu'à la fin de sa carrière radiophonique, Pevsner travaille régulièrement avec la réalisatrice Leonie Cohn (1917-2009)¹⁷⁸. Née à Kaliningrad (alors Königsberg) dans une famille juive, Cohn faisait ses études à Rome lorsque les mesures répressives du régime fasciste l'ont forcée 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 le *BBC German Service* puis passe à la réalisation d'émissions pour les chaînes nationales de la BBC en 1950, se spécialisant dans les arts plastiques. Ses commentaires sur le synopsis pour *Gothic, Early to High*, une critique de l'exposition organisée à Paris par le Conseil de l'Europe, que Pevsner lui envoie en 1968, montrent une grande attention au détail :

Vous nous dites que quelque chose est gothique [...] sans nous donner les critères par lesquels vous avez rendu votre 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'art¹⁷⁹.

Dans la version diffusée, Pevsner répond partiellement à ce commentaire 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 *High Gothic*, qu'est-ce que le gothique tardif¹⁸⁰ ? » Puis il parvient 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 flamboyant¹⁸¹ ». 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

¹⁷⁷ Voir Pevsner, « Goethe and Architecture », in : *Broadcast Talks, op. cit.*, p. 106.

¹⁷⁸ « Leonie Cohn », *The Telegraph*, 1^{er} septembre 2009.

¹⁷⁹ Lettre de Leonie Cohn à Nikolaus Pevsner, 26 avril 1968, BBC : « You tell us something is Gothic – or very Italian, say – without giving us the criteria by which you have judged it. I do realise length is to blame, but surely what's even more interesting than a person's opinion is the reasons he gives for holding it ! Especially in Art History ». (Cohn souligne.)

¹⁸⁰ Pevsner, « Gothic – Early to High », 26 mai 1968, in : *Broadcast Talks, op. cit.*, pp. 490-497, ici p. 490 : « When does Romanesque end, when does Gothic start ? What is Early Gothic, what is High Gothic, what is Late Gothic ? »

¹⁸¹ *Ibid.* : « The scholars *differ* in their *boundaries* between Romanesque and Gothic and between *Early* and *High* Gothic ». (Pevsner souligne.)

sortent du mur, elles sont formées, de même que les fûts et les colonnes de l'architecture gothique remplace les murs solides¹⁸².

Un retour sur les notes de cours prises par Pevsner en 1922 révèle une source possible pour cette comparaison entre Autun et Chartres. On remarque que 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'importance¹⁸³ » et pour Chartres : « Ici, la figure est obtenue dans la colonne, et donc de la ligne, non pas de la surface¹⁸⁴ ». 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 convaincu qu'une histoire de l'art qui se veut plus qu'un catalogue et plus que des personnalités *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*¹⁸⁵.

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.

Les conférences Reith

En 1955, Pevsner est invité par la BBC à participer aux *Reith Lectures*, une série annuelle de conférences faite par des personnalités éminentes de la culture et de la science. Le programme a été créé en 1948 et baptisé 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. La première des conférences *Reith* a été confiée 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*) et le physicien Robert Oppenheimer (1904-1967) en 1953 (*Science and the Common Understanding*). Pevsner

¹⁸² *Ibid.*, p. 491 : « For me, the sculpture of the West portals of Chartres is Gothic, for some it [(isn't)]. They say figures as excessively elongated as these are surely the same style as, say, the figures of Autun, and no one denies that they are Romanesque. I say : Autun is all done in *relief*, i.e. figures [still] belong to the wall, live on the wall, at Chartres they have stepped out, they are in the round, like the shafts and columns in Gothic architecture replace solid walls ». (Pevsner souligne.)

¹⁸³ *Id.*, « Pinder Die darstellende Kunst im Mittelalter », 1922, GP 4/86 : « Vollkommene Gewichtlosigkeit, flache Gewandfalten. [...] Das unerhört Seelische liegt darin, dass nur ganz einfache Linien da sind und so die geringste Abweichung von der Vertikalen bedeutend wirkt ».

¹⁸⁴ *Ibid.* : « Hier Gewinnung der Figur aus der Säule, also aus d. Linie, nicht aus der Fläche ».

¹⁸⁵ Pevsner, « Gothic – Early to High », in : *Broadcast Talks, op. cit.*, pp. 496-497 : « I do believe that a history of art which is more than cataloguing and more than [personalities] *must* come to terms with styles. There *must* be something which all the most significant art of one period has in common, and it is worth while to try and try again to *define* it ». (Pevsner souligne.)

intervient en 1955, entre l'exposé du philosophe Oliver Franks (1905-1992), *Britain and the Tide of World Affairs*, en 1954, et celui du physicien Edward Appleton (1892-1965), en 1956, *Science and the Nation*¹⁸⁶. Cette liste montre bien que 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.

Comme nous l'avons constaté dans l'interprétation de la version publiée de ses conférences, *The Englishness of English Art* (voir chapitre 6), Pevsner tente d'appliquer ce postulat au champ artistique, où le sentiment national est pourtant relativement peu développé. Nous nous concentrons ici sur l'utilisation du média radiophonique à des fins pédagogiques, pour éveiller la conscience nationale et pour défendre la cause de l'histoire de l'art britannique auprès du public. Un exemple particulièrement parlant de cette approche est le passage suivant, tiré de la première émission :

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 toucher à travers 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'art¹⁸⁷.

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 développé une langue 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 des *Reith Lectures*, 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

¹⁸⁶ Voir Russell, Bertrand, *Authority and the Individual*, 1948 ; Birley, Robert, *Britain in Europe : Reflections on the Development of a European Society*, 1949 ; Oppenheimer, Robert, *Science and the Common Understanding*, 1953 ; Franks, Oliver, *Britain and the Tide of World Affairs*, 1954 et Appleton, Edward, *Science and the Nation*, 1956, diffusées par la BBC. [En ligne] <<http://www.bbc.co.uk/radio4/features/the-reith-lectures/transcripts/1948/>> (dernière consultation le 30 juin 2014).

¹⁸⁷ Pevsner, « The Geography of Art », 16 octobre 1955, in : *Broadcast Talks*, op. cit., pp. 254-261, ici p. 254 : « An understanding and appreciation of the work of the artist adds to the truly valuable pleasures [which can be had] and thereby enhances one's life. That poetry and music can do that, no one denies. The revelations which can reach us through the eye are less familiar. Now you may go to [the National Gallery or] any great museum and just let work of art after work of art speak to you, as it comes. But [most intelligent visitors] after a time find that [they] need history to understand and even to appreciate art ».

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 rendu 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 entreprend 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 émission¹⁸⁸.

Au-delà du cliché national de l'universitaire allemand que nous avons maintes fois rencontré, ce passage indique que l'image de Pevsner après les *Reith Lectures* est celle d'un homme de radio hors pair, qui sait rendre son discours accessible. D'autre part, il semble s'être inscrit dans le paysage intellectuel britannique, puisqu'il est cité comme modèle pour les émissions futures. En posant les éléments fondateurs d'une mémoire culturelle dans un pays qui, dans l'ordre mondial d'après-guerre, cherche encore quelle est sa nouvelle place et sa nouvelle identité, l'historien déplacé confirme sa position d'éducateur populaire.

3. La fondation d'un patrimoine artistique et architectural national

3.1 La topographie de l'architecture anglaise dans les *Buildings of England*

La politique éditoriale de Penguin dans l'immédiat après-guerre vise à l'élaboration d'une identité culturelle nationale populaire. Or, Pevsner a identifié de longue date deux besoins dans le monde des livres sur l'art et l'architecture en anglais : il propose un projet de manuel (ce qui deviendra les *Pelican History of Art*, voir plus haut) et de guide architectural comté par comté. Lors de son premier voyage d'étude en Angleterre en 1930, en préparation du semestre sur l'art et l'architecture anglais à Göttingen, le *Privatdozent* avait été frustré de constater l'inefficacité du guide Baedeker. (Son exemplaire est d'ailleurs couvert d'annotations¹⁸⁹.) C'est l'un des manques qu'il s'efforce de combler dans sa pratique de l'histoire de l'art, selon sa philosophie d'une discipline utile et tournée vers la pédagogie.

¹⁸⁸ « A number of things », *Socialist Commentary*, décembre 1955 : « At last ! A series of Reith lectures every sentence of which one could not only understand, but enjoy. Anyone less like the German professor of legend - ponderous, humourless, swamped by his own learning - than Dr Pevsner it would be hard to imagine. [...] He is not – as some Reith lecturers have been – the sort of teacher who 'climbs a ladder of thought and then kicks away the ladder by which he has climbed'. Nor does he, like all too many fanatics-of-an-idea, try to prove too much, or to force facts to accommodate themselves to his theories. He admits various exceptions and modifications – is indeed an exemplar of sweet reasonableness. I hope that next time a scientist or philosopher undertakes to deliver the Reith series he will study carefully Dr Pevsner's style, method and approach, and so ensure that he holds his audience from Lecture One to Lecture Seven ».

¹⁸⁹ Voir Games, *Pevsner : the Early Life*, op. cit., p. 160.

L'idéal du guide d'architecture que Pevsner aspire à imiter dans la série financée par Penguin est encore une fois un projet en langue allemande. Pour les historiens de sa génération, raconte-t-il dans un entretien, la lecture des guides Dehio (bien plus que les Baedeker), souvent à voix haute, accompagnait comme un rituel chaque excursion et visite de monument¹⁹⁰. Une double affinité lie d'ailleurs Pevsner à l'historien d'art Georg Dehio : l'idée de créer un répertoire des monuments nationaux, mais aussi leur biographie de médiateurs entre deux cultures. Dehio (1850-1932)¹⁹¹ est né à Reval (Tallin, dans l'actuelle Estonie), un territoire 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 : « Quiconque voulait faire un doctorat d'histoire vers 1870 cherchait un thème dans le vaste champ de l'histoire nationale du Moyen Âge¹⁹² ». C'était une évidence pour Dehio, qui venait d'une ville où le souvenir du Moyen Âge était omniprésent : « [Il] considérait comme son devoir de soutenir moralement ses compatriotes qui se sentaient exposés à une pression russe croissante, en étudiant leurs origines et leur passé et en le leur racontant¹⁹³ ». Il reçut son *Habilitation* à Munich en 1877 et commença alors à s'intéresser à l'histoire de l'art national.

Dans son livre *Geschichte der deutschen Kunst*, Dehio reconnaît l'existence, au cœur de l'art national, d'influences internationales. Chez Dürer par exemple, il constate les interactions, dans la personnalité du peintre, 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 peuples¹⁹⁴ ». Ce point de vue sur l'artiste s'applique à l'historien d'art lui-même. Pinder rend d'ailleurs hommage à cet aspect duel de l'historiographie de Dehio dans un discours prononcé en 1920 :

¹⁹⁰ Voir Weis, Markus, « Zur Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in : Himmelein, Volker et Peter Betthausen (éd.), *Georg Dehio (1850-1932) : 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*. Munich : Deutscher Kunstverlag, 2000, pp. 49-102, ici p. 49.

¹⁹¹ Voir Dolff-Bonekämper, Gabit, « Georg Dehio », in : Espagne / Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, op. cit., pp. 53-60.

¹⁹² Betthausen, *Ein deutscher Kunsthistoriker*, op. cit., p. 43 : « Wer um 1870 seinen historischen Doktor machen wollte, suchte sich ein Thema auf dem großen Gebiet der nationalen Geschichte des Mittelalters ».

¹⁹³ *Ibid.* : « Dehio sah es als eine Verpflichtung an, seinen Landsleuten, die sich einem wachsenden russischen Druck ausgesetzt fühlten, moralisch beizustehen, indem er ihre Herkunft und Vergangenheit erforschte und sie ihnen erzählte ».

¹⁹⁴ Dehio, Georg, *Geschichte der deutschen Kunst : Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des alten Reichs, Renaissance und Barock*. Berlin : de Gruyter, 1926, p. 68 : « Dürer war – schon weil er ein Deutscher war – eine komplizierte Natur. Und er war es noch einmal und gesteigert durch seine gesellschaftliche Stellung, die es bedingte, daß sich in seinem Denken die Anschauungen zweier Epochen und zweier Völker begegneten ».

C'est un Balte qui nous a tant donné, un Balte passionné, conscient de ses origines, ce qui signifie toujours un Allemand passionné, conscient de ses origines. [...] Nous rendons hommage à l'historien qu'il est, en le considérant d'un point de vue historique. Il est le contraire le plus absolu du type du travailleur intellectuel déraciné, sans tribu, sans peuple, sans histoire, qu'une partie de nos contemporains voit comme un idéal¹⁹⁵.

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 les *Buildings of England* pour Pevsner.

En 1899, alors qu'il est professeur à l'université de Strasbourg, Dehio se voit confier par la *Kommission für Denkmalpflege* récemment créée la tâche d'écrire un répertoire des monuments allemands¹⁹⁶. L'historien 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 population)¹⁹⁷ », dont les guides seraient le vecteur. Il évoque cette ambition lors du *Tag für Denkmalpflege* en 1901 :

Le but principal du manuel est de donner les moyens de s'informer rapidement sur quelque monument que ce soit [...]. Les utilisateurs du manuel ne doivent pas être les spécialistes seuls, on doit plutôt essayer d'encourager et de promouvoir aussi parmi les cercles plus vastes de personnes éclairées la découverte des monuments du pays natal. Pour cette raison, les descriptions doivent être aussi aisées à comprendre que possible¹⁹⁸.

Wölfflin écrit en 1913 que la contribution de Dehio à la diffusion au sein de la culture allemande, hors des seuls cercles universitaires, de l'histoire de l'art et de l'architecture fut essentielle, et le qualifie de « Cicéron allemand¹⁹⁹ ».

¹⁹⁵ Pinder, Wilhelm, « Georg Dehio zu seinem siebzigsten Geburtstag », in : *id.*, *Gesammelte Aufsätze*, *op. cit.*, pp. 50-59, ici p. 50 : « Es ist ein Balte, der uns so vieles gegeben hat, ein sehr bewußter und leidenschaftlicher Balte, was immer einen sehr bewußten und leidenschaftlichen Deutschen bedeutet. [...] Wir ehren den Historiker, der er ist, indem wir ihn selbst geschichtlich sehen. Er ist der vollkommenste Gegensatz zu jenem Typus der wurzellosen geistigen Arbeitnehmers ohne Stamm, Volk und Geschichte, den ein Teil des heutigen Geschlechtes als Ideal betrachtet ».

¹⁹⁶ Voir Weis, « Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in : Himmelein / Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, *op. cit.*, ici p. 52.

¹⁹⁷ Betthausen, *Ein deutscher Kunsthistoriker*, *op. cit.*, p. 247 : « Dehio [wollte] die Denkmalpflege nicht nur als staatliche, sondern auch als eine gesellschaftl Aufgabe – eine Aufgabe des gesamten Volkes – verstanden wissen ».

¹⁹⁸ Cité dans Weis, « Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in : Himmelein / Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, *op. cit.*, pp. 56-57 : « Hauptzweck des Handbuchs ist der, ein Mittel zu sein, um über irgend ein Denkmal, von dem man aus irgend einem Anlaß etwas wissen will, ganz schnell Auskunft zu erhalten [...]. Als Benützer des Handbuchs sollen nicht allein die eigentlichen Fachleute allein angenommen werden, es soll vielmehr angestrebt werden, durch das Handbuch auch in dem weiteren Kreis der Gebildeten die Beschäftigung mit den heimatlichen Denkmälern anzuregen und zu fördern. Die Beschreibungen sollen demgemäß eine möglichst leicht verständliche Fassung erhalten ».

¹⁹⁹ Cité dans Betthausen, *Ein deutscher Kunsthistoriker*, *op. cit.*, p. 262.

L'intention pédagogique dans les *Buildings of England* est similaire à celle des guides allemands, mais l'ambition de Pevsner est « de dépasser Dehio sur deux plans : la longueur et l'autopsie²⁰⁰ », ce qui se reflète par exemple dans la répartition du travail préparatoire. Ainsi, le *Handbuch* repose sur une équipe : Dehio est responsable des entrées les plus importantes (300 sur les 100 000 monuments sélectionnés²⁰¹) et pour la collecte des sources, les visites et la rédaction, il s'entoure de collaborateurs réguliers comme Cornelius Gurlitt, Oscar Döring, Rudolf Kautzsch, Friedrich Schneider, Paul Jonas Meier ou Richard Haupt²⁰². En revanche, même si les recherches préliminaires sont effectuées par des assistants (des historiennes réfugiées pour les premiers volumes, puis des étudiants²⁰³), Pevsner, lui, pense qu'il est important d'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 Nairn²⁰⁴.

Le dépassement symbolique du modèle allemand se traduit aussi dans la structure de la collection. Le *Handbuch* adopte une division topographique pragmatique : en 1900 sont prévus trois volumes, *Westdeutschland*, *Norddeutschland* et *Süd*. L'année suivante, la liste est modifiée et les attributions des volumes sont plus fines, même si elles restent délimitées selon les points cardinaux. Le but de Dehio est de définir de grands ensembles géographiques cohérents. Tout en facilitant la répartition des sources sur le plan pragmatique, il souhaite « représenter de grands ensembles cohérents de géographie de l'art²⁰⁵ » et, ce faisant, il « place la géographie historique et artistique au-dessus de la géographie 'politique'²⁰⁶ ». 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 nationale²⁰⁷.

La série anglaise répond à une autre logique : la structure des *Buildings of England* part de la division administrative en comtés (*counties*) et cherche à en dégager

²⁰⁰ Pevsner, « Foreword », in : O'Neal, *A Bibliography*, *op. cit.*, p. xi : « I intended to go beyond Dehio in two ways : length and autopsy ».

²⁰¹ Voir Betthausen, *Ein deutscher Kunsthistoriker*, *op. cit.*, 260.

²⁰² Voir Weis, « Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in : Himmelein / Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, *op. cit.*, p. 64.

²⁰³ Voir Hill, Rosemary, « Positively Spaced Out », *London Review of Book*, vol. 23, n° 17, septembre 2001, pp. 30-31.

²⁰⁴ Pevsner, Nikolaus et Ian Nairn, *The Buildings of England : Surrey*. Harmondsworth : Penguin, 1962.

²⁰⁵ Weis, « Zur Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs », in : Himmelein / Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, *op. cit.*, p. 74 : « größerer geographische Zusammenhänge repräsentieren ».

²⁰⁶ *Ibid.* : « Dehio stellt die historische und kunsthistorische Geographie über die 'politische' ».

²⁰⁷ Voir Börsch-Supan, Helmut, « Georg Dehios *Geschichte der deutschen Kunst* als Dokument deutscher Geschichte », in : Himmelein / Betthausen, *100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, *op. cit.*, pp. 35-48.

les spécificités architecturales, culturelles ou encore géologiques dans un chapitre introductif de synthèse, ce que ne proposent pas les guides Dehio :

[Les] livres [de Pevsner] sont peut-être le dernier mémorial aux 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 de même que 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 architecture²⁰⁸.

La tâche de compilation est d'autant plus difficile pour Pevsner qu'il n'existe pas dans l'immédiat après-guerre de listes exhaustives des édifices qui pourraient présenter un intérêt. Certes, des inventaires ont été lancés vers 1900, par exemple celui de la *Royal Commission on Historical Monuments*, mais elle est loin d'être terminée 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'Oxford²⁰⁹). Pourtant, cette lacune est un problème auquel Dehio lui aussi a été confronté dans l'écriture de ses guides. Il conteste l'idée qu'il lui faudrait attendre que l'inventaire de la *Kommission für Denkmalpflege* soit terminé :

Je pose simplement la question : 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 besoins²¹⁰.

De fait, l'inventaire et le manuel fonctionnent selon 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, et soumettre de ce point de vue 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 présente ainsi comme un complément nécessaire au travail d'inventaire allemand dans son ensemble, grâce auquel les

²⁰⁸ Jenkins, Simon, « *Si monumentum Pevsnerianum* », in : Bradley, Simon et Bridget Cherry, *The Buildings of England : A Celebration*. Bexley : The Penguin Collectors' Society for the Buildings Books Trust, 2000, pp. 54-58, ici p. 57 : « His books may prove to be a last memorial to the shire counties, to counties not just as political units but as regions with distinctive identities. There was nothing artificial about these identities. The counties of England became counties by virtue of their physical and social geography. This geography was reflected in their architecture as well as in their structure of government. In his introductions, Pevsner was adept at distinguishing county from county, division from division, [...] piecing together a nation's culture from the raw material of its architecture ».

²⁰⁹ Voir Whiffen, Marcus, *Art Journal*, vol. 15, no1, 1955, pp. 72-74, ici p. 73.

²¹⁰ Cité dans Weis, « *Zur Entstehungsgeschichte des Dehio-Handbuchs* », *op. cit.* p. 71 : « Ich stelle lediglich die Frage : Wann wird die Wissenschaft jemals fertig ? Und wann werden die Inventare fertig sein, wenn sie in einem wissenschaftlich befriedigenden Sinne hergestellt sein sollen ? Werden sie im Jahre 1930 sein oder im Jahre 1950 ? Nein, zu einem endgültigen Abschluß werden sie niemals kommen. Der Fortschritt der Wissenschaft wird immer neue Bedürfnisse wachrufen ».

résultats de cette vaste entreprise seront rendus plus facilement accessibles à chaque territoire et mis en circulation pour la théorie et la pratique²¹¹.

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 produits²¹². 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.

Pour beaucoup de commentateurs, un tel recensement est un exploit, comme le montre ce compte-rendu de l'un des volumes sur Londres :

La masse d'informations, de la Londres romaine aux édifices qui sont en ce moment 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, tout cela a été assuré seul [...] : une entreprise presque incroyable²¹³.

Le critique de l'*Observer* dit reconnaître chez l'historien d'art « ce génie teutonique inestimable du catalogue et de la compilation à échelle gargantuesque²¹⁴ ».

En 1974, année où Pevsner complète le dernier volume, plusieurs journaux comparent les *Buildings of England* dans leur ensemble 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, de par son concept, un *Domesday* moderne avec ses 20 000 pages et ses 8,5 millions de mots²¹⁵ ». Cette image a une forte résonance symbolique : 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

²¹¹ *Ibid.*, pp. 55-56 : « Das geplante Handbuch soll, anstatt von den örtlichen Bedürfnissen und Interessen auszugehen, wie es die Aufgabe der Inventare sein muß, das deutsche Kunstgebiet als ein Ganzes fassen, unter diesem Gesichtspunkt den in den Inventaren angesammelten Stoff einer sorgfältigen Sichtung unterziehen, das Wichtigste auswählen und in knappstem Ausdruck beschreiben [...]. Das Handbuch stellt sich somit als eine notwendige Ergänzung der gesamten deutschen Inventarisationsarbeit dar, durch die die Ergebnisse dieser großen Leistung der einzelnen Staaten leichter zugänglich gemacht und für Theorie und Praxis in Umlauf gesetzt werden sollen ».

²¹² Voir *ibid.*, p. 76.

²¹³ Whinney, Margaret, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 99, n° 656, novembre 1957, p. 390 : « This great mass of information ranging from Roman London to buildings now in course of erection is very formidable, and it is the energetic personality of the writer alone that has tied it together to make a coherent picture. The book is, indeed, a very remarkable achievement. [...] The welding together, the visiting of so many streets and buildings, and above all the stimulating comments made on them, has been carried out single-handed – an almost incredible undertaking ».

²¹⁴ *The Observer*, 16 octobre 1955 : « that invaluable Teutonic genius for cataloguing and compilation on a gargantuan scale ».

²¹⁵ « Latterday 'Domesday' », *Worcester Evening News*, 1974 : « This comprehensive inventory of buildings is in concept a modern Domesday totalling over 20,000 pages and 8,5 million words ».

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. Les nuances entre les journaux sont intéressantes : pour le *Times*, c'est un *Domesday* « personnel » que vient de finir Pevsner²¹⁶, alors que le *Birmingham Post* évoque en titre « le livre du Jugement Dernier d'une Angleterre en voie de disparition²¹⁷ ».

Pevsner met vingt ans à compléter la série. Même avant 1974, par exemple quand il évoque les *Buildings of England* dans une préface de 1968, son récit de la genèse du projet laisse une impression ambiguë. D'un côté, cela aurait dû être le chef-d'œuvre qui allait lui assurer une place respectable dans les milieux universitaires britanniques : « 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 détaillée²¹⁸ ». Il adopte la même posture de sacrifice que son prédécesseur, qui écrit dans la préface du premier volume du *Handbuch* : « [Je dus] entreprendre moi-même le travail, sachant pertinemment que je serais complètement accaparé pendant un grand nombre d'années²¹⁹ ». Or, rétrospectivement, 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 aussi exhaustive, contre : en l'absence de recherche de première main et sous la pression du temps, cette compilation est pleine d'erreurs²²⁰.

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,

²¹⁶ « Sir Pevsner completes his Edifice of Words », *The Times*, 29 juin 1947 : « Sir Nikolaus Pevsner's monumental personal Domesday survey ».

²¹⁷ Brace, Keith, « Domesday Book for vanishing England », *The Birmingham Post*, 27 juin 1974.

²¹⁸ Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1, *op. cit.*, p. 8 : « I had always felt the necessity of such an enterprise, i.e. of providing for England what Dehio had done in 1905-1912 for Germany, but of providing it in much greater detail ».

²¹⁹ Dehio, Georg, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*. Berlin : Wasmuth, 1905, p. iii : « [Ich mußte] selbst die Arbeit übernehmen, wohl wissend, daß sie mich auf eine längere Reihe von Jahren vollständig in Anspruch nehmen werde ».

²²⁰ Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design*, vol. 1, *op. cit.*, p. 8 : « Whether I was right in committing myself to *Buildings of England* at the expense of all else is a moot point. There are pros and cons. The pro is that the layman and the scholar need such a comprehensive compilation, the con is that it is a compilation and that, in the absence of first-hand research and under the pressure of time, is a faulty compilation ».

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 s'installer 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 conseils²²¹ ». 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 possible²²² ». 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*, ce seront les secondes éditions qui compteront²²³.

3.2 Pevsner, l'institution

Les *Buildings of England* sont un apport majeur à la topographie de l'art car ils représentent « non pas un sermon sur la préservation culturelle, mais une pratique²²⁴ ». Pour un édifice, figurer dans l'un des guides est un gage de qualité historique ou esthétique. Ce gage devient officiel vers 1967, lorsque l'historien de l'architecture constitue, à la demande d'un comité gouvernemental sur les monuments historiques, une liste d'édifice dignes d'être préservés (appelée, de manière informelle « les 50 de Pevsner²²⁵ »). C'est le premier groupe de bâtiments datant de l'entre-deux-guerres placés sur la *Statutory List*, c'est-à-dire classés. Pevsner recommande notamment l'immeuble Isokon à Londres, construit par l'architecte Wells Coates en 1933-1934 et

²²¹ Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, op. cit., p. iv : « Welche Gegenstände aufzunehmen, welche auszuschließen seien, das wird immer erneuter Überlegung bedürfen, und ich bitte, auch in dieser Hinsicht mir mit Ratschlägen fernerhin zu Hilfe zu kommen ».

²²² Pevsner, Nikolaus, *The Buildings of England : Cornwall*. Harmondsworth : Penguin, 1951, p. 6 : « The author and publisher would be grateful to any user of this book for having any errors or omissions pointed out to them in as much detail as possible ».

²²³ *Id.*, *The Buildings of England : Staffordshire*. Harmondsworth, Penguin, 1974, pp. 17-18 : « The series is not complete. It is only the first round which has run its course. [...] The next round will be revised second editions. [...] The more of these improved volumes I shall still see the happier I shall be. Don't be deceived, gentle reader, the first editions are only *ballons d'essai* ; it is the second editions which count ».

²²⁴ Gowans, Alan, *Journal for the Society of Architectural Historians*, vol. 15, n° 2, 1956, p. 29 : « not a preaching on cultural conservation, but a practising of it ».

²²⁵ Voir Cherry, Bridget, « 'Pevsner's Fifty' : Nikolaus Pevsner and the Listing of Modern Buildings », *Transactions of the Ancient Monuments Society*, vol. 46, 2002, pp. 97-110.

qu'il qualifie dans les *Buildings of England*, d' « événement-clé dans l'introduction du style moderne²²⁶ » .

L'historien déplacé agit donc sur la patrimonialisation du Mouvement moderne au Royaume-Uni, mais son opinion en faveur de l'architecture de la fin du XIX^e siècle a une influence tout aussi indéniable sur la réhabilitation de cette période souvent négligée. Ceci rappelle d'ailleurs la campagne de Dehio pour revitaliser la connaissance de l'architecture baroque dans le *Handbuch*, comme dans ce passage sur l'architecte Balthasar Neumann :

Il y a peu de choses qui pourraient se mesurer à l'architecture baroque, non seulement en Allemagne, mais en Europe. Le père du baroque, Michel-Ange, a trouvé en Neumann un descendant congénital dans l'ampleur de la conception et dans le rejet des lois traditionnelles de l'harmonie²²⁷.

L'époque victorienne bénéficie chez Pevsner d'un traitement similaire, bien que plus modéré, et produit le même effet de redécouverte. Ainsi, un critique du volume *London I* écrit : « [les] commentaires [de Pevsner] sur le Londres victorien 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 sujet²²⁸ ». L'historien de l'architecture met notamment 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 : « Son hangar des trains, avec sa voûte en pointe, de verre et de fer [...] est l'un des exemples les plus extraordinaires qui survivent aujourd'hui du fonctionnalisme et de l'audace de l'époque victorienne²²⁹ ». Même l'hôtel Saint Pancras adjacent à la gare, malgré son style clairement imitatif, fait dire à l'historien : « Aucun hôtel londonien à l'époque (ou à quelque époque que ce soit) n'était aussi splendide et d'apparence aussi variée²³⁰ ». 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, est selon lui :

²²⁶ Pevsner, Nikolaus, *The Buildings of England : London Except the Cities of London and Westminster*, Harmondsworth : Penguin, 1952, p. 200 : « a milestone in the introduction of the modern idiom into London ».

²²⁷ Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, op. cit., p. 316 : «Die Barockarchitektur, nicht nur Deutschlands, sondern Europas, hat wenig, was sich mit ihm messen kann. Der Vater des Barock, Michelangelo, hat in Neumann einen kongenialen Enkel gefunden, ebenso in der Größe der Konzeption wie in der Nichtachtung der gewohnten Harmoniegesetze ».

²²⁸ Whinney, *Burlington Magazine*, op. cit., p. 390 : « [Pevsner's] comments on Victorian London will be invaluable to nineteenth-century students, since no comprehensive book at present exists on this subject ».

²²⁹ Pevsner, *London Except the Cities of London and Westminster*, op. cit., p. 368 : « Its iron train shed with a pointed glass and iron tunnel vault [...] is one of the outstanding surviving examples of Victorian functionalism and daring ».

²³⁰ *Ibid.*, p. 369 : « No London hotel at the time (or ever) was quite so splendid and varied in appearance ».

la plus folle des églises victoriennes de Londres, la preuve irréfutable que les Victoriens n'étaient pas de simples imitateurs dans leur architecture d'église. Ici en effet, 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 atroce²³¹.

L'attitude ambivalente de Pevsner envers l'architecture victorienne, celle des anti-pionniers, ne l'empêche pas d'y rendre justice. Il devient même une figure incontournable des recherches alors balbutiantes sur la période : « Aucune catégorie de monuments anglais n'était moins familière à notre génération, jusqu'à l'arrivée du Prof. Pevsner, que celle des années 1880-1910²³² ».

L'historien d'art doit lutter contre un préjugé nourri de 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. Toutefois, fidèle au principe fondamental de sa version de l'histoire de l'art, d'étudier chaque période selon ses propres termes, il lui semble indispensable d'en faire l'analyse. Sa contribution à la découverte de l'architecture anglaise de la fin du XIX^e siècle passe par son inclusion dans les *Buildings of England* et par des émissions pour la BBC, mais s'étend aussi jusque dans sa pratique universitaire. Ainsi, 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 connut en son temps la célébrité d'un John Ruskin ou d'un William Morris²³³. Mais, 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, l'orateur doit même s'interrompre et expliquer en aparté qu'il est tout à fait sérieux²³⁴. En ce sens, l'historien est un pionnier dans la défense d'une branche de l'historiographie de l'architecture qui n'émerge vraiment qu'à la fin de sa carrière.

Au début des années 1950, cependant, 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 Lady Anne Rosse, décide de fonder une *Victorian Society* ; Pevsner est l'un des membres fondateurs. Son enthousiasme pour l'association a souvent été présenté comme étant en contradiction avec son militantisme pour le Mouvement moderne en Angleterre, mais

²³¹ *Ibid.*, p. 360 : « [It is] indeed the craziest of London Victorian's churches, incontrovertible proof, if proof was needed, that the Victorians were not mere imitators in their ecclesiastical architecture. For here, although individual elements can easily be traced back to period precedent, their mixture with completely original ones results in an unprecedented whole which is both striking and harrowing ».

²³² Whiffen, *Art Journal*, *op. cit.*, p. 74 : « No English buildings were less familiar to this generation, until Professor Pevsner came along, than those of the years 1880-1910 ».

²³³ Pevsner, Nikolaus « Matthew Digby Wyatt », in : *Studies in Art, Architecture and Design*. Vol. 2 : *Victorian and After*, Londres : Thames & Hudson, 1968, pp. 96-107.

²³⁴ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, pp. 448-449.

nous avons vu que son discours historiographique était en réalité plus varié et cherchait à encourager une relation réfléchie et la plus harmonieuse possible entre le patrimoine architectural national et l'urbanisme contemporain. Dans une lettre à Lady Rosse, il suggère les principales tâches que la *Victorian Society* pourrait entreprendre :

1. Établir une liste des édifices victoriens qui doivent être préservés
2. Faire valider cette liste par le ministère du Logement et du Gouvernement Local pour qu'ils l'incorporent dans leurs listes d'édifices d'intérêt architectural ou historique [...]
3. Diffuser la liste auprès des autorités locales dans les districts urbains et ruraux
4. Surveiller le sort des édifices classés par le groupe Victorien, de même que le *Georgian Group* veille sur les édifices georgiens²³⁵.

Pevsner propose, en plus des critères de préservation traditionnels tels que la valeur architecturale et historique, la catégorie des monuments « d'une importance spéciale et exceptionnelle dans l'histoire de l'architecture occidentale²³⁶ » :

La Grande-Bretagne de l'ère victorienne avait une place prépondérante dans beaucoup de domaines de l'architecture occidentale. Ici, des phénomènes eurent lieu particulièrement tôt et de manière particulièrement caractéristique. Le fait d'être particulièrement caractéristique ne rend pas toujours un édifice particulièrement beau, mais malgré cela, de tels édifices devraient, à mon avis, être inclus dans la liste²³⁷.

Les suggestions de Pevsner semblent avoir été entendues, et malgré des échecs cuisants, comme la destruction en 1961 de l'arche qui marquait l'entrée de la gare londonienne de 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 et son nom est de plus en plus souvent associé à des campagnes de sauvegarde de bâtiments menacés. 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 consacré dans le volume des *Buildings of England*, l'historien 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 souvent perd de sa valeur²³⁸ ». Craignant

²³⁵ Lettre de Nikolaus Pevsner à Lady Anne Rosse, 30 octobre 1957, Archives de la *Victorian Society* : « 1. To draw up a list of Victorian buildings which must be preserved ; 2. To try to get this accepted by the Ministry of Housing and Local Government and incorporated in their lists of Buildings of Architectural or Historic Interest [...] ; 3. To make the list known to county, city and rural district authorities ; 4. To watch over the fate of buildings listed by the Victorian group, just as the Georgian Group watched over Georgian buildings ».

²³⁶ *Ibid.* : « a special and exceptional importance in the history of Western architecture ».

²³⁷ *Ibid.* : « Britain in the Victorian age was leading in many fields of Western architecture. Things happened here specially early and specially characteristically. The quality of being specially characteristic does not make a building always specially beautiful, but in spite of that, such buildings ought in my opinion to be included in the list ».

²³⁸ Lettre d'*id.*, 14 mai 1975, PP : « One hesitation. I am so often asked to give my name to causes like this that you may find the name which appears so often rather loses its value ».

la surmédiation, il est également conscient du fait que, s'il apporte une caution scientifique, celle-ci ne fait pas tout dans la tentative de faire changer les mentalités, en particulier dans un pays réputé pour ses réticences envers la théorie. Même si, sous sa direction, la *Victorian Society* connaît de nombreux succès, il faut en fait y voir le double effet de son travail rigoureux et de l'activité d'un autre membre, le poète et essayiste John Betjeman (1906-1984), qui a :

destigmatisé le victorianisme, en tant que [...] champion affectueux de l'architecture victorienne dans sa poésie et dans sa prose, et, par-dessus tout, dans toutes ses émissions télévisées, qui ont rallié le public à la mode victorienne plus efficacement qu'une centaine d'essais bien documentés de Pevsner n'auraient pu le faire²³⁹.

L'entrée de l'historien d'origine allemande dans le paysage culturel britannique des années 1950 passe par une forme d'exagération de la polarité qui l'oppose, en tant qu'universitaire, à l'amateur éclairé incarné par Betjeman. Il est vrai que leur rivalité symbolique a été thématifiée par Betjeman lui-même, qui fait de Pevsner un archétype, l'appelant *Professor-Doktor* 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 aimions²⁴⁰ ». Le poète et essayiste anglais décrit là une véritable usurpation culturelle : en la personne de Pevsner, qu'il considère comme un rival direct, il condamne l'intrusion dans la culture nationale d'une pensée étrangère nocive. D'autre part, c'est clairement à l'auteur des *Buildings of England* que Betjeman fait allusion dans l'introduction de son livre *First and last Loves* :

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 mort²⁴¹.

Avec la diversification des interventions de Pevsner dans la vie culturelle, la rhétorique « eux » / « nous » qui constituait le schéma interprétatif de sa perception de l'histoire de

²³⁹ Hillier, Bevis, *Betjeman : The Bonus of Laughter*. Londres : Murray, 2004, p. 51 : « To John, too, however, must go much of the credit for destigmatizing Victorianism – as co-founder of the society with Lady Rosse, as affectionate champion of Victorian architecture in poetry and prose, and above all in his television broadcasts, which won over the public to Victoriana more effectively than a hundred well-researched works by Pevsner could have done ».

²⁴⁰ Lettre de John Betjeman à James Lees-Milne, 26 mars 1952, in : *John Betjeman Letters, vol. 2, 1951-1984*, édité par Candida Lycett Green. Londres : Methuen, 2006, p. 23 : « I travel third and am cut by people who count and looked down upon by the new refugee 'scholars' who have killed all we like by their 'research' – i.e. Nikolaus Pevsner that dull pedant from Prussia ».

²⁴¹ *Id.*, *First and last loves*. Londres : Murray, 1952, p. 5 : « The Herr-Professor-Doktors are writing everything down for us, sometimes throwing in a little hurried pontification too, so we need never bother to feel or think or see again. We can eat our Weetabix, catch the 8.48, read the sports column and die ; for love is dead ».

l'art en Grande-Bretagne dans les années 1930-1940 sort du cadre de l'université. La 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 » et un « pédant » (dans lesquels le lecteur contemporain aurait reconnu Betjeman et Pevsner), s'affrontent dans une joute verbale. Voici un extrait de la première strophe²⁴² :

POÈTE :	POET:
Un poète, mi Victorien mi Topographe [...]	A Poet-part Victorian part-Topographer [...]
PEDANT :	PEDANT :
<i>Un rusé historien de l'art de réputation continentale, Je vais me glisser derrière cet amateur et arrêter son petit jeu ! Avec une exhaustivité transatlantique Je vais noter tout ce qu'il a manqué</i>	<i>A Crafty Art Historian of Continental fame, I'll creep up on this Amateur and stop his little game! With transatlantic thoroughness I'll note down all he's missed [...]</i>

La suite du poème est aussi impitoyable pour le poète que pour le pédant, mais le passage cité fait ressortir la référence à la caractéristique allemande de rigueur scientifique, appliquée ici avec l'intention malsaine d'asseoir sa supériorité sur l'amateur.

Un autre texte, inédit cette fois, circule à la même époque parmi les membres de la *Victorian Society*, et on pense alors que Betjeman en est l'auteur. On y trouve le même discours de supériorité allemande²⁴³ :

Du cœur de la <i>Mittel-Europ</i> Je fais <i>der</i> petit voyage Pour montrer à ces <i>Dummkops</i> anglais de l'érudition <i>echt-Deutsch</i> . <i>Viele Sehenswürdigkeiten</i> Ont été omises par d'autres, mais maintenant, il apporte ses lumières <i>Der grand Categorist</i>	From heart of <i>Mittel-Europ</i> I make <i>der</i> little trip To show these English <i>Dummkops</i> some <i>echt-Deutsch</i> scholarship. <i>Viele Sehenswürdigkeiten</i> By others have been missed, But now come to enlighten <i>Der Great Categorist</i>
--	--

À travers l'historien d'origine allemande, c'est un archétype qui est visé, le « categoriste » arrogant, porteur d'un Esprit des Lumières caricatural dépourvu de toute dimension universaliste. Il est important toutefois de faire la part des choses entre l'approche effectivement très distincte de l'histoire par Pevsner et 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 *Stylistic Cold Wars* de Timothy Mowl sorti en 2000, mais la tendance contemporaine

²⁴² Clark, Peter [P.E.C.], « A period piece », *Punch*, 2 novembre 1955, vol. 229, p. 525.

²⁴³ « Fröhliches Weihnachten von der Pevsnerreise » [inédit]. Le poème se trouve dans Hillier, *The Bonus of Laughter*, op. cit., p. 45. (Dans cet extrait, nous choisissons de traduire uniquement l'anglais pour conserver l'effet d'étrangeté de l'intrusion de termes en langue allemande.)

semble plutôt d'interpréter les postures intellectuelles incarnées par les deux hommes dans le sens d'une complémentarité et non plus d'une contradiction. Ainsi, l'historiographie de l'architecture ne les pose plus en modèle et contre-modèle, comme le montre le titre choisi pour le compte-rendu du livre *The Building of England* de Simon Thurley, paru en 2013²⁴⁴ : « Le flair de Betjeman et l'érudition de Pevsner²⁴⁵ ».

²⁴⁴ Thurley, Simon, *The Building of England : How the History of England has shaped our Buildings*. Londres : Collins, 2013.

²⁴⁵ Wilson, A. N., « The Flair of Betjeman meets the Learning of Pevsner », *The Evening Standard*, 2 janvier 2014.

Un autre mode d'institutionnalisation de Pevsner est son entrée dans l'univers de la fiction à la fin des années 1970²⁴⁶. 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 Pevsner²⁴⁷ ». Dans d'autres textes, l'historien lui-même apparaît. Ainsi, 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 Londres²⁴⁸ ». 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 négligé à raison. Dans les jardins, MAUSOLÉE de Thomas Light Bowerchalke. Une pyramide²⁴⁹ ».

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 chez les 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 usine²⁵⁰ ». 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 comme pionnier de la topographie de l'architecture jusqu'à la place symbolique de référence culturelle.

²⁴⁶ Voir Bradley, Simon, « Pevsner in Fiction, Theatre and Cinema », in : *id.* / Cherry, *A Celebration*, *op. cit.*, pp. 71-75.

²⁴⁷ Lively, Penelope, *The Road to Lichfield*. Harmondsworth : Penguin, 1977, p. 140 : « I thought we'd give its architectural glories a proper going over, armed with Pevsner ».

²⁴⁸ Wilson, Angus, *Setting the World on Fire*. Londres : Secker & Warburg, 1980, p. 78 : « She had been hopeless with Pevsner when he came to do the architecture of the house for his London volume ».

²⁴⁹ Hollinghurst, Alan, *The Spell*. Londres : Chatto & Windus, 1998, p. 56 : « He had learnt his lesson with Sir Nikolaus Pevsner, whom he had entertained to dinner and given the run of his archive, and who had repaid him, in the Dorset volume of *Buildings of England*, with a merciless sentence about the house : 'An extreme example of a justly neglected type. [...] In the grounds, MAUSOLEUM of Thomas Light Bowerchalke. A pyramid' ».

²⁵⁰ « Nikolaus Pevsner : Set in Stone », *The Economist*, 5 novembre 2011 : « the question, 'Is it in Pevsner ?' remains an indicator of the aesthetic worth of a church, country house, town hall, school or factory ».

III

Déplacement, *Rückwirkung* et transnationalisme

Cette troisième partie sort du cadre de transferts culturels advenus de l'Allemagne vers la Grande-Bretagne et élargit l'analyse à un contexte transnational et aux possibles effets de circularité qui s'y produisent. On observera le placement et le déplacement de Nikolaus Pevsner au sein de la communauté internationale de l'histoire de l'art dans les grands centres intellectuels et la perception de sa pratique par un public autre que les Britanniques. La réception de l'historien d'origine allemande et de ses travaux au Royaume-Uni est en partie motivée par la formation d'une conscience nationale incluant les composantes étrangères dans une dialectique de proximité et de distance. Dans une perspective internationale plus large, il semble donc logique de prendre en compte en premier lieu la sphère culturelle germanophone puisqu'elle constitue le milieu dans lequel Pevsner a commencé à se faire une place, qu'il a dû ensuite abandonner. En 1946, il retourne en Allemagne, mais seulement pour un séjour provisoire, dans le cadre d'une mission militaire britannique. Ce qui s'apparente à un remplacement géographique signale paradoxalement le moment de prise de conscience de la distance irréductible entre l'universitaire déplacé et ses origines, une distance temporelle, sociale, culturelle et spatiale. À partir de cette date, le regard de ses anciens compatriotes et collègues sur lui, la manière dont son œuvre est reçue et lue dans les universités de langue allemande, sont autant de marqueurs d'une possible réflexivité des transferts.

Nous étendrons notre propos à d'autres pays pour observer la représentation différenciée de l'œuvre pevsnerienne dans ses traductions et dans les commentaires de la presse étrangère. Il convient pour cela de mesurer la proportion donnée aux différents thèmes de son œuvre, dont nous avons souligné la grande diversité au chapitre 6 : on peut penser que la distance géographique réduit la pertinence à l'étranger de son travail sur l'art et l'architecture en Angleterre, tandis que la dimension européenne qu'il a voulu donner à ses études sur le Mouvement moderne, par exemple, favorise leur circulation dans des pays en attente de connaissances transférables sur ses sujets généraux. D'emblée, la multiplicité des occurrences de son œuvre laisse penser qu'il est devenu une référence internationale dans le discours historiographique de l'art. Sans s'engager trop avant dans les spéculations, on peut se demander si la résonance de sa carrière aurait été aussi importante si elle s'est déroulée dans un espace germanophone

qui a perdu au cours de la seconde moitié du XX^e siècle son statut de centre nerveux de la discipline au profit de l'Angleterre et surtout des États-Unis. Ce dernier pays est particulièrement réceptif à l'historiographie pevsnerienne car il est alors en train de réaliser l'accomplissement du Mouvement moderne que l'historien d'art prônait au début de sa carrière. Le nom de Pevsner est également associé à l'essor des recherches en histoire sur l'architecture moderne, notamment en Italie où la discipline s'épanouit dans les années 1950¹. En France, en revanche, le remplacement de Le Corbusier par Gropius comme pionnier du modernisme peine parfois à convaincre. On salue régulièrement à l'étranger l'heureux compromis dont Pevsner s'est montré capable entre érudition et accessibilité de la connaissance. En ce sens, 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.

Pour conclure, l'étude de deux types de transferts, l'un explicitement mené de l'Allemagne au Royaume-Uni, l'autre diffusé dans un projet européen centré sur la France, tenteront d'illustrer comment, dans ses multiples déplacements à l'étranger, l'historien d'art d'origine allemande est traité avec égards comme une véritable institution, comme l'ambassadeur d'une certaine idée de la discipline.

¹ Ce tournant est marqué par la parution de Zevi, Bruno, *Saper vedere l'architettura ; saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Turin : Einaudi, 1948.

Chapitre 8

La place de Nikolaus Pevsner à l'étranger

1 1946 : l'impossible retour ?

Le premier voyage de Nikolaus Pevsner en Allemagne dans l'immédiat après-guerre constitue une situation de retour cruciale dans le parcours de l'émigré, bien que dans ce cas ce retour n'ait été que temporaire. Cette situation engendre les réactions, précisément documentées dans les longues lettres écrites à sa famille pendant les trois semaines de son séjour, d'un homme plongé à nouveau dans le milieu culturel dont il a été séparé. Cette partie de notre étude met en regard le témoignage de Pevsner, dans sa forme épistolaire, avec des textes canoniques porteurs d'une réflexion littéraire sur le rapport entretenu par des émigrés et des exilés de langue allemande avec leur patrie revisitée. Les écrits de Carl Zuckmayer, d'Alfred Döblin et de Max Frisch serviront à contextualiser les impressions personnelles de l'historien de l'art, impressions qui, même si elles ne s'appliquent qu'à son cas particulier, s'avèrent finalement assez représentatives pour alimenter une réflexion générale sur la réévaluation de soi-même et du pays qu'on a dû quitter, au moment du retour.

L'un des points communs dans les textes de ces divers auteurs est la prise de conscience que ce retour est de l'ordre de l'impossible. Celui qui revient a vu son identité transformée par le départ, et, dans certains cas, par un changement de nationalité. De fait, le processus de naturalisation de Pevsner est justement accéléré afin qu'il puisse prendre part à une mission envoyée dans la zone d'occupation britannique pour étudier le design allemand. Il s'agit d'un voyage d'étude à caractère professionnel, dans lequel la motivation financière joue sans doute un rôle important. Tout laisse à penser qu'il l'aborde donc avec pragmatisme. Dans le cadre étroit de la mission, avec un calendrier imposé et un trajet déterminé à l'avance et laissant très peu de temps libre, Pevsner n'a sans doute pas la liberté d'envisager l'expérience comme un véritable retour au pays, à son rythme. Pourtant, il se trouve encore, au moment du départ, dans une phase de transition intellectuelle, qui se reflète dans son écriture. L'effet émotionnel reste fort et motive des considérations générales empreintes de compassion, sur l'état des villes et des infrastructures et sur les habitants qu'il rencontre.

1.1 Au seuil de la *Zusammenbruchgesellschaft*

Il est encore possible en 1946 de parler d'« une » société allemande confrontée à une réalité commune² et la nature des relations des Alliés avec les Allemands, notamment les relations des Britanniques et des Américains, dans les textes que nous allons considérer, est assez similaire pour permettre une comparaison pertinente. Sur le plan professionnel, on peut ainsi comparer la mission de Pevsner dans la zone britannique au rôle joué par Zuckmayer en tant qu'attaché culturel des forces d'occupation américaine : celui-ci a postulé pour un poste civil auprès du gouvernement américain car il y voyait la seule possibilité de revoir sans trop de délai son pays natal³. Les Allemands de naissance, même s'ils ont obtenu la nationalité américaine, sont en effet soumis à une interdiction très stricte de voyager en Allemagne à titre privé. C'est donc avec une fonction officielle qu'il revient, en tant qu'employé gouvernemental auprès du Ministère de la guerre, mais aussi en tant que citoyen américain. Il a obtenu sa naturalisation, dont il a fait la demande en 1943, juste avant son voyage. Au cours de cinq mois passés dans la zone américaine entre fin 1946 et début 1947, il rédige un rapport officiel, intitulé *Deutschlandbericht*⁴. Alfred Döblin est lui aussi attaché culturel, mais pour les forces d'occupation française⁵. Techniquement, il est presque impossible de se rendre en Allemagne après la victoire alliée si l'on ne fait pas partie des troupes d'occupation ou d'un programme organisé par les Alliés, comme l'indique la proclamation n° 2 de septembre 1945 par le Conseil de Contrôle, autorité suprême dans l'Allemagne occupée : « Nul ne peut venir en Allemagne sans permission émise par des représentants des Alliés⁶ ». Sur le plan pratique, cela peut s'expliquer par le fait que les moyens de communication et les réseaux de transport ne sont rétablis que lentement, et que l'armée a la priorité.

Les témoignages étudiés émanent d'observateurs placés dans une position d'entre-deux : ils bénéficient de cette priorité militaire et sont privilégiés sur le sol allemand, mais ils n'en sont pas moins les anciens ressortissants du pays occupé. Leurs impressions s'inscrivent dans la problématique d'une possible *Rückwirkung*, d'un déplacement inverse à celui qu'ils ont subi, et qui pourrait ainsi conduire à un remplacement symbolique. Il est important d'établir ou du moins de rappeler en

² Voir Defrance Corine et Ulrich Pfeil, « L'Allemagne occupée en 1946 », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, vol. 4, n° 224, 2006, pp. 47-64.

³ Voir Zuckmayer, Carl, *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*. Francfort : Fischer, 1966 et Seo, Jang-Weon, *Die Darstellung der Rückkehr : Remigration in ausgewählten Autobiographien deutscher Exilautoren*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2004.

⁴ Voir Zuckmayer, Carl, Gunther Nickel, Johanna Schrön et Hans Wagener, *Deutschlandbericht für das Kriegsministerium der Vereinigten Staaten von Amerika*. Göttingen : Wallstein, 2004

⁵ Voir Döblin, Alfred, *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*. Olten : Walter, 1980, p. 370 et suivantes.

⁶ Voir Benoist Jacques, « Le Conseil de contrôle et l'occupation de l'Allemagne », *Politique étrangère*, n° 1, 1946, pp. 61-70.

introduction de cette partie quelques différences : tout d'abord, Pevsner ne s'est jamais considéré comme exilé. Il affirme régulièrement, après son passage en Angleterre, la dimension pragmatique de sa démarche : il est parti chercher ailleurs un emploi qui n'est plus disponible en Allemagne. Le poids notionnel de l'Exil est donc peu marqué dans ses lettres à sa femme et à ses enfants, par rapport aux réflexions que l'on trouve dans les autres sources, en particulier dans *Als wär's ein Stück von mir* (1966) de Zuckmayer et dans les écrits autobiographiques de Döblin publiés en 1978. Les dates de publication de ces deux livres indiquent en outre qu'il faudra apprécier la part de réécriture de soi *a posteriori*, à la réserve près que le deuxième ouvrage se présente comme un recueil d'extraits de journaux intimes d'époque. Malgré ces divergences formelles qui impliquent un degré variable d'immédiateté du témoignage, le contenu, les thèmes, le point de vue sur les événements, convergent de manière impressionnante et probante pour le lecteur contemporain.

Il convient de revenir en premier lieu sur le terme de « retour » et de constater que les auteurs étudiés ici l'utilisent presque systématiquement dans une situation de négation, à commencer par Zuckmayer dans la citation suivante :

Le chemin de l'exil est « *the journey of no return* ». Celui qui l'emprunte et rêve de rentrer chez soi, celui-là est perdu. Il rentrera peut-être, mais le lieu qu'il trouvera alors ne sera plus le même que celui qu'il a quitté et il ne sera plus la même personne qu'à son départ. Il rentrera peut-être auprès des gens dont il a dû se séparer, dans les villes qu'il aimait et qu'il n'a jamais oublié, dans le domaine de la langue qui est la sienne. Mais il ne rentre jamais chez soi⁷.

L'expression « voyage sans retour » est en anglais dans le texte allemand original, évoquant à la fois l'universalité de ce *topos* et l'ambiguïté identitaire provoquée par le déplacement et réactivée par le souvenir. Rentrer n'est pas retourner, un phénomène inéluctable s'est produit par lequel, se trouvant à nouveau en Allemagne, les observateurs ne retrouvent pas leurs repères culturels. Le mouvement de rapprochement géographique est contrecarré par un écart culturel qui renvoie l'émigré dans une distance symbolique désormais infranchissable. Revenir d'exil, ou d'une phase d'émigration, c'est connaître une mise en marge similaire à celle créée, à l'origine, par cet exil ou cette émigration dans un pays d'accueil. En effet, malgré les liens familiaux, affectifs ou professionnels qu'elles ont pu tenter de maintenir, les personnes déplacées ne peuvent alléguer d'une expérience commune avec les Allemands. Le voyage de Zuckmayer est pourtant motivé par l'ambition de « pouvoir servir, de cette manière, à la compréhension entre les deux peuples auxquels [1] attachait un sentiment

⁷ Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, *op. cit.*, p. 451 : « Die Fahrt ins Exil ist 'the journey of no return'. Wer sie antritt und von der Heimkehr träumt, ist verloren. Er mag wiederkehren – aber der Ort, den er dann findet, ist nicht mehr der gleiche, den er verlassen hat, und er ist nicht mehr der gleiche, der fortgegangen ist. Er mag wiederkehren, zu Menschen, die er entbehren mußte, zu Städten, die er liebte und nicht vergaß, in den Bereich der Sprache, die seine eigene ist. Aber er kehrt niemals heim ».

d'appartenance⁸ ». La possibilité de se réclamer de deux appartenances identitaires est rendue incertaine par la fonction d'observateur assignée à ces anciens Allemands, une fonction qui vient encore accroître la séparation symbolique entre eux et la population. En ce sens, cette analyse pourrait compléter les études traditionnelles consacrées d'une part à l'image de l'occupant dans la population allemande et de l'autre aux réactions des Alliés découvrant l'Allemagne d'après-guerre, en offrant une vision plus nuancée grâce à l'appréciation d'un groupe spécifique, à l'intersection des deux expériences.

L'écart se mesure sans doute le plus clairement par rapport aux gens de leur connaissance, puisque revenir en Allemagne donne l'espoir de retrouvailles avec ceux et celles qui ont toujours été inclus consciemment dans l'identité collective du « nous ». Ainsi, Pevsner envisage de revoir sa belle-sœur, Marianne Kockel (surnommée Ma), la sœur cadette de Carola. Pendant l'été 1939, les enfants Pevsner étaient en Allemagne et devaient partir en vacances à Naumburg avec Ma au moment où la guerre a éclaté. Tandis que Dieter et Thomas sont parvenus à regagner l'Angleterre, Uta a trouvé refuge auprès de Marianne et de sa famille près de Hanovre et y est restée pendant les six années pendant lesquelles il lui a été impossible de quitter le pays. Marianne Kockel et son mari n'ont pas été inquiétés par les lois anti-aryennes mais ont pris le risque de faire passer Uta pour non-juive, malgré sa parenté, et de l'inscrire lors de chaque recensement annuel comme « visiteur » dans leur foyer. En revoyant sa parente en 1946, après être resté huit années hors d'Allemagne et en prenant la mesure de ce que la famille Kockel a enduré pour protéger Uta, ce sont moins des « retrouvailles » que Pevsner va vivre, que l'expérience du fossé qui s'est creusé entre eux. Cette distance se remarque à des détails concrets : par exemple, il n'est en mesure de prendre contact avec Marianne qu'une fois fixé l'itinéraire de la mission dont il fait partie, car un rendez-vous n'est possible que le long de ce parcours. Même alors, les communications posent problème : « Ce qu'il y a de grave, c'est [...] qu'il n'y a pas de réponse de Ma. Viendra-t-elle seulement⁹ ? » Le fait qu'elle soit une civile engendre des difficultés supplémentaires : « La pauvre, comment va-t-elle voyager¹⁰ ? » En fait, elle n'obtient qu'un laisser-passer d'une journée pour se rendre dans le village de Leichlingen, près de Düsseldorf, où sont stationnés les membres de la mission. Si les retrouvailles ont finalement bel et bien lieu, elles se déroulent dans un environnement très précaire, comme le rapporte une lettre écrite le lendemain de la rencontre : « Maintenant que j'ai revu Ma, je peux écrire à nouveau, et je suis bien rassuré. [...] Nous sommes restés assis pendant six heures sur la pelouse devant la *Kaiserplatz*, car elle n'a pas le droit d'entrer

⁸ *Ibid.*, p. 529 : « ich dachte, daß man auf diese Weise der Verständigung der beiden Völker, denen man sich zugehörig fühlte, dienen könnte ».

⁹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 26 juillet 1946, AP : « Das Schlimme ist natürlich, dass [...] von Ma keine Antwort da ist. Kommt sie nun ? »

¹⁰ *Ibid.*, 25 juillet 1946 : « The poor girl, how will she travel ? »

dans l'hôtel, et il n'y a presque pas de cafés pour les Allemands¹¹ ». La mise en espace de l'occupation alliée produit une division symbolique, que Pevsner lui-même assimile sans s'en rendre compte, parlant ici des « Allemands » comme d'un groupe dont le quotidien est régi par une autorité extérieure.

Cette autorité décide des aspects les plus élémentaires, comme le rationnement, et ce qui marque le plus l'historien de l'art dans sa conversation avec Marianne, c'est l'idée que des membres de sa famille puissent souffrir de la faim. Dans un courrier adressé à son fils Dieter, cette souffrance est rendue d'autant plus poignante qu'elle est rapportée du point de vue de ses jeunes cousins :

Apprécie le fait de ne pas avoir faim, de ne pas avoir à dire à Mutti [...] , le matin : « Mais il me faut une autre tranche de pain ». Et elle sait que tu ne peux en avoir que quatre par jour. Et des pommes de terre ? Seulement deux pour le souper [...] Voilà comme tes cousins d'ici vivent, [...] et tous les enfants ici¹².

Au problème de la subsistance dû au rationnement très strict pendant ces « années de famine » (*Hungerjahre*) s'ajoutent les risques de mortalité amplifiés par la difficulté et parfois l'impossibilité de soigner les malades. Comme l'écrit Zuckmayer : « Les personnes âgées et les enfants mouraient s'ils tombent malade. Même quand il y avait des hôpitaux pour les Allemands, ils étaient tous bondés et n'avaient pas assez de médicaments ni de personnel¹³ », un constat qui rejoint celui de Marianne Kockel, dont Pevsner rapporte les propos : « La dernière fois que Ma a vu l'infirmière en chef à Kleinschmidt à Göttingen, il y avait 160 enfants dont 88 atteints de tuberculose, mais 20 ou 25 seulement ont été amenés à l'hôpital, les autres ont été découverts dans cet état¹⁴ ». L'empathie de l'observateur, que ce soit Pevsner ou Zuckmayer, se lit dans la tentative de mesurer l'incommensurable, de décrire des circonstances exceptionnelles et inconnues du lecteur par comparaison avec la situation personnelle, ou plutôt en représentant l'impossibilité de comparer : « Vous imaginez bien », écrit Pevsner à sa famille, « qu'il me semble impossible d'avoir été récemment en Cornouailles où

¹¹ *Ibid.*, 28 juillet 1946 : « Nun dass ich Ma gesehen habe, kann ich wieder schreiben, und sehr viel ruhiger. Die Hauptspannung ist doch vorüber. [...] Wir sassen die sechs Stunden lang auf dem Grass vor der Kaiserplatz ; denn sie kann nicht ins Hotel, und es gibt kaum Lokale für Deutsche ».

¹² Lettre d'*id.* à Dieter, *ibid.*, 27 juillet 1946 : « Enjoy that you are not hungry, enjoy that you have not to say to Mutti [...] in the morning : But I must have another slice of bread. And she knows you can have only four a day. And potatoes ? Only two for supper. And chocolate ? A few times in a year, if someone gives you half a twopenny bar. And so on, and so forth. This, my dear Dieter, is how your cousins live, the ones on the mantelpiece, and all other children here ».

¹³ Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, *op. cit.*, p. 535 : « Alte Leute und Kinder starben, wenn sie krank wurden. Soweit es für die Deutschen überhaupt Spitäler gab, waren sie überbelegt und hatten weder genügend Medikamente noch Pflegepersonal ».

¹⁴ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 28 juillet 1946, AP : « Bei Kleinschmidt in Göttingen lagen, das letzte Mal als Ma die Oberschwester sah, 160 Kinder, 88 mit Tuberkulose, aber nur 20 oder 25 deshalb eingeliefert, alle die anderen erst bei der Untersuchung entdeckt ».

j'écrivais à propos de tous ces petits riens, alors que le problème ici est de savoir, de jour en jour, quoi manger, et de se préserver des maladies¹⁵ ».

L'extrême précarité du quotidien de cette société allemande qualifiée par Christoph Kleßmann de « société de l'effondrement¹⁶ » (*Zusammenbruchgesellschaft*) est rendue sensible par cet effet d'emphase par lequel l'autre quotidien, celui qui est familier pour l'historien d'art et ses proches, étant si anodin et dérisoire, en devient inconcevable. Le récit rétrospectif de Zuckmayer est également dominé par un sentiment d'irréel : « À l'heure où j'écris, je ne sais pas si j'ai réellement vécu tout cela¹⁷ ». Le fait est que, comme nous l'avons dit plus haut, ni lui, ni Pevsner, ni les émigrés qui ont l'occasion de revenir dans l'Allemagne de 1946 n'ont, en effet, « vécu » le chaos dans lequel le pays est plongé. Leur réaction même, faite d'horreur, de tristesse, d'empathie, est ce qui les sépare des populations pour lesquelles l'indicible est devenu le familier. On peut ainsi lire dans *Als wär's ein Stück von mir* un épisode où Zuckmayer, s'étant arrêté au milieu des ruines du Römerberg à Francfort, est remarqué par une femme qui s'étonne de son immobilité tandis qu'il observe l'ancienne place médiévale : « Il est évident pour elle que j'étais un étranger, puisque le spectacle s'offrait à mes yeux pour la première fois¹⁸ ». La dichotomie nouvelle entre « eux » et « nous » s'impose d'elle-même, entre ceux pour qui ceci est une vision quotidienne, et ceux qui, comme Pevsner, ne parviennent pas à s'y faire : « Tout ceci est à pleurer », écrit-il à Carola, « et, crois moi, j'ai parfois beaucoup de mal à me retenir¹⁹ ». Un état d'esprit qui ne change pas vraiment avec le temps : « La situation m'est aussi indigeste qu'au premier jour. J'ai tout le temps envie de pleurer²⁰ ». De même, dans le récit de son arrivée à la gare de Baden-Baden, Alfred Döblin rapporte qu'il ne peut s'empêcher de « frissonner » et de « détourner les yeux²¹ » de ses anciens compatriotes, dont il voit la misère et, surtout, dont il pressent qu'« ils ne savent pas encore ce qu'ils ont éprouvé²² ». Il écrit plus loin : « J'ai l'impression [...] d'être entré dans une maison pleine de fumée dont les habitants n'ont encore rien remarqué²³ ». Cette description

¹⁵ *Ibid.* : « Könnt ihr euch denken, wie völlig unmöglich es einem hier erscheint, dass man von Cornwall schreibt und all diesen Kleinigkeiten, wo die Probleme hier sind, wie man von Tag zu Tag isst und sich vor Krankheit hütet ».

¹⁶ Voir Kleßmann, Christoph, *Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1982, p. 37 et suivantes.

¹⁷ Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, *op. cit.*, p. 534 : « Wenn ich das niederschreibe, weiß ich nicht, ob ich es wirklich erlebt habe ».

¹⁸ *Id.*, *Deutschlandbericht*, p. 69 : « Ihr war klar, daß ich ein Fremder war, der dieses Bild zum ersten Mal vor Augen hatte. Ich fühlte mich sehr wie ein Fremder ».

¹⁹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 23 juillet 1946, AP : « Die ganze Sache ist ja so zum Heulen, und glaube mir, ich kann es gelegentlich kaum verbeissen ».

²⁰ *Ibid.*, 26 juillet 1946 : « Ich kann's heute nicht besser verdauen als am ersten Tage. Die ganze Zeit möchte man heulen ».

²¹ Döblin, *Autobiographische Schriften*, *op. cit.*, pp. 370-371 : « Mich schauderts, ich muß wegblicken und bin bitter ».

²² *Ibid.* : « sie haben noch nicht erfahren, was sie erfahren haben ».

²³ *Ibid.*, p. 382 : « Ich habe ein Haus betreten, das voller Rauch steht, – aber die Bewohner merken nichts davon ».

relève du paradoxe : les observateurs éprouvent la détresse allemande sans l'avoir vécue, tandis que ceux qui la vivent ne semblent pas la ressentir.

Ce qui frappe les auteurs et les emplit de pitié, ce sont les proportions gigantesques du problème humain. Dans la gare de Mayence, Zuckmayer décrit :

une foule de gens qui attendent, qui espèrent et qui désespèrent, de monstres, de meurtriers, d'invalides, de réfugiés, de prisonniers de guerre usés et brisés qui rentrent chez eux, de trafiquants du marché noir, d'affamés, de prostitués, hommes ou femmes, et de ces forces d'occupation qui ont chassé toutes ces proies ou qui ont été attirées par elles²⁴.

Partout se rencontre cette foule indistincte au sein de laquelle les barrières sociales ont été abolies, signe du chaos qui a englouti la société. Les Allemands ne sont plus que ces « masses humaines » reproduisant mécaniquement les gestes d'une société dont la raison d'être s'est perdue. Ces masses, Zuckmayer les observe à Munich alors qu'elles « attend[ent] à l'arrêt de tramway un tram qui pass[e] rarement, s'accroch[ent] par grappes aux marchepieds des voitures bondées²⁵ ». L'effet de déshumanisation est encore plus marquée dans le récit que fait Döblin : « L'une des impressions les plus frappantes de ce pays, une impression qui provoque le plus grand étonnement chez ceux qui le visitent à partir de la fin de l'année 1945, c'est que les gens courent à droite à gauche parmi les monceaux des débris, comme des fourmis²⁶ ». De même, Pevsner compare les habitants de Hanovre à des « essaims²⁷ » qui s'activent entre les ruines, mais dans une activité dépourvue de sens. La faim est l'un des facteurs principaux de cette transformation des habitudes quotidiennes et entraîne des conduites extrêmes. Max Frisch raconte dans ses mémoires de l'année 1946 que lors de ses voyages en train, il passe devant des femmes et des enfants qui attendent dans les gares et le long des rails et réclament à manger aux voyageurs. Il interprète le fait qu'ils mendient ouvertement comme un signe qu'ils sont au-delà de l'inhibition de la morale²⁸. Zuckmayer remarque lui aussi qu'« il train[e] toujours devant les cantonnements américains des bandes d'enfants affamés qui espér[ent] recevoir du chocolat, de la gomme à mâcher, un

²⁴ Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, op. cit., p. 540 : « voll von harrenden, von Hoffenden und Hoffnungslosen, von Ungeheuern und Mördern, von Krüppeln, Flüchtlingen, von zermürbt und gebrochen heimkehrenden Kriegsgefangenen, von Schwarzhändlern, Hungrigen, Strichjungen und -mädchen bevölkert und von Besatzungsleuten, die solche Beute jagten oder von ihr geködert wurden ».

²⁵ *Ibid.* : « Immer standen große Haufen von Menschen in ihrer erbärmlichen Kleidung an den Haltestellen der Straßenbahn, die selten kam, klammerten sich in Trauben auf die Trittbretter der überfüllten Wagen ».

²⁶ Döblin, *Autobiographische Schriften*, op. cit., p. 376 : « Ein Haupteindruck im Lande, und er löst Ende 1945 bei dem, der hereinkommt, das größte Staunen aus, ist, daß die Menschen hier wie Ameisen in einem zerstörten Haufen hin und her rennen ».

²⁷ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 25 juillet 1946, AP : « Through Hannover today, and all the destruction, and swarming with people with serious faces ».

²⁸ Voir Frisch, Max, *Die Tagebücher 1946-1949, 1966-1971*. Francfort : Suhrkamp, 1983, p. 195.

biscuit, que les soldats pris de pitié voudront bien leur jeter²⁹ ». Ces enfants sont l'une des préoccupations qui hantent Pevsner. Jusqu'à la fin de son séjour, il s'épanche régulièrement auprès de Carola : « La vue de ces enfants malingres est à fendre l'âme. Mais j'en ai déjà trop parlé³⁰ ». Dans sa réserve transparaît le poids écrasant de la crise traversée par la nation entière. Cependant, face à un problème aussi concret que le manque de nourriture, un accès privilégié aux rations militaires est un moyen d'aider les populations à l'échelle personnelle. Pevsner fait usage de son privilège tant qu'il le peut, touché principalement par la maigreur des enfants, comme nous l'avons vu dans la citation précédente, et dans l'extrait de cette lettre adressée à son fils.

Et puis, il y a les enfants. Si seulement on peut avoir plus de chocolat... Je suis comme une pie voleuse, je dérobe des biscuits, du pain blanc, même, plutôt que de les laisser partir à la poubelle. [...] Quelle fumisterie. Mais il me suffirait de penser à Franz [son neveu, NDA], à qui on explique l'idée absurde qu'il ne peut pas manger une autre tranche de pain, et qui dit, après une pause : « Maman, il m'en faut une autre », et l'envie me prend de voler des rations entières³¹.

Le souvenir du désastre qui touche la population entière et qui ne saurait être résolu par des actions si ponctuelles ne le quitte pas, malgré ces actes ponctuels de charité, qu'il poursuit néanmoins, au nom des proches qui subissent le même sort et au nom de sa famille qui est épargnée. Ces gestes dérisoires sont motivés par la conviction de partager une cause commune :

La ridicule goutte d'eau sur pierre brûlante que sont mes dons d'amitié apaise quelque peu ma conscience. Surtout mon jeûne symbolique de solidarité. Les gens à qui j'ai donné aujourd'hui six *shilling* anglais, un homme simple, sa maigre femme et son maigre enfant... Comme ils sont contents³² !

Distribuant ses rations de nourriture et un peu d'argent, il établit des liens éphémères de compassion qui le font parfois ressentir une certaine gêne. Une autre denrée a pris une valeur disproportionnée en ces temps de crise, d'après Zuckmayer : « Je n'apprends que là-bas que ce dont on a vraiment besoin, ce n'est pas vraiment d'argent, mais surtout de cigarettes, la seule monnaie de paiement et d'échange qui ait une quelconque valeur

²⁹ Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, op. cit., p. 540 : « Scharen von hungrigen Kindern lungerten, auch solche, denen die Bomben ein Bein weggerissen hatten und die auf einem Strumpf hüpfen, vor den amerikanischen Hotelquartieren herum, in der Hoffnung auf etwas Schokolade, Kaugummi oder Kekse, die ein mitleidiger Soldat ihnen zuwerfen mochte ».

³⁰ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 2 août 1946, AP : « Es ist zu jämmerlich, die dünnen Kinder zu sehen. Aber das habe ich schon zu oft gesagt ».

³¹ *Ibid.*, 29 juillet 1946 : « Aber die Kinder. Wenn man nur mehr Schokolade kriegen könnte... Ich klaue wie eine Rabe, Biscuits, sogar Weissbrot, statt es in die Kneide rausgehen zu lassen. [...] All der Schwindel. Aber ich brauch nur an Franz zu denken, der absurd gesagt bekommt, er kann nicht noch eine Scheibe Brot haben und dann sagen nach einer Zeit : 'Mutti, ich muss noch eine haben' – und dann möchte ich ganze Schenkenseiten klauen ». (Pevsner souligne.)

³² *Ibid.* : « der lächerliche Tropfen-auf-den-heissen Stein meiner Liebesgaben beruhigt das Gewissen doch. Vor allem mein symbolisches Mithungern. Und was sich die Leute freuten, denen ich heute 6 englische Shilling gab – ein einfacher Mann, sowie magere Frau und mageres Kind ».

quand les gens ont faim³³ ». Pevsner en fait l'expérience dans l'épisode suivant, raconté dans l'une des premières lettres de son voyage en Allemagne :

J'étais à Enger, où est enterré Widukind, et j'ai visité l'église romane où se trouve son tombeau. Un vieux sacristain édenté nous a montré les lieux et m'a dit qu'il préférerait des cigarettes plutôt que de l'argent. Je lui en ai donné 5 (je peux en avoir 40 par jour !), et il a voulu me baiser la main. C'est terrible, de la part d'un ancien compatriote³⁴.

En voulant faire preuve de solidarité, l'historien désormais naturalisé britannique entrevoit, par l'embarras qu'il ressent face au comportement du sacristain, le gouffre entre lui et ses « anciens compatriotes ».

De fait, au-delà du profond sentiment de pitié dont on a présenté jusqu'ici quelques manifestations, parfois éprouvé à l'encontre du collectif, mais le plus souvent envers des individus auprès desquels un acte d'entraide, même minime, est possible, les propos généraux que tient Pevsner sur les Allemands sont plus ambigus, tiraillés entre empathie et tentation de juger : « Le soir, nous sommes dans des bars à parler en anglais, alors que je voudrais m'enfuir dehors, dans la forêt, et parler avec les gens d'ici, même si je sais, c'est vrai, qu'ils sont nombreux parmi eux, si nombreux, ceux qui ont mérité d'être dans la situation qui est la leur³⁵ ». Même si l'ancienne distinction entre Allemands et Étrangers qui gouverne son existence avec son émigration resurgit parfois dans des élans impromptus (« je voudrais m'enfuir »), elle s'estompe désormais, et une distinction nouvelle s'impose dans ses méditations :

Je me suis assis à la fenêtre, comme d'habitude, pour observer les visages. Je me laisse sûrement trop émouvoir. Ici, beaucoup de gens sans doute, les plus jeunes surtout, prennent les choses comme Uta en 1943-45, ou comme nous durant le *Blitz*. Et bon nombre d'entre eux ont probablement mérité une ou deux années de souffrance et de faim pour leur dureté de cœur alors que les Juifs d'abord, puis les partisans de la gauche, puis les lecteurs de la Bible, et enfin le premier venu, sont en train de souffrir³⁶.

³³ Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, op. cit., p. 533 : « Daß man dazu nicht so sehr Geld, sondern vor allem Zigaretten brauchte, das einzige wertbeständige Zahlungs- und Tauschmittel in der Hungerzeit, erfuhr ich erst drüben ».

³⁴ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 23 juillet 1946, AP : « Ich war in Enger, wo Wittekind begraben ist und sah die romanische Kirche mit dem Grabmal an. Ein alter zahnloser Küster zeigte es uns und sagte, Zigaretten seien willkommener als Geld. Ich gab ihm 5 – ich kann 40 am Tage kriegen ! – und er wollte meine Hand küssen. Das ist grauenhaft von den ehemaligen Mitbürgern ».

³⁵ *Ibid.* : « Da sitzt man abends in den Bars und unterhält sich auf Englisch, wo ich rauslaufen möchte in den Wald, und mit den Leuten reden, obwohl ich weiss, dass viele, wie viele es so verdient haben, wie sie es haben. Es ist ganz blödsinnig – die Antwort ist natürlich: Liebe. Man liebt es eben einfach und so bedauert man es und will es nicht wahrhaben ».

³⁶ *Ibid.*, 26 juillet 1946 : « Ich habe bis jetzt am Fenster gesessen, wie üblich, und Gesichter studiert. Wahrscheinlich rege ich mich viel zu sehr auf. Viele, zumal der Jüngeren, nehmen es alles sicher so hier wie Uta ihr 1943-45, oder wie wir den Blitz. Und sehr viele haben ein oder zwei Jahre Leiden und Hunger gewiss verdient, für Herzlosigkeit, solange die Juden, Linkspolitiker, ersten Bibelforscher, und dann die Erstbesten litten ».

Le souvenir des bombardements à Londres est ce qui unit les Britanniques, dans les rangs desquels le réfugié allemand s'inclut, ainsi que sa famille. Même s'il s'agit dans cet extrait d'un substantif allemand dans une phrase allemande, il convient de rappeler l'usage symbolique qui est fait du mot « *Blitz* ». En effet, ce terme est alors entré dans le vocabulaire anglais et évoque une cohésion nationale scellée dans une attitude de résilience et de courage face à l'adversaire. Pevsner croit reconnaître cette attitude chez les Allemands, ce qui le porte à faire preuve de solidarité. Mais, on le voit, le ton change dans la suite de cette lettre. Il n'est plus question de se trouver des affinités avec la population allemande, car les privations qui l'affectent sont une sorte de punition collective pour avoir opprimé les groupes dont la mémoire est évoquée, d'abord des minorités religieuses et politiques, puis, à la fin d'une énumération en gradation, « le premier venu », une expression vague soulignant la folie d'un régime dont la colère s'est abattue à n'importe quel moment sur tout un chacun.

Observateur devenu juge, Pevsner constate donc une atmosphère de résignation et d'apathie que remarque également Döblin :

Les habitants de ce pays ont l'air d'avoir adopté une attitude qui leur est propre, une certaine distance par rapport aux événements qui ont marqué leur époque. [...] Les plaintes de Jérémie devant Jérusalem les émeuvent aujourd'hui encore. Mais c'est tout juste s'ils ont conscience de l'effondrement incroyable au milieu duquel ils sont plongés³⁷.

Quelques pages plus loin, cette attitude est interprétée comme la conséquence d'un endoctrinement de la population dont les effets ne pourront s'estomper que lentement. Si, dans l'ensemble, Döblin dit reconnaître les Allemands de 1933 dans ceux de 1946, il remarque une « pesanteur spirituelle » qui selon lui n'existe pas :

Ils ont un répertoire restreint d'idées qu'on leur a inculquées, ils vivent avec, et on peut difficilement les leur ôter. C'est le régime qui a laissé cela. C'est pour cette raison que tous les appels qu'on leur lance semblent ricocher, et que les brochures éducatives ne font pas d'effet et sont lues avec réticence et indignation, comme si le dictateur était encore présent dans le pays³⁸.

Les passages des mémoires de Frisch qui portent sur cette période développent le même constat. Il s'explique l'apathie des Allemands par le malheur qui les affecte, tout en estimant qu'ils devront un jour sortir de cet état pour reconnaître leur responsabilité

³⁷ Döblin, *Autobiographische Schriften*, op. cit., pp. 375-376 : « Die Menschen dieses Landes scheinen in einem eigentümlichen distanzierten Verhältnis zu den Vorgängen ihrer eigenen Epoche zu stehen. [...] Die Klagelieder des Jeremias um sein Jerusalem erschüttern sie heute noch. Aber das riesenhafte Zugrundegehen, in dessen Mitte sie selber stehen, nehmen sie knapp zur Kenntnis ».

³⁸ *Ibid.*, pp. 382-383 : « Sie verfügen über ein kleines Repertoire an Vorstellungen, das man ihnen eingeprägt hat, und damit arbeiten sie, und man kann sie schwer daraus ziehen. Das hat das Regime hinterlassen. Und darum prallen von ihnen auch alle Aufrufe ab, die man an sie richtet, und die Broschüren zur Aufklärung wirken darum kaum und werden ablehnend und empört gelesen, als wenn der Diktator noch im Lande wäre ».

collective : « Tant que durera leur malheur, comment pourraient-ils se rendre compte de cet autre malheur, celui que leur peuple a amené sur près de la moitié du monde³⁹ ? » Un travail collectif sur cette responsabilité s'avère indispensable pour redevenir « un peuple parmi les peuples », ce qui d'après Frisch est la tâche la plus importante, car l'Allemagne est devenue sous le nazisme un peuple forclos, suivant sa propre logique. Or, « pour un peuple qui ne voit que soi, deux issues seulement sont possibles : la domination du monde, ou le malheur. La domination du monde a été tentée, le malheur s'est installé. Ce qui est désespérant, c'est que ce malheur même empêche la rédemption immédiate de cette mentalité⁴⁰ ». Aider l'Allemagne à ouvrir les yeux sur sa responsabilité et sur le rôle qu'elle devrait désormais jouer dans un monde civilisé, voilà une préoccupation qui rappelle les conclusions de Karl Jaspers dans *Die Schuldfrage* : « L'aveuglement devant le malheur des autres, cette absence d'imagination du cœur, et l'indifférence intérieure au malheur même qui frappe la vue, tout cela constitue une culpabilité morale⁴¹ ». Dans ces discours prononcés à son retour à l'université de Heidelberg, Jaspers souhaite inciter les Allemands à prendre une part active à la reconstitution du pays. « Entre 1945 et 1948, il devint l'intellectuel le plus célèbre et le plus important des zones occidentales d'occupation⁴² ».

1.2 Vainqueur ou médiateur ? Négociation culturelle et personnelle du remplacement

Les observateurs germanophones agissent comme des médiateurs. La légitimité de leur position d'arbitre leur vient du fait qu'il s'agit là de leur pays d'origine ou, dans le cas de Frisch, d'un pays de culture assez voisine pour être familière. Ils connaissent ou croient connaître intimement la culture allemande, ce qui les rend capables d'un degré plus élevé d'empathie : « Plaise à Dieu », écrit Pevsner, « que l'idée nouvelle d'une union des Forces s'imposât et que quelque chose de positif soit construit... Je sais, naturellement : ils l'ont cherché, et ils ont eu ce qu'ils cherchent⁴³ ». L'extrait original de cette lettre passe de l'allemand à l'anglais à un point crucial : « Wollte Gott, die neue Idee der Vereinigung der Forcen dringt durch und es wird etwas Positives aufgebaut.

³⁹ Frisch, *Tagebücher*, *op. cit.*, p. 52 : « Solange das Elend sie beherrscht, wie sollen sie zur Erkenntnis jenes anderen Elendes kommen, das ihr Volk über die halbe Welt gebracht hat ? Ohne diese Erkenntnis jedoch, die weit über die bloße Kenntnis hinausgeht, wird sich ihre Denkart nie verwandeln ; sie werden nie ein Volk unter Völkern, was unsrer Meinung nach das eigentliche Ziel ist ».

⁴⁰ *Ibid.* : « Für ein Volk, das nur sich selber sieht, gibt es bloß zweierlei : Weltherrschaft oder Elend. Die Weltherrschaft wurde versucht, das Elend ist da. Und daß es gerade dieses Elend ist, was eine Erlösung aus jener Denkart abermals verhindert, das ist das Trostlose ».

⁴¹ Jaspers, Karl, *Die Schuldfrage*. Heidelberg : Schneider, 1946, p. 42 : « Die Blindheit für das Unheil der anderen, diese Phantasielosigkeit des Herzens, und die innere Unbetroffenheit von dem geschehenen Unheil, das ist die moralische Schuld ». (Trad. fr. : *La Culpabilité allemande*. Paris : Minuit, 1990, p. 79.)

⁴² Clark, Mark, « A Prophet without Honour : Karl Jaspers in Germany, 1945-48 », *Journal of Contemporary History*, vol. 37, n° 2, 2002, pp. 197-222, ici p. 197 : « between 1945 and 1948 he became the most recognized and the most important intellectual in the western zones of occupation ».

⁴³ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, AP, 23 juillet 1946.

[...] Ich weiss natürlich : They asked for it, and they got it ». Cette utilisation ponctuelle de l'anglais dans une lettre en allemand laisse entrevoir une prise de distance par rapport à ce qui se présente alors, dans le corps de la lettre, comme une citation, une idée reçue entendue et rapportée à sa femme pour expliquer, non son état d'esprit, mais plutôt celui des observateurs étrangers, anglophones, ces vainqueurs de la guerre dont il est censé faire partie. Paradoxalement, l'adverbe « naturellement » marque son scepticisme : Pevsner anticipe ce qu'on lui répondrait s'il s'appesantissait trop sur le sort des Allemands qu'il rencontre. Ainsi, il semble ne pas avoir assimilé complètement la posture du vainqueur. Pour autant, il admet que l'Allemagne reste « un problème inquiétant et effrayant⁴⁴ », et un problème mondial de surcroît, comme le résume aussi Zuckmayer : « Le problème auquel sont confrontés les Allemands n'est pas seulement un problème allemand, c'est un problème humain. Ce que nous faisons aux Allemands, nous nous le faisons à nous-mêmes⁴⁵ ». La portée universelle de la crise traversée par les perdants de la guerre motive unanimement tous ces auteurs à agir, une motivation énoncée sobrement par Döblin : « Je veux aider⁴⁶ ». Toutefois, il est important de différencier leurs postures intellectuelles : le rapport aux Alliés, cette autorité qui leur permet de revenir en Allemagne, influe sur leurs déclarations sur les Allemands. Ainsi, Zuckmayer ne manque pas de rappeler qu'il effectue ce voyage en tant que civil : « je n'avais pas besoin de rang militaire et je ne portais pas d'uniforme, mais mon salaire est celui d'un officier américain, de sorte que j'avais la possibilité d'aider matériellement aussi⁴⁷ ». Son rôle, tel qu'il le décrit dans son autobiographie, est de visiter les grandes villes des zones d'occupation américaine en Allemagne et en Autriche afin de faire le bilan de l'état des institutions culturelles et de formuler des propositions pour l'amélioration et la réactivation de la vie intellectuelle locale. Il se dit satisfait de ce projet qui lui semble de pas comporter de discrimination ou impliquer une tutelle politique. Il a l'intention d'aider à « construire un pont entre l'Allemagne et le reste du monde⁴⁸ ». Juste après sa nomination, il affirme son indépendance :

Je ne *peux pas* arriver là-bas et « prendre en charge » les choses en tant que représentant des vainqueurs [...]. Je ne peux pas être celui qui porte ou partage la responsabilité officielle pour la politique des Alliés là-bas. [...] Je peux me rendre

⁴⁴ *Ibid.* : « « Deutschland bleibt ein beunruhigendes und schreckliches Problem ».

⁴⁵ Zuckmayer, *Deutschlandbericht*, *op. cit.*, p. 76 : « das Problem, mit dem wir in Deutschland konfrontiert sind, ist nicht einfach ein deutsches, sondern ein allgemein menschliches. Was wir den Deutschen heute antun, werden wir uns selbst antun ».

⁴⁶ Döblin, *Autobiographische Schriften*, *op. cit.*, pp. 370-371 : « Es ist schwer. Ich möchte helfen ».

⁴⁷ Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir*, *op. cit.*, p. 533 : « Ich blieb Zivilist, brauchte keinen militärischen Rang zu bekleiden und keine Uniform zu tragen, aber mein Gehalt war dem eines amerikanischen Obersten angeglichen, so daß ich die Möglichkeit sah, auch materiell zu helfen ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 532 : « [der] Versuch des Brückenschlags zwischen Deutschland und der Welt ».

[en Allemagne] comme intermédiaire entre les Allemands et les Américains, pas comme l'Américain qui donne des ordres aux Allemands⁴⁹.

Il s'agit d'un problème humain qui peut être résolu entre des peuples qui se traiteront en égaux et devant lesquels Zuckmayer se présente en traducteur et médiateur, sans rattachement à une autorité officielle. Il se démarque de Döblin et de Pevsner qui voyagent dans le cadre de leur mission d'étude culturelle en tant qu'officier, de l'armée française pour l'un, et britannique pour l'autre, ce qui les place plus clairement dans les rangs des Alliés, ne serait-ce que sur le plan symbolique.

Les mesures envisagées pour faire en sorte que l'Allemagne reprenne une place parmi les autres nations sont bien connues, le thème de la dénazification occupant le premier plan des projets alliés, avec la mise en place de tribunaux d'épuration (*Spruchkammer*) et d'une hiérarchie de la culpabilité : « non coupables, sympathisants, personnes compromises de façon mineure, personnes compromises, personnes compromises à un degré majeur⁵⁰ ». C'est la responsabilité des Alliés face à cette culpabilité collective différenciée qui nous intéresse ici. Puisque Pevsner vient en Allemagne en tant qu'officier britannique, le sens de cette responsabilité entraîne chez lui l'ambiguïté que nous avons déjà remarquée dans son attitude : les victimes individuelles de la famine et des privations lui inspirent de la compassion, tandis qu'il se demande, face au sort collectif des Allemands, dans quelle mesure ce sort est mérité, et dans quelle mesure ses anciens compatriotes ont conscience d'avoir commis une faute. Quelques extraits d'un rapport rédigé en 1947 par Robert Birley, membre de la Commission de Contrôle des Alliés en charge de l'éducation, renseignent sur le climat intellectuel au sein duquel Pevsner accomplit sa mission d'observation du design, et présentent l'aspect constructif qui doit venir contrebalancer le volet répressif de la dénazification. Le titre du rapport, *The German Problem and the Responsibility of Britain*, est déjà un indice de l'état d'esprit des responsables de la zone britannique. Selon Birley, les forces d'occupation doivent s'efforcer d'empêcher le renouveau d'un risque militaire, aider à la reconstruction de la communauté et de la culture. L'intention affichée est avant tout de changer l'état d'esprit des Allemands, présentés comme étant tous porteurs en puissance du mal qui a rongé leur nation : « On ne peut nier le fait que [l'Allemagne] a accepté puis volontairement soutenu un gouvernement que n'importe

⁴⁹ *Id.*, lettre non datée, probablement fin 1946, citée dans *Deutschlandsbericht*, *op. cit.*, p. 9 : « ich kann nicht hinüberkommen und als ein Repräsentant der Sieger-Macht 'übernehmen'. [...] Ich kann nicht der sein der offiziell Verantwortung oder Mitverantwortung für die Alliierte Politik drüben trägt [...]. Ich kann als Verbindungsmann zwischen den deutschen und amerikanischen Leuten hinübergehen, nicht als der Amerikaner der den Deutschen Orders gibt ». (Zuckmayer souigne.)

⁵⁰ Loi du 5 mars 1946 sur la dénazification et la démilitarisation (*Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus*).

qui aurait reconnu comme diabolique⁵¹ ». Face à un pays qui a connu un effondrement moral et « ouvertement accepté le Mal comme un bienfait⁵² », la Grande-Bretagne, elle, aurait conservé pendant toute la durée du conflit des valeurs morales sûres qui justifient sa prise de responsabilité, ce qui autorise Birley à proposer un programme de rééducation sur un modèle britannique qui a fait ses preuves : « nous pouvons offrir à l'Allemagne la force de nos propres traditions⁵³ ».

L'attitude ambiguë de Pevsner quant à son statut d'officier de la Couronne britannique reflète l'incertitude de son opinion sur la légitimité des Alliés dans la prise en main du renouvellement d'un pays occupé. Dans ses lettres, son écriture alterne à plusieurs reprises, comme nous l'avons vu dans quelques exemples, entre l'anglais et l'allemand, ce qui indique certes son désarroi quant à sa place dans l'Allemagne en ruines, mais semble aussi adapté à différents aspects de sa personnalité, qui, ayant été développés depuis son émigration, sont exprimés plus facilement en anglais. On notera ainsi la transition de l'allemand à l'anglais dans le passage suivant :

C'est comme un journal, après tout. Je peux donc ajouter ces quelques remarques, même si elles ne sont pas pour toi d'un grand intérêt : Mon uniforme me plaît. Je m'y suis habitué, il est confortable, adapté, avec beaucoup de poches, et cela me conviendrait assez de m'habiller tous les jours en tenue d'assaut.

Das ist doch ein Tagebuch. Also können auch diese Eintragungen hinein, obwohl sie nicht so sehr von Interesse für dich sind: I like my uniform. I'm quite used to it, it's comfortable, sensible, with plenty of space, and I wouldn't mind always wearing battle-dress⁵⁴.

Les remarques écrites en anglais sont imprégnées du bon sens et du pragmatisme qu'il décrit lui-même dans *The Englishness of English Art* comme étant des caractéristiques nationales majeures. L'utilisation de l'anglais donne le même ton léger au post-scriptum d'une lettre à Dieter : « Tu ne me croiras jamais : je suis colonel⁵⁵ ». Il est intéressant de constater que le rang militaire honorifique qui lui a été attribué en vue de la participation à la mission est signalé dans un simple *post-scriptum*, et non dans le corps de la lettre, ce qui en fait une anecdote, un détail pittoresque mais dont la portée reste insignifiante. L'humilité légèrement ironique qui se dégage de la formule anticipant l'incrédulité de son fils est un trait d'humour destiné à relever le moral de Dieter, mais aussi peut-être le sien. Pevsner, officiellement colonel anglais, admet ainsi que l'uniforme lui sied, mais laisse également entendre que le rôle lui pèse parfois, comme dans cette description d'une soirée typique parmi les officiers :

⁵¹ Birley, Robert, *The German Problem and the Responsibility of Britain*. Londres : SCM, 1947, p. 8 : « there is no escape from the fact that [Germany] accepted and then willingly supported a government that anyone would have known to be evil ».

⁵² *Ibid.*, p. 7 : « a country which openly accepted Evil as its Good ».

⁵³ *Ibid.*, p. 28 : « we can offer the strength of our own traditions to Germany »

⁵⁴ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 30 juillet 1946, AP.

⁵⁵ *Id.* à Dieter, 27 juillet 1946, *ibid.* : « PS : I'm a colonel – believe it or not ».

L'obligation de boire un verre, les conversations en anglais, l'orchestre qui joue des morceaux italiens et termine par « Guten Abend, Gute Nacht », et la conversation sur les Allemands (jamais dénuée de sympathie, mais naturellement avec l'éloignement de l'étranger qui a un Passeport britannique... comme moi...). Que cela me déchire en deux, tout le temps⁵⁶ !

Le passeport et l'uniforme sont autant de marqueurs de la rupture concrète avec son pays natal, qui ne s'accomplit pas vraiment dans son esprit : le déchirement entre deux identités et deux sentiments d'appartenance est exposé longuement dans plusieurs lettres, dans une tentative de le rationaliser. Puisqu'il annonce qu'il conçoit la correspondance avec Carola comme un journal intime, il en fait un lieu d'introspection : « Et sans arrêt se demander : qu'est-ce que tu penses vraiment, qu'est-ce que tu ressens vraiment ? ⁵⁷ » Le sujet de ce « tu » ne possède pas la clé d'interprétation de ses pensées ni de ses émotions, d'abord parce qu'elles oscillent constamment, puis parce que ce sujet ne parvient pas lui-même à s'identifier. La seule certitude est celle du changement qui s'opère inévitablement : « Sur certaines petites choses, quand je rentrerai, je serai un homme changé⁵⁸ ». Pevsner cherche dans son expérience passée un moyen de traduire sa réaction dans un contexte entièrement nouveau pour lui : « Bizarre : c'est comme Huyton, mais les signes sont inversés. C'est exactement pareil⁵⁹ ! » Huyton, c'est bien sûr le camp d'internement près de Liverpool où il a passé quelques mois en 1940 et dont il était question au deuxième chapitre, un épisode qui l'a profondément marqué. Il était alors dans une situation d'exclusion : la communauté dans laquelle il tentait de trouver sa place l'a repoussé dans une zone liminaire. Il est désormais convaincu que le fait d'être devenu un officier britannique le propulse dans une situation en miroir. Il ressent le dédoublement entre le rôle qu'il joue dans sa mission officielle, un rôle de représentation qui domine son comportement, et sa personnalité d'Allemand redécouvrant son pays et sa culture, une personnalité qu'il se doit d'étouffer. La comparaison est reprise dans une lettre suivante, quelques jours plus tard, mais il paraît moins sûr de la pertinence de l'image : « Est-ce l'inverse de Huyton ? À l'époque j'étais dans le mauvais camp, et aujourd'hui, d'une certaine manière, j'y suis encore. A l'époque, je ne pouvais pas voir les officiers anglais en peinture. Aujourd'hui, j'en suis un, pour ainsi dire⁶⁰ ». Être dans le mauvais camp, c'est avoir cette identité officielle qui

⁵⁶ *Id.* à Carola, 23 juillet 1946, *ibid.* : « in einem gepflegten Hotel mit den obligaten Drinks, der Unterhaltung auf Englisch, dem Orchester, das italienische Sachen spielt und mit Guten Abend, Gute Nacht aufhört, und der Unterhaltung, über die Deutschen – nicht ohne Sympathie, aber eben natürlich mit der Entfernung des Ausländers, der den British Passport hat – wie ich... Wie es einem mitten entzwei reisst, die ganze Zeit ! »

⁵⁷ *Ibid.* : « und die ganze Zeit sich zu fragen : Was denkst du wirklich, was fühlst du wirklich ? ».

⁵⁸ *Ibid.*, 30 juillet 1946 : « Ich werde in gewissen Kleinigkeiten als veränderter Mensch zurückkommen ».

⁵⁹ *Ibid.*, 23 juillet 1946 : « Sonderbar – es ist wie Huyton mit umgekehrten Vorzeichen. Genauso ! »

⁶⁰ *Ibid.*, 26 juillet 1946 : « Ist es Huyton mit umgekehrten Vorzeichen ? Damals war ich auf der falschen Seite, und heute bin ich's gewissermassen auch. Damals konnte ich die englischen Offiziere nicht verknusen. Heute bin ich sozusagen einer ».

entraîne une ségrégation par rapport à la majorité : à Huyton, il était *enemy alien* dans un camp soumis à l'autorité militaire, tandis qu'en Allemagne, il fait partie de cette même autorité, ce qui provoque l'aliénation dans son propre pays. Il est dans les deux cas, corps étranger.

Un facteur supplémentaire empêche une identification totale au « camp » des Allemands, dont il semblerait qu'il ait voulu, dans un premier temps, faire partie, par une inclination naturelle : le sentiment, déjà entraperçu ailleurs, que cette Allemagne n'est pas celle qu'il a quittée. Il poursuit donc sa lettre sur ces prémisses : « Et aujourd'hui je sais que je ne suis pourtant pas dans le mauvais camp. C'est l'Allemagne d'Hitler, après tout, et ces jeunes garçons et ces jeunes filles, certes minces, mais bronzés et vigoureux, sont sûrement des Nazis⁶¹ ». Ce postulat justifie une intervention alliée visant à restaurer les bases d'une civilisation qui a souffert douze ans d'endoctrinement. Pevsner semble avoir adhéré au point de vue britannique supérieur, présenté dans les écrits de Robert Birley et généralement mis en pratique par les Britanniques et les Américains sous le nom de *reorientation*, un terme jugé moins autoritaire que celui de « rééducation ». Mais ces considérations générales n'influent pas sur son rapport quotidien avec les Allemands qu'il rencontre en tant que membre de la mission britannique, à commencer par les familles dont les logements sont réquisitionnés par l'armée. Certes, il est constamment conscient de sa fonction de représentation et de la dualité de son statut et s'efforce d'avoir une conduite irréprochable : « Mon 'hôte' joue du Schubert et je suis assis à ses côtés, très humble (ostensiblement humble, comme quand on laisse ostensiblement sa place à une dame), dans le seul but de montrer qu'il y a des Anglais formidables⁶² ». Cet uniforme britannique qui le place du côté des Anglais lui donne d'emblée une supériorité symbolique qu'il cherche à compenser par une grande humilité, dans l'espoir de créer un sentiment favorable à son égard. On remarque les guillemets au mot « hôte » qui n'est utilisé que pour préserver les apparences. Il est plus aisé de fonder une relation de confiance avec les habitants sur cette apparence de sociabilité. Pevsner fait preuve d'une grande pudeur quant aux conditions d'occupation qu'on impose à cette famille avec laquelle, de fait, les liens tissés s'avèrent effectivement sincères. Ainsi, la même scène décrite dans une lettre à son fils Dieter, en anglais, renverse sans en avoir l'air la polarité « eux » et « nous » : « Pendant que j'écris, un monsieur, à son piano, joue du Schubert. Mais 'nous' avons réquisitionné la maison et le mobilier, et il habite dans le

⁶¹ *Ibid.* : « Und heute weiss ich, dass ich doch nicht auf der falschen Seite bin. Es ist ja doch Hitlers Deutschland, und die Jungens und jungen Mädchen, dünne, aber braune und kräftig (mit demonstrativ wenig an) sind sicher Nazis ».

⁶² *Ibid.*, 29 juillet 1946 : « Mein 'Wirt' spielt Schubert, und ich sitze bescheiden dabei – demonstrativ bescheiden, so wie man demonstrativ einer Dame Platz macht usw. – alles nur zu zeigen, was es für wunderbare Engländer gibt ».

grenier⁶³ ». La distance créée par les guillemets annule l'implication de Pevsner dans le « nous » qui désigne les forces d'occupation britannique. Son sentiment d'appartenance pencherait plutôt, naturellement, vers ce foyer typique de la *Bildungsbürgertum* où l'on continue à rendre hommage aux arts et à la musique malgré les circonstances précaires du quotidien. S'il écrit ensuite que « les choses sont comme elles devraient être », la dernière impression de ce paragraphe est une marque de compassion : « C'est quand même triste pour lui⁶⁴ ». En compagnie de sa collègue Lorna Hubbard, hébergée dans la même maison, il a de longues conversations avec cette famille de musiciens et ces moments intimes rétablissent un semblant de normalité qui l'apaise : « Si l'on restait plus longtemps, les gens d'ici deviendraient des amis, ce sont des personnes élégantes et aimables, dont je me sens chaque jour plus proche⁶⁵ ». Les circonstances ne lui permettent jamais vraiment d'oublier ce qui les séparaît : « La cuisine et le service sont assurés par les habitants de la maison réquisitionnée pour faire office de mess, ce sont des gens très soignés et gentils [...] et nous faisons preuve à leur égard, cela va de soi, de la plus grande politesse⁶⁶ ». Conscient d'être perçu comme un officier, même si ses efforts de sociabilité visent à atténuer la différence qui existe entre lui et ses anciens compatriotes, on voit qu'il prend très à cœur la responsabilité qui incombe aux envoyés britanniques. Cette responsabilité ne se traduit pourtant pas dans des expressions d'enthousiasme à l'idée de servir une grande cause. Pevsner trouve certes dans son travail d'étude sur le design allemand un refuge dans lequel il peut calmer son état de confusion intérieure et bloquer les images du chaos qui forme son environnement quotidien pendant son séjour. Cependant, le climat d'hostilité envers les occupants se révèle jusque dans le travail. Il raconte comment, lors d'une visite auprès de fabricants, ils ont été mal reçus : « pour la première fois, un accueil on ne peut plus glacial. Evidemment. Malgré tout, je n'aime pas ça⁶⁷ ». Il reste sur l'idée que c'est une exception, même s'il s'y est apparemment préparé : « Cela montre qu'il y a du bon et du mauvais 'parmi nous', et les fabricants aussi peuvent être hostiles, serviables à outrance, ou des gens bien⁶⁸ ». On ne fera que signaler l'occurrence des guillemets à « parmi nous », un mécanisme d'écriture qui a déjà été interprété plus haut. Cette mission cause sûrement de la gêne, le sentiment d'être un intrus, sentiment qu'il convient donc de combattre par une conduite irréprochable. D'où son indignation face à l'attitude de

⁶³ *Id.* à Dieter Pevsner, 27 juillet 1946, *ibid.* : « While I write a gentleman plays Schubert on his piano. But 'we' have requisitioned the house and furniture and he lives in the attic ».

⁶⁴ *Ibid.* : « But, mind you, that is quite as it should be, as I'll explain to you later on. Only it's sad for him ».

⁶⁵ *Id.* à Carola, 29 juillet 1946, *ibid.* : « Die Leute hier, wenn man länger dableibe, würden Freunde werden, feine, nette Leute, denen man von Tag zu Tag ein bisschen näher kommt ».

⁶⁶ *Ibid.*, 28 juillet 1946 : « Die Leute, deren Haus als Mess requisiiert ist, kochen selbst und servieren, gepflegte nette Leute [...] und wir behandeln sie natürlich mit ausgesandter Höflichkeit ».

⁶⁷ *Ibid.*, 29 juillet 1946 : « zum ersten Mal steinerster Empfang. Natürlich. Und doch mag man's nicht ».

⁶⁸ *Ibid.* : « So sieht man, dass es Gute und Böse 'bei uns' gibt, und die Fabrikanten genauso, feindlich, aufdringlich hilfsbereit, und ein paar aufrechte ».

certains militaires britanniques ou même de certains de ses collègues de mission, qui ne se plient pas à la contrainte de représenter dignement les forces alliées et qui, pour Pevsner, exploitent la situation. Il les appelle d'ailleurs des « *Vulturs* » (« vautours »), utilisant le substantif anglais même dans les lettres en allemand :

Ce qui fait peine à voir n'est souvent que de l'indifférence. J'étais tout à l'heure juste à côté de deux *Vulturs*. L'un d'entre eux donnait à manger au petit chien l'un de ces délicieux biscuits blancs au fromage. Ils ne savent pas qu'une jeune mère, hier, est très reconnaissante quand je lui en ai donné trois. Je les avais d'ailleurs volés⁶⁹.

L'historien d'art est choqué par leur manque de charité et leur égoïsme, mais surtout par leur comportement ostentatoire de maîtres de maison chez les habitants qui les hébergent. Alors qu'il essaye de préserver une apparence de sociabilité, certains officiers n'ont pas tant d'égards :

La mère travaille aussi à la cuisine (elle est chanteuse lyrique) et nous prépare des plats allemands somptueux. [...] Et quand l'un des *Vulturs* dit à l'autre : « Mais oui, c'est possible, tu n'as qu'à demander à cette fille ! », moi je me cherche bien vite un trou de souris⁷⁰.

Tout en étant présent dans son pays d'origine du côté des Alliés, il ne va jamais jusqu'à porter le masque de l'occupant. Aucune de ses lettres ne laisse transparaître un esprit de revanche.

1.3 Un historien parmi les ruines

Cette revanche n'aurait de toute manière aucune prise sur le peuple allemand, puisqu'une ruine matérielle absolue compose désormais leur quotidien et vient faire écho à leur chaos intérieur. Devant ce spectacle, la peine des observateurs n'est guère mitigée par la conviction d'une responsabilité collective. La guerre qui vient de se terminer est devenue partie intégrante du paysage qui pourtant conserve son innocence, comme par exemple dans la description de Frisch :

La belle campagne allemande ! Partout un paysage ondulant d'étendues fertiles, des collines au-dessus desquelles flottent des nuages blancs, des églises, des arbres, des villages, la ligne d'horizon des montagnes proches ; ça et là un aérodrome, le scintillement argenté de bombardiers alignés en longues rangées, ici

⁶⁹ *Ibid.* : « Die Sachen, die weh tun, sind oft einfach Gedankenlosigkeit ; Eben war ich bei zwei Vulturs nebenan. Einen fütterte eines von den vorzüglichen weissen Cheesebiscuits an das Hündchen. Die wissen nicht, wie denkbar eine junge Mutter gestern für drei davon war. Eben habe ich sie geklaut ».

⁷⁰ *Ibid.* : « die Mutter ist auch in der Küche (sie ist Konzertsängerin) und backt feines deutsches Gebäck. [...] Und wenn dann ein Vultur zu dem anderen sagt : 'Oh oh, that'll be alright, you just ask the girl !', dann such ich halt nach einem Mausloch ».

un tank criblé de balles gisant dans un fossé, le canon pointé vers le ciel, là une hélice à moitié enfouie dans la prairie⁷¹.

La description crée une étrange harmonie entre les éléments naturels que Frisch considère comme typiquement allemands et les signes d'une présence militaire passée. La quiétude rurale a été épargnée, en apparence du moins, et le contraste avec la Nature imperturbable qui a repris ses droits sert à Döblin à mettre en exergue la vision apocalyptique qu'offrent les villes :

Tu vois les champs, bien alignés, une campagne ordinaire. Ils ont nettoyé les prés, tracé à nouveau les sentiers. La forêt allemande, tant de fois chantée ! [...]

Et puis, cela devient plus criant : des tas de ruines, des fossés, cratères de grenades ou de bombes. Là derrière, des restes de maisons. Puis à nouveau des arbres fruitiers dénudés, avec des tuteurs. Une scierie intacte, les maisons alentour détruites⁷².

Les images contrastées qui défilent sous ses yeux pendant son voyage en train à travers l'Allemagne forment une succession d'impressions contradictoires, entre réminiscences poétiques et clichés pris sur le vif qui le rappellent à la dure réalité :

La plate campagne a l'air entretenue. Mais les villes, elles sont, désertes. Complètement désertes... Il est maintenant possible de se promener dans les rues de certaines villes, les remblais et, souvent aussi, les chemins piétons, ont été déblayés. On remarque alors à droite et à gauche les restes de ce qui étaient autrefois des maisons et qui s'offrent au regard, aujourd'hui, comme des caissons de pierre, sans couvercles. [...] Certaines sont encore debout, avec leurs quatre murs, mais rien au milieu, et en-dessous gît un tas de décombres. Parfois tout un caisson s'est replié sur un côté, ou s'est écroulé vers l'intérieur. [...] Et la plupart du temps il ne reste rien qui ressemblât vraiment à une maison. [...] Les décombres contiennent aussi beaucoup de cadavres. Ils gisent là et rendent la rue horriblement silencieuse⁷³.

⁷¹ Frisch, *Tagebücher*, *op. cit.*, p. 47 : « Schönes deutsches Land ! Nichts als ein Wogen von fruchtbarer Weite, Hügel und weiße Wolken darüber, Kirchen, Bäume, Dörfer, die Umrisse nahender Gebirge ; dann und wann ein Flugplatz, ein Glitzern von silbernen Bombern, die in langen Reihen stehen, einmal ein zerschossener Tank, der schräg im Graben liegt und mit seiner Kanone in den Himmel zeigt, einmal ein verbogener Propeller in der Wiese ».

⁷² Döblin, *Autobiographische Schriften*, *op. cit.*, pp. 370-371 : « Du siehst die Felder, wohlausgerichtet, ein ordentliches Land. Sie haben die Wiesen gesäubert, die Wege glatt gezogen. Der deutsche Wald, so viel besungen ! [...] Nun wird es deutlicher : Trümmerhaufen, Löcher, Granat- oder Bombenkrater. Da hinten Reste von Häusern. Dann wieder Obstbäume kahl, mit Stützen. Ein Holzschneidewerk intakt, die Häuser daneben zerstört ».

⁷³ *Ibid.*, p. 377 : « Das flache Land sieht gepflegt aus. Wüst sind nur die Städte. Und wie wüst. [...] Man kann durch die Straßen vieler Städte spazieren, der Damm und oft auch der Fußsteig ist freigemacht. Man stellt dann rechts und links etwas fest, was früher Häuser waren, sich aber dem Blick jetzt als geöffnete Steinkasten ohne Deckel präsentiert. [...] Manche stehen noch mit allen vier Wänden, aber in der Mitte ist nichts, unten liegt ein Schutthaufen. Manchmal ist ein ganzer Kasten seitlich umgeknickt oder nach innen gefallen. [...] Und recht oft steht überhaupt nichts, was einem Haus ähnelt [...]. Der Schutt birgt auch viele Leichen. Da liegen sie und machen die Straßen furchtbar still ».

Pour Döblin, les ruines sont devenues « symbole du temps⁷⁴ » : il ne reste plus que les carcasses dépouillées de sens de ce qui formait autrefois l'univers quotidien des habitants. Les ruines sont aussi un *leitmotiv* dans les lettres de Pevsner, comme dans cet extrait :

C'est terrible : cette même campagne bonne et riche, une fois dépassées les zones détruites, et puis soudainement, un train, dans une gare, et rien que des réfugiés dans des wagons à bétail, des vieillards, des enfants sans chaussettes [...], une mère qui lave des vêtements sur le quai. Cologne et la Ruhr sont une vision terrible, des ruines, des ruines, des ruines, des décombres pas encore déblayés, partout des pans de murs qui tiennent à peine debout, et au milieu de tout cela, des maisons moins endommagées, aux rideaux propres, et, une fois, une pièce inhabitée, à l'étage, où il manquait juste la façade⁷⁵.

Lorsque l'on se rappelle la vocation première que Pevsner accorde à l'architecture dans ses recherches, on comprend qu'il ait été saisi par ces visions de l'antithèse de tout ce qu'il défend : l'architecture comme lieu de vie, une société décentement logée. Au lieu de cela, il découvre des villes-fantômes, et des réfugiés dont les rituels triviaux ont été privés de leur contexte naturel.

En plus d'une architecture vernaculaire dévastée, l'historien de l'art fait également le constat éprouvant de la destruction du patrimoine artistique, comme dans la ville de Minden en Westphalie : « la cathédrale de Minden est affreuse (cette œuvre si belle) : l'ouvrage ouest tient debout mais n'a plus de toit et les voûtes se sont écroulées, laissant l'église béante⁷⁶ ». Ce qu'il voit est la concrétisation de longues listes répertoriant les monuments touchés par les bombardements, que l'on retrouve dans ses archives personnelles des années de guerre⁷⁷. C'est le signe qu'il s'est tenu alors régulièrement informé de l'ampleur des destructions qui vont pour lui à l'encontre de l'œuvre humaine universelle de l'architecture comme matérialisation de l'esprit d'une civilisation, de déploiement de facultés intellectuelles impressionnantes dans l'espace de vie. Sur papier et sur le terrain, il prend après la guerre la mesure des pertes qu'il juge, comme bien d'autres, irréparables :

Et cet après-midi, Hildesheim – les destructions m'ont fait monter les larmes aux yeux. – Cathédrale Ste Marie et église St Michel – J'ai emmené Hans et Lorna

⁷⁴ *Ibid.*, p. 369 : « Ruinen, das Symbol der Zeit ».

⁷⁵ Lettre de Nikolaus Pevsner à Carola, 23 juillet 1946, AP : « It is dreadful, – the same good rich countryside once you are through the destructions, pleasant, little houses, crops, forests – and then suddenly a whole train in a station with nothing but refugees in cattle-trucks, old men, children without socks and a mother washing clothes on the platform. Cologne and the Ruhr are fearful, ruins, ruins, ruins, rubble, uncleared, and unsafe walls standing up everywhere, and in between, less damaged houses with neat curtains, and once an inhabited room on an upper floor with the front wall simply missing ».

⁷⁶ *Ibid.* : « der Dom in Minden ist schrecklich – dieses herrliche Werk – das Westwerk aufrecht aber ohne Dach, und die ganze Kirche offen mit den herabgestürzten Gewölben ».

⁷⁷ Voir le dossier GP 1/6 : extraits de journaux allemands 1943-1947, correspondance de Pevsner dans le cadre d'une enquête pour l'*Architectural Review*, « Ancient Monuments in Germany », 1946.

parmi les ruines, et un étudiant allemand en architecture est là, et nous regardait. Je redoutais cette visite comme des obsèques⁷⁸.

Cette anecdote raconte une version au négatif des nombreuses excursions faites par l'historien d'architecture, avec des étudiants, ou dans le cadre de ses recherches pour la rédaction des *Buildings of England* : il se fait le guide de ses collègues pour leur montrer ce qui aurait dû être, un moment poignant qu'il appréhende car c'est une forme dérisoire et accentuée du processus d'*Einführung*. La réaction de l'observateur dans l'espace qui n'en est plus un s'apparente aux funérailles de la culture allemande, auxquelles assiste aussi une figure quasi-fantomatique. Cet étudiant en architecture qui observe les observateurs est à la fois témoin du passé et porteur de l'impossible tâche de reconstruire l'Allemagne, de la faire émerger du chaos.

2 La diffusion internationale de l'historiographie pevsnerienne : les publications à l'étranger

Dans les transferts culturels liés à la publication des écrits de Pevsner à l'étranger, le processus de réécriture est évident dans les traductions qui adaptent ces textes à la diversité des contextes d'accueil, mais on traitera aussi le déplacement vers les États-Unis dans une perspective similaire, puisque même en l'absence de passage d'une langue à l'autre, il y a transformation du contexte de réception. L'étude des traductions nous guide vers le sens le plus littéral des transferts, puisque nous observons le déplacement et remplacement de certains discours, sélectionnés pour leur pouvoir évocateur potentiel par la sphère qui s'apprête à les accueillir. En y adjoignant des pistes d'analyse telles que le travail des maisons d'édition, qui s'impliquent dans l'importation et la diffusion d'ouvrages étrangers, ou les réseaux de consultants (traducteurs, universitaires, journalistes) qui agissent comme médiateurs, nous traçons un parcours alternatif à travers la bibliographie de Pevsner qui fera apparaître d'autres accents, d'autres points d'entrée, dans les cultures où elle s'est propagée. Nous procéderons en abordant successivement les grandes œuvres traduites. Dans l'ensemble, la sphère germanophone est la plus réceptive aux travaux de l'historien d'art, dans un mécanisme sous-jacent de réappropriation.

⁷⁸ *Ibid.*, 26 juillet 1946 : « Und nachmittags Hildesheim – es treibt einem die Tränen in die Augen. Maria und Michaelskirche – ich habe Hans und Lorna hineingenommen in die Reste, und ein deutscher Architekturschüler stand dabei und sah uns an. Ich fürchte mich wie auf einem Begräbnis ».

2.1 La réception de l'historiographie du Mouvement moderne

La publication de *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* en 1936 chez Faber & Faber marque le début de la phase britannique de la carrière de Pevsner. Une édition américaine sort la même année et fait l'objet d'une réimpression en 1937⁷⁹. La critique de cette édition par Meyer Schapiro (1904-1996)⁸⁰, parue en 1938 dans *Zeitschrift für Sozialforschung*, nous renseigne à la fois sur le point de vue d'un intellectuel d'origine émigrée (le père de Schapiro était un enseignant d'hébreu lithuanien et s'est réfugié à Brooklyn avec sa famille en 1906 alors que Meyer avait trois ans) sur un autre universitaire déplacé, et sur la place accordée à Pevsner dans la recherche de langue allemande de l'époque.

En 1936, l'historien d'art américain critique 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)⁸¹. S'il salue la volonté affichée de développer une approche scientifique des études sur l'art et dit avoir l'intention de s'en inspirer dans ses propres travaux, Schapiro fait de son compte-rendu une mise 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'art⁸².

Or, le même reproche est fait à *Pioneers of the Modern Movement* deux ans plus tard. À première vue pourtant, son classement dans la rubrique « Spezielle Soziologie » de la revue indique que le livre de Pevsner est perçu à la lisière entre histoire de l'art et sociologie de l'art. De plus, l'essai de Schapiro commence par un compliment : « Le livre est un aperçu soigneux, bref et bien documenté de l'histoire de l'architecture

⁷⁹ *Id.*, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*. New York : Stokes, 1937.

⁸⁰ Sur l'impact de l'historiographie de Meyer Schapiro dans la « nouvelle ère » de l'histoire de l'art aux États-Unis, voir Persinger, Cindy, « Reconsidering Meyer Schapiro and the New Vienna School », *Journal of Art Historiography*, n° 3, décembre 2010. [En ligne] <<http://arthistoriography.wordpress.com/number-3-december-2010/>> (dernière consultation le 9 juin 2014).

⁸¹ Voir Aurenhammer, Hans, « Hans Sedlmayer und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938-1945 », in : Held, Jutta et et Martin Papenbrock (éd.), *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*. Göttingen : V & R, 2003, p. 139-172 et 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.

⁸² Schapiro, Meyer, « New Viennese School », *Art Bulletin*, vol. 18, 1936, pp. 258-266, ici p. 260 : « The appearance of comprehensiveness conceals the lack of historical seriousness [...]. We reproach the authors not for neglecting the social, economic, political, and ideological factors in art but rather for offering us as historical explanations a mysterious racial and animistic language in the name of a higher science of art ».

moderne et des arts appliqués⁸³ ». Il continue cependant en déplorant 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 confuses⁸⁴ ». Par exemple, le critique 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 Nouveau comme un agent de progrès artistique. Il identifie les concepts de *Zeitgeist* et de caractère national comme étant les points faibles de l'ouvrage car ils conduisent à « remplacer la situation historique par une catégorie psychologique générale⁸⁵ ». Écrivant de New York pour un lectorat germanophone, Schapiro 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 écrit en 1938 un article intitulé « Architettura », qui se présente plus comme un compte-rendu que comme une critique ; l'auteur 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 tous reconnurent toujours dans les évolutions de tendances qui se succèdent la continuité avec la pensée de Morris et leur dépendance par rapport à lui⁸⁶ ». Le texte se termine sur une citation de Walter Gropius, reprise de l'ouvrage de Pevsner et interprétée comme la « grande leçon » de l'architecte et directeur du *Bauhaus* : « L'architecture implique la maîtrise des espaces⁸⁷ ». Labò, architecte génois, collaborateur de la revue d'architecture *Casabella*, entretient depuis les années 1920 une correspondance soutenue avec l'historien d'origine allemande. Il partage manifestement avec Pevsner 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 de son compte-rendu qui présente *Pioneers* comme la synthèse que les

⁸³ *Id.*, « Pioneers of the Modern Movement », *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 7 n° 1, pp. 291-293, ici p. 291 : « das Buch ist eine sorgfältige, knappe und gut dokumentierte Übersicht über die Geschichte der modernen Architektur und Werkkunst bis zum Weltkrieg ».

⁸⁴ *Ibid.* : « Äusserst verständnisvoll in der Beurteilung einzelner Leistungen, sind Pevsners allgemeine historische Charakterisierungen und Theorien manchmal doch recht widerspruchsvoll und unklar ».

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 292-293 : « dieselbe Tendenz, die Analyse der historischen Situation durch eine allgemeine psychologische Kategorie zu ersetzen ».

⁸⁶ Labò, Mario, « Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* », *Il Lavoro*, 5 août 1938 : « Il movimento inglese terminò presto : l'iniziativa passò al continente ed all'America. Ma tutti riconobbero sempre nelle tendenze successivamente evolute la continuità col pensiero di Morris e la dipendenza di lui ».

⁸⁷ *Ibid.* : « L'architettura implica la padronanza degli spazii. E questa è la grande lezione di Gropius ».

architectes attendaient⁸⁸. On peut voir dans cette relation 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. Ayant trouvé cette dimension dans *Pioneers*, il se fait alors le porte-parole de l'historien allemand en Italie.

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 Pevsner⁸⁹. Ce dernier s'en plaint à Faber & 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, il aurait notamment souhaité déplacer Antonio Sant'Elia, confiné jusqu'alors à une note de bas de page, et l'inclure dans le corps de la démonstration⁹⁰. Cette opportunité d'ouverture lui est donnée l'année suivante, quand Philip Johnson, conservateur au *Museum of Modern Art* (MoMa) de New York, le contacte pour discuter d'une réédition de *Pioneers* par le musée⁹¹. Le MoMa, qui s'est doté en 1932 d'un département d'architecture en réponse à la demande croissante de connaissances sur le modernisme, voit dans les travaux de Pevsner une ligne directrice qui correspond aux tendances majeures dans les recherches de ce département, et les valide en même temps : 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. Cette place nouvelle dans l'historiographie se traduit par le changement de titre de l'édition retravaillée, qui paraît finalement en 1949 : *Pioneers of Modern Design : From William Morris to Walter Gropius*⁹².

Pevsner souhaiterait voir son livre, qui met à l'honneur la part allemande dans l'émergence du Mouvement moderne, publié un jour dans son pays natal. En 1954, il demande au directeur des publications du MoMa, Monroe Wheeler, si celui-ci voit une objection à ce qu'il se mette directement en contact avec des éditeurs allemands, ajoutant entre parenthèses : « je crois que vous êtes au courant que la traduction a

⁸⁸ Pour une présentation de Mario Labò dans le cadre des transferts culturels auxquels il contribue en Italie, voir Formia, Elena, « Mario Labò, médiateur culturel dans l'Italie de la reconstruction », in : Garric, Jean-Philippe, Émilie d'Orgeix et Estelle Thibault (éd.), *Le livre et l'architecte : actes du colloque, Paris, 31 janvier - 2 février 2008*. Wavre : Mardaga, 2011, pp. 91-98. La correspondance entre Mario Labò et Nikolaus Pevsner est conservée à la Fondazione Mario e Giorgio Labò, à Gênes.

⁸⁹ Pevsner, Nikolaus, *I pionieri del movimento moderno da William Morris a Walter Gropius*. Milan : Rosa e Ballo, 1945. Voir la lettre des éditions Faber & Faber à Nikolaus Pevsner, 28 février 1946, GP 2/16.

⁹⁰ Lettre d'*id.* aux éditions Faber & Faber, 13 mars 1946, Archives Faber, Londres.

⁹¹ L'influence de Philip Johnson dans la transition de *Pioneers of the Modern Movement* à *Pioneers of Modern Design* est analysée dans Sunwoo, « Whose Design ? », *op. cit.*

⁹² Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of Modern Design : From William Morris to Walter Gropius*. New York : Museum of Modern Art, 1949.

commencé de toute façon⁹³ ». Il reconnaît avoir trouvé « par chance » un traducteur prêt à commencer le travail sur une base spéculative, pariant sur sa notoriété et sur la continuité de ses relations avec le milieu universitaire en Allemagne depuis les années 1930. De fait, en 1956, Pevsner annonce à Wheeler qu'il a signé un accord avec Rowohlt Taschenbuch⁹⁴. L'édition du MoMa réimprimée, en 1957⁹⁵, sert de support à cette première traduction allemande, parue la même année sous le titre *Wegbereiter moderner Formgebung*⁹⁶.

Pevsner écrit une préface à destination du public allemand avec « un bref résumé de toutes les publications importantes dans la recherche et la littérature de 1949 à nos jours⁹⁷ ». Voici comment il explique sa démarche : « 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 réimpression⁹⁸ ». De manière ambiguë, l'historien d'art 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 il se dit convaincu de n'avoir nullement besoin de remettre en cause fondamentalement ses théories, qui restent selon lui pertinentes. Il l'affirme en fin de préface : « je n'ai pas entrepris de changements majeurs, puisque ceux-ci, à ma grande satisfaction, ne se sont pas avérés nécessaires⁹⁹ ». Les évolutions vers lesquelles pointe la bibliographie, très sélective, d'ouvrages publiés entre 1936 et 1956 « n'affectent ni le thème principal ni les accents principaux » de son analyse, ce qu'il interprète comme un signe que « le livre [a] eu une certaine incidence et [est] encore capable de cette incidence aujourd'hui¹⁰⁰ ».

Le critique d'art Will Grohmann confirme la pertinence de l'interprétation pevsnerienne du Mouvement moderne dans le *Tagesspiegel* en 1959. Dans un double compte-rendu du *Wegbereiter* de Pevsner et d'*Architektur : Wege zu einer optischen Kultur*, de Gropius¹⁰¹, il décrit ces ouvrages comme « deux livres de poche qui coûtent

⁹³ Lettre d'*id.* à Monroe Wheeler, 23 décembre 1954, GP 2/16 : « [Do you] have any objections if I start on my own contacting two or three German publishers about a German translation of my 'Pioneers' ? If any of them prove to be interested – I think you know that a translation is being undertaken anyway – the publisher would then have to get into touch with you about the illustrations and also the copyright arrangements ».

⁹⁴ Voir *ibid.*, 30 mai 1956.

⁹⁵ *Id.*, *Pioneers of Modern Design : From William Morris to Walter Gropius*. New York : Museum of Modern Art, 1957.

⁹⁶ *Id.*, *Wegbereiter Moderner Formgebung : Von Morris bis Gropius*. Hambourg : Rowohlt, 1957.

⁹⁷ Lettre d'*id.* à Monroe Wheeler, 17 mai 1957, GP 2/16 : « a Foreword which contains a brief summary of all the important research and literature which has come out between 1949 and now ».

⁹⁸ *Ibid.* : « This is a form which requires no resetting and yet presents to the reader what I would have done differently if it had been a case of a revised rather than a reprinted edition ».

⁹⁹ *Id.*, *Wegbereiter moderner Formgebung*, *op. cit.*, p. 7 : « [ich habe] keine wesentlichen Änderungen vorgenommen, da sich solche, wie ich mit Befriedigung feststellen konnte, nicht als notwendig erwiesen ».

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 9 : « [Die Änderungen] berühren weder das Hauptthema noch die Hauptakzentsetzungen. Das Buch dürfte somit eine gewisse Wirkung gehabt haben und dieser Wirkung noch heute fähig sein ».

¹⁰¹ Gropius, Walter, *Architektur : Wege zu einer optischen Kultur*. Francfort : Fischer, 1959.

trois fois rien et contiennent plus que d'épais pavés¹⁰² ». Rappelant la date de publication de la première édition, Grohmann affirme que l'étude de Pevsner est restée « la meilleure présentation de l'évolution de l'architecture et des arts appliqués et industriels de 1851 au début de la Première Guerre mondiale¹⁰³ », 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 se justifie 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 *Wegbereiter*¹⁰⁴ ».

Quelques choix d'interprétation dans la traduction allemande de 1957 attirent l'attention, à commencer par le concept de Mouvement moderne lui-même, transposé dans l'expression « nouveau style ». Par exemple, là où Pevsner écrit dans le premier chapitre de *Pioneers of Modern Design* : « The true pioneers of the Modern Movement are those who from the outset stood for machine art¹⁰⁵ », on lit dans la version allemande : « Die wahren Wegbereiter des 'Neuen Stils' sind die, welche von Anfang an zur Maschinenkunst standen¹⁰⁶ ». L'utilisation de guillemets instaure une distance, comme si ce concept pourtant fondamental dans l'ensemble du livre restait à l'état d'hypothèse de travail. On aurait pu s'attendre à voir *modern movement* traduit par *Moderne* ou *Modernismus*, ou encore par *International Style*, que l'on trouve parfois dans le vocabulaire architectural dans sa forme anglaise. De fait, alors que les critiques de l'auteur de *Pioneers* lui reprochent d'introduire *Modernismus*, notion considérée comme étrangère, dans le discours historiographique de l'art et de l'architecture en Angleterre, le terme n'est que peu usité en allemand, car on s'y réfère plutôt à l'aspect de nouveauté, comme dans l'expression *Neues Bauen* du début du XX^e siècle, tirée du vocabulaire des architectes eux-mêmes¹⁰⁷. La définition pevsnerienne du Mouvement moderne est donc présentée dans sa singularité.

Quand Pevsner parle littéralement de « nouveau style », comme dans l'extrait suivant, la persistance des guillemets réduit la portée universelle que l'auteur souhaite donner à son affirmation :

¹⁰² Grohmann, Will, « Von Morris bis Gropius », *Der Tagesspiegel*, 1^{er} février 1959.

¹⁰³ *Ibid.* : « die beste Darstellung der Entwicklung der Architektur und der handwerklichen, beziehungsweise industriellen Formgebung von 1851 bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges 1914 ».

¹⁰⁴ *Ibid.* : « Er setzt die Akzente nicht anders als Pevsner in den 'Wegbereitern' ».

¹⁰⁵ Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁶ *Id.*, *Wegbereiter moderner Formgebung*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁷ Voir par exemple Gropius, Walter, Plietzsch, Friedrich, Storck, Willy et Fritz Wichert (éd.), *Neues Bauen, 17. Ausstellung des Freien Bundes : von neuen Bauaufgaben, neuen Bauformen und neuen Stilelementen*. Mannheim : Freie Bund, 1914 ; Behne, Adolf. *Neues Wohnen, neues Bauen*. Leipzig : Hesse & Becker, 1927 et Gropius, Walter, (éd.), *Neues Bauen. Gropius-Ausstellung der Bauwelt-Musterschau : rationelle Bauweisen. Wanderausstellung des III. internationalen Kongresses für Neues Bauen*. Zurich : Kunstgewerbemuseum, 1931.

[The] chief aim [at the end of this book] is in fact to prove that the new style, the genuine and legitimate style of our century, was achieved by 1914. Morris had started the movement by reviving handicraft as an art worthy of the best men's efforts, the pioneers about 1900 had gone further by discovering the immense, untried possibilities of machine art. The synthesis, in creation as well as in theory, is the work of Walter Gropius.

Es ist das Hauptziel der folgenden Kapitel, klarzustellen, daß dieser « Neue Stil », der echte und anerkannte Stil unseres Jahrhunderts, 1914 erreicht war. Morris hatte die Bewegung ins Rollen gebracht durch Wiederbelebung des Handwerks als einer Kunst, die der Mühe der Besten wert ist, die Wegbereiter um 1900 hatten einen Schritt weiter getan mit der Entdeckung der unerschlossenen Möglichkeiten der Maschinenkunst. Die Zusammenfassung im Schaffen wie in der Theorie ist das Werk von WALTER GROPIUS¹⁰⁸.

Enfin, le traducteur emploie parfois l'adjectif *neu*, bien que, dans le texte original, Pevsner ait écrit « *modern* ». Ainsi, la phrase « Morris laid the foundation of the modern style ; with Gropius its character was ultimately determined¹⁰⁹ » devient « Morris legte den Grund zu dem 'Neuen Stil' ; durch Gropius wurde sein Charakter endgültig bestimmt¹¹⁰ ».

On observe en outre des moments de recontextualisation, de changement de cadre temporel, qui semblent imposés par la logique du texte, au vu du décalage entre le moment de la rédaction de *Pioneers of Modern Design* (lui-même une mise à jour de la publication de 1936), mais qui créent aussi un phénomène de distance, comme l'illustre ce passage sur Frank Lloyd Wright :

Wright's position in 1901 was almost identical with that of the most advanced thinkers on the future of art and architecture today.

So war WRIGHTs Stellung im Jahre 1901 beinahe genau die gleiche wie die der fortschrittlichen Denker fünfzig Jahre später¹¹¹.

Alors que Pevsner ancre sa démonstration dans le présent et parle de l' « art et de l'architecture d'aujourd'hui », (« *art and architecture today* »), le texte allemand, tout en transmettant certes la même information, dissimule le lien entre le passé et l'époque contemporaine.

En 1963, le texte de 1949 est utilisé pour une nouvelle traduction italienne, *I pioneri dell'architettura moderna*¹¹², publiée cette fois avec l'accord de Pevsner. L'initiative de cette traduction est à mettre au compte de Mario Labò, en étroite collaboration avec son épouse Enrica, qui en est également la traductrice¹¹³. La différence entre le titre allemand et le titre italien marque une variation dans l'approche des théories de Pevsner, ou du moins dans la manière dont les traducteurs souhaitent les

¹⁰⁸ Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, op. cit., p. 38 et id., *Wegbereiter moderner Formgebung*, op. cit., p. 30.

¹⁰⁹ Id., *Pioneers of Modern Design*, op. cit., p. 39.

¹¹⁰ Id., *Wegbereiter moderner Formgebung*, op. cit., p. 31

¹¹¹ Ibid., p. 24 et id., *Pioneers of Modern Design*, op. cit., pp. 31-32.

¹¹² Id., *I Pioneri dell'architettura moderna*. Bologne : Calderini, 1963.

¹¹³ Le couple compte parmi les amis proches de Nikolaus Pevsner. Voir la correspondance de Pevsner avec des éditeurs italiens où il fait mention de plusieurs visites chez les Labò à Milan en 1958, GP 2/17.

présenter au contexte d'accueil. *Formgebung* est un terme englobant qui rappelle plutôt la première intention de l'historien de l'art : offrir une synthèse des origines du modernisme à travers les différentes formes d'expression artistique dans lesquelles il se réalise, des beaux-arts à l'architecture. C'est aussi l'impression que donne le titre de la première version italienne de *Pioneers (I pioneri del movimento moderno)*. Sous l'influence de Labò, qui a cerné dans les théories de l'architecture en Italie un manque que l'ouvrage vient combler, l'historiographie de l'architecture occupe désormais le premier plan dans le message global.

D'ouvrage de référence, *Pioneers* semble avoir progressivement glissé dans la catégorie des œuvres charnières, qui sont incontournables sur le plan de l'histoire de la discipline, mais dont on reconnaît que les théories sont datées. On peut observer cette historicisation de la vision pevsnerienne dans une version récente de la traduction allemande. *Wegbereiter moderner Formgebung* a été publié à nouveau en 1983¹¹⁴ dans une traduction de l'historien de l'architecture Wolfgang Pehnt, et réédité en 2002. Sur le site des éditions Dumont, on peut lire la présentation suivante :

Dans la seconde moitié des années 1960 et au début des années 1970, dans le contexte d'un climat politique et intellectuel allemand toujours mouvant, DuMont Verlag publia certaines des œuvres les plus importantes des historiens de l'art qui ont été contraints d'émigrer en 1933, et força ainsi leur rapatriement et leur réhabilitation éditoriales. Une école guidée par la Raison et vouée aux axiomes de la pensée des Lumières qui y est liée, ayant déjà offert à l'espace anglo-saxon des impulsions majeures, reprenait alors ses droits en Allemagne¹¹⁵.

La ligne éditoriale ainsi fixée par l'éditeur allemand relève clairement d'un transfert culturel intentionnel. Les notions de rapatriement et de réhabilitation convoquées dans cette citation demandent cependant à être interrogées : s'il est important de noter un intérêt de la sphère culturelle allemande pour les travaux des intellectuels émigrés, il ne saurait être question d'un « rapatriement » de la pensée de Pevsner, comme s'il n'avait jamais été contraint d'émigrer. Certes, les études préparatoires de *Pioneers* ont été faites principalement en Allemagne, mais le contexte de rédaction (c'est-à-dire le statut d'émigré alors conféré à l'auteur, et la nécessité d'écrire en anglais) a nécessairement produit un autre ouvrage que celui envisagé.

¹¹⁴ Pevsner, Nikolaus, *Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius*, Cologne : Dumont, 1983.

¹¹⁵ « Nikolaus Pevsner, *wegbereiter moderner Formgebung* ». [En ligne] http://www.dumont-buchverlag.de/buch/Nikolaus_Pevsner_Wegbereiter_moderner_Formgebung/544 (dernière consultation le 9 octobre 2012) : « In der zweiten Hälfte der sechziger und den frühen siebziger Jahre, im Zuge eines sich insgesamt wandelnden geistigen und politischen Klimas in Deutschland forcierte der DuMont Verlag durch Herausgabe einiger ihrer wichtigsten Werke die publizistische Repatriierung und Rehabilitierung der 1933 zur Emigration gezwungenen Kunstwissenschaftler. Eine vernunftgeleitete, den Axiomen eines konsequenten Aufklärungsdenkens verpflichtete Schule, die im angelsächsischen Raum bereits wichtige Impulse gegeben hatte, kam nun auch in Deutschland wieder zu ihrem Recht ».

Cette nouvelle traduction en allemand, qui a pour intention de rétablir Pevsner dans son droit, n'est pas le simple reflet inversé du transfert initial, mais bien le vecteur d'un transfert culturel de nature différente. 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 telles seront ses ambitions et ses problèmes, le style de Gropius et des autres pionniers sera valide¹¹⁶.

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* à l'histoire 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 triompher¹¹⁷ ». La stratégie éditoriale visant à démontrer la résonance contemporaine de *Pioneers* est donc nuancée par le statut de document historique conféré par la postface.

2.2 L'histoire des académies d'art, un ouvrage qui fait autorité

Academies of Art, Past and Present, paru en 1940, est publié simultanément en Grande-Bretagne et aux États-Unis¹¹⁸ et mentionné dans les grandes revues spécialisées, qui soulignent le fait que Pevsner traite de façon exhaustive un sujet jamais abordé auparavant. Cet aspect est encore présent dans les compte-rendus récents : « En soixante ans, le sujet n'a d'ailleurs quasiment pas été repris et l'ouvrage n'a toujours pas d'égal¹¹⁹ ». *Academies of Art* est resté la référence sur le sujet. Réimprimée en 1973 avec une nouvelle préface, l'étude est certes traduite 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

¹¹⁶ Pevsner, *Wegbereiter moderner Formgebung*, 1983, *op. cit.*, quatrième de couverture : « Die schöpferische Aktivität dieser Welt, in der wir leben und arbeiten und die wir meistern wollen, eine Welt der harten Kämpfe und ohne persönliche Sicherheit – das ist es, was Gropius' Baukunst verherrlicht. Und so lange dies unsere Welt ist und dies ihre Ziele und Probleme bleiben, wird der Stil von Gropius und den anderen Wegbereitern seine Gültigkeit behalten ».

¹¹⁷ Pehnt, Wolfgang, « Nachwort », in : *ibid.*, pp. 244-245 : « Die *Pioneers* [...] verknüpften das Schicksal der neuen mit dem der alten Heimat, und sie drückten die Überzeugung aus, daß sich der bessere, der wahre Geist des verlorenen Vaterlandes durchsetzen werde ».

¹¹⁸ Pevsner, Nikolaus, *Academies of Art, Past and Present*. New York : Macmillan, 1940.

¹¹⁹ Rasse, Paul, « La généalogie d'une institution : Nikolaus Pevsner, *Les académies d'art* », *Communication et langages*, vol. 123, n° 1, 2000, pp. 116-117, ici p. 116.

Cambridge en 1940, à une époque où les académies, tombées en disgrâce, ne sont plus qu'une institution désuète et décriée¹²⁰ ».

La première traduction d'*Academies of Art, Past and Present* est la version italienne, *Le accademie d'arte*, en 1982, avec une introduction par l'historien de l'art Antonio Pirelli¹²¹, suivie en 1986 de la traduction allemande, *Die Geschichte der Kunstakademien*¹²², puis française, *Les académies d'art*, en 1999, qui inclut une traduction de la préface de Pirelli¹²³. Aucune des traductions 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 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 ont-ils contribué à la formation de l'image de l'historien à l'étranger, faisant de lui un érudit de l'histoire sociale de l'art ? C'est ce que donne à penser ce compte-rendu de 2001 :

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 pistes¹²⁴.

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 délivré¹²⁵.

Cette image est en décalage avec le statut de Pevsner en Grande-Bretagne, personnalité publique présente voire omniprésente dans les débats contemporains autour de l'art et

¹²⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹²¹ Pevsner, Nikolaus, *Le Accademie d'arte*. Turin : Einaudi, 1982.

¹²² *Id.*, *Die Geschichte der Kunstakademien*. Munich : Mäander, 1986.

¹²³ *Id.*, *Les académies d'art*. Paris : Monfort, 1999.

¹²⁴ Guichard, Charlotte, « Nikolaus Pevsner, *Les Académies d'art*. Compte-rendu », *Revue de synthèse*, vol. 4, n° 2-4, 2001, pp. 716-719, ici p. 719.

¹²⁵ Pirelli, « Préface », in : Pevsner, *Les Académies d'art*, *op. cit.*, p.1.

de l'architecture, se voulant à la fois historien, vulgarisateur et critique. Il semblerait que la perspective de l'étranger ait plutôt fait de lui le spécialiste, l'érudit qu'il aspirait à être pour répondre à l'idéal de *Kunsthistoriker*.

2.3 L'importance du concept d'espace dans l'historiographie internationale de l'architecture

An Outline of European Architecture (1942) est le livre le plus populaire de Pevsner, le plus souvent réédité et le plus souvent traduit. Chaque nouvelle édition (1948, 1951, 1953 et 1957) est révisée et augmentée : l'historien d'art ajoute par exemple, en 1951, des chapitres sur le gothique français, sur le XVII^e siècle en France et sur le maniérisme, et en 1957 sur les débuts du christianisme, sur la période byzantine et sur le XVIII^e siècle français¹²⁶. La même année paraît la traduction allemande, *Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, (qui en est à sa neuvième version en 2008), suivie en 1963 d'une édition en format poche¹²⁷. Un compte-rendu de cette édition allemande la présente comme un « manuel passionnant », voire « le meilleur manuel sur l'architecture européenne du VI^e au XX^e siècle qui soit disponible aujourd'hui¹²⁸ » pour les étudiants d'architecture.

Pevsner insiste sur l'importance de cette version de son étude dans la préface : le livre est conçu à l'origine comme « une représentation simple et lisible de l'histoire de l'évolution de l'architecture européenne [...] destiné aux enseignants et aux étudiants, ainsi qu'aux collégiens et aux lycées, conformément au programme pédagogique des livres de la collection Penguin¹²⁹ ». L'accessibilité de cette représentation explique selon lui le succès d'*Outline* en Angleterre. Pour être diffusée en Allemagne, cette vision nécessite toutefois d'être fondamentalement remaniée :

Maintenant, dans cette nouvelle forme dont je me réjouis vivement, il lui faut faire ses preuves auprès d'un nouveau public, un public qui apportera avec soi, en plus de l'enthousiasme et de l'ouverture d'esprit du lecteur anglais, une expérience encore plus grande, une expérience de voyage¹³⁰.

¹²⁶ L'édition de 1951 compte 301 pages et celle de 1957, 328, contre les 159 pages de la première édition de 1942.

¹²⁷ Pevsner, Nikolaus, *Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Munich : Prestel, 1957, réimpression 1963.

¹²⁸ « Ein spannendes Handbuch », *Westdeutsche Rundschau*, 27 juin 1964 : « Dies ist wahrscheinlich das beste Handbuch über die Architektur in Europa vom 6. bis zum 20. Jahrhundert, das es zur Zeit gibt ».

¹²⁹ Pevsner, « Vorwort », *Europäische Architektur*, 1957, *op. cit.* : « [Dieses Buch] war als eine einfache, lesbare Darstellung der Entwicklungsgeschichte der abendländischen Baukunst gedacht und hat als solche in England Anklang gefunden. [Es] war ursprünglich für Lehrer und Studenten, auch für Sekundaner und Primaner gedacht, wie es dem pädagogischen Programm der Penguinbücher entspricht ».

¹³⁰ *Ibid.* : « Nun muß es sich in dieser neuen Form, die ich aufs wärmste begrüße, auch für eine neues Publikum ausweisen, ein Publikum, das zu dem Enthusiasmus und der Aufgeschlossenheit des englischen Lesers wohl noch eine größere Erfahrung, auch Reiseerfahrung, mitbringt ».

L'historien postule chez les Allemands une plus grande familiarité avec les ouvrages théoriques de ce genre et une meilleure connaissance des œuvres qui forment le patrimoine architectural européen : « J'ai fait tout mon possible, notamment des ajouts nombreux et souvent approfondis sur des monuments allemands et un chapitre conclusif inédit qui retrace les développements de 1914 à 1957. Espérons que les éditeurs et moi-même avons fait du bon travail¹³¹ ». Commentant justement cette dernière partie, le compte-rendu déjà cité plus haut note : « Des jugements sévères frappent souvent notre architecture récente. Le projet berlinois 'Interbau', par exemple, est selon Pevsner une absurdité parce que ces bâtiments n'ont pas de fondement sociologique¹³² ». La version allemande d'*Outline* est donc aussi un ouvrage engagé qui n'hésite pas à délivrer des opinions parfois polémiques. Cette section a été ensuite traduite en anglais pour l'édition commémorative de 1960, dans laquelle est conservé le chapitre sur le développement de l'architecture après 1914. La version allemande de 1957 est traduite en italien en 1959 sous le titre, *Storia dell'architettura europea*, avec une préface de Mario Labò, puis rééditée en 1966 (cette fois sur la base de la traduction allemande de 1963). La circulation du texte entre les différentes langues l'enrichit de couches interprétatives supplémentaires et de changements de perspective.

Il existe également une traduction française, *Génie de l'architecture européenne*, datant de 1965 et reproduite en fac-similé en 1991 avec une présentation du critique d'architecture François Chaslin¹³³. L'édition de 1965 est aussi parue en livre de poche en 1970, ce qui confirmerait le statut de manuel conféré à *Outline* à travers la succession des traductions¹³⁴. Nous nous attardons sur cette version française comme cas d'étude pour déterminer sous quelle forme se traduit la théorie du *Zeitgeist* qui constitue le fondement de l'analyse historique de Pevsner. Ce concept, considéré (pas seulement par ses détracteurs) comme un corps étranger dans l'historiographie de l'art en Grande-Bretagne, est-il plus facile à accepter dans les autres espaces culturels ? Il ne faut pas oublier le décalage important entre le temps de la réception de l'œuvre originale et sa réception dans un contexte francophone.

En anglais, les remarques de Pevsner se présentent comme des définitions de l'essence des choses et des entités qu'il évoque : le verbe « être » entre souvent dans la construction grammaticale, tandis que le terme même d'essence, sous une forme substantive ou adjectivale, est récurrent, comme dans cet extrait de l'introduction : « a

¹³¹ *Ibid.* « [Ich habe] mein möglichstes getan, und zwar hauptsächlich durch zahlreich und oft umfangreiche Zusätze über deutsche Bauten und durch ein völlig neues Schlußkapitel, das die Entwicklung von 1914-1957 verfolgt. Mögen wir beide, der Verlag und ich, damit das Richtige getroffen haben ».

¹³² « Ein spannendes Handbuch », 1964, *op. cit.* : « Unsere neue Architektur erfährt da oft harte Urteile. Das Berliner 'Interbau'-Unternehmen zum Beispiel ist für Pevsner ein Unding, da diesen Bauten das soziologische Fundament fehlt ».

¹³³ Pevsner, Nikolaus, *Génie de l'architecture européenne*. Paris : Tallandier, 1965 et Paris : Chêne, 1991

¹³⁴ Comme dans le chapitre 7, les extraits commentés ci-après sont tirés de l'édition de poche de 1970.

civilization may appear entirely clear in its essential characteristics ». Or, la notion d'essence disparaît dans la phrase française : « bien qu'une civilisation puisse apparaître très clairement définie¹³⁵ ». De l'énonciation de l'être, on passe à une définition qui est nécessairement une interprétation. *Outline* dans sa traduction française n'est plus un texte canonique qui détermine la norme d'interprétation, mais le témoin d'une certaine écriture historiographique. Ceci est confirmé par exemple au vu de la traduction d'« historical categories » par « limites historiques¹³⁶ », ou de la phrase : « This plainness is typical of the 11th century » par « Cette simplicité appartient typiquement au XI^e siècle¹³⁷ », qui entraîne là encore le décalage de statut, entre essence et appartenance à une catégorie. Les choix de traduction en français viennent atténuer certains aspects qui peuvent paraître dogmatiques. Ainsi, à propos de l'architecture de l'époque de Charlemagne, Pevsner écrit : « The style and character of the architecture built for him and his successors is a perfect visual demonstration of his programme ». Deux éléments disparaissent de la version française, l'adjectif mélioratif et le pouvoir rhétorique de la « démonstration », atténué en « image » : « Le style de l'architecture bâtie pour lui-même et ses successeurs est l'image de ce programme¹³⁸ ». À l'inverse, on a parfois un effet de radicalisation. Dans un passage de la traduction française sur les Normands, l'une de leurs caractéristiques raciales est posée comme une affirmation : « Ils ont naturellement coloré ces emprunts du dynamisme propre à leur race » alors que la version originale s'en tient à la notion d'esprit : « imbuing them with the energy of their native spirit¹³⁹ ». Pevsner est plus proche d'une transcription de la notion de *Volksgeist* alors que la phrase française va plus loin dans l'interprétation.

Qu'en est-il du terme même de *Zeitgeist* ? L'une des premières occurrences dans la traduction vient en fait en modifier le sens : « the changing spirits of changing ages » devient « l'évolution de l'esprit aux différentes époques¹⁴⁰ » : le concept d'une succession d'esprits correspondant à chaque période historique est remplacé par celui d'un esprit unique qui subit une modification dans le temps. Toutefois, cette notion fondamentale est souvent traduite plus littéralement : ainsi, « the full expression of the spirit of an age » reste « la pleine expression de l'esprit d'une époque¹⁴¹ ». Ailleurs, on trouve « the spirit of Antiquity » traduit par « le génie antique¹⁴² » qui rappelle le titre

¹³⁵ Pevsner, *Outline of European Architecture*, op. cit., p. 20. (Trad. fr. : *Génie de l'architecture européenne*, op. cit., vol. 1, p. 13.)

¹³⁶ *Ibid.* (Trad. fr. : *ibid.*)

¹³⁷ *Ibid.*, p. 60. (Trad. fr. : *ibid.*, pp. 81-82.)

¹³⁸ *Ibid.*, p. 45. (Trad. fr. : *ibid.*, p. 53.)

¹³⁹ *Ibid.*, p. 59. (Trad. fr. : *ibid.*, p. 79.)

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 25. (Trad. fr. : *ibid.*, p. 18.)

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 62. (Trad. fr. : *ibid.*, p. 84.)

¹⁴² *Ibid.*, p. 73. (Trad. fr. : *ibid.*, p. 118.)

choisi. De même dans « Cet équilibre est l'expression classique du génie occidental » pour rendre « the classic expression of the Western spirit¹⁴³ ».

Pour ce qui est de l'*Einführung* comme élément structurel du discours historiographique, on remarque un changement dans la traduction française. Le dynamisme des descriptions pevsneriennes se perd parfois dans des choix qui ajoutent une note critique légèrement négative. Ainsi, à propos de San Vitale à Rome, alors que Pevsner rend l'impression spatiale en des termes neutres : « It replaces a clear spatial distinction by a floating and welling of space from the centre into the surrounding outer layer », le texte français tend vers la critique : « À une conception très nette des volumes, l'architecte a préféré un espace mal défini qui envahit les parties les plus lointaines¹⁴⁴ ».

2.4 Le rôle des éditions Prestel dans la médiation de l'historiographie pevsnerienne par la traduction

La parution d'*Europäische Architektur* signe le début d'une collaboration de plusieurs années entre Pevsner et les éditions Prestel à Munich. Cette maison d'éditions fondée en 1924 par l'historien d'art Hermann Loeb se spécialisait à l'origine dans les reproductions de dessins et de gravures. Ayant réussi à se maintenir financièrement durant la Seconde Guerre mondiale, Prestel passe sous la direction de Gustav Stresow dans les années 1950. Celui-ci élargit son champ d'activité à l'ensemble de l'histoire de l'art¹⁴⁵ et publie par exemple en 1954 *Malerei im 20. Jahrhundert* de Werner Haftmann, devenu l'un des grands classiques de l'histoire de l'art moderne¹⁴⁶. Dans cette même décennie, la réputation de l'éditeur est encore consolidée par la présence dans le catalogue de la traduction de l'étude de Pevsner sur l'architecture européenne. De fait, grâce au succès de cet ouvrage, Prestel s'établit comme une référence en termes de livres sur l'architecture dans le paysage éditorial allemand. La version de poche d'*Europäische Architektur* est rééditée en 1967, puis une troisième édition sort en 1973. D'autre part, Prestel décide de publier en 1971 la version allemande du dictionnaire de l'architecture paru chez Penguin en 1966, fruit de la collaboration de Pevsner avec Hugh Honour et John Fleming. C'est là encore instaurer l'historien comme référence internationale et comme pilier de l'histoire de l'architecture, en transférant son vocabulaire technique dans la langue allemande.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 92. (Trad. fr. : *ibid.*, p. 148.)

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 37. (Trad. fr. : *ibid.*, p. 41.)

¹⁴⁵ Voir Jahre, Lutz, « Verlagsgeschichte ist Mediengeschichte. 75 Jahre Prestel und 25 Jahre Schirmer Mosel », *AKMB-news : Informationen zu Kunst, Museum und Bibliothek*, vol. 6, n° 1, 2000, pp. 15-18.

¹⁴⁶ Haftmann, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert : eine Entwicklungsgeschichte*. Munich : Prestel, 1954.

Le prestige associé au nom de Pevsner est un bénéfice non négligeable pour les éditeurs, et ce prestige grandit à la fin des années 1960. Pour sa contribution à l'aura internationale de l'histoire de l'art de langue allemande, l'historien reçoit en 1967 l'ordre du Mérite, la plus haute distinction de la République Fédérale d'Allemagne. Puis, en 1969, il est anobli « pour services rendus à l'art et à l'architecture¹⁴⁷ ». À cette occasion, Stresow lui écrit :

Je me dois tout d'abord de vous envoyer toutes nos félicitations pour le grand honneur qui vient de vous être fait. Cela n'a rien d'étonnant quand on lit la bibliographie dans l'ouvrage commémoratif qui vous est consacré. Ce nouvel éclat projette un rayon lumineux sur notre maison d'édition qui a l'honneur de compter certaines de vos œuvres dans son catalogue. Parmi nos auteurs, nous avons certes quelques Excellences et Altesses, et en tant que citoyen de la « ville libre » de Francfort, j'ai pu m'habituer peu à peu aux titres appropriés, mais je ne sais pas quelle est maintenant la forme correcte à utiliser dans votre cas : faut-il désormais vous appeler Sir Nikolaus, ou bien en restons nous au bon vieux « Professeur¹⁴⁸ » ?

Vue de l'extérieur, l'accession à un titre de noblesse britannique marque le succès social et professionnel de Pevsner qui fait désormais partie d'une élite intellectuelle. On est loin du « *Kleiner Mann, was nun ?* » des premiers temps de l'émigration, même si on peut penser, étant donné son attachement à l'*ethos* du *Kunsthistoriker*, que le titre de professeur a une signification symbolique plus grande.

C'est également Prestel qui propose à Pevsner de publier une compilation d'essais et d'articles qui prendrait pour point de départ *Studies in Art, Architecture and Design*, le recueil paru en deux volumes en 1968. Le processus de compilation révèle la place que l'historien attribue à ses différents travaux dans l'historiographie de l'art et de l'architecture. Ces volumes comprennent également les articles sur le maniérisme et le baroque italiens publiés en allemand dans les années 1920 et 1930 et que Pevsner estimait dignes d'être diffusés dans la sphère culturelle anglophone. La parution de la version allemande en 1971 autorise à parler de cycle de traductions, dans lequel l'historien a manifestement joué un rôle très actif et parfois critique :

J'aimerais que votre lecteur et vous-mêmes parcouriez mes corrections en détail parce que, j'en suis sûr, elles vous montrent que la traduction ne peut être acceptée sous cette forme. Je suis navré, mais je considère que les épreuves sont gâchées. Le plus gros problème, ce ne sont pas les détails, mais deux aspects

¹⁴⁷ Voir Harries, *Nikolaus Pevsner, op. cit.*, p. 685.

¹⁴⁸ Lettre des éditions Prestel à Nikolaus Pevsner, 30 juin 1969, GP 1C/7 : « Zu allererst drängt es mich, Ihnen unser aller Glückwünsche für die hohe Ihnen zuteil gewordene Ehrung zu sagen. Sie nimmt uns nicht wunder, wenn wir die Bibliographie in der Ihnen gewidmeten Festschrift [...] uns vor Augen rufen. Ein Lichtstrahl des neuen Glanzes fällt auch auf unseren Verlag, der die Ehre hat, einige Ihrer Werke in seinem Katalog zu führen. Wir haben unter unseren Autoren zwar Hoheiten und Durchlauchten, und ich habe mich als 'reichsstädtisch' geborener Frankfurter allmählich an entsprechende Anreden gewöhnen können, doch weiss ich mich in Ihrem Falle nun nicht der korrekten Form zu bedienen : Gebührt Ihnen fortan die Anrede Sir Nikolaus, oder bleibt bei guten alten Professor ? »

majeurs. D'une part, trop souvent, l'allemand traduit ne semble pas de l'allemand, du moins à mon oreille. D'autre part, ici et là, le sens de ce que j'écris n'a pas atteint le traducteur¹⁴⁹.

Pevsner est donc intervenu à la fois sur le plan du style et du contenu de ses travaux. Il a conservé une oreille pour la musique de la langue, qui lui paraît tout aussi essentielle que le message à faire passer.

En anglais, le titre englobant, *Studies in Art, Architecture and Design*, indique l'intention constante de ne pas séparer les différentes formes que prennent les manifestations de l'impulsion artistique. Pour le livre en allemand, l'éditeur propose *Umwelt und Form*¹⁵⁰ afin de donner une cohérence interprétative à l'ensemble. Gustav Stresow suggère à Pevsner de recentrer thématiquement le volume sur le XIX^e siècle pour l'inclure dans une série dédiée à cette époque et, pour cette raison, d'exclure les essais qui parlent du pittoresque chez Richard Payne Knight et Uvedale Price¹⁵¹, une proposition que l'historien d'art rejette :

Je voudrais plaider pour l'inclusion de Price et Knight. Ce n'est pas une question de vanité, je prends simplement en compte le fait que, pour comprendre le pittoresque, qui est l'une de mes préoccupations dans ce livre, ces deux figures sont indispensables et sont pratiquement inconnues en Allemagne. En fait, si l'on publie la Genèse du *picturesque* et [Humphry] Repton mais pas Price et Knight, cette partie du livre ne fait aucun sens¹⁵².

Pevsner exprime le souci de faire découvrir au public allemand un aspect alors encore méconnu de la contribution britannique à l'art et à l'architecture à partir de la fin du XVIII^e siècle. Ainsi, le titre final, *Architektur und Design, von der Romantik zur Sachlichkeit*, permet d'inclure le mouvement *picturesque*. Le lecteur de Prestel chargé de la préparation de l'ouvrage, Ludwig Grote (1893-1974), adhère à l'ambition de médiation. Grote, historien d'art, proche du *Bauhaus* dans les années 1930 et classé parmi les *Kulturbolschewisten* sous le régime national-socialiste, pense que le volume allemand devrait contenir l'article « Die Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts » de 1931, « qui lui a déjà fait une impression inoubliable lors de sa première publication¹⁵³ ». La présence de travaux remontant au

¹⁴⁹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Gustav Stresow, 8 juillet 1969, *ibid.*

¹⁵⁰ Lettre de Prestel à Nikolaus Pevsner, 20 décembre 1968, *ibid.*

¹⁵¹ Lettre de Gustav Stresow à Nikolaus Pevsner, 19 décembre 1968, *ibid.*

¹⁵² Lettre de Nikolaus Pevsner à Gustav Stresow, 23 décembre 1968, *ibid.* : « I would plead for the inclusion of Price and Knight. This is not a matter of vanity, but it is simply the consideration of the fact that for an understanding of the Picturesque which is one of my concerns in that book, these two people are indispensable, and they are pretty well unknown in Germany. In fact to print the Genesis of the Picturesque and Repton, and not to print Price and Knight would really make nonsense of that part of the book ».

¹⁵³ Lettre de Prestel à Nikolaus Pevsner, 19 décembre 1968, *ibid.* : « Professor Grote hat schon im ersten Gespräch vor einem halben Jahr diesen Wunsch geäußert, weil ihm dieser Aufsatz schon bei seinem ursprünglichen Erscheinen einen unvergesslichen Eindruck gemacht hat ».

début de la carrière de Pevsner confère à ses recherches une légitimité rétrospective dans son contexte d'origine.

Enfin, en 1974, Prestel publie *Das Englische in der englischen Kunst*, le livre qui exprime le plus clairement l'idiosyncrasie pevsnerienne. Dès 1961, l'éditeur de Prestel fait part à Pevsner de son enthousiasme à la lecture de *The Englishness of English Art* et envisage une traduction allemande¹⁵⁴. Il se demande s'il serait possible d'emprunter les illustrations à l'éditeur anglais et pose tout de suite la question du traducteur¹⁵⁵, projetant une publication à l'automne 1961. La réponse de Pevsner n'est que modérément enthousiaste, car il avoue avoir plus d'ambition pour ses recherches sur l'art anglais :

J'ai été surpris de lire que *The Englishness* pourrait seul donner matière à un volume entier. Comme je vous le disais, j'espérais un volume qui consisterait en (a) *The Englishness*, (b) un essai sur le style élisabéthain que j'ai vraiment envie d'écrire, et (c) *High Victorian Design*. Cela n'arriverait toujours pas à un total de 50-60 000 mots¹⁵⁶.

On a là une claire indication du fait que, dans *Englishness* Pevsner, n'a fait qu'entamer un vaste projet de géographie de l'art anglais.

La publication allemande doit lui donner l'occasion de faire la synthèse de ses travaux sur un thème qu'il présente comme trop peu exploré :

L'essai sur le style élisabéthain est quelque chose d'urgent, je pense, parce qu'il porterait sur un problème qui n'a pas été assez pris en compte jusqu'à aujourd'hui en Allemagne, le problème de savoir jusqu'à quel point le terme de maniérisme, établi par une poignée d'individus, moi inclus, il y a trente-cinq ans, peut être appliqué à la fin du XVI^e siècle dans un pays du Nord. Ce problème suscite vraiment un grand intérêt général, mais je ne pense pas qu'il couvrirait plus de 10 000 mots. Bien sûr, on pourrait envisager de l'illustrer abondamment. Merci de me faire savoir ce que vous en pensez¹⁵⁷.

L'étude ainsi planifiée permettrait donc un retour à sa spécialisation d'origine, le maniérisme, dont il se pose ici en pionnier. Il souhaite se pencher à nouveau sur la notion en tirant partie de son expertise de l'art anglais. Cette analyse constituerait

¹⁵⁴ Voir *id.*, 26 janvier 1961, GP 2/28.

¹⁵⁵ Voir *ibid.*, 30 janvier 1961.

¹⁵⁶ Lettre de Nikolaus Pevsner à Prestel Verlag, 2 février 1961, *ibid.* : « I was surprised to hear from you that *The Englishness* alone would make an essay volume. As I pointed out to you, I had hoped for a volume consisting of (a) *The Englishness*, (b) an essay on the Elizabethan style which I badly want to do, and (c) *High Victorian design*. That would still not make more than a total of 50-60,000 words ».

¹⁵⁷ *Ibid.* : « The essay on the Elizabethan style is something I regard as urgent, because it deals with a problem not sufficiently considered up to the present moment in Germany, namely the problem how far the term Mannerism, as established by a few people including myself thirty-five years ago, can be applied to the later 16th century in a northern country. There is really a lot of general interest in this problem, but I do not think the text would be longer than 10,000 words. It could of course be very well illustrated. Please let me have your reactions ».

véritablement l'apogée d'un transfert culturel circulaire. Toutefois, elle dépasse les moyens des éditions Prestel :

Votre proposition de publier trois textes en un volume a fait vaciller notre plan pour le livre projeté, en particulier en ce qui concerne le lectorat que l'on pourrait espérer toucher. Dans cet état d'incertitude, je ne saurais vous donner réponse aujourd'hui. Je vous prie de nous laisser un peu de délai¹⁵⁸.

Le projet de publication aboutit une dizaine d'années plus tard, assorti d'illustrations supplémentaires « qui n'étaient pas nécessaires dans la liste anglaise car, contrairement à nos lecteurs, chaque Anglais connaît ces images¹⁵⁹ ». Voici un extrait de cette liste (les illustrations en noir et blanc) :

1. William Hogarth : scène 1 (Le contrat), *Mariage à la mode*, National Gallery Londres
2. William Hogarth : *La Congrégation endormie*, 1728
3. Joseph Wright of Derby : *L'expérience de la pompe à air*
4. Strawberry Hill, Galerie, aquarelle [...]
5. Voûte en éventail de la chapelle Henri VII, abbaye de Westminster
6. Toit en bois de Westminster Hall
7. John Constable, *Malvern Hall*, 1809
8. Scène de la passion tirée d'un psautier anglais
9. Esquisses de figures par Henry Moore en contrepoint de 8¹⁶⁰.

Pevsner approuve cette liste et se dit « heureux de penser combien le livre bénéficiera de l'addition de ces images¹⁶¹ ». S'il donne une fois encore son opinion sur la traduction, c'est avec moins de certitude que lors des collaborations précédentes. Renvoyant les épreuves d'*Englishness*, il écrit par exemple :

En ce qui concerne les corrections que j'ai faites dans les épreuves, elles sont nécessaires car la traduction est loin d'être parfaite. D'un autre côté, je ne suis pas toujours sûr de mon allemand ; j'espère donc que le traducteur ou la traductrice va parcourir mes corrections et prendre en compte celles qui lui paraîtront correctes¹⁶².

¹⁵⁸ Lettre de Prestel Verlag à Nikolaus Pevsner, 1^{er} mars 1961, *ibid.* : « Ihr Vorschlag, drei verschiedene Texte in einem Band zusammenzufassen, hat unsere Vorstellungen von dem geplanten Buch, insbesondere auch hinsichtlich des zu erhoffenden Leserkreises, ins Schwanken gebracht. In diesem Zustand der Unsicherheit wußte ich Ihnen nicht recht eine Antwort zu geben, kann es auch heute noch nicht tun ».

¹⁵⁹ *Id.*, 13 mars 1974, GP 1C/7 : « eine kleine Zahl zusätzlicher Abbildungen, die die englische Auswahl wohl nicht nötig hatte, weil im Gegensatz zu unsern Lesern jeder Engländer die Bilder kennt ».

¹⁶⁰ *Ibid.* : « 1. William Hogarth : Szene I (Der Vertrag) aus 'Heirat nach der Mode', National Gallery, London ; 2. William Hogarth : Die Schlafende Gemeinde, 1728 ; 3. Joseph Wright of Derby : Experiment on a Bird in the Air-Pump ; 4. Strawberry Hill, Galerie, Aquarelle [...] ; 5. Fächergewölbe der Westminster-Abtei, Kapelle Heinrichs VII. ; 6. Westminster Hall mit Holzdecke ; 7. John Constable, Malvern Hall, 1809 ; 8. Passions-Szene aus einem englischen Psalter ; 9. Figuren-Entwürfe von Henry Moore als Gegenüberstellung zu 8 ».

¹⁶¹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Prestel, 19 mars 1974, *ibid.* : « I approve of your lists and am gratified to think how much the book will gain by these additional pictures ».

¹⁶² *Ibid.*, 8 avril 1974 : « As regards corrections I have made in the galleys, they were needed because the translation was far from perfect. On the other hand I am not always sure of my German, so I hope the translator will go through my corrections and accept where he or she thinks I am right ».

Pevsner demande qu'un exemplaire de *Das Englische in der englischen Kunst* soit envoyé à ses neveux en Allemagne. L'un d'entre eux commente sa lecture dans une lettre de remerciements, et son point de vue vient enrichir l'analyse du placement de Pevsner dans les perceptions culturelles transnationales :

C'est un régal savoureux que de voir comment, en tant qu'Anglais non-anglais, tu as cherché la mentalité anglaise dans les productions de ses artistes avec le plaisir évident de celui qui sait l'observer et l'exprimer, comment tu l'as trouvée et comment tu nous la transmets. Il est également très amusant de remarquer que tu ne peux pas cacher une préférence particulière pour Hogarth, que j'apprécie beaucoup moi-même, par rapport aux autres artistes, malgré toutes tes tentatives pour rester objectif¹⁶³.

Avec *Englishness*, Pevsner a écrit un livre dont l'ancrage méthodologique est clairement allemand, mais qui à l'époque de sa sortie aurait été inconcevable dans les milieux universitaires germanophones, où le critère national est chargé de connotations négatives.

La critique de *Das Englische in der englischen Kunst* parue 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 sa « *Literaturgeschichte des deutschen Volkes* » (1938)¹⁶⁴ 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 nationaux¹⁶⁵.

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 (voir chapitre 6) et 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

¹⁶³ Lettre de Martin à Nikolaus Pevsner, 3 juin 1975, *ibid.* : « Es ist eine Lust zu schmecken, wie Du als nichtenglischer Engländer die englische Mentalität in den Produkten seiner Künstler mit dem offensichtlichen Genuß dessen, der es sieht und ausdrücken kann, gesucht, gefunden und uns ausgebreitet hast. Auch machte es mir Spaß, wie Du Deine besonders Vorliebe für den auch von mir sehr geliebten Hogarth bei allen Versuchen der Objektivität den anderen Künstlern gegenüber kaum verhehlen kannst ».

¹⁶⁴ Nadler, Josef, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes ; Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*. Berlin : Propyläen, 1938.

¹⁶⁵ Kipphoff, Petra, « Der englische Blick », *Die Zeit*, 20 juin 1975 : « Seit der Germanist Josef Nadler seine 'Literaturgeschichte des deutschen Volkes' (1938) in eine Literaturgeschichte der deutschen Stämme mit ihren spezifischen Arten, Eigenarten und Abarten unterteilt hat, seit diese mißverständliche Unmethode von Machthabern zu umständlichen Zwecken benutzt wurde, ist man hierzulande vielleicht nicht sehr empfänglich für oder möglicherweise mißtrauisch gegen kulturhistorische Darstellungen unter nationalen Aspekten ».

on ne peut plus anglais avec les sujets anglais par excellence, le portrait en plein air, la peinture sportive et l'œuvre totale qu'est le jardin paysager¹⁶⁶.

La publication d'une étude sur l'art anglais devient une opportunité de rétablir une géographie de l'art débarrassée des stigmates nationalistes.

3 La réception allemande de Nikolaus Pevsner et la circularité des transferts

La présence médiatique de Pevsner dans les pays de langue allemande se construit lors de ses nombreux voyages en réponse à des invitations à des conférences, mais elle est aussi maintenue à distance à travers ses participations à des programmes de radio, et sa correspondance avec d'autres universitaires germanophones. Il poursuit après la guerre des activités similaires en Angleterre et en Allemagne, mais avec une résonance différente : il conserve une place symbolique 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.

3.1 Un dialogue constant avec l'Allemagne

Nous distinguerons à titre d'exemple l'une des premières interventions de Pevsner dans son pays natal après la Seconde Guerre mondiale : l'événement, le *Kunsthistorikertag* de Essen en août 1956, est 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 d'Hans Kauffmann, de l'université de Cologne :

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 se fait jour dans 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 l'effort portant sur les mêmes objets et les mêmes questions, partageant

¹⁶⁶ *Ibid.* : « Englische Polaritäten spitzen sich in diesem Land des Empirismus freilich nie zu harten Richtungskämpfen zu, ergänzen einander vielmehr und lassen Raum für eine allenglische Mitte mit urenglischen *subjets* wie dem Freilichtporträt, dem Sportbild, dem Gesamtkunstwerk des Landschaftsgartens ».

les mêmes aspirations et la conviction que chaque découverte doit faire ses preuves et tenir aux yeux du monde¹⁶⁷.

Ces 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 national-socialiste dont l'écho porte jusque dans les années 1950. Malgré ses origines allemandes, Pevsner est clairement placé dans la constellation de ces historiens d'art étrangers et le thème qu'il choisit de présenter le confirme : sa communication sur l'architecture anglaise à l'époque de Shakespeare s'inscrit dans la continuité des recherches qui ont culminé l'année précédente dans les *Reith Lectures*.

Dans son intervention, l'historien déplacé 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 propre¹⁶⁸ » grâce à « une synthèse stylistique qui conserva constamment une spécificité typiquement anglaise¹⁶⁹ » 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, il 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' anglaises¹⁷⁰ ». L'idiosyncrasie pevsnerienne s'exprime dans un événement organisé par des universitaires de langue allemande : il transfère pour des auditeurs étrangers la démarche de sensibilisation au patrimoine artistique anglais et de démonstration de la valeur intrinsèque de l'art de ce qui est désormais sa nation, entamée dans *Englishness of English Art*.

La fonction de passeur est d'ailleurs un *leitmotiv* dans ses interactions avec la sphère germanophone, comme nous allons le voir maintenant dans sa correspondance. Malgré la distance et ses nombreuses activités de recherche et d'édition, Pevsner garde un œil 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. À ces lettres reçues en allemand, il répond souvent en anglais, car il passe par l'intermédiaire de ses secrétaires et collaborateurs à l'université ou aux éditions Penguin. Cette étape

¹⁶⁷ Kaufmann, Hans, « Eröffnungsansprache », *Kunstchronik*, n° 10, 1956, p. 270 : « Als Gäste dürfen wir wieder einige Fachgenossen aus dem Ausland bei uns begrüßen, aus Österreich, der Schweiz, den Niederlanden, aus England und Amerika. Die gesamtdeutsche Wirksamkeit unseres Verbandes tritt bei jedem unserer Kongresse zutage, diesmal vielleicht offenkundiger denn je. Aus ganz Deutschland sehen wir die Fachgenossen vereint, unserer Wissenschaft und ihrer Tradition verpflichtet, einig in der Bemühung um gleiche Gegenstände und Fragen, gleichgesinnt im Streben und in dem Bewußtsein, daß jede Erkenntnis sich vor aller Welt bewähren und standhalten muß ».

¹⁶⁸ Pevsner, Nikolaus, « Englische Architektur zur Zeit Shakespeare », in : *ibid.*, pp. 278-279, ici p. 278 : « zur Ausbildung eines eigenen neuen Stils führt ».

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 279 : « eine typisch englische Eigenart währende Stilsynthese ».

¹⁷⁰ *Ibid.* : « diese Durchdringung von Stilformen der Renaissance und des Manierismus verschiedener Provenienz mit englischen 'Formkonstanten' ».

supplémentaire de transition d'un espace de pensée à l'autre accentue la dialectique entre l'intention de rester proche de ses origines et la distance qui s'est immanquablement installée.

En 1951, Pevsner reçoit une lettre de Walter Paatz (1902-1978), un collègue allemand qui a connu le parcours professionnel idéal que l'historien d'art déplacé convoitait dans sa jeunesse. Ancien étudiant de Georg Vitzthum à Göttingen, Paatz a travaillé à l'*Historisches Kunstinstitut* de Florence entre 1927 et 1929¹⁷¹, 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 après avoir lu *The Leaves of Southwell* :

[Rudolf Zeitler] m'a envoyé votre petit livre, *The Leaves of Southwell*, en remarquant qu'il trouve cet ouvrage, et votre activité de publication, tout à fait exemplaires, et souhaiterait donc aider à les faire connaître en Allemagne. Je lui ai alors raconté tout ce que je savais de votre destin en Allemagne, ce qui l'a vivement intéressé. Vous vous réjouirez peut-être d'apprendre l'existence d'un homme qui vous est si favorable et qui de par son attitude [...] et ses centres d'intérêts m'a beaucoup plu¹⁷².

Dans ce portrait brossé du point de vue allemand, Pevsner est présenté par l'interlocuteur de Paatz et par Paatz lui-même comme un modèle qui pourrait être bénéfique à l'évolution de la discipline de l'histoire de l'art en Allemagne.

Dans la suite de la lettre, le correspondant de Pevsner fait allusion à un passé commun et s'interroge 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 à éprouvé 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

¹⁷¹ Voir Betthausen / Feist / Fork, *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, op. cit., pp. 289-292.

¹⁷² Lettre de Walter Paatz à Nikolaus Pevsner, 17 mai 1951, GP 1/4 : « [Rudolf Zeitler] schenkte mir Ihr Büchlein *The Leaves of Southwell*, mit dem Bemerken, dass er diese Schrift und Ihre Publikationstätigkeit überhaupt vorbildlich fände und deshalb dazu beitragen wollte, dass man in Deutschland davon erführe. Ich erzählte ihm daraufhin von Ihnen, soweit mir Ihre Schicksale in Deutschland bekannt waren, und fand damit sein lebhaftes Interesse. Vielleicht freut es Sie, von der Existenz dieses Ihnen so wohlgesinnten Mannes zu erfahren, der mir durch seine Haltung – über die ich von anderen noch mehr erfuhr – und seine Interessenrichtung sehr gefallen hat ».

dois dire que cet homme digne et silencieux me manque depuis qu'il nous a quittés l'an dernier¹⁷³.

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, dont l'épouse était de confession juive et qui a dû démissionner de la chaire d'histoire de l'art en 1937¹⁷⁴.

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 la [*Nationalsozialistische Deutsche*] *Dozentenbund* (contrairement à Grisebach)¹⁷⁵ ». Paatz a toujours soutenu qu'il avait eu une carrière difficile malgré cette affiliation, mais les faits ne semblent pas le confirmer¹⁷⁶. 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 beaucoup d'universitaires de langue allemande. La véritable phase de retour critique n'a lieu que bien plus tard, à l'avènement d'une nouvelle génération menée par Heinrich Dilly¹⁷⁷. 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 leurs rôles sous le nazisme (dont Wilhelm Pinder). La majorité de ceux qui exerçaient pendant les années 1930 est à nouveau active dans les années 1950¹⁷⁸, dont Paatz.

¹⁷³ *Ibid.* : « Es würde mich überhaupt freuen, einmal wieder von Ihnen etwas zu hören. Sie werden wissen, dass ich Vitzthum bis zu seinem Ende gestanden habe. Und ich glaube nicht, Ihnen jemals etwas zu Leide getan zu haben, weiss allerdings auch nicht, inwieweit Sie geneigt sind, überhaupt wieder Beziehungen zu Deutschen anzuknüpfen. Wie dem auch sei – nehmen Sie dieses Schreiben bitte als Zeichen des guten Willens von einem Deutschen, der sich Ihrer freundlich erinnert und das Dritte Reich einen Alldruck gefunden hat. Von meinen Schicksalen will ich nur erwähnen, dass ich nun Ordinarius in Heidelberg bin. Seit Grisebach wiedereingesetzt wurde, haben wir beide in bestem Einvernehmen nebeneinander und zusammen gearbeitet und ich muss sagen, ich vermisse diesen stillen und noblen Mann sehr, seit er vor einem Jahr gestorben ist ».

¹⁷⁴ Voir Maurer, Golo, *August Grisebach (1881-1950) – Kunsthistoriker in Deutschland. Mit einer Edition der Briefe Heinrich Wölfflins an Grisebach*. Ruhpolding : Rutzen, 2007.

¹⁷⁵ Schubert, Dietrich, « Heidelberger Kunstgeschichte unterm Hakenkreuz », in : Heftrig, Ruth (éd.), *Kunstgeschichte im « Dritten Reich » : Theorien, Methoden, Praktiken*. Berlin : Akademie, 2008, pp. 65-86, ici p. 83 : « Paatz enthielt sich jeglicher Art von Opposition und passte sich an, zum Beispiel gehörte er dem NS-Dozentenbund an (August Grisebach dagegen nicht) ». (Sur le *Nationalsozialistische Deutsche Dozentenbund*, voir Nagel, Anne, « 'Er ist der Schrecken überhaupt der Hochschule' : Der Nationalsozialistische Deutsche Dozentenbund in der Wissenschaftspolitik des Dritten Reich », in : Scholtyseck, Joachim (éd.), *Universitäten und Studenten im Dritten Reich. Bejahung, Anpassung, Widerstand*. Berlin : Lit, 2008.)

¹⁷⁶ Voir *ibid.*, p. 84.

¹⁷⁷ Voir Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution : Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Francfort : Suhrkamp, 1979 et *id.*, *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945, op. cit.*

¹⁷⁸ 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 Doll, Nikola (éd.), *Kunstgeschichte nach 1945 : Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*. Cologne : Böhlau, 2006.

Dans le discours du premier congrès des historiens d'art allemands en 1948, Herbert von Einem (1905-1983)¹⁷⁹ fait l'éloge de ceux qui sont restés en Allemagne : « [Ils] ont veillé au sein de la patrie sur la flamme de l'esprit et de la science véritables et l'ont transmise aux plus jeunes¹⁸⁰ ». Plus loin, une allusion aux universitaires 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 pas oublier qu'ils ont soutenu la résonance féconde de l'esprit scientifique allemand dans leurs pays d'accueil¹⁸¹ ». 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 :

Ce que signifie pour notre patrie la puissance de préservation toujours à l'œuvre de ceux qui sont restés en Allemagne pendant ces heures sombres est à peine connu aujourd'hui, encore moins reconnu, plus souvent même, de manière très injuste, resté méconnu¹⁸².

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. Ainsi, 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* dès sa sortie allemande en 1953¹⁸³. Sachant le décalage existant alors entre la réception d'ouvrages d'histoire de l'art en langue allemande sur place et dans les pays anglophones, on peut dire que la médiation fréquente de Pevsner a contribué à préserver un horizon international à la discipline telle qu'il aurait aimé la pratiquer. Son statut de

¹⁷⁹ Voir Metzler *Kunsthistoriker Lexikon*, *op. cit.*, pp. 70-73.

¹⁸⁰ Von Einem, Herbert, « Eröffnungsansprache », in [Deutsche Kunsthistorikertagung] (éd.), *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl, 1948*. Berlin : Mann, 1950, pp. 9-15, ici p. 9 : « Viele andere sind in Deutschland geblieben, haben in der Heimat still die Fackel echten Geistes und echter Wissenschaft gehütet und sie an Jüngere weitergegeben, die sie in ihrem Sinne aufgenommen haben ».

¹⁸¹ *Ibid.* : « So schmerzlich ihr Verlust für das wissenschaftliche Leben in Deutschland war, so wollen wir nicht vergessen, daß sie deutschem wissenschaftlichem Geist in ihren Gastländern zu fruchtbarer Wirksamkeit verholfen haben ».

¹⁸² *Ibid.* : « Was die still bewahrende Kraft dieser in jenen dunklen Jahren in Deutschland Verbliebenen für unser Vaterland bedeutet hat, ist noch kaum erkannt, geschweige denn gewürdigt, häufig sogar in ungerechter Weise verkannt worden ».

¹⁸³ Paatz, Walter, *Die Kunst der Renaissance in Italien*. Stuttgart : Kohlhammer, 1953. Voir la correspondance entre Pevsner et l'éditrice Eunice Frost, 1953-1954, PP. Le projet n'aboutit pas du fait d'un litige avec les traducteurs.

médiateur est reconnu par ceux qui en bénéficient, comme l'historien de l'architecture baroque Hans-Herbert Möller :

C'est avec grand plaisir que j'ai lu il y a quelques temps dans le *Burlington Magazine* l'aimable compte-rendu que vous avez écrit pour mon livre sur l'architecte baroque [Gottfried Heinrich] Krohne, originaire de Thuringe. Je vous remercie particulièrement d'avoir offert au lecteur anglais très clairement et avec beaucoup d'empathie ce qui est essentiel chez ce maître. Cela doit être difficile de rendre compréhensible les rapports entre petits États du milieu de l'Allemagne, qui ont finalement empêché l'influence de Krohne¹⁸⁴.

Grâce à sa place entre les cultures, Pevsner est conscient de la nécessité de rendre flexible le discours historiographique allemand pour le lectorat anglophone.

En plus de compte-rendus réguliers d'ouvrages de langue allemande dans de grandes revues spécialisées comme le *Burlington Magazine*, qui contribuent à la visibilité de la recherche produite en Allemagne, l'historien déplacé joue aussi le rôle de conseiller, identifiant les domaines dans lesquels la discipline doit se développer pour rester à un niveau international. Il écrit par exemple une longue lettre à Albrecht Mann (1925-2003), spécialiste de l'art médiéval, à propos de son livre sur l'historicisme en architecture¹⁸⁵ :

Votre livre est bien plus riche que le titre ne le laisse penser, ce qui est un changement bienvenu par rapport aux « beaux livres » typiques dont le titre est bien plus long que leur contenu. J'étais particulièrement intéressé par les citations d'écrits théoriques dont la plupart m'étaient inconnus auparavant. Considérant vos sources d'un point de vue anglais, je suis d'avis que vous devriez venir ici une semaine ou deux [...] et ce pour trois raisons : 1. Le *revival* roman commence ici avec [John] Vanbrugh qui construit sa propre maison en 1717. C'est un fait si important qu'elle est même illustrée dans la grande édition Prestel de mon *Architecture européenne* [...]. 2. Tout ce qui concerne [Augustus] Pugin serait important pour vous. [...] 3. En Angleterre, il y a une mode si universelle du néo-normand dans les années 1840 que vous le trouverez mentionné dans presque

¹⁸⁴ Lettre de Herbert Möller à Nikolaus Pevsner, 12 février 1959, GP, 1C/14 : « Mit großer Freude habe ich vor einiger Zeit im 'Burlington Magazine' Ihre liebenswürdige Besprechung meines Buches über den thüringischen Barockarchitekten Krohne gelesen. Ich möchte Ihnen besonders dafür danken, daß Sie dem englischen Leser so sehr anschaulich und mit viel Einfühlungsgabe das Wesentliche dieses Meisters haben nahe bringen können. Gewiß nicht leicht verständlich dürften besonders die kleinstaatlichen Verhältnisse in Mitteldeutschland sein ». (Möller souligne.)

¹⁸⁵ Mann, Albrecht. *Die Neuromanik : eine rheinische Komponente im Historismus des 19. Jahrhunderts*. Cologne : Greven, 1966.

toutes les introductions des volumes des *Buildings of England* qui sont disponibles dans de nombreuses bibliothèques allemandes¹⁸⁶.

Pevsner s'offre comme source essentielle d'information sur les sujets liés à l'histoire de l'art et de l'architecture de son pays d'accueil.

C'est aussi le cas dans une correspondance avec Günther Kokkelink (1932-2013), professeur d'architecture à l'université de Hanovre, où Pevsner est invité en 1968 à donner une conférence sur l'ère victorienne, en tant que spécialiste de l'Angleterre. Kokkelink le remercie d'avoir présenté l'état récent de la recherche, ce qui permet aux chercheurs allemands de se mettre au niveau des grandes questions historiographiques internationales :

Votre intervention sur l'architecture victorienne, pour laquelle je vous félicite chaleureusement, contenait des aspects nouveaux. [...] Jusqu'ici nous pensions que l'architecture d'[Heinrich] Tramm avait été influencée uniquement par des modèles munichois. Intrigués par les diapositives des clochers d'église néogothiques par Sir Christopher Wren que vous nous avez montrés, nous avons étudié les sources disponibles sur le néogothique anglais des XVII^e et XVIII^e siècles et du début du XIX^e siècle, et nous avons constaté notre erreur¹⁸⁷.

Dans sa réponse, Pevsner ne manque pas de saluer cette évolution : « Il est gratifiant de voir comment, après un début tardif, la recherche allemande explore maintenant l'époque que nous appelons victorienne. L'institut auquel vous appartenez semble être important dans le domaine¹⁸⁸ ».

Un autre exemple montre que la médiation opérée par l'historien d'art déplacé est véritablement bilatérale. En 1958, il rédige l'introduction d'un livre sur Matthias Grünewald destiné au public anglophone, publié en collaboration avec l'historien allemand Michael Meier¹⁸⁹. Cette publication joue sur la notoriété de Pevsner et occulte

¹⁸⁶ Lettre de Nikolaus Pevsner à Albrecht Mann, 5 juillet 1966, GP 1C/14 : « Your book contains much more than its title indicates, which is a welcome change from the typical coffee table books whose titles are often rather bigger than their subjects. I was especially interested in the quotations from theoretical writings, most of them quite new to me. Looking at your material from the English point of view, I feel strongly that you ought to come over for a week or two. [...] My reasons for saying this are three-fold. 1. The Romanesque Revival starts here with Vanbrugh, who built his own house in 1717. This is so important that it is even illustrated in the big Prestel edition of my *European Architecture*. [...] 2. Everything connected with Pugin would be of importance to you. [...] 3. In England there was such a universal fashion for Neo-Norman in the 1840's that you can find it mentioned in nearly every one of the introductions of my volumes of *The Buildings of England*, which are available in a good many German libraries ».

¹⁸⁷ Lettre de Günther Kokkelink à Nikolaus Pevsner, 17 décembre 1968, GP 1/3 : « Ihr Vortrag über die *Victorian Architecture*, zu dem ich herzlich gratuliere, hatte einige neue Aspekte... Wir dachten bisher, daß [Heinrich] Tramm's Architektur nur von Münchener Vorbildern beeinflusst wurde. Angeregt durch das von Ihnen gezeigte Lichtbild des neugotischen Kirchturmes von Sir Chr. Wren, haben wir das verfügbare Material über die englische Neugotik des 17., 18. und frühen 19. Jahrhunderts untersucht und gemerkt, daß wir uns geirrt haben. Es gibt eine ganze Reihe von Motiven in der Tramm'schen Architektur, die eher in England, als in München ihren Ursprung hatten ».

¹⁸⁸ Lettre de Nikolaus Pevsner à Günther Kokkelink, 30 décembre 1968, *ibid.* : « It is gratifying to see how after a later start German scholarship is now exploring an age which we call Victorian. The Institute to which you belong seems to me to be foremost in the field ».

¹⁸⁹ *Id.* et Michael Meier, *Grünewald*. Londres : Thames & Hudson, 1958.

légèrement la contribution allemande : « la présentation de l'édition anglaise du volume sur Grünewald m'a étonné », écrit Meier. « Pas parce que votre nom figure avant le mien, mais parce que la traduction de ma préface, qui est assez longue dans l'original, a été écourtée et est devenue assez bancal¹⁹⁰ ». Il ajoute toutefois que l'introduction de Pevsner est, à son avis magistrale « car Grünewald n'est pas en Angleterre ce qu'il signifie pour l'Allemagne¹⁹¹ ». Tout en incitant par ses travaux au développement des études sur l'art anglais, Pevsner n'en reste pas moins tout au long de sa carrière passionné d'art et d'architecture allemande, une passion teintée de patriotisme, comme ici dans une série de lettres à l'historien de l'art français d'origine polonaise Louis Grodecki (1910-1982), qui vient de publier un livre sur l'architecture ottonienne¹⁹² :

Je vous félicite d'avoir montré sans peur aux archéologues français que l'architecture allemande du début du Moyen Âge est tout aussi importante que la française. [...] Les monuments allemands les plus caractéristiques de la période entre 1030 et 1075 sont à mon avis essentiellement différents du style ottoman¹⁹³.

Pevsner développe son point de vue dans la lettre suivante :

J'ai fini votre livre sur l'architecture ottonienne et je tiens à vous féliciter. C'est un superbe morceau de recherche. C'est une lecture qui embrasse beaucoup d'aspects et qui ne peut être faite que par quelqu'un qui (contrairement à moi) n'a pas été élevé dans le milieu allemand. En fait, l'une des choses les plus intéressantes à ce sujet est la connaissance intime des événements français qui forment l'arrière-plan de ce que vous écrivez sur l'Allemagne¹⁹⁴.

Pevsner compare Grodecki à Kenneth Conant (1894-1984), auteur du volume *Carolingian and Romanesque Architecture : 800-1200* publié en 1959¹⁹⁵ : « Je peux tout à fait imaginer que certains de vos collègues français soient agacés. J'ai toujours dit, et en fait j'ai dû le démontrer gentiment à Kenneth Conant, que l'Allemagne du début du XI^e siècle est plus importante que la France¹⁹⁶ ». Dans sa correspondance, l'historien

¹⁹⁰ Lettre de Michael Meier à Nikolaus Pevsner, 28 avril 1958, GP 1C/14 : « Auch ich war über die Aufmachung der englischen Ausgabe des 'Grünewald'-Bandes erstaunt. Nicht aber, weil Ihr Name vor dem meinen stand, sondern weil die Übersetzung meines im Original längeren Vorworts gekürzt und völlig schief geworden war. Für Ihre magistrale Einführung bin ich Ihnen, im Gegenteil, zu Dank verpflichtet ».

¹⁹¹ *Ibid.* : « denn Grünewald ist in England nicht, was er in Deutschland bedeutet ».

¹⁹² Grodecki, Louis, *L'architecture ottonienne, au seuil de l'art roman*. Paris : Colin, 1958.

¹⁹³ Lettre de Nikolaus Pevsner à Louis Grodecki, 10 décembre 1958, GP 1A/14 : « Congratulations for having so fearlessly shown to French archaeologists that there is early medieval architecture in Germany just as important as is the French. [...] To me the most characteristic German buildings of around 1030 and 1075 are something essentially different from the Ottonian style ».

¹⁹⁴ *Ibid.*, 31 décembre 1958 : « I have now at last finished reading your book on Ottonian architecture and I want to congratulate you on it. It is a superb piece of scholarship. It proves the widest reading and it could only have been done by someone who has not – like myself – been brought up inside the German milieu. In fact, one of the most interesting things about it is the intimate knowledge of French events which forms the background of what you are writing about Germany ».

¹⁹⁵ Conant, Kenneth, *Carolingian and Romanesque Architecture : 800 to 1200*. Londres : Penguin, 1990.

¹⁹⁶ Lettre de Pevsner à Grodecki, 31 décembre 1958, *op. cit.* : « I can well imagine now that some of your French colleagues are peeved. I have always maintained, and had in fact gently to enforce on Kenneth Conant that in the early 11th century Germany is more important than France ».

déplacé établit et préserve les fondements d'une *dexteritas* qui est désormais d'ampleur internationale, et exploite sa double expérience pour encourager les progrès collaboratifs de l'histoire de l'art et de l'architecture entre l'Allemagne et la Grande-Bretagne.

3.2 Les transferts culturels à la radio

Les émissions radiophoniques de Pevsner diffusées en Allemagne représentent une importante forme de médiation de ses théories. Il n'intervient d'ailleurs 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 *Rundfunk im amerikanischen Sektor* fondée par les forces d'occupation américaines en 1946¹⁹⁷ demeure une exception¹⁹⁸.) Citons d'abord les circonstances dans lesquelles la radio britannique tente une transposition directe des propos de Pevsner dans un contexte étranger, sans médiation, lors de la diffusion simultanée des *Reith Lectures* en Grande-Bretagne et en Allemagne en 1955. À cette occasion, des envoyés de la BBC rassemblent les réactions d'un échantillon d'auditeurs allemands. Ceux-ci trouvent, dans l'ensemble, que l'émission « est d'un haut niveau intellectuel », « informative » et « d'une originalité et d'une variété stimulantes¹⁹⁹ ». Les témoignages illustrent le potentiel de transferts de connaissances d'une aire culturelle à l'autre, un critère qui est d'ailleurs évalué dans le questionnaire que les personnes interrogées doivent remplir après chaque émission : « Bien que les réponses aient varié, naturellement, d'une émission à l'autre [...], seul un faible pourcentage de l'échantillon a trouvé la série incompréhensible dans l'ensemble, et ceci est dû au manque de support visuel²⁰⁰ ». Dans les commentaires de l'émission consacrée à William Hogarth, par exemple, les opinions divergent. Alors qu'une personne dit avoir entendu « une performance de premier plan » et ajoute : « Ce fut une grande joie que d'être initié à l'essence de l'art anglais par un expert en art si éminent », une autre exprime sa vive frustration : « Cela ne sert à rien [...] ! Qui connaît Hogarth sur le Continent, même parmi les gens moins cultivés ? Je ne le connais pas et je n'ai aucune idée de ce que je dois en penser²⁰¹ ».

¹⁹⁷ Voir [Rundfunk im Amerikanischen Sektor Berlins] (éd.), *RIAS Berlin vom 'Drahtfunk' zum nationalen Hörfunk*. Berlin : RIAS Berlin, Abt. Presse und Information, 1992.

¹⁹⁸ Pevsner, Nikolaus, « Zur Sozialgeschichte der Architektur », *RIAS*, 31 juillet 1961, in : *Broadcast Talks, op. cit.*, pp. 420-428.

¹⁹⁹ « Reith lectures 1955 (German Service) », GP 3/52 : « The whole series was, according to many listeners, on a high intellectual level [and] thought-provoking by its originality and stimulating in its variety ».

²⁰⁰ *Ibid.* : « Although answers naturally varied from lecture to lecture [...] only a very small percentage of the Panel found the series as a whole beyond their comprehension, chiefly through lack of visual aids ».

²⁰¹ *Ibid.* : « Eine Spitzenleistung ! Es war uns eine ganz besondere Freude in das Wesen der englischen Kunst durch einen solch hervorragenden Kunstkennner eingeführt zu werden » ; « Da nuetzt alles nichts [...] ! Wer kennt wohl auf dem Kontinent – auch unter den nicht gerade Alltagsgebildeten – Hogarth ? Ich kenne ihn nicht, kann mir nichts drunter vorstellen ».

Le problème du référent se pose différemment dans les émissions écrites spécialement pour la chaîne *BBC 3 Germany*. L'intention de transfert est inscrite dans le choix des thèmes et dans le discours rhétorique adopté par l'historien d'art et d'architecture, un discours censé refléter son image d'intellectuel capable de créer un lien 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* (1950), *Anglo-German Friendship* (1952), *The new St. Paul's Plan* (1956), *Bauen und planen* (1959), *The Penguin Story* (1959), *Deutscher Geist in England* (1959), *Hogarth* (1964), *Westminster Abbey* (1965) ou encore *Germany and I* (1968)²⁰². On remarque que l'Angleterre est au centre des interventions de Pevsner. Certaines émissions font de sa fonction de médiateur le thème principal, et l'architecture domine nettement.

Dans *New Trends in Architecture*, diffusé le 9 mai 1957, Pevsner revient sur les transferts architecturaux entre le Royaume-Uni et l'Allemagne qu'il a 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 ainsi par une allusion à Hermann Muthesius, qui s'est rendu à Londres en tant qu'attaché culturel, mais surtout « pour étudier la maison anglaise et l'éducation artistique anglaise et diffuser ses résultats en Allemagne²⁰³ ». Pevsner explique que l'objectif de la fondation du *Deutscher Werkbund* était de « lancer une Renaissance de l'artisanat sur le modèle anglais²⁰⁴ ». La rhétorique de la compétition employée tout au long du 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 premier abord, au début du XX^e siècle : « Ce fut le moment où l'Allemagne prit le pas sur l'Angleterre²⁰⁵ ». Même à l'époque contemporaine, l'historien 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'architecture²⁰⁶ ».

²⁰² La plupart des émissions de Pevsner en allemand ont disparu, voir Games, Stephen, « Préface », in : Pevsner, *Broadcast Talks, op. cit.*, p. xii.

²⁰³ Pevsner, Nikolaus, « New Trends in Architecture », 9 mai 1957, *ibid.*, pp. 340-343, ici p. 340 : « Das war die Zeit, wo Hermann Muthesius als ausserordentlicher Attaché der Botschaft in London beigegeben war, um das englische Haus und die englische Kunsterziehung zu studieren und seine Ergebnisse in Deutschland zugänglich zu machen ».

²⁰⁴ *Ibid.* : « der Deutsche Werkbund [wurde] gegründet, um in Deutschland eine Renaissance des Kunstgewerbes nach englischem Vorbild hervorzurufen ».

²⁰⁵ *Ibid.* : « Das war der Moment, wo Deutschland England hinter sich ließ ».

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 341 : « England ist weder architektonisch führend, noch auf allen architektonischen Gebieten von Bedeutung ».

Cette concession faite, c'est toutefois sur les domaines dans lesquels Pevsner considère que l'apport anglais est dominant qu'il recentre justement son intervention : pour ce qui est des bâtiments scolaires et de l'habitation en général, l'Angleterre « a effectivement accompli plus de choses significatives que l'Allemagne²⁰⁷ ». Ce fait est méconnu selon lui parce que le point de vue allemand et étranger en général 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 dans l'architecture vernaculaire, dont il présente des exemples pour former un contrepoids²⁰⁸. Pevsner se pose en successeur de Muthesius et démontre le succès de la fusion des principes du jardin anglais avec la construction d'un environnement de vie dans les villes et les banlieues résidentielles, intégration réussie des principes du *picturesque* à la vision moderne : « L'Angleterre semble là supérieure aux autres pays, et il me semble aussi 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 Suède²⁰⁹ ». Un courant sous-jacent dans son discours architectural est 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 les Américains, même les Allemands²¹⁰.

Quelques mois plus tard, la direction de l'analyse architecturale est inversée : dans deux émissions successives, l'une en allemand, l'autre en anglais, diffusées le 25 et le 30 juillet 1957, Pevsner aborde le projet de la reconstruction du *Hansaviertel* dans Berlin-Ouest²¹¹. La juxtaposition des deux programmes rend visible son approche différenciée en fonction de son public et l'oscillation de sa propre position au sein de chaque culture. Dans le compte-rendu allemand, c'est moins son rôle d'expert de l'architecture moderne qu'il met en avant pour asseoir la légitimité de son opinion, que le rappel de liens personnels avec le paysage urbain berlinois, puisqu'il a vécu en 1921 près du site du nouveau projet. De plus, il anticipe la question que pourrait se poser un

²⁰⁷ *Ibid.* : Auf diesen Gebieten [...] hat England, wenn ich mich nicht irre, tatsächlich mehr und wesentlicheres geleistet als Deutschland, und so will ich Ihnen nun von Schulen und vom *Housing* erzählen ».

²⁰⁸ Voir *ibid.*, p. 343.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 342 : « Darin scheint England den anderen Ländern überlegen, und hier scheint mir auch die Begründung dafür liegen, dass die besten englischen Siedlungen den besten in anderen Ländern, und sogar in Sweden, überlegen sind ».

²¹⁰ *Ibid.*, p. 344 : « Diese Kombination von Modernität des Baustiles und Bauformates mit einem solchen zeitlosen Wohlgefühl scheint mir eine so dringende Forderung in allen Ländern, dass ich ausländische, auch amerikanische, auch deutsche Besucher, immer mit besonderer Vorliebe nach Roehampton fahre ».

²¹¹ *Id.*, « The Berlin Interbau Exhibition », 25 juillet 1957 et « City of Tomorrow : The Interbau Exhibition », 30 juillet 1957, in : *Broadcast Talks, op. cit.*, pp. 345-347 et pp. 348-352.

auditeur allemand, même après cette allusion à sa biographie : « Vous allez me dire : ‘pourquoi devrions-nous écouter un Anglais parler d’un thème qui nous est bien plus proche, en esprit et géographiquement ?’ » et répond en deux temps :

Premièrement, je suis certes anglais, mais je suis né en Allemagne et j’y ai grandi précisément dans les années où le style architectural moderne s’est imposé [...]. D’autre part, je suis quand même anglais et j’observe ces projets de construction allemands de l’extérieur, et je vais peut-être pouvoir vous fournir d’autres points de vue que ceux que vous receviez de vos propres cercles²¹².

En se proposant aux auditeurs allemands comme « juge impartial mais pas complètement extérieur²¹³ », Pevsner formule l’un des exposés les plus éloquents de sa place au seuil des deux cultures. Quelques années plus tard, l’essayiste Colin MacInness qualifie en des termes similaires l’historien déplacé « d’observateur extérieur à l’intérieur²¹⁴ ». Ici, l’image projetée est aussi l’image qu’il se donne à l’étranger.

L’accomplissement du déplacement culturel dans la sphère britannique est signalé par l’absence d’une telle justification de sa prise de position dans le programme en anglais. Ce genre d’intervention de Pevsner est en effet familier aux auditeurs réguliers de la BBC. Il propose néanmoins une référence culturelle pour contextualiser ses propos et créer un lien entre les représentations de Londres et de Berlin : « Les Berlinois sont des gens courageux ; ils sont peut-être un peu effrontés, un peu *cockney* (oui, *cockney* !) [car] ils sont convaincus de leur propre valeur, mais ils sont également courageux²¹⁵ ». L’historien devenu médiateur instaure une affinité entre les habitants de Berlin et les plus typiques des Londoniens. Grâce à l’établissement de ces points communs, l’auditeur anglais saura accorder une oreille attentive au sort de ceux qui lui sont culturellement proches. L’hommage rendu par Pevsner au courage des Berlinois semble particulièrement approprié, puisque c’est l’une des valeurs qu’il reconnaissait aux Londoniens travaillant comme lui à déblayer les ruines en 1941. Les auditeurs britanniques sont appelés à admirer le calme des Allemands face à l’adversité, qui s’exprime ici dans le lancement d’ambitieux projets architecturaux malgré le danger permanent que constitue le contexte de la Guerre Froide.

²¹² *Id.*, « The Berlin Interbau Exhibition », in : *Broadcast Talks, op. cit.*, p. 345 : « Erstens bin ich zwar Engländer, bin ich doch in Deutschland geboren und großgeworden, und zwar in den Jahren, da der moderne Baustil sich eben durchsetzte [...]. Andererseits bin ich aber doch Engländer und sehe diese deutschen baulichen Geschehnisse von außen an, und das mag Ihnen vielleicht andere Gesichtspunkte vermitteln, als Sie sie aus Ihren eigenen Kreisen hören würden ».

²¹³ *Ibid.* : « als unparteiischen aber doch nicht ganz außenstehenden Beurteiler ».

²¹⁴ MacInness, « The Englishness of Dr Pevsner », in : *England, Half English, op. cit.*, p. 127 : « a thoroughly inside outsider ».

²¹⁵ Pevsner, « City of Tomorrow : The Interbau Exhibition », in : *Broadcast Talks, op. cit.*, p. 349 : « Berliners are courageous people ; they may be perky, they may be Cockney – yes, Cockney – [for] they are convinced of themselves, but they are also courageous ».

Bauen und Planen, en février 1959, est à nouveau structuré sur le mode de la comparaison entre l'Allemagne et l'Angleterre²¹⁶. Pevsner cherche à démontrer que malgré des différences nationales intrinsèques, les deux pays peuvent s'aider réciproquement et tirer des leçons l'un de l'autre. Cette émission est d'autant plus intéressante qu'elle est parcourue de l'interaction rhétorique entre « nous » et « vous », l'historien se plaçant clairement du côté du « nous » au sens de « nous, les Anglais » :

Les différences entre l'Angleterre et l'Allemagne sont assez significatives pour justifier un court exposé. Ce qui en ressort, c'est que nous avons autant à apprendre de vous, que vous de nous. Ce que vous avez à nous offrir, c'est en premier lieu le courage d'entamer des projets radicaux et en second lieu la qualité de votre architecture commerciale. Ce que vous pourrez mieux observer chez nous qu'en Allemagne, ce sont avant tout les zones résidentielles et les écoles²¹⁷.

Une autre citation, où il se désigne explicitement sous le terme d'« étranger » dans le sens d'« étranger à l'Allemagne », scelle son placement dans la culture britannique : « Le *Hansaviertel* à Berlin, auquel je rends à nouveau hommage pour son courage, souffre aussi de cette nouvelle tendance à la décoration désordonnée. Peut-être faudrait-il, en tant qu'étranger, appuyer avec encore plus de précision cette affirmation²¹⁸ ».

Si les exemples précédents, datant des années 1950, montrent Pevsner comme un médiateur britannique capable de créer des passerelles avec l'Allemagne pour faire avancer les débats contemporains sur la modernité architecturale, l'émission abordée maintenant présente une autre image de l'historien à l'étranger, en 1972. Le titre de ce programme pour le *German Service, Personal Talk*, est trompeur au premier abord, puisque l'historien d'art propose en réalité un exposé historique de l'instauration des institutions de conservation du patrimoine architectural, là encore dans une perspective comparative entre l'Angleterre et l'Allemagne. La dialectique entre concession au point de vue négatif sur l'Angleterre couramment accepté et réfutation de ce point de vue, déjà identifiée dans ses interventions des années 1950, apparaît ici encore : « Vous, Mesdames et Messieurs, avez en Allemagne un inventaire infiniment supérieur au nôtre, mais nous avons toutefois la meilleure législation²¹⁹ ». Toutefois, l'émission n'est pas aussi impersonnelle qu'il n'y paraît : en retraçant les étapes de sa campagne pour la préservation de l'architecture du XIX^e siècle et son implication dans ces institutions

²¹⁶ *Id.*, « Bauen und Planen », 1^{er} février 1959, in : *Broadcast Talks, op. cit.*, pp. 382-386.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 382 : « Die Gegensätze zwischen England und Deutschland sind aufschlussreich genug, um einen kleinen Vortrag zu rechtfertigen. Was sich aus ihnen ergibt, ist, dass wir so viel von Ihnen lernen können wie Sie von uns. Was Sie uns zu geben haben, ist in erster Linie Mut zu radikalen Plänen, und in zweiter Linie Qualität im Geschäftsbau. Was Sie bei uns besser sehen können als in Deutschland, sind vor allem die Siedlungen und die Schulen ».

²¹⁸ *Ibid.*, p. 384 : « Das Hansaviertel in Berlin, vor dem ich wiederum um seines Mutes willen den Hut abziehe, krankt auch an diesem neuen Drang zum unruhigen Dekorieren. Vielleicht sollte man als Ausländer diese Behauptung doch etwas ausführlicher belegen ».

²¹⁹ *Id.*, « Personal Talk », 13 juin 1972, in : *Broadcast Talks, op. cit.*, pp. 515-518, ici p. 515 : « Sie, meine Damen und Herren, haben in Deutschland eine Inventarisierung, die turmhoch über unserer steht, aber wir haben trotzdem die bessere Gesetzgebung ».

patrimoniales, Pevsner se présente comme un pionnier et construit ainsi un autoportrait en creux :

Ici, j'ai pu suivre cette évolution année après année. J'ai moi-même vers 1930 déjà donné pendant un semestre 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 nous [étions] un groupe de personnes qui s'intéressaient aux fleurs en cire sous des cloches de verre²²⁰.

En Allemagne comme en Angleterre, l'historien 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 chez 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 beaucoup de courage²²¹ ». La conclusion 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 moment²²².

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, selon lui, 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.

²²⁰ *Ibid.*, p. 517 : « Hier habe ich [diese] Wendung beinahe von Jahr zu Jahr verfolgen können. Ich selbst habe schon so ungefähr 1930 ein Semester über Baukunst des 19. Jahrhunderts gelesen, sehr zum Kopfschütteln, selbst der wohlwollendsten Professoren. Meine Cambridger Antrittsvorlesung 1949 handelte von einem 1820 geborenen Architekten, und die Studenten fanden das einen großen Witz. Neun Jahre später haben wir die *Victorian Society* gegründet. Sogar damals, 1958, 1959, dachten sich die Leute, wir [seien] eine Gruppe, die sich an Wachsb Blumen unter Glasglocken begeisterte ».

²²¹ *Ibid.* : « Unter den Experten sowohl als den Laien sind es die Jungen, die das 19. Jahrhundert genauso mühelos bewerten können wie das 18. Das macht einem alten Mann wie mir Mut ».

²²² *Ibid.* : « Die Experten [in Amerika] beneiden uns [in England] unsere Gesetzgebung und Sie [in Deutschland] [um] das Kaliber der Forschungstätigkeit. Wenn nur in unseren beiden Ländern das eine mit dem anderen vereint werden könnte ! Aber das [scheint] wohl für den Augenblick zuviel verlangt ».

Chapitre 9

L'historien d'art en mission

1 La contribution de Nikolaus Pevsner au déplacement du design allemand dans la pratique britannique après 1945 : *Geheimreport Deutsches Design, 1946*

La situation chaotique de l'Allemagne de 1946, déchu de son rang de grande puissance industrielle, n'empêche pas les vainqueurs de s'intéresser de près aux facteurs qui ont contribué avant la guerre à son entrée relativement précoce, par rapport au reste du monde, dans la modernité économique. Le statut d'occupant ouvre aux Alliés les portes des grandes industries allemandes dont ils espèrent apprendre comment négocier leur propre retour à une économie de paix. La Grande-Bretagne, entre autres, a été très affectée économiquement par les hostilités, sans même avoir été le lieu des combats. Ses dirigeants politiques, en collaboration avec les milieux industriels, cherchent donc des solutions pour rétablir la santé économique du pays et se penchent entre autres sur le modèle allemand. La mission d'observation à laquelle Nikolaus Pevsner est invité à participer en tant qu'expert en design s'inscrit dans cette conjoncture.

1.1 Les projets de réforme du design en Grande-Bretagne ont pour fil directeur les travaux de Pevsner

Quelques remarques préliminaires sont nécessaires pour comprendre le rôle qui a été confié à Pevsner et pour reconstituer les étapes de son implication dans les discussions contemporaines sur l'art industriel britannique. Sa carrière universitaire en Grande-Bretagne a été lancée à l'université de Birmingham grâce à une étude pionnière sur le design britannique des années 1930 (voir chapitre 6) qui est à replacer dans le contexte de différents projets gouvernementaux, à commencer par celui du *Council for Art and Industry* (CAI), une branche du *Board of Trade* (BoT), dont le premier directeur est d'ailleurs aussi le directeur de Transport for London, Frank Pick. Fondé en 1934, le CAI poursuit l'ambition de créer « une vraie relation entre art et industrie » et « une union plus solide entre designer et fabricant¹ », éléments qui s'appuieraient sur une meilleure formation générale des designers eux-mêmes et sur la collaboration entre l'industrie et les écoles de design. Parallèlement, il plaide pour une vaste mission d'éducation auprès du public, afin de le sensibiliser aux innovations en matière de design, notamment à travers la constitution de collections pour des expositions

¹ « Summary of Minutes of Meetings of the Council 1934-39 », *Council for Art and Industry*, 30 janvier 1934, *Design Council Archive*, Université de Brighton (DC) : « to bring about a proper relationship between art and industry [and] a closer union between the designer and the manufacturer ».

itinérantes, une idée au sujet de laquelle il est d'ailleurs fait mention de l'historien de langue allemande dans le rapport d'une réunion en 1936 : « Dr. Nikolaus Pevsner et M. Herbert Read démontrent l'intérêt des musées d'art industriel² ». Toutes ces propositions coïncident avec les solutions préconisées dans *Enquiry*, à tel point que Pevsner, consacrant une sous-partie de ses conclusions à ce « Pick Council » dont il attend beaucoup, s'y interroge sur la raison d'être de ses propres travaux dont les répercussions potentielles sont nécessairement limitées par rapport au pouvoir d'action d'un tel organisme gouvernemental³.

Pourtant, près de dix ans après la fondation du CAI, un rapport publié par un sous-comité du BoT en 1943 sur la place de l'art dans l'industrie présente une image similaire du design anglais. La mise en pratique des mesures envisagées n'avance qu'avec une certaine lenteur. Au sein de ce comité, on trouve entre autres Kenneth Clark (National Gallery), Francis Meynell (maison d'édition Nonesuch Press), Ernest Goodale (textile), Joshua Wedgwood (porcelaine) et Joseph Edward Sieff (Mark and Spencers). La diversité des compétences rassemblées ici illustre la volonté de rapprochement entre la création artistique et le monde du commerce, en particulier à travers la reconnaissance de l'importance égale de la valeur esthétique par rapport à la valeur commerciale. Contre les réticences traditionnelles des fabricants et l'argument commercial selon lequel la production se doit d'être la réponse à une demande, les membres du comité soutiennent qu'il n'y a « pas de conflit entre le fait de 'donner au public ce qu'il veut' et la création d'un design de qualité⁴ », une idée déjà défendue par Pevsner dans *Enquiry*⁵. Tout comme dans les conclusions présentées par le CAI, la réévaluation du statut du designer est considérée comme une priorité : « le salaire et les perspectives d'avenir des designers devraient être améliorés et des artistes industriels hautement qualifiés devraient participer à l'élaboration de la politique commerciale des grandes compagnies⁶ ». Le rôle de ces designers est essentiel car ils doivent introduire la qualité esthétique dans l'industrie, or la notion de « qualité » est décrite dans le rapport comme étant « indispensable à toute campagne de promotion de l'exportation de

² *Ibid.*, décembre 1936, DC : « Evidence by Dr. Nikolaus Pevsner and Mr. Herbert Read on Museums of Industrial Art ».

³ Voir Pevsner, *Enquiry into Industrial Art, op. cit.*, pp. 158-159.

⁴ « Report of the Sub-committee appointed by Mr. Harcourt Johnstone on Industrial Design and Art in Industry », CAI, 23 septembre 1943, *ibid.* : « We do not admit a lasting conflict between 'giving the public what it wants' and good design ».

⁵ Voir Pevsner, *Enquiry into Industrial Art, op. cit.*, p. 40 et suivantes.

⁶ « Sub-Committee on Industrial Design », 1943, *op. cit.* : « the status, pay and prospects of designers should be raised and highly-trained, industrial artists should participate in the formation of firms' commercial policy ».

biens, bon marché ou de luxe » ainsi qu'à tout design « produit pour le marché intérieur⁷ ».

L'allusion simultanée aux marchés intérieurs et extérieurs rappelle qu'il devient urgent de penser le remplacement de l'industrie dans une nouvelle configuration internationale. Le meilleur moyen d'y faire face serait de veiller à la qualité du design, car un pays qui parviendrait dans ce domaine à « un statut prééminent » s'offrirait ainsi « la meilleure forme de publicité collective⁸ ». Dans le contexte de la planification de l'industrie après la guerre, le rapport insiste ainsi sur la nécessité de « s'assurer que le Royaume-Uni atteigne et maintienne une position de premier plan dans le domaine de l'art industriel⁹ ». Afin d'aider le monde de l'industrie à prendre conscience de l'importance nationale de cette tâche, le comité préconise la création d'une institution centrale dédiée à toutes les questions de design : « Si l'État accepte sa responsabilité envers le design comme une fin en soi, comme une commodité pour le consommateur et un outil essentiel de la vie économique, l'existence d'un organisme qui fait autorité est inévitable¹⁰ ». Dans le cadre des discussions des Alliés sur l'issue possible du conflit et l'instauration d'un nouvel équilibre international, le CAI est convaincu de l'intérêt économique d'une centralisation des efforts du design industriel. Suivant les recommandations du rapport de 1943, il annonce la création d'un *Council of Industrial Design* (CoID), prévue en novembre 1944 :

La Fédération des Industries Britanniques, convaincue du besoin de porter le design des entreprises britanniques à la pointe de l'excellence afin de faire face à la compétition internationale croissante, à laquelle il faudra s'attendre après la guerre, et de s'assurer la plus grande croissance possible des exportations britanniques, a étudié des propositions pour l'établissement d'un Conseil Central du design pour encourager l'amélioration de la qualité du design industriel dans ce pays¹¹.

L'essor de l'industrie britannique d'après-guerre dépend « non seulement d'une efficacité supérieure de l'industrie et du marketing, mais aussi de l'amélioration du

⁷ *Ibid.* : « ['good design'] is necessary to any successful policy for promoting exports of non-fashion as well as of fashion goods, of cheap as well as of expensive ; [...] it cannot be divorced from 'good' design ».

⁸ *Ibid.* : « it is possible for a country to achieve a pre-eminence in design which is the best form of collective advertisement ».

⁹ *Ibid.* : « to recommend measures to secure that the United Kingdom shall reach and maintain a leading position in the field of industrial art ».

¹⁰ *Ibid.* : « If the State is to accept its responsibility towards designs as an end in itself, as an amenity for the consumer and as an essential tool in our economic life, the existence of an authoritative body is inevitable ».

¹¹ « Proposals for a Central Design Council and Industrial Design Centres », juin 1944, *ibid.* : « The Federation of British Industries being impressed with the need to bring the design of British manufacturers up to the highest possible pitch of excellence in order to meet the increased international competition which may be expected after the war, and to secure the greatest possible increase of British exports, has had under consideration proposals for the establishment of a Central Design Council to encourage the raising of the standard of industrial design in this country ».

design¹² », un aspect économique évident qui, fait nouveau, s'accompagne d'ambitions sociales. Le CoID souhaite en effet travailler à l'amélioration de l'environnement quotidien des Britanniques, une cause centrale chez Pevsner, qui y consacre un chapitre de ses conclusions en 1937¹³. Hugh Dalton, président du BoT, développe cette dimension sociale dans le discours d'inauguration du CoID :

Si le projet aboutit, dans quelques années chaque aspect de la vie quotidienne sera amélioré, grâce à ce travail. [...] Des millions d'hommes et de femmes vous seront redevables, même s'ils ne le sauront pas forcément ; et pas seulement en Grande-Bretagne, mais aussi dans les pays où nos industries vendront leurs biens¹⁴.

Les moyens envisagés concordent aussi avec les suggestions de Pevsner : des enquêtes de consommation permettront de prendre en considération les goûts du public, tandis que les progrès techniques seront relayés par des campagnes de promotion. Il est essentiel de ne pas instaurer un discours didactique ni imposer une distinction officielle entre design de qualité et design médiocre, mais de fournir aux consommateurs le vocabulaire pour analyser et évaluer le design par eux-mêmes.

Dans cette perspective et suivant les indications du rapport Pick, des expositions sont programmées pour sensibiliser les consommateurs à la production contemporaine. Par exemple, l'exposition *Britain Can Make It*, organisée au printemps 1946 et présentée au Victoria & Albert Museum de septembre à novembre de la même année, est la première exposition nationale de biens de consommations britanniques après la guerre¹⁵. Les objets sélectionnés sont présentés dans un ordre chronologique et thématique : « Guerre », « Transition vers la paix », « Le nouveau foyer », « Le nouveau bureau », « Les loisirs », « Textiles et vêtements », « Voici demain ». Il s'agit à la fois de faire le bilan des conséquences de l'effort de guerre sur la production de produits de première nécessité et d'ouvrir l'esprit du public au rétablissement d'une norme de design, mais aussi au projet plus ambitieux de créer l'Angleterre du futur : dans la salle « Voici demain », des designers exposent des créations qui pourraient s'insérer dans l'environnement quotidien des années 1950 et 1960, invitant les consommateurs à participer au processus créatif et à se projeter dans l'avenir.

Le CoID a proposé à Pevsner de faire partie du comité organisateur de l'exposition. Même s'il décline l'offre, sans doute à cause de ses autres responsabilités

¹² « Mr. Hugh Dalton Addresses Opening Meeting », *Council of Industrial Design*, 12 janvier 1945, *ibid.* : « Our prospects of a larger post-war export trade depend not only on increased efficiency in industry and marketing but also on improved design ».

¹³ Voir Pevsner, « The Social Problem », in : *Enquiry into Industrial Art, op. cit.*, pp. 212-215.

¹⁴ « Hugh Dalton Addresses Opening Meeting », 1945, DC, *op. cit.* : « If you succeed in your task, in a few years time every side of our daily life will be the better for your work. [...] Men and women in millions will be in your debt, though they may not know it : and not in Britain alone but all over the world, in the countries where our manufacturers will sell their goods ».

¹⁵ Voir Maguire, Paddy et Jonathan Woodham (éd.), *Design and Cultural Politics : The Britain Can Make It Exhibition of 1946*. Londres : Leicester University Press, 1997.

au sein de l'*Architectural Review* et à Birkbeck College, le fait que son nom ait été considéré est déjà une indication de la résonance de son statut d'expert en design, dix ans après la publication de son enquête. L'exposition attire environ 1,5 million de visiteurs. Ce succès reflète le climat de relative euphorie des années 1945-1946 et l'espoir d'une formation générale accélérée du goût des consommateurs. L'opinion publique en matière de design doit à la fois aider l'économie et contribuer à la création d'un environnement matériel quotidien qui inspirerait un sentiment de sérénité et de confiance en l'avenir. On citera pour illustration un extrait du dépliant pour la promotion de la création de centres locaux de design, dont le rôle est d'identifier chez le public :

une demande universelle pour de nouveaux produits, et une espérance vraiment générale : finalement, tout ce qui sera nouveau sera aussi de meilleure qualité et de plus belle apparence qu'avant la guerre. Des années d'« austérité » ont affaibli l'emprise des idées conventionnelles¹⁶.

Cette corrélation entre climat de crise et esprit d'initiative et de changement a été analysée par Pevsner à travers le cas de l'Allemagne des années 1920 qui est « devenue le représentant le plus éminent du Mouvement moderne à l'époque où ses industries souffrent le plus durement des conséquences de la guerre et du traité de Versailles¹⁷ ». Dans *Enquiry*, Pevsner invite l'Angleterre du milieu des années 1930 à suivre ce modèle allemand d'une innovation motivée par la crise, argumentant que la prospérité endort les aptitudes de l'industrie à prendre des risques. Le climat symbolisé par l'exposition *Britain Can Make It*, après les bouleversements engendrés par la Seconde Guerre mondiale, semble lui donner raison.

Nous finirons ce panorama de la place du design industriel dans l'économie britannique avec la présentation d'un texte inédit, que Pevsner a sans doute rédigé entre la fin de son internement au camp de Huyton en 1941 et l'année 1944. Le commanditaire semble avoir été le comité de préparation du CoID, ce qui situerait la rédaction de ce mémorandum dans le courant de l'année 1943. Là encore, l'avis de l'auteur d'*Enquiry* pèse dans les prises de décision gouvernementales. Dans cette étude, basée sur une lecture croisée de publications américaines et britanniques et intitulée *Memorandum on the Position of the Designer for British Industries after the War*, Pevsner part du postulat sans appel selon lequel l'Angleterre souffre d'un complexe

¹⁶ « Design Centres Leaflet », 1945, DC : « There is a universal demand for new goods, and a very general expectation that ultimately everything new will be better in quality and appearance than before the war. Years of 'austerity' have loosened the hold of conventional ideas ».

¹⁷ Pevsner, *Enquiry into Industrial Art*, *op. cit.*, p. 191 : « Germany became the foremost exponent of the Modern Movement at the time when her industries were suffering most acutely from the consequences of the war and Versailles ».

d'infériorité esthétique¹⁸. Pour y remédier, il défend l'idée que les écoles professionnelles devraient créer un contact direct entre les étudiants et le milieu industriel. Le modèle idéal est pour lui, là encore, le *Bauhaus*, où formation à l'artisanat et formation artistique se déroulent en parallèle. D'autre part, il préconise d'organiser des études ciblées sur le design industriel à l'étranger quand la guerre sera finie et de les intégrer à un programme national de recherche, qui adopterait les méthodes de la recherche empirique en sciences sociales du design, au sein des facultés d'économie des grandes universités¹⁹. Il suggère comme principal centre de recherche Nuffield College à Oxford, créé en 1937 et spécialisé dans les sciences économiques et sociales. On peut penser qu'il esquisse dans ce rapport un débouché possible pour sa propre carrière et qu'il se présente implicitement comme un candidat potentiel pour mener à bien ce projet de recherche sur le design²⁰. En effet, son statut professionnel est encore précaire à cette époque et il envisage toujours de façon pragmatique de renoncer à l'histoire de l'art pour développer le profil d'expert en design qu'il s'est progressivement créé, presque malgré lui.

1.2 Observer l'étranger : présupposés et préparatifs

L'argument de Pevsner selon lequel une meilleure connaissance du design industriel étranger serait utile et nécessaire est pris en compte : en 1946, le CoID lance une enquête en Allemagne « pour évaluer leur politique et leurs méthodes en matière de design et d'export de biens industriels²¹ ». En 1934, le Ministère de l'éducation a déjà envoyé une commission formée de professeurs de l'enseignement professionnel en Allemagne, en Autriche, en France, en Italie, en Tchécoslovaquie et en Suisse, pour étudier la production de biens de consommation et la formation des employés de l'industrie. Le rapport, publié la même année sous le titre *Industry and Art Education on the Continent*, confirme déjà l'opinion de Pevsner selon laquelle les pays en question faisaient preuve d'une meilleure coordination entre l'industrie et les instituts de formation par rapport à la Grande-Bretagne²². La mission de 1946 s'inscrit donc dans une tradition d'études comparatives transnationales et de concurrence entre les grandes nations industrielles. L'aspect nouveau, en revanche, est que la situation d'infériorité

¹⁸ Voir *id.*, *Memorandum on the Position of the Designer for British Industries after the War*, non daté [1941-1944], CoID, Nr. 670.1945/1946, DC, p. 12.

¹⁹ Voir *ibid.*, p. 17 et suivantes.

²⁰ Pevsner a envoyé une candidature spontanée au Doyen de Nuffield College en 1938 par l'intermédiaire de la SPSL, mais cette demande est restée sans suite. Voir la lettre de Walter Adams à William Beveridge, 22 février 1938, SPSL.

²¹ Compte-rendu de réunion du CoID, 12 avril 1946, DC : « to examine the design policies and methods of exporting industries ».

²² Voir Dickey Edward, « Industry and Art Education on the Continent », *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 83, n° 4308 (14 juin 1935), pp. 706-724.

(sur le plan qualitatif) du marché britannique, par rapport notamment à l'Allemagne, pourrait alors être renversée, si la Grande-Bretagne met à profit son statut de vainqueur.

Pour ce faire, dans un premier temps, les membres du CoID s'adressent à des industriels germanophones réfugiés au Royaume-Uni afin de déterminer le type d'information qui serait disponible dans les différentes zones d'occupation²³. Cette enquête préliminaire révèle la nécessité d'envoyer le plus vite possible une équipe d'observation. En effet, lors d'une réunion au début de l'année 1946, le Directeur du CoID, Samuel C. Leslie, signale l'imminence de l'ouverture du marché à la concurrence allemande :

On nous informe que plusieurs industries allemandes vont recevoir une licence d'exportation ; s'il s'avérait que certaines d'entre elles étaient supérieures sur le plan du design, il serait important d'étudier les méthodes qui leur ont permis d'atteindre cette position de supériorité²⁴.

Parmi ces méthodes, Leslie fait de l'analyse de la formation professionnelle des designers industriels une priorité, ce qui est tout à fait l'aboutissement logique du développement de la réflexion gouvernementale sur le design industriel, dans laquelle nous avons discerné les échos de travaux de Pevsner : « Nous avons des raisons de penser », écrit ainsi Leslie, « que la formation allemande en design est mieux adaptée que la nôtre à certains secteurs industriels²⁵ ».

Pour tenter de répondre à ces recommandations, le BoT décide en avril 1946 d'accepter une invitation de la Foire de Leipzig (la première après la guerre) et d'envoyer une délégation britannique. À son retour, Cécile Tomrley, directrice de la section du Design Industriel au CoID depuis sa création, rend un rapport où elle met en évidence la portée limitée des conclusions qui pourraient être tirées de cette visite de la délégation à Leipzig :

Bien que les implications de la Foire de Leipzig en fassent un événement important, elle n'est pas extrêmement stimulante en soi, du point de vue du design. On n'y montrait que des produits allemands, parmi lesquels ceux qui sont fabriqués dans des industries traditionnelles de la zone russe sont représentés en majorité²⁶.

Tomrley prend l'initiative d'organiser après la Foire une série de visites d'étude auprès d'industries allemandes dans la zone d'occupation britannique. Son but est de collecter

²³ Voir le compte-rendu de réunion du CoID, mai 1946, DC.

²⁴ Leslie, Samuel, « A Council Mission to Germany ? », 1946, *ibid.* : « We were told that certain German industries were to be licensed to export and that if any of these showed superiority in design, it was important to study the methods by which this superiority had been achieved ».

²⁵ *Ibid.* : « There are reasons for believing that German training in design is better geared than our own to some industries ».

²⁶ Compte-rendu de réunion du CoID, 14 juin 1946, *ibid.* : « The Leipzig Fair, though interesting for its implications, was quite unstimulating from the design point of view. Only German goods were shown ; those made in the Russian zone in the traditional industries predominated ».

des informations sur la production de textile et de lainages²⁷. Elle défend l'idée que ces observations sur le terrain, bien plus que la (re)présentation officielle du design allemand proposée à Leipzig, offrent l'opportunité de découvrir les raisons de la supériorité industrielle postulée de l'Allemagne. Elle identifie des secteurs clés (le textile, les métaux légers, la porcelaine, la coutellerie, l'électronique et l'ameublement), dans chacune des grandes régions industrielles où ces secteurs dominent : la Ruhr, la Bavière, et la région de Berlin.

Suite à ce rapport, le CoID projette d'envoyer en Allemagne six enquêteurs, travaillant par paires²⁸, dans les régions délimitées par le rapport Tomrley, afin de collecter « des ressources très spécifiques et utiles sur l'éducation artistique et technique en Allemagne et sur le rapport entre école, artiste et designer-technicien dans les différentes branches de l'industrie²⁹ ». Dans sa note sur la préparation de la mission et en particulier sur la sélection de ces enquêteurs, le directeur du CoID prévient d'emblée ses collaborateurs qu'il serait risqué de s'attendre à trouver une équivalence immédiate des compétences et des pratiques industrielles de la Grande-Bretagne et de l'Allemagne. Les experts sélectionnés pour cette mission devront être capables de prendre en compte l'existence de caractéristiques nationales différentes ancrées dans les mentalités de chaque pays, caractéristiques dont il propose une définition :

Le succès de l'Allemagne en termes d'exportation est peut-être lié à leur état d'esprit : une intention de servir ces marchés extérieurs que l'on ne retrouve pas aussi largement répandue en Grande-Bretagne. Ceci repose en partie sur un appétit de changement et de variété et une capacité à les accueillir dans un contexte favorable (alors que nous nous montrons, en comparaison, méfiants à leur égard), et en partie sur une ouverture d'esprit envers le design lui-même. Celui-ci ne touche pas uniquement ceux qui, parmi la population, ont été formés et sensibilisés à l'art, il s'adresse à presque tous ceux qui ont reçu une éducation. Ces personnes « éduquées » (dans un sens légèrement différent de notre utilisation de ce terme, car une éducation dans une *public school* est souvent implicite) occupent des postes de direction dans les différentes industries et font respecter le statut du designer et du design³⁰.

L'interprétation culturelle de l'insertion du concept de design dans la société allemande proposée ici par le directeur du CoID va donc exactement dans le sens de l'analyse de la

²⁷ Voir *ibid.*, 10 mai 1946.

²⁸ Voir « A Council Mission to Germany ? », *op. cit.*, DC.

²⁹ *Ibid.* : « very specific and useful material should emerge on German art-cum-technical education and on the relationship of the school, the artist and the designer-technician to the various industries ».

³⁰ *Ibid.* : « German success in export markets may have been due to an attitude of mind towards serving these markets which is not found so widely in Britain. This rests partly on an appetite for and approval of change and variety (instead of our comparative mistrust of both), and partly on an attitude of mind towards design itself which pervades not only the art-trained and art-conscious among the population, but almost every educated man. 'Educated' men (in slightly different sense from our use of the term, in which a public school education is often implicit) hold managerial posts in the various industries, and uphold the status of the designer and of design ».

modernité en Allemagne formulée par Pevsner, une modernité qui se serait répandue grâce au soutien actif de la population, sensibilisée elle-même, dans un mouvement circulaire, à l'aspect qualitatif et esthétique des objets du quotidien.

La référence à des systèmes d'éducation différents est intéressante en ce qu'elle montre que Leslie a conscience de l'importance de la *Bildung* dans la culture germanophone et reconnaît son action bénéfique jusque dans le domaine de l'industrie. Une observation des techniques serait insuffisante pour permettre un transfert en Angleterre des qualités du design allemand, car celui-ci est au centre d'une véritable culture artistique inconnue des Britanniques. L'absence du concept dans la langue anglaise est en soi révélatrice :

Il y a eu une plus grande pénétration d'artistes, d'architectes et de sculpteurs célèbres dans certains types de design industriel que dans ce pays. Les Allemands ont un mot qui ne peut être traduit en anglais, *Kunstgewerbe* (littéralement : « production d'art »). Cela s'apparente à l'expression française *art décoratif* et notre *decorative art* est ce qui s'en approche le plus. Dans *Kunstgewerbe*, les Allemands incluent toute la poterie (qu'elle soit ou non produite en masse), tous les textiles, les papiers peints, les tapis, et les objets pour la maison à motifs de surface, et ils incluent aussi presque tous les luminaires³¹.

La création de biens de consommation est donc considérée en Allemagne comme un débouché tout à fait acceptable pour les artistes, un fait qui (comme le montre le terme « *Kunstgewerbe* ») est fermement ancré dans la mentalité allemande et que des observateurs britanniques auraient sans doute du mal à interpréter. À la fonction d'observation basée sur leur expertise, les futurs membres de la mission devront ajouter une maîtrise à la fois linguistique et culturelle de l'Allemagne, ce qui en fait des agents de transfert à même d'identifier les points de rencontre des deux cultures, où le design britannique pourrait bénéficier de l'apport d'information.

Leslie souhaite éviter « que l'enquête ne dégénère en un aperçu superficiel des caractéristiques nationales allemandes » et suggère le nom de Nikolaus Pevsner dans une formule élogieuse qui traduit le statut que ce dernier a atteint en Angleterre : il faudrait à la mission « un homme du calibre du Dr. Pevsner³² ». En plus de rassembler de par son parcours personnel et les grands axes de ses recherches les qualités nécessaires à un médiateur entre les deux aires culturelles, il conférerait au projet la

³¹ *Ibid.* : « There was a far greater penetration of famous artists, architects and sculptors into certain types of industrial design than in this country. The Germans have a word which does not translate into English – 'Kunstgewerbe' (literally 'art production'). It approximated to the French 'art décoratif' and our 'decorative art' comes nearest to it. In 'Kunstgewerbe' the Germans include all pottery (mass-produced or not), all textiles, wallpapers, carpets, and other surface-patterned objects for the home, and they also include nearly all lighting fittings ».

³² *Ibid.* : « It would be possible to avoid this inquiry's degenerating into a superficial of German national characteristics, and to make it a thorough research into certain aspects of German design, if a man of the calibre of Dr. Pevsner were prepared to scan the present evidence and assist in planning the collecting of evidence by means of certain questionnaires ».

légitimité scientifique et l'arrière-plan théorique requis pour rendre les données utiles. Dès le départ est envisagée une équipe internationale, ce qui est très révélateur de la volonté d'ouvrir un dialogue avec les représentants de l'industrie allemande qu'il est prévu de rencontrer. Il n'est pas étonnant de trouver le nom de Pevsner en tête dans la liste préparée par Cycille Tomrley et Robin Darwin en juin 1946, qui indique dans un classement par colonne si les personnes proposées sont ou non membres du CoID, quels sont leurs domaines d'expertise et si elles parlent allemand. Les points forts (de fait, les connaissances techniques) retenus pour Pevsner sont « textiles, tapis, objets en métal³³ ». Un autre nom placé haut dans la liste des spécialistes potentiels est celui d'une émigrante d'origine allemande, Margaret Leischner, experte en textiles. Leischner a été formée au *Bauhaus* et se constitue rapidement, après son émigration à Manchester vers 1936, une réputation de pionnière en matière de design industriel³⁴. Un troisième émigré allemand a été retenu dans la liste préliminaire, Fritz Müller, lui aussi spécialiste des textiles. Au total, la mission compte neuf membres qui vont visiter entre juillet et décembre 1946 quatre-vingt-douze entreprises et vingt-deux établissements d'enseignement du design, dans les zones britannique et américaine. Pevsner est placé à la tête de la mission qui enquête sur les domaines du textile et des métaux légers dans la zone britannique.

La participation de germanophones doit empêcher que ne soit attachée à la mission l'image d'une équipe d'occupants venus inspecter le terrain conquis et en tirer les fruits. Le risque que cette symbolique ne s'impose existe d'ailleurs dans les circonstances mêmes de l'enquête. En effet, les équipes sont envoyées en Allemagne sous l'égide du *British Intelligence Objectives Sub-Committee* (BIOS), une organisation des services secrets chargée d'enquêter sur des aspects techniques du pays occupé et créée en juillet 1945 sous la responsabilité du *Board of Trade*. Le BIOS a le pouvoir d'obliger les entreprises allemandes à coopérer et à rendre les informations sur leur pratique accessibles aux Alliés. Les résultats collectés sont ensuite redistribués par un bureau à Londres aux entreprises britanniques concernées. Ce procédé a été appelé une campagne de « réparations intellectuelles » ou « réparations cachées³⁵ », un complément du démontage de machines pour réparations matérielles qui est alors pratiqué dans les zones d'occupation. Le transfert de connaissances et de techniques passe notamment par la rédaction de rapports : environ 2000 de ces rapports sont rédigés entre 1946 et 1949, un sur cinq étant déclaré « sensible » et « secret ». Toutefois, les fabricants britanniques ont accès sur demande à la plupart de ces documents. En 1947, le BIOS organise même une exposition itinérante pour présenter les conclusions des commissions envoyées en

³³ Voir la correspondance entre Cycille Tomrley et Samuel Leslie, 19 et 24 juin 1946, DC.

³⁴ Voir Tomlinson, Donald, « Margaret Leischner », *Design Journal*, n° 259, juillet 1970, p. 83.

³⁵ Voir Gimbel, John, *Science, Technology and Reparations. Exploitation and Plunder in Post-war Germany*. Stanford : Stanford University Press, 1990.

Allemagne. Le slogan choisi pour cette exposition (dont une partie est consacrée au design) et relayé dans les médias par des annonces publicitaires financées par le Ministère de l'économie est « Que peut apprendre la Grande-Bretagne de l'industrie allemande³⁶ ? » Dans le domaine du design, cette question s'avère essentielle pour résoudre des problèmes qui se posent de manière croissante pendant la guerre : les circonstances du conflit entraînent la rationalisation générale de la production de biens de consommation et d'objets du quotidien pour pallier le manque de matières premières. La standardisation des produits semble une solution viable, or cette pratique a été adoptée par l'industrie allemande bien plus tôt qu'en Angleterre. Les rapports d'observation doivent aider à combler ce retard.

Le rapport sur le design allemand auquel Pevsner participe représente une exception parmi les documents émanant du BIOS, dans la mesure où la dimension esthétique y prend une grande place, un aspect que les autres rapports ont plutôt négligé au profit de considérations pratiques. On peut y voir l'influence du CoID, qui dans un document de mars 1946 encourage à considérer systématiquement le design industriel sous les trois points de vue esthétique, technique et commercial. L'aspect esthétique, défini comme « l'attrait d'un objet pour l'esprit et les sens de par sa forme, sa couleur, son motif, sa texture³⁷ », vient en premier dans la liste par rapport aux critères de la reproduction mécanique et de l'attrait à la vente. Tous ces critères ne doivent plus être vus comme mutuellement exclusifs, une idée qui, selon le rapport du CoID, caractérise l'âge de la fragmentation de la production, où le « programme » artistique, s'il y en a un, « n'est jamais réalisé en pratique³⁸ ». L'aspect le plus inhabituel dans le rapport BIOS rendu par Pevsner et ses collègues est la thématique poussée de l'interaction entre les goûts des consommateurs et l'évolution de la production. Là encore, le rapport se place dans la continuité des directives du CoID :

Le design industriel n'est pas simplement la planification d'un produit en particulier. C'est une unité dans le processus industriel, une idée directrice formée en partie par le design créatif, en partie par la machine, en partie par le consommateur, et qui les lie ensemble³⁹.

La mission BIOS en Allemagne se concentre sur la manière dont cette cohésion entre producteurs, créateurs et consommateurs est réalisée.

³⁶ Voir Fahrquatsen, John, « Governed or exploited ? The British Acquisition of German Technology », *Journal of Contemporary History*, vol. 32, n° 1, 1997, pp. 23-42.

Rapport du CoID, 31 mars 1946, DC : « the appeal of an article to the mind and senses through shape, colour, pattern, texture, etc. »

³⁸ *Ibid.* : « the 'artistic' plan, if it exists, is never realised in practice ».

³⁹ *Ibid.* : « Industrial design is not simply the plan of a particular product. It is a unity in the industrial process, a governing idea that owes something to creative design, something to the machine, something to the consumer, and links them all together ».

D'après Tomrley, Pevsner se déclare « très enthousiaste » à l'idée de participer à ce projet⁴⁰. Mis à part l'idée de revoir son pays natal, l'aspect pratique a pu jouer un rôle dans sa décision : en tant que chargé de mission BIOS, il reçoit 15 £ par semaine pour trois semaines d'enquête et tous ses frais de voyage sont payés⁴¹. Le départ des différentes équipes est prévu pour le 20 juillet 1946. Il devient alors impératif de régulariser avant cette date la situation administrative des participants germanophones. Ainsi, le progrès rapide de la naturalisation de Pevsner est clairement dû à l'influence du BoT en vue de son départ imminent. Tomrley négocie le traitement spécial de la demande :

Pevsner va avoir besoin de son passeport anglais quelques jours avant la date du départ, pour le faire examiner et obtenir le droit de passage par les airs. Je vous serais obligée de bien vouloir accélérer l'étape finale de sa naturalisation, car cette date ne peut pas être repoussée⁴².

Nous avons évoqué dans le chapitre précédent le statut militaire des membres de la mission : tous sont sous la responsabilité de l'armée et se voient donc attribuer un rang et un uniforme. Ceci est destiné à faciliter leur quotidien dans la zone occupée. Les régulations auxquelles sont soumis les participants rappellent la précarité de l'immédiat après-guerre et augurent d'un voyage dans des conditions ardues : le poids de leur bagage pour trois semaines ne doit pas dépasser 20 kg, on leur fournit un équipement rudimentaire et rationné, et ils doivent subir une série de vaccins contre le typhus et le tétanos⁴³. Ils sont également tenus de se plier au règlement militaire. Lorsque Pevsner récupère son passeport et son certificat de naturalisation, on lui envoie aussi un laissez-passer militaire, une carte d'embarquement et un mandat de transport ferroviaire émis par le département de la Défense, avec l'instruction expresse de se présenter avant le départ de son train au *Rail Transportation Officer*⁴⁴. Pour les spécialistes germanophones, dont certains, comme Pevsner, ne sont que tout récemment naturalisés avant de partir, ce retour au pays signifie le franchissement d'un seuil à la fois symbolique et matériel.

⁴⁰ Voir la lettre de Cycille Tomrley à Samuel Leslie, 28 juin 1946, ID 492, DC.

⁴¹ Voir « CID Investigation Team – Germany », 15 juillet 1946, *ibid.*

⁴² Lettre de Cycille Tomrley à Samuel Leslie, 6 juillet 1946, *ibid.* : « Dr. Pevsner will need his British passport a few days before that date, in order to get it processed and obtain his passage by air. I should be greatly obliged if you could possibly, as this date can unfortunately not be put back, expedite the final stage of Dr. Pevsner's naturalisation ».

⁴³ *Id.* à Nikolaus Pevsner, 1^{er} juillet 1946, *Ibid.*

⁴⁴ Lettre du CoID à *id.*, 20 juillet 1946, *Ibid.*

1.3 Le rapport BIOS de 1946 et ses emprunts à *Enquiry* : éléments d'un transfert méthodologique et thématique

Le rapport produit par les différentes équipes a été publié pour la première fois en 2012 par Anne Sudrow, à partir d'un exemplaire trouvé dans les archives du *Deutsches Museum* à Munich⁴⁵. À bien des égards, on peut le considérer comme une pièce à ajouter à la bibliographie de Pevsner, car ce texte crée un lien entre *Enquiry* et l'autre grand projet de la fin des années 1930, *Pioneers of the Modern Movement*. Ce document porte en effet la marque de l'historien d'art, qui en est incontestablement le contributeur principal et qui a probablement influencé la tonalité générale de l'analyse, même dans les chapitres dont il n'est pas le rédacteur. Une comparaison entre des extraits d'*Enquiry* et certains passages du rapport portant sur des types d'objets similaires démontrera une étroite correspondance et un possible dialogue intertextuel à presque dix ans d'intervalle. Nous considérons en effet que Sudrow interprète à juste titre le projet d'enquête de 1946 comme l'opportunité d'une vérification empirique des thèses pevsneriennes⁴⁶, dont la principale est que l'Allemagne a atteint un niveau de qualité supérieur en matière de design après que la Grande-Bretagne a abdiqué son rôle de pionnière du Mouvement moderne. Prendre appui sur la solution allemande pour reconfigurer le design britannique servirait à réinstaurer la continuité du progrès lancé au XIX^e siècle par le mouvement *Arts and Crafts*.

Le premier argument qui permet d'établir une filiation entre *Enquiry* et le rapport BIOS est la reprise presque systématique par le CoID de la méthode pionnière que Pevsner a développée dans son étude sur le design produit dans la région des Midlands en 1934 et 1935, qui constituait l'une des premières tentatives de recherche empirique sur le design et son histoire. Sa contribution est d'ailleurs souhaitée en aval de la mission, « dans la préparation de la collecte d'informations sur la base de questionnaires⁴⁷ ». Dans le document préparatoire, conformément au souhait exprimé par le directeur du CoID, cette méthode d'investigation mûrement réfléchie s'accorde avec trois objectifs : « assurer un minimum d'information collectée », faire en sorte « qu'un interrogatoire qualifié [soit] mené partout » et « démontrer aux personnes interrogées le sérieux du projet⁴⁸ ». L'aspect de médiation est également abordé : « Il est important que le langage technique du fabricant soit compris par au moins une personne

⁴⁵ Voir Pevsner, Nikolaus, *Geheimreport Deutsches Design : deutsche Konsumgüter im Visier des britischen Council of Industrial Design (1946)*, édité par Anne Sudrow. Göttingen : Wallstein, 2012.

⁴⁶ Voir *ibid.*, p. 56.

⁴⁷ « A Council Mission to Germany ? », *op. cit.*, DC : « if a man of the calibre of Dr. Pevsner were prepared to scan the present evidence and assist in planning the collecting of evidence by means of certain questionnaires ».

⁴⁸ Lettre de Cycille Tomrley à Samuel Leslie, 19 juin 1946, *Ibid.* : « Questionnaire to ensure (a) a minimum amount of collectable material (b) that skilled questioning is done everywhere (c) to show the questionee that we mean business ».

dans le groupe des enquêteurs. Il faudrait qu'ils trouvent un terrain d'entente commun⁴⁹ ». La question de la communication pour un transfert efficace des informations techniques est primordiale et explique l'adéquation de la candidature de Pevsner pour un tel projet. Comme dans toute étude empirique, le témoignage des personnes interrogées est central. Pour réduire les risques d'orienter les réponses, les observateurs sont requis de poser systématiquement la même série de questions, qu'ils auront, dans l'idéal, appris par cœur⁵⁰, puis, pour préserver la valeur objective des données relevées, de prendre des notes immédiatement après leur visite, une pratique qui rappelle la méthode historiographique de Pevsner.

Les instructions insistent sur l'impression de sérieux et de professionnalisme que doit donner la mission ; il est essentiel de trouver un « terrain d'entente » entre professionnels pour s'assurer la collaboration des personnes interrogées ou des institutions que l'on projette de visiter. L'état d'esprit des interlocuteurs de la mission joue un rôle important sur la validité des résultats : alors que, de par l'autorité du BIOS, cette enquête dans l'Allemagne occupée se déroule avec la coopération forcée des industriels allemands, qui sont tenus de révéler les informations demandées sur leur production et sur leurs techniques, Pevsner a dû essayer plusieurs fois, lors de ses recherches sur le terrain dans les Midlands, des refus de la part des fabricants britanniques (voir chapitre 6). L'un d'entre eux s'est même plaint à l'université de Birmingham car il suspectait l'historien d'art allemand d'« espionner pour une puissance étrangère⁵¹ ». La situation, en 1946, est inversée : on pourrait très certainement qualifier la démarche de la mission BIOS d'espionnage industriel, mais les personnes interrogées ne sont plus dans une position qui leur permettrait de fermer leurs portes aux inspecteurs.

Autant que possible, le questionnaire très ciblé doit en outre les contraindre à des réponses factuelles, qui ne laissent pas de place aux récriminations ou à la propagande. Ainsi, tous les membres de la mission doivent enquêter selon ces grandes lignes :

1. Description de la production de l'usine (photographies et dessins, si possible) ;
2. Organisation du design [...]
3. Contact avec les écoles [...]
4. Méthodes de commercialisation
5. Méthodes d'enquête de marché
6. Méthodes de recherches techniques si celles-ci ont une influence sur le design
7. Histoire de l'entreprise [...]

⁴⁹ *Ibid.* : « it is important that the manufacturer's technical language should be understood by one of the investigators at least. They should meet on common ground ». (Tomrley souligne.)

⁵⁰ Voir *ibid.*, 24 juin 1946.

⁵¹ Pevsner, *Enquiry into Industrial Art, op. cit.*, p. 8 : « one instance of a manufacturer suspecting me of spying for a foreign power ».

8. Influences les plus importantes sur le design, de l'avis de la personne interrogée⁵².

Ces éléments correspondent, presque point par point, aux questions qui ont guidé Pevsner dans son enquête : aspects généraux de l'industrie, conditions du design dans cette branche, histoire et taille de la compagnie, présence ou non d'un département du design et d'un designer, relation avec les écoles d'art et les artistes et architectes, prise en compte du goût du public dans la conception des produits⁵³. Ces grands axes d'investigation, dérivés d'*Enquiry*, forment la structure de chaque grande partie (une pour chaque équipe) du rapport BIOS Nr. 952 (le numéro attribué à la mission sur le design allemand) dont la publication est annoncée lors d'une réunion du CoID en mai 1947⁵⁴.

La première partie, la plus longue, a clairement été rédigée par Pevsner, dont on reconnaît le style. De plus, ses principales théories sous-tendent le reste du rapport. Par exemple, l'idée que la qualité d'un design peut se mesurer à son adéquation avec l'esprit de l'époque moderne est omniprésente. Cette modernité est opposée, comme dans *Enquiry*, à un style moderne *jazzy*, criard et déplacé, une opinion qui apparaît entre autres dans ce passage sur une usine de tapis à Wuppertal : « Ce qui est remarquable dans leurs designs modernes, c'est qu'aucun, même ceux qui datent d'aussi loin que 1930, ne présentait le type anglais moderniste avec ses formes *jazzy* et ses couleurs vertes et orange⁵⁵ ». Dans le vocabulaire pevsnerien, « *jazzy* » est un terme péjoratif qui renvoie à une perversion de la modernité. À ce jugement de valeur se superpose une typologie nationale dans laquelle le design britannique sert de contrepoint négatif au succès allemand. C'est une bonne chose, pour l'auteur du rapport, que de ne pas retrouver dans le design allemand observé ce que Pevsner appelle dans *Enquiry* « les atrocités des motifs *jazz* modernistes⁵⁶ ». Une autre nuance importante est véhiculée par la différence faite entre « moderne » et « moderniste », le second adjectif impliquant une dérive des intentions esthétiques du design anglais, qui se serait trop éloigné de la dimension éthique pourtant indispensable à l'expression de l'esprit de l'époque moderne. En Allemagne, en revanche, « la prise de conscience générale de l'éthique des

⁵² Lettre de Cycille Tomrley à Samuel Leslie, 24 juin 1946, *op. cit.*, DC : « 1. Description of a factory's output (photographs and sketches where possible) 2. Design set-up [...] 3. Contact with schools. [...] 4. Marketing methods. 5. Market research methods 6. Technical research methods if bearing on design 7. History of the firm [...] 8. External influences on design deemed most important by the interviewee.

⁵³ Voir l'introduction de Pevsner, *Enquiry into Industrial Art*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁴ « Research and Investigation Continental Investigation Germany, 3rd Draft for Annual Report of the CoID 1946-1947 », 1^{er} mai 1947, BT 60, Nr. 93/4, Archives Nationales, Londres.

⁵⁵ Pevsner, *Geheimreport Deutsches Design*, *op. cit.*, p. 190 : « The remarkable thing about their modern designs was that not one of them, even those dating from as far back as 1930, was of the English modernistic type with jazzy shapes and green and orange colours ».

⁵⁶ *Id.*, *Enquiry into Industrial Art*, *op. cit.*, p. 20 : « the atrocities of modernistic 'jazz' patterns rage ».

apparences eut pour conséquence un bon niveau moyen de design dans l'ensemble⁵⁷ ». Les considérations éthiques ne permettent pas systématiquement de créer l'excellence, mais protègent de « la vulgarité qui gâche certaines des choses vues dans le marché intérieur anglais⁵⁸ ». Le style adéquat pour l'époque se doit d'être porteur de progrès social et de ne pas céder aux tentations de la mode, passagère par définition.

La modernité du design allemand est évaluée en fonction de sa capacité à éviter l'écueil du modernisme « *jazzy* », mais également, dans une polarité complémentaire, l'écueil de l'historicisme, ce que Pevsner appelle les produits « d'époque » et dont il a déjà noté la présence appuyée sur le marché du design anglais :

En ce qui concerne la production qui ne se veut pas « d'époque » (*non-period production*), le niveau est incontestablement meilleur que dans ce pays, et infiniment plus accepté par le public. Cela est peut-être dû, en partie, à la campagne initiée par le *Deutscher Werkbund* en 1907 et qui culmina dans la fondation du *Bauhaus* et dans le développement du *Verband Deutscher Wohnungskunst*, mais il ne fait aucun doute qu'il faut aussi y voir une meilleure appréciation de la part des classes moyennes et des classes ouvrières, qui résulte du fait que beaucoup de gens reçoivent d'une manière ou d'une autre une formation à l'artisanat⁵⁹.

Plus la formation et le savoir technique sont évolués parmi les producteurs et les consommateurs, meilleure est la qualité des produits, une logique que Pevsner défendait en 1937 et antérieurement dans ses articles sur les enjeux sociaux de l'architecture et du design. Il dénonçait alors une certaine forme de snobisme parmi les classes aisées, un phénomène qui se vérifie ensuite dans l'enquête sur l'Allemagne occupée: « Il faut ajouter qu'une grande partie de l'ameublement destiné aux riches est pesant et pompeux, incrusté d'ornements gravés⁶⁰ ». Cette faute de goût diffère du snobisme à l'anglaise et n'est pas « de la reproduction d'époque comme dans ce pays⁶¹ », mais elle n'en représente pas moins un recul par rapport au progrès du modernisme que les consommateurs aisés se doivent d'accompagner. Ces meubles n'ont « rien de l'aspect lisse et clair que l'on associe à un ameublement moderne⁶² ». La plupart des descriptions dans le rapport sont ainsi construites pour faire apparaître, par un jeu

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 191-192 : « the general awareness of the ethics of appearance has resulted in a general standard of design which, all in all, is good ».

⁵⁸ *Ibid.* : « we saw nothing of the trashiness which mars some of the things seen on the English home market ».

⁵⁹ *Ibid.*, p. 156 : « As far as non-period production is concerned the standard is undoubtedly higher than in this country, and infinitely wider in its acceptance by the public. This may be due in part to the campaign initiated by the *Deutscher Werkbund* in 1907 and culminating in the founding of the *Bauhaus* and the development of the *Verband Deutscher Wohnungskunst*, but it is no doubt also due to the greater appreciation of the lower middle and working-classes resulting from the craft training of one sort or another which so many of them receive ».

⁶⁰ *Ibid.* : « it must be recorded that a good deal of the wealthy man's furniture was of a heavy, pompous kind, encrusted with ornate carving ».

⁶¹ *Ibid.* : « not period reproduction as in this country ».

⁶² *Ibid.* : « having none of the smoothness and cleanness associated with modern furniture ».

d'oppositions, le modèle idéal du design de qualité. La vision pevsnerienne de la modernité s'est répandue dans le rapport : moderne est un adjectif normatif qui ne se réfère pas seulement à un critère temporel (ce qui est contemporain), il contient un jugement de valeur sur la base duquel les membres de la mission BIOS ont conduit leur enquête et tiré leurs conclusions.

L'échelle de la modernité est un critère pevsnerien. Un autre aspect tout aussi caractéristique est la détermination de l'élément national dans le design, que nous avons entraperçu plus haut, et qui se révèle en plein dans ce commentaire sur l'industrie coutelière :

Le niveau de goût et les méthodes par lesquelles les nouveaux designs sont produits sont pratiquement les mêmes que dans ce pays, même s'il y a probablement une tendance plus accentuée aux maniérismes, parce que les Allemands, dans le doute, se tournent vers la nouveauté, alors que les Anglais, eux, se tournent vers la tradition⁶³.

On reconnaît la manière dont Pevsner structure son propos selon un système de polarités. Celles-ci sont directement transposées du chapitre d'*Enquiry* sur la céramique et la poterie :

L'aspect principal [...] est que dans la céramique anglaise, pour celle qui présente des ambitions artistiques, les incursions dans la nouveauté formelle sont rares. Cela est dû, assurément, au caractère national des Anglais. En Allemagne et dans d'autres pays qui sont plus *novarum rerum cupidae* qu'en Angleterre, la perfection formelle atteinte au XVIII^e siècle n'aurait pas été une raison suffisante pour renoncer à de nouvelles expériences⁶⁴.

Cette tendance conservatrice est pour Pevsner le facteur explicatif du désistement de l'Angleterre dans le cours du Mouvement moderne qu'elle a lancé à la fin du XIX^e siècle. L'Allemagne était capable de reprendre la main grâce à l'adéquation de l'expression du *Zeitgeist* et de l'aptitude allemande d'ouverture à la nouveauté.

En tant que porteurs de cet esprit pionnier, les chefs d'entreprise et les industriels allemands sont décrits par le rapport comme des agents essentiels de l'introduction d'un design de qualité en Allemagne. Le choix du design des produits manufacturés revient en effet souvent au propriétaire ou au directeur, qui est la plupart du temps une personne très qualifiée. Là encore, tout est affaire de mentalité :

⁶³ *Ibid.*, p. 166 : « The standard of taste and the methods by which new designs are produced are much the same as in this country, though there is probably a somewhat greater tendency towards mannerisms because the German, when uncertain, resorts to novelty whereas Englishman reverts to tradition ».

⁶⁴ *Id.*, *Enquiry into Industrial Art, op. cit.*, pp. 82-84 : « The main point [...] is that amongst English ceramics of artistic standard new departures in shape are rare. This is undoubtedly due to the national character of the English. In Germany and other countries, which are more *novarum rerum cupidae* than England, the perfection of the eighteenth-century shape would not have been a sufficient reason for desisting from new experience ».

L'attitude des Allemands envers la question du design et de sa mise en pratique est très différente de celle qui prévaut en Angleterre. Les industriels sont enthousiastes pour le bon design et sont prêts à explorer sa philosophie ; ils savent parler de l'aptitude fonctionnelle et de son effet sur la beauté comme seul le pourrait un membre de la DIA [*Design and Industry Associations, NDA*] dans ce pays⁶⁵.

Forts de cette philosophie fonctionnaliste, les fabricants allemands se font les médiateurs entre leurs propres entreprises, dans lesquelles ils offrent aux employés les moyens « de s'ouvrir l'esprit et laisser s'épanouir leurs idées », et les instituts de formation qu'ils soutiennent financièrement et qu'ils aident à formuler leurs programmes d'enseignement et leurs projets⁶⁶. De plus, ils accordent une place prépondérante à la phase de création, en l'inscrivant dans une politique nationale d'amélioration de la qualité : « ils sont prêts à obéir aux recommandations du *Normen-Ausschuss* même lorsque celles-ci ne sont pas obligatoires, et à faire appel à des organismes d'État de recherche et d'évaluation des produits⁶⁷ ». Ils considèrent en effet le design comme un élément important de la production, digne d'être étudié avec soin⁶⁸. Le rapport indique que cette préoccupation a en général la priorité sur les aspects purement financiers de leur travail, et la tendance suivante est décrite comme exemplaire : les industriels interrogés ne choisiront pas un design de qualité médiocre, même s'il paraît rentable, lui préférant une bonne qualité et tablant sur des retombées financières à long terme⁶⁹.

La culture d'entreprise joue donc un rôle fondamental car elle conditionne la capacité et la volonté de soutenir l'innovation et de prendre des risques. C'est exactement le contre-modèle de l'industriel britannique décrite par Pevsner en 1937 :

Tant que producteur et distributeur considéreront dans leurs spéculations commerciales que leur unique préoccupation est de gagner de l'argent, il est inutile de plaider en faveur de meilleures conditions de design. L'industriel et le vendeur qui se disent fiers de n'avoir aucun goût et prêts à fournir n'importe quoi du moment qu'on le leur demande, et qui pensent que l'éducation du public ne les

⁶⁵ *Id.*, *Geheimreport Deutsches Design, op. cit.*, p. 191 : « The attitude of the German to design policy and problems is very different from that prevailing in England. Manufacturers are enthusiastic about good design and prepared to explore its philosophy ; they speak of functional aptness and its effect on beauty as would only a member of the DIA in this country ».

⁶⁶ *Ibid.* : « going to considerable lengths to enable [their employees] to broaden their minds and spruce up their ideas ».

⁶⁷ *Ibid.* : « they are prepared to observe the *Normen-Ausschuss* recommendations even where these are not compulsory and to resort to State-sponsored bodies for research and efficiency testing ».

⁶⁸ *Ibid.*, p. 211.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 212.

concerne pas, méritent d'être appelés simplement et franchement des ennemis publics⁷⁰.

Au contraire, c'est justement de cette exigence de qualité que les industriels allemands tirent une fierté personnelle et nationale, comme le montreront quelques exemples : « Herr Buschle croit fermement que le fait de copier les styles du passé n'a aucune valeur et que seul le style moderne en vaut la peine⁷¹ », « Herr Knoll est convaincu que quand les conditions sont mauvaises et que les réserves de matière première sont basses, il est d'autant plus important que la qualité de l'exécution et du design soit bonne⁷² ». Ce dernier industriel fait l'objet d'un portrait plus détaillé, développé comme un cas exemplaire à travers des aspects de sa vie privée :

Herr Knoll est on ne peut plus courtois et serviable. Il vit dans une maison moderne conçue par [Hans Paul] Schmohl et le design des meubles qu'il possède, dans l'ensemble, est de très grande qualité. Comme il a une réputation internationale, il a réussi à échapper à l'obligation de participer à la fabrication d'armes, même s'il fut alors indubitablement privé de certains avantages dans l'attribution de matériaux bruts que l'appartenance au Parti lui auraient acquis⁷³.

Dans ce concert de louanges pour le modèle qu'est l'industriel allemand, Pevsner se permet toutefois une restriction, et rappelle le caractère hautement subjectif des informations collectées sous forme d'interviews : « Une partie de cet enthousiasme est peut-être à mettre sur le compte d'une *façon de parler* [...] nationale, tout comme le fait d'éviter de telles discussions [sur le design] dans ce pays n'est peut-être en fait qu'une réticence traditionnelle⁷⁴ ». Cette remarque prend en compte les circonstances particulières de l'enquête, dans un contexte de compétition que les Allemands pourraient qualifier de déloyale et qui les pousse à insister sur les aspects les plus positifs de leur pratique. Quoi qu'il en soit, malgré cette réserve, l'archétype du bon industriel sur lequel insiste le rapport est celui qui « considère le design comme une

⁷⁰ *Id.*, *Enquiry into Industrial Art*, *op. cit.*, p. 221 : « As long as producer and distributor regard it as their sole object of business life to make money, it is a hopeless task to plead for better conditions of design. The manufacturer and the retailer who say that they are proud of not having any taste, that they are ready to supply anything which is asked for, and that educating the public is no business of theirs, must be called public enemies plainly and bluntly ».

⁷¹ *Id.*, *Geheimreport Deutsches Design*, *op. cit.*, p. 148 : « Herr Buschle strongly believes that copying past styles is valueless, and that only the modern style is at all worth while ».

⁷² *Ibid.*, p. 149 : « Herr Knoll is convinced that when conditions are bad and material in short supply, it is all the more important that the quality of workmanship and design should be good ».

⁷³ *Ibid.*, p. 150 : « Herr Knoll was most courteous and helpful. He lives in a modern house designed by Schmohl and his furniture on the whole is of very high quality design. As he is a man of international outlook, he succeeded in eluding the manufacture of war products, although this undoubtedly deprived him of certain advantages in the allocation of raw materials which membership of the Party would have brought him ».

⁷⁴ *Ibid.*, p. 191 : « A certain amount of this enthusiasm must perhaps be discounted as national *façon de parler*, just as the avoidance of such argument in this country may merely be traditional reticence ».

affaire éthique et est prêt à donner la preuve concrète de son appréciation en payant des droits aux designers⁷⁵ ».

Les designers, en tant que concepteurs de ces produits modernes dont la société a besoin, forment le second groupe d'acteurs primordiaux dans la production d'un design de haute qualité, comme l'ont identifié respectivement Pevsner et les différents comités gouvernementaux que nous avons cités en introduction de cette partie. L'amélioration du design allemand a été rendue possible par la reconnaissance du statut des designers et des architectes d'intérieur, une notion que le rédacteur du rapport doit d'ailleurs référencer en allemand. Comme le statut d'*Innenarchitekt* n'existe pas (encore) en Angleterre, il n'a pas d'équivalent dans la langue anglaise :

Ce qui nous a impressionné le plus, et ce qui représente à notre avis la leçon la plus importante à tirer, c'est que l'*Innenarchitekt* est universellement accepté, qui n'existe pas dans ce pays, où l'ameublement et l'équipement des maisons est pris en charge le plus souvent par des décorateurs d'intérieur ou des magasins qui ne sont motivés que par l'intérêt de faire une vente⁷⁶.

Cette catégorie de créateurs se distingue par une formation adaptée, « dans des *Fach-, Kunstgewerbe-* ou des *Technische Hochschulen* », grâce à laquelle ils sont « capables d'aborder les problèmes du design avec tous les avantages d'un esprit impartial et professionnel, et une intelligence et une imagination vive et bien développées⁷⁷ ». Par opposition, la formation de base à l'artisanat est absente des programmes pour designers anglais, ce qui entraîne une moindre maîtrise des matériaux et de leurs propriétés. De fait, la formation est un élément crucial à toutes les étapes de la production du design allemand :

[En plus de l'*Innenarchitekt*], l'artisan-contremaître qui, avec l'obtention de sa *Meisterprüfung* a étudié de manière intensive l'artisanat mais aussi le design, est mieux à même de prendre des initiatives que son collègue anglais, et a l'avantage d'être à la tête d'un groupe de travailleurs capables de critiquer et d'interpréter les designs qui leur sont présentés⁷⁸.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 191 : « the German manufacturer [...] regards design as a matter of ethics and is even prepared to give practical proof of his appreciation by paying royalties to his designers ».

⁷⁶ *Ibid.*, p. 155 : « The fact which impressed us most and which seemed to hold the best lesson was the universal acceptance of the *Innenarchitekt*, a professional man who does not exist in this country where the furnishing and equipping of houses is more often than not undertaken by interior decorators or stores who have only a sale's interest to spur them on ».

⁷⁷ *Ibid.* : « The *Innenarchitekt*, with his catholic training at *Fach-, Kunstgewerbe-* and / or *Technische Hochschulen*, is able to bring to the problems of design all the advantages of an unbiased, professional mind, and a keenly developed intelligence and imagination ».

⁷⁸ *Ibid.*, p. 192 : « In addition the craftsman-foreman, who in qualifying for his *Meisterprüfung* has thoroughly studied not only his craft but design as well, is better able to take the initiative than his English counterpart and has the advantage of having under him a team of workers whose apprenticeships have given them a good grounding in the appreciation of the ethics of design as well as in the art of handling their tools and their materials ».

En complément du lien étroit entre un milieu industriel propice aux innovations et un enseignement répandu et intensif, viennent s'insérer dans ce réseau qui favorise l'émergence d'un design de qualité les consommateurs avisés : « le public des acheteurs fait preuve de plus d'esprit critique dans l'appréciation des produits⁷⁹ ». Les raisons de cette supériorité par rapport aux consommateurs britanniques sont triples. Pevsner postule que la meilleure formation professionnelle des travailleurs qualifiés mentionnés plus haut, essentiels dans la chaîne de production, leur permet un apport créatif dans la phase de production du design. D'autre part, les villes de province allemandes sont plus cultivées, en moyenne, Berlin n'ayant pas étouffé le reste du pays comme l'aurait fait la métropole Londres. Mais on reconnaît dans le facteur que Pevsner met en avant l'un de ses *leitmotifs* :

le succès plus retentissant du Mouvement moderne qui s'est accru pendant trente ans au lieu de quinze dans ce pays, ayant commencé avant la Première Guerre mondiale et ayant été grandement stimulé par la nomination d'architectes et d'artistes éminents aux postes de directeur des institutions majeures d'enseignement de l'art et de l'architecture au début des années 1920⁸⁰.

À nouveau, le Mouvement moderne est utilisé comme mètre-étalon du progrès de l'ensemble de la société et le texte insiste sur l'interrelation de l'art et de l'industrie pour créer un cadre de vie en conformité avec l'esprit du temps.

Il en découle rétrospectivement des considérations critiques parfois plus sévères pour la production britannique qu'elles ne l'ont été en 1937, par exemple dans les remarques sur la production d'objets en plastique. Dans le rapport BIOS sur le design allemand, il est dit que « le standard de goût et les méthodes de design sont les mêmes⁸¹ » qu'en Angleterre, une similitude qui serait à déplorer : « il y a la même copie de formes de poterie, la même stylisation irréfléchie, le même aveuglement par la 'nouveauité'⁸² ». Cependant, dans son enquête sur le design anglais, Pevsner indique de façon bien plus neutre que :

dans l'ensemble, le goût dominant (en matière d'objets en plastique) n'est pas mauvais. Dans les objets simples d'usage courant, comme les tasses, les verres, etc. chez Woolworth, il est même très satisfaisant. L'imitation d'ornementation d'époque est rare, du moins en Angleterre⁸³.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 191 : « the appreciation of the buying public is also more critical ».

⁸⁰ *Ibid.*, p. 192 : « the greater success of the Modern Movement, which has been thirty years a-growing as opposed to fifteen in this country, having been commenced before the first World War and greatly stimulated by the appointment of eminent architects and artists to the principalships of leading art and architectural academies in the early twenties ».

⁸¹ *Ibid.*, p. 171 : « the standard of taste and methods of design are much the same as in this country ».

⁸² *Ibid.* : « there is just the same copying of pottery forms, the same thoughtless styling, the same 'novelty' appeal ».

⁸³ *Id.*, *Enquiry into Industrial Art, op. cit.*, p. 99 : « On the whole the dominant taste is not bad. In simple objects for everyday use, such as the cups, tumblers etc. at Woolworth's, it is very satisfactory indeed. Imitations of period ornament are rare, at least in England ».

Revenant en 1946 sur une appréciation somme toute positive, il renverse l'échelle de qualité pour maintenir l'argument selon lequel l'Angleterre doit tirer les leçons du design allemand.

L'un des modèles mis en avant à plusieurs reprises dans le rapport est celui des *Deutsche Werkstätten*. Pour les observateurs de la mission, il est indispensable de les inclure dans un panorama du design allemand, même s'ils sont conscients du fait que la guerre a eu des effets dévastateurs sur leur activité : « Ce projet a eu une telle influence sur le standard de design en Allemagne et dans beaucoup d'autres pays que nous avons estimé qu'il est nécessaire de voir ce qui en restait⁸⁴ ». Chez Pevsner déjà, cette compagnie fondée en 1898 est présentée comme pionnière dans son intention de combiner progrès social et esthétique. L'activité des *Deutsche Werkstätten* est décrite de la manière suivante dans *Pioneers* en 1936 : « ils désapprouvent les principes de rigidité inhumaine ; confort, clarté et abolition du tape-à-l'œil et du sordide, voilà tout ce qu'ils souhaitent⁸⁵ ». L'effet positif de l'activité de ces fabricants d'ameublement est décrit en termes très pevsneriens : les *Deutsche Werkstätten* à Hellerau et à Munich ont ainsi produit « un style harmonieux qui est l'expression d'une pensée contemporaine, [...] l'expression allemande d'un mouvement qui prit de l'ampleur en Europe et en Amérique⁸⁶ » et sont devenus les ambassadeurs du « style moderne » auprès d'un large public, grâce à des méthodes de vente innovantes :

Des magasins *Deutsche Werkstätten* furent ouverts dans toutes les villes importantes d'Allemagne, court-circuitant ainsi l'influence des grossistes commerciaux et des vendeurs, afin que le public ait un accès direct à toutes leurs idées dans leur ensemble, sans l'entrave causée par un intermédiaire⁸⁷.

Ces magasins sont la vitrine de producteurs qui « ne conçoivent jamais de design à partir des exigences des consommateurs : tout ce qu'ils produisent est en accord avec leurs idées propres qui, avec le temps, sont reconnues comme les standards de bon goût et de qualité⁸⁸ ». Le facteur temps était important aussi dans *Enquiry* : « à long terme, l'attitude déterminée d'un groupe d'industriels doit forcément agir sur les standards qui

⁸⁴ *Id.*, *Geheimreport Deutsches Design, op. cit.*, p. 207 : « This undertaking has had such an influence on the design standard of Germany and indeed of many other countries, that we felt it necessary to see what remains of it ».

⁸⁵ *Id.*, *Pioneers of the Modern Movement, op. cit.*, pp. 199-200 : « they dislike principles of inhuman rigidity ; comfort, cleanliness, and the abolition of tawdry fuss is all they desire ».

⁸⁶ *Id.*, *Geheimreport Deutsches Design, op. cit.*, p. 208 : « They therefore achieved an harmonious style which was the expression of contemporary thought, [...] the German expression of a movement taking place both in Europe and America ».

⁸⁷ *Ibid.*, p. 291 : « Deutsche Werkstätten retail shops were maintained in all the more important cities of Germany, thus cutting out the influence of the commercial wholesaler and retailer so that the public had direct access to their ideas in their entirety without the hampering effect of an intermediary ».

⁸⁸ *Ibid.* : « They would never undertake to design to customers' requirements. Everything that they produced was strictly in accordance with their own ideas which, in time, became recognised as a standard of good taste and quality ».

prévalent dans cette branche⁸⁹ ». Le travail de longue haleine pour améliorer la production et éduquer le public fait des *Deutsche Werkstätten* le porte-parole idéal du design allemand, et leur contribution au prestige international de l'Allemagne est essentielle⁹⁰.

Le bilan général du rapport, tout en reconnaissant ce qui fait la qualité du design allemand, en donne une image plus nuancée que ne l'a fait en 1936 l'enquête de Pevsner, dans laquelle l'Allemagne est posée comme horizon d'attente. De fait, du point de vue des observateurs des autres équipes participant à la mission, la mise en application des principes du design moderne semble être concentrée dans de grandes entreprises qui font figure d'exemple. Bien sûr, la guerre a clairement changé la donne. L'impression générale est que les pratiques de design industriel à l'allemande peuvent encore servir de modèle, mais uniquement sous la forme qu'elles avaient déjà dans les années 1930, car aucune innovation majeure n'est advenue sous le nazisme : « La difficulté de voyager à l'étranger imposée par le régime semble avoir isolé les designers allemands du renouveau de fécondité qui vient du contact avec les autres nations⁹¹ ». Le rapport offre en filigrane le portrait de l'économie britannique et du potentiel que représente le statut de vainqueur. Puisque ce contact international a été maintenu par la Grande-Bretagne, il suffirait d'une évolution des mentalités pour lui permettre de rattraper voire de dépasser l'Allemagne dans le domaine du design industriel. La description du dépérissement économique allemand sert de mise en garde :

Depuis le démantèlement du Bauhaus, il manque un point focal à l'inspiration et le design a stagné sans produire de nouvelles idées [...]. Dans l'ensemble, le pays semble s'être retourné sur lui-même et être devenu stérile malgré de belles réussites techniques et une patiente qualité d'exécution⁹².

Le rapport ne nie pas le rôle du *Bauhaus* mais on s'aperçoit que l'approche pevsnerienne, inspirée de l'histoire de l'art, a imposé dans le style et le contenu de l'analyse une prédilection pour l'exemplaire, le représentatif, et orienté donc la vision globale d'une époque.

Certains passages du document, grâce au principe de la recherche empirique, permettent donc de rétablir un équilibre dans la constellation des écoles et institutions de formation et dans le bilan de leur influence sur le développement du Mouvement moderne. Par exemple, à partir du témoignage d'Adolf Schneck (1883-1971)⁹³, présenté

⁸⁹ *Id.*, *Enquiry into Industrial Art*, *op. cit.*, p. 58 : « the determined attitude of a group of manufacturers is bound, in the long run, to react upon the prevailing standards in a trade ».

⁹⁰ Voir *id.*, *Geheimreport Deutsches Design*, *op. cit.*, p. 209.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 212-213 : « The difficulty of foreign travel imposed by the regime seemed to have isolated German designers from the renewal of fecundity which contact with other nations gives ».

⁹² *Ibid.* : « since the disintegration of the *Bauhaus* a focal point of inspiration seemed to be lacking and design had remained stationary in ideas ».

⁹³ Voir Votteler, Arno (éd.), *Adolf G. Schneck, 1883-1971 : Leben – Lehre – Möbel – Architektur*. Stuttgart : Institut für Innenarchitektur und Möbeldesign, 1983.

comme « l'un des leaders du Mouvement moderne dans l'architecture allemande, très connu aussi pour ses designs de meubles⁹⁴ », le rapport mentionne et reconnaît l'importance de la production issue de la *Technische Hochschule* à Stuttgart, dont l'ampleur autorise aujourd'hui à parler d'École de Stuttgart, bien que le groupe d'architectes et de designers qui la composent n'ait pas encore été étudié avec autant d'attention que par exemple le *Bauhaus*⁹⁵. Membre du *Deutscher Werkbund*, Schneck participe à l'organisation de plusieurs expositions révolutionnaires à Stuttgart (*Die Form ohne Ornament*⁹⁶, en 1924 et *Die Wohnung* en 1927⁹⁷) qui s'avèrent capitales dans l'appréciation des designs modernes d'ameublement, conçus pour une production de masse. Selon lui, l'École de Stuttgart est « moins extrémiste et théorique que le *Bauhaus* à Dessau » et « a développé un style moderne accepté plus facilement par le grand public⁹⁸ ». On peut s'interroger sur la part jouée par Pevsner, porte-parole proclamé d'un Mouvement moderne au service de la société, dans l'écriture d'un scénario dans lequel Stuttgart a été éclipsée au profit de Dessau. Il connaissait pourtant Adolf Schneck et on peut penser qu'il appréciait son travail, puisque le couple Pevsner a acheté en 1925, après leur mariage, une chaise conçue par le designer travaillant pour les *Deutsche Werkstätten*. L'historien d'art en a d'ailleurs fait don en 1976 au Victoria & Albert Museum. La présence de ce mobilier chez Pevsner est un indice de la modernité de ses goûts dans les années 1920, mais le parti pris de l'auteur de *Pioneers* était d'écrire un ouvrage polémique et partisan du modernisme, dans lequel il devait donc faire le choix d'un porte-drapeau de rayonnement international, d'un élément fédérateur. En s'appuyant sur la dominante *Bauhaus*, il concentrait sa narration sur une tendance particulière, afin de canaliser les forces de progrès dans une même direction. Le rapport BIOS, rédigé dans une toute autre optique, vient nuancer le portrait global de la modernité allemande et présenter d'autres tendances, dont on pensait qu'elles pourraient elles aussi avoir une influence bénéfique sur le design anglais.

Cette volonté de diversification transparaît dans les projets qui succèdent à la remise des conclusions de la mission. En octobre 1946, il est convenu d'inviter en

⁹⁴ Pevsner, *Geheimreport Deutsches Design*, op. cit., p. 237 : « one of the leaders of the modern movement in German architecture and also well known for his furniture designs ».

⁹⁵ Jusqu'ici, on recense surtout des études biographiques sur les principaux membres de la *Technische Hochschule* de Stuttgart : sur Paul Schmitthenner, on peut se reporter à Hackelsberger, Christoph, « Deutsch sein als Auftrag und Sendung : Paul Schmitthenner », *Bauwelt*, n° 3, 1985, pp. 79-83 et Voigt, Wolfgang et Hartmut Frank, *Paul Schmitthenner 1884-1972*. Tübingen : Wasmuth, 2003 ; sur Paul Bonatz, voir *id.*, Roland May, Uwe Bresan et Philipp Sturm, *Paul Bonatz 1877-1956*. Tübingen : Wasmuth, 2010. Schmitthenner et Bonatz représentent la « première » école de Stuttgart, qui défend une approche traditionaliste. Bien que ses aspirations soient hétérogènes, la génération d'étudiants qui leur succède, à laquelle appartient Adolf Schneck, s'engage dans un dialogue plus ouvert avec le modernisme.

⁹⁶ Voir Pfeleiderer, Wolfgang, *Die Form ohne Ornament : Werkbundaustellung 1924*. Stuttgart : dtv, 1924.

⁹⁷ Voir Kirsch, Karin et Gerhard Kirsch, *Die Weissenhofsiedlung : Werkbund-Ausstellung 'Die Wohnung', Stuttgart 1927*. Stuttgart : dtv, 1987.

⁹⁸ Pevsner, *Geheimreport Deutsches Design*, op. cit., p. 239 : « he pointed out that the Stuttgart School, being less extremist and theoretical than the *Bauhaus* at Dessau, had developed a modern style more easily accepted by the general public ».

Grande-Bretagne des designers allemands pour un échange de vues sur les pratiques et les théories des deux pays, en particulier sur la formation des architectes d'intérieur. Les membres du *Design Committee* choisissent entre autres deux anciens professeurs du Bauhaus, Georg Muche (1895-1987)⁹⁹ et Joost Schmidt (1893-1948)¹⁰⁰, mais aussi Adolf Schneck. Dans la lettre d'invitation à Schneck, Christopher Ironside, directeur adjoint de la section pédagogie du CoID, mentionne le nom de Nikolaus Pevsner avec qui, depuis la visite de Stuttgart en 1946, le designer est resté en contact par lettres¹⁰¹. D'autre part, l'évolution du design anglais a des répercussions, en retour, sur la manière dont le milieu industriel allemand envisage la reconstruction économique du pays : la *Volkswirtschaftliche Arbeitsgemeinschaft* de Bavière commande par exemple une étude du programme du CoID et une traduction de ses textes fondateurs¹⁰².

2 De l'historiographie du Mouvement moderne à la pratique muséale : l'exposition *Les Sources du XX^e siècle : les arts en Europe de 1884 à 1914* (1960)

Avant d'entamer cette dernière sous-partie, on rappellera le statut central du Mouvement moderne dans l'historiographie pevsnerienne. Pevsner revient sans cesse, au cours de sa carrière, sur la constitution et la reconstitution d'une généalogie internationale des pionniers de l'architecture et du design de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, y adjoignant dans les années 1960 leur contrepoint, qu'il appelle « anti-pionniers ». Tous sont identifiés comme ayant participé à un transfert international de techniques, d'intentions et de motifs architecturaux.

Jusqu'à aujourd'hui, l'exposition d'art comme modalité de diffusion de cette vision du Mouvement moderne n'a pas été abordée dans les études pevsneriennes. Une telle analyse offre pourtant la possibilité de vérifier très concrètement la résonance à l'étranger des travaux de l'historien britannique d'origine allemande. Par sa contribution à l'organisation de l'exposition *Les Sources du XX^e siècle – les arts en Europe de 1884 à 1914*, qui se tient au Palais de Tokyo du 4 novembre 1960 au 23 janvier 1961, il participe aux réflexions autour de la mise en espace d'un discours sur l'art et sur une période de prédilection dans ses recherches. On évoquera le rôle officiel attribué à Pevsner, représentant attitré de la Grande-Bretagne, ainsi que les nombreux parallèles entre les origines du Mouvement moderne déterminées par l'exposition, les tendances historiographiques internationales qu'elle caractérisait, et son propre parcours.

⁹⁹ Voir Muche, Georg, *Blickpunkt : Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart*. Munich : Muller, 1961.

¹⁰⁰ Voir Schmidt, Joost, Heinz Loew, et Helene Nonne-Schmidt, *Lehre und Arbeit am Bauhaus 1919-32*. Düsseldorf : Marzona, 1984.

¹⁰¹ Voir *Deutsches Kunstarchiv*, Nr. ZR ABK 1054, IB 6/1, *Germanisches Nationalmuseum*, Nuremberg.

¹⁰² Voir Meißner, Else, *Qualität und Form in Wirtschaft und Leben*. Munich : Pflaum, 1950.

Notre argument est que Pevsner, dans sa pratique, est un historien européen, ce que cache parfois la réception britannique de son œuvre. En effet, dans le cadre du processus de construction d'une identité nationale à partir des marqueurs culturels, on a tendance, en Grande-Bretagne, à le présenter avant tout comme allemand ou ancien allemand (voir le chapitre 4). Or, l'exposition des *Sources du XX^e siècle* est « l'une des premières tentatives d'élaboration [...] d'une vision européenne et pluridisciplinaire de la naissance de l'art moderne¹⁰³ ». L'étude suivante va dans le sens de cette analyse, tout en cherchant à déterminer la part de l'historiographie pevsnerienne qui a pu orienter la sélection des œuvres et l'interprétation qui sous-tend l'exposition. Pour cela, nous sortons à nouveau du contexte des transferts bilatéraux anglo-allemands pour inclure la sphère culturelle francophone.

2.1 Du texte à l'image : les sources de *Pioneers*

La présentation de la genèse des arts du XX^e siècle d'un point de vue européen est une grande première dans l'histoire des expositions et a lieu au Musée national d'art moderne à Paris, à l'initiative de son conservateur en chef, Jean Cassou (1897-1986)¹⁰⁴. Celui-ci fait partie, comme Pevsner, de « la première génération de critiques d'art qui ont un recul historique suffisant pour penser un engagement envers l'art moderne en termes d'historicisation, d'institutionnalisation et de diffusion¹⁰⁵ ». Alors que l'historien d'art d'origine allemande a développé cet engagement dans ses écrits, son homologue français a consacré sa carrière à l'implantation de cette orientation didactique dans l'espace muséal. Il s'est toujours montré « particulièrement attaché à l'idée qu'il est nécessaire d'expliquer l'art moderne, de le situer dans l'histoire générale de l'Europe moderne pour le faire accepter du public¹⁰⁶ ».

Ce principe est au cœur même de la démarche du Conseil de l'Europe qui organise tous les ans, à partir de 1953, une exposition d'art dans une capitale différente afin de favoriser la prise de conscience générale de l'existence d'un patrimoine culturel européen¹⁰⁷. Le principe, toutefois, maintient une dimension nationale, puisqu'il faut choisir une période au cours de laquelle le pays organisateur s'est distingué par un rayonnement culturel singulier. Quelques exemples suffiront à illustrer ce phénomène, auquel l'exposition parisienne de 1960 ne fait pas exception dans sa conception : le Conseil de l'Europe présente *L'Europe humaniste* à Bruxelles en 1965, *Le XVII^e siècle*

¹⁰³ Persuy, Sandra, « *Les sources du XX^e siècle : une vision européenne et pluridisciplinaire de l'art moderne* », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 67, 1999, pp. 31-63, p. 31.

¹⁰⁴ Voir Lussy, Florence de, *Jean Cassou, 1897-1986 : un musée imaginé*. Paris : BNF, 1995.

¹⁰⁵ Persuy, « *Les sources du XX^e siècle* », *op. cit.*, p. 31.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁷ Voir Brunner, Joséphine, « Le Conseil de l'Europe à la recherche d'une politique culturelle », in : Lévy, Marie-Françoise et Marie-Noëlle Sicard (dir.), *Les Lucarnes de l'Europe : Télévisions, cultures, identités, 1945-2005*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2008, pp. 29-46.

en Europe : réalisme, classicisme et baroque à Rome en 1956-1957, *Le siècle du rococo* à Munich et 1958 et *Le mouvement romantique* à Londres en 1959¹⁰⁸. L'association d'une culture nationale et d'une période, ou, en d'autres termes, d'une dominante stylistique et d'une aire géographique, est bien sûr réminiscente de l'historiographie pevsnerienne, qu'on voit donc s'inscrire harmonieusement dans la pensée muséologique de son temps.

La lettre envoyée à Pevsner par le *British Council* pour l'inviter à participer au projet annonce : « Le but de ces expositions est d'illustrer l'unité artistique de l'Europe et l'indépendance culturelle des pays qui la composent¹⁰⁹ », un programme dont l'équilibre est difficile à réaliser. Le rayonnement mis en avant dans le cas de la France pourrait être par exemple l'art gothique ou la Révolution française, mais pour respecter l'ordre chronologique qui s'est imposé de manière informelle dans les thèmes successifs choisis par le Conseil de l'Europe, le projet initial de Cassou porte sur la propagation de l'impressionnisme. Toutefois, il reconnaît lui-même les limites d'un thème qui s'est surtout épanoui en France et ne pourrait pas engendrer d'idée directrice proprement européenne¹¹⁰. À cette réticence s'ajoute sa critique implicite de l'impressionnisme comme « ultime prolongement du réalisme¹¹¹ », une analyse stylistique qui interdit donc d'y voir le berceau de la modernité. L'art moderne, pour le conservateur de l'exposition, commence plutôt par des artistes révolutionnaires tels que Cézanne ou Seurat, dont l'œuvre ouvre sur le XX^e siècle : « d'une part avec Seurat et ses amis, nous assistons à la suprême flambée de l'impressionnisme ; d'autre part nous disons adieu à celui-ci. Nous lui tournons le dos comme nous tournons le dos à tout l'esprit du XIX^e siècle¹¹² ». La formulation ne peut manquer de faire penser au *Zeitgeist* pevsnerien, d'autant plus que dans *Pioneers* déjà, les impressionnistes sont placés dans une phase pré-moderne¹¹³.

Le projet définitif, validé par le directeur des Musées de France à l'automne 1959¹¹⁴, porte sur la période de 1884 à 1914, qui présente un double potentiel : la France s'y est distinguée comme le foyer d'une révolution artistique et cette révolution s'est répercutée dans l'Europe entière. Là encore, on remarque de fortes

¹⁰⁸ Voir les catalogues : [Conseil de l'Europe et Palais des beaux-arts] (éd.), *L'Europe humaniste : exposition*. [Bruxelles] : Éditions de La Connaissance, 1954 ; [Ministero della Pubblica Istruzione] (éd.), *Le XVII^e siècle européen : réalisme, classicisme, baroque. Palais des Expositions, Rome, décembre 1956 - janvier 1957*. Rome : De Luca, 1956 ; [Residenzmuseum München] (éd.), *Le siècle du Rococo : art et civilisation du XVIII^e siècle : quatrième exposition sous les auspices du Conseil de l'Europe, 15 juin-15 septembre 1958, Munich, Residenz : catalogue*. [Munich] : Rinn, 1958 et Wedgwood, Alexandra, *Le Mouvement romantique*. Paris : Publications filmées d'art et d'histoire, 1969.

¹⁰⁹ Lettre de John Hulton à Nikolaus Pevsner, 24 juillet 1959, GP 1/2 : « The purpose of these exhibitions is to illustrate the artistic unity of Europe and the cultural independence of its component countries ».

¹¹⁰ Voir Persuy, « *Les sources du XX^e siècle* », *op. cit.*, pp. 34-35.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹¹² Cassou, Jean, « Introduction », in : *Les sources du XX^e siècle*. Paris : Musée national d'art moderne, 1960, p. xiv.

¹¹³ Voir Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, *op. cit.*, p. 68.

¹¹⁴ Voir Persuy, « *Les sources du XX^e siècle* », *op. cit.*, p. 34.

affinités entre les interprétations de Cassou et de Pevsner, à commencer par l'usage, chez l'historien français, d'un lexique presque identique à celui de son homologue anglo-allemand pour parler de l'identité d'une nation dans son art et de la convergence des mouvements artistiques vers un style qui exprimerait l'époque :

La période 1884 – 1914, à son tour, peut apparaître comme particulièrement honorable pour le génie français et si bien caractéristique de l'universalisme de celui-ci. En effet si, durant cette période, la faculté créatrice de la France s'est exercée assez glorieusement, cela n'a pas été sans une étroite et féconde connexion avec de non moins glorieux mouvements par lesquels les autres nations de l'Europe manifestent de la façon la plus vive leurs génies spécifiques. Ainsi pouvons-nous considérer là tout un ensemble spirituel véritablement européen et dans lequel s'est formé ce qu'il convient d'appeler le style du XX^e siècle, le style *moderne*¹¹⁵.

La proposition du Conseil de l'Europe d'organiser une exposition au Musée national d'art moderne est la bienvenue, de l'avis de Cassou, qui a remarqué les lacunes profondes de l'institution ouverte officiellement en 1942 quant à la représentation des arts des autres nations¹¹⁶. Ces conditions particulières commandent la manière de présenter les différents mouvements, les échanges artistiques internationaux et les phénomènes d'influence, et font des *Sources du XX^e siècle* une « manifestation sans précédent¹¹⁷ » dans l'histoire des expositions en France et en Europe.

Deux groupes sont chargés de l'organisation¹¹⁸ : un comité technique français de huit personnes, comprenant entre autres Jean-Baptiste Ache, professeur au Conservatoire national des arts et métiers, et Jacques Guérin, conservateur en chef du Musée des arts décoratifs. D'autre part, le comité général d'organisation rassemble dix-sept experts, dont dix commissaires de nationalité différente. Parmi eux, on trouve deux professeurs d'histoire de l'art, Giulio Carlo Argan, de l'université de Palerme, et Pevsner, ainsi qu'une majorité de professionnels des musées : Kurt Martin, directeur général des musées de peinture de l'État bavarois, Vinzenz Oberhammer, Directeur du *Kunsthistorisches Museum* de Vienne, David Roëll, Directeur Général honoraire du *Rijksmuseum* d'Amsterdam et Carl Noderfalk, Directeur Général du musée national de Stockholm. À cette liste viennent s'ajouter, outre Émile Langui pour la Belgique, des représentants du Danemark, de la Norvège et de l'Espagne¹¹⁹. Cette brève revue de détail révèle, de la part des organisateurs français, un souci de professionnalisme et d'équilibre international dans le choix de grands spécialistes. De plus, la composition

¹¹⁵ Cassou, *Les sources du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. xiii.

¹¹⁶ Voir Persuy, « *Les sources du XX^e siècle* », *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁸ Voir la lettre de John Hulton à Nikolaus Pevsner, GP 1C/14, 3 novembre 1949.

¹¹⁹ Voir [Musée national d'art moderne (Paris)], *Les sources du XX^e siècle : les arts en Europe de 1884 à 1914, exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 4 novembre 1960 au 23 janvier 1961*. Paris : Musée national d'art moderne, 1960.

des comités reflète la part importante donnée aux arts décoratifs et à l'architecture dans l'exposition, un aspect sur lequel il faudra revenir.

En juillet 1959, Pevsner reçoit une invitation de la part du *British Council* qui est chargé par le ministère britannique des Affaires Étrangères « de superviser l'envoi d'œuvres présentes dans ce pays [...] et de recommander un expert pour représenter le pays dans le comité international¹²⁰ ». D'emblée, il faut noter la place prépondérante donnée à Pevsner : il est le choix qui s'impose, l'expert attitré de l'histoire de l'art anglais. Il sera assisté de spécialistes proposés par le *Fine Arts Committee*, une branche du *British Council*, afin de faire « le choix détaillé des œuvres [...] en accord avec le programme élaboré par le comité international¹²¹ ». Avant la première réunion, on lui fait parvenir le mémorandum préparé par Paris, qui indique que « l'exposition de 1960 couvrira trente ans, de la fondation du Salon des Indépendants (pris comme marqueur du début de l'influence des grands fondateurs de l'art moderne) jusqu'au début de la Grande guerre¹²² ». À la lecture de ce document, Pevsner se dit anxieux de participer à la première réunion du comité, le 4 novembre 1959, car selon lui, ce mémorandum manque d'équilibre et « aurait vraiment besoin d'être commenté du point de vue britannique¹²³ ».

En plus de sa mission d'expertise, il est chargé d'un rôle diplomatique de représentation de la Grande-Bretagne. C'est pour lui une occasion de contrecarrer la tendance de l'historiographie contemporaine de l'art, qui néglige souvent l'apport britannique. Le rapport rédigé à l'issue de cette première réunion montre que Pevsner prend sa charge très à cœur : « Je n'ai pas eu de mal à vendre l'Angleterre¹²⁴ », rapporte-t-il. À l'entendre, il règne une atmosphère de compétition ou du moins de rivalité entre les nations représentées dans le comité. Il établit donc une stratégie pour mettre en avant l'art dont il est l'ambassadeur :

Il a été décidé que chaque pays va formuler une « proposition idéale », c'est-à-dire établir ce qu'il aimerait montrer. [...] Une fois que la liste aura été approuvée ou modifiée pendant la réunion de janvier, nous devons faire une liste plus réaliste et indiquer le coût à côté de chaque objet. [...] Les illustrations que j'avais apportées ont suscité un grand intérêt et il est clair que Jean Cassou ne connaissait

¹²⁰ Lettre de John Hulton à Nikolaus Pevsner, GP 1/2, 24 juillet 1959 : « The Foreign Office has again asked the British Council to be responsible for sending works from this country [...] and to recommend the name of an expert to represent this country on the international committee ».

¹²¹ *Ibid.* : « the detailed choice of British works [...] in accordance with the plan outlined by the international committee ».

¹²² *Ibid.* : « the exhibition in 1960 is to cover the 30 years from the foundation of the *Salon des Indépendants* – taken as marking the beginning of the influence of the great founders of modern art – up to the beginning of the Great War ».

¹²³ Lettre de Nikolaus Pevsner à Anthony Haigh, 2 octobre 1959, *ibid.* : « I am in fact anxious to attend that meeting because the memorandum prepared in Paris certainly needs some comment from the English side ».

¹²⁴ *Id.* à Lilian Somerville, GP 1C/14, 9 novembre 1959 : « I found no difficulty in selling England ».

pas les objets photographiés. Je propose donc d'envoyer une « proposition idéale » entièrement illustrée. [...] J'y accorde la plus grande importance¹²⁵.

La proposition britannique est d'emblée conçue pour attirer le regard et sortir du lot, comme on peut le voir dans cette lettre de Pevsner aux représentants du *British Council* : « J'aimerais que vous disiez à MM. [Peter] Floud et [Alan] Bowness que ceci est le brouillon du document avec lequel nous espérons vendre l'Angleterre à Jean Cassou¹²⁶ ». Il maintient ce discours de campagne publicitaire tout au long de la préparation et accorde son attention à chaque détail de ce qui n'est pourtant dans l'esprit des organisateurs qu'un document de travail :

Voici la forme finale du texte pour Monsieur Cassou. [...] Je suggère d'arranger l'album de sorte que [...] les illustrations soient sur des pages séparées quand elles sont insérées dans le texte. Il serait bon de le faire relier d'une manière ou d'une autre. J'espère que je n'en demande pas trop, mais connaissant la faiblesse de la nature humaine, je suis convaincu qu'ainsi nous saurons disposer les Français à accepter toutes nos suggestions¹²⁷.

Bien que chaque collaborateur étranger soit responsable de la sélection des œuvres représentant son pays, il est important de souligner que Cassou n'envisage pas un principe de pavillons nationaux¹²⁸, et la campagne de promotion de l'art britannique va parfois à l'encontre d'un souci d'équilibre entre les contributions des différentes nations. Le souhait de Pevsner est de conserver dans la disposition générale une unité qui reflètera le caractère unique de certaines formes d'art pratiquées en Angleterre à la toute fin du XIX^e siècle. La directrice du département des Beaux-Arts au *British Council*, Lilian Somerville, partage son opinion. Elle accepte de voir présentés dans les sections internationales correspondantes « l'architecture, les cités-jardins, le travail du métal et la joaillerie, l'art du livre et le théâtre », mais maintient, comme Pevsner, que « pour produire leur plein effet les meubles et les ensemble décoratifs devront être maintenus ensemble¹²⁹ ». Les Britanniques proposent d'ailleurs leur propre décorateur

¹²⁵ *Ibid.* : What has been agreed is that each country should now make a 'proposition ideale' that is put down what they would like to show. [...] When the list has been agreed or pruned at the January meeting we are supposed to make a more realistic list and place figures against the items. [...] The illustrations I had brought certainly aroused a good deal of interest, and it was clear to me that they were quite unknown material to Jean Cassou. My proposal therefore is that we send the 'proposition ideale' fully illustrated. [...] I regard this as of the greatest importance ».

¹²⁶ *Id.* à John Hulton, 11 novembre 1959, *ibid.* : « I am enclosing also my draft for our ideal list, with copies for Mr Floud and Mr Bowness. I shall be glad if you will tell them that this is intended as a draft of the document with which we hope to sell England to Jean Cassou ».

¹²⁷ *Ibid.*, 30 novembre 1959 : « Here is the text for Monsieur Cassou in its final form. [...] I suggest that we arrange the album [...] with illustrations on separate pages where they come in in the text. It would be nice if one could bind it in some form. I hope I am not asking too much, but knowing the frailty of mankind I am convinced that with such things we shall predispose the French to accept all our suggestion ».

¹²⁸ Voir « Procès-verbal cité de la réunion du comité d'organisation du 4 novembre 1959 », AMN 2 HH 64 (21) 1.

¹²⁹ Lettre de Lilian Somerville, AMN 2 64 (23), 21 avril 1960.

pour l'installation de la section des arts appliqués. Ce souhait d'autonomie relative est répété jusque dans les dernières réunions préparatoires :

La liste des œuvres choisies, qui sont en très petit nombre, est communiquée par le prof. Pevsner. Le vœu est émis de ne pas laisser diviser cet ensemble qui constitue un groupe typiquement anglais et ne se rattache pratiquement pas aux grands mouvements européens¹³⁰.

Au cœur d'une exposition à échelle européenne, la ligne directrice de *Pioneers*, qui fait de l'Angleterre le pays de naissance de la modernité artistique, est donc imposée graduellement aux organisateurs. Par exemple, alors que Cassou tient à ce que les bornes chronologiques établies soient respectées à la lettre, Pevsner parvient à le convaincre d'inclure le frontispice dessiné par Arthur Mackmurdo pour la couverture de *Wren's City Churches*, qui date de 1883¹³¹.

Malgré cette victoire symbolique, le cours que prend l'exposition ne répond pas tout à fait aux espérances de Pevsner et lui cause quelques frustrations :

Le remplacement des photographies d'architecture a été plus difficile que je ne le pensais, et je suis plus agacé que jamais de ne pas pouvoir montrer les monuments les plus intéressants, pour la bonne raison que l'Angleterre, dans son architecture, est si en avance sur le Continent que les édifices de 1873 ont atteint un degré de développement que les autres atteignirent en 1895. Enfin, c'est ainsi¹³².

Cette résignation affichée ne l'empêche pas de revenir sur les bornes chronologiques dans le catalogue de l'exposition, dans le texte de synthèse sur l'architecture et les arts décoratifs en Grande-Bretagne qui s'attarde longuement sur ce que le spectateur ne verra pas : « Bien que l'exposition se limite aux années comprises entre 1884 et 1914 et que l'on ne voit rien en dehors de cette période dans la section anglaise, ces dates ne s'accordent pas tout à fait à la situation dans laquelle se trouve l'architecture anglaise¹³³ ». Il affirme que « les principaux événements se produisirent avant 1884 » et consacre la majeure partie de ce paragraphe à évoquer les absents de l'exposition, Philip Webb et Richard Norman Shaw.

Le titre et la démarche de l'exposition sont pourtant en phase, dans l'ensemble, avec l'historiographie pevsnerienne : on retrouve l'intention d'explorer les origines du style du XX^e siècle, l'instauration de la modernité comme *Zeitgeist* de cette période et, même si le découpage chronologique varie d'un historien à l'autre (pour Pevsner c'est

¹³⁰ « Procès-verbal de la réunion du comité d'organisation, 3 juin 1960, participation britannique », AMN 2 HH 64 (21).

¹³¹ Voir *ibid.*

¹³² Lettre de Nikolaus Pevsner au *British Council*, GP 1C/14, 17 juin 1960 : « The replacement of the architectural photographs has been more difficult than I had thought, and I am more peeved than ever to be prevented from showing the most interesting buildings simply because England in her architecture was so much ahead of the continent that buildings of 1873 reached a stage of development which others than reached in 1895. However, there we are ».

¹³³ *Id.*, « L'architecture et les arts appliqués en Grande-Bretagne », in : *Les sources du XX^e siècle, op. cit.*, p. 261.

William Morris, dès le milieu du XIX^e siècle, qui se trouve à la source du mouvement, tandis que Cassou part de 1884, année du premier Salon des Indépendants), ils s'accordent sur la définition de cette époque comme une période de transition qui anticipe sur un moment culturel majeur et, surtout, dont les conséquences se ressentent jusque dans la pratique moderne, comme l'écrit Cassou en 1962 :

Cette période, nous sentons que nous avons en elle nos origines et que notre action la continue. [...] Nous reconnaissons à toute cette action accomplie entre 1880 et 1930 un caractère opératoire. Des œuvres en sont sorties sur lesquelles nous portons déjà un jugement de valeur qui peut aller jusqu'à la plus positive et fervente admiration. C'est dans cet esprit que nous devons rassembler et exposer les témoignages de cette période, sans laisser de nous les approprier, c'est-à-dire de les relier aux témoignages de notre action actuelle, de nos volontés, de nos intentions, de nos recherches, de nos interrogations et de nos incertitudes actuelles¹³⁴.

Tout comme l'auteur de *Pioneers*, le directeur du Musée national d'art moderne transpose dans son travail d'historien d'art le souci d'infuser une sensibilité artistique dans la vie sociale. L'histoire de l'art s'offre à la pratique artistique contemporaine comme champ de réflexion sur la manière de s'intégrer à la société dans laquelle l'art est produit : ainsi, Cassou écrit en 1948 que le fait de présenter « la logique intérieure des transformations artistiques de la période » permet de « donner à entendre au visiteur que les ouvrages de l'art ne sont pas des phénomènes isolés et arbitraires, qu'ils font partie de l'ensemble, et que cet ensemble est notre vie même¹³⁵ ». L'exposition de 1960 établit une connexion entre l'art moderne et le passé récent : il y a une leçon contemporaine à tirer de la manière dont le style de la fin du XIX^e siècle « se manifestait dans les aspects de la vie quotidienne et sociale, dans son décor », car il s'efforçait de « tenir compte des transformations de cette vie même, de ses conditions nouvelles¹³⁶ ». Le but des *Sources du XX^e siècle* est donc de définir visuellement le style d'art qui a pu « s'insinuer dans les activités de la société¹³⁷ » grâce au développement d'une esthétique du quotidien.

Cette approche didactique sous-tend l'un des aspects les plus novateurs de l'exposition, un aspect qui concorde entièrement avec les vues de Pevsner : sa « vision pluridisciplinaire¹³⁸ ». Celle-ci découle aussi de l'intégration de l'art dans la vie, puisque, comme le montre la généalogie des artistes, designers et architectes présentée dans *Pioneers*, la recherche d'un style unifié à la fin du XIX^e siècle se déroule tout autant dans les domaines de l'architecture et des arts décoratifs, qui sont à même de

¹³⁴ Cassou, Jean, « Rapport sur la fonction des musées d'art moderne » (note dactylographiée), BNF, Fonds Cassou, n° 183-184, 5 juillet 1962.

¹³⁵ *Id.*, « Le Musée d'art moderne », *Museum*, vol. 1, n° 1-2, juillet 1948, pp. 45-49.

¹³⁶ *Id.*, *Panorama des arts plastiques contemporains*. Paris : Gallimard, 1960, p. 19.

¹³⁷ *Id.*, *Les sources du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. xviii.

¹³⁸ Persuy, « *Les sources du XX^e siècle* », *op. cit.*, p. 36.

toucher le grand public, que dans le champ traditionnel des arts plastiques. L'exposition du Conseil de l'Europe « rompt de manière radicale avec le cloisonnement strict des différents domaines de la création plastique¹³⁹ », comme l'expliquent les documents préparatoires transmis à Pevsner par le *British Council* :

[L'exposition] se penchera non seulement sur la peinture et la sculpture, mais aussi sur l'architecture, la décoration d'intérieur, les décors de théâtre, l'art du livre et les arts appliqués, et utilisera à l'occasion la photographie pour illustrer des thèmes qui ne seraient sinon pas convenablement représentés¹⁴⁰.

La prépondérance des arts décoratifs apparaît d'emblée au visiteur qui, lorsqu'il entre dans la première salle de l'exposition, doit passer sous une arche du métropolitain parisien dessinée par Hector Guimard, qui marque symboliquement la présence de l'Art Nouveau dans la ville. Les artistes fondateurs de l'Art Nouveau ont d'ailleurs revendiqué une correspondance des arts, évoquée par l'exposition et dans le catalogue : « la nécessité d'un *Gesamtkunstwerk* domine toute l'époque¹⁴¹ ». La dynamique fondatrice du style moderne est un mouvement de synthèse, en tant qu'elle est la convergence supranationale de courants artistiques mais aussi la rencontre des différentes pratiques. L'exposition des *Sources du XX^e siècle* postule la possibilité de représenter cette synthèse, qui serait préférable à la tentative de dresser un tableau synchronique exhaustif, car plus fidèle à l'esprit de l'époque en question :

L'exposition du Conseil de l'Europe ne prétend pas donner un bilan complet de tous les artistes qui ont produit pendant une certaine période, c'est une exposition de caractère international qui doit mettre en valeur les événements de caractère artistique et spirituel qui se sont produits en Europe durant cette période [...] les grandes lignes tantôt contradictoires tantôt convergentes d'un vaste ensemble européen¹⁴².

L'organisation implique donc une phase rigoureuse de sélection des artistes et des œuvres qui s'inscrivent à la fois dans le mouvement de transition et dans la diversification des formes d'art, pour élaborer un panorama, un point de vue, plutôt qu'une revue de détail. Cette notion sert de titre à un livre que Jean Cassou écrit pendant la préparation de l'exposition et qui paraît en avril 1960 : *Panorama des arts plastiques contemporains*. Sa structure et son contenu forment « l'armature théorique¹⁴³ » des *Sources* : une vision panoramique, selon Cassou, « ne retient que ce qui peut contribuer

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Lettre de John Hulton à Nikolaus Pevsner, GP 1/2, 24 juillet 1959 : « [The exhibition] is to embrace not only painting and sculpture, but architecture, interior decoration, stage design, book design and the applied arts, and occasional use will be made of photographs to illustrate subjects which could not otherwise be properly represented ».

¹⁴¹ Cassou, *Les sources du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. xix.

¹⁴² *Id.* à Mme André Mare, AMN 2 HH 64 (21), 12 février 1960.

¹⁴³ Persuy, « *Les sources du XX^e siècle* », *op. cit.*, p. 40.

à une impression d'ensemble en même temps qu'à l'impression d'un ensemble¹⁴⁴ ». Le tournant du XIX^e au XX^e siècle fut un moment de foisonnement artistique et de multiplication exponentielle des courants et des revendications. Pevsner et son homologue français se rejoignent dans la tâche qu'ils estiment indispensable de produire une image cohérente de la période. Cassou reconnaît que son histoire de l'art moderne « n'épuise pas toute la production artistique¹⁴⁵ » et que le panorama sert à « donner le *sens* de cet ensemble, c'est-à-dire en faire ressortir des orientations et des significations¹⁴⁶ ». En d'autres termes, pour reprendre un extrait du catalogue, l'exposition se flatte « de présenter l'image d'une civilisation organique¹⁴⁷ ». Le fait que les artistes sélectionnés aient une valeur représentative rappelle le rôle de modèle attribué chez Pevsner aux monuments décrits dans *Outline of European Architecture* :

Un seul édifice doit souvent être accepté comme suffisant pour illustrer un style ou un point particulier. [...] Il a paru nécessaire de restreindre le nombre de monuments analysés et de consacrer autant de place que possible à ceux qui seront finalement retenus¹⁴⁸.

La place accordée aux exemples au sein du livre suit une logique similaire à celle de la place des objets dans l'exposition-synthèse, auxquels est conféré là aussi le statut d'archétype.

Le corollaire de cette approche pluridisciplinaire est une volonté de contextualisation qui guide les choix de sélection et de présentation préconisés par le comité et par Cassou :

Les productions plastiques de notre temps doivent être présentées en concordance avec des documents et des témoignages relatifs aux créations des autres arts, musique, arts graphiques, danse, aux créations de la littérature et de la philosophie, aux théories renouvelant l'explication du monde, bref à toutes les manifestations de la pensée de notre temps¹⁴⁹.

On remarque le parallèle avec la théorie d'une *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* et l'inclusion de la notion de *Zeitgeist* comme principe ordonnateur (« les manifestations de la pensée de notre temps »). L'exposition internationale doit prendre en compte les interactions entre milieux littéraires, intellectuels et artistiques, et déterminer comment rendre ces interactions visibles. Dans les propos du directeur du Musée national d'art moderne, on retrouve les principaux arguments qui président à l'historiographie

¹⁴⁴ Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴⁷ *Id.*, *Les sources du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. xxii.

¹⁴⁸ Pevsner, *Outline of European architecture*, *op. cit.*, p. 18 : « One building must be accepted as sufficient to illustrate one particular style or one particular point. [...] [It] was imperative to cut down their number, and devote as much space as possible to those finally retained ». (Trad. fr. : *Génie de l'architecture européenne*, *op. cit.*, pp. 11-12.)

¹⁴⁹ Cassou, « Rapport sur la fonction des musées d'art moderne », Fonds Cassou, *op. cit.*

pevsnerienne : l'idée n'est pas de montrer séparément les œuvres d'art et les documents de contextualisation, mais de traiter par leur mise en relation « l'esprit d'une époque », de dresser « le tableau d'un moment de civilisation » et de donner une vision de l'histoire « vivante dans ses rapprochements et non pas mutilée dans son développement¹⁵⁰ ». On comprend en lisant les objectifs affichés de l'exposition comment *Les Sources du XX^e siècle* se présente comme une possibilité de réalisation concrète des théories développées dans *Pioneers*.

La tentative de contextualisation historique et de rapprochement des formes d'expression du *Zeitgeist* poursuivie par Pevsner dans son livre de 1936 se traduit en effet dans la muséographie : par exemple, des fauteuils conçus pour des salons de thé de Glasgow par Charles Rennie Mackintosh sont présentés sur fond d'agrandissements de photographies d'époque, qui reproduisent leur cadre d'origine et complètent ainsi, pour reprendre l'expression de Cassou, la représentation du « moment de civilisation » que les objets d'art évoquent¹⁵¹. L'idée d'une salle entière consacrée à l'artiste écossais semble venir de Pevsner et a été validée avec enthousiasme par les spécialistes chargés par le *British Council* de préparer la « proposition idéale » britannique qui commentent un mémorandum de l'historien d'art : « Je crois qu'il faut absolument tenter la reconstitution d'une hypothétique salle Mackintosh¹⁵² ». Ce projet est préféré à celui d'une présentation similaire d'œuvres de William Morris (également suggérée par Pevsner) car « il n'existe pas de pièce décorée entièrement par Morris lui-même et sa compagnie¹⁵³ ». La mise en valeur dans l'exposition de l'art décoratif « total » développé par Mackintosh, qui est identifié dans *Pioneers* comme le chantre de l'Art Nouveau, a plus de pertinence en tant qu'elle correspond à une réalité que l'on peut reconstituer, alors qu'il faudrait assembler artificiellement le contenu d'une salle Morris.

D'autre part, « une salle Mackintosh serait bien plus surprenante et inattendue¹⁵⁴ », le créateur écossais étant beaucoup moins connu. L'effet de surprise est un critère primordial de sélection des œuvres, car cette exposition de pionniers devient elle-même pionnière dans la présentation des arts décoratifs au public. La salle dédiée à l'œuvre de Mackintosh devient alors l'acmé de la contribution britannique. C'est du moins l'impression qu'en donne Pevsner, qui la présente comme telle au *British Council* avant même que la « proposition idéale » n'ait été acceptée par le comité international : « Comme vous allez le voir dans mon mémorandum, la salle Mackintosh est l'élément

¹⁵⁰ *Id.*, « Note citée sur l'exposition du Conseil de l'Europe », AMN 2 HH 64 (21) 1, 1960.

¹⁵¹ Voir Persuy, « *Les sources du XX^e siècle* », *op. cit.*, p. 39.

¹⁵² Lettre de Peter Floud à Nikolaus Pevsner, GP 1C/14, 24 novembre 1959 : « I think that the reconstruction of a hypothetical Mackintosh room should certainly be attempted ».

¹⁵³ *Ibid.* : « no room is now available which was completely decorated by Morris himself or the Morris firm ».

¹⁵⁴ *Ibid.* : « [Mackintosh] would be far more startling and unexpected ».

le plus grand, le plus important, et le plus coûteux¹⁵⁵ ». Il craint la compétition du *Museum of Modern Art* de New York qui est lui-même en train de collecter des pièces pour une salle Mackintosh à intégrer à la collection permanente :

Je suis sûr que le Museum of Modern Art à New York va penser la même chose : nous devrions entrer en contact avec Glasgow le plus tôt possible pour avoir la priorité. Peut-être qu'il y aurait assez de temps pour que les objets soient renvoyés de New York à Paris, mais je ne pense pas que nous devrions prendre ce risque¹⁵⁶.

Dans l'énoncé de ces précautions, on a un aperçu de possibles rivalités entre les États-Unis et l'Europe en matière de politique d'expositions, mais surtout, on saisit l'importance accordée par Pevsner aux arts décoratifs dans la représentation de l'art britannique. Il est inconcevable pour lui de mettre en image la genèse de la modernité sans ce qui constitue l'apport majeur de la Grande-Bretagne :

Je ne dirais pas que le génie de Mackintosh est au même niveau que celui de Cézanne. Il se peut que le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle aient effectivement été une période pendant laquelle, esthétiquement, la peinture était supérieure à tous les autres arts. En termes d'architecture et de design, cependant, il est évident que la Grande-Bretagne est le pays qui dominait, et on ne saurait trouver nulle part ailleurs quoi que ce fut de si palpitant que cette exposition de meubles par Mackintosh, de textiles, d'illustrations, etc.¹⁵⁷

Le travail de composition de la collection d'objets proposés par Pevsner en tant que membre britannique du comité est une occasion unique de voir rassemblés dans un même espace les marqueurs de l'évolution stylistique qu'il a repérés dès le début de sa carrière. La liste qu'il prépare pour *Les Sources du XX^e siècle* peut être comprise comme une projection de son « musée imaginaire » du Mouvement moderne. Jean Cassou semble partager cette vision quand il lui écrit :

Je crois en effet que nous devons dès maintenant porter tout notre effort sur la préparation des ensembles décoratifs de l'époque Fin-de-Siècle. Car c'est l'installation de cette première partie de notre programme qui va poser le plus de problèmes techniques. En particulier en ce qui concerne la section de l'Angleterre, votre excellent rapport prouve bien que la partie proprement plastique ne soulèvera aucune difficulté, mais que c'est bien la partie décorative, mobilière et architecturale qui doit représenter le plus gros effort. Si vous pouviez donc me préciser dès maintenant les objets figurant dans cette partie dont vous comptez

¹⁵⁵ Lettre de Nikolaus Pevsner à John Hulton, 2 décembre 1959, *ibid.* : « As you will see from my memorandum the Mackintosh room is the biggest, the most important, and the most costly item ».

¹⁵⁶ *Ibid.* : « I have no doubt that the Museum of Modern Art in New York will try to do the same. We should get into touch with Glasgow as soon as ever possible so as to stake a claim. We may of course find that there is enough time for pieces to be returned from New York and reach Paris, but I don't know whether we should risk this ».

¹⁵⁷ *Id.* à Roger Hinks, 9 mai 1960, *ibid.* : « I wouldn't say for certain that the genius of Mackintosh is on the same level as that of Cézanne. Perhaps the 19th century and the beginning of the 20th century were indeed a period in which aesthetically painting was superior to the other arts. In terms of architecture and design, however, Britain was obviously the leading country, and nothing more thrilling could be found by any other nation than this display of Mackintosh furniture, textiles, illustrations etc. »

solliciter le prêt ainsi que les aménagements d'ensemble que vous pourriez proposer, je pense que ce serait très bien. Votre rapport parle d'une salle Mackintosh, et vous vous rappelez que nous avons été très intéressés par cette proposition. [...] Votre rapport constitue un premier schéma extrêmement clair : il s'agit à présent de le préciser, de le mettre en œuvre et en application¹⁵⁸.

La mise en œuvre de cette salle Mackintosh dans l'espace du musée n'est pas sans poser certains problèmes pratiques. Albert Châtelet, chargé de la décoration et de l'aménagement des salles, propose à Pevsner des modifications pour faire concorder la disposition envisagée et la réalité de l'espace disponible : « Deux types de solutions différentes pourraient, il me semble, être adoptées : soit la réduction en longueur de l'ensemble, soit le fractionnement du tout en deux éléments, comme le suggère notre décorateur dans le petit croquis joint¹⁵⁹ ». Cette solution n'est pas satisfaisante pour le collaborateur britannique, qui s'en plaint dans un français hésitant à Cassou. Tout d'abord, il rappelle les promesses qui ont été faites à la délégation britannique et explique que des préparatifs maintenant irréversibles ont été entamés en conséquence :

J'ai été bien rassuré quand vous m'aviez dit, à Londres, que vous alliez mettre à notre disposition pour l'étalage des Arts Decoratifs Anglais une deuxième salle dans l'Exposition, communicant avec celle indiquée sur le plan que vous m'aviez envoyé, et des mêmes dimensions. Vous vous rappellerez d'autant plus que vous m'aviez assuré plus tôt, que l'espace qui vous serait nécessaire ne présenterait aucun problème, et nous avons donc demandé aux propriétaires de prêter toutes les pièces qui figurent dans la liste que nous vous avons envoyée avant le meeting du Comité du 3 juin à Paris. Nous nous serions trouvés dans une situation très difficile s'il nous avait fallu écrire aux propriétaires, aux quels nous avons fait une demande très spéciale en vue de l'importance de l'occasion, pour leur dire que nous n'avions plus besoin des pièces qu'ils s'étaient engagés à prêter¹⁶⁰.

Lorsque Pevsner apprend qu'une partie seulement de la salle sera disponible, il réfléchit à une reconfiguration en urgence, qu'il présente comme une concession faite aux organisateurs de l'exposition :

J'ai donc demandé à Mr Walters de préparer un nouveau plan qui nous permettrait d'exposer toutes, sauf quelques unes, des pièces que nous avons demandées. Ce plan (ci-joint avec une perspective générale et un détail de construction) représente le minimum d'espace qui nous sera nécessaire à moins de réduire d'une façon drastique la section des arts décoratifs anglais – ce qui ne serait évidemment pas possible à ce stade très avancé¹⁶¹.

Dans cette lettre assez péremptoire, on perçoit bien les tensions latentes entre les différents objectifs que se sont fixés les organisateurs de l'exposition. La section

¹⁵⁸ Lettre de Jean Cassou à Nikolaus Pevsner, 17 février 1960, *ibid.*

¹⁵⁹ Lettre d'Albert Châtelet à Nikolaus Pevsner, GP 2/11Bis, 28 juin 1960.

¹⁶⁰ Lettre de Nikolaus Pevsner à Jean Cassou, GP 1C/14, 13 juillet 1960. (Pevsner écrit en français.)

¹⁶¹ *Ibid.*

d'architecture et d'arts décoratifs se situe dans la galerie réservée d'ordinaire aux expositions temporaires. Dans les textes préparatoires, elle est organisée autour de deux thèmes : l'internationalisme de l'Art Nouveau et les conséquences stylistiques de l'utilisation de nouvelles techniques de construction¹⁶². Ce plan ne prévoit donc pas, en théorie, d'attribuer une salle entière à une nationalité seule. Or, dans son rôle de représentant de l'art anglais, Pevsner défend vigoureusement la taille de l'espace concret attribué aux objets venus de Grande-Bretagne, qui se doit de correspondre symboliquement à la place primordiale accordée aux arts décoratifs britanniques dans l'histoire européenne de l'art. L'enjeu diplomatique est d'importance, car *Les Sources du XX^e siècle* offre la possibilité d'augmenter le rayonnement d'une culture nationale qui n'a jusqu'alors bénéficié que de peu d'attention, ce qui est implicite dans les propos de Pevsner :

J'espère que vous accepterez cette nouvelle proposition sans imposer de restrictions, tenant compte du fait que nous avons déjà sacrifié des pièces importantes, et que la section de peinture et de sculpture anglaise sera bien restreinte en comparaison avec celle d'autres pays¹⁶³.

Les contributeurs britanniques au projet d'exposition, dont Pevsner est le porte-parole, reconnaissent le déséquilibre entre les formes d'art pratiquées en Angleterre. Toutefois, fait nouveau dans les réflexions sur la pratique muséale, ce déséquilibre est présenté comme une force qui doit être mise en avant dans la disposition des objets plutôt que d'être encore occultée au profit des œuvres plus conventionnelles.

Ainsi, puisque ce sont bien les nouvelles modalités de présentation qui font de l'exposition de 1960 un moment fondateur, l'apport britannique, grâce à la vision développée par Pevsner, est porteur d'innovation muséologique. Jouant de son influence, l'historien d'art britannique fait en sorte que cette innovation soit illustrée par les meilleurs objets à sa disposition. Il écrit par exemple au grand-duc de Hesse qui a en sa possession une chaise du designer Mackay Hugh Baillie Scott, et le persuade en ces termes :

La contribution anglaise la plus importante ne sera pas, bien sûr, dans le champ de la peinture et de la sculpture, mais dans ceux de l'architecture et du design. Nous essayons de rassembler les œuvres de la meilleure qualité. Cela m'a fait penser aux objets que Baillie Scott a réalisés pour votre palais à Darmstadt dans les dernières années du XIX^e siècle. Je ne sais pas lesquelles de ses œuvres ont été conservées à part la chaise qui fut présentée à l'exposition de Francfort en 1955.

¹⁶² Voir Persuy, « *Les sources du XX^e siècle* », *op. cit.*

¹⁶³ Lettre de Nikolaus Pevsner à Jean Cassou, GP 1C/14, 13 juillet 1960.

[...] Nous vous serions très reconnaissants de nous laisser montrer cette chaise à Paris pour représenter un aspect du travail de Baillie Scott¹⁶⁴.

Pevsner n'accomplit donc pas seulement un travail théorique dans la préparation de l'exposition mais remplit bel et bien un rôle (officieux) de conservateur de la section britannique.

Il est présent à tous les stades du projet et s'implique jusqu'au moindre détail. Par exemple, dans ses recherches préliminaires, il insiste sur l'importance vitale de la constitution d'une collection de photographies d'architecture, visant à donner une vue d'ensemble de la production de la fin du XIX^e siècle des architectes qu'il a décrits dans ses travaux comme les pionniers de la modernité : il tient à ce que Bedford Park, par Norman Shaw, soit représenté, ainsi que d'autres cités-jardins comme Lechtworth, Hampstead, Bournville et Port Sunlight¹⁶⁵. Il traque dans les grandes bibliothèques et dans les fonds d'archives au RIBA ou au *Victoria and Albert Museum* les photographies appropriées et exige qu'on engage des photographes dans les cas où les illustrations disponibles ne sont pas d'une qualité satisfaisante ou ne présentent pas les édifices sous un angle qui fera ressortir leur originalité, que ce soit l'œuvre de Mackintosh : « je suggère de se procurer des illustrations de l'extérieur de la *Glasgow School of Art*, la façade de Ranfrew Street et l'élévation sur le côté, avec la bibliothèque¹⁶⁶ », de Richard Norman Shaw : « J'ai envoyé une photographie mais ce serait peut-être mieux si Eric de Mare en prenait une nouvelle. Dans ce cas, il faudrait qu'il s'arrange pour faire apparaître un peu de l'église, ou le bâtiment avec le pub et la banque, parmi tous les feuillages¹⁶⁷ », ou de Voysey :

Nous devrions laisser Eric décider ce qu'il voudrait inclure dans ces clichés, mais il faut qu'ils fassent ressortir autant que possible la modernité des maisons. La maison la plus importante construite par Voysey, et la plus photogénique aussi, est Broadleys près du lac Windemere. Elle est située dans un cadre magnifique et elle est d'une architecture étonnamment progressiste¹⁶⁸.

¹⁶⁴ *Id.* à Louis de Hesse Darmstadt, 11 février 1960, *ibid.* : « The most important British contribution is of course not in the field of painting and sculpture but in that of architecture and design. We are trying to collect material of the highest quality and if possible of special interest because of relations between countries. This made me think of the work which Baillie Scott did for your palace at Darmstadt in the last years of the 19th century. I don't know what of his work is preserved except for the chair which was shown at an exhibition in Frankfurt in 1955 [...]. We would be extremely grateful if we could show this chair in Paris to represent one side of Baillie Scott's work ».

¹⁶⁵ Voir *id.* à John Hulton, 5 février 1960, *ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.* : « I suggest we get illustrations of the exterior of the Glasgow School of Art, both the front in Ranfrew Street and the side elevation with the library ».

¹⁶⁷ *Ibid.*, 22 mars 1960 : « A photograph was sent by me, but it might be better to get Eric de Mare to take a new one. In this case it would be just as well if he could arrange it so that in spite of all leafiness a little bit of the church or the building with the pub and the bank appear ».

¹⁶⁸ *Id.* au *British Council*, 23 juin 1960, *ibid.* : « We should leave it to Eric to decide what he wants to include in these shots, but they should make the houses look as advanced as possible. Infinitely more important of the Voysey houses and infinitely the most photogenic is Broadleys on Lake Windemere. It is beautifully situated, architecturally surprisingly progressive ».

De l'illustration de la « proposition idéale » préparée avec l'aide du *British Council* à la collection de photographies d'architecture conçues comme objets d'exposition à part entière, le statut de l'image est essentiel dans la conception pevsnerienne de la muséalisation de l'apport britannique au Mouvement moderne. Dans une lettre de remerciements à Cassou, Pevsner décrit l'exposition comme « un triomphe » et se dit « particulièrement heureux de la façon dont notre contribution [la contribution britannique, NDA] est ressortie, [et] des remarques flatteuses de Monsieur Malraux¹⁶⁹ ». La nouveauté des *Sources du XX^e siècle* réside moins, selon lui, dans la détermination de courants transnationaux dans l'art moderne, déjà évoqués dans *Pioneers* et chez Siegfried Giedion, que dans le fait que ces courants sont présentés dans un parcours visuel qui « a marqué au moins toute une génération d'historiens de l'art et de conservateurs¹⁷⁰ ». C'est pourquoi il se dit extrêmement déçu de la quasi-absence de ces images, collectées pourtant si minutieusement, dans le catalogue publié en parallèle de l'exposition :

J'ai vu une traduction en anglais du catalogue, l'autre jour, mais il semble que l'architecture britannique n'ait pas été incluse non plus dans ce catalogue. C'est quelque chose qui me tient à cœur, et je me demande comment, à l'avenir, on pourra attester du fait que l'architecture britannique a été exposée, et savoir ce qu'on aura exposé. Pourriez-vous discuter avec Mrs. Somerville de la possibilité de rectifier cela, par exemple en fournissant la liste de ce qui a été montré comme un appendice au catalogue, au V & A, au RIBA et aux institutions étrangères concernées¹⁷¹.

Pevsner se plaint plus amèrement encore auprès de l'historien d'art Alf Bøe : « Je dois vous prévenir. Dans la section *Architecture & Design*, ces maudits Français, qui ont rédigé le catalogue, n'ont inclus aucune des notices sur l'architecture britannique que nous avons dûment fournies, et même fournies plus tôt que tous les autres¹⁷² ».

Ce n'est pourtant pas faute, de la part de l'historien d'art, d'avoir insisté dans la section introductive du catalogue qui lui a été confiée, « L'architecture et les arts appliqués », sur la réhabilitation de la production britannique, mais le manque d'illustrations, seules traces tangibles d'un événement par définition éphémère, risque

¹⁶⁹ *Id.* à Jean Cassou, 9 novembre 1960, *ibid.* : « I regard this exhibition as a triumph for you and Monsieur Châtelet. [...] As regards decoration I was thrilled with the way in which our own contribution had come out and I found Monsieur Malraux quite flattering in his remarks ».

¹⁷⁰ Persuy, « *Les sources du XX^e siècle* », *op. cit.*, p. 63.

¹⁷¹ Lettre de Nikolaus Pevsner à John Hulton, GP 2/11Bis, 17 mars 1961 : « I saw an English translation of the catalogue the other day but it seems to me that British architecture has not been included in this catalogue either. I really feel rather strongly about this, and wonder how for future ages it can be made clear that British architecture was exhibited, and what. Could you please discuss with Mrs. Somerville so that we could take some action, such as depositing the list of what was shown as an adjunct to the catalogue at the V & A, the RIBA, and corresponding places abroad ».

¹⁷² *Id.* à Alf Bøe, 17 mars 1961, *ibid.* : « I must however warn you. In the Architecture & Design section, the wretched French compilers of the catalogue never put in any of the entries about British architecture which we faithfully supplied earlier than anybody else ».

selon lui d'atténuer la portée de sa démonstration. Il aurait donc souhaité que cette mémoire écrite assure la préservation et la perpétuation du travail accompli en tant que conservateur : la conquête, par un discours visuel marquant, d'une nouvelle place pour les arts décoratifs et l'architecture britanniques dans le récit de l'accession à la modernité artistique. La rédaction de cette introduction, puis du chapitre correspondant dans le livre tiré de l'exposition, peut être interprétée comme le pendant de l'expérience de transcription visuelle des théories pevsneriennes : il s'agit désormais pour l'historien d'art de retranscrire textuellement la mise en images qui a eu lieu sous ses yeux.

2.2 De l'image aux textes : critique, catalogue, nouvel essai

Lorsqu'on lui demande de participer au catalogue en aval de l'exposition, Pevsner se voit attribué une fonction dont le caractère diffère de la mission à forte tonalité patriotique qui lui a été confiée par le *British Council*. Alors que, dans la sélection et la disposition des œuvres d'art exposées, il défend la place prééminente de l'art britannique, il a en revanche l'intention de créer dans le texte de synthèse une vision équilibrée de l'ensemble des contributions internationales en matière de design et d'architecture, ce qui se traduit par une démarche de travail différenciée. On peut le constater par exemple dans cette requête adressée au représentant néerlandais dans le comité technique :

Je tiens énormément à ne pas passer sous silence, même dans une introduction si brève, un nom ou une œuvre qui devraient absolument y figurer. Je vous serais reconnaissant de m'envoyer, par retour de courrier, une brève liste de tout ce que la section hollandaise contient en matière de photographies d'architecture et d'objets d'arts appliqués¹⁷³.

L'autorité de Pevsner sur le sujet qui lui a été confié est reconnue unanimement. Le représentant français répond à l'une de ces requêtes en réitérant une totale confiance en son jugement :

Châtelet m'a fait part de votre désir de savoir quels seront les architectes qui figureront à l'Exposition en ce qui concerne la France. Vous trouverez, ci-joint, une liste sommaire, n'ayant pas besoin de souligner, auprès de vous moins qu'auprès de quiconque, les raisons de ce choix¹⁷⁴.

Si l'historien britannique s'impose comme un expert international parmi ses collègues, le fait qu'on s'adresse à lui pour introduire les arts appliqués dans le catalogue est aussi un signe que ses théories sur un domaine récemment élevé au rang de forme artistique

¹⁷³ *Id.* à David C. Roëll, *op. cit.*, 28 juin 1960 : « [I] am anxious not to leave out any mention of names or work which even in such a brief introduction ought to be made. I should therefore be very grateful if you could, by return, let me have quite a brief statement of what the Dutch section will contain in the way of photographs of architecture and of work of the crafts ».

¹⁷⁴ Lettre de Jean-Baptiste Ache à Nikolaus Pevsner, *op. cit.*, 6 juillet 1960.

légitime sont désormais intégrées dans le canon de l'historiographie d'art des années 1960 et bénéficient d'une résonance internationale.

La presse, aussi bien française qu'européenne, salue d'ailleurs cette lecture jugée novatrice de l'art moderne. Les aspects de l'exposition les plus souvent complimentés dans la réception sont en effet sa pluridisciplinarité et sa capacité à présenter dans un dispositif muséal innovant les grandes réalisations architecturales¹⁷⁵. Ainsi, la critique du *Burlington Magazine* écrit : « Quel que soit le message des peintures, c'est bel et bien la section [d'architecture et de design] qui illumine vraiment le début d'un nouveau style avec lequel, de surcroît, nous vivons toujours¹⁷⁶ ». Le souhait, de la part des organisateurs, de mettre en valeur des phénomènes d'interdépendance entre les mouvements artistiques à l'échelle européenne et de montrer la continuité entre le style émergeant dans les années 1884-1914 et les recherches stylistiques de la période contemporaine semble donc avoir été un succès, à lire les compte-rendus des journalistes et des critiques d'art.

Pevsner participe directement à la campagne de promotion, dans un compte-rendu dans *l'Architectural Review* et dans une émission sur la BBC. Ces commentaires représentent une autre dimension de son retour par le texte sur l'imaginaire du Mouvement moderne invoqué par l'exposition. Dans le catalogue, son intention est didactique et factuelle. Le texte vient renforcer le parcours visuel. Une critique, en revanche, est le lieu privilégié de la polémique et sert une fonction d'évaluation. Le regard de l'historien d'art sur *Les Sources du XX^e siècle* change donc radicalement. En préparation de ces interventions, il demande qu'on lui fournisse les photographies des œuvres de Pablo Gargallo, Antoni Gaudí, Édouard Vuillard, Hector Guimard et Léon Spilliaert¹⁷⁷ exposées au Musée national d'art moderne. L'éclectisme de cette liste montre son intention d'illustrer l'internationalisme des sources de l'époque moderne, une démarche qui est en phase avec l'état d'esprit dans lequel l'exposition a été conçue.

Dans ses comptes-rendus, Pevsner évalue effectivement le projet à l'aune de son titre : l'idée de chercher les « sources du XX^e siècle » permet de canaliser une période qui se prête difficilement à la synthèse. Cependant, il trouve que ce mode opératoire n'a malheureusement pas été assez exploité, malgré le défi que la première salle parvient à lancer : « L'exposition établit le thème d'une élucidation croisée de l'architecture et des

¹⁷⁵ Voir Persuy, « *Les sources du XX^e siècle* », *op. cit.*, p. 56.

¹⁷⁶ Hoffman, Edith, « The Sources of Twentieth-Century Art », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 103, n° 694, janvier 1961, pp. 23-24 et p. 33, ici p. 24 : « Whatever the paintings may illustrate, it is this section [the galleries occupied by architectural photographs and samples of furniture, jewellery and ceramics] which really illuminates the beginning of a new style with which we are, moreover, still living ».

¹⁷⁷ Voir la lettre de Nikolaus Pevsner à Albert Chatelet, GP 2/11Bis, 9 novembre 1960.

beaux-arts dès l'entrée¹⁷⁸ », symbolisée comme nous l'avons dit plus haut par l'arche de métro de Guimard, qui est aussi « entourée du *Balzac* de Rodin et d'une photo de la Tour Eiffel en construction, face au *Cirque* de Seurat et aux *Baigneuses* de Cézanne¹⁷⁹ ». Mais cette juxtaposition ambitieuse est laissée sans suite dans le reste du parcours, dans lequel les salles dédiées à l'architecture et aux objets du design viennent en dernier, après les salles de peinture et de sculpture. Or, cette division spatiale ne permet pas de se poser efficacement la question de la relation entre les formes de la création artistique et architecturale, ni d'explorer la logique globale du développement de la modernité, alors que c'est le postulat qui a incité les organisateurs à libérer de l'espace pour des œuvres moins connues et rarement exposées. Les deux dernières salles souffrent d'un problème de structure, selon Pevsner : elles ne remplissent que partiellement leur but, qui est de présenter une démonstration révolutionnaire.

Ceci étant dit, il ne tarit pas d'éloge pour la section britannique et salue le fait même qu'une salle entière lui ait été octroyée, ce qu'il considère comme la proportion adéquate. Faisant silence sur la part qu'il a lui-même jouée, il rappelle que cette proportion a été défendue, à juste titre selon lui, dans la phase de préparation par le *British Council*¹⁸⁰ qui a su convaincre les organisateurs qu'il « faudrait beaucoup de place pour l'artisanat et le design car la Grande-Bretagne est incontestablement le pays dominant dans les arts appliqués avant 1900, tout comme dans l'architecture¹⁸¹ ». L'agencement de la section britannique exprime bien cette conviction, la salle est claire et lumineuse, « le design britannique est perçu comme cohérent et avec un message éloquent et singulier¹⁸² » : elle « a vraiment l'air d'une source du XX^e siècle¹⁸³ ». En revanche, l'autre salle, « donnée à toutes les autres nations » est critiquée parce qu'elle montre les œuvres « sans classement particulier, national ou autre¹⁸⁴ ». Trahissant un point de vue très britannique sur la question, Pevsner appelle cette section « la salle continentale » et la décrit comme « un large et glorieux monstre¹⁸⁵ », qui engendre un discours « déroutant¹⁸⁶ ». Les critiques destinées à un lectorat national reflètent donc

¹⁷⁸ *Id.*, « Sources of Art in the Twentieth Century », *The Listener*, 8 décembre 1960, pp. 1042-1044, ici p. 1042 : « the exhibition sets this theme of cross-elucidation of architecture and the fine arts at the very entrance ».

¹⁷⁹ *Id.*, « Sources of the Twentieth Century », *Architectural Review*, n° 129, février 1961, pp. 134-135 ici p. 134 : « One enters through one of Guimard's Métro arches, all flamboyant Art Nouveau iron, has then on the right Rodin's *Balzac* and a photo of the Eiffel Tower under construction, and so reaches Seurat's *Le Cirque* and the *Pélerin Bathers* by Cézanne ».

¹⁸⁰ *Id.*, « Sources of Art in the Twentieth Century », *op. cit.*, p. 1043.

¹⁸¹ *Ibid.* : « there would be need for a lot of space for crafts and design, because Britain was undoubtedly the leading country in craft before 1900, as it was in architecture too ».

¹⁸² *Ibid.* : « British design appears consistent and with an unmistakable message ».

¹⁸³ *Id.*, « Sources of the Twentieth Century », *op. cit.*, p. 135 : « the British section [...] does look a source of the twentieth century ».

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 134 : « the other is given to all other nations and shows their work in no special order, national or otherwise ».

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 135 : « the Continental room looks by and large a glorious freak ».

¹⁸⁶ *Id.*, « Sources of Art in the Twentieth Century », *op. cit.*, p. 1043 : « the baffling Continental *arts décoratifs* ».

dans certains passages la partialité dont l'historien d'art a fait preuve en tant que représentant et par là même, en tant que champion proclamé de l'art britannique. L'intention affichée de prendre en compte les sources venues de différentes nations n'empêche pas une nette préférence pour sa propre hypothèse, qui veut que la source Twentieth Century soit l'une des plus importantes et des plus limpides.

L'idiosyncrasie pevsnerienne se révèle dans une étrange hypothèse d'interprétation de la peinture *Au Lit* par Édouard Vuillard (1891), qualifiée de « mystérieuse », qui représente une jeune fille dont on distingue seulement la partie supérieure du visage sous des draps blancs. Pevsner est frappé par « le grand T majuscule juste au-dessus de sa tête (qui sait pourquoi ?)¹⁸⁷ ». Il parle de ce détail dans les deux critiques et tente d'ailleurs une explication dans l'*Architectural Review* : « C'est peut-être le tout début de l'usage d'éléments typographiques pratiqués par les premiers cubistes¹⁸⁸ ». Certes, l'espace de représentation est tronqué par une bande bleue pâle, juste au-dessus de la signature du peintre et de cette forme que Pevsner définit comme un « t ». Il n'en reste pas moins que son interprétation semble guidée par l'obsession de lire les œuvres comme des étapes dans un chemin stylistique, ici le chemin qui mène vers le cubisme. Plutôt que d'y voir l'apparition de la typographie dans les tableaux cubistes, il serait tout aussi acceptable de penser qu'il s'agit d'un crucifix accroché au mur, tronqué au niveau de la barre latérale.

Cette tendance au déterminisme est encore plus apparente dans l'une des remarques les plus sévères sur l'exposition dans l'émission diffusée à la BBC : la partie design des *Sources du XX^e siècle* sous-estime, de l'avis de Pevsner, l'apparition d'une nouvelle définition du concept en Allemagne :

Le concept établi par le *Deutscher Werkbund* à partir de 1907 est celui de produits de tous les jours, impeccables et simples et faits par des machines. Malheureusement l'exposition ne tient pas compte de ce grand tournant des arts utiles. Il y a un échantillon de verres produits en masse par [Richard] Riemerschmid, mais aucun de ses meubles faits à la machine, aucun des produits conçus par [Peter] Behrens pour l'AEG [*Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*], et l'arrangement de l'architecture est tel que le début du Mouvement moderne est minimisé¹⁸⁹.

¹⁸⁷ *Ibid.* : « Consider a picture like Vuillard's mysterious *Girl in Bed* of 1891, with the deftly geometricized bed-clothes and the large capital letter T just above her head – who would know why ? »

¹⁸⁸ *Id.*, « Sources of the Twentieth Century », *op. cit.*, p. 135 : « This must be the very beginning of that kind of use of typographical elements which the early cubists were going to make ».

¹⁸⁹ *Id.*, « Sources of Art in the Twentieth Century », *op. cit.*, p. 1044 : « the concept of design as established by the *Deutscher Werkbund* from 1907 onwards is one of everyday products, crisp and simple and made by machines. The exhibition unfortunately disregards this great break in the useful arts. There is a token bit of mass-produced glass by Riemerschmid ; but there is none of his machine-made furniture, nothing of the products of the AEG, designed by Behrens, and the architecture is arranged in such a way that the Early Modern Movement is played down ».

Pour lui, l'exposition délivre bien malgré elle une leçon « dérangeante, mais qu'il est indispensable d'apprendre¹⁹⁰ » :

L'architecture et le design de 1900 à 1930 prirent leur propre chemin, la peinture et la sculpture en prirent un autre ; l'architecture et le design au service de la société et de formes, si elles ne sont pas toujours dictées par la fonction, au moins jamais en conflit avec la fonction ; la peinture et la sculpture vers une solitude toujours plus grande¹⁹¹.

Cette leçon introduite sur un ton polémique, l'historien d'art va la réitérer dans une autre forme de conversion textuelle de l'imaginaire du Mouvement moderne, dominée par l'approche rétrospective et l'ouverture du champ de réflexion vers de possibles correctifs des lacunes repérées dans l'exposition.

On mesure à nouveau l'importance du rôle de Pevsner dans le comité d'organisation des *Sources du XX^e siècle* au fait qu'on lui demande non seulement de contribuer au catalogue, mais aussi au volume projeté par plusieurs maisons d'édition engagées dans une collaboration internationale. Les Éditions de la Connaissance, à Bruxelles, et les Éditions des Deux Mondes, à Paris, lancent en mai 1960 l'idée de retravailler et d'approfondir les textes d'introduction du catalogue pour en faire un ouvrage qui viendrait s'ajouter à la série consacrée aux thèmes des expositions du Conseil de l'Europe. Jean Cassou a pensé à Pevsner pour le chapitre intitulé « Les transformations de l'Architecture, du décor de la vie, de la technique¹⁹² » mais ce dernier ne pense pas être le meilleur choix pour ce rôle : « Je vois bien que je devrais dire oui, mais, d'un autre côté, une contribution écrite par quelqu'un qui n'aurait pas déjà exprimé ses vues en détail, comme je l'ai fait, dans un livre et des articles, serait bien plus intéressante¹⁹³ ». Il craint d'avoir épuisé la question du Mouvement moderne depuis qu'il l'a abordée dans les années 1930, alors que le but de l'exposition, que devrait refléter l'ouvrage projeté, est justement de poser un regard neuf. Cette réticence est sans doute liée à sa conviction tenace quant au rôle de l'histoire de l'art, qui doit être sans cesse en mouvement et éviter l'écueil de la canonisation du discours.

Cassou lui écrit pourtant pour l'inciter à accepter l'offre car il pense que sa participation est « indispensable » :

Vous seul pouvez écrire cet article. D'abord à cause de votre autorité en la matière. Ensuite parce que vous aurez collaboré de façon tout à fait déterminante à

¹⁹⁰ *Ibid.* : « a disturbing lesson but one that must be learnt ».

¹⁹¹ *Ibid.* : « architecture and design of 1900 to 1930 went their own way, and painting and sculpture another : architecture and design to social service and to forms if not dictated by function at least never in conflict with function ; painting and sculpture to ever greater solitude ».

¹⁹² Lettre d'Ernst Goldschmidt à Nikolaus Pevsner, GP 2/11Bis, 27 mai 1960.

¹⁹³ Lettre de Nikolaus Pevsner à Ernst Goldschmidt, 31 mai 1960, *ibid.* : « I can see that I ought to say yes, although on the other hand it would certainly be much more interesting if the contribution were written by somebody who has not already so fully expressed his views as I have in a book and a number of articles ».

la préparation, à la construction de notre exposition et qu'ainsi vous vous trouverez dans l'atmosphère la plus propice pour faire cette étude ; c'est vous-même qui en aurez choisi et réuni les éléments. Il ne saurait en être de même d'une autre personnalité, si compétente soit-elle, qui aurait été choisie en dehors de notre comité¹⁹⁴.

Le passage du livre (qu'il s'agisse du *Pioneers* de Pevsner ou du *Panorama* de Cassou), à l'exposition s'est accompli à travers le prisme de la subjectivité conjointe des organisateurs. De l'avis du directeur du Musée national d'art moderne, le poids de cette subjectivité dans la représentation de l'art moderne ainsi proposée au public est trop fort pour envisager que le passage en sens inverse, de l'exposition à un nouvel objet-livre, soit réalisé par un autre. Aux craintes exprimées par Pevsner, de se répéter, de canoniser ses théories, Cassou objecte la richesse d'un retour sur soi qui est le lot de tout chercheur : « Je sais bien qu'il peut paraître fastidieux de faire un nouveau travail sur le même sujet, mais ce qu'on nous demande pour ce livre est très différent de nos préfaces du catalogue. Et puis, n'est-ce pas notre sort que de parler toujours des mêmes choses¹⁹⁵ ? » Ce projet est une occasion de renouvellement de la pensée autour d'un thème perçu comme un objet inépuisable et polymorphe : « finalement, les occasions, les circonstances, les contextes nous obligent tout naturellement à en parler chaque fois de façon différente, à élargir nos points de vue, à découvrir nous-mêmes de nouveaux aspects à ces choses dont nous croyons avoir fait le tour¹⁹⁶ ». C'est à contrecœur que Pevsner accepte de tenter l'expérience. Au grand-duc de Hesse, il écrit qu'on l'a « exhorté à parler d'architecture et de design de la fin du XIX^e siècle à 1914 dans ce livre¹⁹⁷ ».

La rédaction de ce chapitre lui permet de recomposer une généalogie des pionniers du Mouvement moderne à partir d'œuvres dont la légitimité et le statut représentatif ont été confirmés par leur présence dans l'exposition. Nous allons explorer ses documents de travail et sa correspondance avec les éditeurs et avec ses collègues, afin d'évaluer sa capacité à considérer son œuvre passée dans un mouvement de réflexivité et à la faire entrer en dialogue avec le stade contemporain de la recherche. Sur un plan tout à fait pragmatique, il profite d'une plus grande disponibilité des sources et d'une meilleure circulation des données entre les chercheurs pour mettre à jour les informations contenues dans *Pioneers*. Il écrit par exemple à Jean-Baptiste Ache :

J'aimerais faire référence à la maison d'[Henri] Sauvage dans la rue Vavin, et l'illustrer. Pourriez-vous me fournir une photographie de la maison et me dire s'il existe une preuve de la date 1912 ? J'ai trouvé une date postérieure dans un livre

¹⁹⁴ Lettre de Jean Cassou à Nikolaus Pevsner, 7 juin 1960, *ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Lettre de Nikolaus Pevsner à Louis de Hesse-Darmstadt, 12 mai 1961, *ibid.* : « I have been coaxed into writing in this book on architecture and design from the late nineteenth century to 1914 ».

en anglais (par R. P. Banham) mais je suis convaincu que c'est vous qui avez la bonne date. Seulement, pour contredire Dr. Banham, il sera nécessaire d'apporter la preuve de l'année 1912¹⁹⁸.

On reconnaît la démarche de travail rigoureuse de Pevsner : il se refuse à avancer un détail sans avoir obtenu confirmation de sa justesse, une posture empruntée de longue date aux sciences dures par l'historiographie de langue allemande, pour préserver le positivisme des sciences humaines.

À l'heure de l'impression de l'ouvrage, l'attention au détail peut faire ou défaire la réputation d'un livre et surtout de son auteur. L'expression de cette conviction est teintée d'amertume dans sa correspondance avec l'éditrice Andrée Rollin, à qui il signale des problèmes advenus selon lui au stade de la composition de l'œuvre par la maison d'édition :

Je fais allusion non seulement au cliché de Guimard qui est, comme vous le savez, incliné sur le côté au lieu d'être à la verticale, mais surtout des notes accompagnant les illustrations, qui ont été écrites [...] de telle manière qu'elles contiennent des erreurs, des fautes de jugement et des phrases qui n'ont aucun sens. [...] Puisque tous les lecteurs du livre vont penser que ce sont les auteurs qui ont écrit les notices des illustrations, c'est une affaire très sérieuse pour moi et je ne sais pas encore si je vais devoir prendre des mesures pour faire corriger cette impression¹⁹⁹.

Il est prévu de publier simultanément l'ouvrage en français, en allemand et en anglais, et, au grand dam de Pevsner, les informations circulent mal entre les différents éditeurs :

Je suis horrifié de voir qu'il ne vous est jamais venu à l'idée de consulter l'auteur avant de finaliser les notices des illustrations. Ce n'est pas comme s'il n'y a que quelques erreurs. La moitié environ sont vraiment inutilisables et j'ai dû en réécrire une grande partie pour l'édition anglaise. Le rédacteur inconnu, par exemple, a coupé ma note sur Norman Shaw, si bien qu'il est présenté comme une force de retardement, alors que ce que mon entrée dans le catalogue dit (dont le rédacteur inconnu a tiré cette information), c'est que Norman Shaw est l'un des

¹⁹⁸ *Id.* à Jean-Baptiste Ache, 12 mai 1961, *ibid.* : « I would like to illustrate and refer to the house by Sauvage in the rue Vavin. Could I please obtain from you a photograph of the house, and secondly can you tell me the evidence for the date 1912 ? I have found a later date quoted in a new book in English (by R. P. Banham) but feel convinced that your date is right. Only, in order to contradict Dr. Banham it will be necessary for me to quote evidence for the year 1912 ».

¹⁹⁹ *Id.* à Andrée Rollin, 8 février 1962, *ibid.* : « I am referring not only to the one Guimard plate which, as no doubt you know, is lying on its side instead of being the right way up, but especially to the notes to the plates which were written [...] in such a way that they contain mistakes, misjudgments and senseless statements. [...] As all readers of the book will presume that the notes to the plates were provided by the authors this is a very serious matter for me and I don't know yet whether I shall not have to take some steps to correct this impression ».

architectes les plus importants et les plus progressistes, mais que dans son travail après 1890, il devint une force de retardement²⁰⁰.

Ces commentaires très sévères sont à rapprocher de la propre expérience de Pevsner en tant qu'éditeur pour Penguin. Il ne faut pas y voir seulement la marotte d'un auteur obsédé par son œuvre, mais bien le souci de précision et d'exactitude d'un expert en livres d'art dont le message risque d'être déformé dans la phase de mise en page (au sens littéral) de son discours : « Je me verrais obligé de protester publiquement dans une revue allemande si les notes sont publiées dans leur forme actuelle²⁰¹ ». Au vu des erreurs commises par l'éditeur français, l'historien d'art intervient d'autant plus activement auprès de la maison d'édition allemande : « J'essaye de faire corriger les erreurs dans l'édition anglaise et, comme j'ai de bons rapports avec mes collègues allemands, je suis anxieux d'éviter que de telles absurdités soient publiées dans l'édition allemande²⁰² ». Il se défend d'être surpris en train de faire preuve d'un zèle importun et envoie des corrections qui lui paraissent indispensables, après la traduction de son texte du français vers l'allemand :

Si vous passez en revue ces pages, je pense que vous conviendrez qu'elles ne pourraient être publiées sous cette forme. Il y a par exemple tant de petites remarques qui sont adéquates pour un public français mais simplement ridicules pour les Allemands, et on aurait pu espérer que le traducteur aurait une certaine sensibilité pour ce genre de choses²⁰³.

On retrouve la trace du conflit latent dans les ouvrages d'érudition entre l'internationalisme postulé de la connaissance et les caractéristiques locales, ici nationales, de la culture dans laquelle doit s'opérer la réception du discours sur l'art. Pevsner écrit son texte en visant le lectorat français mais songe aussi à la diffusion dans les autres pays. D'ailleurs, on s'adresse à lui pour trouver un traducteur des autres chapitres, écrits en français par Jean Cassou et Émile Langui, vers l'anglais²⁰⁴. Tout ceci marque bien les limites de ce projet, où l'appareil textuel servant à expliquer les œuvres et à les placer dans une histoire européenne de l'art moderne entraîne l'apparition d'un

²⁰⁰ *Id.* aux Éditions des Deux Mondes, *ibid.* : « I am horrified to see that it never occurred to you to consult the author before committing yourself to the notes on the plates. It is not as if there were only a few errors in them. About half of them are really useless and for the English edition I have rewritten a great deal. The unknown compiler, to give you just one instance, has cut down my note on Norman Shaw so that it reads that he was a retardeur force, whereas what my catalogue entry says, from which the unknown compiler got his information, is that he was one of the most important and progressive architects but that in his work after 1890 he became a retardeur force ».

²⁰¹ *Ibid.* : « I would have to protest publicly in a German journal if they come out in their present form ».

²⁰² *Id.* à B. Birck (éditions Callwey), 31 janvier 1962, *ibid.* : « I am trying to make them in the English edition, and considering my close relations with German colleagues I am naturally anxious that such absurdities should not appear in the German edition ».

²⁰³ *Id.* aux Éditions des Deux Mondes, 16 février 1962, *ibid.* : « If you go carefully over any of these pages I think you will agree that they could not possibly come out in this form. There are for instance so many little remarks which are all right for a French audience but just ridiculous for a German, and one would have hoped that the translator would have had sufficient feeling for this sort of thing ».

²⁰⁴ Lettre de Thames & Hudson à Nikolaus Pevsner, 21 mars 1961, *ibid.*.

point de vue national induit par la langue utilisée, qui annule l'intention de neutralité et d'universalité de l'image brute telle qu'elle est exposée.

Le visuel joue pour Pevsner un grand rôle dans la (ré)écriture. Ayant fourni à l'éditeur une liste des illustrations dont il aura besoin, il se demande si « on [l'] informera bientôt du progrès dans la constitution du corpus de photographies à Paris ». Il ajoute :

Si l'on veut que je tienne les délais, il faudrait vraiment que je commence à rédiger, et je ne peux évidemment pas écrire sans savoir quelles photographies seront choisies et quels sont les aspects qu'elles doivent mettre en lumière. Je suis convaincu que dans un tel livre, on devrait écrire en rapport étroit avec les illustrations²⁰⁵.

Il expose ainsi très précisément sa méthode de travail, qui consiste à visualiser ses théories telles qu'elles ont été projetées temporairement dans l'espace du musée. Il ne s'agit plus d'un processus d'induction mais de déduction : il recompose la trame narrative de la genèse de la modernité à partir de l'interprétation d'objets qui sont dotés d'un pouvoir signifiant intrinsèque. L'importance de ce procédé dans sa réflexion historiographique est évidente quand on lit avec quelle insistance il écrit aux éditeurs : « Je suis sûr que vous comprendrez qu'il m'est impossible de commencer à écrire un chapitre introductif si délicat sans avoir l'ensemble des illustrations sous les yeux²⁰⁶ », insistance qui devient parfois mécontentement : « Je m'aperçois que les photographies que vous m'envoyez ne contiennent pas une seule des 35 illustrations de la section architecture²⁰⁷ ». Plutôt que de renoncer au travail sur les images, il mit à profit sa bibliothèque personnelle ou les fonds qui lui sont accessibles en Angleterre. Ceci explique des traits communs entre l'appareil iconographique de la version Pelican de *Pioneers*, publiée en 1960, et le chapitre des *Sources du XX^e siècle* dont il est chargé.

Son ambition de convertir dans le texte l'avancée historiographique alimentée par l'exposition se heurte à des contraintes pratiques. De leur côté, en effet, les éditeurs français ne partagent pas son opinion sur la place primordiale des images dans l'écriture :

Vous comprendrez aisément qu'il ne nous est pas possible actuellement de pouvoir effectuer une mise en page complète de l'ouvrage dès l'instant qu'une partie de ce livre nous manque. Comme nous vous l'avons fait savoir, nous avons eu de nombreuses difficultés à obtenir les photos d'architecture que vous avez

²⁰⁵ Lettre de Nikolaus Pevsner à Ernst Goldschmidt, 1^{er} décembre 1960, *ibid.* : « If I am to keep to the promised date I should really soon start writing, and I can obviously not write without knowing what photographs we are going to have and what aspects they happen to make specially clear. I am convinced that in such a book one ought to write in close relations to the illustrations ».

²⁰⁶ *Ibid.*, 7 février 1961 : « I feel sure that you will understand how impossible it is for me to settle down to the writing of so tricky an introductory chapter without having the full range of the illustrations before me ».

²⁰⁷ *Ibid.*, 28 février 1961 : « I find that amongst the photographs which you sent me there is not a single one out of 35 from the architecture section ».

demandées. Néanmoins, ces photos ne sont pas indispensables pour la rédaction de votre texte puisque c'est un sujet que vous connaissez parfaitement²⁰⁸.

La divergence de points de vue va de pair avec une conception différente du statut de l'ouvrage d'art et du degré d'érudition attendu dans un tel livre, et conduit à des échanges houleux entre la maison d'édition qui réclame le manuscrit, et l'historien d'art qui retravaille sans cesse l'agencement des textes et des illustrations : « Comme vous allez le voir », explique Pevsner dans une lettre accompagnant des copies de son manuscrit, encore inachevé :

chaque illustration manquante est signalée par son numéro et son thème. Une fois encore, je vous implore de ne pas renoncer aux illustrations qui ne seraient pas encore arrivées, et de ne pas les retirer de votre mise en page. [...] Parmi ces illustrations il y a deux Gaudí et deux vues de Chicago, toutes d'une grande importance pour mon texte²⁰⁹.

Dans cette même lettre, il aborde la question des notes de bas de page, un autre sujet de dispute : « Je suis certain que vous ne les aimez pas, comme vos collègues éditeurs. Je me dois d'insister sur les notes, car la valeur d'une étude comme la mienne est spectaculairement diminuée si les sources des citations n'apparaissent pas²¹⁰ ».

Le désaccord qui a agité les comités de préparation quant à la place octroyée à chacune des nations dans l'exposition resurgit entre Pevsner et les éditeurs autour de la question des illustrations. Cassou appelle son collègue à mieux équilibrer son propos :

En étudiant la liste des photographies que vous désirez voir reproduites dans notre livre, j'ai constaté que les arts décoratifs français, belges, italiens, allemands, etc. sont peut être insuffisamment représentés et qu'il y aurait peut-être de petites rectifications à faire dans le dosage. Il est bien entendu, en effet, que votre texte porte sur l'ensemble de l'histoire des arts décoratifs et de l'architecture entre 1880 et 1914²¹¹.

Quelques mois plus tard, à la réception du manuscrit de Pevsner, l'éditeur constate que cette disproportion n'a pas vraiment été rectifiée :

Nous insistons pour que la partie architecture anglaise soit diminuée en fonction des autres pays. En effet, à la fois pour l'idée de l'ouvrage et pour rester dans le cadre de l'Exposition, nous devons respecter une certaine égalité entre les différents pays que nous représentons²¹².

²⁰⁸ Lettre d'Andrée Rollin à Nikolaus Pevsner, 31 mars 1961, *ibid.*

²⁰⁹ Lettre de Nikolaus Pevsner à Ernst Goldschmidt, 9 juin 1961, *ibid.* : « As you will see, every missing illustration has been marked by its number and its subject. Once again, I implore you not to give up illustrations because they have not arrived yet and leave them out of your lay-out. [...] Amongst ours are two Gaudís and two Chicago ones, all of importance to my text ».

²¹⁰ *Ibid.* : « I feel almost certain that neither you nor your fellow publishers like them. I must insist on annotation because the value of an essay such as mine is grossly reduced if the sources of quotations are not given ».

²¹¹ Lettre de Jean Cassou à Nikolaus Pevsner, GP 1C/14, 18 janvier 1961.

²¹² Lettre d'Andrée Rollin à Nikolaus Pevsner, GP 2/11Bis, 16 juin 1961.

Cette demande donne lieu à une réponse agacée de Pevsner, qui s'oppose aux exigences de sa correspondante et démontre l'absurdité de cette recherche arbitraire de l'équilibre à tout prix :

Votre lettre m'amuse car elle prouve que ceux qui connaissent la peinture et la sculpture du XIX^e siècle en savent en fait bien peu sur l'architecture et le design. Faites-moi le plaisir de relire l'introduction de M. Cassou et de compter combien de fois il fait référence à la France par rapport aux autres pays. [...] Pourtant je ne me plains pas de l'apparent surpoids de la peinture française, car je considère que cela est justifié. Ce que vous ne savez pas, c'est que le même surpoids existe dans le cas de l'architecture et du design anglo-américains. Il en servirait à rien que je vous dise d'aller comparer Shaw, Webb, [Henry Hobson] Richardson, etc. avec des œuvres françaises des mêmes années car vous ne les connaissiez pas. La situation particulière de l'architecture et du design en Grande-Bretagne et aux États-Unis pendant les années en question a été totalement reconnue par les membres allemands, hollandais et scandinaves du comité scientifique de l'exposition et acceptée par M. Cassou. Elle doit être acceptée dans le livre aussi. Peut-être que le fait que la recherche internationale dans le domaine de l'architecture et du design de la période dont nous parlons ait commencé dans des cercles anglo-américains et n'ait été entamée que très récemment en Allemagne. Je ne pense pas qu'elle ait aujourd'hui été entamée très sérieusement en Italie et en France. Ce n'est peut-être pas un hasard²¹³.

Ce passage montre aussi le statut disparate de l'histoire de l'architecture et du design dans les différents centres de recherche en Europe et aux États-Unis.

Pevsner se targue, sur un ton assez condescendant, d'une nette supériorité de la recherche dans les pays anglo-saxons et estime avoir ainsi prouvé qu'il faut qu'on lui « laisse cette proportion d'illustrations²¹⁴ ». Même l'esprit de synthèse ne peut l'emporter sur l'évidence des différents degrés de résonance de l'art de chaque nation. Il s'insurge contre la tendance à étouffer la diversité nationale en poussant l'international jusqu'à la caricature et essaye de convaincre l'éditeur français de la portée de l'ouvrage produit : « il y a un besoin urgent pour un livre illustré sur l'architecture et le design des années 1870 à 1914. Un tel livre n'existe dans aucun pays [...], ce livre est donc le

²¹³ Lettre de Nikolaus Pevsner à Andrée Rollin, 20 juin 1961, *ibid.* : « Your letter amuses me as a sign of how little nineteenth century architecture and design are yet known to those familiar with painting and sculpture. Do me the favour of reading M. Cassou's introduction again and try to count how much of it refers to France in proportion to other countries. [...] Only I don't complain of this apparent overweighting of France in painting because I regard it as just. What you don't know is that the same justification for overweighting exists in the case of Anglo-American architecture and design. It would not help much if I asked you to compare the work of Shaw, Webb, Richardson, etc. with French work of the same years because no such work would be familiar to you. The peculiar situation of Anglo-American architecture and design during the years in question was entirely appreciated by the German, Dutch and Scandinavian representatives in the preparation of the exhibition and accepted by M. Cassou. It must be accepted in the book as well. Perhaps it throws an interesting sidelight on the situation that international expertise in architecture and design of the period we are talking about started in Anglo-American circles and was only taken up very recently in Germany. I would not say that it has been seriously taken up in Italy and France yet. Perhaps that is no accident ».

²¹⁴ *Ibid.* : « I am afraid you will have to leave me my proportion of illustrations ».

premier et le seul²¹⁵ ». Mettant en avant la stratégie commerciale en espérant que les éditeurs seront sensibles à l'attrait de la nouveauté, l'historien d'art cherche aussi à donner les meilleures chances possibles à l'introduction de sa vision du Mouvement moderne auprès d'un large public. On en revient à la pratique qu'il définissait lui-même comme l'identification des domaines de la recherche comportant des lacunes. Sa généalogie de la modernité est déjà publiée, mais les illustrations constitueraient une forme unique de visualisation des phénomènes.

Après avoir retracé le travail de l'historien dans les étapes de la production d'un livre d'art, il est possible de se pencher maintenant sur les variations dans les axes d'analyse et dans le poids des divers artistes étudiés, entre l'ouvrage qui marquait le début de sa carrière en Angleterre, *Pioneers*, et sa réécriture dans les années 60, qui prend concrètement trois formes : l'édition Pelican des *Pioneers*, le chapitre qui est confié à Pevsner dans *Sources du XX^e siècle*, paru en 1961, et enfin un livre, publié en 1968 par Thames & Hudson, reproduisant uniquement ce chapitre sous le titre *The Sources of Modern Architecture and Design*²¹⁶. La séquence de ses travaux portant sur le développement du Mouvement moderne est un indicateur des changements dans l'évaluation historiographique des phases de ce mouvement et de ses grandes figures. La participation de Pevsner à l'exposition de 1960 a pu l'inciter par exemple à octroyer une place plus importante à l'Art Nouveau. Certes, *Pioneers* a le mérite de proposer dès les années 1930 une ébauche de réévaluation de ce style, à partir de l'hypothèse selon laquelle les artistes qui le pratiquent sont tournés vers l'avenir et non retranchés dans le passé, comme le veut l'interprétation officielle²¹⁷. Il n'en reste pas moins que son effet a été nettement minimisé au profit du fonctionnalisme du *Bauhaus*.

On rappellera tout d'abord le parti pris défendu par les organisateurs de l'exposition, qui est posé par Cassou en introduction du catalogue : « nos idées actuelles, nos goûts, nos formes, nos comportements, tout ce dont nous sommes actuellement en possession s'est [...] créé dans la période entre 1884 et 1914²¹⁸ », ce qui justifie la définition de cette période comme le moment de la « formation de l'esprit moderne²¹⁹ ». Ce parti pris est aussi celui de Pevsner, bien qu'il lui donne une forme plus militante dans *Pioneers* en 1960 : « la réalité d'aujourd'hui, exactement comme celle de 1914, ne peut trouver sa complète expression que dans le style créé par les

²¹⁵ *Ibid.* : « there is a very urgent need for a picture book of architecture and design from the 1870s to 1914. No such book exists in any country, [it] will be the first and the only one ».

²¹⁶ Cette édition est aussi réimprimée en 1969 à New York chez Praeger.

²¹⁷ Voir Pevsner, Nikolaus, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*. Harmondsworth : Penguin, 1960, p. 90 et suivantes.

²¹⁸ Cassou, *Les sources du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. xiv.

²¹⁹ *Ibid.*, p. xxvi.

géants de ce passé maintenant lointain. La société n'a pas changé depuis²²⁰ ». Malgré ce point commun donc, deux courants légèrement différents émergent, ce qui se vérifie dès les titres : les pionniers sont tournés vers le futur tandis que le retour aux sources indique une orientation vers le passé.

L'intention désormais rétrospective s'impose nécessairement dans les années 1960, puisque le travail des pionniers appartient de plus en plus nettement au passé, même récent. En revanche, les recherches de Pevsner dans les années 1930 avaient valeur d'hypothèse, en tant que projection dans le futur proche des qualités alors nouvelles de l'architecture et du design et en tant que justification de l'étroite cohésion entre le Mouvement moderne et l'esprit du temps, incarné par Walter Gropius. Il est donc significatif que ce dernier soit toujours le symbole, dans l'édition révisée de *Pioneers*, d'une version valide de la modernité, comme dans la citation utilisée par la plus récente édition allemande de l'ouvrage le signale en quatrième de couverture (voir aussi chapitre 8) : « tant que ce monde sera tel qu'il est, tant que telles seront ses ambitions et ses problèmes, le style de Gropius et des autres pionniers sera valide²²¹ ». Plus encore qu'un pionnier, c'est presque un prophète que Pevsner introduit en la personne de Gropius à la fin de sa généalogie des grandes figures qui ont fait naître l'esprit moderne. Jusque dans la version de 1960, *Pioneers* se présente comme une recherche des caractéristiques de l'artiste, architecte et designer idéal, qui saurait être en harmonie avec le *Zeitgeist*.

Le discours développé dans les deux versions de *Sources* diffère sur deux points : ce n'est plus tant l'individu créateur qui est au centre de la réflexion que les grands courants stylistiques eux-mêmes, dont on remonte le flot pour montrer que, dans leur ensemble, ils ont alimenté la civilisation moderne. D'autre part, revisitant la période à partir de sa participation à l'organisation de l'exposition, Pevsner explore la pluralité des origines culturelles et artistiques du design et de l'architecture du XX^e siècle. Cette différence se reflète dans l'organisation textuelle. Dans la version retravaillée de 1968, les chapitres de *Sources* n'essayent pas de forcer sur le développement chronologique une cohérence arbitraire et offrent une liste thématique des influences conjointes : « Un style pour l'époque », « Art Nouveau », « Nouvel élan venu d'Angleterre », « Art et Industrie », « Vers un style international ». En revanche, l'édition Pelican de *Pioneers* suit toujours une courbe temporelle qui va de 1851 à 1914, dans laquelle Pevsner

²²⁰ Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, 1960, *op. cit.*, p. 217 : « Today's reality, exactly as that of 1914, can find its complete expression only in the style created by the giants of that by now distant past. Society has not changed since ».

²²¹ *Id.*, *Wegbereiter moderner Formgebung*, 1983, *op. cit.*, quatrième de couverture : « Und so lange dies unsere Welt ist und dies ihre Ziele und Probleme bleiben, wird der Stil von Gropius und den anderen Wegbereitern seine Gültigkeit behalten ».

cherche à démontrer plus explicitement pourquoi le Mouvement moderne est la seule réponse possible aux exigences stylistiques de la société moderne.

Le principe d'une correspondance étroite entre les arts, qui est au cœur de l'exposition, sinon dans sa réalisation (nous avons vu que Pevsner est assez critique sur ce point), du moins dans son intention, est présent en germe dans le chapitre de *Pioneers* consacré à la peinture, qui fait figure d'*excursus* dans un livre sur le design. L'historien d'art y développe une intuition : l'esprit du temps circule entre les différents modes d'expression artistique, principalement à travers le processus de réhabilitation des arts appliqués lancé par William Morris et le mouvement *Arts & Crafts*. Pevsner cherche à prouver que l'artiste s'implique de plus en plus dans la société et réalise sa vocation créatrice même dans les objets du quotidien, dans lesquels l'art et la vie sont mêlés. Toutefois, dans la phase de rédaction, au milieu des années 1930, il disposait de peu d'exemples pour appuyer son propos.

Ce manque d'illustrations se retrouve encore en 1960, par exemple dans son évocation de Paul Gauguin, dont il fait l'un des représentants d'une tendance à franchir la séparation entre beaux-arts et arts décoratifs. Il nomme et décrit quelques gravures sur bois qui sont encore à la lisière des arts graphiques²²², mais surtout, il mentionne le fait que « Gauguin faisait de la poterie dès 1886, et dans un style très audacieux et brut en 1888-1890²²³ », une information qu'il a trouvée dans un ouvrage de 1956, *Post-impressionism : from Van Gogh to Gauguin*, par l'historien d'art américain John Rewald²²⁴. Or, l'exposition va lui offrir les moyens de vérifier son intuition et d'accentuer dans son analyse l'importance de l'exploration des arts appliqués par Gauguin, à partir d'objets empruntés au Musée des arts décoratifs et au Musée de la France d'Outremer. Cet aspect est évoqué dans son compte-rendu pour la BBC, dans laquelle il regrette que l'interprétation des œuvres n'ait pas été plus approfondie :

Ils auraient pu faire ressortir merveilleusement la contribution très précoce de Gauguin à l'Art Nouveau en 1888-1890, dans ses peintures, dans ses gravures sur bois, et la contribution aux arts décoratifs du cercle d'artistes autour de lui, Émile Bernard, Maurice Denis et [Jens Ferdinand] Willumsen ! Cette occasion a été manquée²²⁵.

Se donnant pour tâche de rendre explicite le lien que l'exposition n'a pas su montrer, Pevsner affirme dans *Sources* : « Gauguin est le seul peintre majeur qui non seulement

²²² Voir *id.*, *Pioneers of Modern Design*, 1960, *op. cit.*, p. 76.

²²³ *Ibid.*, p. 78 : « Gauguin worked in pottery as early as 1886 and very boldly and crudely in 1888-90 ».

²²⁴ Rewald, John, *Post-Impressionism : From van Gogh to Gauguin*. New York : Museum of Modern Art, 1956.

²²⁵ Pevsner, « Sources of Art in the Twentieth Century », *op. cit.*, pp. 1043-1044 : « How splendidly they could, for instance, have stressed Gauguin's very early contribution to the creation of Art Nouveau in 1888-90, in his paintings, and also in his wood-carvings, and the contribution to the crafts of his circle of followers – Émile Bernard, Maurice Denis, and Willumsen ! That opportunity was missed ».

influença le design à travers sa recherche formelle, mais de surcroît expérimenta lui-même dans le domaine des arts décoratifs²²⁶ ».

Ce qu'il n'avancait que timidement dans la première version de *Pioneers*, Pevsner est maintenant capable de le prouver grâce à deux céramiques, un pichet de 1886 et un *Vase à la pêcheuse* de 1888, qui révèlent selon lui la préoccupation pour les formes primitives de la Nature émergente chez les précurseurs de l'Art Nouveau, tels qu'Arthur Mackmurdo, auquel il peut légitimement comparer Gauguin : « Le pichet illustré ici est tout aussi original et brut, sans concession²²⁷ ». S'il admet que la seconde céramique exposée, « l'épergne à la baigneuse », est « moins intransigeante²²⁸ », il y voit néanmoins une autre facette de la genèse stylistique dans laquelle il cherche à ancrer le peintre : « En fait, l'introduction de figures féminines dans le design d'objets du quotidien est à la fois une tradition du XIX^e siècle et un penchant de l'Art Nouveau²²⁹ ». Gauguin est désormais placé au sein même du chapitre « Art Nouveau » de *Sources*, dans lequel il fonctionne en médiateur de la transition vers le Mouvement moderne.

L'un des mérites de l'exposition de 1960 est d'avoir offert la synthèse des recherches sur le style Art Nouveau et ses ramifications internationales. Pevsner lui a certes consacré un chapitre dans tous ses ouvrages sur la période, mais dans *Pioneers*, il est confiné à la définition : « 'Style de Transition' entre 'Historicisme' et Mouvement moderne²³⁰ », une interprétation qui perdure dans les différentes versions de cet essai. On peut rappeler que dans les années 1930, l'Art Nouveau n'a pas encore vraiment été thématiqué. La rédaction de *Sources* dans les années 1960 se situe donc dans un contexte différent, puisque l'historien d'art a alors pour tâche d'évaluer la pertinence des analyses de la période, qui se multiplient, et dont il a proposé une première bibliographie dans la préface de l'édition allemande de *Pioneers* en 1957, déclarant : « Je devrais peut-être ajouter que s'il me fallait réécrire mon livre, c'est dans ce domaine que j'opérerais les plus importants changements²³¹ ». L'aspect principal, selon lui, est toujours que « l'Art Nouveau est une autre campagne contre l'historicisme. C'est là sa signification première dans le design et l'architecture en Europe, quelles que soient

²²⁶ *Id.*, *The Sources of Modern Architecture and Design*. Londres : Thames & Hudson, 1968, p. 55 : « Gauguin is the only one of the leading painters who not only influenced design by his forms but experimented with crafts himself ». (Voir l'annexe, illustrations 10 et 11.)

²²⁷ *Ibid.*, p. 53 : « The jug here illustrated is as original and as ruthlessly crude ».

²²⁸ *Ibid.* : « The épergne with the bathing girl of 1888 is a little less uncompromising ».

²²⁹ *Ibid.* : « In fact, the introduction of the female figure into objects for use was both in the nineteenth-century tradition and to the liking of Art Nouveau ».

²³⁰ *Id.*, *Pioneers of Modern Design*, 1960, *op. cit.*, p. 107 : « the 'Transitional' between Historicism and the Modern Movement ».

²³¹ *Id.*, *Wegbereiter moderner Formgebung*, *op. cit.*, p. 8 : « Ich sollte aber vielleicht doch hinzufügen, daß ich, hätte ich mein Buch neu zu schreiben, hier wohl die am schwersten wiegende Veränderungen vornehmen würde ».

les autres fascinations ou aberrations qu'il a engendrées²³² ». Il est légitime de le faire figurer dans une exposition qui rassemble les sources du XX^e siècle pour son importance historique, puisqu'il « enjambe la frontière entre les deux siècles²³³ » et annonce la modernité par « le refus de perpétuer l'historicisme du XIX^e siècle, le courage d'avoir confiance en son pouvoir d'invention, et la production d'objets utiles plutôt que des peintures et des statues²³⁴ ». Cependant, l'Art Nouveau reste « la plus controversée des sources de l'architecture et du design modernes²³⁵ ». Pevsner considère en effet que le regain d'intérêt contemporain pour ce style se produit pour les mauvaises raisons :

L'architecture et le design d'aujourd'hui se sont détournés du rationalisme au profit de l'imagination ; l'Art Nouveau est soudain devenu d'actualité, et ce sont les qualités mêmes qui dans son récit vont apparaître comme les plus douteuses historiquement qui sont acclamées. Des livres et des expositions ont rivalisé pour représenter cette fascination. Il est d'autant plus important de tenter une analyse esthétique et historique²³⁶.

Ainsi, la reprise de l'Art Nouveau par l'art contemporain, sous la forme Neo-Liberty par exemple, présente un risque de renouveau de l'historicisme, car :

L'Art Nouveau est avant toute chose une éruption d'individualisme. Son succès dépendait entièrement de la force personnelle et de la sensibilité du designer ou de l'artiste. [...] Cet individualisme est ce qui attache l'Art Nouveau au siècle à la fin duquel il se trouve. De même son insistance sur l'artisanat et son antipathie contre l'industrie. De même, finalement, la satisfaction qu'il trouve dans le matériau précieux, ou du moins voyant²³⁷.

Pevsner interprète forcément l'individualisme comme une valeur du passé, puisque c'est un trait qu'il juge inadéquat chez l'artiste moderne, dont le rôle est d'exprimer une réalité dominée par le phénomène des masses : « L'architecture et le design pour les masses doivent être fonctionnels, en ce sens qu'ils doivent être acceptables pour tous et que leur bon fonctionnement est la nécessité première²³⁸ ». Or, l'Art Nouveau n'est pas

²³² *Id.*, *Sources of Modern Architecture and Design*, *op. cit.*, p. 40 : « Art Nouveau was the other campaign to drive out historicism. This is its primary significance in European design and architecture, whatever other delights and aberrations it may harbour ».

²³³ *Ibid.*, p. 113 : « Art Nouveau straddles the boundary line between the two centuries ».

²³⁴ *Ibid.* : « its refusal to continue with the historicism of the nineteenth century, its courage in trusting its own inventiveness, and its concern with objects for use rather than with paintings and statues ».

²³⁵ *Ibid.*, p. 40 : « Among the sources of modern architecture and design it is still the most controversial ».

²³⁶ *Ibid.* : « Today's architecture and design having taken a turn away from rationalism and towards fancy, Art Nouveau has suddenly become topical, and the very qualities of it which in this narrative will appear historically most dubious are hailed. Books and exhibitions have vied with each other to present its fascination. All the more important must it be to attempt an analysis – aesthetic as well as historical ».

²³⁷ *Ibid.*, pp. 112-113 : « Art Nouveau was an outbreak of individualism first and foremost. It depended for success entirely on the personal force and sensibility of a designer or craftsman. [...] This individualism ties Art Nouveau to the century at whose end it stands. So does its insistence on craft and its antipathy against industry. So finally does its delight in the precious or at least the telling material ».

²³⁸ *Ibid.*, p. 9 : « Architecture and design for the masses must be functional, in the sense that they must be acceptable to all and that their well-functioning is the primary necessity ».

approprié, pour les raisons énoncées, et du fait du « constant conflit entre fonction et forme²³⁹ » constaté dans les objets exposés : essayant par exemple de se représenter la salle à manger dessinée par Eugène Vallin en 1903 comme « lieu de vie », Pevsner admet qu'« une telle violence d'expression fatigue vite. L'ameublement devrait être un arrière-plan. Ici, nous avons l'impression d'être des intrus²⁴⁰ ». Ne trouvant pas sa place dans le quotidien, le style est certes réhabilité en tant que source, mais pas en tant que modèle.

La violence expressive qui limite pour Pevsner le potentiel de l'Art Nouveau se retrouve dans deux mouvements que *Pioneers of the Modern Movement* a à peine abordés, et ce uniquement dans la mesure où ils étaient le contrepoint du fonctionnalisme incarné par Gropius : le futurisme et l'expressionnisme. Certes, l'édition Pelican de 1960 fait désormais allusion aux dessins d'Antonio Sant'Elia réalisés en 1914 et le pose en précurseur de Le Corbusier. Mais la démonstration se tourne à nouveau rapidement vers Behrens et Gropius dont l'influence est définie comme « le véritable résultat concret²⁴¹ » des prémisses du Mouvement moderne en architecture. Par contraste, dans *Sources*, Pevsner écrit : « le futurisme est l'un des mouvements constitutifs de la révolution qui établit le XX^e siècle, dans la pensée esthétique, en peinture et en architecture. Sans [Filippo] Marinetti, [Umberto] Boccioni, Sant'Elia, il est impossible de décrire le début du XX^e siècle²⁴² ». Cette concession est faite dans le dernier chapitre, où Pevsner tente apparemment d'appliquer le postulat de l'introduction du catalogue : « mettre en lumière [...] la diversité nationale de ce style international²⁴³ », en prenant en compte un apport de l'Italie. Toujours à propos de Sant'Elia, l'analyse se démarque d'un fonctionnalisme exclusivement germanophone :

Peut-être que malgré Behrens et Gropius le nouveau style a besoin que quelqu'un le rende lyrique, pour rallier à sa cause. Les Futuristes ont fourni cela. Les Expressionnistes l'ont repris après la guerre, et ont élevé en rêve leurs premiers gratte-ciel tout d'acier et de verre²⁴⁴.

²³⁹ *Ibid.*, p. 82 : « the constant clash between function and form ».

²⁴⁰ *Ibid.* : « In looking at this room and trying it out as a place to live in, one can understand why (other leading countries were already moving away from Art Nouveau). Such violent expression tires one soon. Furniture ought to be a background. Here we feel intruders ».

²⁴¹ *Id.*, *Pioneers of Modern Design*, 1960, *op. cit.*, p. 211 : « the real solid achievement had its source [...] in Behrens and his great pupil Walter Gropius ».

²⁴² *Id.*, *Sources of Modern Architecture and Design*, *op. cit.*, pp. 188-191 : « Futurism is one of the constituent movements of the revolution which established the twentieth century, in aesthetic thought, in painting and in archT. Without Marinetti, Boccioni, Sant'Elia the early twentieth century cannot be described ».

²⁴³ Cassou, *Les sources du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. xix.

²⁴⁴ Pevsner, *Sources of Modern Architecture and Design*, *op. cit.*, p. 198 : « Perhaps, in spite of Behrens and Gropius, the new style needed someone to grow lyrical over it to win the day. The Futurists provided that. The Expressionists took it on after the war and dreamed up their first steel and all-glass skyscrapers ».

L'inclusion de ces sources alternatives se limite toutefois à la mention de productions imaginées et jamais réalisées. Le texte reste dans le domaine de l'hypothèse, signalée par le « peut-être » et par le fait que, même dans un si court passage, Pevsner ne peut faire abstraction de la dominante du Mouvement moderne qu'est le courant allemand représenté par Behrens et Gropius.

Rappelons que dans la critique de l'exposition pour la BBC, l'historien d'art signalait la sous-représentation de l'apport allemand. Afin de combler ce manque dans le champ du design, il introduit dans *Sources* des illustrations d'objets qui ne figurent pas dans le catalogue mais qui sont similaires à celles utilisées originellement pour *Pioneers* : une bouilloire électrique et des ventilateur produits par l'AEG d'après des designs de Behrens. Ces objets occupent maintenant une pleine page dans le panorama des sources du design au XX^e siècle : même s'ils sont produits par des machines, ils n'en sont pas moins la juste expression d'un style créé pour tous²⁴⁵. La présence de ces images de produits manufacturés dans un livre d'art montre le discours de Pevsner sur le rôle de l'artiste dans la société moderne et sur l'imbrication de l'art et de la vie quotidienne des masses n'a pas changé depuis ses premiers travaux. Cette constance explique la tonalité finale de la version Pelican de *Pioneers* d'une part et de *Sources* d'autre part. Gropius est omniprésent dans les conclusions. Là encore, il est le modèle à suivre ou plutôt, celui qui aurait dû être suivi pour éviter ce que Pevsner juge comme des égarements :

L'expressionnisme est un court interlude, succédant aux premières œuvres de Gropius et précédant le Gropius de la maturité, des bâtiments du Bauhaus à Dessau [...]. Nous sommes désormais dans un second interlude de ce genre, celui pour lequel Le Corbusier [...] et les Brésiliens sont responsables²⁴⁶.

La notion d' « interlude » exprime bien sa conviction que le Mouvement moderne suit un cours apparemment inéluctable, interrompu parfois par des agents qui tentent sans succès de le faire dévier. Le déterminisme pevsnerien fonctionne ici à plein.

Dans *Sources* également, le changement essentiel du début du XX^e siècle répond à ce *credo* : « les architectes et les designers ont accepté leurs responsabilités sociales et [...] l'architecture et le design sont alors devenus un service », ce qui s'est traduit dans le fait que « les bâtiments et les objets de l'usage quotidien ont été conçus non seulement pour satisfaire les souhaits esthétiques de leurs concepteurs, mais aussi pour

²⁴⁵ Voir *id.*, *The Sources of Modern Architecture and Design*, pp. 172-173 et annexe, illustration 12.)

²⁴⁶ *Id.*, *Pioneers of Modern Design*, 1960, *op. cit.*, p. 217 : « Expressionism was a short interlude, following early Gropius and preceding the mature Gropius of the *Bauhaus* buildings at Dessau [...]. We are now in the middle of such interlude, the one for which Le Corbusier [...] and the Brazilians are responsible ».

remplir complètement et avec enthousiasme leurs buts pratiques²⁴⁷ ». La responsabilité est un terme-clé de la logique qui gouverne le *Zeitgeist* moderne. Or, remarque Pevsner, « les peintres et les sculpteurs se dirigent dans la direction exactement opposée²⁴⁸ ». Plus critique encore dans *Pioneers*, il ajoute aux artistes déviants ceux qui parmi les architectes renient leur vocation première et cherchent à assouvir « leur ardent désir d'expression individuelle²⁴⁹ ». L'historien d'art pense que cette tendance individualiste correspond à « une échappée hors de la réalité dans un monde féérique²⁵⁰ », dans une critique sous-jacente du retour à l'art pour l'art qui met fin à ses espoirs de voir s'instaurer une liaison entre la pratique artistique et la vie réelle, alors que c'est le devoir de l'artiste d'en prendre compte. Les sources du XX^e siècle menacent selon lui de se tarir à cause du fossé grandissant entre les artistes et le public. Il utilise la même formule à la fin des deux livres : « ce n'est pas ici le lieu approprié pour suggérer des remèdes et prédire le futur²⁵¹ » (dans *Sources*) et « ce n'est pas à ce livre de décider²⁵² » (dans *Pioneers*). Ainsi, il ne franchit jamais la ligne de démarcation qui maintient son analyse dans le domaine historique, tout en laissant cependant entendre que le lecteur dispose de tous les éléments pour se rendre compte de l'existence d'un problème et pour reconstituer la solution qu'il ne cesse de défendre.

Les Sources du XX^e siècle, paru simultanément à Paris et à Bruxelles en 1961 sous la plume de Jean Cassou, Nikolaus Pevsner et Émile Langui, fait l'objet de trois traductions en 1962 : *Durchbruch zum 20. Jahrhundert : Kunst und Kultur der Jahrhundertwende*, *Gateway to the Twentieth Century : Art and Culture in a Changing World* (pour la version américaine), *The Sources of Modern Art* (pour la version britannique), et *Le origine dell'arte moderna*²⁵³. La réimpression de l'essai de Pevsner est aussi traduite en allemand en 1971. Or, en 1975, l'éditeur de Prestel, Gustav Stresow contacte l'historien d'art pour discuter d'une nouvelle édition allemande des *Pioneers* en parallèle de celle publiée cette année-là dans la collection *Pelican*²⁵⁴. Il reconnaît toutefois éprouver une certaine indécision due à l'existence de la traduction allemande

²⁴⁷ *Id.*, *Sources of Modern Architecture and Design*, *op. cit.* pp. 200-201 : « architects and designers once more accepted social responsibilities, [...] architecture and design consequently became a service, and buildings and objects of daily use were designed not only to satisfy the aesthetic wishes of their designers but also to fulfil their practical purposes fully and enthusiastically ».

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 200 : « Painters and sculptors moved in exactly the opposite direction ».

²⁴⁹ *Id.*, *Pioneers of Modern Design*, 1960, *op. cit.*, p. 217 : « the craving of architects for individual expression ».

²⁵⁰ *Ibid.* : « an escape out of reality into a fairy world ».

²⁵¹ *Id.*, *Sources of Modern Architecture and Design*, *op. cit.*, p. 201 : « This book is not the place to suggest remedies or foretell the future ».

²⁵² *Id.*, *Pioneers of Modern Design*, 1960, *op. cit.* p. 217 : « it is not for this book to decide ».

²⁵³ Cassou, Jean, Langui Emil et Nikolaus Pevsner, *Durchbruch zum 20. Jahrhundert : Kunst und Kultur der Jahrhundertwende*. Munich : Callwey, 1962 ; *id.*, *Gateway to the Twentieth Century : Art and Culture in a Changing World*. New York : McGraw-Hill, 1962 ; *id.*, *The Sources of Modern Art*. Londres : Thames and Hudson, 1962 et *id.*, *Le origine dell'arte moderna*. Milan : Electa, 1962.

²⁵⁴ Voir la lettre de Gustav Stresow à Nikolaus Pevsner, 13 janvier 1975, GP 1/4.

de *Sources of Modern Architecture* chez DuMont, dont l'appareil iconographique lui semble nettement supérieur.

La réponse de Pevsner nous indique où va sa préférence dans le corpus de ses travaux, même à quarante ans d'intervalle :

Cela ne me surprend pas que vous ayez décidé de ne pas [réimprimer *Pioneers*] à cause de l'existence du livre intitulé *Sources of modern Architecture* en Angleterre. [...] Pour ce qui est de l'arrière-plan savant, je suis toujours d'avis que *Pioneers* est le livre le plus valable des deux²⁵⁵.

²⁵⁵ Lettre de Nikolaus Pevsner à Gustav Stresow, 27 janvier 1975, GP IC/7 : « I am not surprised if you come to the decision of not doing it because of the existence of the book called SOURCES OF MODERN ARCHITECTURE in England. [...] As regards the scholarly background, that is entirely in PIONEERS and I still think that PIONEERS is the more valuable book. However, the decision must be taken in your name ».

Conclusion

En analysant le parcours personnel et professionnel de l'historien d'art et d'architecture Nikolaus Pevsner en termes de transferts, nous avons tenté de dépasser les interprétations traditionnelles des migrations comme processus d'assimilations et d'influences culturelles. La richesse herméneutique du champ sémantique de la « place » et de ses variations, notamment le « déplacement », a permis d'observer des transferts culturels libérés de la charge symbolique contenue dans le langage de l'exil, et nous rappelle à la relativité du concept d'identité culturelle. Il n'est plus question, pour l'universitaire déplacé, de substituer une identité à une autre, mais de se construire des repères culturels dans une position de seuil. Ces repères ont été évoqués en trois temps : dans sa reformulation d'une *lingua*, Pevsner continue à se réclamer de la *Bildung* tout en cherchant à occuper une place de porte-parole, au sens littéral, 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 qu'*enemy alien*. 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. L'impression d'une déchéance sociale conduit dans son esprit 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, nous l'avons vu, 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 sa propre institution.

Notre étude, bien que centrée sur un cas particulier, vise à identifier des courants transnationaux dans la formation de l'histoire de l'art comme discipline en Grande-Bretagne. Traditionnellement, le présumé 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. Nous avons démontré que, 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 *enemy aliens* pendant la Seconde Guerre mondiale, s'y opposent. Nous espérons avoir mis en lumière cette contradiction, qui n'apparaît pas, par exemple, lorsqu'on traite du déplacement de l'Institut Warburg, devenu le symbole de la réussite d'une assimilation culturelle, alors même que l'institution maintient son statut d'enclave de l'historiographie germanophone. La recherche contemporaine doit s'appliquer à révéler des réseaux autres que ceux dont le Warburg constitue le centre de gravité, car l'histoire héroïque des membres de l'Institut laisse dans l'ombre des transpositions tout aussi importantes.

Selon le principe de la *Gesellschaftsbiographie*, le parcours individuel de Pevsner vient éclairer l'histoire culturelle britannique qui lui sert de contexte. Nous avons conscience dans cette thèse des limites méthodologiques qu'il convient de poser à l'utilisation de la dimension biographique. Le danger était notamment celui d'une trop grande emprise de la perspective réflexive de l'historien déplacé sur sa carrière, qu'il présente à bien des égards comme un transfert échoué. Tout en prenant en compte ces réserves, l'application du principe d'exemplarité s'est révélé fructueux.

À travers l'analyse de Pevsner, nous avons en effet 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'émigrant, 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. Cette demande apparaît dans les années 1930 chez des intellectuels comme Roger Fry ou Kenneth Clark, bien que ce dernier incarne, dans la vision polarisée qu'a Pevsner de l'université britannique, la posture du connaisseur.

La démonstration des différentes étapes du déplacement nous a permis d'analyser la nature des institutions nouvelles d'histoire de l'art que Pevsner a contribué à créer et dans lesquelles il s'est fait une place, mais pas forcément la place escomptée. L'évolution de sa carrière dans la phase de transition, entre 1933 et 1946, a été assez

chaotique, et il a dû mettre de côté le champ de l'exploration théorique pour développer un rapport plus concret à l'art, propre à la nature et à la fonction de l'histoire de l'art en Grande-Bretagne, même si, en réalité, il envisageait déjà un tel questionnement en Allemagne. Le nouveau contexte était plus que favorable à l'essor d'une histoire sociale de l'art, qui rapprochait la pratique artistique et l'expérience de l'art au quotidien. L'émigration a brusquement interrompu ce que Pevsner concevait comme un parcours universitaire parfait, mais il s'est découvert alors un potentiel de médiateur entre l'université et le public et a pu poursuivre son idéal de l'intégration de l'art et de l'architecture dans la société. Dans le prolongement de cet aspect de la thèse, nous souhaiterions notamment consacrer de futurs travaux à l'observation des différents comités consultatifs sur l'implantation des études sur l'art à l'université et dans les écoles, auxquels plusieurs historiens d'art, dont Pevsner, mais aussi Ernst Gombrich, ont participé à partir de la fin des années 1950. Par exemple, les répercussions d'une enquête de 1960-1961 sur l'enseignement de l'histoire de l'art dans les universités britanniques, après la publication du rapport Coldstream de 1959, qui évalue la formation artistique à l'échelle nationale, n'ont pas encore été mesurées dans une perspective transnationale, or l'implication d'experts d'origine étrangère laisse présupposer qu'on trouverait dans la formulation d'une politique nationale de l'enseignement de l'art et de son histoire en Grande-Bretagne des éléments transnationaux de transferts de compétences et de méthodes. Il faudrait pour cela mettre en regard ces initiatives pédagogiques britanniques et leur équivalent dans la sphère culturelle allemande, où le rapport entre art et société, qui avait lui, une longue tradition, a dû être reconstruit après la guerre.

Le parcours analytique transversal et non exhaustif que nous avons proposé, qui s'appuie sur des oeuvres sélectionnées pour leur représentativité, répond à la double vocation de nos travaux : offrir la synthèse d'un large ensemble relativement méconnu de la recherche francophone et contribuer dans le même temps au rétablissement d'un équilibre dans l'image globale de l'historiographie pevsnerienne, déjà profondément ancrée dans la culture britannique contemporaine. Pour décrire les mécanismes conjoints de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art et d'un historien de l'art, et nous avons identifié les principales lignes directrices de son oeuvre, sans occulter son éclectisme. Sur ce plan, la publication récente des textes des émissions radiophoniques réalisées par la BBC ouvre de nouvelles pistes de recherche. Contrairement à Gombrich ou Panofsky, auxquels il est souvent comparé, le discours de Pevsner paraît obsolète : on lui reproche l'exclusivité de sa version du modernisme, et même les *Buildings of England*, malgré leur popularité, restent uniques dans l'histoire de l'architecture britannique. L'analyse de son travail à la radio pourrait prolonger la réévaluation contemporaine de son historiographie, car on trouve confirmation, dans ses émissions,

de la grande diversité des questions qui le préoccupaient et que ses livres publiés de son vivant ne reflètent qu'en partie. De plus, ce corpus est une source importante pour comprendre l'inflexion du discours historiographique par l'utilisation dans un média de grande diffusion.

L'autre grand corpus resté inédit, et dont nous n'avons pu présenter que des fragments, est l'ensemble des notes de cours et de conférences conservées au *Getty Research Institute*. Nous avons mis l'accent sur l'importance de la composante pédagogique dans la carrière universitaire de Pevsner. Le fonds qui concerne son activité d'enseignement mériterait d'être archivé et exploité notamment sur deux plans : en tant que répertoire (plus impressionnant encore que les émissions de radio) des thèmes traités, ce corpus fait pendant à l'ensemble des publications. C'est d'autant plus important que le cours de sa carrière d'historien a été fortement infléchi par les restrictions des possibilités de publier, dues au déplacement. Ses cours ont été sa principale activité et son premier lieu d'expression. En outre, il serait intéressant de développer l'aspect que nous avons commencé à traiter dans ce travail de thèse : l'analyse de la conversion de sa pensée historique opérée dans le moment de l'enseignement, moment de transmission et de traduction des intuitions historiographiques en contenu pédagogique, et surtout, moment d'accession des théories dans une conscience culturelle commune.

La carrière de Pevsner est une étape cruciale de l'historiographie de l'art. Il est célèbre mais controversé au sein de l'université : il y a toujours au moins une opinion fortement négative sur ses livres, ses essais, ses théories, sur la base de son statut d'étranger. Alors qu'il peine tout d'abord à trouver sa place puisque l'institution de l'histoire de l'art en tant que telle n'est pas constituée à son arrivée, il devient, en participant à sa création, une figure de l'*establishment*. Même s'il regrette lui-même de ne pas laisser d'oeuvre cohérente, une école de pensée s'est donc formée autour de lui et nous avons évoqué la constellation des collègues, britanniques ou émigrés, des adjuvants, des adversaires, de Tancred Borenius à John Betjeman. Il a formé une génération d'historiens britanniques de l'art et de l'architecture, qui ont forcément, à un moment de leur carrière, dû prendre parti avec ou contre lui.

Dans l'essai « Art History and Visual Studies in Great Britain and Ireland », l'historienne de l'art Griselda Pollock prend l'historiographie pevsnerienne comme point de départ de sa démonstration sur la pratique de l'histoire de l'art au Royaume-Uni, signe que l'universitaire déplacé est perçu comme celui qui a réussi à placer cette pratique sur la carte internationale de la discipline¹. Certains aspects de l'enseignement de Pevsner sont en train d'acquiescer une résonance accrue dans l'historiographie

¹ Pollock, Griselda, « Art History and Visual Studies in Great Britain and Ireland », in : Rampley, *Art History and Visual Studies*, *op. cit.*, pp. 355-372.

contemporaine. Il a ébauché une forme de géographie de l'art flexible 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 négligés, 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 *A 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 of England*. C'est un jalon essentiel de l'intégration progressive des grandes questions de l'histoire de l'art dans la société. En effet, il 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 ».

Pevsner, historien d'art de formation internationale, est devenu institution, son œuvre porteuse de transferts a été érigée en monument culturel national. C'est l'interprétation qu'on pourrait faire d'une scène du film *Fahrenheit 451*, adaptation du roman de Ray Bradbury datant de 1966 écrite et réalisée par François Truffaut⁶ : on y reconnaît, dans un autodafé de livres interdits, un exemplaire de l'édition de 1963 d'*Outline of European Architecture*, qui a été jeté du haut d'un immeuble. Ce plan est

² Voir Kaufmann, Thomas DaCosta, *Towards a Geography of Art*, *op. cit.*, pp. 21 et suivantes.

³ Vaughan, William, « Behind Pevsner : Englishness as an art historical category », in : Corbett, *The Geographies of Englishness*, *op. cit.*, pp. 347-368, ici pp. 365-366 : « Pevsner was [...] the outsider who had joined the tribe and could give a cosy and faintly humorous account of the people that he had come to live among ».

⁴ Jenkins, « Si Monumentum Pevsnerianum », in : Bradley/Cherry, *A celebration*, *op. cit.*, p. 55 : « one of the pinnacles of British intellectual history ».

⁵ *Travels with Pevsner : Dorset*, documentaire réalisé par Roger Parsons et présenté par Patrick Wright, diffusé sur BBC2 le 29 mars 1997 : « a great sort of monument of post-war democracy ».

⁶ *Fahrenheit 451*, écrit et réalisé par François Truffaut, 1966.

emblématique : reconnu comme l'œuvre la plus populaire de Pevsner, *Outline* incarne l'essor de la vulgarisation scientifique dans la société britannique, 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 peut devenir un important acteur, un « pourvoyeur de richesses⁷ ».

⁷ Cité dans « Nikolaus Pevsner 1967 Royal Gold Medallist », *op. cit.*, p. 316 : « a bringer of [...] riches ».

Annexes

Matière	Déplacés	Placés
Histoire de l'art	40	7
Biologie	50	20
Chimie	169	74
Archéologie/Classiques	19	10
Dentisterie	9	2
Économie	107	34
Éducation	6	1
Ingénierie	44	1
Géologie	7	8
Philologie allemande	22	2
Histoire	34	11
Droit	77	18
Mathématiques	44	21
Médecine	311	63
Musicologie	22	2
Philologie orientale	31	15
Philologie générale	5	0
Philosophie	49	16
Physique	82	44
Psychologie	28	9
Philologie romane	9	2
Sociologie	30	13
Théologie	7	0
Total	1 202	389

Tableau 1 Le remplacement des universitaires avec l'aide de l'AAC : classement par discipline, 1934. (« The Refugee Scholars : British Aid, a Year's Effort reviewed », *The Manchester Guardian*, avril 1934).

Nom	Institution	Sujet
Leonhard ADAM	Melbourne	<i>Art of the Primitive Peoples</i>
Otto BENESCH	Vienne	<i>Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands during the 16th century</i>
Anthony BLUNT	Courtauld	<i>Art and Architecture of the 16th and 17th centuries in France</i>
Otto BRENDEL	Indiana	<i>Roman Art</i>
Kenneth K. CONANT	Harvard	<i>Western Architecture, 800-1200</i>
Douglas COOPER		<i>Painting and Sculpture from 1880 to the present day</i>
Henri FRANKFORT	Warburg	<i>Art and Architecture of the Ancient Orient and of Ancient Egypt</i>
Paul FRANKL	Princeton	<i>Western Architecture from the 12th to the early 16th century</i>
Dagobert FREY	Vienne	<i>Art and Architecture in Germany, Austria and Switzerland from the 16th to the 18th century</i>
Jan van GELDER M. D. OZINGA	Utrecht	<i>Art and Architecture in the Netherlands during the 17th and 18th centuries</i>
Geoffrey GRIGSON		<i>Painting and Sculpture of the 19th century in Great Britain</i>
George HAMILTON	Yale	<i>Art and Architecture of Russia</i>
Ludwig HEYDENREICH	Munich	<i>Architecture of the 15th and 16th centuries in Italy</i>
H.-R. HITCHCOCK		<i>Architecture of the 19th and 20th centuries</i>
Ernst KITZINGER Richard KRAUTHEIMER	Washington Vassar	<i>Early Christian and Byzantine Art and Architecture (2 volumes)</i>
George KUBLER	Yale	<i>Art and Architecture of the Pre-Columbian Civilisations of America</i>
George KUBLER Martin SORIA	Yale Harvard	<i>Art and Architecture of Spain, Portugal and their Dominions from the 16th to the 18th century</i>
Pierre LAVEDAN	Paris	<i>Art and Architecture of the 18th century in France</i>
A. W. LAWRENCE	Cambridge	<i>Greek and Roman Architecture</i>
Robert PAYNE Laurence SICKMAN Alexander SOPER	Boston Pennsylvania Kansas City	<i>Art and Architecture of China and Japan (2 volumes)</i>
Stuart PIGGOT	Edimbourg	<i>Prehistoric Art</i>
John POPE-HENNESSY	V & A	<i>Art and Architecture of Italy in the 14th century</i>
Margaret RICKERT	Chicago	<i>English Medieval Painting</i>
Benjamin ROWLAND	Harvard	<i>Art and Architecture of India</i>
Charles SEYMOUR	Washington	<i>Painting and Sculpture of the 15th century in Italy</i>
Charles STERLING	Louvre	<i>Painting & Sculpture of the 15th century in the Netherlands, France, Germany and Spain.</i>
Lawrence STONE	Oxford	<i>English Medieval Sculpture</i>
John SUMMERSON	Londres	<i>Architecture in Britain 1520-1830</i>
Ellis WATERHOUSE	Edimbourg	<i>Painting in Britain 1530-1790</i>
Geoffrey WEBB	Londres	<i>Medieval Architecture in Britain</i>
Margaret WHINNEY	Courtauld	<i>Sculpture in Britain 1530-1830</i>
Rudolf WITTKOWER	Warburg	<i>Art and Architecture of the 17th and 18th centuries in Italy</i>

Tableau 2 Liste des auteurs ayant signé un contrat avec Penguin en 1948 pour écrire un volume de la série Pelican History of Art (Pelican History of Art Series DM1294/17/3, PP).



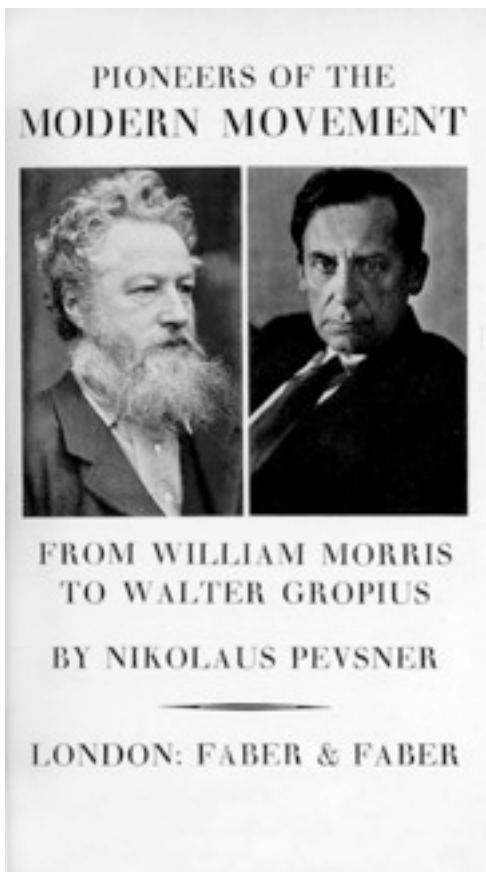
Illustr. 1 Nikolaus Pevsner étudiant, début des années 1920 (Archives familiales).



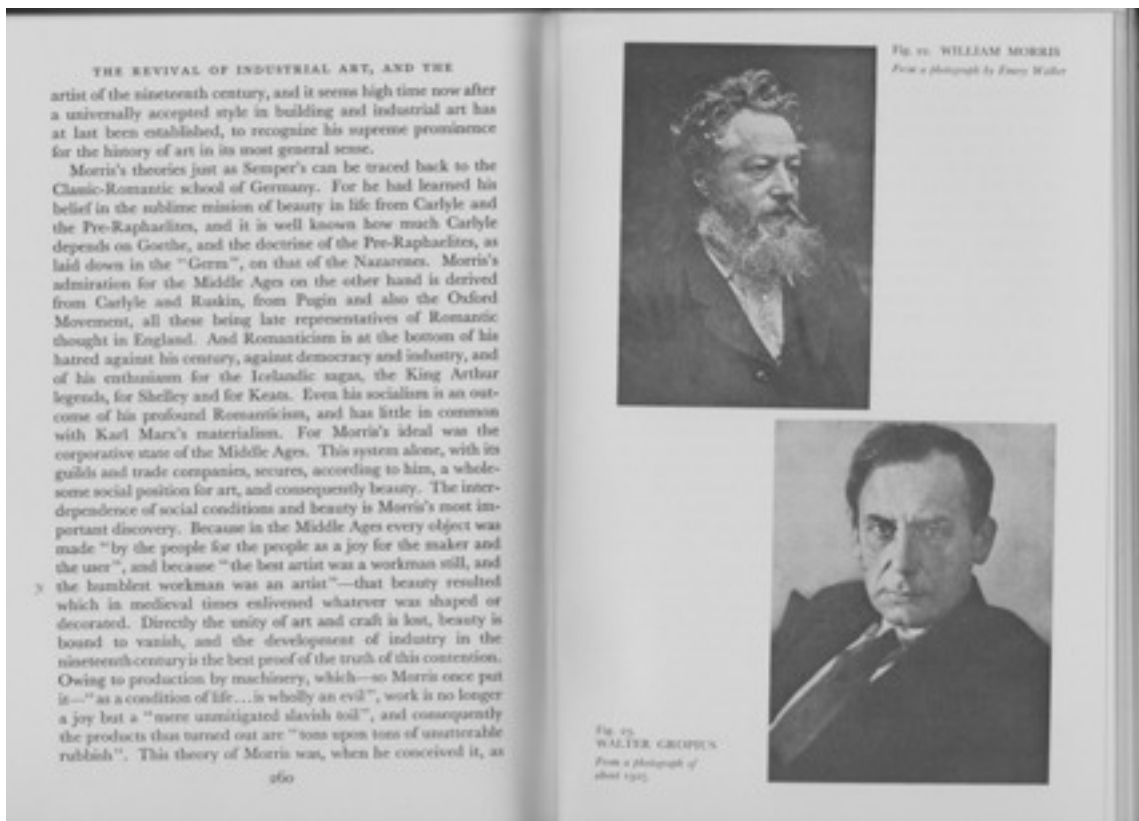
Illustr. 2 Nikolaus Pevsner parmi ses étudiants (4^e en partant de la gauche), à l'université de Göttingen, vers 1930 (*The Guardian*, 10 juillet 2010).



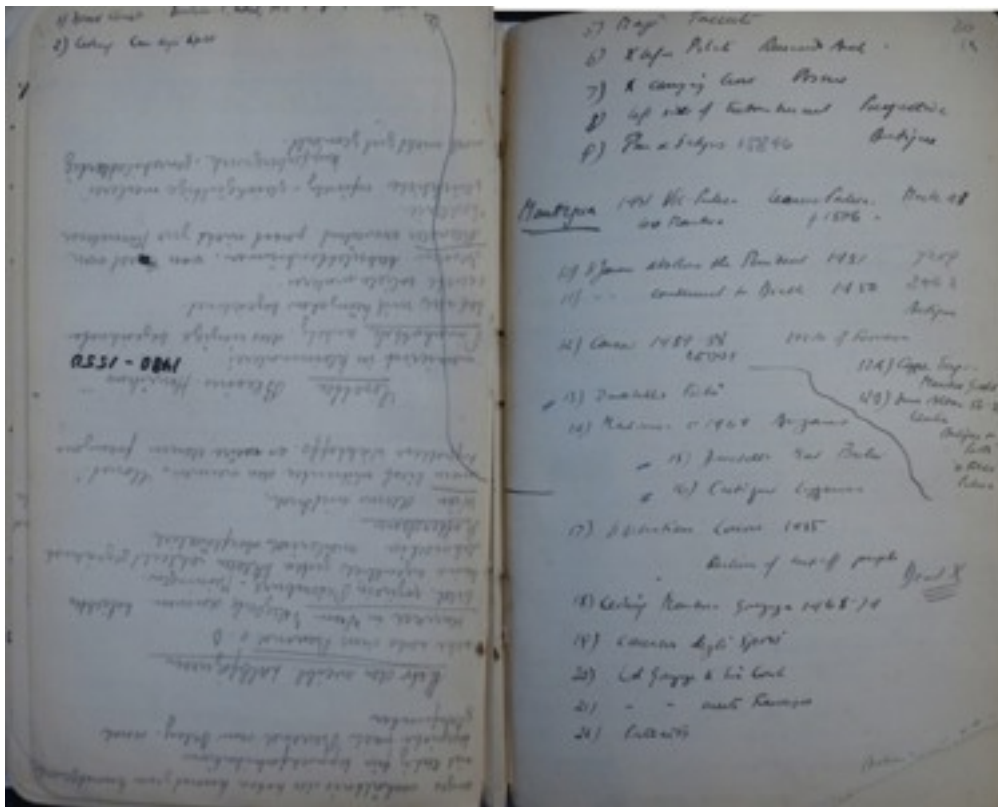
Illustr. 3 *Enregistrement des Reith Lectures*, 1955 (BBC).



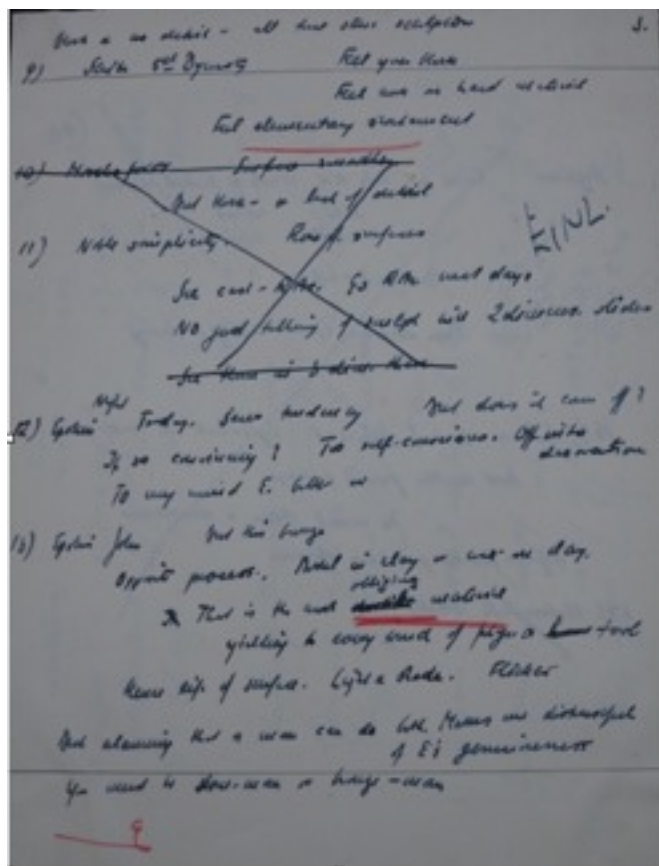
Illustr. 4 Couverture de *Pioneers from the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, 1936. (Faber)



Illustr. 5 Extrait d'*Academies of Art, Past and Present*, 1940 (Cambridge University Press).



Illustr. 6 Carnet de préparation de cours « Insert 44/45 » (GP 3/55).

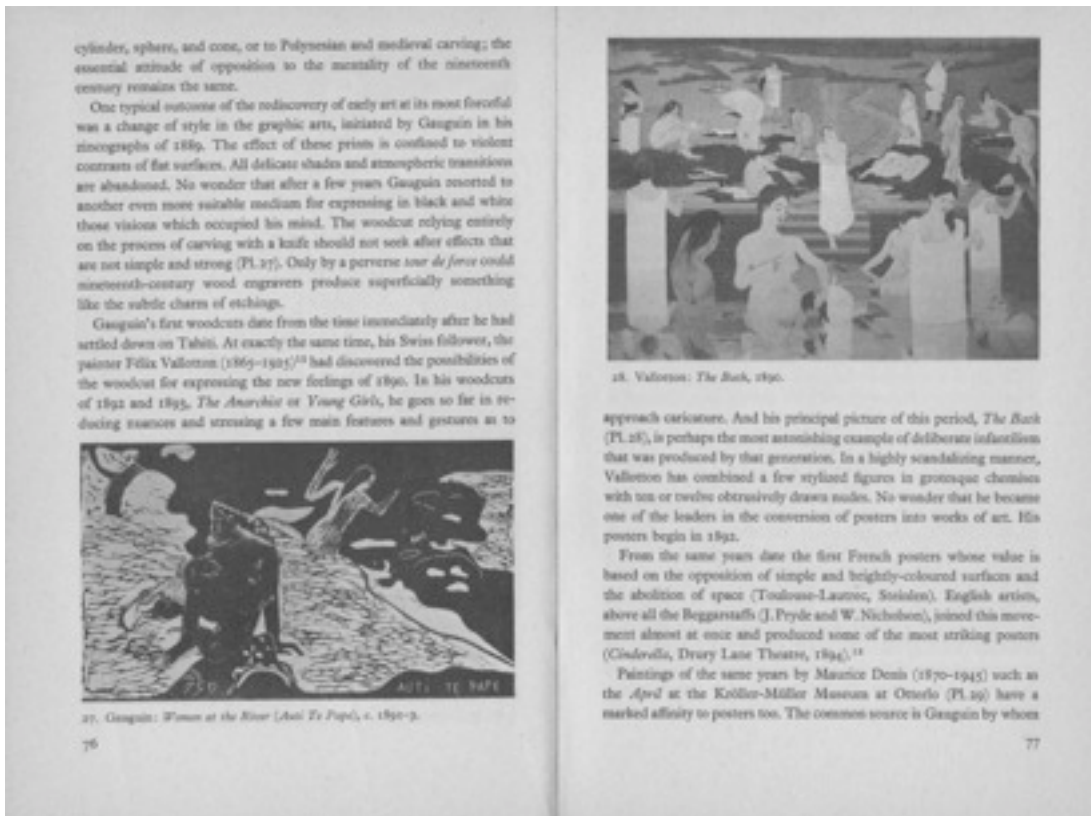


Illustr. 7 Extrait du cours *The Appreciation of Sculpture*, 1942

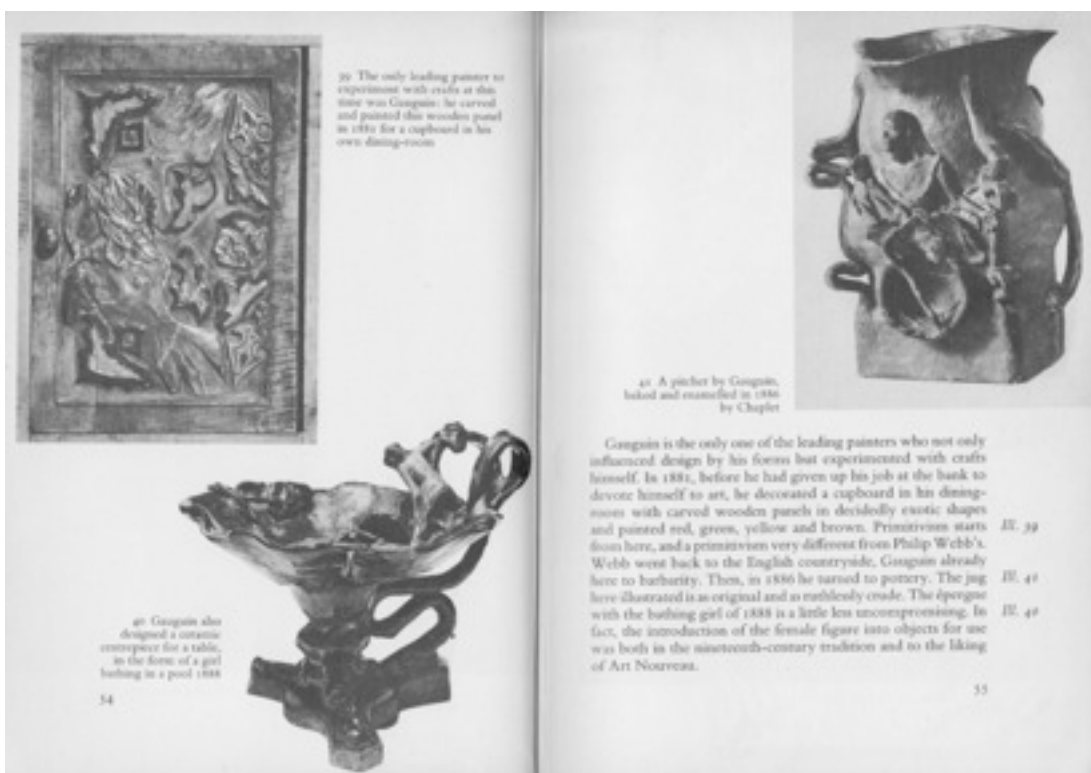
Illustr. 8/9

Extraits d'*An Enquiry into Industrial Art in England* : exemples de design de qualité produit en Allemagne (chaise de Marcel Breuer, 8) et au Royaume-Uni (catalogue de Gordon Russell, 9) (Cambridge University Press).

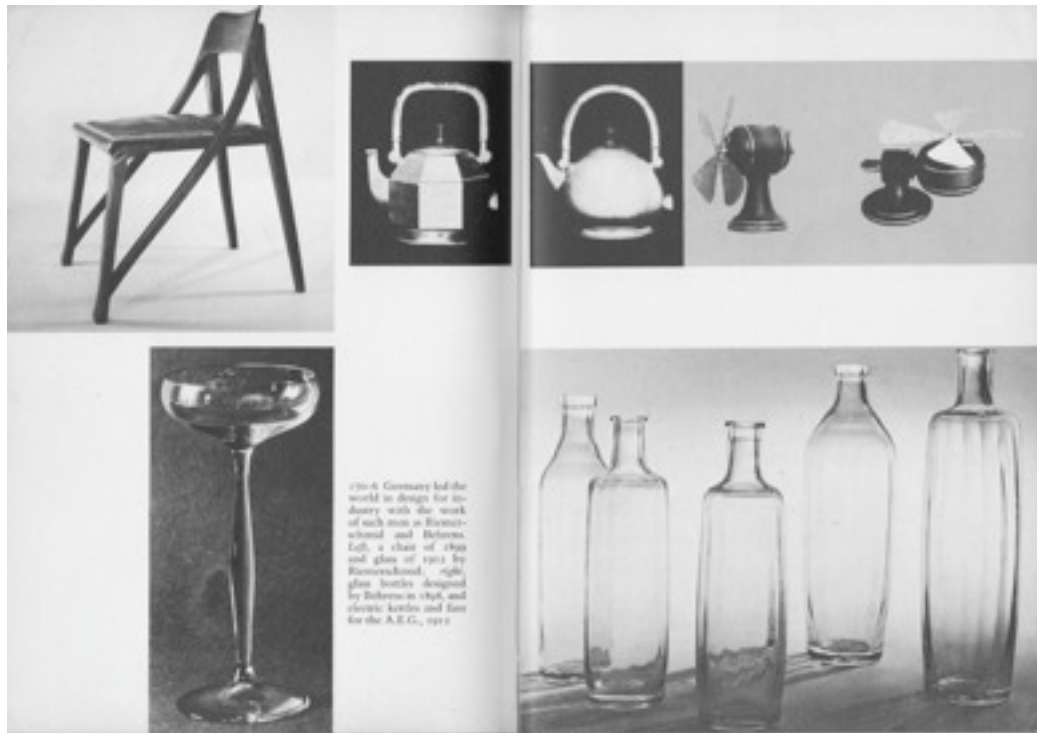




Illustr. 10 Extrait de *Pioneers of Modern Design*, 1960 : gravure sur bois de Paul Gauguin (Penguin)



Illustr. 11 Extrait de *The Sources of Modern Architecture and Design*, 1968 : céramiques de Paul Gauguin (Thames & Hudson).



Illustr. 12 Extrait de *The Sources of Modern Architecture and Design*, 1968 : design industriel par Richard Riemerschmid et Peter Behrens (Thames & Hudson)

Archives

Archives personnelles de la famille Pevsner
correspondance (1934-1936)
correspondance (1946)

Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin
Gropius, Walter / Korrespondenzen (1949-1968)

BBC Written Archive Centre, Reading
Contributors' Talks : correspondance Nikolaus Pevsner (1945-1972)
Transcriptions de programmes radiophoniques, microfilms

Design Council Archive, University of Brighton
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
Nikolaus Pevsner papers (1919-1979). Collection n° 840209
Nikolaus Pevsner miscellaneous papers, (1957-1979). Collection n° 2003.M.34

Penguin Papers, University of Bristol
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,
Oxford
PEVSNER, Sir Nikolaus B. L. (1933-85) : MS. S.P.S.L. 191/2-3
Home Office : MS. S.P.S.L. 438/3

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, pp. 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, pp. 97-122.

« Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 9, 1931, pp. 125-154.

« Zur Geschichte des Architektenberufs », *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, vol. 4, 1931, pp. 97-122.

« Le Corbusier und Jeanneret, Pierre, ihr gesamtes Werk von 1910 bis 1929 », *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1931, n° 8, pp. 303-312.

« Rationelle Bebauungswesen : Ergebnisse des 3. Internationalen Kongresses für neues Bauen, Brüssel, 1930 », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeines Kunstwissenschaft*, n° 27, 1933, pp. 86-89.

« Die deutsche Kunst und die höheren Schulen » *Das Unterhaltungsblatt*, 4 mars 1933.

« Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte » [Compte-rendu], *Zeitschrift für Kunstgeschichte* vol. 2, n° 1, 1933, pp. 40-44.

« 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, pp. 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, pp. 185-188.

« Furnishing Fabrics », vol. 79, pp. 291-295.

« Gas and electric Fittings : Fires », vol. 80, pp. 45-49.

« Gas and electric Fittings : Lighting Fittings », vol. 80, pp. 87-90.

« Architectural Metalwork », vol. 80, pp. 127-129.

¹ Pour la bibliographie complète la plus récente de Nikolaus Pevsner, on consultera Harries, Susie, *A Pevsner Bibliography*, 2011. [En ligne] <<http://www.pevsnerinfo.cswebsites.org/default.aspx?page=27392>> (dernière consultation le 6 juillet 2014).

« New Materials and new Processes », vol. 80, pp. 179-182.

« The Role of the Architect », vol. 80, pp. 227-230.

Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius. Londres : Faber & Faber, 1936.

Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius. New York : Stokes, 1937.

I pionieri del movimento moderno da William Morris a Walter Gropius. Milan : Rosa e Ballo, 1945.

Pioneers of Modern Design : From William Morris to Walter Gropius. New York : Museum of Modern Art, 1949.

Pioneers of Modern Design : From William Morris to Walter Gropius (2^e édition). New York : Museum of Modern Art, 1957.

Wegbereiter Moderner Formgebung : Von Morris Bis Gropius. Hambourg : Rowohlt, 1957.

Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius (édition revue et augmentée). Harmondsworth : Penguin, 1960.

I Pionieri dell'architettura moderna. Bologne : Calderini, 1963.

Der Beginn der modernen Architektur und des Design. Cologne : DuMont, 1971.

Wegbereiter moderner Formgebung von Morris bis Gropius, 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 et New York : Macmillan, 1940.

Le Accademie d'arte. Turin : Einaudi, 1982.

Die Geschichte der Kunstakademien. Munich : Mäander, 1986.

Les académies d'art. 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.

« Stossseufzer über deutsche Kunstaustellungen », *Die Zeitung*, 2 août 1941, p. 3.

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

[Ramaduri], « Schuttschipper-Psychologie », *Die Zeitung*, 25 septembre 1941, p. 3.

[Donner, Peter], « Treasure Hunt », *The Architectural Review*, vol. 91, janvier 1942, pp. 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.

An Outline of European Architecture (5^e édition revue et augmentée). Harmondsworth : Penguin, 1957.

Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Munich : Prestel, 1957.

- An Outline of European Architecture* (édition Jubilee). Harmondsworth : Penguin, 1960.
- Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Munich : Prestel, 1963.
- Génie de l'architecture européenne*. Paris : Tallandier, 1965
- Génie de l'architecture européenne*. Paris : Le Livre de Poche, 1970.
- Génie de l'architecture européenne*. 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.
- « Reassessment 4 : Three Oxford Colleges », *The Architectural Review*, vol. 106, 1949, pp. 120-124.
- 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*. Munich : Prestel, 1974.
- « Englische Architektur zur Zeit Shakespeare », *Kunstchronik*, n° 10, 1956, pp. 278-279.
- « LCC Housing and the Picturesque Tradition », *The Architectural Review*, vol. 126, 1959, pp. 26-28.
- [Avec Michael Meier], *Grinewald*. Londres : Thames & Hudson, 1958.
- « Sources of Art in the Twentieth Century », *The Listener*, 8 décembre 1960, pp. 1042-1044.
- « Sources of the Twentieth Century », *Architectural Review*, n° 129, février 1961, pp. 134-135.
- [Avec Jean Cassou et Émile Langui], *Les Sources du vingtième siècle*. Bruxelles : Éditions de 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, édité par Stephen Games. Londres : Methuen, 2002.

Visual Planning and the Picturesque, édité par Mathew Aitchison. Los Angeles : Getty Research Institute, 2010.

Geheimreport Deutsches Design : deutsche Konsumgüter im Visier des britischen Council of Industrial Design (1946), édité par Anne Sudrow. Göttingen : Wallstein, 2012.

Pevsner : the Complete Broadcast Talks. Architecture and Art on Radio and Television, 1945-1977, édité par Stephen Games. Burlington : Ashgate, 2014.

Bibliographie

« The English Planning Tradition in the City », *Architectural Review*, vol. 97, juin 1945, pp. 165-176.

« Nikolaus Pevsner 1967 Royal Gold Medallist », *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 74, 1967, pp. 316-318.

Abbey, William (éd.), *Between Two Languages : German-Speaking Exiles in Great Britain 1933-45*. Stuttgart : Heinz, 1995.

Adorno, Theodor, *Minima Moralia : Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Francfort : Suhrkamp, 1993.

Alter, Peter, « Refugees from Nazism and Cultural Transfer to Britain », *Immigrants & Minorities*, vol. 30, n° 2-3, 2011, pp. 190-210.

Amery, Colin, « ART HISTORY REVIEWED IV - Nikolaus Pevsner's 'Pioneers of the Modern Movement', 1936 », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 151, 2009, pp.617-19.

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

Anderson, Benedict, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres : Verso, 1991.

Angell, Norman, *You and the Refugee : The Morals and Economics of the Problem*. Harmondsworth : Penguin, 1939.

Antal, Frederick, *Florentine Painting and its Social Background : The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power : XIVth and early XVth centuries*. Londres : Paul, 1947.

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

Assmann, Aleida, *Arbeit am nationalen Gedächtnis : Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*. Francfort : Campus, 1993.

Baldwin, Nicholas, « Das Archiv der 'SPSL' », *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, vol. 36, n° 4, 1988, pp. 793-795.

Banham, Reyner, « Pelican World History of Art », *The Architectural Review*, vol. 114, novembre 1953.

—, « WORLD, the ; book to change, a », *The Architects' Journal*, 8 décembre 1960, n° 3425, vol. 132, pp. 809-810.

—, *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres : Architectural Press, 1960.

—, *The Architecture of the Well-Tempered Environment*. Londres : Architectural Press, 1962.

—, *The New Brutalism : Ethic or aesthetic ?* Londres : Architectural Press, 1966.

- , *Age of the Masters : A personal View of modern Architecture*. Londres : Architectural Press, 1974.
- Barclay-Smith, Phyllis et John Gould, *British Birds on Lake, River and Stream*. Harmondsworth : Penguin, 1939.
- Barfoot, Cedric (éd.), « *My Rebellious and Imperfect Eye* » : *Observing Geoffrey Grigson*. Amsterdam : Rodopi, 2002.
- Barker, Ernest, *The Character of England*. Oxford : Clarendon, 1947.
- Barrell, John, *Painting and the Politics of Culture : New Essays on British Art, 1700-1850*. Oxford : Oxford University Press, 1992.
- Bätschmann, Oskar, et Lorenz Dittmann, *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte, 1900-1930*. Stuttgart : Steiner, 1985.
- Bazin, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*. Paris : Albin Michel, 1986.
- Becker, Heinrich, Hans-Joachim Dahms, et Cornelia Wegeler (éd.), *Die Universität Göttingen unter dem Nationalsozialismus : das verdrängte Kapitel ihrer 250-jährigen Geschichte*. Munich : Saur, 1987.
- Beer, Fritz, *Heimat, Exil, Sprache : ein Vortrag*. Berlin : Mytze, 1996.
- Beerbohm, Max, *The Poet's Corner*. Londres : Penguin, 1943.
- Behne, Adolf. *Neues Wohnen, neues Bauen*. Leipzig : Hesse & Becker, 1927.
- Behr, Shulamith, et Marian Malet (éd.), *Arts in Exile in Britain 1933-1945 : Politics and cultural Identity*. Amsterdam : Rodopi, 2005.
- Belting, Hans, *Die Deutschen und ihre Kunst : ein schwieriges Erbe*. Munich : Beck, 1992.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit : Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Francfort : Suhrkamp, 1963.
- 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.
- , *Wissenschaft im geteilten Deutschland : Restauration oder Neubeginn nach 1945 ?* Francfort : Fischer, 1992.
- , et Marion Neiss (éd.), *Deutsch-jüdisches Exil, das Ende der Assimilation ? Identitätsprobleme deutscher Juden in der Emigration*. Berlin : Metropol, 1994.
- Berenson, Bernard, *Rudiments of Connoisseurship : Study and Criticism of Italian Art*. New York : Schocken, 1962.
- Berger, Stefan, Peter Lambert, et Peter Schumann (éd.), *Historikerdialoge : Geschichte, Mythos und Gedächtnis im deutsch-britischen kulturellen Austausch 1750-2000*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.
- Bergfelder, Tim, et Christian Cargnelli (éd.), *Destination London : German-Speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950*. New York : Berghahn, 2008.

- Berghahn, Marion, *Continental Britons : German-Jewish Refugees from Nazi Germany*. Oxford : Berg, 1988.
- Beßlich, Barbara. *Faszination des Verfalls : Thomas Mann und Oswald Spengler*. Berlin : Akademie, 2002.
- Betjeman, John, *First and last loves*. Londres : Murray, 1952.
—, *John Betjeman Letters*, vol. 2 : 1951-1984, édité par Candida Lycett Green. Londres : Methuen, 2006.
- Bethausen, 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.
- Beveridge, William, *A Defence of free Learning*. Londres : Oxford University Press, 1959.
- Beyer, Andreas (éd.), *Zehn Klassiker der Kunstgeschichte : Eine Einführung*. Cologne : Dumont, 1996.
- Birley, Robert, *The German Problem and the Responsibility of Britain*. Londres : SCM, 1947.
- [Birmingham City Museum and Art Gallery], *Catalogue of an Exhibition of Midland Industrial Art : June 20th - July 18th, 1934*. Birmingham : City Museum and Art Gallery, 1934.
- 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.
- Bleuel, Hans Peter. *Deutschlands Bekenner*. New York : Arno Press, 1977.
- Blomfield, Reginald, *Modernismus*. Londres : Macmillan, 1934.
- Boehm, Laetitia et Johannes Spörl (éd.), *Ludwig-Maximilians-Universität : Ingolstadt, Landshut, München ; 1472-1972*. Berlin : Duncker & Humblot, 1972.
- Böhne, Edith, et Wolfgang Motzkau-Valeton (éd.), *Die Künste und die Wissenschaften im Exil 1933-1945*. Gerlingen : Schneider, 1992.
- Bollenbeck, Georg, *Tradition, Avantgarde, Reaktion : Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945*. Francfort : Fischer, 1999.
— et Clemens Knobloch (éd.), *Semantischer Umbau der Geisteswissenschaften nach 1933 und 1945*. Heidelberg : Winter, 2001.
- Bollnow, Otto Friedrich, *Schriften*, vol. 6 : *Lebensphilosophie und Existenzphilosophie*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2009.
- Boterman, Fritz, *Oswald Spengler und sein « Untergang des Abendlandes »*. Cologne : SH, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Homo academicus*. Paris: Éditions de Minuit, 1984.
- Bradley, Simon et Bridget Cherry (éd.), *The Buildings of England : A Celebration*. Beecles : The Penguin Collectors' Society for the Buildings Books Trust, 2000.

- Bredenkamp, 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.
- Brinckmann, Alfred, *Geist der Nationen : Italiener, Franzosen, Deutsche*. Hambourg : Hoffmann & Campe, 1938.
- Brinson, Charmian (éd.), « *England ? Aber Wo Liegt Es ?* » : *Deutsche und österreichische Emigranten in Grossbritannien 1933-1945*. Munich : iudicium, 1996.
- , Müller-Härlin, Anna et Julia Winckler, *His Majesty's loyal Internee : Fred Uhlman in Captivity*. Londres : Vallentine Mitchell, 2009.
- Brock, Bazon et Achim Preiss (éd.), *Kunst auf Befehl ? Dreiunddreissig bis Fünfundvierzig*. Munich : Klinkhardt & Biermann, 1990
- Brockington, Grace (éd.), *Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin de Siècle*. Oxford : Peter Lang, 2009.
- Bronsen, David (éd.), *Jews and Germans from 1860 to 1933 : The problematic Symbiosis*. Heidelberg : Winter, 1979.
- Brush, Kathryn, *The Shaping of Art History : Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt and the Study of Medieval Art*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.
- Burckhardt, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Leipzig : Seemann, 1869.
- , *Geschichte der Renaissance in Italien* (6^e édition). Esslingen : Neff, 1920.
- Burger, Fritz, *Einführung in die Moderne Kunst*. Berlin : Athenaion, 1917.
- Carpenter, Humphrey, *The Envy of the World : Fifty Years of the BBC Third Programme and Radio 3, 1946-1996*. Londres : Weidenfeld & Nicholson, 1996.
- Cassou, Jean, « Le Musée d'art moderne », *Museum*, vol. 1, n° 1-2, juillet 1948, pp. 45-49.
- , *Situation de l'art moderne*. Paris : Éditions de Minuit, 1950.
- , *Panorama des arts plastiques contemporains*. Paris : Gallimard, 1960.
- , *Les sources du XX^e siècle*. Paris : Musée national d'art moderne, 1960.
- , Langui, Emil et Nikolaus Pevsner, *The Sources of Modern Art*. Londres : Thames & Hudson, 1962.
- , *Durchbruch zum 20. Jahrhundert : Kunst und Kultur der Jahrhundertwende*. Munich : Callwey, 1962
- , *Le origine dell'arte moderna*. Milan : Electa, 1962.
- , *Gateway to the Twentieth Century ; Art and Culture in a changing World*. New York : McGraw-Hill, 1962.
- Cesarani, David et Tony Kushner (éd.), *The Internment of Aliens in Twentieth Century Britain*. Londres : Cass, 1993.
- Chambers, Emma et Karin Orchard (éd.), *Schwitters in Britain*. Londres : Tate, 2013.
- Champeaux, Antoine de, « L'Ancienne école de peinture de Bourgogne », *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, pp. 36-44 et pp. 139-142.

- Cheetham, Mark, *Artwriting, Nation, and Cosmopolitanism in Britain : The « Englishness » of English Art Theory since the Eighteenth Century*. Farnham : Ashgate, 2012.
- , Michael Ann Holly et Keith Moxey (éd.), *The Subjects of Art History*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- Cherry, Bridget, « 'The Pevsner 50' : Nikolaus Pevsner and the Listing of Modern Buildings », *Transactions of the Ancient Monuments Society*, vol. 46, 2002, pp. 97-110.
- Clark, Kenneth, *Another Part of the Wood : A Self-Portrait*. New York : Harper & Row, 1975.
- Clark, Mark, « A Prophet without Honour : Karl Jaspers in Germany, 1945-48 », *Journal of Contemporary History*, vol. 37, n° 2, 2002, pp. 197-222 .
- Clark, Peter [P.E.C.], « A period piece », *Punch*, 2 novembre 1955, vol. 229, p. 525.
- Clemen, Paul, *Die Deutsche Kunst und die Denkmalpflege*. Berlin : Deutscher Kunstverlag, 1933.
- 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, pp. 1-6.
- Collie, George, *Highland Dress*. Londres : Penguin, 1948.
- Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*. Londres : Faber & Faber, 1965.
- Colls, Robert, *Identity of England*. Oxford : Oxford University Press, 2002.
- et Philip Dodd (éd.), *Englishness : Politics and Culture 1880-1920*. Londres : Croom Helm, 1986.
- Conant, Kenneth, *Carolingian and Romanesque Architecture : 800 to 1200*. Londres : Penguin, 1990.
- Conekin, Becky, « *The Autobiography of a Nation* » : *The 1951 Festival of Britain*. Manchester : Manchester University Press, 2003.
- [Conseil de l'Europe et Palais des beaux-arts], *L'Europe humaniste : exposition*. [Bruxelles] : Éditions de La Connaissance, 1954.
- Constable, William, « The Courtauld Institute of Art », *Parnassus*, vol. 4, n° 5, octobre 1932, pp.4-5 et 30
- , *Art History and Connoisseurship, their Scope and Method*. Cambridge : Cambridge University Press, 1938.
- Crossley, Paul, « England Trifft auf Deutschland : Der Fall Nikolaus Pevsner », *Zeitschrift des Deutschen Vereins fuer Kunstwissenschaft*, vol. 62, 2008, pp. 247-256.
- Curtis, Robin et Gertrud Koch (dir.), *Einführung : zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*. Munich : Fink, 2009.
- Dahm, Volker, « Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Die 'Berufsgemeinschaft' als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung », *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, vol. 34, 1986, pp. 53-84.
- Dainat, Holger et Georg Jäger (éd.), *Literaturwissenschaft und Nationalsozialismus*. Tübingen : Niemeyer, 2003.

- Daniels, Stephen, *Fields of Vision : Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*. Princeton : Princeton University Press, 1993.
- Dannatt, Trevor (éd.), *Modern Architecture in Britain*. Londres : Batsford, 1959.
- Décultot, Elisabeth et Michel Espagne (dir.), *Dictionnaire du monde germanique*. Paris : Bayard, 2007.
- Defrance Corine et Ulrich Pfeil, « L'Allemagne occupée en 1946 », *Guerres mondiales et conflits contemporains* vol. 4, n° 224, 2006, p. 47-64.
- 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.
- et Gustav von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes : historisch und systematisch dargestellt*. Stuttgart : Cotta, 1884.
- [Deutsche Kunsthistorikertagung] (éd.), *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl, 1948*. Berlin : Mann, 1950.
- [Deutscher Buchgewerbeverein], *Der Centralverein für das gesammte Buchgewerbe und das Deutsche Buchgewerbe Museum in Leipzig*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1893.
- Dickey Edward, « Industry and Art Education on the Continent », *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 83, n° 4308, 14 juin 1935, pp. 706-724.
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de 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, pp. 59-73.
- Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution : Studien zur Geschichte einer Disziplin*. Francfort : Suhrkamp, 1979.
- , *Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945*. Munich : Deutscher Kunstverlag, 1988.
- , *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin: D. Reimer, 1990.
- et Gerhard Eimer, *Die Geschichte des Kunstgeschichtlichen Institutes der Goethe-Universität Frankfurt 1915-1995*. Francfort : Kunstgeschichtliches Institut, 2002.
- Dilnot, Clive, « The State of Design HIstory », *Design Issues* vol. 1, n° 1, 1984, pp. 4-23.
- Dilthey, Wilhelm, *Gesammelte Schriften*. Leipzig : Teubner, 1923.
- Döblin, Alfred, *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*. Olten : Walter, 1980.
- Doll, Nikola (éd.), *Kunstgeschichte nach 1945 : Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*. Cologne : Böhlau, 2006.

- , Christian Fuhrmeister et Michael Sprenger (éd.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus : Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*. Weimar : VDG, 2005.
- Dove, Richard (éd.), « *Totally un-English* » ? *Britain's Internment of « enemy Aliens » in two World Wars*. Amsterdam : Rodopi, 2005.
- Draper, Peter, *Reassessing Nikolaus Pevsner. British Art and Visual Culture since 1750 : New Readings*. Aldershot : Ashgate, 2004.
- Drude, Christian, et Hubertus Kohle (éd.), *200 Jahre Kunstgeschichte in München : Positionen, Perspektiven, Polemik 1780-1980*. Munich : Deutscher Kunstverlag, 2003.
- Duncan, Martin, *British Shells*. Harmondsworth : Penguin, 1943.
- 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*, 24, 1904, pp. 161-317.
—, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. Munich : Piper, 1924.
- Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Leipzig : Hesse, 1903.
- 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.
- Engel, Ute, « 'Fit for its purpose' : Nikolaus Pevsner argues for the Modern Movement », *Journal of Design History*. [En ligne], <<http://jdh.oxfordjournals.org/content/early/2014/04/03/jdh.epu010.full>> (dernière consultation le 15 juillet 2014).
- Erten, Erdem, *Shaping « The Second Half Century » : The Architectural Review, 1947-1971*, Thèse de doctorat, Massachusetts Institute of Technology, 2004.
- Espagne, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: Presses universitaires de France, 1999.
—, *Le creuset allemand. Histoire interculturelle de la Saxe XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000.
—, *L'histoire de l'art comme transfert culturel: l'itinéraire d'Anton Springer*. Paris : Belin, 2009.
- et Bénédicte Savoy (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands 1750-1950*. Paris : CNRS, 2010.
- , Bénédicte Savoy 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.
- Fahrquatson, John, « Governed or exploited ? The British Acquisition of German Technology », *Journal of Contemporary History*, vol. 32, n° 1, 1997, pp. 23-42.
- Fallada, Hans, *Kleiner Mann, was nun ?* Berlin : Rowohlt, 1932.
- 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.
- Ferber, Christian, *Hundert Jahre Ullstein, 1877-1977 : Ein Bilderbuch*. Berlin : Ullstein, 1977.
- Fermi, Laura, *Illustrious Immigrants : The intellectual Migration from Europe, 1930-41*. Chicago : University of Chicago Press, 1968.
- Fernie, E. C., *Art History and its Methods : A critical Anthology*. Londres : Phaidon, 1996.
- Fiedler, Conrad, *Conrad Fiedlers Schriften über Kunst*, éd. par Hans Marbach. Leipzig : Hirzel, 1896.
- Fleming, Donald et Bernard Bailyn (éd), *The Intellectual Migration : Europe and America, 1930-1960*. Londres : Belknap, 1969.
- Fleming, Paul, *Paul Flemings deutsche Gedichte*, édité par Johann Martin Lappenberg. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.
- Fontane, Theodor, *Gedichte I*, édité par Joachim Krüger et Anita Golz. Berlin : Aufbau, 1995.
- 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, *German Art History and scientific Thought : Beyond Formalism*. Farnham : Ashgate, 2012.
- Frankl, Paul, « Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte », *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 1, n° 1, 1921, pp.1-21.
- Frey, Dagobert, *Englisches Wesen in der bildenden Kunst*. Stuttgart : Kohlhammer, 1942.
- Friedenthal, Richard, *Die Welt in der Nusschale*. Munich : Piper, 1956.
- Friedländer, Max, *Der Kunstkenner*. Berlin : Cassirer, 1919.
- , *Echt und unecht : Aus den Erfahrungen des Kunstkenners*. Berlin : Cassirer, 1929.
- , *Von Kunst und Kennerschaft*. Zurich : Sperber, 1939.
- , *On Art and Connoisseurship*. Londres : Cassirer, 1941.
- , *Von Kunst und Kennerschaft*. Zurich : Cassirer, 1946.
- Friedländer, Walter. *Das Kasino Pius IV*. Leipzig : Hiersmann, 1912.
- , *Nicolas Poussin : Die Entwicklung seiner Kunst*. Munich : Piper, 1914.
- , *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*. Berlin : de Gruyter, 1920
- , *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Übersinnlichen*. Leipzig : Teubner, 1920.
- , *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York : Columbia University Press, 1965.
- Friedländer, Saul, *Nazi Germany and the Jews : The Years of Persecution, 1933-1939*. New York : Harper Collins, 1997.

- Frisch, Max, *Die Tagebücher 1946-1949, 1966-1971*. Francfort : Suhrkamp, 1983.
- 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, pp. 53-63.
- Fröhlich-Bum, Lili, *Parmigianino und der Manierismus*. Vienne : Schroll, 1921.
- Frühwald, Wolfgang et Wolfgang Schieder (éd.), *Leben im Exil : Probleme der Integration deutscher Flüchtlinge im Ausland, 1933-1945*. Hambourg : Hoffmann & Campe, 1981.
- 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.
- Fuller, Peter. *Theoria : Art and the Absence of Grace*. Londres : Chatto & Windus, 1988.
- Games, Stephen, *Pevsner : The early Life : Germany and Art*. Londres : Continuum, 2010.
 —, « The Germanness of the English Historian », *Architecture Today*, n° 136, 2003, pp. 26-31.
- Gantner, Joseph, *Revision der Kunstgeschichte, Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart*. Vienne : Schroll, 1932.
- Garric, Jean-Philippe, Émilie d'Orgeix et Estelle Thibault (éd.), *Le livre et l'architecte : actes du colloque, Paris, 31 janvier - 2 février 2008*. Wavre : Mardaga, 2011.
- 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.
- Gebhardt, Bruno, *Handbuch der deutschen Geschichte*. Stuttgart : Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1901.
- Gensbaur-Bendler, Ulrike, « Dagobert Frey: Lebensphilosophische Grundlagen seiner Kunsttheorie », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. 42, 1989, pp. 53-79.
- Geppert Dominik et Robert Gerwarth (éd.), *Wilhelmine Germany and Edwardian Britain : Essays in cultural Affinity*. Oxford : Oxford University Press, 2008.
- Gerdes, Heinrich, *Geschichte des deutschen Bauernstandes*. Leipzig : Teubner, 1910.
- [German Jewish Aid Committee], *While You are in England ; Helpful Information and Guidance for every Refugee*. Tiptree : Anchor, [n.d.].
- Gerstenberg, Kurt, *Ideen zu einer Kunstgeographie Europas*. Leipzig : Seemann, 1922.
- Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture : The Growth of a new Tradition*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1941.
- Gillmann, Peter et Leni Gillmann, « Collar the Lot ! » : *How Britain interned and expelled its wartime Refugees*. Londres : Quartet, 1980.
- Gimbel, John, *Science, Technology and Reparations. Exploitation and Plunder in Post-war Germany*. Stanford : Stanford University Press, 1990.
- Gloag, John. *Design in Modern Life*. Londres : Allen & Unwin, 1934.

- , *English Furniture*. Londres : Black, 1934.
- , *The English Tradition in Design*. Harmondsworth : Penguin, 1947.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Leipzig : Basse, 1821.
- , *Les années de voyage de Wilhelm Meister*. Paris : Hachette, 1860
- , *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bände*, coll. dir. par Erich Trunz. Hambourg : Beck 1960.
- Gold, Penny Schine et Benjamin Sax (éd.), *Cultural Visions : Essays on the History of Culture*. Amsterdam : Rodopi, 2000.
- Gombrich, Ernst, *The Story of Art*. Londres : Phaidon, 1950.
- , *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Londres : Warburg Institute, 1970.
- , *Topics of our Time : Twentieth-Century Issues in Learning and in Art*. Berkeley : University of California Press, 1991.
- , *Tributes : Interpreters of our Cultural Tradition*. Ithica : Cornell University Press, 1984.
- Gossman, Lionel, *The Passion of Max von Oppenheim. Archaeology and Intrigue in the Middle East from Wilhelm II to Hitler*. [Cambridge] : Open Book, 2013.
- Grigson, Geoffrey, *Essays from the Air*. Londres : Routledge, 1951.
- Grimm, Hans, *Englische Rede. Wie Ich den Engländer sehe. Deutscher und englischer Wortlaut*. Gütersloh : Bertelsmann, 1938.
- Grimm, Hermann, *Leben Michelangelos*. Hanovre : Rümpler, 1860.
- , *Über Künstler und Kunstwerke*. Berlin : Dümmler, 1865
- , « Geschichte der italienischen Malerei als Universitätsstudium », *Preussische Jahrbücher*, vol. 25, 1869, pp. 156-162.
- Grimm, Jacob, *Kleinere Schriften*, vol. 4 : *Recensionen und vermischte Aufsätze Theil 3*. Berlin : Dümmler, 1882
- , « Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte », *Deutsche Rundschau*, vol. 66, 1891.
- Grodecki, Louis, *L'architecture ottonienne, au seuil de l'art roman*. Paris : Colin, 1958.
- Gropius, Walter, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*. [Weimar] : [s.n.], 1919.
- (éd.), *Neues Bauen. Gropius-Ausstellung der Bauwelt-Musterschau : rationelle Bauungsweisen. Wanderausstellung des III. internationalen Kongresses für Neues Bauen*. Zurich : Kunstgewerbemuseum, 1931.
- , *The New Architecture and the Bauhaus*. Londres : Faber & Faber, 1933.
- , *Scope of Total Architecture*. New York : Harper, 1955.
- , *Architektur : Wege zu einer optischen Kultur*. Francfort : Fischer, 1959.
- , et Ise Gropius. *Apollo in der Demokratie*. Berlin : Kupferberg, 1967.
- Haffner, Sebastian, *Germany : Jekyll and Hyde*. Londres : Secker & Warburg, 1940.
- , *Als Engländer maskiert : ein Gespräch mit Jutta Krug über das Exil*. Munich : dtv, 2004.
- Haftmann, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert : Eine Entwicklungsgeschichte*. Munich : Prestel, 1954.

- Halbertsma, Marlite, « Geistesgeschichte en national identiteit », *Eigen en Vreemd : Identiteit en ontlening in taal, literatuur en beeldende kunst*. Amsterdam : Uitgeverij, 1987, pp. 193-207.
- , *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*. Worms : Wernersche Verlagsgesellschaft, 1992.
- Hall, David, *The King Penguin Series*. Linton : Penguin Collectors' Society, 1980.
- Hammel, Andrea, et Anthony Grenville (éd.), *Refugee Archives : Theory and Practice*. Amsterdam : Rodopi, 2007.
- Hampe, Karl, *Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und Staufer*. Leipzig : Quelle & Meyer, 1909.
- Hare, Steve, *Penguin Portrait : Allen Lane and the Penguin Editors, 1935-1970*. Londres : Penguin, 1995
- Harprecht, Klaus, *Thomas Mann : Eine Biographie*. Hambourg : Rowohlt, 1995.
- Harries, Susie, *Nikolaus Pevsner : The Life*. Londres : Chatto & Windus, 2011.
- Hartoonian, Gevork, *Mental Life of the architectural Historian : re-opening the early Historiography of Modern Architecture*. Newcastle : Cambridge Scholars, 2011.
- Haskell, Francis, *Patrons and Painters : A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*. New Haven : Yale University Press, 1980.
- , *History and Its Images : Art and the Interpretation of the Past*. New Haven : Yale University Press, 1993.
- Hauser, Arnold, *Soziologie der Kunst*. Munich : Beck, 1974.
- Hausherr, Reiner, « Kunstgeographie. Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten », *Rheinische Vierteljahrsblätter*, n° 34, 1970, pp. 158-71.
- Hebbel, Friedrich, *Tagebücher I*, in : *Sämtliche Werke*, édité par Richard Maria Werner. Berlin : Behr, 1905.
- Heftrig, Ruth (éd.), *Kunstgeschichte im « Dritten Reich » : Theorien, Methoden, Praktiken*. Berlin : Akademie, 2008.
- Hegel, Friedrich, *Gesammelte Werke*, vol. IX : *Phänomenologie des Geistes*, édité par Wolfgang Bonsiepen et Reinhard Heede. Hambourg : Meiner, 1980.
- Heil, Bernhard, *Die deutschen Städte und Bürger im Mittelalter*. Leipzig : Teubner, 1903.
- Held, Jutta et Martin Papenbrock (éd.), *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*. Göttingen : V & R, 2003.
- Herder, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke*, édité par Bernhard Ludwig Suphan, vol. 4. Berlin : Weidmann, 1885.
- Hille, Gertrud, *Raum und Raumdarstellung*. [Leipzig], 1924.
- Hillier, Bevis, *Betjeman : The Bonus of Laughter*. Londres : Murray, 2004.
- Himmelein, Volker et Peter Betthausen (éd.), *Georg Dehio (1850-1932) : 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*. Munich : Deutscher Kunstverlag, 2000.
- Hirschfeld, Gerhard (éd.), *Exile in Great-Britain. Refugees from Hitler's Germany*. Leamington Spa : Humanities Press, 1984.

Hitchcock, Henry-Russell, *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration*. New York : Payson & Clarke, 1929.

—, *Architecture : Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth : Penguin, 1958.

— et Philip Johnson, *The International Style : Architecture since 1922*. New York : Norton, 1932.

Hoerner, Margarete, *Das italienische Genrebild des Barock und Rokoko*. Thèse de doctorat, université de Munich, 1922.

Hollinghurst, Alan, *The Spell*. Londres : Chatto & Windus, 1998.

Holly, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca : Cornell University Press, 1984.

Hultsch, Anne, *Architecture, Travellers and Writers : Constructing Histories of Perception 1640-1950*. Oxford : Legenda, 2014

—, « Architectural History from Eye-level : Nikolaus Pevsner's 'Treasure Hunts' in the *Architectural Review*, 1942 », *The Journal of Architecture*, vol. 19, n° 13, 2014, pp. 382-401.

Humboldt, Wilhelm, « Theorie der Bildung des Menschen », in : *Werke in fünf Bänden*, édité par Andreas Flitner et Klaus Giel, vol. I. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 234-240.

Hüttinger, Eduard (éd.), *Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900*. Zurich : Schweizer Verl.-Haus Internat, 1986.

— et Gottfried Boehm, *Porträts und Profile : zur Geschichte der Kunstgeschichte*. St. Gallen : Erker, 1992.

Ignatieff, Michael, *Isaiah Berlin : A Life*. New York : Metropolitan Books, 1998.

Irace, Fulvio. *Nikolaus Pevsner : la Trama della Storia ; [relazioni presentate al Seminario « Nikolaus Pevsner : Storico dell'Arte, dell'Architettura, del Design », tenutosi presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano il 18 e 19 febbraio 1992]*. Milan : Guerini, 1992.

Iselt, Kathrin, « *Sonderbeauftragter des Führers* » : *Der Kunsthistoriker und Museumsman Hermann Voss (1884-1969)*. Cologne : Böhlau, 2010.

Iversen, Margaret, *Alois Riegl : Art History and Theory*. Cambridge, MA : MIT, 1993.

Jahre, Lutz, « Verlagsgeschichte ist Mediengeschichte. 75 Jahre Prestel und 25 Jahre Schirmer/Mosel », *AKMB-news : Informationen zu Kunst, Museum und Bibliothek*, vol. 6, n° 1, 2000, pp. 15-18.

James, Kathleen, *Bauhaus Culture : From Weimar to the Cold War*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2006.

Jaspers, Karl, *Die Schuldfrage*. Heidelberg : Schneider, 1946.

Jong, Louis de. *The German Fifth Column in the Second World War*. Chicago : University of Chicago Press, 1956.

Joyeux-Prunel, Béatrice, « Les transferts culturels », *Hypothèses*, n° 1, mars 2002, pp. 149-62.

[Judex], *Anderson's Prisoners. (Refugee Case-Book)*. Londres : Gollancz, 1940.

- Justin, Harald, « *Tanz mir den Hitler* ». *Kunstgeschichte und (faschistische) Herrschaft : Die Entfaltung einer Idee, exemplarisch verdeutlicht an Theorie und Praxis prominenter Kunsthistoriker unter dem Nationalsozialismus*. Munster : SZD, 1982.
- Kaes, Anton (éd.), *Weimarer Republik : Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933*. Stuttgart : Metzler, 1983.
- Kapp, Yvonne et Margaret Mynatt, *British Policy and the Refugees, 1933-1941*. Londres : Cass, 1997.
- Karlholm, Dan, *Art of Illusion : The Representation of Art History in Nineteenth-Century Germany and Beyond*. New York : Lang, 2006.
- Kaufmann, Emil, *Von Ledoux bis Le Corbusier : Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*. Vienne : Passer, 1933.
- Kaufmann, Thomas DaCosta, *Toward a Geography of Art*. Chicago : University of Chicago Press, 2004.
- Kautzsch, Rudolf, *Die neue Buchkunst : Studien im In- und Ausland*. Weimar : Gesellschaft der Bibliophilen, 1902.
- , *Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike, eine Parallele*. Francfort : Werner & Winter, 1920.
- Kemp, Wolfgang, *Der Betrachter ist im Bild : Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin : Reimer, 1992.
- Kern, Margit et Thomas Kirchner (éd.), *Kunst und Wissenschaft: Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstgeschichtswissenschaft : Festschrift für Werner Busch*. Mittenwald : Mäander, 1981.
- Kerr, Alfred, *Ich kam nach England : ein Tagebuch aus dem Nachlass*. Bonn : Bouvier, 1979.
- Kirsch, Karin et Gerhard Kirsch, *Die Weissenhofsiedlung : Werkbund-Ausstellung « Die Wohnung », Stuttgart 1927*. Stuttgart : dtv, 1987.
- Klein, Helmut et Adolf Rieger (éd.), *Humboldt-Universität zu Berlin : Überblick, 1810-1985*. Berlin : Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1985.
- Kleinbauer, W. Eugene, « Geistesgeschichte and Art History », *Art Journal*, vol. 30, n° 2, 1970, pp. 148-53.
- (éd.), *Modern Perspectives in Western Art History : An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts*. Toronto : University of Toronto Press, 1989.
- Klemperer, Victor, *Kultur : Erwägungen nach dem Zusammenbruch des Nazismus*. Berlin : Neues Leben, 1946.
- , *LTI : Notizbuch eines Philologen*. Berlin : Aufbau, 1949.
- , *So sitze ich denn zwischen allen Stühlen : Tagebücher*. Berlin : Aufbau, 1999.
- Kleßmann, Christoph, *Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb, *Oden Band I : Text*. Berlin : de Gruyter, 2010.
- Knight, Richard Payne, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. Londres : Payne, 1808.
- Koch, Eric, *Deemed Suspect : A Wartime Blunder*. Toronto : Methuen, 1980.

- Koch, Rudolf et Fritz Kredel, *Das kleine Blumenbuch*. Leipzig : Insel, 1933.
- Koebner, Thomas. *Vertreibung der Wissenschaften und andere Themen*. Munich : Text + Kritik, 1988.
- Kracauer, Siegfried, *Pariser Leben : Jacques Offenbach und seine Zeit, eine Gesellschaftsbiographie*. Munich : List, 1962.
- Krause, Katharina et Klaus Niehr (éd.), *Kunstwerk – Abbild – Buch : Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*. Munich : Deutscher Kunstverlag, 2007.
- Kredel, Fritz et Heinz Graupner, *Das kleine Buch der Vögel und Nester*, Leipzig : Insel, 1935.
- Krohn, Claus-Dieter (éd.), *Kulturtransfer im Exil*. Munich : Text + Kritik, 1995.
- et Elisabeth Kohlhaas (éd.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration, 1933-1945*. Darmstadt : Primus, 1998.
- Kröner, Peter (éd.), *Vor fünfzig Jahren : die Emigration deutschsprachiger Wissenschaftler 1933-1939*. Munster : Die Gesellschaft, 1983.
- Kugler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart : Ebner & Seubert, 1842.
- Kultermann, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte : Der Weg einer Wissenschaft*. Munich : Prestel, 1990.
- Kumar, Krishan. *The Making of English National Identity*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
- 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.
- Lafitte, François, *The Internment of Aliens*. Harmondsworth : Penguin, 1940.
- Lamprecht, Karl, *Deutsche Geschichte*. Berlin : Weidmann, 1891-1909.
- Lane, Allen, *The Penguin Collectors' Society Newsletter*, vol. 2 n° 4, décembre 1976.
- Langewiesche, Dieter et Heinz-Elmar Tenorth (éd.), *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte : Die Weimarer Republik und die nationalsozialistische Diktatur*. Munich : Beck, 1989.
- Langford, Paul, *Englishness Identified : Manners and Character, 1650-1850*. Oxford : Oxford University Press, 2000.
- Laver, James, *British Military Uniforms*. Londres : Penguin, 1948.
- Lazarsfeld, Paul, *The Varied Sociology of Paul F. Lazarsfeld : Writings*. New York : Columbia University Press, 1982.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*. Paris : Crès, 1924.
- Leach, Andrew, *What Is Architectural History ?* Cambridge : Polity, 2010.
- Lethaby, William, *Architecture, Mysticism and Myth*. Londres : Percival, 1892.
- , *Architecture : An Introduction to the History and Theory of the Art of Building*. Londres : Williams & Northgate, 1912.
- Lévy, Marie-Françoise et Marie-Noëlle Sicard (dir.), *Les Lucarnes de l'Europe : Télévisions, cultures, identités, 1945-2005*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2008.

- Lewis, Jeremy, *Penguin Special: The Life and Times of Allen Lane*. Londres : Viking, 2005.
- Lipps, Theodor, *Ästhetische Faktoren der Raumschauung*. Hambourg : Voss, 1891.
 —, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*. Leipzig : Barth, 1897.
 —, *Ästhetik : Psychologie des Schönen und der Kunst*. Hambourg : Voss, 1903.
- Lively, Penelope, *The Road to Lichfield*. Harmondsworth : Penguin, 1977.
- Locher, Hubert, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 1750-1950*. Munich : Fink, 2001.
 —, « Das 'Handbuch Der Kunstgeschichte' : Die Vermittlung kunsthistorischen Wissens als Anleitung zum historischen Urteil », in : Reinink, Adriaan et Jeroen Stumpel (éd.), *Memory & Oblivion : Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*. Dordrecht : Kluwer, 1999.
- Lotz, Wilhelm, *Kunst-Topographie Deutschlands*. Cassel : Fischer, 1862.
- 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 : Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1981.
- Lussy, Florence de, *Jean Cassou, 1897-1986 : un musée imaginé*. Paris : BNF, 1995.
- Luther, Martin, *Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge*, édité par Markus Jenny. Cologne : Böhlau, 1985.
- Macarthur, John, « Strange Encounters in mid-century British Urbanism : Townscape, Anti-Scrape and Surrealism », *Panorama to Paradise : Proceedings of the XXIVth International Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, septembre 2007.
- MacCarthy, Fiona, *All Things Bright and Beautiful ; Design in Britain, 1830 to Today*. Londres : Allen & Unwin, 1972.
- MacInnes, Colin, *England, Half English*. New York : Random House, 1962.
- Macleod, Robert, *Style and Society : Architectural Ideology in Britain, 1835-1914*. Londres : RIBA, 1971.
- Maguire, Paddy et Jonathan Woodham (éd.), *Design and Cultural Politics : The « Britain Can Make It » Exhibition of 1946*. Londres : Leicester University Press, 1997.
- 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.
- Mallgrave, Harry, *Gottfried Semper : Architect of the Nineteenth Century. A Personal and Intellectual Biography*. New Haven : Yale University Press, 1996.
 —, *Modern Architectural Theory : A historical Survey, 1673-1968*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.

- Manièri-Elia, Mario, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*. Rome : Laterza, 1976.
- , « Il Complesso d'Enea : Nikolaus Pevsner e la Storiografica della 'Continuità' », *Casabella*, n° 423, 1997, pp. 60–69.
- Mann, Albrecht, *Die Neuromanik : Eine rheinische Komponente im Historismus des 19. Jahrhunderts*. Cologne : Greven, 1966.
- Mann, Klaus, *Der Wendepunkt : Ein Lebensbericht*. Berlin : Aufbau, 1974.
- Mann, Thomas, *Tonio Kröger*. Berlin : Fischer, 1903.
- , *Gesammelte Werke*. Francfort : Fischer, 1960.
- , *Briefe, 1889-1936*, édité par Erica Mann. Francfort : Fischer, 1961.
- , *Thomas Mann's Addresses, delivered at the Library of Congress, 1942-1949*. Washington : Library of Congress, 1963.
- , *L'artiste et la société : portraits, études, souvenirs*. Paris : Grasset, 1973.
- , *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Francfort : Fischer, 1974.
- , *Considérations d'un apolitique*. Paris : Grasset, 1975.
- , *Tagebücher*, édité par Peter de Mendelssohn et Inge Jens. Francfort : Fischer, 1977-1995.
- , *Essays, Band II : Für das neue Deutschland 1919-1925*, édité par Hermann Kurzke et Stephan Stachorski. Francfort : Fischer, 1993.
- Mansfield, Elizabeth (éd.), *Art History and its Institutions : The Nineteenth Century*. Londres : Routledge, 2002.
- Marchi, Riccardo, « Hans Tietze and Art History as *Geisteswissenschaft* in Early Twentieth-century Vienna », *Journal of Art Historiography*, n° 5, décembre 2011. [En ligne] <<http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/12/marchi.pdf>> (dernière consultation le 12 juillet 2014.)
- 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.
- Martin, François-René, « La 'migration' des idées, Panofsky et Warburg en France », *Revue Germanique Internationale*, n° 13, 2000, pp. 239-259.
- , « Unité des arts et docibilité », *Critique d'Art*, n° 15, 2000, pp. 29-32.
- Massey, Anne, *Out of the Ivory Tower : The Independent Group and Popular Culture*. Manchester : Manchester University Press, 2013.
- Matless, David, *Landscape and Englishness*. Londres : Reaktion, 1998.
- , « Topographic Culture : Nikolaus Pevsner and the Buildings of England », *History Workshop Journal*, n° 54, 2002, pp. 73-99.
- Maurer, Golo, *August Grisebach (1881-1950) : Kunsthistoriker in Deutschland. Mit einer Edition der Briefe Heinrich Wölfflins an Grisebach*. Ruppolding : Rutzen, 2007.
- McEwan, Dorothea, « A Tale of One Institute and Two Cities. The Warburg Institute », in : Wallace, Ian (éd.), *Yearbook of the Research Centre for German and Austrian Exile Studies*, vol. 1. Amsterdam : Rodopi, 1999, pp. 25-42.
- , *Fritz Saxl. Eine Biografie*. Vienne : Böhlau, 2012.
- Meißner, Else, *Qualität und Form in Wirtschaft und Leben*. Munich : Pflaum, 1950.

- 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, pp. 133-149.
- Michaud, Eric, *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*. Paris : Hazan, 2005.
- Michel, André (dir.), *Histoire de l'art : depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*. Paris : Colin, 1905.
- Michels, Karen, *Transplantierte Kunstwissenschaft : deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*. Berlin : Akademie, 1999.
- Middell, Matthias, « Méthodes de l'historiographie culturelle : Karl Lamprecht », *Revue germanique internationale*, n° 10, 2011, pp. 93-115.
- Mikes, George. *How to Be an Alien : A Handbook for Beginners and more Advanced Pupils*. Londres : Wingate, 1946.
- [Ministero della Pubblica Istruzione] (éd.), *Le XVII^e siècle européen : réalisme, classicisme, baroque. Palais des Expositions, Rome, décembre 1956 - janvier 1957*. Rome : De Luca, 1956.
- Moholy-Nagy, László, *The New Vision : From Material to Architecture*. New York : Brewer, Warren & Putnam, 1932.
- Morelli, Giovanni, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. Leipzig : Brockhaus, 1890.
- Morris, William, *Signs of Change : Seven Lectures Delivered on Various Occasions*. Londres : Reeves & Turner, 1888.
- Mosse, Werner et Julius Carlebach (éd.), *Second Chance : Two Centuries of German-Speaking Jews in the United Kingdom*. Tübingen : Mohr, 1991.
- Mount, Harry, « The Englishness of English Art Theory », *Oxford Art Journal*, vol. 25, n° 1, 2002, pp. 102-6.
- Mowl, Timothy, *Stylistic Cold Wars : Betjeman versus Pevsner*. Londres: Murray, 2000.
- Muche, Georg, *Blickpunkt : Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart*. Munich : Muller, 1961.
- [Musée national d'art moderne (Paris)], *Les sources du XX^e siècle : les arts en Europe de 1884 à 1914, exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 4 novembre 1960 au 23 janvier 1961*. Paris : Musée national d'art moderne, 1960.
- Musil, Robert, *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*. Hambourg : Rowohlt, 1955.
- Muthesius, Hermann, *Stilarchitektur und Baukunst : Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*. Mühlheim : Schimmelpfeng, 1901.
- , *Das englische Haus : Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*. Berlin : Wasmuth, 1904.
- , *Wie baue ich mein Haus ?* Munich : Bruckmann, 1915.
- Muthesius, Stefan, *Das englische Vorbild : Eine Studie zu der deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau uund Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert*. Munich : Prestel, 1974.
- Nadler, Josef, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes ; Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*. Berlin : Propyläen, 1938.

- Nerdinger, Winfried et Werner Oechslin (éd.), *Gottfried Semper 1803-1879 : Architektur und Wissenschaft*. Munich : Prestel, 2003.
- Neumann, Franz (éd.), *The Cultural Migration : The European Scholar in America*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1953.
- Ogée, Frédéric, « Pourquoi s'intéresser à l'art anglais ? », *Perspective*, vol. 2, octobre 2007, pp. 189-193.
- Osinski, Jutta 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.
- Paatz, Walter, *Die Kunst der Renaissance in Italien*. Stuttgart : Kohlhammer, 1953.
- Pächt, Otto, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis : Ausgewählte Schriften*. Munich : Prestel, 1977.
- Panofsky, Erwin, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*. Berlin : Reimer, 1915.
- , *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig : Teubner, 1924.
- , *Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York : Oxford University Press, 1939.
- , *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint Denis and its Art Treasures*. Princeton : Princeton University Press, 1946.
- , *Gothic Architecture and Scholasticism*. Latrobe : Archabbey, 1951.
- , *Meaning in the Visual Arts : Papers in and on Art History*. Garden City : Doubleday, 1955.
- , *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft (2^e édition revue et augmentée)*. Berlin : Hessling, 1974.
- , *Three Essays on Style*, édité par Irving Lavin et William Heckscher. Cambridge, Mass. : MIT, 1997.
- , *Korrespondenz 1910 bis 1936. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*, édité par Dieter Wuttke. Wiesbaden : Harrassowitz, 2001.
- et Fritz Saxl, *Dürers « Melencolia », eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*. Leipzig : Teubner, 1923.
- et Irving Lavin (éd.), *Meaning in the Visual Arts : Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*. Princeton : Institute for Advanced study, 1995.
- Parker, Derek (éd.), *Sacheverell Sitwell : A Symposium*. Londres : Rota, 1975.
- 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.
- Payne, Alina, « Pioneers of Modern Design by Nikolaus Pevsner », *Harvard Design Magazine*, n° 16, 2002.
- Persinger, Cindy, « Reconsidering Meyer Schapiro and the New Vienna School », *Journal of Art Historiography* n° 3, décembre 2010. [En ligne] <<http://arthistoriography.wordpress.com/number-3-december-2010/>> (dernière consultation le 15 juillet 2014).

Persuy, Sandra, « *Les sources du XX^e siècle : une vision européenne et pluridisciplinaire de l'art moderne* », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 67, 1999, pp. 31-63.

Peters Corbett, David, *The Modernity of English Art, 1914-30*. Manchester : Manchester University Press, 1997.

— (éd.), *The Geographies of Englishness : Landscape and the National Past, 1880-1940*. New Haven : Yale University Press, 2002.

— et Lara Perry, *English Art, 1860-1914 : Modern Artists and Identity*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2001.

Petropulos, Jonathan, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany*. New York : Oxford University Press, 2000.

Pfisterer, Ulrich (éd.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, vol. 1 : *Von Winckelmann bis Warburg*. Munich : Beck, 2007

— (éd.), *Klassiker der Kunstgeschichte*. Vol. 2 : *Von Panofsky bis Greenberg*. Munich : Beck, 2008.

Pfleiderer, Wolfgang. *Die Form ohne Ornament : Werkbundausstellung 1924*. Stuttgart : dtv, 1924.

Physick, John, *The Victoria and Albert Museum, the History of its Building*. Oxford : Phaidon, 1982.

Pick, Frank, *Britain must Rebuild : A Pattern for Planning*. Londres : Paul, Trench, Trubner, 1941.

Pieper, Paul, *Kunstgeographie : Versuch einer Grundlegung*. Berlin : Junker & Dünhaupt, 1936.

Pinder, Wilhelm, *Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie: weitere Untersuchungen*. Strasbourg : Heitz, 1905.

—, *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* (édition revue et augmentée). Berlin : Frankfurter Verlags-Anstalt, 1928.

—, *Deutsche Barockplastik*. Königstein : Langewiesche, 1933.

—, *Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907-1935*. Leipzig : Seeman, 1938.

—, *Reden Aus Der Zeit. Schriften Zur Deutschen Lebenssicht*. Leipzig : Seemann, 1934.

—, *Vom Wesen und Werden deutscher Formen : geschichtliche Betrachtungen*, vol. 1 : *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, bis zum Ende der staufischen Klassik*. Leipzig : Seemann, 1937.

—, *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.

Piper, John, *Romney Marsh*. Londres : King Penguin, 1950.

Polaczek, Ernst, *Georg Dehio : Ein Umriss seines Schaffens*. Berlin : de Gruyter, 1925.

- Pommier, Edouard, *Histoire et Théories de l'art : de Winckelmann à Panofsky*. Paris : PUF, 1994.
- Popper, Karl, *Logik der Forschung*. Vienne : Springer, 1934.
 —, *The Poverty of Historicism*. Londres : Routledge, 1957.
 —, *Unended Quest. An intellectual Autobiography*. Glasgow : Fontana, 1976.
- Posener, Julius, *Anfänge des Funktionalismus : Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlin : Ullstein, 1964.
 —, *Aufsätze und Vorträge, 1931-1980*. Braunschweig : Vieweg, 1981.
- Posse, Hans, *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden*. Dresde : Firmen, 1920.
- 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.
- Ramsbottom, John, *A Book of Roses, with Sixteen Colour Plates after the Originals in Redouté's « Roses »*. Hamrondsworth : Penguin, 1939.
- Ramsden, John, *Don't Mention the War : The British and the Germans since 1890*. Londres : Brown, 2006.
- Rasse, Paul, « La généalogie d'une institution : Nikolaus Pevsner, *Les académies d'art* », *Communication et langages*, vol. 123, n° 1, 2000, pp. 116-117.
- Read, Herbert, *Art Now : An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*. Londres : Faber & Faber, 1933.
 —, *The English Vision*. Londres : Eyre & Spottiswoode, 1933.
 —, *Art and Industry : The Principles of Industrial Design*. Londres : Faber & Faber, 1934.
- [Residenzmuseum München] (éd.), *Le siècle du Rococo : art et civilisation du XVIII^e siècle : quatrième exposition sous les auspices du Conseil de l'Europe, 15 juin-15 septembre 1958, Munich, Residenz : catalogue*. [Munich] : Rinn, 1958.
- Reviron-Piégay, Floriane (éd.), *Englishness Revisited*. Newcastle : Cambridge Scholarly Press, 2009.
- Rewald, John, *Post-Impressionism : From van Gogh to Gauguin*. New York : Museum of Modern Art, 1956.
- Richard, Lionel, *Le nazisme et la culture*. Paris : Maspéro, 1978.
- Richards, James, *An Introduction to Modern Architecture*. Harmondsworth : Penguin, 1940.
 —, « Destruction and Reconstruction », *Architectural Review*, vol. 91, février 1942, pp. 39-42.
 —, *Memoirs of an Unjust Fella*. Londres : Weidenfeld & Nicholson, 1980.
- Riley, Norman, *Some British Moths*. Harmondsworth : Penguin, 1945.
- Riegl, Alois, *Gesammelte Aufsätze*, Berlin : Mann, 1995.
 —, *Stilfragen : Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (2^e édition). Berlin : Schmidt & Co, 1923.

- Rilke, Rainer Maria, *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*. Leipzig : Insel, 1912.
- Roberts, Sian, *Place, Life Histories and the Politics of Relief : Episodes in the Life of Francesca Wilson, humanitarian educator activist*. Thèse, avril 2010, Université de Birmingham.
- Röder, Werner et Herbert Strauss (éd.), *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933*, vol. I : *Politik, Wirtschaft, Öffentliches Leben*. Munich : Sauer, 1980.
- Rosand, David, « Rudolf Wittkower, 1901-1971 », *Proceedings of the British Academy*, vol. 90, 1995, pp. 557-570.
- Rosso, Michela, *La storia utile. Patrimonio e modernità nel lavoro di John Summerson e Nikolaus Pevsner : Londra 1928-1955*. Turin : Comunit'a, 2001.
- Rowland, Kurt. *A History of the Modern Movement : Art, Architecture, Design*. Londres : Looking & Seeing, 1973.
- [Rundfunk im Amerikanischen Sektor Berlins] (éd.), *RIAS Berlin vom « Drahtfunk » zum nationalen Hörfunk*. Berlin : RIAS Berlin, Abt. Presse und Information, 1992.
- Russell, Gordon, *Designer's Trade: Autobiography of Gordon Russell*. Londres : Allen & Unwin, 1968.
- Rüther, Günther (éd.), *Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*. Paderborn : Schöningh, 1997.
- Saint, Andrew, *The Image of the Architect*. New Haven : Yale University Press, 1983.
- Sarkowski, Heinz, *Der Insel Verlag. Eine Bibliographie 1899-1969*. Francfort : Insel, 1999.
- , *Fünfzig Jahre Insel-Bücherei, 1912-1962*. Francfort : Insel, 1962.
- Saxl, Fritz, *British Art and the Mediterranean*. Londres : Oxford University Press, 1948.
- Schapiro, Meyer, « New Viennese School », *Art Bulletin*, vol. 18, 1936, pp. 258-66.
- , « Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius », *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 7 no 1, 1938, pp. 291-293.
- Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, édité par Ernst Behler, vol. 2 : *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Munich : Schöningh, 1967.
- Schlosser, Julius, *Die Kunstliteratur : Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Vienne : Schroll, 1924.
- , « 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, pp. 145-228.
- Schmarsow, August, *Die Kunstgeschichte an unsern Hochschulen*. Berlin : Reimer, 1891.
- , *Das Wesen der architektonischen Schöpfung : Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893*. Leipzig : Hiersemann, 1894.
- , *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.
- , « Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie : Ein Versuch zur Verständigung », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1907, pp. 469-500.
- , « Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 9, 1914, pp. 66-95.
- , « Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 13, 1918, pp. 165-190 et pp. 225-258.

Schmidt, Joost, Heinz Loew, et Helene Nonne-Schmidt, *Lehre und Arbeit am Bauhaus 1919-32*. Düsseldorf : Marzona, 1984.

Schmoller, Hans et Gerald Cinamon, *Hans Schmoller, Typographer : His Life and Work*. Redhill : Monotype Corporation, 1987.

Schnack, Friedrich, *Das Leben der Schmetterlinge : Naturdichtung*. Leipzig : Insel, 1942

Scholem, Gershom, « Walter Benjamin und Felix Noeggerath », *Merkur*, n° 2, 1981, pp. 135-143.

Scholtyssek, Joachim (éd.), *Universitäten und Studenten im Dritten Reich. Bejahung, Anpassung, Widerstand*. Berlin : Lit, 2008.

Schrapel, Claudia, *Johann D. 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.

Schwarz, Egon et Matthias Wegner (éd.), *Verbannung : Aufzeichnungen deutscher Schriftsteller im Exil*. Hambourg : Wegner, 1964.

Scott, Geoffrey, *The Architecture of Humanism, a Study in the History of Taste*. Londres : Constable, 1914.

Seabrook, Jeremy, *The Refuge and the Fortress : Britain and the Persecuted, 1933-2008*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008.

Sedlarz, Claudia et Rolf Hermann 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*. Salzburg : Müller, 1948.

—, *Kunst und Wahrheit : Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte* (édition revue et augmentée). Mittenwald: Mäander, 1978.

—, *Epochen und Werke : Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*. Munich : Mäander, 1982.

Semper, Gottfried, *Wissenschaft, Industrie und Kunst : Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles, bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*. Braunschweig : Vieweg, 1852.

- , *Akademische Vorträge*. Zurich : Meyer & Zeller, 1856.
- , *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik : Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Munich : Bruckmann, 1860.
- Seo, Jang-Weon, *Die Darstellung der Rückkehr : Remigration in ausgewählten Autobiographien deutscher Exilautoren*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2004.
- Seyfert, Michael, *Im Niemandsland : Deutsche Exilliteratur in britischer Internierung*. Berlin : Arsenal, 1984.
- Sherman, Ari, *Island Refuge : Britain and Refugees from the Third Reich 1933-1939*. Ilford : Cass, 1994.
- Simmel, Georg, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin : Duncker & Humboldt, 1908.
- , *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*. Paris : PUF, 1999
- Sitt, Martina, *Kunsthistoriker in eigener Sache : Zehn autobiographische Skizzen*. Berlin : Reimer, 1990.
- Sitte, Camillo, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Bâle : Birkhäuser, 2007.
- Sitwell, Sacheverell et Anthony Ayscough, *German Baroque Sculpture*. Londres : Duckworth, 1938.
- Snowman, Daniel, *The Hitler Émigrés : The cultural Impact on Britain of Refugees from Nazism*. Londres : Chatto & Windus, 2002.
- Sombart, Werner, *Kunstgewerbe und Kultur*. Berlin : Marquardt, 1908.
- Spalding, Frances, *British Art since 1900*. New York : Thames and Hudson, 1986.
- Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes* (2 vol.). Munich : Beck, 1922-1924.
- Springer, Anton, *Bilder aus der neuern Kunstgeschichte*. Bonn : Marcus, 1886.
- Storer, Colin, *Britain and the Weimar Republic : The History of a Cultural Relationship*. Londres : Tauris, 2010.
- Strauss, Herbert (éd.), *Die Emigration der Wissenschaften nach 1933 : disziplingeschichtliche Studien*. Munich : Saur, 1991.
- Strindberg, August, *Totentanz*. Munich : Müller, 1917
- , *Märchenspiele. Ein Traumspiel*. Munich : Müller, 1920.
- Strong, Roy, *The Spirit of Britain : A narrative History of the Arts*. Londres : Pimlico, 2000.
- Strzygowski, Josef, *Die Krisis der Geisteswissenschaften : Vorgeführt am Beispiele der Forschung ueber bildende Kunst*. Vienne : Schroll, 1923.
- Stuchtey, Benedikt et Peter Wende (éd.), *British and German Historiography 1750-1950 : Traditions, Perceptions and Transfers*. Oxford : Oxford University Press, 2000.
- Suckale, Robert, « Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945 », *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, vol. 4, n° 14, 1986, pp. 5-17.
- Summerson, John, *Architecture in Britain, 1530 to 1830*. Londres : Penguin, 1953.

- (éd.), *Concerning Architecture : Essays on Architectural Writing presented to Nikolaus Pevsner*. Londres : Lane, 1968.
- Sunwoo, Irene, « Whose Design ? The Museum of Modern Art and Pevsner's *Pioneers* », *Getty Research Journal*, n° 2, 2010, pp. 69-82.
- Sutton, Denys, « Profile : Denis Mahon », *Apollo*, vol. 108, octobre 1978, pp. 266-267.
- Symonds, R., *A History of English Clocks*. Harmondsworth : Penguin, 1946.
- Tafari, Manfredo, *Theories and History of Architecture*. Londres : Granada, 1980.
- Taut, Bruno, *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*. Stuttgart : Hoffmann, 1929.
—, *Modern Architecture*. Londres : The Studio, 1929.
- Thurley, Simon, *The Building of England : How the History of England has shaped our Buildings*. Londres : Collins, 2013.
- Tietze, Hans, *Die Methode der Kunstgeschichte : Ein Versuch*. Leipzig : Seeman, 1913.
—, *Lebendige Kunst-Wissenschaft : Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*. Vienne : Krystall, 1925.
- Timms, Edward et Jon Hughes (éd.), *Intellectual Migration and Cultural Transformation*. Vienne : Springer, 2003.
- 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.
- Trott zu Solz, August von, *Denkschrift über die Förderung der Auslandsstudien*. Berlin : Haus der Abgeordneten, 1917.
- 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.
- Turner, Victor, *The Forest of Symbols : Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca : Cornell University Press, 1967.
- Unverfehrt, Gert, *In memoriam Wolfgang Stechow : Lehrsammlung & Kunstmuseum zugleich*, [s. i.], 1980.
- Vasold, Georg, « Riegl, Strzygowski und die Entwicklung der Kunst : für Artur Rosenauer zur Emeritierung », *Ars*, vol. 41, n° 1, 2008, pp. 95-111.
- Vaughan, William, « The Englishness of British Art », *Oxford Art Journal*, vol. 13, n° 2, 1990, pp. 11-23.
- Vischer, Theodor, *Studien zur Kunstgeschichte*. Stuttgart: A. Bonz, 1886.
—, *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen : Zum Gebrauche für Vorlesungen* (2^e édition). Munich : Meyer & Jessen, 1922.
- Voigt, Wolfgang et Hartmut Frank (éd.), *Paul Schmitthenner 1884-1972*. Tübingen : Wasmuth, 2003.
—, Roland May, Uwe Bresan et Philipp Sturm (éd.), *Paul Bonatz 1877-1956*. Tübingen : Wasmuth, 2010.

- Voss, Hermann. *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*. Berlin : Grote, 1920.
- , *Die Malerei des Barock in Rom*. Berlin : Propyläen, 1924.
- Votteler, Arno (éd.), *Adolf G. Schneck, 1883-1971 : Leben – Lehre – Möbel – Architektur*. Stuttgart : Institut für Innenarchitektur und Möbeldesign, 1983.
- Waetzoldt, Wilhelm. *Deutsche Kunsthistoriker*. Berlin : Hessling, 1965-1986.
- Wagner, Anthony, *Heraldry in England*. Harmondsworth : Penguin, 1946.
- Wallace, Ian (éd.), *Aliens – Uneingebürgerte. German and Austrian Writers in Exile*. Amsterdam : Rodopi, 1994.
- (éd.), *German-Speaking Exiles in Great Britain*. Amsterdam : Rodopi, 1999.
- Warde, Beatrice, « In Memoriam Richard Bertram Fishenden », *The Penrose Annual : A Review of the Graphic Arts*, vol. 51, 1957.
- Warmington, Eric, *A History of Birkbeck College, University of London, during the Second World War, 1939-1945*. Londres : Birkbeck College, 1954.
- Wasserstein, Bernard, *Britain and the Jews of Europe, 1939-1945* (2e édition). Londres : Leicester University Press, 1999.
- Waterhouse, Ellis, « Art as a 'Piece of History' », *The Listener*, 6 novembre 1952, pp. 761-762.
- , *Painting in Britain 1530-1790*. Harmondsworth : Penguin, 1953.
- Watkin, David, *Morality and Architecture : The Development of a Theme in architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*. Oxford : Clarendon, 1977.
- , *The Rise of Architectural History*. Londres : Architectural Press, 1980.
- , « Sir Nikolaus Pevsner : a Study in Historicism », *Apollo*, septembre 1992, pp. 169-172.
- , *Morality and Architecture Revisited*. Londres : Murray, 2001.
- Watson, George, *Never Ones for Theory ? : England and the War of Ideas*. Cambridge : Lutterworth Press, 2000.
- Weber, Max, *Wissenschaft als Beruf*. Munich : Duncker & Humblot, 1919.
- , *Le savant et le politique*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1963.
- , *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen : Mohr, 1921.
- , *Wirtschaftsgeschichte*, Munich : Duncker & Humblot, 1923.
- Wedgwood, Alexandra, *Le Mouvement romantique*. Paris : Publications filmées d'art et d'histoire, 1969.
- Weigert, Hans, *Die Kunst von Heute als Spiegel der Zeit*. Leipzig : Seemann, 1934.
- Weinreich, Max, *Hitler's Professors : the Part of Scholarship in Germany's Crimes against the Jewish People*. New York : Yiddish Scientific Institute, 1946.
- 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.

Wendland, Ulrike, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil : Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*. Munich : Saur, 1999.

Whiteley, Nigel, *Reyner Banham : Historian of the Immediate Future*. Cambridge, Mass. : MIT, 2002.

Whyte, Iain Boyd, « Nikolaus Pevsner : Art History, Nation, and Exile », *RIHA Journal*, n° 75, 23 octobre 2013. [En ligne] <<http://www.riha-journal.org/articles/2013/2013-oct-dec/whyte-pevsner>> (dernière consultation le 12 juillet 2014.).

— et Claudia Heide, « Art History and Translation », *Diogenes*, vol. 58, n° 3, 2012, pp. 45-54.

Wilenski, Reginald, *The Modern Movement in Art*. Londres : Faber & Faber, 1928.

Williams, William E., *The Penguin Story, 1935-1956*. Harmondsworth : Penguin, 1956.

Wilson, Angus, *Setting the World on Fire*. Londres : Secker & Warburg, 1980.

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

—, *Strange Island; Britain through Foreign Eyes, 1395-1940*. London; New York: Longmans, Green, 1955.

—, *They Came as Strangers : The Story of Refugees to Great Britain*. Londres : Hamilton, 1959.

Winter, Carl, *Elizabethan Miniatures*. Londres : Penguin, 1943.

Wittkower, Margot et Teresa Barnett, *Partnership and Discovery, Margot and Rudolf Wittkower*. Los Angeles : Getty Center for the History of Art and the Humanities et J. Paul Getty Trust, 1994.

Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*. Londres : Warburg Institute, 1949.

—, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*. Harmondsworth : Penguin, 1956.

—, « 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.

Wolfe, Tom, *From Bauhaus to Our House*. New York : Farrar Straus Giroux, 1981.

Wölfflin, Heinrich, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Munich : Wolf, 1886.

—, *Renaissance und Barock : Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*. Munich : Ackermann, 1888.

—, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Munich : Bruckmann, 1915.

—, *Das Erklären von Kunstwerken*. Leipzig : Seemann, 1921.

—, *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Bâle : Schwabe, 1941.

—, *Kleine Schriften (1886-1933)*, édité par Joseph Gantner. Bâle : Schwabe, 1946.

—, *Gedanken zur Kunstgeschichte : gedrucktes und ungedrucktes*. Bâle : Schwabe, 1947.

—, *Autobiographie, Tagebücher und Briefe : 1864 – 1945*, édité par Joseph Gantner. Bâle : Schwabe, 1984.

- Woodfield, Richard, *Art History as Cultural History : Warburg's Project*. Amsterdam : G+B Arts, 2001
- Woolf, Virginia. *Roger Fry, a Biography*. New York : Harcourt, 1940.
- Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung : Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (3^e édition). Munich : Piper, 1911.
- Wright, Patrick, *On living in an old Country : The national Past in contemporary Britain*. Londres : Verso, 1985.
- Wulf, Josef, *Die bildenden Künste im Dritten Reich : Eine Dokumentation*. Hambourg : Rowohlt, 1966.
- 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. 199-146.
- Zeitler, Rudolf Walter, « Über die ersten Handbücher der Kunstgeschichte und ihre Nachfolge », *Abhandlungen der Braunschweïischen Wissenschaftlichen Gesellschaft*, vol. 47, 1996, pp. 241-56.
- Zevi, Bruno, *Saper vedere l'architettura ; saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Turin : Einaudi, 1948.
- Zimmerman, David, « The Society for the Protection of Science and Learning and the politicization of British Science in the 1930s », *Minerva*, vol. 44, 2006, pp. 25-45.
- Zimmermann, Michael (éd.), *The Art Historian : National Traditions and Institutional Practices*. Williamstown : Sterling, 2003.
- Zucker, Paul, « The Paradox of architectural Theories at the Beginning of the 'Modern Movement' », *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 10, n° 3, octobre 1951, pp. 8-14.
- Zuckmayer, Carl, *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*. Francfort : Fischer, 1966.
- , *Deutschlandbericht für das Kriegsministerium der Vereinigten Staaten von Amerika*. Göttingen : Wallstein, 2004
- Zweig, Stefan, *Die Welt von Gestern : Erinnerungen eines Europäers*. Francfort : Fischer, 1962.
- , *Le Monde d'hier, Souvenirs d'un Européen*. Paris : Belfond, 1993.

Index des noms de personnes

A

Ache, Jean-Baptiste 456, 474
Adorno, Theodor 54, 89
Agucchi, Giovanni Battista 216
Albert (de Saxe-Cobourg-Gotha) 58-59
Albert le Grand 327
Alberti, Leon Battista 220, 297-298
Alloway, Lawrence 214
Altdorfer, Albrecht 354
Adam, Leonhard 496
Anders, Günther 60
Anderson, John 114
Antal, Frederick 178, 272
Appleton, Edward 357
Argan, Giulio Carlo 456
Asam, Cosmas Damian 257
Asam, Egid Quirin 257
Ashbee, Charles Robert 169
Auden, W. H. (Wystan Hugh) 349
Austen, Jane 55
Ayscough, Anthony 255, 258-259

B

Bacon, Francis 243
Baillie Scott, Mackay Hugh 466
Banham, Reyner 197, 213-214, 267,
299-300, 333, 338, 475
Barlach, Ernst 308
Barocci, Federico 244
Beckmann, Max 159 (n. 135)
Beerbohm, Max 322
Behrens, Peter 472, 485-486, 503
Bell, Charles 197
Bell, Clive 198
Bell, George (évêque de Chichester) 108
Bellini, Giovanni 192, 208-209
Benesch, Otto 496
Benjamin, Walter 143
Bernard, Émile 482
Berenson, Bernard 22 (n. 25), 198-199
Bernini, Gian Lorenzo 257
Betjeman, John 22, 370-372, 491
Beveridge, William 94-95, 97, 110
Bevin, Ernest 122
Bing, Gertrud 115, 171
Bingen, Hildegarde (de) 327
Birley, Robert 357, 388-389, 391
Blake, William 306, 310, 353
Bland, Neville 105
Bloch, Ernst 60
Blomfield, Reginald 261,
Blunt, Anthony 214, 222-223, 259, 496
Boccioni, Umberto 485
Böckstiegel, Peter August 159 (n. 135)
Bode, Wilhelm (von) 22 (n. 25), 158, 160

Bøe, Alf 468
Bonatz, Paul 452 (n. 95)
Bonington, Richard Parkes 306
Borenius, Tancred 62, 172-177, 193, 208,
215, 225, 227, 274, 491
Borromini, Francesco 298
Bowness, Alan 458
Bracken, Brendan 120
Bradbury, Ray 493
Bramante, Donato 297-298
Brandon-Jones, John 217
Brendel, Otto 496
Brentano, Clemens 354
Breuer, Marcel 283, 501
Briggs, Martin 271, 276
Brinckmann, Albert Erich 331-332
Bronzino 224
Brown, Ford Madox 351
Brown, Lancelot (Capability) 353
Brückwald, Otto 38
Bruhns, Leo 33, 151, 170, 254-255, 305
Burckhardt, Jacob 141, 237, 249, 254, 275,
295, 303, 329
Burger, Fritz 331-332
Burke, Edmund 353
Burschel, Friedrich 121
Buscher, Alma 263
Buschor, Ernst 146

C

Caravage 173, 216-217
Cassirer, Ernst 171
Cassou, Jean 454-465, 468, 473-474, 476,
478-480, 487
Castelle, Friedrich 169
Cecil, William 416
Cervantes, Miguel (de) 44
Cézanne, Paul 398, 455, 464, 471
Chamberlain, Neville 106
Champeaux, Alfred (de) 137
Chaslin, François 407
Châtelet, Albert 465, 469
Churchill, Winston 106
Clark, Kenneth 114, 192, 197-199, 201,
207-209, 215, 237, 274, 352, 430, 490
Clifton-Taylor, Alec 177
Coates, Wells 366
Cohn, Leonie 356
Cole, Henry 277, 282
Conant, Kenneth 422, 496
Constable, John 306, 310, 413
Constable, William 80-81, 116, 171, 173,
176-177, 188, 191, 194-196, 199
Cooper, Douglas 496
Courtauld, Samuel 188
Cuvilliers, François (de) 257

D

Dalton, Hugh 432
Dante 54, 243

Darwin, Robin 437
 Däubler, Theodor 40
 Dearstyne, Howard 347-348
 Dehio, Georg 31, 133, 136-137, 140, 156-157,
 229, 232-233, 326, 360-367
 Denis, Maurice 482
 Dickens, Charles 44, 55
 Diderot, Denis 222
 Dieckmann, Erich 263
 Dilly, Heinrich 418
 Dilthey, Wilhelm 138, 238
 Disraeli, Benjamin 58-59
 Dix, Otto 157, 159 (n. 135)
 Döblin, Alfred 59, 376-378, 381-382, 385,
 387-388, 394-395
 Döring, Oscar 362
 Dostoevski, Fiodor 43
 Dürer, Albrecht 145-146, 149, 160, 241,
 259, 308, 354, 360
 Dvořák, Max 137, 154, 182-183, 198, 238,
 240, 244-246, 249, 254, 270

E

Eckardt, Eva (von) 171
 Eichendorff, Joseph (von) 354
 Einem, Herbert (von) 170, 419
 Einsiedel, Wolfgang (von) 120
 Elisabeth I 243
 Erfurth, Hugo 159 (n. 135)
 Evans, Joan 311

F

Fallada, Hans 82
 Farr, Michael 217, 287
 Fechter, Paul 168
 Fein, Otto 171
 Feldbauer, Max 159 (n. 135)
 Felixmüller, Conrad 159 (n. 135)
 Fiedler, Konrad 136
 Fielding, Henry 55
 Fiorillo, Johann 160
 Fishenden, R. B. (Richard Bertram) 320-21
 Fischer, Johann Michael 257
 Fleming, John 409
 Fleming, Paul 45
 Fletcher, Banister 299
 Florence, Philip Sargant 87, 115, 145, 276,
 278-280
 Floud, Peter 458
 Fontane, Theodor 47
 Fox, Charles James 353
 Franco, Francisco 108
 Frankfort, Henri 496
 Frankl, Paul 295, 340, 496
 Franks, Oliver 357
 Frédéric II 241, 243
 Freud, Sigmund 54
 Frey, Dagobert 313, 496

Friedenthal, Richard 107
 Friedländer, Max 191, 193-197, 227, 249
 Friedländer, Walter 244-245
 Friedrich, Caspar David 307-308, 310
 Frisch, Max 376, 382, 385-386, 393-394
 Fröhlich-Bum, Lili (Karolina) 249
 Fromentin, Eugène 232
 Frost, Eunice 340, 419 (n. 183)
 Fry, Roger 17, 172, 198, 200-203, 205,
 236-237, 311-312, 490
 Furtwängler, Wilhelm 166

G

Gainsborough, Thomas 306, 337
 Gall, Ernst 137, 148
 Gargallo, Pablo 470
 Gaudí, Antoni 470, 478
 Gauguin, Paul 482-483, 502
 Gebhardt, Bruno 136
 Gelder, Jan (van) 496
 George V 57-58
 George, Stefan 44
 Gerhardt, Elena 40
 Giedion, Sigfried 214, 262, 269, 467
 Giotto 208-209, 224
 Gloag, John 284
 Goebbels, Joseph 109, 165-166
 Goethe, Johann Wolfgang (von) 41-42,
 44-47, 49, 51, 54, 121, 355
 Goldschmidt, Adolph 33, 136, 145,
 148-149, 220
 Gombrich, Ernst 206-207, 219-221, 231,
 238-239, 261, 290-291, 334, 337, 491
 Goodale, Ernest 430
 Goodison, Jack 206
 Gould, John 322
 Grautoff, Otto 158 (n. 131)
 Greco (le) 204, 224, 249
 Grigson, Geoffrey 348-349, 496
 Grimm, Hermann 147, 249
 Grimm, Jacob 37, 57, 64, 101
 Grisebach, August 417-418
 Grodecki, Louis 422
 Gropius, Ilse 266, 268
 Gropius, Walter 25, 30, 82-83, 116-117,
 262-269, 282-284, 346-347, 375,
 397-402, 404, 481, 485-486, 499
 Grote, Ludwig 411
 Grünewald, Matthias 259, 307-308,
 421-422
 Guercino 215
 Guérin, Jacques 456
 Guimard, Hector 461, 470-471, 475
 Gurlitt, Cornelius 362

H

Haendel, Georg Friedrich 258
 Haesler, Otto 264

Haffner, Sebastian (Raimund Pretzel) 102, 108, 119-121
 Haftmann, Werner 409
 Hamilton, George 496
 Hamilton, Richard 214
 Hampe, Karl 136
 Hare, Richard Gilbert 120
 Hastings, Hubert de Cronin 342, 344
 Haupt, Richard 362
 Hauptmann, Gerhard 51
 Hauser, Arnold 272
 Hauttmann, Max 143
 Hawksmoor, Nicholas 209
 Haydn, Joseph 257
 Hebbel, Friedrich 45
 Hecht, Hans 161-162
 Hegel, Goerg Wilhelm Friedrich 198
 Heil, Bernhard 136
 Heinze, Richard 40
 Hellmann, Siegmund 152-153
 Herder, Johann Gottfried 46
 Hettner, Otto 159 (n. 135)
 Heydenreich, Ludwig 496
 Hildebrand, Adolf (von) 232
 Hill, Archibald 114, 117
 Hille, Gettrud 294
 Hirt, Aloys 147
 Hitchcock, Henry-Russell 263, 333, 496
 Hitler, Adolf 70-72, 75, 95, 101, 108, 111-112, 158, 307-309, 391
 Hoerner, Margarete 249
 Hofer, August 159 (n. 135)
 Hoffmann, Ludwig (von) Hoffmann
 Hogarth, William 222, 306, 336, 413-414, 423-424
 Holbein, Hans 259
 Hölderlin, Friedrich 199
 Hollinghurst, Alan 372
 Honnecourt, Villard (de) 326
 Honour, Hugh 409
 Horne, George Francis Troup 179
 Hubbard, Lorna 392
 Huf, Fritz 159 (n. 135)
 Humboldt, Wilhelm (von) 37, 147

I

Ironside, Christopher 453

J

Jäckh, Ernst 89
 Jawlensky, Alexej (von) 159 (n. 135)
 James, Henry 55
 Jaspers, Karl 386
 Johnson, Philip 70, 399
 Jonas, Ludwig 159 (n. 135)
 Jones, Owen 277
 Jones, Peter 344
 Joyce, James 54
 Jules II 296

K

Kallin, Anna 353-354
 Kauffmann, Hans 415
 Kautzsch, Rudolf 33, 150-151, 232, 245, 254, 362
 Kerr, Alfred 80, 88, 101
 Kippenberg, Anton 319
 Kirchner, Ernst Ludwig 159 (n. 135)
 Kitzinger, Ernst 146, 496
 Klee, Paul 349
 Klein, Fritz 168
 Kleist, Heinrich (von) 44
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 47
 Kluckhohn, Paul 169
 Knight, Richard Payne 352, 411
 Knox, Geoffrey 72
 Köhler, Wilhelm 178
 Kockel, Marianne 380
 Kokkelink, Günther 421
 Kokoschka, Oskar 157, 353
 Kolbe, Georg 159 (n. 135)
 Kötzschke, Rudolf 152
 Krautheimer, Richard 496
 Kretzschmar, Bernhard 159 (n. 135)
 Kris, Ernst 221, 239
 Krohne, Gottfried Heinrich 419
 Kubler, George 496
 Kugler, Franz 147, 237, 329
 Kurlbaum, Alfred 41, 125
 Kurz, Otto 215

L

Labò, Enrica 402
 Labò, Mario 398, 402-403, 407
 Laffite, François 109
 Lamb, Edward Buckton 367
 Lamprecht, Karl 135-136
 Lane, Allen 234, 317-322, 328, 336, 340
 Langui, Émile 456, 476, 487
 Lavedan, Pierre 340, 496
 Lawrence, A. W. (Arnold Walter) 496
 Lazarsfeld, Paul 26-28, 35, 185, 289
 Le Corbusier 264, 349-350, 375, 485, 486
 Lehmann-Brockhaus, Otto 170
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 258
 Leischner, Margaret 438
 Léonard de Vinci 198, 208
 Leslie, Samuel 435-437
 Lewis, Wyndham 349
 Liebermann, Max 159 (n. 135)
 Lipps, Theodor 144, 231, 240
 Lissitzky, Lazar 159 (n. 135)
 Lively, Penelope 372
 Loeb, Hermann 409
 Longhena, Baldassarre 296
 Longhi, Roberto 22 (n. 25)
 Lorrain, Claude 353
 Louis de Hesse-Darmstadt 466, 474
 Lothar, Hans 119-120
 Lübke, Wilhelm 329-331

Luther, Martin 49, 77 (n. 165), 354

M

MacInness, Colin 287, 426
Mackintosh, Charles Rennie 463-465, 467
Mackmurdo, Arthur 459, 483
Mahon, Denis 215-217
Mâle, Émile 22 (n. 25), 150-151, 256
Malraux, André 468
Manieri-Elia, Mario 21
Mann, Albrecht 420
Mann, Heinrich 48
Mann, Klaus 44
Mann, Thomas 29, 43-45, 47-49, 51-53, 54, 70-71, 82, 121
Mare, Eric (de) 467
Marinetti, Filippo 485
Martin, Kurt 456
Maud, John 179
May, Ernst 264
McHale, John 214
Meades, Jonathan 13
Meidner, Ludwig 159 (n. 135)
Meier, Hans 171
Meier, Michael 421-422
Meier, Paul Jonas 362
Meier-Graefe, Julius 22 (n. 25)
Mende, Dietrich 120
Mendelsohn, Erich 82
Mendelsohn, Peter (de) 120
Meyer, Erich 148
Meynell, Francis 430
Michalski, Ernst 233
Michel, André 331-332, 340
Michel-Ange 144, 298, 306, 367
Mikès, George 86
Mises, Ludwig (von) 94
Moholy-Nagy, László 282
Molière 44
Möller, Edmund 159 (n. 135)
Möller, Hans-Herbert 420
Moore, Henry 349, 413
Morelli, Giovanni 191, 199
Morris, William 63, 168-169, 217-266, 269, 279, 282, 368, 397-399, 402, 460, 463, 482, 499
Mowl, Timothy 371
Mozart, Wolfgang Amadeus 256
Muche, Georg 453
Müller, Fritz 438
Munch, Edvard 159 (n. 135), 398
Munro, John A. R. 118
Musil, Robert 51
Mussolini, Benito 108
Muthesius, Hermann 22 (n. 26), 46, 263, 424-425
Muthesius, Stefan, 22 (n. 26)

N

Nadler, Josef 414

Nairn, Ian 362
Neumann, Balthasar 299, 367
Neumeyer, Alfred 148
Nietzsche, Friedrich 49-50, 54
Nikisch, Arthur 39
Noderfalk, Carl 456
Nolde, Emil 159, 307-308

O

Oberhammer, Vinzenz 456
Olden, Rudolf 112
Oppenheimer, Joseph 159 (n. 135)
Oppenheimer, Robert 357
Ozinga, M. D. (Murk Daniel) 496

P

Paatz, Walter 417-419
Pächt, Otto 397
Paderewski, Ignacy Jan 39
Palladio, Andrea 220
Paolozzi, Eduardo 214
Panofsky, Erwin 22 (n. 25), 132, 145-146, 171, 177-178, 189-190, 221, 226-227, 231, 241, 244, 249, 326, 490
Parmesan, Francesco 224
Payne, Robert 496
Pechstein, Max 159 (n. 135)
Pehnt, Wolfgang 403-404
Pevsner, Annie (née Perlmann) 33, 38, 40, 77, 353
Pevsner, Carola (née Kurlbaum) 33, 40, 43, 54-55, 58, 66, 74, 80, 85, 110, 165, 167-168, 170, 177, 180, 182, 379, 381, 383, 390
Pevsner, Dieter 91, 379-380, 389, 391
Pevsner, Heinrich (Heinz) 39, 43
Pevsner, Hugo 33, 38-39
Pevsner, Thomas 379
Pevsner, Uta 90-91, 379, 384
Picasso, Pablo 28
Pick, Frank 114, 117, 429
Piggot, Stuart 496
Pinder, Wilhelm 22 (n. 25), 29, 33, 122, 133, 136, 138-139, 144, 146-148, 151-157, 160, 164, 169-170, 183, 186-187, 209, 229-230, 233, 235, 239-240, 244-245, 249, 251-252, 254-256, 293-294, 304-306, 326, 341, 354, 357, 360, 418
Piper, John 322, 349
Pirelli, Antonio 405
Plaute 44
Poeschel, Carl Ernst 319
Pollnitz, Rudolf (von) 319
Pontormo 224
Pope-Hennessy, John 496
Popper, Karl 225
Porter, Arthur Kingsley 22 (n. 25)
Posse, Hans 157-160
Poussin, Nicolas 244

Price, Uvedale 345, 411
Pugin, Augustus 420

R

Rathbone, Eleanor 120
Read, Herbert 83, 200, 236, 284-285, 349,
356, 430
Redgrave, Richard 277
Reichenheim, Julius Oskar 120
Reith, John 357
Rembrandt 252, 306
Reni, Guido 215
Repton, Humphry 411
Reynolds, Joshua 306, 337
Rice, David Talbot 178
Richards, James 342
Richardson, Henry Hobson 479
Ridler, Vivian 399
Riegl, Alois 22 (n. 25), 149, 198, 208, 270,
330
Riehl, Berthold 140-141, 143
Riemerschmid, Richard 472, 503
Riess, Gertrud 159 (n. 135)
Rilke, Rainer Maria 319
Rodin, Auguste 471
Roëll, David 456
Rollin, Andrée 475
Rosse, Anne 368-369
Rossetti, Dante Gabriel 310
Rosso Fiorentino 224
Rousseau, Henri (Douanier) 398
Rowland, Benjamin 496
Runge, Philipp Otto 308, 310
Ruskin, John 207, 215, 265, 368
Russell, Bertrand 357
Russell, Gordon 77, 82, 179, 283

S

Sant'Elia, Antonio 399, 485
Sauvage, Henri 474
Saxl, Fritz 115, 145-146, 171-172, 197, 215,
239, 241
Seymour, Charles 496
Shakespeare, William 44, 243, 416
Schapiro, Meyer 397-398
Schiller, Friedrich (von) 41, 44
Schinkel, Karl Friedrich 310
Schlegel, Friedrich 46, 310
Schleicher, Kurt (von) 72
Schlosser, Julius (von) 22 (n. 250, 215-216,
218, 239, 271
Schmarsow, August 149, 153, 157, 170,
231-232, 235, 240-241, 249, 254-255,
270, 291-292, 294, 297
Schmidt, Joost 453
Schmidt-Rottluff, Karl 157
Schmitthenner, Paul 452 (n. 95)
Schmohl, Hans Paul 447
Schmoller, Hans 339
Schmutzler, Robert 217

Schnaase, Karl 329
Schneck, Adolf 451-453
Schneider, Friedrich 362
Schnitzler, Arthur 53
Scholtz, Georg 159 (n. 135)
Schopenhauer, Arthur 51, 198
Schrader, Hans 33, 152
Schramm, Percy 134, 170
Schiwtters, Kurt 112
Scott, George Gilbert 367
Scott, Robert Falcon 58
Sedlmayr, Hans 22 (n. 25), 397
Semper, Gottfried 277, 281-282
Senior, Elizabeth 319-321
Seurat, Georges 455, 471
Shaw, George Bernard 58
Shaw, Richard Norman 459, 467, 475, 479
Sickert, Walter 351
Sickman, Laurence 496
Sieff, Joseph Edward 430
Simmel, Georg 56-57, 84, 86
Simpson, Esther 115, 118
Sitwell, Sacheverell 255-258
Slade, Felix 173
Slevogt, Max 159 (n. 135)
Smithson, Allison 214, 219
Smithson, Peter 214, 219
Somerville, Lilian 458, 468
Soper, Alexander 496
Soria, Martin 496
Spender, Stephen 349
Spengler, Oswald 49-52, 70, 168
Spilliaert, Léon 470
Springer, Anton 18, 192
Stange, Alfred 170
Stechow, Wolfgang 160, 163
Sterling, Charles 496
Stevenson, Robert Louis 103
Stone, Lawrence 496
Stravinsky, Igor 28
Streber, Franz 140
Stresow, Gustav 409-411, 487
Strindberg, August 44-45
Strzygowski, Josef 239, 249, 313
Sugar (de Saint Denis) 326
Summerson, John 213, 337, 349, 496
Szilárd, Leó 94

T

Thiersch, Hermann 275
Thoma, Hans 159 (n. 135)
Thomas d' Aquin 243
Thurley, Simon 372
Tieck, Ludwig 354-355
Tietze, Hans 239
Tintoret 183-184, 224, 249
Tomlison, Reginald 320
Tomrley, Cycille 435-437, 439-440
Tramm, Heinrich 421
Tröltsch, Ernst 238

Truffaut, François 493
Tschichold, Jan 322, 339
Turner, William 306

U

Uhlig, Hans 120
Uhlman, Fred 112
Utrillo, Maurice 159 (n. 135)

V

Vallin, Eugène 485
Van de Velde, Henry 265, 347
Van de Waal, Hans 22 (n. 25)
Van Gogh, Vincent 398, 482
Vanbrugh, John 420
Vasari, Giorgio 337
Vischer, Robert 140, 144, 149, 240
Vitzthum von Eckstädt, Georg 160, 162,
164, 170, 275, 417
Vöge, Wilhelm 136, 145
Volkelt, Johannes 33, 152
Voss, Hermann 176-177
Voysey, Charles 217, 467
Vuillard, Édouard 470-471

W

Waagen, Gustav Friedrich 191, 329
Wackernagel, Martin 138
Walpole, Horace 353
Warburg, Aby 22 (n. 25), 132, 145, 171,
199, 237-238, 241, 270
Waterhouse, Ellis 204-206, 337, 496
Watkin, David 21-23
Waugh, Evelyn 178
Webb, Geoffrey 336, 496
Webb, Philip 459, 479
Weber, Max 138, 161, 163, 210, 216, 238
Wedekind, Frank 44
Wedgwood, Joshua 114, 430
Weisbach, Werner 149, 245-246, 248-249,
252
Weitzmann, Kurt 148
Wells, H. G. (Herbert George) 106
Wheeler, Monroe 399-400
Whinney, Margaret 496
Whistler, James Abbott McNeill 167, 351
Williams, Owen 344
Willumsen, Jens Ferdinand 482
Wilson, Angus 372
Wilson, Francesca 27, 62, 69-71, 79, 86-87,
98, 225, 274
Wind, Edgar 171
Wingler, Hans 268
Wittkower, Margot 142-143, 145, 148-149,
162-163, 165, 171-172
Wittkower, Rudolf 142, 148, 192, 219-220,
295-299, 334, 336, 496

Wölfflin, Heinrich 22 (n. 25), 33, 135,
139-144, 146-149, 198, 208, 229,
231-232, 234, 236-237, 244, 249, 255,
270, 303-305, 361

Woolf, Virginia 55
Worringer, Wilhelm 240
Wren, Christopher 421, 459
Wright, Frank Lloyd 349-350, 402
Wright, Joseph (of Derby) 413
Wright, Wynona (Noni) 350-351
Wulff, Oskar 33, 149
Wundt, Wilhelm 149, 153
Wyatt, Matthew Digby 277, 368

Z

Zeitler, Rudolf 417
Zimmering, Max 113
Zimmermann, Dominikus 257
Zoege von Manteuffel, Kurt 160
Zrzavý, Jan 159 (n. 135)

Table des matières

Remerciements.....	7
Abréviations.....	11
Introduction générale.....	13
Horizons théoriques et état de la recherche.....	14
Un moment transnational de l’historiographie de l’art :	
la migration des universitaires de langue allemande dans les années 1930-1940.....	14
Transferts culturels et histoire de l’histoire de l’art comme discipline universitaire.....	16
Nikolaus Pevsner et les transferts et affinités culturels anglo-allemands.....	19
Présentation des sources.....	23
Méthodologie et structure de la thèse.....	26
Proposition de cadre méthodologique : les portraits croisés	
de « l’universitaire déplacé » et de « l’homme institutionnel ».....	26
Structure de la thèse.....	28
Chronologie.....	33
I. Sur le seuil : l’universitaire déplacé.....	35
Chapitre 1. La place symbolique : négociation de l’ancrage identitaire.....	37
1. <u>La lingua</u> : occuper une place dans la culture commune.....	37
1.1 Un sentiment national fondé sur la culture : Nikolaus Pevsner et la <i>Bildung</i>	38
1.2 Le déplacement de la <i>Bildung</i> et du sentiment national.....	54
1.3 Le déplacement linguistique.....	59
2. <u>La securitas</u> : la place officielle au sein d’une communauté.....	64
2.1 Le permis de séjour : une temporalité toujours remise en question.....	65
2.2 Loyauté et patriotisme à distance : la question du nationalisme de Pevsner.....	69
2.3 Identité officielle et sentiment national.....	73
3. <u>La dexteritas</u> : une place et un rôle dans la société.....	78
3.1 L’expérience de la déchéance sociale.....	78
3.2 La perte de l’individualité : l’étranger comme type.....	84
Chapitre 2. Le déplacement d’un historien d’art de langue allemande	
au Royaume-Uni.....	92
1. <u>Le rôle de la Society for the Protection of Science and Learning.....</u>	<u>92</u>
1.1 L’émigration scientifique vers la Grande-Bretagne dans les années 1930 :	
la fondation de la SPSL.....	92
1.2 Nikolaus Pevsner et la SPSL.....	96

1.3	Une communauté scientifique internationale face à des enjeux politiques nationaux.....	97
2.	<u>De <i>displaced scholar</i> à <i>enemy alien</i> : le camp d'internement comme seuil</u>	100
2.1	L'internement des émigrés de langue allemande sur le sol britannique pendant la Seconde Guerre mondiale.....	101
2.2	<i>Lingua, securitas</i> et <i>dexteritas</i> reformulées dans le camp de Huyton.....	109
3.	<u>D'<i>enemy alien</i> à balayeur de rue : l'effort de guerre comme processus d'intégration</u>	119
3.1	La voix de l'« autre Allemagne » en Grande-Bretagne : <i>Die Zeitung</i>	119
3.2	<i>Schuttschipper-Erinnerungen</i> : Pevsner, <i>gentleman</i> ethnologue.....	122
II.	Le déplacement institutionnel et symbolique de l'histoire de l'art.....	131
	Chapitre 3. Formation et transformations d'un <i>ethos</i> professionnel	132
1.	<u>Un parcours initiatique</u>	134
1.1	Leipzig (1) : naissance d'une vocation et lectures fondatrices.....	135
1.2	Munich : les fondements méthodologiques.....	139
1.3	Berlin : élargissement du canon.....	147
1.4	Francfort : diversification.....	150
1.5	Leipzig (2) : centre nerveux de la géographie de l'art et de la théorie du <i>Zeitgeist</i>	152
1.6	Dresde : un contact direct avec l'art.....	157
1.7	Göttingen : première expérience de l'enseignement.....	160
2.	<u>L'universitaire déplacé</u>	164
2.1	Une stratégie de publication tournée vers l'Allemagne.....	165
2.2	La recherche d'une nouvelle place : reconstitution du réseau.....	171
2.3	Matérialisation du déplacement.....	180
	La bibliothèque personnelle de Pevsner.....	180
	Des archives en palimpsestes.....	183
	Chapitre 4. L'institutionnalisation d'une discipline universitaire	185
1.	<u>Les études sur l'art au Royaume-Uni dans les années 1930-1940 : de la domination du <i>connoisseur</i> aux premiers débats méthodologiques</u>	185
1.1	La <i>Kunstgeschichte</i> , une raison d'être transposée dans un nouveau milieu.....	185
1.2	« eux » et « nous ».....	187
1.3	Le connaisseur, modèle et contre-modèle.....	191
	Le rapport entre expertise et histoire de l'art chez Max Friedländer et William George Constable.....	191
	Kenneth Clark, l'archétype du connaisseur ?.....	197
1.4	L'histoire de l'art, une non-institution ?.....	200
2.	<u>Nikolaus Pevsner, « homme institutionnel »</u>	202

2.1	Définir l'histoire de l'art dans les années 1950 : un bilan mitigé.....	202
2.2	La dominante pédagogique.....	207
2.3	L'implantation de la discipline dans une nouvelle génération d'historiens de l'art et de l'architecture.....	213
	Renouveau et rébellion : Reyner Banham.....	213
	Spécialisation et approfondissement : Denis Mahon.....	215
2.4	Le regard rétrospectif.....	216
Chapitre 5. Au seuil de l'histoire de l'art : le transfert d'un vernaculaire.....		222
1.	<u>Un sujet et un objectif communs</u>	222
1.1	Modalités du transfert linguistique.....	222
1.2	Apprendre à voir pour créer un contexte de réception.....	228
2.	<u>Écrire et transmettre l'histoire de la discipline</u>	231
2.1	La <i>Kunstgeschichte</i> selon Pevsner.....	231
2.2	Quel modèle pour la constitution d'une <i>history of art</i> ?.....	234
2.3	L'historiographie pevsnerienne.....	239
3.	<u>Exemples de transferts terminologiques</u>	242
3.1	L'interprétation pevsnerienne du <i>Zeitgeist</i>	242
3.2	Le maniérisme.....	244
3.3	Le baroque.....	254
Chapitre 6. Les transferts herméneutiques majeurs dans l'œuvre de Pevsner..		262
1.	<u>Le Mouvement moderne : l'historien comme porte-parole</u>	262
1.1	Un style pour l'époque : la défense d'un idéal esthétique et social.....	264
1.2	De l'histoire au mythe ?.....	266
2.	<u>L'histoire sociale de l'art et du design</u>	269
2.1	Un thème novateur pour une historiographie moderne.....	269
2.2	L'histoire des académies d'art.....	272
2.3	Enquête sur le design anglais.....	276
2.4	Pour une histoire de l'art et de l'architecture au quotidien.....	288
3.	<u>Une histoire spatiale de l'architecture</u>	290
3.1	Synthèse et transfert.....	290
3.2	La transmission d'un double paradigme.....	291
3.3	La place d' <i>Outline</i> dans l'historiographie de l'architecture.....	295
	Deux idiosyncrasies : Pevsner et Wittkower.....	295
	<i>Outline</i> , un livre canonique ?.....	299
3.4	Essai d'une nouvelle théorie de l'architecture.....	301
4.	<u>De l'histoire à la géographique de l'art : le critère national</u>	303
4.1	La catégorie de nation dans les textes de Pevsner en allemand : évolution du paradigme.....	303

4.2	Les caractères de l'art anglais : vers une historiographie anglaise de l'art.....	311
-----	---	-----

Chapitre 7. Pevsner l'arpenteur : institutions culturelles et patrimoine..... 317

1.	<u>La diffusion par le livre : Pevsner et les éditions Penguin.....</u>	318
1.1	Les King Penguin.....	318
	Les King Penguin et la série Insel-Bücherei : héritage et dépassement.....	318
	<i>The Leaves of Southwell</i>	323
1.2	<i>Pelican History of Art</i> , une transposition du modèle du <i>Handbuch</i>	328
2.	<u>La médiatisation de l'histoire de l'art.....</u>	341
2.1	Une revue d'architecture comme institution.....	341
2.2	Une voix pour l'histoire de l'art et de l'architecture : Pevsner et la BBC.....	348
	Adaptation du discours radiophonique.....	348
	Les conférences Reith.....	357
3.	<u>La fondation d'un patrimoine artistique et architectural national.....</u>	359
3.1	La topographie de l'architecture anglaise dans les <i>Buildings of England</i>	359
3.2	Pevsner, l'institution.....	366
III.	Déplacement, <i>Rückwirkung</i> et transnationalisme.....	374

Chapitre 8. La place de Nikolaus Pevsner à l'étranger..... 376

1.	<u>1946 : l'impossible retour ?.....</u>	376
1.1	Au seuil de la <i>Zusammenbruchgesellschaft</i>	377
1.2	Vainqueur ou médiateur ? Négociation culturelle et personnelle du remplacement.....	386
1.3	Un historien parmi les ruines.....	393
2.	<u>La diffusion internationale de l'historiographie pevsnerienne : les publications à l'étranger.....</u>	396
2.1	La réception de l'historiographie du Mouvement moderne.....	397
2.2	L'histoire de académies d'art, un ouvrage qui fait autorité.....	404
2.3	L'importance du concept d'espace dans l'historiographie internationale de l'architecture.....	406
2.4	Le rôle des éditions Prestel dans la médiation de l'historiographie pevsnerienne par la traduction.....	409
3.	<u>La réception allemande de Nikolaus Pevsner et la circularité des transferts.....</u>	415
3.1	Un dialogue constant avec l'Allemagne.....	415
3.2	Les transferts culturels à la radio.....	423

Chapitre 9. L'historien d'art en mission..... 429

1.	<u>La contribution de Nikolaus Pevsner au déplacement du design allemand dans la pratique britannique après 1945 :</u>	
----	--	--

	<i>Geheimreport Deutsches Design, 1946</i>	429
1.1	Les projets de réforme du design en Grande-Bretagne ont pour fil directeur les travaux de Pevsner.....	429
1.2	Observer l'étranger : présupposés et préparatifs.....	434
1.3	Le rapport BIOS et ses emprunts à <i>Enquiry</i> : un transfert méthodologique et thématique.....	441
2.	<u>De l'historiographie du Mouvement moderne à la pratique muséale :</u> <u>l'exposition <i>Les Sources du XX^e siècle</i> (1960)</u>	453
2.1	Du texte à l'image : les sources de <i>Pioneers</i>	454
2.2	De l'image aux textes : critique, catalogue, nouvel essai.....	469
	Conclusion.....	489
	Annexes.....	495
	Archives.....	504
	Publications de Nikolaus Pevsner.....	505
	Bibliographie.....	509
	Index des noms de personnes.....	536
	Table des matières.....	542