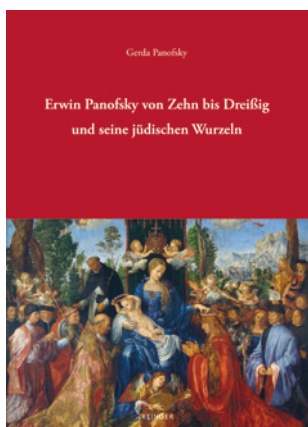


# Gerda Panofsky

## *Erwin Panofsky von Zehn bis Dreißig und seine jüdischen Wurzeln*

Audrey Rieber



Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 41, Passau : Dietmar Klingner Verlag, 2017, 261 pages

L'ouvrage consiste en une biographie d'Erwin Panofsky centrée sur son enfance et sa jeunesse : de sa dixième à sa trentième année. Gerda Panofsky écrit de la sorte la seule espèce de biographie à avoir trouvé grâce aux yeux de l'historien de l'art. Dans une lettre à Ernst Gombrich datée du 30 novembre 1965 par laquelle s'ouvre le livre, il exprime sa réticence à rédiger une autobiographie intellectuelle. Il ne lui est rien arrivé de considérable, écrit-il, si ce n'est un développement naturel gouverné par l'absorption de toutes sortes d'« influences ». En ce sens, ajoute-t-il, Fontane (son auteur préféré) fut avisé de limiter son autobiographie à son enfance et à la période allant de sa vingtième à sa trentième année. C'est précisément cette période que couvre la présente biographie, qui va de 1902 à 1922, et prend pour fil conducteur les « racines juives ».

Celles-ci renvoient aux origines familiales et sont aussi à comprendre en écho à la situation socio-économique, politique, intellectuelle des Juifs en Allemagne, situation que Gerda Panofsky restitue de manière poignante et vivace.

La biographie est organisée en sept chapitres. Le premier est consacré aux ancêtres du côté paternel (Haute-Silésie), du côté maternel (Basse-Saxe), et à l'identité juive. Celle-ci est surtout rendue sensible par l'énumération des livres incontournables de la bibliothèque panofskyenne : Gottholm Ephraim Lessing, Heinrich Heine, Sebastian Hensel et aussi Baruch Spinoza, des ouvrages de théologie et de philosophie. Dans cette remontée aux origines qui va jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on apprend beaucoup sur la famille Panofsky et son ascension sociale dans un contexte d'antisémitisme qui prend également des formes institutionnelles, tel le « privilegium de non tolerandis Judaeis ». Des « restrictions et rétributions » (p. 9) auxquelles étaient soumis les Juifs est donné un exemple original et frappant : celui de la « porcelaine juive ». Dans la collection personnelle de Panofsky se trouvent trois figurines en porcelaine blanche, allégories du feu, de l'air et de l'eau. Elles ont été acquises dans un contexte où les Juifs étaient obligés d'acheter de la porcelaine à hauteur de leur fortune puis à la revendre s'ils voulaient compenser la somme déboursée pour cet achat forcé. Ce commerce était d'autant plus inique que beaucoup de figures présentaient des défauts ou parvenaient cassées. Celles des Panofsky n'étaient pas même peintes et donc inven-

dables. La reconstitution de l'histoire de ces porcelaines est typique de la méthode employée par Gerda Panofsky qui, à partir de documents apparemment anodins et privés, parvient à restituer de manière sensible un contexte historique, mieux : une ambiance.

Le deuxième chapitre est consacré à l'enfance et aux années d'école à Hanovre puis à Berlin, soit de 1892 à 1910. La description de la scolarité du jeune Erwin au Königliches Joachimsthal'sches Gymnasium, dans la capitale prussienne, est particulièrement intéressante en ce qu'elle montre en quoi consistait alors la formation humaniste. L'exposé du contenu et de la nature de l'enseignement jette une lumière précieuse sur ce qui fournit les rudiments – indélébiles – de la formation intellectuelle de Panofsky ainsi que d'une génération de penseurs allemands. Panofsky soulignait lui-même, rappelle l'auteur, que sa connaissance des langues anciennes et son sens de l'histoire devaient à cette éducation (voir deux lettres de 1967, citées p.78-79). Encore une fois, la méticulosité de la reconstitution (on apprend combien d'heures étaient consacrées aux langues anciennes, ou encore quels auteurs faisaient figure de classiques) donne une image très sensible du terreau dans lequel Panofsky s'est formé au lycée, à l'ombre de Lessing, Johann Wolfgang von Goethe et Friedrich Schiller.

Le troisième chapitre, tout à fait central, retrace le parcours universitaire de Panofsky de 1910 à 1914. Il s'organise en fonction des différentes disciplines étudiées par Panofsky à Fribourg-en-Brigau, Berlin et Munich : d'abord la science du droit et l'économie nationale, puis l'esthétique, la psychologie et la philosophie et, enfin, l'histoire de l'art et l'archéologie. Gerda Panofsky détaille, semestre par semestre, les cours et exercices suivis par Erwin Panofsky et présente les enseignants, parfois éminents, qui l'ont marqué. Ce chapitre est intéressant pour au moins deux raisons. D'abord, on y apprend le fonctionnement de l'enseignement universitaire au début du siècle dernier en Allemagne, y compris la place des femmes ou le prix à payer pour participer aux *Übungen* (sortes de « travaux dirigés »). Ensuite, il permet de se faire une idée précise et vivante de la formation reçue par Panofsky. Bien sûr, celui-ci a donné à la méthode iconologique une forme tout à fait spécifique, néanmoins, ses idées sur l'art et l'histoire gagnent à être remises dans le contexte universitaire et intellectuel de ses années d'apprentissage. La section dédiée à ses études en esthétique, psychologie et philosophie livre de précieuses indications : à Munich, Panofsky a écouté le cours de Theodor Lipps sur l'esthétique et la théorie des arts puis lu en détail son *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst* (Esthétique. Psychologie du beau et de l'art). À Berlin, il a suivi les cours de Georg Simmel sur les figures majeures de la philosophie, de Johann Gottfried Fichte à Friedrich Nietzsche et Henri Bergson, et, plus tard, sur la philosophie grecque. Il a également participé aux *Übungen* en psychologie expérimentale sur des problèmes de psychophysique, de mémoire et de perception de l'espace qui avaient lieu à l'Institut de psychologie, alors dirigé par Carl Stumpf. Il a enfin suivi les cours de psychologie générale de Max Dessoir, auteur, en 1906, de *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Esthétique et science générale de l'art), fondateur et initiateur de la revue et des congrès éponymes. De la présentation du terreau intellectuel d'où la pensée de Panofsky émergea, ressort d'un côté l'importance et la

qualité de la formation néo-kantienne, puisque l'étudiant a écouté les cours d'Ernst Cassirer sur la théorie de la connaissance, ceux d'Alois Riehl (successeur de Wilhelm Dilthey) sur Emmanuel Kant, ceux de Benno Erdmann, qui dirigeait alors l'édition des œuvres complètes de Kant par l'Académie des sciences prussienne, ceux, aussi, de Heinrich Rickert. D'un autre côté, il apprend que le jeune Panofsky s'est formé à certains des courants philosophiques les plus marquants de l'époque : de la théorie de l'empathie (*Einfühlung*) de Lipps à la psychologie expérimentale en passant par la *Kunstwissenschaft*. Au-delà de la figure de Panofsky, la description du foisonnement intellectuel de l'époque intéressera tout chercheur qui se consacre à cette période.

Les études d'histoire de l'art et d'archéologie sont elles aussi empreintes des enseignements des grands historiens de l'art de l'époque : ceux de Heinrich Wölfflin (à Berlin), bien sûr, mais aussi ceux de maîtres aujourd'hui moins connus, tels Wilhelm Vöge (à Fribourg-en-Brigau), Adolph Goldschmidt (à Berlin) ou encore Walter F. Friedländer (à Fribourg-en-Brigau). La période s'achève par l'obtention d'un doctorat à l'Université de Fribourg-en-Brigau. Cette section, fort instructive du point de vue de l'histoire des idées, montre la multiplicité des approches en histoire de l'art auxquelles Panofsky a été confronté et par rapport auxquelles il se positionna dès cette époque. L'auteur cite avec à propos une lettre du 28 mars 1962 à Georg Heise : « J'ai appris énormément de lui [de Goldschmidt], mais surtout après mon doctorat, et je ne peux légitimement me considérer comme l'un des ses élèves. Au sens strict du terme, je suis un élève de Vöge, et au sens large du terme, je suis un élève de plus ou moins tout le monde, y compris, outre Goldschmidt, de Wölfflin, Riegl, Warburg et Saxl ». <sup>1</sup> Avec les grands représentants de l'école dite de Vienne (Alois Riegl, Max Dvořák, Julius von Schlosser), le contact n'est pas direct mais médié par la lecture. Gerda Panofsky indique les points d'intersection entre, d'une part, la formation reçue et les rencontres intellectuelles et amitiés qui se nouent et, d'autre part, les réflexions méthodologiques que Panofsky a développées à cette époque, dans les textes de 1915 aux années 1920, et, plus tard, dans les textes américains. Dès ces années, ses positions sur la méthode de description et d'interprétation des œuvres d'art prennent forme. La minutieuse reconstitution opérée dans ces pages invite à voir dans la genèse de la démarche panofskyenne non une synthèse molle ou une réaction mécanique à un ensemble d'« influences », mais un processus de cristallisation. On peut voir une parenté entre les années de formation de Panofsky et la manière dont il a envisagé, dans sa thèse d'habilitation, le rapport de Michel-Ange à ses prédécesseurs et contemporains. Une étude des influences bien comprise, y remarque-t-il, permet de dégager la spécificité d'une œuvre et ce qui en elle relève de l'individualité créatrice, un grand artiste ne se laissant influencer qu'en vertu d'une disposition immanente. <sup>2</sup>

Le chapitre quatre, portant sur « La Première Guerre mondiale, Berlin et Cassel 1914-1918 », donne à sentir son effet sur Panofsky et ses camarades. On apprécie une nouvelle fois les touches de micro-histoire qui raniment tout un contexte historique et social. Par exemple, alors qu'elle évoque les exemptions de combat et les deux attestations établies par Rahel Hirsch à l'automne 1915 pour éviter à Panofsky de nouveaux tests de sélection militaire, Gerda Panofsky fait une digression sur ce personnage

remarquable : juive, première femme à avoir obtenu le titre de professeur en Prusse, elle a exercé à l'Hôpital royal de la charité à Berlin, mais sans autorisation d'enseigner et sans salaire car elle était une femme. Ces éléments biographiques permettent de rendre sensible l'atmosphère de guerre « à l'arrière ». Cette période chaotique coïncide pour Erwin Panofsky avec le début d'une dense série de publications, à savoir son article sur « Le problème du style dans les arts plastiques » (une critique de Wölfflin) et un ensemble de textes, non traduits, sur la théorie de l'art de Dürer ou encore sur Raphaël et les fresques de la bibliothèque de la cathédrale de Sienne.<sup>3</sup> Décisives pour son devenir intellectuel sont la rencontre avec Aby Warburg dans le cadre du séminaire de Goldschmidt et la décision d'aller à Hambourg.

Le court cinquième chapitre décrit le « Hoppel-Poppel ». Il s'agit d'une boîte oblongue contenant plus de mille fiches rédigées à la main, de l'hiver 1914-1915 jusqu'au début de l'année 1918, dans laquelle Panofsky aimait à se plonger le soir, après ses journées de service militaire dans l'administration. Gerda Panofsky décrit avec minutie le système de fiches et les vingt-et-une rubriques qui les organisent comme par exemple : « *Kunstwollen* [vouloir d'art] et volonté de l'artiste », « Ornement et technique », « Études des proportions » ou encore « Classique ». L'auteur attire à bon droit l'attention sur cet outil qui n'a pas encore fait l'objet de l'examen qu'il mérite. Le sens de cette collation de remarques, références et pensées est éclairé par une lettre à Kurt Badt du 17 août 1917<sup>4</sup> dans laquelle Panofsky expose son projet d'une métapsychologie de l'art. Il s'agit, dans une perspective explicitement néo-kantienne, de déduire les concepts fondamentaux de l'art à partir des conditions *a priori* de la création artistique, et d'établir de ce fait les *possibilités* de l'art. Les œuvres sont regardées comme les solutions des problèmes fondamentaux.<sup>5</sup> Si cette lettre est si importante, c'est parce qu'elle témoigne du souci de Panofsky de synthétiser en quelque sorte l'ensemble des courants et méthodes de l'esthétique et de l'histoire de l'art de l'époque en intégrant a) « le problème art-monde » qui s'interroge sur le contenu et le contexte culturels de l'œuvre, b) la dimension matérielle et formelle de la production d'art, c) l'approche historique avec l'idée d'une évolution cohérente des formes, des contenus et des valeurs esthétiques, d) la question du jugement de goût, puisque la façon dont les œuvres, à différentes périodes, résolvent les problèmes fondamentaux de l'art présuppose une disposition particulière du spectateur.

Le chapitre 6, consacré à l'habilitation à Hambourg, est structuré selon ses trois étapes institutionnelles : la rédaction d'un écrit, la *Probevorlesung* (le thème du cours est la théorie des proportions), la *öffentliche Antrittsvorlesung*, soit une conférence inaugurale. On rappelle que l'écrit d'habilitation n'a pas été publié du vivant de Panofsky, qui pensait le manuscrit perdu. Celui-ci a été découvert en 2012 au Zentralinstitut für Kunstgeschichte à Munich et édité avec soin par l'auteur de la présente biographie.<sup>6</sup> La mention de la conférence à peine ultérieure de Panofsky sur « Rembrandt et la judéité » (prononcée en janvier 1921) fournit à Gerda Panofsky la conclusion de son ouvrage qui, rappelons-le, prend pour fil conducteur « les racines juives » de Panofsky. Pour elle, « les recherches sur Michel-Ange se développèrent en parallèle avec la recherche de [sa] propre identité » (p.184), et le travail autour des Juifs

d'Amsterdam au XVII<sup>e</sup> siècle peut être lu comme la revendication d'une utopie de tolérance, qui contraste avec la situation politique de l'époque et son antisémitisme. Ce sont les Lumières d'un Lessing que Panofsky oppose à l'Allemagne de son temps.

En prolongement du sixième chapitre, le septième propose un texte inédit d'une quinzaine de pages, à savoir le texte de la conférence inaugurale prononcée en novembre 1920 sur « Léonard et Michel-Ange. Une opposition de vision du monde artistique ». L'auteur y voit une tentative de Panofsky pour « lier vie et art » (p. 184). Dans cet exposé, il entend approfondir l'inimitié, déjà relevée par Giorgio Vasari, entre les deux géants de la Renaissance. Il ne s'agit pas d'esquisser une histoire seulement pragmatique qui analyserait leur conflit en termes de rivalité professionnelle ou d'antipathie, mais de dégager une opposition métaphysique entre deux conceptions du monde aux antipodes l'une de l'autre. La première section traite du rapport de Michel-Ange et de Léonard de Vinci à leur entourage respectif. Tandis que l'égoïsme et la solitude du premier résultent d'une ambivalence des sentiments, entre amour et haine, ils proviennent chez le second de l'absence de sentiments propre à celui qui se place toujours en observateur. La deuxième section examine le rapport de l'artiste à son art. La douloureuse coexistence des contraires chez Michel-Ange se traduit par une tension toute néo-platonicienne entre idée et réalité, entre la conception artistique et sa réalisation matérielle. Elle explique l'inachèvement non contingent de ses œuvres, la traduction de l'idée dans le réel lui étant insupportable. Le sens de l'inachèvement chez Léonard de Vinci est de toute autre nature. Pour son point de vue empirique, il y a une différence de quantité, non de qualité, entre idée et réalité, et, parce qu'il n'existe aucune dissemblance entre elles, il s'épuise à réaliser l'idée sans reste. La mise en regard des deux artistes permet aussi de tirer des conclusions sur le sens qu'ils confèrent à l'allégorie, sur la signification de leur œuvre universelle incluant peinture, sculpture, architecture et sciences, et sur leur postérité. La troisième section évoque leurs conceptions éthiques et religieuses, en particulier sur l'âme, la disposition morale de l'homme et Dieu. Au sentiment de contrition lié à une éthique christiano-néo-platonicienne qui voit dans le corps la geôle de l'âme fait face un sentiment de confiance propre à une philosophie de la nature positiviste. Ces deux *Weltanschauungen* trouvent leurs expressions dans les réalisations monumentales des deux artistes.

La présente biographie est un livre d'histoire qui par sa minutie, la mobilisation de sources orales et d'un grand nombre de documents inédits souvent reproduits en couleur (photographies de personnes, de lieux, d'objets tels les « porcelaines juives », de textes comme les copies de baccalauréat de Panofsky et des attestations et certificats divers) fait revivre un contexte. L'ouvrage intéressera en outre l'historien, le théoricien et le philosophe de l'art qui trouveront des informations précieuses sur la formation intellectuelle et universitaire de Panofsky qui complexifient et raffinent la perception qu'on a de sa méthode d'interprétation des œuvres d'art. Cette biographie contribue grandement à élaborer la « vision du monde » de Panofsky ou, pour utiliser la terminologie ultérieure de l'introduction aux *Essais d'iconologie*, sa mentalité de base (*basic attitude*).<sup>7</sup> L'approche biographique semble enfin d'autant plus utile et en accord avec la pensée même de Panofsky que celui-ci confiait, à propos du projet de biographie

d'Aby Warburg par Gertrud Bing, alors directrice de l'Institut éponyme à Londres : « It has often been observed that biographies of great men, if written by persons who knew these great men only through their writings, can never do full justice to their authors ».<sup>8</sup>

- 1 Erwin Panofsky à Carl Georg Heise, lettre du 28 mars 1962, dans Erwin Panofsky, *Korrespondenz*, éd. par Dieter Wuttke, 2001-2011, 5 volumes, Leipzig : Otto Harrassowitz, ici, vol. V, p. 181. Sauf mention contraire, c'est nous qui traduisons les citations.
- 2 Erwin Panofsky, *Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels*, (Les principes formateurs [du style] de Michel-Ange, en particulier dans leur rapport à ceux de Raphaël), éd. par Gerda Panofsky, Berlin : De Gruyter, 2014, introduction, p. 49-51.
- 3 Erwin Panofsky, « Le problème du style dans les arts plastiques » [1915] dans *La perspective comme forme symbolique, et autres essais*, trad. de l'allemand par Guy Ballangé, Paris : Éditions de Minuit, 1975, p. 183-196 ; « Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener » (La théorie de l'art de Dürer, en particulier dans son rapport à la théorie de l'art des Italiens), Berlin : Georg Reimer, 1915 ; « Raffael und die Fresken in der Dombibliothek zu Siena », (Raphaël et les fresques de la bibliothèque de la cathédrale de Sienne), *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1915, XXXVII, p. 267-291.
- 4 Erwin Panofsky à Kurt Badt, lettre du 17 août 1917, Leo Baeck Institut, Erwin Panofsky Collection, 1/10. La lettre n'est pas publiée dans la correspondance éditée par Wuttke.
- 5 Cette déduction est plus longuement exposée dans l'article de 1924 : « Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Contribution au débat sur la possibilité de concepts fondamentaux de la science de l'art », trad. de l'allemand par P. Rusch, *Trivium*, vol. 6, 2010, URL : <http://trivium.revues.org/index3641.html> [consulté le 22.2.2018].
- 6 Audrey Rieber, Recension de Erwin Panofsky, *Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels*, édité par Gerda Panofsky, Berlin : De Gruyter, 2014, dans : *Regards croisés*, n°5, (2016), p. 128-134 (<http://www.revue-regards-croises.org/>).
- 7 Erwin Panofsky, *Essais d'icônologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* [1939], trad. de l'anglais par C. Herbette et B. Teyssèdre, Paris : Gallimard, 1967, introduction, p. 20.
- 8 Erwin Panofsky à Eric M. Warburg, lettre du 10 mai 1955, dans Erwin Panofsky, *Korrespondenz*, op. cit., vol. III, p. 748.