

Irene Below, Burcu Dogramaci (dir.)  
*Kunst und Gesellschaft zwischen  
den Kulturen. Die Kunsthistorikerin  
Hanna Levy-Deinhard im Exil und  
ihre Aktualität heute*

Heinrich Wölfflin, Hans Körner  
& Manja Winkens (éd.)  
*Drei Münchner Vorlesungen  
Heinrich Wölfflins*

Michela Passini



Munich : edition  
text + kritik, 2016,  
358 pages



Passau : Dietmar  
Klinger Verlag, 2016,  
548 pages

Telle qu'elle se constitue entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup>, l'histoire de l'art est une discipline fondamentalement transnationale. Tout d'abord, comme les autres disciplines universitaires, elle s'élabore au sein de vastes réseaux internationaux d'échanges de modèles, de notions, de pratiques ; les congrès, les revues et les expositions sont les lieux centraux de cette fabrique internationale de la science. Ensuite, l'histoire de l'art est un savoir lié à la collecte, donc à la mise en circu-

lation des choses et des personnes. Par rapport à d'autres disciplines, sa pratique dépend de la disponibilité de certains objets. L'art de la Renaissance italienne, par exemple, a longtemps été l'un de ses terrains privilégiés. Les voyages d'études, l'importation de reproductions d'œuvres, la fondation d'instituts d'histoire de l'art en Italie et la compétition pour le contrôle sur le territoire et ses ressources esthétiques ont dès lors été essentiels pour la genèse d'une histoire de l'art professionnelle. À l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, Bernard Berenson pouvait affirmer que les trains rapides et la photographie isochromatique avaient changé le visage de la discipline : pour lui, la vision directe et la comparaison des œuvres, ainsi que l'emploi de reproductions de qualité comme

aide-mémoire, avaient fait entrer dans l'âge adulte cette « science de l'art » qui se confronte en permanence avec des objets lointains. La dimension transnationale de l'histoire de l'art se manifeste enfin à un troisième niveau : historiquement, elle s'est définie comme une discipline migratoire. Tout au long des années trente, après l'arrivée au pouvoir des nazis, de nombreux savants allemands, puis autrichiens, d'origine juive s'exilent. Ces mobilités forcées ont bien sûr eu des conséquences fondamentales sur les itinéraires des individus, sur la construction de leurs œuvres et de leur figure publique, sur les conditions de réception de leurs travaux. Davantage, ces déplacements parfois définitifs ont déterminé des modifications radicales de l'histoire de l'art, de ses pratiques, ses objets, sa géopolitique. L'arrivée en Grande-Bretagne, aux États-Unis ou en Amérique du Sud de quelques chercheurs particulièrement originaux a conduit à des transferts de notions, de méthodes et de pratiques de travail qui ont exercé une influence durable sur l'écriture de l'histoire de l'art dans ces pays et à un niveau global.

La migration des historiens de l'art germanophones sous le nazisme a longtemps été l'un des terrains prioritaires du travail historiographique en histoire de l'histoire de l'art et on dispose maintenant d'études sur les trajectoires d'un certain nombre de savants tels qu'Erwin Panofsky, Walter Friedländer, Rudolf Wittkower, Richard Krautheimer, Charles de Tolnay, Alfred Neumeyer, Ernst Kris, Edgar Wind, Rudolf Arnheim ou sur les chercheurs qui gravitaient autour de l'Institut Warburg. Nous manquons toutefois de travaux plus généraux sur cette phase de l'histoire de l'histoire de l'art, qui évitent de se limiter aux représentants les plus prestigieux de la discipline pour prendre en compte des figures aujourd'hui moins connues, mais dont l'œuvre et l'action ont contribué à transformer la pratique de l'histoire de l'art dans leur contexte d'arrivée. Les femmes ont notamment été les grandes absentes d'une historiographie qui s'est surtout concentrée sur des profils de théoriciens, majoritairement masculins et dont le nom se rattache à des courants méthodologiques bien identifiés. Gertrud Bing, Hanna Levy-Deinhard, Anne Liebreich, Sophie Lisitzky-Küppers, Rosa Schapire, Kate Steinitz, Louise Straus-Ernst, Erica Tietze-Conrat, Julie Vogelstein ne sont que quelques-unes des historiennes de l'art qui, ayant été formées dans les universités de l'espace germanique, ont continué leur carrière dans le monde anglophone. Si l'on connaît Gertrud Bing ou, plus rarement, Erica Tietze-Conrat, ce n'est qu'en tant qu'assistantes ou compagnes des « grands hommes » de l'histoire de l'art auxquelles elles furent liées : Aby Warburg, dont Bing fut l'infatigable aide, et Hans Tietze, l'époux d'Erica Tietze-Conrat.

La collection « *Frauen und Exil* » (*Femmes et exil*) de l'éditeur Richard Boorberg, dirigée par Inge Hansen-Schaberg, propose dès 2008 des études sur l'émigration des femmes pendant la dictature hitlérienne. Son neuvième volume, édité par Irene Below et Burcu Dogramaci, est consacré à une historienne de l'art : Hanna Levy-Deinhard (1912–1984). Véritable figure de passeur entre la tradition germanique de la *Kunstwissenschaft* et une histoire de l'art en pleine professionnalisation en Amérique, cette intellectuelle anticonformiste et radicale est l'une des initiatrices d'une « sociologie de l'art », expression qu'elle a employée dans des textes programmatiques dès 1937, bien avant Pierre Francastel en France ou Arnold Hauser en Angleterre.

Après des études d'histoire de l'art à Munich, Hanna Levy-Deinhard quitte l'Allemagne pour Paris en 1933, et prépare une thèse de doctorat à la Sorbonne sous la direction d'Henri Focillon. Ce premier travail universitaire, publié en 1936 sous le titre d'*Henri Wölfflin : sa théorie, ses prédécesseurs*, est particulièrement intéressant dans la mesure où il présente non seulement une illustration de la théorie de Wölfflin, mise en regard d'autres doctrines formalistes de l'histoire de l'art – celles d'Adolf von Hildebrand et de Konrad Fiedler notamment –, mais fournit également des résumés très détaillés des chapitres des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* et comporte de longs extraits traduits. Bien avant l'édition française de l'ouvrage (1952), un lecteur français non germanophone pouvait donc avoir accès, par le livre de Hanna Levy-Deinhard, aux points essentiels de l'œuvre de l'historien de l'art suisse. Par la critique du formalisme wölfflinien qu'elle développe, sa thèse pose déjà les jalons de l'approche sociologique des œuvres d'art que Hanna Levy-Deinhard développe dans ses travaux ultérieurs, au Brésil, où elle arrive en 1937, puis à New York, à la *New School for Social Research*, qui lui offre un poste de *lecturer* en 1948 et où elle côtoie Meyer Schapiro et Rudolf Arnheim.

Les contributions réunies dans ce volume analysent le parcours, la pensée et la pratique de Hanna Levy-Deinhard. Si les quatre premières reconstituent sa trajectoire – de l'époque de sa première formation à Munich, en 1932–1933, et sa participation à la revue *Das Blaue Heft*, à son séjour parisien et au Brésil, puis aux États-Unis (Burcu Dogramaci, K. Wimmer, Heinrich Dilly, N. Hadjinicolaou) –, le cœur de l'ouvrage est constitué d'articles qui explicitent les points fondamentaux de la sociologie de l'art, telle que Levy-Deinhard l'a pensée et pratiquée dès la fin des années trente.

C'est en 1937 que l'historienne de l'art présente au Congrès international d'esthétique et de science de l'art de Paris une communication intitulée « Sur la nécessité d'une sociologie de l'art ». Elle incite alors ses collègues à se saisir du matérialisme historique et de la dialectique marxiste comme outil d'une histoire de l'art renouvelée. Les travaux de Meyer Schapiro et de Max Raphael sont convoqués comme des exemples particulièrement intéressants d'une histoire sociale de l'art, ambitieuse et critique (Jens Kastner, Norbert Schneider). Les publics – « immanent », « réel » ou « potentiel » – deviennent à partir de ce moment l'objet-clé d'une analyse sociologique des œuvres et des courants artistiques que Hanna Levy-Deinhard peaufine tout au long de sa carrière et qu'elle formalise notamment dans son ouvrage majeur, *Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei* (Signification et expression. Pour une sociologie de la peinture) de 1967. Dans ce livre, son testament théorique, l'historienne se mesure à une série de figures canoniques, d'Enguerrand Quarton et Giotto jusqu'à Rembrandt et Rubens, pour montrer comment les attentes des différents cercles de public déterminent les évolutions du style (Amalia Barboza, Michael Kröger, Wolfgang Kemp).

Alors que les approches formalistes et psychologiques dominent dans le climat intellectuel de la guerre froide, les travaux de Levy-Deinhard développent une lecture marxiste de l'histoire des styles qui ne trouve guère d'écho dans le contexte universitaire nord-américain (Irene Below, David Kettler, Elizabeth Otto). Elle sera toutefois reprise par une jeune génération d'historiens de l'art européens qui explorent les possi-

bilités heuristiques des approches sociologiques autour du *Ulmer Verein* ou de la revue *Histoire et critique des arts*. Les derniers articles de l'ouvrage reconstituent ainsi la réception et la fortune de l'œuvre de Levy-Deinhard et des méthodes qu'elle a élaborées (Irene Below, Martin Warnke).

Si ce bel et nécessaire ouvrage restitue une figure quelque peu oubliée de l'histoire de l'histoire de l'art, une série d'autres publications germanophones récentes révèlent des aspects que l'on ignorait de la production d'historiens très reconnus. Tel est notamment le cas d'Heinrich Wölfflin dont l'œuvre suscite des nouvelles recherches, accompagnées par des rééditions de textes, à la faveur du centenaire de ses *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915).

Les trois cours de sa période munichoise (1912–1924) publiés par Hans Körner et Manja Winkens permettent justement de redécouvrir, à côté du Wölfflin théoricien des « caractères artistiques nationaux », la dimension transnationale de l'œuvre de l'historien de l'art. Wölfflin consacre un cours à la peinture allemande du XIX<sup>e</sup> siècle, relue au prisme de l'approche formaliste qu'il élabore dans ses *Principes fondamentaux*. La publication de ce texte livre l'application de sa théorie formaliste à un corpus différent de celui habituel du savant – l'art de la Renaissance italienne – et offre une série d'éléments inédits sur l'histoire de la réception de l'art contemporain français dans l'espace germanique, car c'est bien à la peinture française – à la fois modèle et repoussoir pour l'historien – qu'est confrontée, implicitement ou explicitement, la production locale.

Un deuxième texte, sur l'histoire de l'architecture du Moyen-âge à l'époque moderne, témoigne de l'élaboration d'une analyse formelle des styles à laquelle Wölfflin procède pendant ses années munichoises et qui est pleinement développée dans le troisième cours édité dans ce recueil : « Grundbegriffe der Kunstgeschichte ». <sup>1</sup> Dans ce texte, qui anticipe et prépare la parution des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)*, l'acte de voir prend une importance nouvelle et devient l'objet véritable de l'histoire de l'art. Il s'agit, pour Wölfflin, d'une faculté supra-individuelle, qui détermine, tout au long des siècles, la cristallisation de constantes visuelles : de grandes époques de l'histoire de la vision. L'histoire de l'art serait alors une histoire des manières de voir, qui, bien que pouvant s'incarner dans des œuvres très différentes, se généralisent, à une époque donnée, au-delà des spécificités techniques, individuelles, locales. L'enjeu est donc la construction d'une histoire de l'art capable de s'élever au-dessus du biographique, de la dimension contingente des formes individuelles et des spécificités matérielles, pour embrasser les structures générales de l'évolution artistique. Présentés et annotés avec soin par Hans Körner et Manja Winkens, ces trois textes laissent voir l'atelier de l'historien de l'art et présentent une œuvre en pleine élaboration : celle à laquelle avaient accès, dans les séminaires, les étudiants et chercheurs de l'université de Munich dont Hanna Levy-Deinhard qui, sans avoir été son élève directe, apporte par sa thèse une contribution fondamentale à la circulation du corpus wölfflinien en dehors de l'espace germanophone.

1 Voir Hans Körner, « Grundbegriffe der Kunstgeschichte. Heinrich Wölfflins Münchner Vorlesung im Wintersemester 1914/1915 », *Kritische Berichte*, 16, 1988, Nr. 4, p.65-73.