

PAN(OFSKY) À LA CROISÉE DES CHEMINS OU : L'INVENTION DE LA RENAISSANCE, UN CHOIX « HUMANISTE » ? LECTURE MÉTACRITIQUE D'UNE MYTHOPOÉTIQUE PANOFSKIENNE

Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir "comment les choses se sont réellement passées". Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. [...] Ce danger menace aussi bien les contenus de la tradition que ses destinataires. Il est le même pour les uns et pour les autres, et consiste pour eux à se faire l'instrument de la classe dominante. À chaque époque, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguier¹.

Il y a eu la Renaissance. Magnifique marée mythique, âge d'or de l'esprit humain, règne inventé de toutes les inventions. Le mot sonne magiquement – c'est un mot qui *promet*².

Comme, paraît-il, le bonheur, la Renaissance est, à divers sens, une « idée neuve » en Europe et en Occident. En effet, si celle-ci est considérée, particulièrement pour l'histoire de l'art, comme une période fondatrice et canonique, elle est surtout le fruit d'une « invention de la tradition³ », qui puise certes dans l'auto-mythologisation promue par les artistes et textes de la Renaissance eux-mêmes, mais dont l'imposition disciplinaire remonte à ce grand transfert culturel qu'a constitué l'émigration forcée vers les États-Unis de nombreux intellectuels juifs allemands fuyant le nazisme dans les années 1930. De fait, beaucoup de ces chercheurs, qui ont encore eu la possibilité matérielle de s'exiler avant qu'il ne soit trop tard, étaient des historiens de l'art⁴, dont la « transplantation » dans le champ universitaire étasunien, selon une métaphore utilisée par Erwin Panofsky⁵, a contribué à y instituer l'histoire de l'art en discipline reine des « humanités », et à faire de « l'humanisme » non seulement la période, mais encore la valeur et la norme aussi mythiques que paradigmatiques de cette histoire. Ce « lien [tellement constitutif] entre la Renaissance et l'histoire de l'art⁶ », était pourtant loin

¹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 431. (« Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen "wie es denn eigentlich gewesen ist". Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. [...] Die Gefahr droht sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern. Für beide ist sie ein und dieselbe : sich zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben. In jeder Epoche muss versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen. », Walter Benjamin, « Über den Begriff der Geschichte », *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, Band I, 2, p. 695.)

² Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 67.

³ Eric Hobsbawm and Terence Ranger (éd.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

⁴ Voir Karen Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil [La science de l'art transplantée. L'histoire de l'art germanophone en exil aux États-Unis]*, Berlin, Akademie Verlag, 1999.

⁵ Erwin Panofsky, « Three Decades of Art History in the United States : Impressions of a Transplanted European », *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday, 1955, p. 321-346.

⁶ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 67-68 : « Aussi le flux mythique de la Renaissance devait-il porter en lui l'invention d'une histoire – l'invention de l'histoire de l'art. Ce lien entre la Renaissance et l'histoire de l'art est tellement constitutif, tellement prééminent aujourd'hui encore, qu'on ne sait plus très bien si la notion de Renaissance est le fruit de cette grande discipline nommée Histoire de l'Art, ou si la possibilité et la notion même d'une histoire de l'art ne seraient que le fruit historique d'une grande époque de civilisation nommée (par elle-même) la Renaissance. »

d'être aussi évident au moment de son émergence, tant en Allemagne qu'aux États-Unis, où l'histoire de l'art naissante était au moins autant, si ce n'est davantage, dominée par l'étude d'autres périodes, telles celle du Moyen-Âge⁷. C'est pourquoi, comme l'écrit Georges Didi-Huberman dans sa réévaluation critique du rôle central joué par les écrits de Panofsky pour la constitution théorique de cette discipline, « la question au fond est [...] celle du choix fixé peu à peu et comme impérieusement sur la grande époque *humaniste* de l'histoire de l'art⁸ ».

Cette question a déjà été en grande partie explorée dans sa formation étasunienne, notamment autour de l'implantation par Panofsky de l'iconologie comme méthode dominante d'explication des œuvres d'art, développée et appliquée de manière privilégiée à partir de celles de la Renaissance⁹. Celle-ci consiste à retrouver la « signification intrinsèque » (« *intrinsic meaning*¹⁰ ») des œuvres d'art en les replaçant, au-delà de leur forme, dans une histoire culturelle qui permette d'en décoder le symbolisme allégorique et les sources textuelles. Si c'est bien au cours de sa carrière étasunienne, de son arrivée à Princeton en 1934, à l'âge de quarante-deux ans, à sa mort en 1968, que Panofsky a (im)posé les fondements théoriques de cette méthode, c'est pourtant dès ses années hambourgeoises, au sein de l'institut d'Aby Warburg, qu'il en avait formulé les prémisses. Or, cette « période allemande » est souvent en partie négligée dans les réinterprétations critiques de sa constitution de la Renaissance en époque et corpus canoniques de l'histoire de l'art ou, plus exactement, essentiellement évaluée à l'aune de ses écrits théoriques¹¹, dont la densité philosophique « allemande » est mise en contraste avec la simplification qu'auraient subie sa pensée et son style à la suite de son émigration aux États-Unis¹².

Il est pourtant un texte de cette époque qui, à divers titres, joue un rôle déterminant dans l'histoire de cette canonisation de la Renaissance en mythe « humaniste ». Il s'agit de son *Hercule à la croisée des chemins*, auquel il travaille entre 1927 et 1929, et qui est publié à Leipzig en 1930¹³. De fait, bien que la méthode iconologique n'y soit pas encore théorisée, cet essai peut être considéré comme la première étude iconologique de grande ampleur de

⁷ Voir, pour les États-Unis : Christopher S. Wood, « Art History's Normative Renaissance », Allan Grieco (éd.), *The Italian Renaissance in the Twentieth Century*, Florence, Olschki, 2002, p. 65-92, p. 69 et Erwin Panofsky, art. cit., p. 324-326; pour l'Allemagne : Kathryn Brush, *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 135.

⁹ Voir par exemple : Colin Eisler, « Kunstgeschichte American Style : A Study in Migration », Donald Fleming and Bernard Bailyn (éd.), *The Intellectual Migration : Europe and America, 1930-1960*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1969, p. 544-629 ; Karen Michels, « Die Emigration einer Methode : Ikonologie », *op. cit.*, p. 145-163 ; Carl Landauer, « Erwin Panofsky and the Renaissance of the Renaissance », *Renaissance Quarterly*, vol. 47, n°2, 1994, p. 255-281.

¹⁰ Voir Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939, p. 3-31.

¹¹ Voir par exemple Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca, Cornell University Press, 1984 ; Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale, Yale University Press, 1982.

¹² Ces interprétations se fondent sur les remarques de Panofsky lui-même au sujet de la clarification sémantique que lui aurait imposée l'usage de l'anglais (Erwin Panofsky, art. cit., p. 329-330). De son arrivée aux États-Unis, Panofsky n'écrivait plus en allemand – sauf de rares hommages à des collègues germanophones – et s'y refusait jusqu'à sa mort. C'est en anglais qu'il prononce son discours à l'occasion de sa réception de l'Ordre du Mérite à Munich, en 1967, un an avant sa mort – séjour qui constitue son premier et unique retour sur le sol allemand. Voir aussi : Karen Michels, « Bemerkungen zu Panofskys Sprache » [« Remarques sur la langue de Panofsky »], Bruno Reudenbach (éd.), *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, Berlin, Akademie Verlag, 1994, p. 59-71.

¹³ Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig, Teubner, 1930. Les traductions des citations tirées de cette édition dans l'article sont les miennes.

Panofsky. Partant du tableau de Raphaël *Le Songe du Chevalier*, il s'y attache à retracer l'évolution et les variations du motif d'Hercule à la croisée des chemins dans l'art européen, en appliquant à ce tableau cette forme d'enquête sémiologique rendue célèbre par ses essais iconologiques ultérieurs, qui, à travers une riche et érudite documentation textuelle, remonte à ses « sources » antiques, à savoir l'apologue de Prodicos et ses diverses réécritures gréco-latines. Or, cette étude occupe dans le corpus panofskien une place d'autant plus intéressante qu'elle est ambivalente. Longtemps épuisé en allemand et jamais traduit jusqu'à récemment¹⁴, cet essai est certes souvent cité allusivement, mais rarement discuté précisément. De même, l'interprétation par Panofsky du mythe d'Hercule confronté au choix entre le Vice et la Vertu comme « allégorie du libre arbitre humain¹⁵ » s'est constituée depuis en paradigme de lecture de l'apologue et de ses reprises, au point qu'on peut également la considérer comme devenue « canonique ».

Or si, selon le mot un brin moqueur de Georges Didi-Huberman, Panofsky apparaît comme le « père fondateur [...], la véritable figure du commandeur¹⁶ » de cette méthode iconologique qui a si fortement déterminé la constitution disciplinaire de l'histoire de l'art comme la promotion de la Renaissance en période canonique de l'histoire occidentale, il semble pertinent de remonter le fil de cette « filiation » à l'exemple emblématique de ce texte. C'est pourquoi je me propose de le relire selon une double perspective, qui permette de le réinscrire dans la réévaluation vive et critique à laquelle a été soumise ces dernières années l'historiographie de la Renaissance, sous l'impulsion des discussions du canon occidental comme objet et instrument d'un savoir dit « humaniste », dont la définition euro- et occidentalocentrée, ainsi que fortement androcentrée, a diversement été mise en question¹⁷.

Il s'agira donc, d'une part, de mener une réflexion généalogique, au sens davantage nietzschéano-foucauldien que linéairement chronologique¹⁸, pour comprendre dans quelle mesure ce texte, écrit dans le contexte politico-culturel de la République de Weimar agonisante et imprégné du néo-kantisme de l'époque, pose les linéaments discursifs d'une définition de la Renaissance que le « voyage théorique », selon le terme d'Edward Said¹⁹, vers les États-Unis, où les essais de Panofsky sur la Renaissance deviennent de véritables

¹⁴ L'édition française en est la première et unique traduction à ce jour : Erwin Panofsky, *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent*, trad. de l'allemand et présenté par Danièle Cohn, Paris, Flammarion, 1999.

¹⁵ « eine Allegorie [der] menschliche[n] Willensfreiheit » (Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, op. cit., p. 45.)

¹⁶ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 437.

¹⁷ Pour une synthèse des discussions historiographiques, voir : William Caferro, *Contesting the Renaissance*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011 ; Randolph Starn, « A Postmodern Renaissance ? », *Renaissance Quarterly*, vol. 60, n°1, 2007, p. 1-24 ; sur l'unicité de la Renaissance comme phénomène européen, voir : Jack Goody, *The Renaissance : the One or the Many ?*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 ; Sander L. Gilman, Brenda Deen Schildgren, Gang Zhou (éd.), *Other Renaissance : a New Approach to World Literature*, Basingstock, Palgrave MacMillan, 2007 ; pour une approche postcoloniale et globalisée, voir : Claire Farrago (éd.), *Reframing the Renaissance : Visual Culture in Europe and Latin America 1450-1650*, New Haven, Yale University Press, 1995 ; Lisa Jardine (éd.), *Global Interests. Renaissance Art between East and West*, Ithaca, Cornell University Press, 2000 ; pour une approche féministe, voir l'article séminal de Joan Kelly, « Did Women Have a Renaissance ? », Renate Bridenthal and Claudia Koonz (éd.), *Becoming Visible : Women in European History*, Boston, Houghton Mifflin, 1977, p. 137-164.

¹⁸ Voir Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971), *Dits et Ecrits*, vol. II, Paris, Gallimard, 1994, p. 135-156.

¹⁹ Voir Edward Said, « Traveling Theory », *The World, the Text and the Critic*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1983, p. 226-247.

« classiques²⁰ », contribuera à reconfigurer. Dans ce nouveau contexte, en effet, la question de « l'humanisme » et de la « Renaissance » de l'Antiquité s'articulera désormais systématiquement à celle de la défense des « humanités »²¹. Parallèlement, c'est par une approche métacritique, fondée sur une lecture « mythocritique » de ce texte, qu'il s'agira de saisir comment, en faisant du motif d'Hercule à la croisée des chemins un « authentique thème humaniste²² », Panofsky dessine une « mythopoétique²³ » personnelle de l'humanisme et de la Renaissance, qui a déterminé la constitution de ceux-ci en éléments fondateurs du canon occidental comme du devenir-canonique de l'interprétation de cette fable.

Hercule à la croisée des chemins, un mythe « renaissant » ?

Hercule, héros du « Rinascimento »

Le sous-titre que Panofsky donne à son étude est révélateur de la conception de la Renaissance qu'il y développe. En effet, en l'intitulant « La renaissance d'une fable morale grecque dans l'humanisme allemand et italien²⁴ », Panofsky, traduisant littéralement le terme de « renaissance » (« *Wiedergeburt* ») en allemand, souligne qu'il comprend cette période comme celle de la ré-émergence de ce qui avait disparu, comme la « résurrection » de ce qui était « mort ». Or, qu'est-ce qui re-naît à la Renaissance, selon Panofsky ? Ce qu'il considère comme le sens antique de la fable, qui, par là, en devient aussi le sens canonique, tout en identifiant la Renaissance avec le « *Rinascimento dell'Antichità*²⁵ ». De fait, la thèse de Panofsky se fonde sur le constat que les représentations de la scène d'Hercule à la croisée des chemins sont absentes de l'art médiéval, faisant de la réapparition renaissante de la fable « un événement expressément “humaniste”²⁶ ». Pour lui, cette lacune s'explique par deux raisons. D'une part, si le Moyen-Âge n'était pas capable de (se) figurer le choix d'Hercule, c'est que celui-ci aurait été l'expression d'une volonté autonome, concept étranger à la pensée médiévale. D'autre part, l'allégorie d'Hercule choisissant entre le Vice et la Vertu supposait de pouvoir représenter ces deux personnifications comme deux concepts unifiés, alors que le

²⁰ Carl Landauer, art. cit., p. 257.

²¹ Les titres de cette période portent la marque de cette inflexion : Erwin Panofsky, « The History of Art as a Humanistic Discipline », *Meaning in the Visual Arts*, op. cit., p. 1-25 (originellement publié dans : T. M. Greene (éd.), *The Meaning of the Humanities*, Princeton, Princeton University Press, 1940, p. 89-118) ; *Studies in Iconology. Humanistic themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939 ; *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1960.

²² « echte[s] Humanisten-Them[a] » (Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, op. cit., p. VII.)

²³ Véronique Gély désigne ainsi le processus par lequel certaines fictions, « inventées » et non « héritées », intègrent une mémoire collective en y acquérant un statut « mythique » : Véronique Gély, « « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », paru le 21/05/2006, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>, consulté le 27/11/2012.

²⁴ « Die Wiedergeburt einer griechischen Moralerzählung im deutschen und italienischen Humanismus » (Erwin Panofsky, op. cit., p. 37.)

²⁵ « [die] Wiedergeburt [der Tugend] [bedeutet] ein Teilmoment jenes großen Prozesses, den wir noch immer als *Rinascimento dell'Antichità* bezeichnen dürfen » [« la renaissance de la vertu constitue un des moments de ce grand processus que nous pouvons, de nos jours encore, désigner comme *Rinascimento dell'Antichità* »] (*ibid.*, p. 166.) La définition de la Renaissance par le retour à l'antique est débattue dans l'historiographie: voir William Caferro, op. cit.

²⁶ « Die Wiederentdeckung der Prodikoserzählung bedeutet also [...] ein ausgesprochen “humanistisches” Ereignis. » [« La redécouverte de la fable de Prodicos représente donc un événement expressément “humaniste”. »] (Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, op. cit., p. 166.)

Moyen-Âge n'aurait connu qu'une conception plurielle des vices (« *vitia* ») et vertus (« *virtutes* »), réservant le singulier à la vertu divine (« *Virtus Dei* »).

Pour Panofsky, en effet, l'apologue de Prodicos, qu'il identifie comme la source antique des représentations renaissantes d'Hercule à la croisée des chemins, est une « allégorie du libre arbitre humain » :

Le mérite individuel de Prodicos consiste [...] à avoir réuni ces trois motifs en une allégorie du libre arbitre humain : il est le premier à avoir, avec l'introduction de la figure d'Hercule, transformé la simple parabole, ou plutôt la simple dispute, [...] en une véritable scène de décision²⁷.

Fondée sur une modalisation binaire qui oppose « la simple dispute » à la « véritable scène de décision » comme l'apparence à l'authentique, la lecture de Panofsky met donc l'accent sur l'autonomie de la volonté comme « vérité » de la fable antique. On peut pourtant douter qu'une telle conception du libre arbitre soit propre aux représentations culturelles antiques comme au(x) sens possible(s) de l'apologue de Prodicos²⁸. C'est pourquoi il semble que Panofsky projette ainsi sur les textes antiques ce qui constitue pour lui une conception « renaissante » de la liberté humaine :

Au centre de l'univers se tient l'homme libre – libre non plus par le recours à l'aide d'une grâce céleste, mais par la force de sa vertu innée. La « *Virtus* » [...] devient désormais ce qui fait de l'homme un être véritablement humain²⁹.

Vertu individuelle et liberté inconditionnelle s'articulent donc pour définir l'homme renaissant (de l'Antiquité) par opposition à l'homme médiéval dépendant de la grâce divine, dessinant en creux une valorisation morale du premier sur le second, qui légitime l'assimilation de la Renaissance à une forme de progrès, et du Moyen-Âge à une période de régression³⁰. Dans un essai célèbre sur « Saturne et la mélancolie », publié dans la période étasunienne, l'identification de la scène d'Hercule à la croisée des chemins à une morale renaissante de la liberté est reformulée sans équivoque :

It is significant that the early Renaissance turned with real concern to the theme of ethical choice, which the previous epoch had either ignored entirely, or left to the province of the

²⁷ « Die individuelle Leistung des Prodikos besteht darin [...], diese drei Motive zu einer Allegorie auf die menschliche Willensfreiheit vereinigt zu haben: erst er ist es gewesen, der durch die Einführung der Herculesgestalt das bloße Gleichnis bzw. das bloße Streitgespräch [...] in eine wirkliche Entscheidungsszene verwandelt hat. » (*Ibid.*, p. 45.)

²⁸ Inséré par Xénophon (*Mémoires*, II, 1, 21-34) dans le contexte d'une discussion entre Socrate et Aristippe sur la meilleure manière de gouverner (élément dont Panofsky ne tient pas compte), l'apologue, même sous sa forme d'allégorie morale, peut notamment se lire comme une exploration mythique de la définition du citoyen, dont la « liberté » et la « vertu » ne se conçoivent, dans la culture grecque, que dans leur rapport à la communauté et au regard des autres (voir Arthur W. H. Adkins, *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*, Oxford, Clarendon Press, 1960). L'idée d'une détermination *a priori* de la volonté, telle que Panofsky la dessine ici, semble d'inspiration davantage kantienne que « véritablement » grecque.

²⁹ « Im Mittelpunkt des Universums [steht] der freie Mensch – frei nicht mehr dank einer himmlischen Gnadenhilfe, sondern kraft seiner eingeborenen Tugend. Die "Virtus" [...] wird jetzt zu dem, was den Menschen wahrhaft zum Menschen macht. » (Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, *op. cit.*, p. 166.)

³⁰ En témoigne le terme de « *Rückfall* » (« rechute ») employé par Panofsky pour désigner une œuvre renaissante figurant des vertus plurielles et non une vertu singulière (*ibid.*). Sur l'articulation esthétique de cette conception de la Renaissance à celle de progrès, voir Olga Hazan, *Le mythe du progrès artistique. Étude d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.

*theological doctrine of grace ; it finds visible expression in the picture of Hercules at the Crossroads. Hercules makes an autonomous choice and thereby becomes involved with the problems resulting from his freedom*³¹.

Cette opposition dialectique entre Moyen-Âge et Renaissance est tributaire de l'historiographie du XIX^e siècle qui, avec la somme de l'historien de Basel Jakob Burckhardt sur *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, faisait de celle-ci, selon une formule empruntée à Michelet, le grand moment de « la découverte du monde de l'homme »³².

Mais cette conviction éthique s'articule aussi chez Panofsky à une théorie esthétique, présente en filigrane dans l'essai sur Hercule, et qu'il formulera dans un texte de 1933, « Classical Mythology in Medieval Art »³³. Dans cet essai est énoncé le « principe de disjonction » qui serait propre à l'art médiéval, selon lequel les artistes du Moyen-Âge, s'ils pouvaient représenter des « formes » empruntées à l'antique, les dotaient d'un « contenu chrétien », tandis qu'ils figuraient des « contenus antiques » sous une « forme chrétienne ». C'est donc seulement avec la Renaissance qu'aurait pu s'accomplir l'union entre « forme » et « contenu » antiques, produisant par là une « synthèse » inédite – autant de termes dont Georges Didi-Huberman a mis au jour les raisons et résonances toutes kantienne³⁴. Or, c'est parce qu'il réaliserait une telle synthèse que l'Hercule à la croisée des chemins peint par Annibal Carrache (1595) est désigné par Panofsky comme la « mise en forme canonique »³⁵ de ce motif. Le terme révèle ici une tension entre une définition minimale en termes d'influence – ce tableau serait « canonique » en ce qu'il aurait été maintes fois imité – et une définition qui tend vers une forme d'essentialisation, Carrache étant crédité de la vertu d'avoir su rendre une « Antiquité idéale »³⁶. Cette expression signifie en effet pour Panofsky que le peintre, en l'absence de représentations antiques de la scène³⁷, aurait reconstruit celle-ci selon son « idée » antique, à savoir celle de « décision » ou de « choix », à laquelle Panofsky accorde une valeur aussi idéale que cruciale dans son interprétation.

Hercule contre « Renata » : archéologie d'une critique oubliée

Cette lecture, centrée sur le « libre arbitre » et « l'idée antique » comme révélateurs éthico-esthétiques d'une conception renaissante de l'humanité, a été depuis souvent reprise dans des études postérieures, telle celle de Theodore Mommsen en 1953³⁸, qui démontrait que Pétrarque avait fait usage de l'Hercule à la croisée des chemins dans certains de ses textes, contrairement à ce qu'affirmait Panofsky qui avait identifié *Salutati* comme le premier « redécouvreur » de cette fable³⁹. Néanmoins, Mommsen reprend la thèse de Panofsky pour mieux la renforcer, en affirmant que si cette fable était absente au Moyen-Âge, c'est parce

³¹ Fritz Saxl, Erwin Panofsky, Raymond Klibanski, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, Nendeln, Liechtenstein, Kraus Reprint, [1964] 1979, p. 246.

³² Jakob Burckhardt, *Die Cultur der italienischen Renaissance*, Basel, Schweighauser, 1860. Voir aussi J. B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

³³ Erwin Panofsky et Fritz Saxl, « Classical Mythology in Medieval Art », *Metropolitan Museum Studies*, IV, 1932-1933, p. 228-280.

³⁴ Voir Georges Didi-Huberman, « L'art dans les limites de la simple raison », *Devant le temps*, op. cit., p. 107-168.

³⁵ « kanonische Gestaltung » (Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, op. cit., p. 124.)

³⁶ *Ibid.*, p. 126.

³⁷ Selon la thèse de Panofsky, remise en cause par Charles Picard, « Représentations antiques de l'Apologue dit de Prodicos », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*, 95^{ème} année, 1951, p. 310-322.

qu'elle aurait été bien trop « païenne » pour cette période chrétienne. Pourtant, ne serait-ce que l'étude de Jean Seznec sur la « survivance des dieux antiques⁴⁰ » a souligné que l'antinomie entre « paganisme » antique et chrétienté médiévale était complexe et que la culture médiévale, par le truchement d'explications évhéméristes ou allégoriques, avait contribué à la « sauvegarde » de figures antiques, réinvesties ensuite par l'art et les textes de la Renaissance⁴¹. De fait, la thèse d'une incompatibilité entre cette fable et la pensée médiévale pourrait au moins se contester par deux biais. D'une part, il s'agirait d'évaluer dans quelle mesure les conceptions du libre arbitre comme d'une « *virtus generalis* » auraient été étrangères au Moyen-Âge. D'autre part, l'on pourrait se demander jusqu'à quel point l'idée que la Renaissance aurait embrassé une vision absolument autonome de la liberté est tenable. Sans développer de manière exhaustive cette discussion, j'en esquisserai quelques aspects particulièrement pertinents pour notre questionnement.

Dans sa réédition critique de l'essai de Panofsky en 1997, Dieter Wuttke a fait figurer en annexe une lettre qu'il a trouvée dans les archives de Panofsky à Princeton, qui apporte un éclairage très intéressant sur ce débat. Il s'agit d'une lettre d'Emma Edelstein, datée du 6 avril 1955, adressée à Theodore Mommsen, à qui elle reproche d'avoir, dans son étude, repris et même simplifié sans distance critique la thèse de Panofsky, à qui elle a également envoyé copie de sa lettre⁴². Ayant reçu une éducation classique et mariée à Ludwig Edelstein, historien de la médecine, avec qui elle a publié une collection de fragments antiques consacrés à Esculape, Emma Edelstein faisait partie de la communauté des exilés weimariens à Princeton, avec qui elle entretenait des liens de familiarité, dont témoigne son adresse enjouée à « Mommi » (Mommsen) et à Panofsky qu'elle appelle « Pan » (tel le dieu grec), selon le surnom qui était devenu le sien dans cette petite « Arcadie » d'intellectuels européens rompus à la culture classique. Elle-même avait été surnommée « Renata » par son mari (« celle qui est renée » en latin), après s'être rétablie d'une difficile maladie⁴³. Au-delà de l'anecdote, il n'est pas anodin que le défi lancé à cette thèse panofskienne en passe de devenir canonique (mais qui aurait pu, par là même, ne pas le devenir), ait été formulé par une femme, qui, malgré la qualité de sa propre formation intellectuelle, ne pouvait prétendre à une position scientifique

³⁸ Theodore Mommsen, « Petrarch and the Choice of Hercules », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1953, p. 178-192.

³⁹ Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, *op. cit.*, p. 155 note 2.

⁴⁰ Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1940.

⁴¹ L'approche de Seznec a été critiquée, notamment par Hans Robert Jauss (« Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos. Bemerkungen zur christlichen Gefangenschaft der Mythologie im Mittelalter », Manfred Fuhrmann (éd.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München, Wilhelm Fink, 1971, p. 187-209), qui souligne, à l'instar de Panofsky, la « captivité » (« *Gefangenschaft* ») chrétienne de la mythologie antique au Moyen-Âge. De fait, il serait difficile de nier l'imprégnation, voire l'instrumentalisation, chrétienne des figures gréco-romaines dans la pensée médiévale. Toutefois, l'étude de Seznec a eu le mérite de rappeler que ces figures étaient loin d'avoir disparu de l'art médiéval, qui avait ainsi contribué à leur conservation, sous une forme christianisée. Or, si l'on suit la logique de Mommsen, une œuvre comme celle d'Ovide, par exemple, aurait pu paraître, elle aussi, comme trop « païenne » pour la culture de l'époque. Mais le succès de l'*Ovide moralisé* témoigne que même le poète des *Amours* pouvait être christianisé. L'on pourrait donc imaginer que la morale si typiquement « antique », d'après Panofsky, ou « païenne », d'après Mommsen, de la fable herculéenne eût pu subir une même forme d'adaptation chrétienne.

⁴² Voir Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, mit einem Nachwort zur neuen Auflage von Dieter Wuttke, Berlin, Gebr. Mann, 1997, « Anhang », p. 84-89.

⁴³ Voir, pour ces informations biographiques : *ibid.*, p. 84.

égale à celle des chercheurs exilés désormais établis dans l'institution universitaire étasunienne.

La critique qu'elle adresse à Mommsen est directe : elle lui reproche d'avoir repris à son compte et sans précaution théorique la thèse de Panofsky. Aussi aurait-il en partie mal interprété Pétrarque et le rôle du christianisme dans le contexte qui est le sien, que Mommsen formulait ainsi : « *No Christian was given the right to make an entirely free and wholly individual choice, which in the story was claimed for Hercules, concerning the basic direction of his life*⁴⁴ ». Elle s'attache donc à contester l'idée que cette fable d'Hercule à la croisée des chemins serait nécessairement étrangère à la vision chrétienne. Elle met d'abord en cause l'affirmation de Mommsen selon laquelle la morale antique de la fable n'ait eu qu'un sens temporel, en rappelant que celle-ci a, dès l'Antiquité, connu des réécritures chrétiennes. En outre, elle se demande si l'on peut affirmer, comme l'a suggéré Panofsky et schématisé Mommsen, que personne sauf le Christ n'était libre de son choix au Moyen-Âge. De fait, la question du libre arbitre n'est-elle pas l'un des débats les plus brûlants de cette époque ? À l'appui de cette critique, elle fournit nombre de citations de penseurs médiévaux insistant sur la possibilité du libre arbitre et articulant la question du choix et de la vertu à travers l'image d'un chemin à emprunter. De même, elle cite, entre autres, Duns Scot, pour qui « la vertu est fondée sur la volonté, en tant qu'elle est libre⁴⁵ », pour en conclure que la vision médiévale de cette question était, du moins, complexe et diverse.

Enfin, elle affirme que le concept de « *virtus* » était aussi débattu à cette époque. Elle met donc en question l'idée que la *virtus* (au singulier) ne représentait pour les chrétiens du Moyen-Âge que la vertu de Dieu. Qu'il n'y ait pas de représentation visuelle de la « *virtus generalis* » (alors que, dans les textes, le terme est souvent employé) ne voudrait donc pas dire que les artistes n'en avaient pas le concept, mais peut-être que des vertus plurielles leur offraient une matière figurative plus riche.

Mommsen n'a pas daigné répondre précisément à ses critiques⁴⁶. En revanche, Panofsky lui envoie, le 2 mai 1955, une réponse assez développée⁴⁷, mais aussi symptomatique, en ce qu'il refuse de se reconnaître « ébranlé par ses arguments⁴⁸ ». Il reprend différents points, mais en évitant, le plus souvent, de s'y confronter directement. Ainsi répond-il à ses objections sur l'interprétation antique de la fable par un démenti en forme de fausse flatterie, concédant qu'il « en sait bien moins qu'[elle] sur l'Antiquité⁴⁹ », mais qu'il ne voit pas le rapport entre son argument et sa thèse. Plus sérieux sur la question du Moyen-Âge, il discute moins ses arguments qu'il ne se lance dans des « leçons » sur le sujet. Sa réponse sur la conception médiévale d'une *Virtus* au singulier est plus nuancée, mais surtout révélatrice, car elle (ré)active de manière impérative l'idée d'une dichotomie entre Moyen-

⁴⁴ Theodore Mommsen, art. cit., p. 179.

⁴⁵ « *Virtus fundatur in voluntate, ut libera est* » (Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, op. cit. (1997), « Anhang », p. 88.)

⁴⁶ Dieter Wuttke, « Erwin Panofskys Herculesbuch nach siebenundsechzig Jahren. Zum Reprint 1997 », Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, mit einem Nachwort zur neuen Auflage von Dieter Wuttke, Berlin, Gebr. Mann, 1997, p. 5-96, ici p. 50.

⁴⁷ Erwin Panofsky, *Korrespondenz*, hg. von Dieter Wuttke, Wiesbaden, Harrassowitz, 2006, Band III, p. 739-744.

⁴⁸ « I should be wanting in candor were I to pretend that your arguments have shaken my position. » (*ibid.*, p. 740.)

⁴⁹ « Knowing much less about classical antiquity than you do [...] I don't see in what respect this would bear upon my statements. » (*Ibid.*)

Âge et Renaissance, et d'une « nouveauté » de celle-ci, entée sur la « réinstauration » de l'antique, désormais désigné, selon le vocabulaire anglophone, comme « *classic* »:

*The final emergence of the Virtus in general [...] has, of course, its antecedents in the twelfth and thirteenth century[...]. These, then, are “Vorstufen” [des précédents] to the new, Renaissance, outlook, which, as always, reinstates the classic notions while attempting to reconcile them with Christian Beliefs*⁵⁰.

Enfin, il insiste sur le fait que le concept du libre arbitre de Prodicos n'est pas le même que celui d'Augustin, si prégnant au Moyen-Âge. C'est pourquoi il en conclut sans hésitation : « *There is not and could not be any representation of the choice of Hercules prior to about 1400*⁵¹. »

Avant de revenir sur les implications de cette discussion, considérons brièvement la deuxième perspective critique que l'on peut appliquer à la thèse de Panofsky, à savoir l'idée selon laquelle la Renaissance aurait développé une vision autonome de la liberté, entièrement émancipée de la grâce divine.

Si l'on examine les textes renaissants traitant de ce motif, nombreux sont ceux qui semblent davantage porter un soupçon sur l'autonomie de la volonté qu'exprimer une foi séculaire dans « le libre arbitre humain ». Ainsi Karl Enenkel a-t-il souligné combien l'usage de cette fable chez Pétrarque relevait d'un pessimisme de type augustinien, plus que d'une confiance dans le pouvoir humain de décision⁵². De même, Ronald Witt et Charles Trinkaus ont montré que la conception du libre arbitre de Salutati était tout entière imprégnée d'augustinisme, impliquant un recours à la grâce divine pour bien choisir⁵³. Enfin, les traités d'éducation de la Renaissance, qui font référence à cette fable à titre exemplaire, expriment des doutes sur la capacité du jeune homme à juger du chemin à suivre et soulignent le rôle directif que doit jouer le pédagogue pour assurer sa décision⁵⁴.

L'on ne peut donc manquer de se demander pourquoi Panofsky, si empreint d'érudition, n'a pas été attentif à ces réserves, ni accepté de prendre au sérieux les contre-exemples proposés par Emma Edelstein. Il est frappant à cet égard qu'il se soit plus tard amusé à désigner cette discussion avec Emma/Renata Edelstein comme une « *renatomachia*⁵⁵ », terme qui, sous son ironie (com)plaisante, laisse pointer une forme de condescendance, témoignant peut-être que les critiques de celle-ci avaient « visé dans le mille⁵⁶ ». Or, comme Emily J. Levine l'a montré à l'exemple du couple formé par Erwin Panofsky et sa femme « Dora » (Dorothea, née Mosse), elle-même formée à l'histoire de l'art, la « vie privée » et sa structuration genrée est loin d'être étrangère à l'histoire et à la

⁵⁰ *Ibid.* (c'est moi qui souligne.)

⁵¹ *Ibid.*, p. 743 (c'est moi qui souligne.)

⁵² Karl Enenkel, « Hercules in bivio und andere Scheidewege : Die Geschichte einer Idee bei Petrarch », Alexander Dalzell (éd.), *Acta Conventus Neo-Latini Torontonensis*, Binghamton, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1991, p. 307-317, ici p. 313.

⁵³ Ronald G. Witt, *Hercules at the Crossroads. The Life, Works, and Thought of Coluccio Salutati*, Durham, Duke University Press, 1983, p. 296 sq.; Charles Trinkaus, *In Our Image and Likeness : Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 vol., Chicago, University of Chicago Press, 1970.

⁵⁴ Voir Marie-Pierre Harder, « *Adverte, juvenis, Herculem imitare !* Ou : comment devenir un “homme”. L'apologue de Prodicos et la pédagogie du genre », Véronique Gély (dir.), *La mythologie à l'usage des enfants*, Paris, Classiques Garnier (à paraître).

⁵⁵ Dieter Wuttke, art. cit., p. 50.

⁵⁶ « Offensichtlich hatte die Frau ins Schwarze getroffen. » (*ibid.*)

production des idées⁵⁷. De fait, cette hiérarchisation genrée de la légitimité « scientifique » joua un rôle déterminant dans le milieu intellectuel gravitant autour de l'institution entièrement masculine de Princeton, comme Panofsky s'en félicitait⁵⁸. Destinées à rester privées, dans le cadre d'une correspondance amicale et « cultivée »⁵⁹, les critiques d'Emma Edelstein n'ont pu être développées sous la forme d'une publication scientifique qui aurait peut-être amené la thèse de Panofsky à être, dans ces années fondatrices pour la constitution de sa vision canonique de la Renaissance⁶⁰, plus ouvertement débattue, nuancée, voire révisée.

Mais ce n'est pas la seule manière dont le genre et la « vie privée » interfèrent avec la constitution de la thèse de Panofsky sur Hercule à la croisée des chemins comme allégorie de l'homme libre renaissant. En effet, son refus de reconsidérer son approche de la Renaissance témoigne qu'il s'y joue quelque chose de plus déterminant qu'un « simple » débat intellectuel⁶¹. Mythe éminemment « masculin », presque exclusivement repris par des artistes et intellectuels hommes au cours de la longue histoire de sa réception, mais aussi mythe à la claire dialectique, l'Hercule à la croisée des chemins offrait – telle est mon hypothèse – une figure d'identification à l'érudit Panofsky, que dessine le contexte dans lequel il travaille à sa rédaction.

Un exemple de « self mythologizing » : (auto)portrait de Panofsky en humaniste

*The humanist, dealing as he does with human actions and creations has to engage in a mental process of a synthetic and subjective character: he has mentally to re-enact the actions and to re-create the creations. It is in fact by this process that the real objects of the humanities come into being*⁶².

*Ogni pittore dipinge se*⁶³.

Dans un article de 1983, Hubert Damisch remarque :

⁵⁷ Emily J. Levine, « PanDora or Erwin and Dora Panofsky and the Private History of Ideas », *The Journal of Modern History*, 83, 2011, p. 753-787.

⁵⁸ Ainsi écrit-il à son collègue Saxl le 21 octobre 1931 : « C'est fantastique, Princeton, tout à fait à la Oxford, rien que des hommes, un merveilleux institut. » (« Herrlich ist Princeton, ganz à la Oxford, nur Männer, ein wunderbares Institut. » Erwin Panofsky, *Korrespondenz*, hg. von Dieter Wuttke, Wiesbaden, Harrassowitz, 2001, Band I, p. 404.) Sa femme Dora, elle, est frappée par le climat « misogynie » (« frauenfeindlich ») du campus (*ibid.*, p. 766).

⁵⁹ Sur le rôle de « femmes au foyer cultivées » (et d'assistantes – non rémunérées – pour les travaux universitaires de leurs maris), auquel furent cantonnées de nombreuses femmes de l'émigration weimarienne, malgré une formation universitaire souvent élevée, voir Sybille Quack, « Everyday Life and Emigration: The Role of Women », Hartmut Lehmann and James J. Sheehan (éd.), *An Interrupted Past : German-Speaking Refugee Historians in the United States after 1933*, New York, Cambridge University Press, 1991, p. 102-109.

⁶⁰ *Meaning in the Visual Arts* réunissant des essais sur la Renaissance date de 1955, *Renaissance and Renascences* de 1960.

⁶¹ Il ne s'est non plus confronté aux critiques d'Ernst Gombrich sur son opposition entre « Renaissance » et « renaissance » : voir Konrad Hoffmann, « Panofskys Renaissance », Bruno Reudenbach (éd.), *Erwin Panofsky, op. cit.*, p. 139-144, ici p. 141.

⁶² Erwin Panofsky, « The History of Art... », art. cit., p. 14.

⁶³ « Tout peintre se dépeint lui-même », adage toscan célèbre à la Renaissance (cf. Frank Zollner, « Ogni pittore dipinge se. Leonardo da Vinci and “automimesis” », Matthias Winner (éd.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim, VCH, 1992, p. 137-160.)

Si l'on a quelques raisons d'opposer au Panofsky « américain », en qui l'humanisme aura fait bon ménage avec le positivisme, un Panofsky « allemand », tenté par la théorie et la philosophie, encore faut-il prendre garde que, tel Hercule, le grand « Pan » (comme on le nommera à Princeton) se sera trouvé placé à la croisée des chemins dès l'époque de Hambourg et son séjour à l'institut Warburg⁶⁴.

De fait, il semble pertinent de replacer l'intérêt de Panofsky pour l'alternative herculéenne et son interprétation éthique dans le contexte intellectuel et politico-culturel de sa production, pour comprendre comment ce mythe a pu jouer le rôle d'une surface de projection et d'identification personnelles – ce que Carl Landauer désigne comme un « *self-mythologizing*⁶⁵ ». Celui-ci touche à la fois à la manière dont il cherche, dans ses années hambourgeoises, à définir sa méthode au sein de la discipline naissante de l'histoire de l'art, où sa position universitaire est mal assurée, notamment du fait de l'hostilité envers les chercheurs juifs, et à la façon dont l'antisémitisme ambiant et la montée irréversible du nazisme déterminent les choix théoriques de Panofsky⁶⁶.

Empreinte d'un style cultivant une forme d'objectivité dénuée d'expressivité, l'étude de Panofsky laisse transparaître, à un rare moment, les marques de sa situation d'énonciation, lorsqu'il affirme : « ce récit prodicéen [...] apparaît encore aujourd'hui à nos yeux comme le paradigme d'une décision éthique entre “Virtus” et “Volupas”.⁶⁷ » Tant l'image de la scène « se tenant sous nos yeux » que le recours à la première personne du singulier et la référence au temps de la rédaction signalent ce soudain moment où l'interprète se projette au présent en son objet. La question se pose donc de savoir ce que Panofsky voit « sous ses yeux » dans le mythe d'Hercule à la croisée des chemins, quel miroir cette scène tend à celui qui s'y mire.

L'iconologie, un « travail herculéen »

*Panofsky took the Renaissance not only as the paradigmatic object of art-historical knowledge but also as the primary model for the shape of that knowledge, as if the Renaissance were the mirror in which the art historian first grasped his or her own image.*⁶⁸

Au moment de finir son ouvrage, Panofsky envoie à un collègue une carte postale rédigée en latin, qui commence ainsi :

Vertu et Volupté semblent d'accord
Mon livre est achevé, ce travail herculéen⁶⁹ !

⁶⁴ Hubert Damisch, « Panofsky am Scheidewege », André Chastel (éd.), *Erwin Panofsky*, Paris, Pandora, 1983, p. 101-115, ici p. 114.

⁶⁵ Carl Landauer, « *Mimesis* and Erich Auerbach's Self-Mythologizing », *German Studies Review*, vol. 11, n°1, 1988, p. 83-96.

⁶⁶ Keith Moxey défend, face au mythe de « l'objectivité » scientifique, une compréhension des « *cultural politics* » qui marquent toute entreprise théorique, notamment à l'exemple de l'interprétation panofskienne de la *Melencolia I* de Dürer : Keith Moxey, *The Practice of Theory. Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*, Ithaca Cornell University Press, 1994, p. 65-79.

⁶⁷ « jener Prodikeyschen Erzählung [...], die uns noch heute als das Paradigma einer ethischen Entscheidung zwischen “Virtus” und “Voluptas” vor Augen steht. » (Erwin Panofsky, *Hercules am Scheidewege*, *op. cit.*, p. 37).

⁶⁸ Margarethe Iversen and Stephen Melville (éd.), *Writing Art History. Disciplinary Departures*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 16.

⁶⁹ « *Consentire videntur Virtus atque Voluptas/ Perfectus liber est Herculeusque labor !* » (Erwin Panofsky, *Korrespondenz*, *op. cit.*, Band I, p 351.)

Au-delà de son ludisme érudit, cette identification dessine une vision binaire du travail de l'historien de l'art, qui assimilerait la tâche de l'iconologue – débutant – aux exploits du héros herculéen contre les plaisirs plus faciles de l'amateurisme qui marque encore le champ naissant de l'histoire de l'art⁷⁰. De fait, Panofsky est alors pris dans l'alternative méthodologique opposant « formalisme » (sous la houlette de Wölfflin) et « contextualisme », sous la bannière duquel il se range, attaché à replacer l'œuvre dans le réseau de ses significations et sources culturelles⁷¹. Aussi pourrait-on voir dans l'assimilation de son travail à une vertu herculéenne une projection métacritique, affirmant le choix laborieux du travail iconologique, requérant abnégation érudite et efforts de la recherche des sources, contre l'aisance supposée du jugement formel.

Si cette dialectique n'est ici qu'esquissée, elle se trouvera réaffirmée dans les écrits iconologiques des années étasuniennes, où Panofsky présentera de manière récurrente la question de l'interprétation des œuvres d'art sous la forme d'une alternative méthodologique, contrastant l'attachement au fond avec celui à la forme⁷², ou insistant sur la vertu proprement « humaniste » (dans son sens renaissant d'érudition classique) de l'historien de l'art qui doit faire l'effort de construire la signification contre la naïveté charmée de l'amateur, qui se laisserait simplement prendre au plaisir de l'œuvre⁷³. L'iconologue imprégné de néo-kantisme⁷⁴ est donc celui qui, tel Hercule, est à même d'exercer sa « faculté de juger » face à l'œuvre, pour lui appliquer son savoir vertueux en forme de « raison pure », si bien que l'on peut affirmer, avec Georges Didi-Huberman, que :

l'humanisme ne fut pas simplement un objet du savoir panofskien, mais encore une exigence, une véritable *fin* théorique congruente à sa philosophie de la connaissance. C'est comme si le kantisme de la raison pure avait trouvé dans la *Rinascita* sa meilleure justification historique⁷⁵.

Panofsky entre raison et déraison : le choix de l'humanisme

*The humanist rejects [...] authority but respects tradition. Not only does he respect it, he looks upon it as upon something real and objective which has to be studied and, if necessary, reinstated*⁷⁶.

Mais pour saisir comment cette articulation de l'inspiration néo-kantienne de la méthode iconologique naissante avec l'« humanisme » contribuera, dans la période étasunienne, à reconfigurer celui-ci en une vertu atemporelle et universelle, il faut encore

⁷⁰ Selon les propres souvenirs d'Erwin Panofsky, « Three Decades... », art. cit.

⁷¹ Voir Michael Ann Holly, *op. cit.*

⁷² « Iconography is that branch of the history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art as opposed to their form. » (Erwin Panofsky, *Studies in Iconology, op. cit.*, p. 1.)

⁷³ Ainsi énumère-t-il une liste impressionnante de tâches à accomplir par l'iconologue et conclut : « the humanist will look with suspicion to what might be called "appreciationism". He who teaches innocent people to understand art without bothering about classical languages, boresome historical methods and dusty old documents, deprives naiveté of its charm without correcting its errors. » (Erwin Panofsky, « The History of Art... », art. cit., p. 19.)

⁷⁴ Sur l'imprégnation (néo-)kantienne de la pensée de Panofsky, voir aussi Mark Cheetham, *Kant, Art and Art History : Moments of Discipline*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

⁷⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, op. cit.*, p. 135.

⁷⁶ Erwin Panofsky, « The History of Art... », art. cit., p. 3-4.

comprendre pourquoi c'est sur la période de la Renaissance que s'est porté le choix vertueux de l'iconologie.

Rédigée entre 1927 et 1929, publiée en 1930, l'étude sur l'Hercule à la croisée des chemins est née dans le contexte de plus en plus oppressant de la crise économique et des derniers soubresauts de la République de Weimar, bientôt définitivement balayée par le nazisme triomphant, dans un climat d'antisémitisme menaçant⁷⁷. Lorsqu'il choisit de rédiger son essai sur cet « authentique thème humaniste », la Renaissance et l'humanisme ne constituent pas (encore) des domaines privilégiés de l'histoire de l'art, qui offre en outre une vision de l'art renaissant moins « héroïque » que celle que va développer Panofsky⁷⁸. Lui-même travaille encore, auparavant, sur d'autres sujets. Il semble cependant que l'on puisse attribuer l'intérêt croissant pour la Renaissance manifesté par un certain nombre d'historiens de l'art juifs sous la République de Weimar à la conjoncture politico-culturelle, qui affecte aussi les champs et choix disciplinaires⁷⁹. De fait, dans le contexte de nationalisme exacerbé qu'impose la montée en puissance du nazisme, la Renaissance, notamment dans son « âge d'or » italien, est considérée par certains nationalistes comme un modèle « décadent » de cosmopolitisme culturel, auquel est opposée la supposée germanité « *völkisch* » de la période médiévale. Dès 1915, un article influent par la suite développe cette idée sous le sinistre titre « La Renaissance, malheur de la culture allemande⁸⁰ ». Or, l'accusation de cosmopolitisme fut l'un des instruments idéologiques dirigés à l'encontre des juifs allemands « assimilés » pour porter le soupçon sur la légitimité de leur appartenance à la « communauté nationale ». De même, l'étude de l'antiquité (et de son sens « rené »), avant d'être puissamment récupérée par l'idéologie nazie – au prix d'un certain nombre de distorsions historiques⁸¹ –, pouvait apparaître au tournant des années 1920-1930 comme une manière de se détourner de l'étude des racines « teutoniques » de la nation allemande⁸², tout en réaffichant un fort attachement à la *Bildung*, cette culture aussi « allemande » que « classique » promue par le *Gymnasium* humaniste⁸³.

En effet, l'accent mis par Panofsky sur une Renaissance « humaniste » porteuse de valeurs progressistes de raison et de liberté par opposition à un Moyen-Âge confus et aliéné puise dans la tradition éducative éclairée cultivée par les juifs allemands à la suite de leur émancipation, considérée comme le fruit des idéaux d'autonomie kantienne portés par les Lumières allemandes⁸⁴. Se réclamer d'une culture scientifique rationaliste et « objective » constituait ainsi pour de nombreux intellectuels juifs allemands une stratégie – vouée à l'échec – pour contrer les préjugés antisémites tentant de discréditer leurs travaux au nom

⁷⁷ Voir Peter Gay, *Weimar Culture : the Outsider as Insider*, New York, Harper & Row, 1968.

⁷⁸ Voir Christopher S. Wood, art. cit., p. 70.

⁷⁹ Voir Karen Michels, « Art History, German Jewish Identity and the Emigration of Iconology », Catherine Soussloff (éd.), *Jewish Identity in Modern Art History*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 167-179, ici p. 168.

⁸⁰ Richard Benz, « Die Renaissance, das Verhängnis der deutschen Cultur », *Blätter für deutsche Art und Kunst*, 1, 1915, p. 1-40.

⁸¹ Voir Johann Chapoutot, *Le national-socialisme et l'Antiquité*, Paris, PUF, 2008.

⁸² Sur l'articulation entre Moyen-Âge et nationalisme allemand à cette époque, voir Otto Gerhard Oexle, « Das Unbehagen an der Moderne. Mittelalterbeschwörungen in der Weimarer Republik und danach » [« Malaise dans la modernité. Conjurations du Moyen-Âge sous la République de Weimar et plus tard »], *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1996, p. 137-162.

⁸³ Voir George Mosse, « Intellectual Authority and Scholarship », *German Jews Beyond Judaism*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 42-55.

⁸⁴ *Ibid.*

d'une soi-disant particularité religieuse, voire « raciale »⁸⁵, tout en réaffirmant les valeurs éthiques de liberté, de raison et d'humanité dont cette culture était, à leurs yeux, la garante. Aussi la valorisation, dans l'essai sur Hercule, d'une vertu renaissante humaine et individuelle, émancipée des dogmatismes médiévaux, suggère-t-elle que c'est peut-être un rempart face à la nouvelle « barbarie » qui était en train de le cerner dans l'Allemagne bientôt entièrement nazifiée que Panofsky y cherchait⁸⁶. Comme l'écrit en effet Karen Michels :

*The émigrés used the [Renaissance] as a cultural paradigm for the transmission of the values that had been responsible for Jewish emancipation in Germany. These included the liberty of the individual, the independence of reason in contrast to the dogma of religion, and the concept of universal human dignity*⁸⁷.

C'est pourquoi cette assimilation de la sauvegarde des idéaux « humanistes » à celle des valeurs émancipatrices de l'*Aufklärung* tendit à transformer de plus en plus la Renaissance – associée au « retour » à l'Antiquité – en une surface de projection idéale et utopique, amenant Panofsky à conclure avec une forme de confiance désespérée un texte de la terrible année 1933 :

*We can understand why [...] down to the crisis of our own days [...] almost every artistic and cultural crisis has been overcome by that recourse to antiquity which we know as classicism*⁸⁸.

Car c'est bien comme une crise de la raison, voire comme « déraison pure⁸⁹ », que Panofsky a éprouvé le nazisme, qui décimera une grande partie de sa famille⁹⁰ et le vouera à un exil irréversible. Quelques années après la parution de son étude sur Hercule, alors qu'il assiste, depuis le refuge étasunien, à la catastrophe humaine où la Seconde Guerre Mondiale plonge définitivement l'Europe, Panofsky reformulera son éloge de l'humanisme renaissant en des termes d'autant plus vibrants qu'ils sont dictés par l'angoisse d'une dévastation imminente, placée sous le signe d'un « Moyen-Âge à rebours »:

*If the anthropocratic civilization of the Renaissance is headed, as it seems to be, for a « Middle Ages in reverse » – a satanocracy as opposed to the medieval theocracy – not only the humanities but also the natural sciences, as we know them, will disappear and nothing will be left but what serves the dictates of the subhuman. But even this will not mean the end of humanism. Prometheus could be bound and tortured, but the fire lit by his torch could not be extinguished*⁹¹.

À la figure de l'Hercule choisissant s'est substitué le Prométhée non tant de la révolte que de l'invention technique par le don du feu, dont la flamme jamais éteinte fait signe vers la possible renaissance d'un monde humaniste encore confiant dans les pouvoirs de l'humanité. Cette « renaissance », Panofsky l'a éprouvée dans la « transplantation » aux États-Unis, qu'il

⁸⁵ Voir Karen Michels, art. cit., p. 168 et Colin Eisler, « Kunstgeschichte American Style », art. cit., p. 561.

⁸⁶ Panofsky emploie lui-même le terme de « *Barbarei* » pour désigner le nazisme (Karen Michels, art. cit., p. 182).

⁸⁷ Karen Michels, art. cit., p. 174.

⁸⁸ Erwin Panofsky and Fritz Saxl, « Classical Mythology... », art. cit., p. 278.

⁸⁹ Georges Didi-Huberman, « L'Exorciste », Roland Recht (dir.), *Relire Panofsky*, Paris, Musée du Louvre Éditions, 2008, p. 69-87, ici p. 81.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Erwin Panofsky, « The History of Art... », art. cit., p. 25.

considérerait comme une Arcadie retrouvée⁹². Mais sa définition rationaliste de l'humanisme renaissant comme son attachement à une culture scientifique « objective », esquissées en forme de résistance à la « déraison » nazie dans les années 1930⁹³, vont s'en trouver d'autant reconfigurées, une fois transférées dans le contexte de la guerre froide et de l'affirmation d'une université étasunienne désormais appelée à jouer un rôle hégémonique dans la production intellectuelle internationale.

Prenant de plus en plus les allures d'un manifeste pour le « monde libre », sa vision de l'humanisme détache alors définitivement celui-ci de son ancrage dans une période précise de l'histoire européenne pour le désigner désormais « non tant comme un mouvement que comme une attitude⁹⁴ ». Ainsi glisse-t-il d'une définition descriptive de celui-ci (l'humanisme dans son sens renaissant d'étude du savoir antique) à une valeur prescriptive (l'humanisme comme morale de l'humanité⁹⁵). De manière révélatrice, c'est par une anecdote sur un Kant mourant mais insistant pour saluer dignement son médecin, afin de ne pas perdre le sentiment de son « *Humanität* », que s'ouvre son essai sur l'histoire de l'art en tant que discipline humaniste. Par un étonnant effet de rétroprojection historique, Kant – et, à travers lui, l'historien de l'art Panofsky – est ainsi façonné en père spirituel d'un humanisme désormais défini en ces termes :

the conviction of the dignity of man, based both on the insistence on human values (rationality and freedom) and the acceptance of human limitations (fallibility and frailty) ; from this two postulates result – responsibility and tolerance⁹⁶.

Tout se passe comme si Panofsky, qui avait fait de la découverte de la distance historique par rapport à l'Antiquité un des traits distinctifs de la pensée et du progrès renaissants⁹⁷, effaçait lui-même celle qui le séparait de la Renaissance pour mieux en faire une norme et valeur aussi intemporelle qu'universelle⁹⁸.

Or, sa foi néo-kantienne en la centralité du jugement rationnel et du point de vue « humaniste » pour l'histoire de la culture va dès lors s'inscrire dans la constitution d'une « tradition européenne » canonisée, dont les États-Unis de l'après-guerre se posent comme les gardiens, afin de mieux s'imposer en garants du « monde libre » face au bloc soviétique⁹⁹,

⁹² L'antisémitisme n'était cependant pas absent de l'institution étasunienne – il est significatif à cet égard que Panofsky ait été engagé par l'*Institute for Advanced Studies*, privé, et non par l'université de Princeton. Cela explique peut-être l'attachement persistant des émigrés aux idéaux rationalistes (voir Karen Michels, art. cit., p. 171-174).

⁹³ Sur le rôle du rationalisme comme ligne de résistance aux « mysticisme » et « anti-intellectualisme » nazis, voir aussi : Peter Gay, « Weimar Culture : the Outsider as Insider », Donald Fleming and Bernard Baylin (éd.), *The Intellectual Migration...*, op. cit., p. 11-93, ici p. 39.

⁹⁴ « not so much a movement as an attitude » (Erwin Panofsky, « The History of Art... », art.cit., p. 1.)

⁹⁵ Voir, sur ces glissements sémantiques dans la définition de l'humanisme : Vito Giustiniani, « Homo, Humanus and the Meanings of "Humanism" », *Journal of the History of Ideas*, vol. 46, n°2, 1985, p. 167-195.

⁹⁶ Erwin Panofsky, « The History of Art... », art.cit., p. 1-2.

⁹⁷ Erwin Panofsky, « Die Perspektive als "symbolische Form" », *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-1925*, p. 258-330. Thèse qu'il réaffirme dans *Renaissance and Resuscitations in Western art*, op. cit.

⁹⁸ Ainsi écrit-il étonnamment : « From the Renaissance, classical Antiquity is constantly with us, whether we like it or not [...] It haunts the speech of our cab driver as opposed to that of the medieval peasant. » (Erwin Panofsky, « Renaissance and Resuscitations », *Kenyon Review*, VI, 1944, p. 225.)

⁹⁹ Voir Jane Newman, « The Present Confusion Concerning the Renaissance : Burckhardtian Legacies in the Cold War United States », Sander L. Gilman et al.(éd.), *Other Renaissances*, op. cit., p. 243-268; Edward Muir, « The Italian Renaissance in America », *The American Historical Review*, vol. 100, n°4, 1995, p. 1095-1118.

promouvant au sein des universités des cursus d'« humanités », entendus comme la défense et illustration d'un « humanisme » aussi anhistorique qu'idéologique¹⁰⁰.

Conclusion

*Inasmuch as the Renaissance was traditionally regarded as the birth hour of the modern world, its interpretation was inseparably bound up with attitudes toward contemporary civilization and hopes for the future*¹⁰¹.

Pris dans cette alternative kantiano-herculéenne entre raison et déraison, Panofsky, contrairement à Adorno et Horkheimer, ses compagnons d'exil, n'aura pas cherché à interroger la complicité des idéaux de l'*Aufklärung* avec « l'auto-destruction de la raison¹⁰² » qu'a constituée le projet nazi d'extermination de l'humanité. Mais pour les sauver de ce naufrage sans fond, il lui aura fallu les projeter sur un temps détaché de son historicité, qui puisse ainsi jouer le rôle d'une norme immortelle, et par là d'une « période-étalon¹⁰³ » de l'histoire et de la conscience occidentales : celle de cette « Renaissance humaniste », brillant Phénix à la fois d'une Antiquité fantasmée et d'une modernité aux promesses préservées. Sans doute n'est-ce pas la moindre des ironies (tragiques ?) que celui qui avait cherché à promouvoir, dans les années naissantes de l'histoire de l'art, une interprétation des œuvres replacées dans le contexte historique et culturel de leur production, ait finalement participé à l'élaboration d'une compréhension néo-kantienne des humanités, qui contribuera, par sa supposée « intemporalité », « universalité » et « objectivité », à la clôture eurocentrique d'un canon souvent instrumentalisé en arme de domination et d'occultation massive¹⁰⁴.

Hormis l'échange épistolaire avec Emma Edelstein et la rapide allusion dans *Saturne et la mélancolie*, Panofsky n'est plus revenu, dans ses années étasuniennes, sur le mythe d'Hercule à la croisée des chemins, comme si son choix de la Renaissance et de l'humanisme comme « objets », mais aussi comme « fins » de la culture l'avait définitivement détourné de l'aporie herculéenne. Or, si l'on peut nuancer sa thèse, selon laquelle ce serait par le biais de l'autonomie de la volonté ou d'une conception unifiée de la vertu que la fable de Prodicos aurait été redécouverte à la Renaissance, les représentations en sont, de fait, rares, si ce n'est inexistantes, au Moyen-Âge, alors qu'elles prolifèrent à la Renaissance et après. Peut-être faut-il pourtant, pour en rendre raison, substituer à la perspective idéaliste de Panofsky la question matérielle de la transmission des textes. De fait, si les artistes du Moyen-Âge pouvaient avoir connaissance de la fable par l'allusion qu'y fait Cicéron dans son *De Officiis*, ils n'avaient en revanche plus accès aux versions plus développées de Xénophon, Silius Italicus, ou Basile de Césarée. Si « événement humaniste » il y a eu, c'est donc peut-être

Panofsky a cependant ouvertement protesté contre le maccarthysme (voir Erwin Panofsky, « Three Decades... », art. cit., p. 344-346.)

¹⁰⁰ Sur cette collusion entre la pensée de Panofsky et « *the ahistoricism that marked the growing humanistic mythology of the American university* », à travers un curriculum centré sur la « *Western Culture* » et ses « *great books* », voir Carl Landauer, « Erwin Panofsky and the Renaissance... », art. cit., p. 276 et *passim*.

¹⁰¹ Wallace K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Cambridge (Mass.), The Riverside Press, 1948, p. 293.

¹⁰² « Die Selbsterstörung der Aufklärung » (Max Horkheimer und Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M., Fischer, [1944] 1969, p. 3.)

¹⁰³ Georges Didi-Huberman, « L'exorciste », art. cit., p. 69-87, ici p.81.

¹⁰⁴ Voir, sur ce rôle du rationalisme kantiano-panofskien dans la constitution d'un discours canonique et a-critique sur l'art : Keith Moxey, « Motivating History », *Art Bulletin*, vol. LXXVII, n°3, 1995, p. 392-401.

davantage dans la redécouverte de la « lettre » des textes que, comme le voudrait Panofsky, de leur « esprit ». Ainsi peut-on replacer les essais de Panofsky dans la longue et complexe historiographie de la Renaissance, qui en fait tantôt un événement unique de l'histoire et de la pensée occidentales, tantôt s'attache à souligner les continuités avec les périodes précédentes¹⁰⁵, pour mettre en évidence « l'impureté du temps¹⁰⁶ », voire reconnaître dans « ce que l'on appelle l'histoire » les pouvoirs fictionnels d'une « allégorie de la subjectivité¹⁰⁷ ». Or, cette construction, voire fiction, de la Renaissance en un « phénomène historique bien défini¹⁰⁸ », fondateur d'une modernité progressiste opposée à un Moyen-Âge régressif, tout comme la constitution de l'Antiquité « renée » en un réservoir mythopoétique permettant de projeter sur celle-ci des préoccupations inhérentes à son propre contexte culturel et politique, furent, aussi, une invention de la Renaissance. En ce double sens, on peut sans doute affirmer que Panofsky fut bien un « humaniste ».

Marie-Pierre HARDER

Université Paris-Sorbonne, Centre de Recherche en Littérature Comparée/EA 4510

¹⁰⁵ Voir Wallace K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought...*, *op. cit.*

¹⁰⁶ Georges Didi-Huberman, « Renaissance et impureté du temps », *L'image survivante...*, *op. cit.*, p. 71-90.

¹⁰⁷ Keith Moxey, art. cit., p. 401 : « the allegories of subjectivity we call history ».

¹⁰⁸ « a well defined historical phenomenon » (Erwin Panofsky, « Classical Mythology... », art. cit., p. 228.)