

Ernst Hans GOMBRICH, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle. Suivi d'une étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg par Fritz Saxl*

Prés. et trad. de l'anglais par Lucien d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015,
438 pages

Jean-Yves Trépos



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10563>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.10563](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10563)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2016

Pagination : 415-419

ISBN : 9782814302839

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Jean-Yves Trépos, « Ernst Hans GOMBRICH, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle. Suivi d'une étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg par Fritz Saxl* », *Questions de communication* [En ligne], 29 | 2016, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10563> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10563>

Tous droits réservés

foisonnent, pour le plus grand intérêt des spectateurs permanents que nous sommes, un tel livre, consacré à ses points aveugles, qui prend à rebours la tentation herméneutique, ne peut que retenir notre attention. On appréciera tout autant qu'il soit centré autour des deux grands moments qui se sont particulièrement saisis de l'irréductibilité magique du reflet séducteur et aveuglant, de la performativité « noire » (comme il y a, depuis Jean Rousset, un baroque « noir ») et du plaisir illicite ou diabolique de ses effets, le premier âge moderne et les cent années qui vont de la seconde moitié du XIX^e siècle à la seconde moitié du XX^e siècle. Sur un tel arrière-plan, le collectif décline les enjeux d'une médiation impossible ou perturbée de l'image qui subjugué, dévoyant le principe même de fonctionnement de l'image instituée comme relation dans la sphère occidentale (Jean Wirth, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Genève, Droz, 2013) et qui par ce biais renouvelle le processus médiatique lui-même et l'analyse des représentations (comme objets donnés à voir)/de la représentation (comme modélisation d'un voir). On sera sensible aux lignes de force suivantes, servies par leurs échos interdisciplinaires – à ce titre, la place faite aux sciences cognitives par le biais de la neuro-esthétique (chap. 19) est vraiment bienvenue – polarisées entre les effets de l'image fascinante et les poétiques adossées à son déploiement. La première est le dédoublement et l'engendrement des images (chap. 1, 5-8, 12, 15-16), conférant à la pulsion scopique, déliée de son entour psychanalytique, une fonction poétique et esthétique centrale. La deuxième est la recherche ou l'exploitation de la fonction aveuglante de l'image à travers une spécularité narcissique ou médusante – les deux récits mythologiques étant constamment convoqués – qui conduit à un au-delà de l'image représentative susceptible, dans son impossibilité, dans son invisibilité ou dans son ambiguïté (chap. 1, 6-7, 10, 12, 16), de faire advenir plusieurs reconfigurations visuelles ou textuelles sous la forme d'un langage/une rhétorique parfaite destinés à supplanter les formes rationnelles de l'expression et de la communication (chap. 9, 11, 18), à commencer par la logique mimétique de la représentation (chap. 2, 16-18). La troisième ligne de force est la productivité de cette anti-médiation médusante, ou plutôt médiation à rebours, en matière de configuration des réceptions, en particulier dans le domaine spirituel (chap. 8) ou politique (chap. 3, 4, 20-21) : les constantes d'une économie visuelle de la fascination sont de ce point de vue très clairement pointées (des chap. 3 à 21). La quatrième fait apparaître, en réception, la productivité du miroitement des images au sein des échanges entre le texte et l'image rendus aporétiques par l'expérience fascinante, de manière à susciter constamment le désir

d'image (chap. 7, 16) créateur de mondes possibles ambigus. La dernière que nous retiendrons, enfin, permet de lire l'articulation problématique de l'image et de la parole qui disloque le performatif théâtral (chap. 2) et engage une paradoxale éloquence du silence, à son tour capable de conférer à l'expression corporelle sa puissance d'attraction (chap. 14 et 17).

Au total, la lecture est toujours stimulante et invite à affiner ses schémas de lecture et de modélisation des images mentales, textuelles ou visuelles, fixes ou animées, et à s'affranchir du face-à-face pour passer de l'autre côté du miroir. C'est bien l'expérience fondatrice de toute appréhension plénière de l'image, celle-là même que Philostrate de Lemnos exigeait de son lecteur à travers la célèbre ecphrase de Narcisse (*Eikones*, I, 22).

Anne-Élisabeth Spica

Écritures, université de Lorraine, F-57000
anne-elisabeth.spica@univ-lorraine.fr

Ernst Hans GOMBRICH, *Aby Warburg. Une biographie intellectuelle. Sui-ivi d'une étude sur l'histoire de la bibliothèque de Warburg par Fritz Saxl*

Prés. et trad. de l'anglais par Lucien d'Azay, Paris, Klincksieck, 2015, 438 pages

Warburg ? La fameuse bibliothèque privée transférée de Hambourg à Londres en 1933 (600 caisses de livres, de rayonnages et de matériels divers) pour échapper à une probable destruction par les nazis ? L'inventeur de *Mnésosyne*, la mise en espace historique du concept de *Pathosformeln* (« formules de pathos » ou « formules d'émotion »), ces survivances réinterprétables et transposables par des mouvements artistiques à différentes époques ? Aby Warburg (1866-1929), le fils de banquier juif qui refusa des offres de chaire universitaire pour rester indépendant (et fidèle à sa ville) tout en participant activement aux débats de son temps ? Il faut reconnaître que notre temps et notre continent parlent volontiers de cette célèbre figure d'entrepreneur intellectuel (on évoque plus de 3 500 études sur son œuvre) mais qu'on la commente plus qu'on ne la lit.

45 ans après sa parution en anglais (1970), le fameux livre d'Ernst Gombrich sur Aby Warburg est enfin disponible en français. Longtemps considéré comme l'ouvrage de référence sur le grand historien de l'art, il devient accessible en France peu après la parution de la première véritable biographie de cet examinateur compulsif des détails artistiques (Marie-Anne Lescouret, *Aby Warburg ou la tentation du regard*, Paris, Hazan, 2014). « Véritable » doit être entendu au

sens usuel du travail biographique, en décalage avec l'intention explicite d'Ernst Gombrich qu'indique son sous-titre (« une biographie intellectuelle »). En effet, l'auteur ne retient de l'itinéraire d'Aby Warburg que ce qui lui permet d'éclairer le développement de sa pensée et laisse à l'arrière-plan les défaillances psychologiques (la maladie mentale) et les aléas familiaux. On le lui a beaucoup reproché et, à bien des égards, c'est injuste. Qu'est-ce qu'une « biographie intellectuelle » ? Pour Ernst Gombrich, c'est le récit de la construction par Aby Warburg d'une *Kunstwissenschaft* (à peu près : une science de l'art) opératoire et qui pourtant n'existe nulle part sous une forme systématique ou achevée.

Pour y parvenir, Ernst Gombrich mobilise, outre les travaux publiés, de très nombreux documents personnels inédits (Aby Warburg conservait à peu près tout). D'expression maternelle allemande et, de son propre aveu, initialement peu à l'aise en anglais, Ernst Gombrich est suffisamment averti des pièges que tend au lecteur non germanophone le travail conceptuel original d'Aby Warburg (qui cherche à tirer profit des jeux de mots), mais aussi son phrasé souvent qualifié de lourd, pour tenter de fournir quelques ressources : il s'efforce de préciser les décalages conceptuels encapsulés dans la langue, parfois procède à des paraphrases à visée explicative et, pour les plus avertis, donne en vis-à-vis dans les deux langues les textes cités d'Aby Warburg (dans l'édition française, ces textes en allemand sont à la fin du volume).

L'impression d'ensemble que je retire de ce livre – élégamment traduit – est celle d'un très beau travail, qui n'a en rien perdu de son utilité malgré la biographie de Marie-Anne Lescourret et l'essai de Georges Didi-Hubermann (*L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. de Minuit, 2002). Le volume, heureusement cartonné, est en outre superbement présenté, richement illustré (64 pages de reproductions diverses). À cet égard au moins, le livre d'Ernst Gombrich est warburgien : chacun peut bien sûr aller du texte à l'image s'il est dans une démarche d'illustration du propos, mais les renvois sous l'image permettent aussi, à l'inverse, de partir de la planche pour aller aux passages où on en parle, si l'on est davantage dans une perspective iconologique.

Je suivrai ici le découpage chronologique effectué par Ernst Gombrich (des chapitres plutôt courts qui constituent des périodes de deux à quatre ans) et rapporterai le propos sans insister sur les effets que pourrait produire la superposition des deux pensées (effet que souligne le traducteur). Pour faciliter la compréhension de cette trajectoire dense,

je distinguerai trois grands moments (ce qu'Ernst Gombrich s'interdit visiblement de faire).

Une première période (1866-1867) serait celle de la formation et des premières esquisses. Ernst Gombrich donne un aperçu des premières années (1866-1886) où le droit d'aînesse sur les affaires bancaires fut cédé très tôt au frère cadet en contrepartie du projet de bibliothèque (conçue au départ à des fins personnelles). Un trait émerge, qui sera une caractéristique transversale de la vie et de l'œuvre d'Aby Warburg : techniquement, étudier l'excès ; éthiquement, préférer la retenue ; esthétiquement, trouver les équilibres. Aby Warburg est curieux de tout : il ne se limite pas à l'histoire de l'art et à la philosophie (psychologie, biologie, archéologie feront partie de ses centres d'intérêt académique, tandis que l'anthropologie sera plutôt une découverte de terrain et de lectures). Les « premiers enseignements et premières études (1886-1888) » (pp. 45-59) à Bonn lui donnent l'occasion de rencontrer l'historien de l'art Karl Lamprecht dont l'engagement pour une psychologie évolutionniste (on apprend que la rencontre fondamentale d'Aby Warburg avec le texte de Charles Darwin sur les émotions a eu lieu à Florence en 1886) et l'attention portée aux supports artistiques mineurs comme les lettrines marqueront durablement Aby Warburg.

Mais peut-être cette période doit-elle surtout être distinguée parce qu'elle consacre l'intérêt d'Aby Warburg pour la gestualité en art : c'est en accompagnant l'un de ses maîtres à Florence qu'il se donne pour horizon le geste expressif dans l'histoire des émotions humaines et pour thématique de thèse (soutenue en 1891) l'image de l'Antiquité dans la première Renaissance italienne (à propos du *Printemps* et de *La Naissance de Vénus*, de Sandro Botticelli). L'essentiel est pourtant au-delà même du thème de la Nympe – qui l'occupera beaucoup – car deux « gestes » fondamentaux warburgiens émergent déjà : le style « atlas » (la théorie est dans les notes, les images parlent d'elles-mêmes) et l'effort pour relier l'œuvre d'art majeure (le tableau) à des fêtes récurrentes ou à un événement festif contemporain. D'où l'intérêt soutenu d'Aby Warburg pour la mythologie et la religion, le rêve d'une psychologie comme physique de la pensée et le voyage en Amérique où il rencontre Franz Boas et effectue ses propres observations des actes religieux des Indiens Pueblos. En tout cas, cette rencontre fera plus tard regretter à Aby Warburg que Friedrich Nietzsche, dont il reprend comme ses contemporains la distinction de l'apollinien et du dionysiaque, n'ait pas eu d'information anthropologique pour contrecarrer certaines de ses « envolées oniriques ».

Une deuxième période (1897-1918) (chap. vi-x, pp. 108-205) pourrait être celle de l'émergence de la notoriété liée à la communication de ses premiers grands résultats sur l'héritage classique dans la culture occidentale et sa réévaluation des rapports artistiques Nord/Sud à la Renaissance. Ernst Gombrich en donne le sens profond : « Les éléments survivants de l'Antiquité sont toujours perçus comme une menace potentielle pour les valeurs humaines, mais aussi comme un guide pour leur expression. Plus tard, Warburg recourait au concept romantique de "polarité" pour formuler ce rôle ambivalent que joue l'héritage classique dans la culture occidentale. C'était un concept qui se prêtait bien à l'expression des tensions et des "polarités" de sa propre psyché » (p. 98). La dernière phrase est l'un des exemples du mode sur lequel Ernst Gombrich consent à faire allusion à la maladie mentale du maître. À la fin de cette période, Aby Warburg reçoit de sa famille les moyens de consolider son projet de bibliothèque.

Ce moment est celui des publications, mais aussi des grandes conférences et colloques qui inscrivent Aby Warburg dans le débat d'idées à l'échelle européenne, alors même qu'il se maintient toujours à distance prudente du système académique. Ainsi, des trois conférences sur Léonard de Vinci à Hambourg en 1899 (le Léonard de *La Cène* ou de *La Vierge aux Rochers* comme la figure de la *Besonnenheit* – « *sophrosyne* » ou « détachement équilibré » – à la Renaissance), de la conférence en 1908 à Hambourg sur dieux et démons (mosaïques de la chapelle Chigi) et enfin le triomphe au Congrès des historiens de l'art allemands à Rome en 1912 avec son exposé sur les fresques calendaires de Francesco del Cossa au Palais Schifanoia.

Ces communications furent alimentées par au moins deux grandes séries d'informations typiques de l'intérêt d'Aby Warburg pour les petites choses. D'abord, la découverte, dans l'inventaire d'une villa médicéenne, d'articles venus du Nord, tapisseries précieuses, mais aussi draps peints (*panni dipinti*) : ce goût étonnant du *Quattrocento* pour le Nord « gothique » allait à l'encontre des idées en vigueur. Désormais, commente Ernst Gombrich, « il n'était plus possible d'analyser séparément, dans des compartiments étanches, l'art gothique du Nord et celui de la Renaissance au Sud, ni de considérer l'époque de la découverte de l'homme et de la nature comme entièrement dissociée du Moyen Âge monacal » (p. 140). La lecture des travaux du linguiste Hermann Osthoff sur la formation des comparatifs et des superlatifs dans les langues indo-européennes vient alors renforcer l'idée de *Pathosformel*. Il s'en sert comme d'une métaphore éclairant l'art de Domenico Ghirlandaio : le peintre utiliserait les

Flamands pour former le « superlatif » de la piété et des classiques pour le superlatif de la véhémence. Ernst Gombrich note qu'Aby Warburg n'est pas prisonnier de ce modèle, puisqu'il analyse simultanément le risque pour toute « injection du pathos païen » (p. 176) de tomber dans la théâtralité : comparant deux versions de *La Bataille de Constantin*, celle de Piero della Francesca et celle de l'école de Raphaël. Aby Warburg oppose l'utilisation maîtrisée par le premier de l'art religieux et le « sensationnalisme grossier » (*ibid.*) des seconds.

L'autre information n'est pas une découverte au sens strict : plutôt un déplacement de l'attention. Aby Warburg, le rationaliste, entame vers 1908 un inventaire presque systématique des thèmes astrologiques tels qu'ils peuvent apparaître aussi bien sur les cartes à jouer (*tarocchi*), dans les almanachs que dans les œuvres de Raphaël ou d'Albrecht Dürer (*Melencolia*). Astrologie et astronomie seront désormais des fils conducteurs de son travail sur la bipolarité des images jusqu'à la fin de sa vie.

Faut-il clôturer cette période par l'effet des événements géopolitiques (la Grande Guerre, au cours de laquelle Aby Warburg, investi mais pas mobilisé, rompt avec l'Italie lorsqu'elle quitte la Triple Alliance et se met à travailler sur Albrecht Dürer) ou par celui des événements psychiques (l'effondrement mental en octobre 1918 et l'internement dans la clinique de Ludwig Binswanger) ? Ernst Gombrich reste sobre sur ce point.

Le troisième moment (1923-1929) (chap. xii-xiv, pp. 217-260) serait celui de la synthèse des idées et de l'ébauche de l'*Ars Magna* : *Mnémosyne*.

L'histoire est devenue célèbre : Aby Warburg devrait être considéré comme guéri s'il parvenait à convaincre son auditoire dans la clinique par une conférence. Il alla (1923) puiser dans ses notes de voyage en Amérique pour analyser le rituel du Serpent, où il est au moins autant question de ses angoisses que de celles des « hommes primitifs » les conduisant à une « projection des causes » (le Serpent est la cause de l'éclair). Voilà donc Aby Warburg de nouveau au travail et installé dans sa bibliothèque. Il y donne en 1926 une conférence sur Rembrandt et l'Antiquité italienne, à partir de trois œuvres (*L'Enlèvement de Proserpine*, *La Conjuration de Claudio Civilis*, et l'eau-forte *Médée*) : ici encore, comme chez Piero della Francesca ou Albrecht Dürer, Aby Warburg voit l'artiste résister au « *pathos* hellénistique creux » (p. 224), prépondérant dans les fêtes à thème historique de son époque, et retravailler les symboles du sacrifice sacramentel, du folklore nordique et du tragique mythique.

Comment Aby Warburg, œuvrant à une psychologie historique de la mémoire, aurait-il pu échapper au poids contextuel des théories raciales et racistes ? De fait, si l'on suit Ernst Gombrich, on peut noter une influence d'une psychologie moniste de la mémoire, plus ou moins raciale, dans l'idée d'« engramme » (cette énergie mnémonique conservée dans les images). Mais, pour Aby Warburg, ces images ne racontent pas l'histoire enchantée d'un peuple : elles sont « neutres » et il est toujours possible d'en contredire la signification sauvage, comme le fit Agostino di Duccio inversant, pour *Un Miracle de saint Bernardin* sauvant deux enfants, le *pathos* d'un sarcophage classique, celui de Médée assassinant les siens.

Il faut insister encore sur un autre aspect de la capacité d'Aby Warburg à tirer profit de matériaux réputés triviaux. Il était collectionneur de timbres : il sut s'en servir pour montrer qu'ils expriment certaines modalisations artistiques des formules d'émotion. Son étude comparative de ces formules dans *La Semeuse française*, dans un timbre de la Barbade et des *fascis* mussoliniens est une merveille d'inventivité (aux deux premiers la distance, au troisième l'expression brute). Enfin, dans la même veine, on peut encore mentionner, mais cette fois sur d'autres supports, son travail sur le retournement par Édouard Manet (*Le Déjeuner sur l'herbe*) de la *Pathosformel* présente dans *Le Jugement de Paris* de Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël).

Paradoxalement, le dernier grand projet, *Mnemosyne*, tient chez Ernst Gombrich en un chapitre d'une vingtaine de pages (au demeurant extrêmement clair et informatif, pp. 261-281). Pour le lecteur qui ne le connaîtrait pas, je laisse à Ernst Gombrich la présentation : « Ses éléments de base consistaient en une série de panneaux d'exposition destinés à illustrer les deux principaux versants de l'intérêt scientifique de Warburg : les vicissitudes des dieux de l'Olympe dans la tradition astrologique et le rôle des antiques formules de *pathos* dans l'art et la culture postmédiévaux [...]. Toutes les conférences et les recherches qu'il entreprendrait à partir de ce moment-là seraient incorporées dans cet immense travail de synthèse. En pratique cela voulait dire qu'il fixait sur les panneaux les photographies qui s'y rapportaient, les recomposant fréquemment à mesure que tel thème ou tel autre prenait de l'importance à ses yeux. À la mort de Warburg, on comptait quarante panneaux de ce type, la plupart remplis de photographies, grandes ou petites, pour un total d'environ un millier d'images » (p. 261). Opportunément, Ernst Gombrich fournit l'une des clés de cette entreprise : « Le fait que chaque image fût apparemment chargée de forces conflictuelles et

contradictoires, qu'une même "formule de *pathos*" signifîât "libération" sous tel rapport et "dégradation" sous tel autre, rendait extrêmement difficile pour lui de traduire la complexité de son point de vue historique en un langage discursif » (p. 263). Selon Ernst Gombrich, le projet d'y faire face par la réalisation d'un « atlas » fut très certainement renforcé par l'existence de l'« ethnographie illustrée » d'Adolf Bastian : il s'agirait cette fois du lexique de la passion humaine, présenté de telle manière qu'il produisît des associations. Et, pour une « histoire de fantômes pour grandes personnes » (*Gespensergeschichte für ganz Erwachsene*) racontée en images, les « textes d'accompagnement n'auraient guère été plus utiles que les notes explicatives d'un programme de concert » (p. 265). Les textes d'Aby Warburg étaient souvent abscons et *Mnemosyne* est à sa manière tout aussi difficile d'accès pour le non-averti, alors que la bibliothèque qui les contient reste un instrument de recherche remarquable.

Ce livre attachant n'est pas sans soulever quelques interrogations. Ernst Gombrich était-il la personne indiquée pour écrire cette synthèse de travaux épars ? À première vue, oui, car il fut recruté par Fritz Saxl (le successeur d'Aby Warburg) pour aider Gertrud Bing (l'indéfectible assistante d'Aby Warburg) à annoter les panneaux de *Mnemosyne*. Et, pour certains commentateurs, non, car Ernst Gombrich n'était pas un disciple d'Aby Warburg (mais pourquoi le faudrait-il ?) et sa notoriété comme historien de l'art mondialement célèbre pourrait être un obstacle à la forme d'objectivité qu'il revendique. Mais, comme le note Ernst Gombrich lui-même (p. 294), Aby Warburg a eu beaucoup d'influence, suscitée des entreprises passionnantes comme celle d'Erwin Panofsky, ou plus récemment de Carlo Ginzburg et Georges Didi-Hubermann et pas vraiment de disciple – mais reconnaissons qu'il est de bon ton, notamment en France de le citer. Quoi qu'il en soit d'autres questions se posent à propos de la place accordée par Ernst Gombrich à Aby Warburg dans l'histoire de l'art.

La première concerne le rapport entre cette démarche et d'autres qui lui seraient contemporaines. Ernst Gombrich est peu loquace sur le rapport à Hegel, qu'il traite de manière assez cavalière. Aby Warburg et Hegel avaient au moins une source commune : Johann Joachim Winckelmann (et peut-être Carl Friedrich von Ruhmor). Aby Warburg s'en démarqua beaucoup, ce que ne put faire Hegel. Et pourtant, la marque hégélienne en esthétique ne tient pas qu'à la mise en œuvre d'un modèle dialectique écrasant (remarquons au passage qu'Aby Warburg est au moins aussi normatif qu'Hegel) : on trouve dans *l'Esthétique*, des pages magnifiques sur

le vêtement et le drapé dans la sculpture grecque (les thèmes récurrents d'Aby Warburg) et surtout une conception du *pathos* comme puissance de l'âme, qu'il eût été intéressant de situer: Ernst Gombrich ne dit pas un mot d'Henri Focillon, qui lut et commenta Aby Warburg (trop hégélien ?).

Dans le même esprit, on aurait pu souhaiter que l'auteur – notamment dans son chapitre XIII : « La théorie de la mémoire sociale » – éclairât la psychologie historique d'Aby Warburg (qui ne se limite pas à l'histoire de l'art) et situât ses limites en la mettant en rapport avec une autre entreprise concernant la mémoire sociale : celle de Maurice Halbwachs, qui publie son livre en 1925 (*Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, A. Michel, 1994) et qui dira d'ailleurs de la mémoire collective qu'elle « est essentiellement une reconstruction du passé » qui ne fait réapparaître que ceux qui sont en rapport avec « nos idées et perceptions d'aujourd'hui » (p. 142). On comprendra aisément qu'Aby Warburg, s'agissant de mémoire et de formes, soit plus du côté de la sociologie des formes de Georg Simmel que de celles des formes de classification d'Émile Durkheim, qui chez Maurice Halbwachs renvoie à la médiation des classes sociales. Dernière observation : Ernst Gombrich a très bien montré que le *Pathosformel* peut être transposé. Carlo Ginzburg (parfois considéré comme trop souple dans son usage d'Aby Warburg) me semble en donner une brillante démonstration lorsqu'il s'attaque aux « formules d'émotion » du pouvoir (*Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, Paris, Presses du Réel, 2013). Reste à rendre justice au style d'Aby Warburg : *Mnemosyne* n'a pas reçu tous les matériaux que son créateur rêvait d'y voir. Mais elle inaugure un style. Sans cette installation, les concepteurs d'exposition contemporains auraient-ils eu la considération qu'on leur porte aujourd'hui ?

Jean-Yves Trépos

2L2S, université de Lorraine, F-57000
jean-yves.trepos@univ-lorraine.fr

Nathalie HEINICH, *La Sociologie à l'épreuve de l'art. Entretien avec Julien Ténédos*

Bruxelles, Éd. Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, 2015, 222 pages

L'ouvrage de Nathalie Heinich est une compilation actualisée de deux courts livres parus en 2006 et 2007 dans une petite maison d'édition aujourd'hui disparue et dont le créateur, Julien Ténédos, s'est prêté au jeu de cette actualisation. En fait, le rôle de ce dernier est assez secondaire dans l'ouvrage, ses questions semblant n'être là que pour introduire les

moments du récit d'une vie comme d'une œuvre et les développements théoriques de la sociologue de l'art reconnue et en même temps atypique sur de nombreux points qu'est Nathalie Heinich.

En débutant la lecture du livre, qui commence par un long chapitre intitulé « Formation » (pp. 9-38), on a l'impression que l'on va voir se dérouler la chronologie d'une vie de chercheur, ce qui surprend au premier abord car Nathalie Heinich est bien loin encore de l'heure du bilan et sa production scientifique, comme sa carrière, ont encore beaucoup à promettre. Les intitulés et contenus des autres chapitres rassurent sur ce point, mais, dans chacun d'entre eux, il y a aussi des aspects chronologiques, anecdotiques, critiques, humoristiques même, qui apportent l'un des intérêts essentiels de ce témoignage, outre bien sûr son objet principal, la sociologie de l'art.

En effet, c'est par la chronologie que l'on voit se construire un parcours *a priori* éclectique, mais dont le sens et la cohésion apparaissent peu à peu. Cette vie racontée est aussi un témoignage essentiel sur la sociologie elle-même, ses évolutions, ses courants, ses écoles, ses paradigmes, durant les 40 dernières années. L'éloignement progressif de Pierre Bourdieu qu'opère Nathalie Heinich en est un élément essentiel et ses explications (nous n'utilisons pas le lot « justifications » car elle positionne cette prise de distance sur un registre relevant davantage de la réalité d'un vécu scientifique que d'une tentative de légitimer la remise en cause du « maître » qu'était Pierre Bourdieu) la conduisent d'ailleurs à lui rendre hommage à plusieurs reprises, y compris lorsqu'elle rend compte en fin d'ouvrage (pp. 194 sq.) de son propre livre *Pourquoi Bourdieu* paru en 2007 (Paris, Gallimard). Le chapitre qui est plus spécifiquement consacré à la sociologie en général et à celle de l'art en particulier, intitulé « La construction d'une sociologie » (pp. 157-203), est à ce titre le plus intéressant. Comme elle le fait à plusieurs reprises dans ce livre, Nathalie Heinich montre comment elle s'est démarquée peu à peu de la position bourdieusienne pour se rapprocher de celle de Norbert Elias.

Sur le plan de la sociologie de l'art, elle décrit avec pertinence « quatre grandes périodes de la discipline, qui correspondent à quatre moments épistémologiques » (pp. 157 sq.). Le mot *épistémologiques* est bienvenu ici car on est malheureusement souvent confrontés, dans nombre de publications en sciences humaines et sociales, à une quasi-absence de réflexion de cet ordre alors que justement le mot *sciences* fait partie intégrante de leur appellation. Dans l'ouvrage, l'auteur revient souvent sur les aspects essentialistes, idéalistes,