

Structures de sens expérimentables

Sur deux fresques de Giotto di Bondone

Claudia Torpel

« Médite le *quoi*, mais médite plus encore le *comment* » — cette devise du *Faust*¹ de Goethe peut aussi valoir pour la méditation sur l'art. Le « quoi » du tableau, son interprétation objective, c'est ce dont s'occupent l'iconographie et l'iconologie que fonda Erwin Panofsky (1892-1968). Pourtant toute méthode d'interprétation qui néglige la configuration spécifique à l'œuvre doit rester purement spéculative. Max Imdahl (1925-1988)² fut un historien de l'art qui dirigea son point de repère sur le « comment ». Les amorces de Panofsky et de Imdahl se laissent commenter à l'appui de deux fresques de Giotto, réalisées au début du 14^{ème} siècle, placées l'une au dessus de l'autre dans la chapelle Scrovegni à Padoue: la *Présentation de Jésus au temple* et *l'Arrestation du Christ*.

Au sujet de la *Présentation de Jésus au temple*

Si l'on ne savait pas à quoi ressemblent des gens et des édifices, on ne reconnaîtrait, dans la fresque de Giotto, *La présentation de Jésus au temple* (ci-dessous), qu'exclusivement des lignes et des surfaces de couleur. Que nous recomposons les personnages et les objets et que nous les identifions comme tels, c'est ici significatif, étant donné que Giotto dans ses tableaux reprend des représentations objectives. Erwin Panofsky saisissait ce processus d'identification comme la première phase d'une méthode d'interprétation en trois phases et la désignait comme une *description pré-iconographique*.³



Une deuxième phase résulte du fait que la présentation scénique de Giotto repose sur le récit biblique. Si l'on veut savoir, de quelle scène il s'agit, alors il nous faut connaître ce récit. Panofsky appelle cette deuxième phase l'*analyse iconographique*. Dans notre cas, il s'agit de **Luc 2, 22-38**. On y rapporte comment Marie et Joseph présentèrent l'enfant Jésus au temple de Jérusalem, après la naissance, pour être sacrifier au Seigneur.⁴ Dans le cadre de cette cérémonie qui revenait à tout fils premier-né, deux colombes devaient être sacrifiées. Au même moment, Syméon l'ancien, le Craignant Dieu⁵ [= pieux, *ndt*], se rendit au temple. Or l'Esprit saint lui avait révélé qu'il ne mourait point sans avoir vu auparavant le Messie. En ce nourrisson, Syméon reconnut alors Celui qu'il avait tant attendu et espéré depuis si longtemps. Il le prit dans ses bras, loua Dieu et s'adressa à lui comme à son Sauveur. Entre temps apparut et vint se joindre à eux, Anne, une prophétesse extrêmement douée, qui reconnut le Rédempteur à venir, pareillement chez l'Enfant-Jésus et en témoigna.

Les personnes qui participent à cet événement sont aisément reconnaissables : Syméon qui porte l'Enfant-Jésus dans ses bras ; à gauche, Marie, un peu en arrière d'elle, Joseph, qui tient les deux colombes offertes en sacrifice. Anne est reconnaissable, à droite, comme une femme âgée et courbée, tenant un rouleau des Écritures à la main. Sur celui-ci est inscrit : « *Dominum Christum qui erit redemptio seculi* » : « Le Seigneur, Christ, qui sera la rédemption du monde ». L'édifice qui se dresse au milieu de la scène est un ciborium, un genre de baldaquin reposant sur quatre piliers au-dessus d'un autel. Il représente ici le temple. L'Ange ailé qui descend est vraisemblablement l'Esprit incarné que Syméon a amené sur l'Enfant-Jésus. Pour expliquer le geste des bras

¹ Homunculus répondant à Wagner dans Johann Wolfgang von Goethe : *Faust. La tragédie seconde partie*, vers 6992.

² Michael Bockemühl passa sa thèse chez lui.

³ Voir Erwin Panofsky : *Iconographie et iconologie*, chez Ekkehard Kaemmerling (éditeur) : *Bildende Kunst als Zeichnnensystem. Iconographie und Iconologie [Art figuratif comme système de signes]* — vol. 1 : Théorie — Évolution — Problèmes. Cologne 1994, pp.207-225.

⁴ À partir de l'Évangile de Luc, il ne ressort pas précisément ce qu'il en est de cette « présentation au temple ». Il est possible qu'elle fût en rapport avec le sacrifice d'Isaac, peut-être aussi avec la dixième plaie en Égypte lors de laquelle les Israélites avaient épargné leur premier-né.

⁵ Au sujet de l'individualité de Syméon-Asita [L'orthographe du nom est celle de la Bible de La Pléiade, *ndt*] voir Rudolf Steiner : *L'Évangile de Luc (GA 114)*, Dornach 2001, p.51. [au bas de la page 44 chez TRIADES, *ndt*]

tendus de Marie et de celui de l'enfant qui lui répond, une autre source textuelle est nécessaire que Giotto doit avoir connu : la « *Méditationes vitae Christi* », des écrits de celui qu'on a appelé Pseudo-Bonaventura, dans lesquels se trouvent préparés et ornés au plan littéraire les Évangiles. On y décrit comment l'enfant s'est tout d'abord écarté de Marie vers Syméon, mais qu'il s'est empressé plus tard ensuite de revenir vers Marie.⁶ Avec cela l'analyse iconographique serait donc close : on connaît ce qui est raconté, texte et image concordent. Cela étant Panofsky accomplit une troisième phase : l'*interprétation iconologique*, qui se préoccupe d'une conception du monde à l'arrière-plan. Celle-ci se laisse inférer des sources médiévales : les *Méditationes vitae Christi* témoignent de l'esprit de prédication franciscain, qui en appelle à la compassion du lecteur et l'exhorte à se transposer absolument dans l'événement. C'est un positionnement religieux de base qui veut toujours apporter intérieurement aux êtres humains l'histoire chrétienne du salut. Les peintures de Giotto sont aussi réalisées en s'appuyant sur cette compassion chrétienne. Sa manière de peindre qui, en comparaison de tout autre art médiéval, s'oriente plus fortement sur la réalité extérieure et sur les personnages humains déjà abondamment représentés individuellement, est propre à une mise en scène dramatique qui laisse l'observateur prendre part émotionnellement à l'événement.

Avec cette constatation, selon Panofsky, le but de l'interprétation selon une triple progression est atteint : le « dévoilement » du contenu imagé ainsi que la couverture de l'intention conditionnée par l'histoire universelle. On y parvient sur la base de sources qui sont à rechercher *extérieurement* au tableau. Des points de vue formels sont purement pertinents pour Panofsky, pour pouvoir classer l'œuvre d'art dans l'histoire du style. Une entrée plus détaillée n'a à peine eu lieu dans cette œuvre individuelle qui est précisément structurée ainsi et pas autrement. Panofsky était en principe seulement intéressé au « quoi », et non pas au « comment ». Il admettait qu'image et texte fussent traduisibles l'une dans l'autre : l'image produit la même chose que le texte.

Au-delà de voir en identifiant



Pourtant, au-delà des plans iconographique et iconologique, le tableau permet aussi de faire une expérience de son sens, qui est communiquée par ce qui est configuré spécifiquement en lui. Une condition préalable c'est que les lignes et couleurs mentionnées au début, n'ont pas été conçues en relation à leur fonction représentative, mais plutôt à leurs valeurs existantes en soi, qui ont une influence sur la manière de les contempler et d'en faire l'expérience. Car la composition, la structure et l'édification du tableau ont aussi de l'importance pour son contenu.

Lorsque nous examinons la configuration formelle de l'image, alors la manière dont elle est structurée est claire et bien distincte. Le ciborium qui articule l'image en trois domaines presque égaux, y joue ici un rôle essentiel. Ce ciborium a d'une part la signification qui se laisse désignée par le terme de « temple » : en tant qu'édifice dans sa forme spatiale-plastique réelle, on ne peut s'y tromper. D'autre part, il est plus qu'un temple, car il organise l'image à de multiples points de vue. Sans le ciborium les personnages seraient répartis en deux groupes — l'un à droite, l'autre à gauche. Ce qui est empêché c'est que les personnages centraux, Marie, Syméon et Jésus, soient fixés en un groupe principal

interdépendant.

Ce groupe est une fois encore articulé par le ciborium et ceci de manière telle que les trois personnes et leurs relations sont caractérisées les unes aux autres. Si l'on oriente son regard sur le pilier du fond, le plus à l'arrière, alors Jésus ressort — dont la tête peut apparaître comme une partie de ce pilier — à l'intérieur du temple. Sur ces entrefaites, l'arc cintré à l'avant droit met en exergue l'importance de l'enfant, en reprenant les auréoles et en englobant et encadrant Jésus, pour ainsi dire. L'arc cintré à l'arrière à droite relie l'enfant dans le

⁶ « Et vois, conduit par l'esprit, Syméon vint au temple [...] et il s'agenouilla devant l'enfant dans les bras de sa mère pour l'implorer. L'enfant le bénit, se tourna vers sa mère pour lui faire savoir qu'il voulait aller vers Syméon. Celle-ci s'émerveilla alors grandement et le remit à Syméon. Avec joie et honneur celui-ci prit l'enfant dans ses bras et dit : « *Nunc dimittis servum tuum Domine* » etc. (Luc 2, 29 et suiv.) et il prédit la Passion. [...] Ensuite l'enfant tendit les bras vers sa mère et lui revint. » Cité tout d'abord par Maxi Imdahl : *Giotto – Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie*, Munich 1980, p.53, ou selon le cas par Isa Ragusa & Rosalie B. Green, Princeton/NJ 1961., pp.56 et suiv.

même temps avec Syméon, étant donné que celui-ci cache partiellement le pilier droit. D'une manière symétrique analogue, l'arc cintré à l'arrière gauche relie les chefs de Marie et de Jésus. Cet arc est rompu il est vrai par le pilier le plus à l'avant qui souligne la séparation actuelle, momentanée de Marie et de son Fils. Lors de ce coup d'œil, on peut aussi penser à leur séparation plus tard, lors de la Passion du Christ, que Syméon prédit déjà.⁷ Les mains de Marie, qui coupent horizontalement le pilier, garantissent pourtant le mouvement du regard de l'observateur de gauche à droite, qui est ici de quelque importance.

La main de Jésus, dont une partie est juste au-dessus des mains de Marie, se place tout juste au centre du tableau et l'enfant lui-même se trouve bel et bien au centre de l'événement. Il est la personne la plus active et il souligne diverses directions : de son bras, il indique vers la gauche, alors qu'il regarde et fixe Syméon vers la droite. Son corps est placé en diagonale et même ses pieds pointent dans une direction perpendiculaire au tableau et conduisent à l'œil de l'observateur, à l'extérieur. En ce qui concerne les bras étendus de Marie et de l'Enfant, il y a donc à éprouver ici — en correspondance avec la *Meditationes vitae Christi* — foncièrement là une agitation du cœur qui se consume dans l'attente. Pourtant ces gestes ne s'épuisent pas dans la relation mère-fils, car leurs bras ne vont pas exactement à la rencontre exacte de l'un et de l'autre. Ainsi la main de Marie rencontre dans son prolongement, précisément la paume de la main droite de Anne montrant la scène. Dans la direction opposée, Jésus semble indiquer de son bras droit la main de Joseph tenant les colombes. Plus loin, encore cette même ligne connaît un prolongement jusqu'aux plis horizontaux de la femme portant une tunique rouge clair.

De cette manière, les personnages en dehors du domaine du temple se voient reliés et inclus. Si l'on considère les bras des trois personnages se trouvant à gauche, l'un après l'autre, il peut en naître une série d'action : depuis la femme qui touche de ses mains sa propre tunique, en passant par Joseph, qui porte les colombes, jusqu'à Marie, dont les bras tendus sont sur le point d'accueillir l'enfant. C'est une série que nous pouvons comprendre comme un sacrifice: une geste sacrificielle continue du but-de-soi-même.⁸ Les gestes de montrer de l'Ange et de la prophétesse qui sont pareillement consacrés à l'enfant, agissent néanmoins à l'encontre, de sorte que « la direction de lecture » peut aussi tourner selon là série : recevoir, accueillir et intérioriser. Ainsi le regard peut-il cheminer toujours ici et là, en connaissant une concentration vers la gauche, en faisant l'expérience d'une ouverture et d'un élargissement vers la droite.

Frappante est la manière dont se disposent par ailleurs les franges des tuniques du groupe de personnages de gauche en un seul arc. Celui-ci court et remonte également l'axe vertical à la rencontre de l'arc qui naît de la frange de la tunique de Syméon et vient à la rencontre de cet axe à partir de la droite. Outre les deux impulsions de direction vers la droite et vers la gauche, il en existe encore une troisième qui vient s'adjoindre aux deux autres vers le haut. La lisière du rouleau de l'Écriture que Anne tient dans sa main gauche est également en forme d'arc lequel répète en outre la forme du corps de l'enfant.

La « rédemption du monde », qu'annonce le rouleau s'annonce déjà dans les nombreuses relations : Christ comme la vertu conciliante entre l'être humain, entre l'intérieur et l'extérieur, le Ciel et la Terre. Il s'avère dans la mesure comme Rédempteur, au moment où les êtres humains découvrent en lui le centre spirituel qui les réunit. Avec cela sont évidents des contextes qui n'ont aucunement été exprimés dans les sources écrites. Si l'on part des textes la simultanéité avec laquelle l'enfant se tourne à la fois vers Syméon et vers Marie, peut se présenter à quelqu'un, tout d'abord comme un manque, une incapacité du peintre de dépeindre de réels cours temporels. Mais Giotto utilise précisément cette simultanéité pour rendre visibles des structures complexes de sens. Ainsi nous est instamment recommandée l'orientation universel de l'Enfant, son amour divin et sa détermination divine : comme Christ-enfant celui-ci (spirituellement vu) « appartient » à tous et (considéré à partir du monde) à personne.

La concentration et la condensation du sens, comme elle apparaît ici permet seulement de produire le tableau dans sa configuration unique. Déjà les moindres changements de la composition pourraient considérablement en modifier le sens de manière décisive. L'activité de l'observateur qui approche ces dimensions du sens — en éprouvant du regard sur le moyen formel de l'image, va largement au-delà de la vision identifiante chez Panofsky.

Au sujet de l'arrestation du Christ

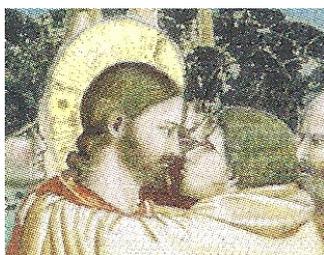
De même pour l'*Arrestation du Christ* qui se trouve plus bas, une analyse iconographique et iconologique est très utile. En considération du « quoi », la fresque présente la scène peu avant le baiser de Judas et l'arrestation du Christ. Les sbires arrivent déjà en légions, armés de bâtons et de lances, portant aussi quelques flambeaux, ce par quoi ils se laissent diviser en deux groupes : un réuni autour du Christ et un autre qui est coupé par le bord droit du tableau.

⁷ Voir la note 6.

⁸ Sur ce point et sur d'autres ma considération et mon interprétation du tableau diffèrent de celles de Max Imdahl, sans les contredire.



gauche, il suggère que la colonne de droite, refermée, se meut tout entière vers le Christ. Toute cette forte agitation extérieure renforce encore l'attitude passive de Jésus qui semble même prisonnier de l'embrassade de Judas.



Christ surplombe celui de Judas, cela exprime sa supériorité. Et aussi le regard par lequel il le dévisage — sans peur et plein d'amour — ne le fait pas apparaître comme une victime. La ligne inclinée s'avère donc comme une « chute » de gauche à droite [ce que renforce le personnage en rose à droit qui semble même en « accuser » le « choc », *ndt*]. Néanmoins, la composante dans le sens opposé continue d'être opérante malgré cela. Il n'y a pas ici de « ou bien..., ou bien, » mais plutôt les deux : infériorité comme supériorité de Jésus. L'une conditionnant l'autre ; les deux se conciliant réciproquement l'une dans l'autre.

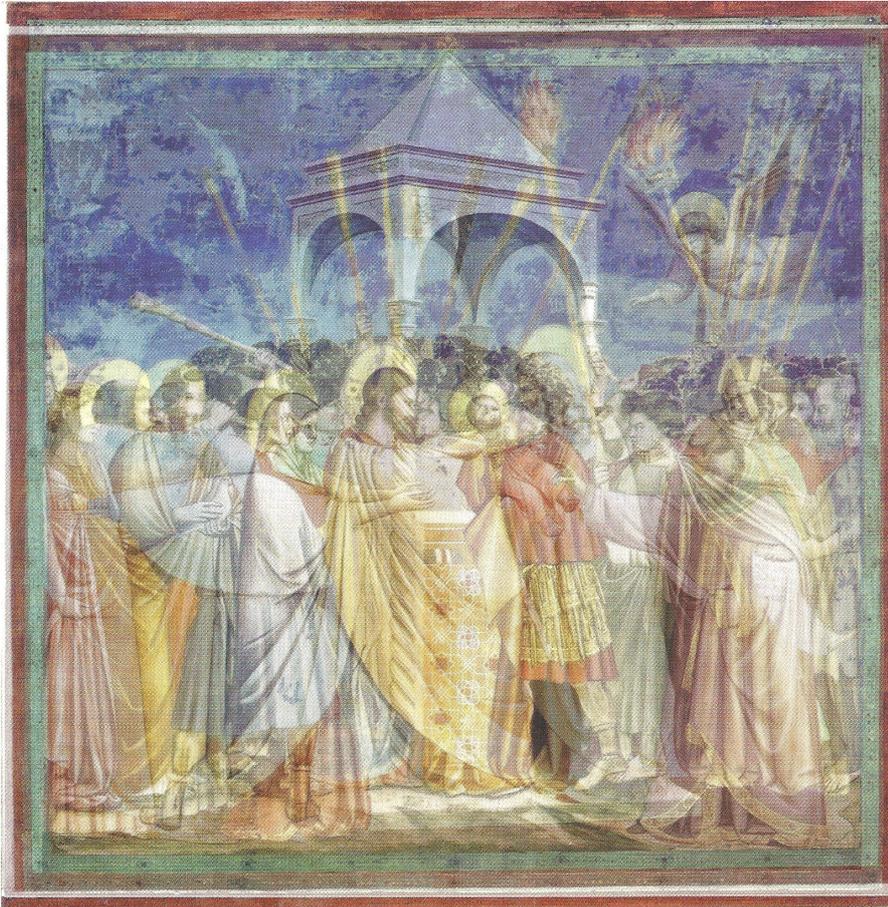
Christ est représenté de profil (autrement que, par exemple, dans l'*arrestation* de Cimabue) et ici il n'apparaît pas comme triomphateur auguste sur tout. Il est beaucoup plus impliqué dans un événement dans lequel les opposants sont nettement supérieurs en nombre. Dans cette mesure, la peinture — au sens de Pseudo-Aventura, déjà plusieurs fois cité — est propre à éveiller la compassion chez l'observateur pour le Christ livré sans défense à son destin : «La manière dont il se laisse appréhender avec patience, ligoter, frapper et bousculer violemment, comme un criminel et de fait, impuissant à se défendre.»⁹ Pierre tente bien de lui venir en aide ; on le voit à gauche (avec son auréole) en train de trancher l'oreille de Malchus. Mais il ne fait qu'empirer la situation en barrant ainsi toute échappée vers la gauche. La surpuissance des soldats est encore accentuée par un guerrier habillé en rouge à la droite de Judas. Par le mouvement du pas qu'il effectue vers la

Avec cela nous voilà arrivés à l'effet provoqué par l'image, avec le « comment » de l'image et prêts à rendre manifeste quels aspects nouveaux, en particulier si nous tenons compte de l'homme, à l'avant là sur la droite, qui désigne Jésus d'un geste décisif comme celui qu'on recherche. Si l'on suit la direction de son bras, celle-ci se prolonge en passant par le chef de Judas et de Jésus et converge avec un bâton qu'un sbire a levé contre Jésus. Cette ligne oblique (voir ci-dessous) relie, au plan de la composition, le groupe de droite d'avec celui de gauche. Mais elle est aussi d'importance quant au contenu, car par ce geste de l'homme [en rose, ci-contre, *ndt*] qui désigne Jésus, une direction d'impulsion de la droite vers la gauche prend naissance, dans laquelle la violence à l'égard de Jésus devient décelable. La ligne qui relie ce bras tendu et ce bâton levé se superpose à la direction du regard de Jésus et de Judas. Si l'on envisage les deux visages de plus près, alors le rapport de force s'inverse carrément. Rien que le fait déjà que le chef du

⁹ Cité d'après Max Imdhal : *Ikonik— Bilder und ihre Anschauung [Iconique — Images et leur vision intuitive]* dans Gottfried Boehm (éditeur) *Was ist ein Bild ? [Qu'est-ce qu'une image ?]*, Munich ⁴2006, p.312.

Avec cette observation, je suis ici les développements de l'historien de l'art, Max Imdahl, qui recevait la méthode de Panofsky de l'iconographie et de l'iconologie comme insuffisante et qui incluait la méthode du caractère formel de la configuration immanente à l'image. Sur la l'oblique de l'*Arrestation* de Giotto, il attribuait une valeur particulière : « On voit comme une sorte de sur-opposition de la puissance de Jésus dans son impuissance et inversement celle-ci dans celle-là. La langue ne permet aucun mot caractérisant l'infériorité et la supériorité dans le même terme. Pour l'expérience d'évidence d'une telle situation de l'une en l'autre, il faut une image [...]. Un texte ne peut pas témoigner de cette évidence d'expérience »¹⁰. Autrement dit : La peinture peut produire quelque chose que la langue n'a pas la capacité de faire.

Au sujet de la relation des deux images



Cette connaissance de Imdahl trouve sa confirmation dans une considération comparative des deux tableaux, car le sens de Giotto pour les corrélations entre les contenus s'étend aussi aux compositions des tableaux muraux. Il est frappant à cette occasion de constater combien les personnages sont en petit nombre dans la *Présentation de Jésus* et combien ils sont nombreux, voire même agglomérés en grandes parties, dans l'*Arrestation du Christ*. Dans la première, Jésus se tient en haut au centre, entouré d'êtres humains qui sont plus que bienveillants à son égard. Syméon a pris l'Enfant avec tant de précaution dans ses bras, que le mouvement de celui-ci n'en est même pas entravé. Dans la seconde, nous voyons Jésus dans la force de son âge, ceinturé d'une foule de gens hostiles qui le bousculent et veulent s'emparer de lui. Christ

[« L'Oint », de temps en temps, il est bon de se souvenir de ce sens ! *ndt*] est Lui-même ici le pôle de sérénité à l'intérieur d'événements tumultueux.

Judas, dont le manteau recouvre une partie du corps de Jésus, semble l'avoir sorti du centre du tableau, par son embrassade. Pourtant là où les deux visages semblent presque se toucher, le pilier du ciborium le plus en avant fait saillie, qui tranche la scène de la *Présentation*. De ce fait, pour le regard qui traverse les deux fresques [en particulier les couleurs se superposant dans leur inter-transparence, sous l'effet du travail de l'image, *ndt*], une barrière s'érige ici qui vient apporter un soutien en renforçant la position de solidité verticale de Jésus vis-à-vis d'une cohue agressive venue de la droite. Si l'on projette l'image du tableau de l'*Arrestation* sur la *Présentation*, Christ vient remplir l'espace libre entre Marie et l'Enfant-Jésus. Dans le cas inverse, le Christ en apparaît renforcé dans la constellation de l'*Arrestation*, étant donné que, par surcroît, le pilier droit du ciborium vient se placer juste entre le groupement de droite et celui de gauche [voir l'image composée ci-dessus, *ndt*] les connaissances qui ont été retirées de la *Présentation* se laissent aussi transporter sur l'*Arrestation* : le discernement dans l'indépendance de l'Enfant-Jésus grâce à son amour divin et à sa destination supérieure. De la même façon que dans la *Présentation*, Il ne se laisse pas accaparer par ceux qui lui sont attachés, de même le Christ conserve son autonomie intérieure dans l'*Arrestation* vis-à-vis de ceux qui le combattent directement.

Par-dessus le marché, les tableaux éclairent mutuellement trois thèmes en les reliant : les thèmes de la connaissance, du sacrifice et de la rédemption: dans les deux tableaux, il y a toujours à chaque fois, une personne dont le geste annonce un acte de connaître. Dans l'*Arrestation* c'est l'homme à l'avant droit, identifiant Jésus comme celui qu'il faut arrêter. Dans la *Présentation*, c'est la prophétesse Anne qui, à la suite

¹⁰ Ebenda.

d'une inspiration spirituelle contemple immédiatement et intuitivement l'Enfant-Jésus comme le Rédempteur : l'Ange tient encore le style avec lequel il vient d'écrire sur le rouleau de papier. Alors que Anne regarde l'Enfant dans les bras de Syméon, l'homme de l'*Arrestation* [en rose, *ndt*] reconnaît le Christ enveloppé par le manteau de Judas au moyen d'un signe : le baiser qui ne fait que donner l'illusion d'une inclination.

Partant des colombes, de l'autel et des gestes continus d'offrande de la fresque supérieure [la *Présentation ndt*] le thème du sacrifice y joue aussi un rôle par ailleurs. Avec l'arrestation sur la fresque inférieure, la Passion du Christ se trouve imminente — comme un sacrifice significatif pour l'humanité. Pourtant dans celui-ci se loge en même temps le triomphe. Dans cette mesure, il est intéressant que Imdahl attribuait aux bâtons de la formation de gauche une fonction double analogue à celle de la ligne oblique : ils signalent autant l'agression dirigée contre le Christ qui annonce son abaissement, qu'ils peuvent aussi être conçus comme un signe de sa glorification, étant donné qu'ils entourent le chef du Christ en formant une couronne rayonnante. Les coloris sont aussi « rayonnants » autour de Jésus : la pèlerine jaune de Judas forme, avec le bleu et le rouge des himations des hommes situés de part et d'autre, une combinaison des trois couleurs fondamentales. Lesquelles sous le « nimbe élargi de l'irradiation » du Christ, se réunissent en une totalité colorée, à l'occasion de quoi les surfaces colorées à gauche et à droite donnent l'impression de deux ailes déployées.

Le thème de la rédemption comme troisième aspect ne concerne pas seulement ici ceux qui aiment le Christ. C'est beaucoup plus une transformation du « mal » qui s'annonce dans la fresque inférieure. Cet aspect se densifie dans la rencontre des regards entre Jésus et Judas. En cet instant (*Augen-Blick* [= le temps d'un coup d'œil en allemand, *ndt*]), où Judas a déjà formé ses lèvres pour le baiser, il semble formellement que le temps s'arrête. C'est un instant de connaissance, face à face. En cet instant vient se fourrer tout le potentiel d'inversion (intérieure) de Judas.

À cela se rajoute que les forces qui tendent à s'écarter de l'image inférieure semblent pour ainsi dire être focalisées sur la fresque supérieure. Et tandis qu'est thématifiée, dans l'image de celle-ci, l'échange entre donner et accepter de la vertu enfantine du Christ, cela autorise une perspective positive — sur la représentation de la Passion et au-delà. L'image de la « présentation du Christ » ne se réfère donc pas seulement au commencement de l'événement de rédemption, mais encore aussi à l'accomplissement même de celui-ci.

Iconique — le « voir voyant »

Sur le procédé orienté de perception sur lequel s'appuie cette interprétation, Imdahl a dit : « On peut appeler *Iconique* cette manière de contempler immédiate et intuitive de ce qui est exprimé de manière évidente par l'image (*Iconique* d'*Eikon* comme logique de *Logos* et éthique d'*Ethos*).¹¹ » Ainsi élargit-il la manière de procéder iconographique-inconologique qui se limite largement à un « voir se connaissant de nouveau » (*wiedererkennenden Sehen*), pour une contemplation active de la composition de l'image qu'il caractérisait d'un « voir voyant » (*sehendes Sehen*). La synthèse du « re-connaissant » (*wiedererkennenden*) et du « voir voyant » permet un « voir connaissant » (*erkennendes Sehen*) auquel s'ouvre alors un niveau de sens plus profond. La nécessité de procéder de manière iconique se comprend de soi : ce qui ne peut être que présumé des sources extra-imaginées doit être vérifié dans l'œuvre individuelle. Car les présuppositions iconographiques et iconologiques ne sont pas toujours à déterminer sans ambiguïté.¹² L'artiste n'en serait pas non plus un, s'il ne dépassait pas ceci. Une connaissance repose sur une vision intuitive immédiate. L'observateur devrait donc le plus possible « aller la tirer » de l'image, et non pas la placer dedans ou la plaquer dessus.

L'ouverture et l'interprétation plurielle des images (qui ne sont pas à mettre d'une manière quelconque au même niveau), Imdahl l'a pourtant toujours en vue. Il a éduqué son voir actif de la valeur formelle de l'image à l'aune de l'art moderne sans objet ; et donc à des œuvres dans lesquelles toute identification disparaît. De ce fait, il fut en situation de considérer et de réfléchir en expérimentant l'art ancien sous de nouvelles présuppositions de conscience que la peinture a la capacité d'offrir avec ses qualités propres d'expressivité évidente. Que les êtres humains de l'époque de Giotto ne purent réaliser ce travail de conscience, cela ne veut pas dire non plus qu'ils eussent été incapables de ressentir les structures de sens et les qualités d'expérience présentes dans l'image même.¹³

Die Drei 3/2020.

(Traduction Daniel Kmiecik)

¹¹ *Ebenda*, p.308.

¹² Par exemple des spéculations iconographiques et iconologiques qui concernent les fresques de Michel-Ange du plafond de la chapelle Sixtine ont été listées dans l'ouvrage très instructif de David Hornemann von Laer : *Von Geschöft zum Schöpfer [De la créature au Créateur]*. Stuttgart 2009, p.20.

¹³ Voir Raphael Rosenberg : *Ikonik und Geschichte [Iconique et Histoire]* —

<http://www.archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/193/>