

# Courage pour voir

## Au sujet de la considération phénoménologique de l'image

Qu'y a-t-il de plus difficile ?  
Ce qui te semble le plus facile,  
Voir avec tes yeux  
ce qui est devant eux.  
J.-W. von Goethe<sup>1</sup>

La désignation « phénoménologie » provient de la philosophie et englobe un grand nombre d'approches théoriques et méthodologiques en partie très complexes qui s'associent à des noms comme Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty et beaucoup d'autres. Je n'entrerai pas ici dans ces courants philosophiques. Il me semble pourtant justifié de parler de « considérations phénoménologiques d'images », si je pense à une manière de procéder partant de la visibilité des phénomènes, qui oriente l'attention sur l'expérience de la contemplation immédiate des images.

Que l'on doive partir de ce qui est visible dans une considération d'image, cela semble bien aller de soi, lorsque nous faisons face à une peinture et pourtant c'est un fait qu'il s'avère difficile pour de nombreuses personnes de s'abandonner effectivement à une image. Lorsque nous nous trouvons devant un tableau, nous voulons le *comprendre*. Car nous aimons cela, interpréter des images et éclairer leurs « arrières-plans », qu'ils soient historiques, biographiques, symboliques ou relèvent de conceptions du monde. En cela ici nous partons fréquemment des prémisses qu'une image communique un « message », ainsi engageons nous tous nos efforts conceptuels pour le déchiffrer.

Notre propre image du monde y joue à chaque fois aussi un grand rôle. Celui qui a une approche psychoanalytique, interprétera à l'instar du psycho-analyste, celui qui juge par la critique sociale, interprétera en correspondance à celle-ci, et celui qui est religieux, prendra en compte, par exemple, des éléments de la croix et les interprétera dans ce sens. Même les anthroposophes n'échappent pas à cela, ils inclinent à reconnaître dans les images quelque chose qui appartient à Rudolf Steiner ou qu'ils ont lu chez lui. La contemplation d'une œuvre imagée dans sa conformation unique en vient ainsi fréquemment à être trop brève. C'est la raison pour laquelle le scientifique de l'art, Michael Bockemühl (1943-2009), évoquait en plaisantant ce qu'il appelait « l'inter**brett**ation » parce que nous glissons un filtre de lecture [*Brett* = planche, *ndt*] entre nous et l'image, par une interprétation précipitée et nous condamnons ainsi tout regard sur l'œuvre d'art.<sup>2</sup>

Si nous offrons trop peu d'attention à ce qui est éprouvable par le sens de la vue, nous en arrivons aisément à de fausses clefs, car un même *motif*, à chaque fois *selon la façon* dont il est transposé, peut opérer extrêmement différemment. Ainsi une sculpture peut-elle porter certes le nom de *Saint-Michel* et montrer les attributs nécessaires pour cela (ailes, épée, auréole de gloire, monstre) et n'être malgré cela rien d'autre qu'une apologie de la guerre.<sup>3</sup>

### Que sont les qualités ?

Rudolf Steiner accordait une grande valeur à la manière phénoménologique de progresser.<sup>4</sup> En 1918, il déclara dans une allocution : « *N'importe quelle ligne allant de droite à gauche qui est ressentie comme telle, c'est*

1 Johann Wolfgang Goethe : *Xenien*, dans, du même auteur : *Sämtliche Werke / Recueil des Œuvres*, vol. 4-1, édité par Reiner Wild, Munich 1988, p.694

2 Voir David Hornemann von Laer : *Der zweite Blick zeigt mehr — Nachruf zum Tode von Michael Bockemühl / Un deuxième regard en dit plus - Nécrologie à la mort de Michael Bockemühl* dans *Kunst & Material*, Mars/avril 2010, p.32.

3 Voir mon article : *Der Geistkämpfer und die Tradition der Michaels-Darstellung [Le combattant spirituel et la tradition de la représentation de Michael]* dans *Die Drei* 10/2015.

4 « *Phänomenologie, das ist der Ideal des Wissenschaftlichen Streben, das in der Anthroposophie vorliegt. [Une phénoménologie c'est l'idéal de l'effort scientifique qui se présente dans l'anthroposophie]* » — Rudolf Steiner : *Fachwissenschaften und Anthroposophie [Sciences spécialisées et anthroposophie]*, (GA 73a), Dornach 2005, p.362.

quelque chose d'important ! »<sup>5</sup> Cette déclaration montre que Rudolf Steiner concevait l'acte de voir comme une *activité* : L'œil parcourt, pour ainsi dire, la ligne. Si l'on suit ce mouvement *en ressentant* (« une ligne qui est [...] ressentie comme une ligne ») ce n'est pas la même chose — en correspondance à notre sens habituel de lecture — qu'elle se déplace vers la droite ou, à l'inverse, de droite à gauche. Toutes deux cependant éveillent pourtant de tout autres sentiments que la contemplation immédiate d'une ligne perpendiculaire.

Une telle expérience se laisse développer : Une ligne *courbe* agit autrement sur notre sensibilité qu'une ligne droite. Est-elle également incurvée, alors le regard glisse plus rapidement sur elle que sur une ligne irrégulière. La main, qui trace une ligne, n'est pas sans importance. La ligne a-t-elle été tracée à la règle ou de manière libre avec un large pinceau ? Est-elle délicatement tracée, à la plume ou au crayon ; ou énergiquement exécutée, avec une forte pression sur le papier ? Tout cela détermine le *ductus*, le caractère unique d'une ligne.



Illustration 1 : Rembrandt Harmenszoon, van Rijn : Suzanne au bain, vers 1655, Bourdon et bister, 17,7 x 12,7 cm. SMB Kupferstichkabinett, Berlin

Ainsi les lignes servirent-elles à Rembrandt dans ses dessins, non seulement pour le contour des objets ou les hachures des surfaces ; elles assuraient en outre aussi l'expression d'une atmosphère émotionnelle. Son dessin *Suzanne au bain* (Illustration 1) témoigne combien l'âme de Rembrandt se fond pendant les dessins avec le contenu de l'image au point que l'exécution des traits trahit quelque chose du désespoir de Suzanne.<sup>6</sup> La ligne, pour celui qui la considère, n'est jamais simplement une ligne ; elle devient dans la contemplation intuitive immédiate une *physionomie*.

En considération des effets propres aux lignes ou à d'autres éléments de l'image, nous parlons de *qualités*. Non pas au sens d'une évaluation, (bonne ou mauvaise), mais plutôt en rapport avec les sensations qui résultent de cette contemplation active. Paul Klee et Wassily Kandinsky ont exploré quelques-unes de ces qualités. Dans leurs écrits du *Bauhaus*, ils caractérisèrent les éléments de formes, comme le point, la ligne et les surfaces, selon de multiples variations ainsi que les relations entre eux.<sup>7</sup>

Que différentes qualités sont inhérentes aux *couleurs* et qu'elles déploient toute une dynamique d'activité de l'œil éveillé, cela nous est familier par la *Théorie des couleurs* de Goethe. Ainsi celui-ci décrivit-il l'élément fuyant du bleu et le rouge vermillon hautement énergique du cinabre — des phénomènes qui ont été utilisés dans la perspective colorée : le rougeâtre et le jaunâtre (chaleur) surgissent au premier plan, le bleuâtre (froideur) se retire à l'arrière plan (voir l'illustration 2, page suivante). Dans les peintures sans perspective nette — comme dans les peintures aux taches de couleur de Cézanne, par exemple — il peut en résulter des fluctuations de ces taches de couleurs.<sup>8</sup>

- 5 Rudolf Steiner : *Allocution à la sixième réunion du JohannesVerein*, le 3 novembre 1918, dans, du même auteur : *Zur Geschichte des Johannesbau-Vereins und des Goetheanum-Vereins [L'histoire de l'association Johannesbau et de l'association du Goetheanum]* (GA 252), Bâle 2019, p.209.
- 6 Voir Michel Bockemühl — *Die Wirklichkeit des Bildes — Bildrezeption als Bildproduckion [La réalité de l'image - la réception de l'image comme production d'image]*, Stuttgart 1985, pp.124-133.
- 7 Voir Wassily Kandinsky : *Punkt und Linie zu Fläche [Point et ligne en surface]*, Bern 1973, et Paul Klee : *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre [La pensée picturale. Apprentissage de la forme et de la conception]*, Vol. 1, édité et arrangé par Jürg Spiller, Bâle 1990.
- 8 Voir mon article : *Paul Cézanne und die Wirklichkeit des Bildes [Paul Cézanne et la réalité de l'image]* dans **Die Drei**, 1-2/2017.



Illustration 2 : Claude Monet : Champ de coquelicots à Giverny, 1890, huile sur toile 60 x 101 cm, Museum of Fine Arts, Boston, USA

Le fuyant du bleu a des conséquences pour l'expérience de notre âme. Goethe explique : « *De la même façon que nous suivons volontiers un objet agréable, s'enfuyant devant nous, ainsi voyons nous volontiers le bleu, non parce qu'il insiste à le faire, mais parce qu'il nous attire à lui.* »<sup>9</sup> — Il en va autrement pour le rouge : « *Il suffit de regarder fixement une surface entièrement jaune-rouge (il s'agit de cinabre) pour que la couleur semble vraiment percer l'organe. Elle provoque un choc incroyable et conserve cet effet dans un degré d'obscurité assez élevé.* »<sup>10</sup>

Les créateurs d'art connaissent de tels effets. Les forces d'action des formes et des couleurs sont en effet le « matériau » avec lequel travaille l'artiste plasticien. Mais ceux qui se sont donnés pour mission d'influencer les gens par la suggestion, par la publicité ou la propagande, connaissent également ces effets et les exploitent. Nous ne pouvons percer à jour ces manipulations que si nous prenons au sérieux l'effet visuel des tableaux. C'est ce qu'explique Henri Matisse :

*« Voir est déjà en soi un acte de création qui exige une contention. Tout ce que nous voyons dans la vie quotidienne est plus ou moins défiguré par nos habitudes acquises et ce fait concret, dans une époque comme la nôtre, est décelable d'une manière particulière, étant donné le flot d'images préfabriquées qui nous submergent [...]. Il faut un certain courage pour se libérer de ces fabrications d'images et le peintre ne peut guère y renoncer, lui qui doit tout voir comme s'il le voyait pour la première fois. »*<sup>11</sup>

## Hypothèses

La contemplation processuelle d'une image nécessite du temps. C'est pourquoi la considération phénoménologique requiert beaucoup de patience — une patience dont nous ne devons pas faire preuve, lorsque nous nous contentons d'identifier des objets et des personnages. Michael Bockemühl en a fait une démonstration humoristique lors d'une lecture publique : il a présenté une série de tableaux réalistes du 19<sup>ème</sup> siècle et les a parcourus

9 Johann Wolfgang von Goethe : *Farbenlehre — Didaktik Teil, Sechste Abtheilung — Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe* [Théorie des couleurs - Partie didactique, sixième division - Effet sensuel et moral de la couleur], § 781

10 À l'endroit cité précédemment, § 776.

11 Henri Matisse : *Farbe und Gleichnis. Gesammelte Schriften* [Couleur et parabole. Écrits rassemblés], Zurich 1955, p.113.

en faisant remarquer à plusieurs reprises qu'il ne pouvait pas parler aussi vite que le public reconnaissait ce qui y était représenté.<sup>12</sup>

Quelque chose d'autre doit venir s'ajouter si nous voulons devenir conscients des qualités d'une image ; pendant que nous la contemplons nous devons aussi diriger l'attention sur nous-mêmes : sur notre propre activité contemplative et les expériences qui lui sont connexes. La contemplation ne doit donc pas seulement être exercée, mais elle doit aussi être observée en même temps. Ce n'est pas simple, par surcroît, car les expériences que l'on fait ainsi sont difficiles à exprimer en mots et donc difficilement communicables. Et pourtant, c'est le seul et unique chemin, si nous voulons échapper aux culs-de-sacs des spéculations purement intellectuels. Dans l'art, le niveau des expériences ne doit pas être mis entre parenthèses. Car l'art qui n'est pas vraiment éprouvé est un art mort. Avec une attitude de distanciation soi-disant objective, nous ne pouvons jamais lui rendre justice sur ce point. On doit donc pouvoir s'unir à lui comme un sujet capable d'éprouver les choses.

Pour ce faire, nous devrions abandonner la prémisse selon laquelle le « contenu » de l'image est fondamentalement équivalent à un message, par exemple une leçon de vie. Dans l'art figuratif, cela n'a pas toujours été le but (prioritaire). Les peintres qui ont créé leurs œuvres pour un commanditaire ont généralement poursuivi ce qui leur tenait *artistiquement* à cœur, sous la couche du sujet qui leur était imposé, et donc ce qui était axé sur l'observation et donc sur le Comment. S'ils pouvaient choisir eux-mêmes leurs motifs, ceux-ci n'étaient souvent qu'un cadre leur permettant d'expérimenter de nouvelles méthodes de création.

Pourtant, de nombreux spécialistes de l'art s'accrochent encore à l'idée que la peinture doit être considérée exclusivement comme un médium de représentations, d'imageries ou de narrations. Avec le désespoir d'un ivrogne, ils s'accrochent, même dans des tableaux totalement abstraits, à chaque brin de connaissance figurative qu'ils associent, si nécessaire, à l'œuvre.

Même dans le cas des peintures sans objet de Kandinsky, beaucoup partent du principe qu'il s'agit de déclarations énigmatiques. Pourtant, Kandinsky a expressément souligné lui-même l'importance qu'il accordait aux expériences offertes par « l'art pur ». « *Le contenu de la peinture c'est la peinture* » écrivit-il, « *ici, rien n'a besoin d'être déchiffré* » : le contenu parle avec joie à celui pour qui *chaque* forme est vivante, donc pleine de contenu. Celui à qui la forme « parle » n'y recherchera absolument pas des « objets ». »<sup>13</sup> Ou bien : « *Si donc, dans l'image, une ligne est libérée de l'objectif de désigner une chose et fonctionne elle-même comme une chose à part entière, sa sonorité interne n'est pas affaiblie par un rôle secondaire et elle acquiert alors sa pleine force interne.* »<sup>14</sup>

Autrement dit : En supprimant la fonction de reproduction (le *Abbilden*) — son « rôle secondaire » —, l'art devient libre pour des expériences plastiques élémentaires. D'après Kandinsky, l'artiste peut suivre son intention véritable sans être entravé, c'est-à-dire, permettre ainsi des processus de perception que l'on ne ferait pas autrement. Et considérer une image veut dire alors « *libérer son effet dans l'expérience visuelle concrète* » (Gottfried Boehm).<sup>15</sup> Les discernements qui s'ouvrent à l'observateur de ce fait, peuvent en revanche l'aider pour comprendre aussi plus profondément des images objectivées. Ainsi Max Imdahl (1925-1988) a fait fructifier les expériences et les connaissances qu'il a acquises dans l'art non-figuratif moderne pour la compréhension et l'interprétation des œuvres figuratives.<sup>16</sup> Et Michael Bockemühl référait ses observations à deux peintures sans objets (de Mark Rothkos, *Red, Orange. 68* et de Paul Newman, *Who's afraid of red, yellow and blue*) et même à deux images objectives : de Rembrandt, *L'Épousée juive* et de Raphaël, *La Madone Sixtine*.<sup>17</sup>

12 Voir Michael Bockemühl : *Kunst sehen* vol. I — *Die Malerei des 19. Jahrhunderts* [Voir l'art vol. I - *La peinture du 19<sup>ème</sup> siècle*] Francfort-sur-le-Main, 2018, pp. 32 & 49.

13 Wassily Kandinsky : *Zugang zur Kunst* [Accès à l'art], dans *Essays über Kunst und Künstler* [Essais sur l'art et l'artiste], édité et commenté par Max Bill, Bern 1973, p.208.

14 Du même auteur : *Über der Formfrage...*[Sur la question de la forme...]dans : à l'endroit cité précédemment, p.34.

15 Gottfried Boehm: *Bildsinn und Sinnesorgan* [Sens de l'image et organe sensoriel] dans : *Neue Hefte zur Philosophie* XVIII/XIX 1980, pp.125 et suiv.

16 Voir mon article : *Erfahrbare Sinnstrukturen in zwei Bildern von Giotto di Bondone* [Structures de sens perceptibles dans deux tableaux de Giotto di Bondone] dans *Die Drei* 12/2019.

17 Michael Bockemühl : *op. cit.*

## Au sujet du problème des concepts préconçus

La considération phénoménologique des images requiert une dynamique de la vision non préconçue, lors de laquelle toute notion préliminaire est à éviter le plus possible. Un argument fréquent affirme pourtant que perception et concept ne devraient pas être séparés l'une de l'autre. Ainsi Peer de Smith, ancien recteur de la grande école *Quesberger*, explique : « *La perception d'une surface rouge, dans laquelle aucun concept n'est opérant pour la couleur, n'apparaît pas rouge dans la conscience. Le dénier serait méconnaître l'immanence de l'idée rouge dans le phénomène des sens.* »<sup>18</sup> Ce que Peer de Smit fait remarquer n'est pas non plus contestable. Cependant, il y a une différence entre décrire mes expériences perceptives à l'aide de concepts (comme Goethe dans la citation ci-dessus) et appliquer mes concepts et idées préconçus sur l'image sans en vérifier la vision immédiate directe. Pour rendre évident ce qui est dit, que soit reproduite ci-contre une petite peinture de Paul Klee

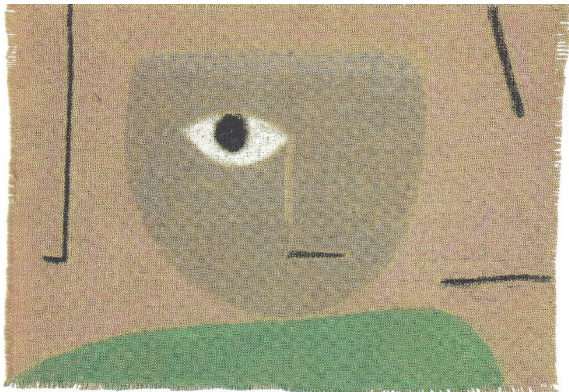


Illustration 3 : Paul Klee : *L'œil*, 1938, pastel sur jute, 45/46 x 64,5/66,5 cm, Centre Paul Klee, Berne, prêt d'une possession privée

(Illustration 3).

L'auteur d'un ouvrage sur la sclérodémie de Klee écrit à ce propos : « *Le peintre se montre à nous dans un pull-over vert mousse. La tête apparaît comme un masque sclérodémique, avec une peau tendue, un nez pointu et une bouche étroite. L'un des yeux est fermé, l'autre est grand ouvert* »<sup>19</sup>.

Il faudrait se demander en premier lieu d'où l'auteur prend-il la certitude qu'il s'agit là d'un auto-portrait. Comment en vient-il, de plus, à parler d'une peau tendue, cela reste pareillement obscur. D'autant plus que la structure rugueuse et la couleur de la base en jute, transparaissent à travers la couleur et que le contour de la forme ronde (surtout vers le haut) est indécis. La ligne verticale que l'auteur interprète comme le nez n'est « pointue » que dans la mesure où il s'agit d'une

ligne. Quant à « l'œil », on n'en voit pas d'autre, qu'il soit ouvert ou fermé.

Si je m'approche de l'image avec l'intention de reconnaître quelque chose de précis, je vois quelque chose qui ressemble à un visage. Mais la forme ronde est aplatie dans le haut, le « nez », n'est qu'un trait, la « bouche » idem. Et le deuxième œil fait défaut. Combien de tels éléments sont ils donc nécessaires afin que j'affirme : C'est un visage ? Tout juste, bien que certains éléments s'y opposent ? Alors, un visage et pourtant pas encore ? Sans le grand « œil », certainement pas.

L'« œil » : un point noir noyé dans le blanc. Si je le regarde moi-même de plus près, je vois ces traits (noirs) du coin de l'œil et le « visage » se perd. Je me déplace maintenant entre les traits et je sors aussi de l'image avec eux, car ce n'est qu'un détail. Il y a bien un « œil », ou plutôt un point noir noyé dans du blanc. Le « visage » se perd et je vois des traits et des formes qui entrent en relation les uns avec les autres ... Je vis ainsi deux niveaux concurrents d'expérience : l'un concerne une position fixe (visage), mais qui ne peut pas être menée à terme, l'autre concerne la perception, par laquelle l'image prend vie. De cette manière, un passage entre suggestivité et ambiguïté « active », entre figuration et ambiguïté concrète, devient éprouvable.

## Reproductible ou concret ?

Ainsi considérée, la peinture de Klee jette une lumière sur le problème de la perception et du concept dans l'art. En ne laissant même pas arriver à une conclusion, quant à la reconnaissance d'un « visage », il ouvre l'image au processus de la perception. En revanche, une identification finale *recouvre* le niveau de perception et n'incite plus à regarder activement.<sup>20</sup> C'est pourquoi l'approche phénoménologique s'efforce de se détacher de la notion d'objet. Or, c'est pourtant là que se situe une objection fréquente. On argumente qu'une peinture réaliste ne peut

18 Peer de Smit : *Von der Esthetik des Bildes — wie weit reicht « Bildrezeption als Bildproduktion ? [De l'esthétique de l'image - jusqu'où va la "réception de l'image comme production d'image ?]*, dans **Die Drei** 7-8 /1987, p.566.

19 Hans Suter : *Paul Klee und seine Krankheit [Paul Klee et sa maladie]*, Berne, 2006, p.56. Suter concède que peut-être, à l'occasion, ils s'est trop projeté dans le tableau (p.17). On peut lui pardonner ceci puisque il n'est guère historicien de l'art.

20 Voir mon article *Zur Entwicklung des Sehens — Michael Bockemühl und Rainer Joachims über Farbmalerie und « Identität »* [Au sujet du développement de la vision — Michael Bockemühl et Rainer Joachims sur la peinture de couleur et « l'identité »], dans **Die Drei** 3/2019.

pas être regardée sans concepts figuratifs : Dans un tableau représentant par exemple un paysage avec des nuages, les termes « paysage » et « nuage » s'imposent carrément.

Cela aussi ne doit pas être contesté. Si, des personnes ou des objets, dans un tableau sont reconnaissables, ce serait insensé de les nier. Ignorer les niveaux des objets (avec leur relations représentatives extérieures à l'image) cela signifie ne pas prendre l'artiste au sérieux, lequel s'est résolu à cette manière de présenter. Avoir le concept d'un nuage, n'exclut cependant pas que je vois dans l'image, ce qui s'y trouve réellement *là* en même temps — en réalité, notoirement des couleurs portées sur un support de lin. Et si je fais cela, je peux alors me demander, comment la couleur a été projetée, quelle forme elle a et quelle en est l'interaction avec l'ensemble à l'intérieur de la composition de l'image.

Si je me comprends moi-même dans l'observation, je remarque peut-être comment mon regard, par la forme du nuage ou par les traits visibles du pinceau, s'est laissé guider. Ou bien c'est la direction de la lumière, l'alternance du clair et de l'obscur, qui guide mon regard. Ou bien celui-ci, sur la base de structures circulaires, a été méthodiquement canalisé par celles-ci. Et c'est alors seulement, peut-être, que je remarque, lorsque mon regard est fixé là, qu'au travers de la couche de couleur, d'autres couleurs semblent se mettre à scintiller au travers. Ou bien la couleur est si dense que je ne la pénètre pas mais que je saute constamment dans l'image vers une forme et une clarté de couronne d'arbre peinte, et ainsi de suite.

On peut donc avoir sous son regard les deux niveaux — le *figuratif* conçu et le *figuratif* concret — et référer les deux l'un à l'autre. L'image « semi-objective » de Klee joue sur ce changement de niveaux. Le point central est ici l'« œil », être compris à la fois comme représentatif et figuratif. Si des représentations motivées par l'image, comme le mouvement de la pupille, s'y associent, c'est toute la structure des forces dans l'image qui se modifie (au regard de l'image).

#### Une activité formant du sens



Illustration 4 : Raphaël : *Madone Sixtine* (agrandissement partiel), 1512/13, huile sur toile 256 x 196 cm  
Galerie des anciens maîtres, Dresde

Si, dans la peinture conçue comme une image, le niveau pictural est recouvert de ses expériences de perception, cela signifie que ces expériences passent généralement inaperçues. Ceci concerne particulièrement des peintures comme la *Madone Sixtine* (Illustration 4), dans lesquelles la donnée iconographique est infiniment et nettement mise en scène. La grande exactitude d'exécution du détail, le tracé clair et fermé des lignes et la disposition claire des figures, veillent à ce qu'on puisse saisir immédiatement ce qui est représenté. Sur-tout, les lignes, qui semblent ici entièrement absorbées par leur fonction de représentation, ne viennent généralement à l'esprit que comme une propriété matérielle des objets et des figures, et non comme une structure de lignes à part entière. Néanmoins, elles offrent au contemplateur une multitude de possibilités qui soutiennent, voire enrichissent et approfondissent les données conceptuelles. Parmi les nombreux aspects, nous en retiendrons un qui est lié ici au drapé inhabituel du voile. Michael Bockemühl donne une description précise du voile de Marie :

*« Le voile, gonflé sur le côté, forme une voûte sphérique qui part de la tête de Marie, passe sous son coude et arrive aux pieds de l'enfant.*

*Là, il se pose, plus serré, sur sa main et continue, blotti tout contre l'enfant, sur son dos. De là, il est posé comme un drap de poitrine sur l'encolure de la robe rouge de Marie, jusqu'à son épaule droite, sur laquelle les quelques plis restants retombent et se perdent dans les plis du voile bouffant en forme de voûte. »<sup>21</sup>*

21 Michael Bockemühl : *op. cit.* p.159.

Le regard qui suit le galbe du voile, est incité à effectuer un mouvement circulaire. Bien que le parcours du voile — du côté de l'Enfant — ne ferme pas le cercle, la forme de l'enfant s'adapte au genre de forme de son galbe, de sorte que le regard, en suivant cette ligne, vient lui-même le compléter. Cette forme de mouvement, avec son parcours sphérique engageant, peut être ressenti comme une qualité enveloppante et protectrice. En ce qui concerne la très jeune Marie et l'Enfant, leur prodigieux lien d'intériorité n'en devient que plus patent.

À l'intérieur du cercle il faut remarquer cependant une différenciation en plusieurs structures isolées. Et là où le voile entre l'Enfant et la mère s'écarte, sa ligne en est interrompue et il montre l'Enfant dans sa nudité : ici c'est un détachement, une individualisation que l'on éprouve — comparable à ce processus-là, « *qui s'accomplit, de manière naturelle, dans la différenciation de l'enfant de l'unité protectrice de la mère* »<sup>22</sup>.

Le mystère de l'« accouchement » peut ainsi être appréhendé par le geste actif de la vue. Le contour du voile se révèle être une « structure de sens », et le fait même de le regarder, en se laissant guider par son tracé, devient un acte porteur de sens. La conception particulière du voile ne s'explique donc pas uniquement par sa fonction figurative et iconographique, mais, en tant qu'élément structurel « créateur de sens », elle est en accord avec le contenu de sens prédéfini du motif.

Sur la base de cette expérience de la contemplation active et d'autres, il se laisse dire que dans la peinture quelque chose n'est pas simplement *affirmé* de ce que nous admettons par la suite avec un renvoi à l'archétype du motif et de la transcendance allégorique. Bien plus, ce qui est conceptuellement donné d'avance y est converti effectivement ; cela se confirme dans le processus de la contemplation active.

Une conscience pour la configuration opérante des images est d'une grande importance eu égard à leur utilisation *manipulatrice*. Où l'image donnée d'avance coïncide-t-elle vraiment avec l'expérience visuelle contemplative et où fait-on secrètement communiquer quelque chose d'autre ?<sup>23</sup> Et pouvons-nous réapprendre à comprendre en les contemplant, des images qui se sont déjà tellement autonomisées en tant que « signes » que nous ne prêtons plus attention à leur forme concrète ? Nous en reviendrons donc à la connaissance d'Henri Matisse selon laquelle une vision indépendante — tout comme une pensée indépendante — exige du courage et des efforts.

Depuis que Michael Bockemühl publia sa thèse dans son ouvrage *La réalité des images*, le besoin de réponses rapides et le peu d'attention active à cela, selon moi, se sont aggravés — tout particulièrement sur la base des médias sociaux. C'est d'autant plus réjouissant qu'en 2018, 20 cours de Michael Bockemühl commencèrent à être publiés sous forme de textes. Le succès de ce projet est dû en premier lieu à l'initiative de David Hornemann von Laer, mais aussi à la maison d'édition **Info3**, qui a publié des volumes avec de nombreuses illustrations de haute qualité. Quinze volumes sur Gustave Caillebotte, Claude Monet, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Emil Nolde, Piet Mondrian, Paul Klee, Salvador Dalí, Mark Rothko, Paul Newman, Ad Reinhard, Francis Bacon, Cy Twombly, Joseph Beuys et J.M.W. Turner sont déjà parus. Cinq autres vont suivre sur Michel-Ange, Auguste Rodin, Hans Arp, Alberto Giacometti et Henry Moore.

Bockemühl nous familiarise là à un grand choix d'œuvres d'art, à l'occasion desquelles il ne cesse de nous rendre attentifs à la manière de contempler activement et de nous inciter à faire l'expérience des images, selon la devise : « *L'artiste permet ce que réalise celui qui contemple intuitivement* ».<sup>24</sup> Les volumes sont au mieux appropriés pour aménager au lecteur un accès à la considération artistique phénoménologique.<sup>25</sup>

**Die Drei 4/2023.**

(Traduction Daniel Kmiecik)

Claudia Törpel : née en 1965 à Mannheim. Études d'art dramatique à Otterberg. Formations continues de conseillère en santé, de pédagogue en poésie et de conseillère en biographie. Travaille comme auteur.e indépendante à Berlin.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.161.

<sup>23</sup> Ivoir Max Indahl : *Pose und Indoktrination — Zu Werten der Plastik und Malerei im dritten Reich [Pose et endoctrinement - Les valeurs de la sculpture et de la peinture sous le troisième Reich]*, dans, du même auteur : *Gesammelte Schriften [Recueil d'écrits]*, vol. 3, francfort-sur-le-Main

<sup>24</sup> Michael Bockemühl, *op. Cit.*, p.180.

<sup>25</sup> Autres informations sur : <https://info-3verlag.de/kunst-sehen/>