



HAL
open science

**Klaus Krüger, Grazia. Religiöse Erfahrung und
ästhetische Evidenz, Göttingen: Wallstein Verlag, 2016,
205 pages ; Klaus Krüger, Bildpräsenz. Heilspräsenz.
Ästhetik der Liminalität, Göttingen: Wallstein Verlag,
2018, 320 pages**

Etienne Jollet

► **To cite this version:**

Etienne Jollet. Klaus Krüger, Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz, Göttingen: Wallstein Verlag, 2016, 205 pages ; Klaus Krüger, Bildpräsenz. Heilspräsenz. Ästhetik der Liminalität, Göttingen: Wallstein Verlag, 2018, 320 pages. Regards Croisés. Revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, 2020, 10, pp.129-133. hal-04061374

HAL Id: hal-04061374

<https://paris1.hal.science/hal-04061374>

Submitted on 6 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

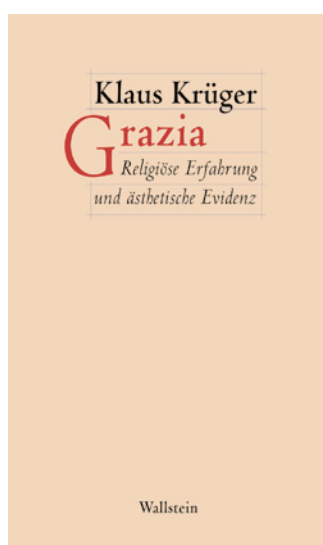


Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

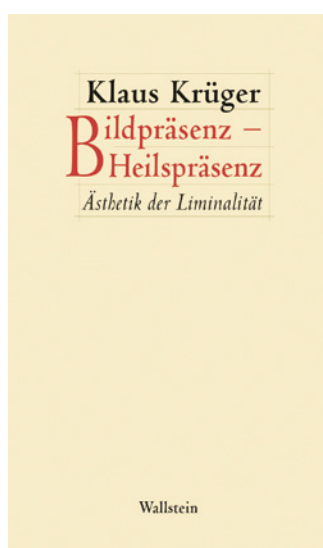
Klaus Krüger

Grazia, Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz. & Bildpräsenz – Heilspräsenz, Ästhetik der Liminalität

Étienne Jollet



Göttingen : Wallstein Verlag,
2016, 205 pages



Göttingen : Wallstein Verlag,
2018, 320 pages

Ces deux textes, aux thématiques différentes, relèvent d'une même entreprise : comprendre les modalités de présence de l'œuvre d'art en Occident. Ils marquent en effet l'aboutissement d'une réflexion menée par l'auteur pendant une dizaine d'années dans le cadre du groupe de recherches BildEvidenz, rattaché à la Freie Universität de Berlin. La notion d'*Evidenz* a pour paradoxe fondateur, en allemand, d'être en effet l'une des moins « évidentes » qui soient. Elle a le grand intérêt de permettre de désigner ce qui apparaît, parmi les arts, comme une caractéristique fondatrice des arts visuels : cette fausse « évidence », l'œuvre comme « donné » immédiatement perceptible et, pour nombre d'entre elles, comme immédiatement compréhensible. Immédiatement, parce qu'elle serait non médiée par un codage perceptible comme tel, rendant sensible à l'écart entre la réalité et une restitution explicitement sémiotique (les lettres de l'alphabet ou les notes de musique par exemple) ; un faux « donné », parce que rien n'est donné et tout est à conquérir, à commencer par ce que dissimule la fausse clarté, celle de l'*enargeia* (la clarté maximale), si souvent associée dans la tradition rhétorique occidentale avec l'*energeia*, l'acte : l'effet produit sur le spectateur.

L'articulation du propos commun se fait selon deux registres différents dans les deux ouvrages, mais qui ont en commun une approche par le concept pour mieux définir une situation historique précise : celle de la Renaissance italienne. Dans *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, l'accent est mis sur cette notion en tant qu'elle se trouve au centre de la tension fondamentale que connaît l'œuvre visuelle au Moyen Âge et à la Renaissance : celle, mise au jour notamment par Hans Belting et son *Image et culte*,¹ entre la foi et l'approche esthétique de l'œuvre. L'auteur en met tout d'abord au jour les articulations fondamentales : entre « esthétique religieuse » et « religion de l'esthétique » ; entre « immanence religieuse » et « transcendance esthétique » ; entre « concepts heuristiques » et « heuristique non conceptuelle ». À l'intérieur de ce cadre, il étudie d'abord ce qui

relève d'une « beauté artistique religieuse » dans l'Italie de l'époque moderne, dans son double rapport à l'ordre du monde et à la transcendance. Pour cela, il convoque ce qui pourrait constituer autant de définitions possibles de la grâce, entre les deux pôles que constitue la *gratia* (*Gnade*) religieuse, don de Dieu et la *grazia* (*Anmut*) artistique, la beauté ineffable. Elle apparaît liée aux mythes de la naissance de l'art ; à ce qui définit l'inaliénabilité (*Unverfügbarkeit*) de l'art, la perception de l'œuvre comme totalité irrefragable ; à « l'érosion de l'invisible », cette belle formulation des diverses formes d'entre-deux, telle la suggestion ou encore la *vaghezza*, passée en français dès la Renaissance sous le terme de « vaguesse ». Une grâce, donc, si importante dans le processus de création et qui pour autant ne s'apprend pas ; qui relève de la personnalité de l'artiste, comme celle du « graziosissimo Raffaello ».

C'est dans ce contexte d'une articulation entre diverses valeurs de la « grâce » que l'usage qui en est fait dans la peinture italienne de l'époque moderne peut être présentée : elle consisterait à dépasser l'oxymore selon lequel l'art est la présentation visible d'un invisible qui est aussi, ce que permet la langue allemande, une non évidence (*Un-sichtbarkeit*). Puisqu'il s'agit d'une logique de manifestation, la caractéristique même qui permet celle-ci, la lumière, est étudiée en premier. C'est qu'il ne s'agit pas de lumière en tant que telle, *lux* ou *lumen*, mais plutôt de ce rayonnement (*Ausstrahlung*) de la présence (*Präsenz*), notion centrale du second livre et qui est déjà ici le véritable enjeu. La grâce passe quasiment au second plan quand il s'agit de décrire la relation à l'œuvre : visuelle, certes, mais de tant de manières différentes, entre ce qui est lié à l'œil (ainsi l'*Augenscheinlichkeit*) et ce qui relève du regard. Il s'y ajoute une dimension cognitive mais aussi ce qui relève du sensible, avec le rôle que jouent le coloris et la forme. L'œuvre d'art est alors promesse (*Verheißung*), ce qui ouvre vers la quatrième partie, la culture du soulagement (*Entlastung*), mot dans lequel on doit entendre également « allègement » : libération vis-à-vis de la *Last*, du poids moral qui pèse sur les individus et qui fait de la grâce la modalité du rapport constamment épiphanique au monde, grâce à l'œuvre d'art : comme, dès lors, voie d'accès possible au bonheur (*Glück*) des hommes.

Bildpräsenz – Heilpräsenz. Ästhetik der Liminalität reprend un certain nombre de thématiques mais aussi d'approches présentes dans *Grazia*, à commencer par ce que suggère le titre, la mise en tension entre deux modalités de présence : l'une associée à l'image, l'autre au divin. Immanence et transcendance constituent l'articulation principale, alors que ces termes ne jouaient qu'un rôle secondaire dans l'ouvrage précédent. Elle permet en effet de souligner l'importance de la notion de « liminité » (*Liminalität*). Celle-ci est envisagée de manière statique (en tant que *Schwelle*, « seuil ») mais aussi dynamique, en tant que processus de médiation (*Vermittlung*). Ces cadres théoriques vont permettre l'étude de la question toujours délicate de leur efficacité dans l'œuvre même, là où il s'agit de définir le rapport avec ce qui au contraire se donne comme présence non médiée : le matériau. L'étude en est faite autour de deux exemples : celle de l'utilisation du bois et la question de l'« inachevé ».

À l'autre bout du processus de création, la contemplation de l'œuvre est évoquée par un terme très fort, *Transgression*, qui traduit la relation quasi agonistique à la

représentation. Pour en rendre compte, l'auteur prend appui sur l'étude approfondie d'une seule œuvre, la *Pietà* de Titien (Venise, Accademia). Elle permet, de par la complexité de sa structure, de voir « à l'œuvre » le jeu renaissant sur les degrés de réalité, les formes de liminité, les modalités de présence. Moïse et la Sybille de l'Hellespont sont représentés en grisaille, soit un degré intermédiaire entre sculpture et peinture ; par ailleurs, ils sont placés sur les côtés ; ils ont en outre une valeur temporelle, annonciatrice de l'ère *subgratia* à venir. La mise en mouvement, ou mieux encore en « transgression », de l'œuvre se fait par les figures d'irruption (Madeleine) mais aussi par l'articulation entre les sens (saint Jérôme touche et voit), la différence de régime à l'intérieur d'un même sens (Jérôme regarde le Christ qui, quant à lui, garde les yeux clos) et le jeu sur les statuts (Jérôme a la posture et la localisation d'un donateur, donc d'un être censé être extérieur à la scène). L'opposition entre les figures en grisaille et celles en couleurs reprend la mise en tension entre le principe de « vie », l'« animation » (*Lebendigkeit* vs *Erstarrung*, la pétrification) si importante au moins depuis Léonard de Vinci (cf. à ce propos les travaux de Frank Fehrenbach).² La complexité de la structure tend à renvoyer au principe du regard indirect sur Dieu, tel que défini par saint Paul (1 Corinthiens 13:12 : « per speculum et in enigmata ») ; mais en même temps c'est bien *facie ad faciem*, face contre face, que sont placés le Christ et saint Paul, correspondant ainsi à la bonne modalité à venir du rapport au mystère divin.

En cela, l'artiste n'est plus un simple illustrateur du récit biblique : il est certes un *artifice christiano* mais aussi et surtout un *artista divino*. Divin en ce qu'il est capable de restituer la double nature du Christ et notamment sa dimension humaine – ainsi par la restitution du poids du corps mort. Cela ne signifie pas pour autant une mimétique illusionniste : une esthétique de l'écart entre facture et texture, entre matériau (pigments) et matière (représentée) est ici sensible, pour mieux marquer la présence de l'artiste à l'œuvre qu'il peint, à la figure christique qu'il honore – à son propre bénéfice, puisque la *Pietà* devait être associée à son tombeau. L'auteur se rattache ici à la tradition, initiée notamment par Victor Stoichita et son *Instauration du tableau*,³ d'une réflexivité consubstantielle à l'art des temps modernes. Il lui associe la dimension subjective du rapport de l'artiste à son œuvre, celle que développait par exemple Daniel Arasse dans le *Sujet dans le tableau*⁴ ; l'une des manifestations importantes en étant la recherche d'effets-limites, proches de ceux récemment explorés par Frédéric Cousinié dans *Beautés fuyantes et passagères : la représentation des « objets-limites » aux XVII^e et XVIII^e siècles*⁵ : les nuages (ainsi ce Christ composé de nuages peint par Louis de Silvestre en 1734), les flux, les fluides, les matériaux.

Les deux ouvrages de Klaus Krüger participent d'une approche de l'histoire de l'art par notions, donc, avec tout ce que cela apporte et les limites qui en sont le corollaire. Le gain se situe notamment dans le haut degré d'exigence sous-tendant la réflexion sur des formes de pensée qui définissent l'univers mental d'une période, mais aussi la pratique. De ce point de vue, les ouvrages sont différents : *Grazia* est centré avant tout sur les textes, dans un jeu de confrontation entre les acceptions théologiques et « artistiques » de nombreux termes, quand le second ouvrage articule œuvres et textes, ce que révèle la différence du nombre d'illustrations (5 vs 91). Cette double

mise en tension permet à l'auteur de ne pas rester enfermé dans l'opposition entre les deux registres et donc de ne pas prendre parti dans l'opposition entre « non-art » et « art » défini par Hans Belting. La forme de pensée dominante reste néanmoins binaire, avec un haut degré de sophistication dans le jeu des oppositions, qui s'ancre dans celle déterminée par la lecture dite « allégorique » de la Bible et la conception de l'Ancien Testament comme annonce du Nouveau Testament, le rapport entre l'ère *sub lege* et l'ère *subgratia* ; dans l'opposition entre visible et invisible, le caché et le montré, le « voilé » et le « dévoilé » (*velatum vs revelatum* – on se rappelle alors que l'auteur a publié en 2001 un très important ouvrage sur le voile)⁶ ; dans celle du proche et du lointain ; de l'absence et de la présence, de la « concrétion » et de l'abstraction – pour remonter vers celle du titre, autour de la question de la présence. La finesse des analyses, la puissance heuristique et la justesse des notions employées apparaît notamment dans les analyses d'œuvres, laissant tout l'espace nécessaire aux diverses formes de non-résolution des oppositions : l'énigmaticité, l'ambiguïté, l'ambivalence.

On se permettra de poser trois questions, suscitées par la lecture des deux ouvrages. Tout d'abord, le lien entre les notions et les œuvres. Le lien implicite est l'existence d'une culture commune entre les clercs qui définissent les premières et les artistes qui les utilisent. La question est celle du degré de conscience qu'a l'artiste de ces notions : cela relève-t-il d'un *Künstlerwissen*, pour reprendre le terme d'un ouvrage de Tom Holert ?⁷ Ou bien d'un « inconscient collectif », d'une « culture », d'une *Weltanschauung*, ou encore d'une *Weltansicht*, inscrite dans la langue et, *mutatis mutandis*, dans une certaine pratique artistique ? L'auteur ne s'intéresse pas au processus d'acquisition (notamment scolaire) des notions, non plus qu'au degré de maîtrise. Il y a ensuite, à l'intérieur du discours, le problème du rapport entre les termes contemporains, à valeur historique (ainsi *Grazia*), et ceux qui ne le sont pas (ainsi *Konkretion/Abstraktion*), qui ont une valeur heuristique : le rapport entre les deux types de notions gagnerait à être explicité. Enfin, la question de la place de la religion (en l'occurrence chrétienne) pourrait être précisée. D'abord, dans sa nature – le texte et ses notions l'emportent sur les pratiques religieuses, cérémonies, processions, etc. Ensuite, dans son rapport à d'autres causalités (« sociales » au sens large, conditions de commande, personnalité de l'artiste). Enfin, dans son opposition aux notions d'« esthétique » ou d'« artistique », dont on sait qu'elles n'existent pas comme telles durant la Renaissance italienne. Se pose pour finir la question de la relation à un autre « autre », le « profane ». Il n'est jamais évoqué, tant dans ses notions que dans ses réalisations ou ses cadres institutionnels (ainsi le rapport au pouvoir politique, quand on sait l'importance des relations de pouvoir entre l'Église et celui-ci ; ou, pour la notion de « liminalité », l'interprétation anthropologique qu'en ont fait Arnold Van Gennep et Victor W. Turner à propos des « rites de passage »).⁸ Mais ces questionnements ne sont que la conséquence logique d'un choix totalement assumé : aborder l'œuvre d'art visuel, selon la formule de Léonard de Vinci, en tant que *cosa mentale*. Dans ces deux ouvrages, Klaus Krüger sait parfaitement en montrer, dans le contexte de la Renaissance italienne, l'étonnante complexité – et l'entêtante présence.

- 1 Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, traduit de l'allemand par Frank Muller, Paris : Éditions du Cerf, 1998.
- 2 Frank Fehrenbach, *Leonardo da Vinci. Der Impetus der Bilder*, Berlin : Matthes & Seitz 2019.
- 3 Victor Stoichita, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève : Librairie Droz, 1999.
- 4 Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris : Flammarion, 2008.
- 5 Frédéric Cousinié, *Beautés fuyantes et passagères : la représentation et ses « objets-limites » aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Saint-Pierre-de-Salerno : G. Monfort, 2005.
- 6 Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München : Verlag Wilhelm Fink, 2001.
- 7 Tom Holert, *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, München : Verlag Wilhelm Fink, 1999.
- 8 Arnold Van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, Paris : Emile Nourry, 1909 ; Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure. Le rituel et le symbole. Une clé pour comprendre la structure sociale et les phénomènes sociaux*, Paris : Presses universitaires de France, 1990.