



Ill. 1 : Max Imdahl, *Diagonale imaginaire dans l'Arrestation de Jésus*, 1980

Abb. 1: Max Imdahl, *Imaginäre Bilddiagonale in Giotto's Gefangennahme*, 1980

Abb. 1/III. 1 : Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./III. 45

La pratique visuelle de l'Iconique

DESSINER EN SURPLUS

Dès avant que l'Iconique de Max Imdahl ne se fasse jour sous ce nom, se mouvant entre théorie de la perception, théorie de l'image et pratique interprétative en histoire de l'art, son argumentation scientifique s'appuyait sur une authentique pratique visuelle, au moyen de laquelle la structure de visibilité des œuvres d'art devait être mise en évidence par des dessins ou des esquisses. Au fil de son travail, les visualisations d'Imdahl évoluent vers une entreprise plus globale de fondation de l'Iconique. Les différences notables que l'on peut observer dans cette pratique visuelle sont cependant imputables tant à la façon particulière et unique dont les travaux artistiques considérés se constituent, qu'à ce qui doit être rendu visible à travers eux. C'est pourquoi la gamme des différents traitements visuels qu'Imdahl applique à des tableaux s'étend de déplacements de figures dans l'espace du tableau à une réduction schématique de celles-ci ; elle passe par des dessins qui viennent compléter le dessin existant ou se surajoutent à lui et va jusqu'à des constructions de vues en plongée des espaces représentés dans l'image. Dans le cadre d'une théorie scientifique de l'art, qui comme l'Iconique prend pour point de départ l'évidence d'un niveau de sens autonome de l'image, cette façon de procéder semble quasiment aller de soi. Si l'on considère cette pratique visuelle comme faisant partie intégrante de l'Iconique, quels sont alors les enseignements qu'elle peut délivrer sur sa *pensée théorique* ?

L'argumentation d'Imdahl dans l'ordre visuel repose sur le postulat selon lequel les images orientent le regard de telle manière qu'en tant que productions de connaissance autonomes, elles se présentent comme un « vecteur de sens » « qui ne peut être remplacé par quoi que ce soit d'autre.¹ » Par « la proposition visuelle »² d'une « structure de sens iconique qu'on ne peut trouver en dehors de l'image »,³ les images apprennent à mettre en relation un *regard reconnaissant* (l'identification au niveau des objets représentés) avec un *regard regardant* (une vision détachée du niveau des objets). Imdahl s'appuie sur ce point sur Konrad Fiedler, afin de caractériser la synthèse dialectique opérée entre *regard reconnaissant* et *regard regardant* en un *regard connaissant* doté d'un pouvoir visuel-esthétique spécifique à l'image. Le *regard connaissant* s'accomplit en tant que connaissance supérieure dans l'ordre de la perception « lorsque les expériences d'un regard regardant, autonome et celles d'un regard [reconnaissant], hétéronome, se limitant à l'identification des objets représentés [...] se communiquent les unes aux autres en formant une identité iconique ne pouvant être remplacée par quoi que ce soit d'autre.⁴ » Avec cette prémisse relevant de l'ordre de la théorie de l'image et de la perception, l'Iconique se focalise sur la question de la « force de persuasion d'une évidence esthétique [...] immédiatement visible »⁵ ; une force ou une

« performance iconique »,⁶ au moyen de laquelle l'image « impose »⁷ littéralement la connaissance visuelle.

MÉTAPHYSIQUE – MÉTHODE – THÉORIE

Dans la mesure où Imdahl admet volontiers que « l'Iconique [est] une façon de voir qui se veut moins historique qu'orientée vers l'esthétique »,⁸ il suscite une critique encore active aujourd'hui quant au concept d'image ainsi formulé et à la méthode qui en découle pour l'histoire de l'art. Monika Steinhauser déplore par exemple le fait qu'Imdahl substitue à l'« Épiphanie de Dieu » l'« évidence incontestable de l'œuvre d'art »⁹ ; selon elle, une position critique fait défaut dans l'approche iconique de l'image. Plus récemment, Peter Geimer, en ayant recours à une citation de Kurt Flasch, crédite l'Iconique d'une « métaphysique de l'image »,¹⁰ qui, toute à sa célébration de la constitution auto-évidente de l'image sublimée dans le numineux, manquerait cependant de montrer *comment* les images deviennent efficaces au moyen de leur constitution stratégique et rhétorique.¹¹

Imdahl, qui tenta très tôt de prendre en compte ce qui dans l'étude des images relève de leur aspect médiatico-esthétique, semble s'être lui-même volontiers pris à son propre piège dès lors qu'il est question de l'image en général. Car il accordait moins d'importance à une conceptualisation concise qu'à une précision langagière performative, dans la mesure où même ses études, plutôt orientées vers des questions de méthode, s'intéressaient au premier chef à des réalisations artistiques particulières. Bien que l'expression « Iconique » laisse entendre autre chose, on n'y trouve d'assertions générales ayant trait à la théorie de l'image que liées à un certain contexte. Concernant les questions de méthode, Imdahl se comportait de manière peu rigoureuse. C'est ainsi qu'il se réfère au postulat emprunté à Konrad Fiedler, selon lequel la contemplation « aurait un droit, tout comme la faculté intellectuelle d'abstraction, à être formée par un usage réglé et conscient »,¹² tout en déniait à l'Iconique tout statut méthodique : « L'Iconique n'est [...] pas à proprement parler une méthode et encore moins une de celles qui prémunissent de faire des erreurs. Elle est tout aussi peu une technique que l'on peut enseigner et appliquer à la manière d'un procédé infailible. »¹³ De telles ambiguïtés jalonnent pour ainsi dire dans une asystématicité systématique le texte d'Imdahl. Comme elle ne peut par conséquent être un « procédé régi par des règles ou des principes clairement établis »,¹⁴ l'Iconique apparaît au sens du grec ancien *methodos* comme une « poursuite » ou un « cheminement vers »¹⁵ qui (selon Imdahl) part de l'« exigence [...] d'une façon de contempler les choses [...] qui soit en tout premier lieu relative à l'image ». ¹⁶ Car « les œuvres d'art ne demandent pas seulement à être expliquées, elles doivent être [...] *rendues présentes*, elles sont pour ainsi dire à présenter en tant que telles ». ¹⁷ En ce qui concerne la façon de procéder au cours de cette présentation, les œuvres d'art s'imposent elles-mêmes comme point de départ, partition et résultat (espéré).

En tant que « poursuite » [*Nachgehen*] au sens littéral, l'Iconique poursuit une aspiration théorique. Car *theôria* signifie à l'origine non seulement une « manifestation d'un Dieu (*theos*) qui se produit à l'occasion de la participation d'émissaires à des

fêtes religieuses, se contentant d'y assister »,¹⁸ ce qui mettrait en effet l'image à la place de (ou d'un) Dieu, mais aussi la « perception d'un spectacle (*thea*) »,¹⁹ qui, du fait de cette double origine étymologique, se distingue clairement de la « manifestation d'un Dieu ». L'*Iconique* en tant que théorie se fonde par conséquent sur la restitution de la réflexivité d'un spectacle, car on ne se contente pas de regarder quelque chose, c'est cette contemplation elle-même qui est perçue. Cette dernière doit être rendue par la tentative d'une re-présentation textuelle de la présence d'un spectacle, ou encore celle d'une re-mise en scène d'une contemplation instruite par la présence de l'image. Là où Steinhauser regrette au sujet de l'*Iconique* la célébration d'une « évidence de l'œuvre d'art, qui ne désigne pas, mais réalise quelque chose »,²⁰ elle renvoie involontairement dans sa critique d'une *idolâtrie* de l'image exactement à la performativité théorético-pratique de l'*Iconique* dans laquelle la méthode et la théorie (de l'image) se rencontrent. Car réaliser au lieu de désigner, voilà ce qui caractérise peut-être le plus exactement une représentation (ce qui selon Imdahl serait le but de l'*Iconique*). C'est par ce biais que la *théorie* devient elle-même performative. L'*Iconique* devrait donc être pensée en tant que procédé argumentatif, plus précisément : *dans ses avancées-vers [Vor-Gängen] l'argumentation*.

SUR L'IMAGE

L'ambition de produire par l'intermédiaire de l'*Iconique* une théorie générale de l'image, n'existe pas en tant que telle. Imdahl cependant n'en formule pas moins des assertions très générales sur l'image, la perception et l'imagination, qui se fondent sur la conception moderne euro-américaine de l'art²¹ ainsi que sur l'analyse formelle.²² Dans un double mouvement, Imdahl admet à la fois volontiers que cet ancrage fait partie de l'actualité de la perception, tout en remettant implicitement sa pertinence en cause. À côté de la problématisation de la tension entre l'historicité du tableau et l'actualité de la perception, il y a l'espoir que « l'œuvre d'art [...] ainsi amenée à une actualité esthétique et dans cette mesure rendue autonome, puisse conserver vivant le contexte religieux et historique dont elle est issue. »²³ Imdahl déplore en même temps qu'il célèbre l'incompatibilité entre le langage et l'image, dans la mesure où l'image « excède toutes les représentations d'événements qui doivent être partagées au moyen de la parole par l'expression d'une [...] évidence qui n'est accessible qu'à la contemplation. »²⁴ Pourtant, des analyses langagières des plus éloquents promettent de parvenir malgré tout à rendre l'image d'une manière ou d'une autre. La raison évoquée plus haut de la contemplation qui demande à être formée est contredite par l'affirmation selon laquelle « l'image excède les contenus de savoir qui la précèdent d'une manière telle qu'on ne peut lui rendre justice par la seule médiation de savoirs. »²⁵

Ce n'est pas pour rien qu'Imdahl se pose avec Heidegger la question de la violence que toute interprétation fait nécessairement subir à son objet.²⁶ De telles assertions, produites tantôt dans un geste de conviction indéniable, tantôt dans le doute, se contredisant parfois d'un texte à l'autre, deviennent fécondes pour la pensée iconique *sur* l'image, dès lors qu'on les lit comme la formulation conséquente d'un

intérêt précis pour l'image. Si *l'Iconique* s'intéresse à quelque chose d'universel, alors il s'agit bien d'une facticité de l'image, qui est paradoxalement ancrée de manière générale dans la constitution unique, *singulière*, d'images particulières et dans le « spectacle » qu'elles déploient : « Tout est nécessaire et fait sens tel quel, à moins que tout ne soit différent. »²⁷ Les généralisations et les auto-problématisations de la théorie-spectacle iconique, si bien situées d'un point de vue argumentatif qu'il vaut mieux ne pas les arracher à leur contexte, montrent que le talent langagier d'Imdahl, si souvent invoqué, réside plutôt dans la mise en évidence textuelle de tensions différentielles productives que dans les tournures de phrases ciselées. Ce travail iconique sur la différence s'attaque à un problème incontournable, à savoir que la présentification iconique doit composer avec la différence médiale entre texte et image, avec la différence entre le singulier et le général, ainsi qu'avec celle entre histoire et actualité. La capacité de l'image à « faire coïncider ce qui sinon ne coïncide pas », à créer des « totalités de sens » et des « équivalences audacieuses »²⁸ doit être traduite de manière performative, de sorte que de ces réalisations langagières, qui gardent ces tensions différentielles de manière permanente *sous tension*, puisse jaillir la tension iconique.

Du fait de cet intérêt pour des images particulières, tout comme des références à la phénoménologie et à la dialectique, *l'Iconique* se rapproche de la théorie de l'image de Georges Didi-Huberman – également au regard de la façon dont est thématisée la différence entre l'historicité du tableau et l'actualité inévitable de l'analyse scientifique de l'art et de la perception. Didi-Huberman, né une génération après Imdahl, commence à écrire sur l'art en France au moment précis où celui-ci meurt prématurément. Il adopte cependant sur ce point une attitude plus offensive que lui.²⁹ Là où Imdahl misait sur l'identité du sens iconique, sur la totalité de sens, sur un cercle herméneutique fermé, sur une dialectique close sur elle-même et sur une adéquation historique, Didi-Huberman plaide quant à lui pour une dialectique du visuel³⁰ ouverte, impossible à fermer, dans laquelle le sens est produit de manière fluide dans *et entre* les images, les textes, les coutumes, entre forme et *absence de forme*.³¹ La dialectique dynamique de Didi-Huberman mise tout sur la possibilité d'une ouverture constante au moyen d'une déchirure dans le visuel,³² où l'efficacité de l'image esthétique, politique et/ou testimoniale se fonde et se maintient en éveil. En toute logique, il ne reproduit pas des structures immanentes à l'image, mais argumente visuellement avec une mise en scène très élaborée reposant par exemple sur des mises en regard et des recombinaisons. Didi-Huberman ne se contente pour autant pas de céder purement et simplement face à la facticité des images – la résistance qu'offrent les images est indispensable en tant que moment différentiel. La pensée d'Imdahl sur l'image est quant à elle certes produite dans un travail textuel différentiel, mais *l'Iconique* doit ce faisant rendre justice à la singularité et à la médialité des images, ainsi qu'à la perception respective, actuelle de l'image, pour que la facticité de chaque image soit présentifiée comme identité fixe. Nécessité de *la présentification* « pour autant que [...] la langue le permette »³³ : impossibilité, même dans un texte performatif de nature réflexive, de parvenir à décrire tout ce que les images ont d'esthétique et de singulier, sans avoir recours à des généralités et des concepts.

L'ICONIQUE AVEC L'IMAGE

Du point de vue de l'*Iconique*, la langue est tenue en échec par la différence médiale avec l'image, de laquelle on peut tirer un art de la représentation [d'un spectacle]. Même les dessins d'Imdahl doivent nécessairement échouer à rendre l'évidence de leurs modèles. Cela ne se produit pas uniquement parce que l'*Iconique* se contente de transposer le tableau moderne à des époques prémodernes sans autre forme de procès. Ou bien parce que ce faisant, elle emploie de manière nonchalante les possibilités qu'offrent les reproductions photographiques et les dessins de « découper » les images, de les rendre, une fois décontextualisées, « transportables » et de les réduire quasiment « à la taille d'un livre ». Ainsi, elle morcèle par exemple les fresques peintes de la chapelle des Scrovegni, conçues par Giotto pour être perçues en trois dimensions, uniquement dans l'espace et en tant qu'espace, pour les transposer à des structures planes singulières qui puissent être analysées d'un point de vue iconique et visualisées à l'aide de graphiques. Si l'on admet le postulat : « Tout est nécessaire et signifiant, tel quel, à moins que tout ne soit différent », ³⁴ alors les dessins effectués d'après les images afin de rendre leur facticité visuelle montrent nécessairement tout à fait autre chose.

Imdahl prend la précaution de souligner avec modestie que son dessin ne « formule pas quelque chose [...] qui prétende à une valeur autonome. » ³⁵ C'est peut-être, conjointement à la thèse de la « force de conviction d'une évidence [...] immédiatement visible », ³⁶ la raison pour laquelle Imdahl ne thématise ses dessins que relativement tard, à savoir dans le livre sur Giotto, et même là, seulement de manière implicite. En fait, il s'applique davantage à montrer que l'image en tant que « structure intégrale » est organisée par un « système de lignes de champ trans-scénique. » ³⁷ Ce système découle de l'objectivité de l'image et de la scène représentée. Par l'organisation planimétrique de la surface de l'image, il fournit à la scène des « marques d'orientation, des indications de distance, des ensembles, des oppositions linéaires ou des itérations/répétitions » ³⁸ qui orientent le *regard regardant*. Le fait de « mettre en avant par le dessin » ces « relations aux lois propres et évidentes par elles-mêmes » ³⁹ « revient à donner à la contemplation des orientations », ⁴⁰ qui « forment le diagramme des rapports scéniques propres à l'image considérée. » ⁴¹ Ici les dessins deviennent à ce point non autonomes qu'ils semblent coïncider avec ce qu'ils dénotent. Imdahl appelle souvent en ce sens ses « explications graphiques » ⁴² des systèmes de lignes de champ, alors qu'il veut plutôt désigner par là ce qu'ils doivent dénoter (et inversement).

Les analyses de composition d'Imdahl, en tant qu'images illustratives ayant un rôle d'adjuvant, doivent uniquement rendre l'ordre de l'art proprement dit évident, au moyen de dessins s'inspirant de lui. Elles démontrent les « forces » ⁴³ d'une « construction de l'image » qui sur un plan « optique-autonome » ⁴⁴ ne produit une efficacité esthétique de l'image qu'en transcendant son objectivité. Ce qui est nommé système de lignes de champ oscille de manière indécise entre faire la preuve d'une structure de l'image, mettre au jour une facticité auto-évidente de l'image (qui en tant qu'auto-évidence serait cependant inutile) ou encore se contenter d'être un simple fait de perception. Seul ce « mélange indiscernable » ⁴⁵ d'inexplicabilité et de transmission permet

d'écrire au sujet de l'« évidence esthétique » d'une synthèse iconique produisant du sens « à partir de l'intuition immédiate. »⁴⁶

La « logique de l'identité »⁴⁷ sous-jacente à la synthèse iconique n'en est pas pour autant atteinte : « La rhétorique des lignes de champ ne peut pas maîtriser ce qu'elle pose comme contenu d'image "générateur de connaissance" »⁴⁸ écrit Jürgen Stöhr avec Paul de Man, ce en quoi il induit une pensée différentielle qui mise sur le fait que la langue et la rhétorique participent à la connaissance et à la pensée, dans la mesure où elles génèrent des excédents imprédictibles. Les différences et les paradoxes que produit *l'Iconique* – et qui y sont ainsi risqués en pensée – reposent ainsi toutefois aussi sur les décalages entre ce qui relève de l'ordre de l'iconique, du visuel, du verbal et de la perception (malgré l'évocation d'une « totalité de sens » et d'une « identité »). Ces différentialités de différentialités, ces dénotations *iconiques*, qui se dé-notent, peuvent éventuellement mettre *l'Iconique* en péril ; ce n'est pas pour rien qu'Imdahl les atténue en les réduisant au statut d'illustrations. Que se passerait-il si les forces de l'image étaient à ce point renforcées qu'il y ait (encore) plus à voir et à penser qu'il ne conviendrait à leur interprétation iconique ? Qu'advierait-il si une force esthétique propre venait à leur échoir ?

SYSTÉMATISATION DU PRINCIPE DE LA CHAUSSE-TRAPPE

Prenons une image, une manifestation visible, un objet de la perception, non pas quelconque, mais tel qu'il soit devenu pour ainsi dire iconique pour *l'Iconique* même : la « diagonale » de *L'Arrestation du Christ* de Giotto à Padoue, déterminante pour cette image. Pour la rendre visible, Imdahl traça une ligne passant par les yeux de Jésus, Judas et par d'autres lignes diagonales de la composition sur une reproduction photographique de la fresque. Le dessin qu'il insère traverse presque entièrement la surface de l'image dans les limites imparties par le cadrage photographique et qui la constituent en tant que telle. Selon Imdahl, elle matérialise l'ordre visuel de *L'Arrestation* à travers lequel en un « instant suspendu du moment décisif »⁴⁹ les « significations contradictoires de supériorité et d'infériorité [de Judas et du Christ, note de l'auteur] se communiquent l'une à l'autre dans une phénoménalité qui fait sens au-delà de ces significations précises. »⁵⁰ La fresque de Giotto montre ce faisant dans l'échange de regards, qu'Imdahl a souligné par sa diagonale afin de l'accentuer, une « sorte de *sur antagonisme*, [...] exprimant tout à la fois une infériorité et une supériorité. »⁵¹ La diagonale ne communique cette « unité de contemplation⁵² » de « déterminations antagonistes »⁵³ que si toutefois elle est « regardée de manière regardante en tant que telle – à savoir en tant que diagonale. »⁵⁴ De nombreux auteurs ont déjà remarqué que cette diagonale ainsi insérée dans l'image pouvait être *mal positionnée*.⁵⁵ Mais par ce biais se manifestent aussi des problèmes systématiques de la pratique qu'Imdahl a du dessin, elle-même quelque peu biaisée : comment rendre la facticité de l'image qui est pensée comme un ordre radicalement singulier, dans lequel on ne peut intervenir sans montrer quelque chose de totalement différent ? Le redoublement de la structure d'un acte de monstration iconique devrait, conformément à *l'Iconique*, par son orientation du regard tout à fait différente, nécessairement produire

une toute autre connaissance iconique. En outre, de manière encore plus fondamentale, *l'orientation du regard regardant* devrait *in fine* dans les explications en dessins d'Imdahl incarner à nouveau *un niveau de l'objet* et ainsi redevenir *l'objet d'un regard reconnaissant*. La violence de l'interprétation, dont Imdahl débattit lui-même en tant que problème de *l'Iconique*, réside pour la pratique visuelle de la *théorie iconique*, moins dans le fait de passer à côté de l'historicité que dans celui de passer à côté de la structure de l'image qui oriente le regard regardant et de voir ce fait devenir objet à son tour. La violence de l'interprétation réside en outre dans une pensée de l'identité qui essaie de relier le sens esthétique de l'image avec une seule signification. Car ceci revient à essayer en effet de saisir le sens de l'image de manière anhistorique et de le généraliser de telle sorte que la formation iconique du regard ne se fixe pas uniquement sur le passé, mais aussi sur l'avenir de celui-ci.

Rétroactivement, au regard de cette inscription d'une *diagonale* dans la reproduction de *L'Arrestation*, les cabrioles performatives d'Imdahl apparaissent cependant également comme des symptômes d'une force de l'image et semblent rendre l'affrontement ou la lutte de pouvoir entre l'interprétation et l'image si concrètement visible que même l'instance auctoriale d'interprétation de l'historien d'art et de son *Iconique* se voit dépassée. Le tracé d'Imdahl met en effet en évidence la concentration de « l'instant suspendu du moment décisif » de telle sorte que c'est l'indécidabilité de cet échange des regards qui est massivement mise en avant. Si l'on fait abstraction de la *fonction* de la narration du point de vue de l'Histoire Sainte (mais pas complètement de celui de l'Histoire), alors on est capable de voir dans *L'Arrestation* la scène d'une fascination remarquable : Jésus et Judas ne sont-ils pas figés dans une sorte de jeu de regards où chacun est tenu en échec, de telle manière qu'il n'est pas du tout certain que Judas soit sur le point de trahir Jésus en l'embrassant (bien qu'Imdahl affirme qu'on peut voir cela) ? Dans ce moment suspendu d'échange des regards, le souffle coupé, ne sont-ce pas toute la signification et tout le développement narratif de l'Histoire Sainte articulé autour de la trahison et du sacrifice qui y sont aussi exposés ? N'assiste-t-on pas plutôt à un moment de reconnaissance totalement mystérieuse entre Judas et Jésus, dont on ne sait pas s'il ne connaît pas déjà lui-même la fin de l'histoire ? Ne faut-il pas voir précisément dans ce moment ramassé de *suspens*, le *tournant décisif*, où l'on retient son souffle et dont l'issue pleine de sens n'est pas (encore) écrite, une visualisation de la fascination (*fascies* signifiant étymologiquement le faisceau) ? Les spectateurs ne peuvent-ils pas en même temps se sentir comme liés à la fresque par cette contemplation – et apprendre ainsi que le *regard connaissant* relève peut-être plutôt d'une vision de la potentialité (et d'une ex-position) préalable à tout récit de trahison et de sacrifice ? Et s'il en est ainsi : qui serait ici Judas et qui serait Jésus ? De quel côté se trouverait l'image et de quel côté se trouverait l'interprétation ? Dans la position de la victime ou dans celle du traître (ou de la traîtresse) ? Un tel *regard connaissant* serait capturé par le *trait diagonal* d'Imdahl, en ce qu'il serait barré. Dans cette biffure du trait – y compris dans son effacement par trop évident du regard – une facticité du tableau comme point de référence resterait active, comme lieu d'une conscience de la fascination, dont le sens reste opaque, mais qui n'est

pourtant pas totalement dépourvue de sens. C'est le début d'une prise de conscience de ce que cela peut signifier le fait d'être capturé par une image, pour devoir finalement la trahir. Tra-hir, s'é-loigner, ab-andonner.

Là où l'interprétation d'Imdahl essaie d'inscrire l'assurance herméneutique dans la narration biblique, ses pratiques visuelles de l'in-scription (*Ver-zeichnen*), justement parce qu'elles s'in-scrivent, dans tous les sens du terme, mettent en branle une pensée visuelle, dans laquelle ce que Didi-Huberman nommait avec Maurice Blanchot « sa capacité transitoire, hasardeuse, symptomale, de faire apparition »⁵⁶ se dévoile dans l'image *sous un jour nouveau*. Là où l'*Iconique* voudrait rendre visible l'évidence des totalités de sens iconiques, ses démonstrations d'actualisation performatives quasiment acrobatiques d'un *unique* sens iconique gardent entrouvertes ces failles qui devaient être comblées de manière synthétique. L'*Iconique* intègre par ses dessins l'impossibilité d'attraper l'évidence iconique par le biais du langage, dont elle fait un problème productif en mettant au jour ces tensions qui existent entre le verbal et l'iconique. Ce faisant, elle laisse dans l'image comme entre les images se refermer une pensée visuelle selon laquelle l'évidence iconique *donne matière à penser, en ce qu'elle l'ouvre à nouveau sur un plan visuel*. Car elle admet des pratiques visuelles dans l'argumentation, qui n'ont à être ni légitimées, ni rattrapées par la langue et qui de temps à autres, s'in-scrivent de manière si (in-)docile, que la différence systématique entre l'évidence iconique et le verbal pose alternativement une chausse-trappe à ces deux-là, tout comme à la théorie iconique elle-même, de sorte que leurs stratégies médiales divergentes s'éclairent mutuellement. C'est précisément parce que les in-scriptions ne se laissent solutionner *ni* avec leur modèle (*Vor-Bild*), *ni* avec leur description, *pas plus qu'avec* une seule et unique totalité de sens iconique, qu'une pensée visuelle jaillit de l'*Iconique*, permettant aussi de voir plus loin.

- 1 Max Imdahl, « Ikonik. Bilder und ihre Anschauung », dans : Gottfried Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, Munich : Fink, 1994, p. 300-324, ici p. 300.
- 2 *Id.*, « Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur [1979] », dans : *id.*, *Gesammelte Schriften, Reflexion – Theorie – Methode*, t. III, avec une introduction de Gottfried Boehm, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1996, p. 424-463, ici p. 432.
- 3 Max Imdahl, « „Autobiographie [1988]“ », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III., *op. cit.*, p. 617-643, ici p. 626.
- 4 *Id.*, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Munich : Fink, 1988, p. 91 et suiv.
- 5 *Ibid.*, p. 97.
- 6 *Ibid.*, p. 93.
- 7 *Ibid.*, p. 97.
- 8 *Ibid.*
- 9 Monika Steinhauser, « „Sehendes Sehen“. Zu Max Imdahls kunstgeschichtlicher Position », dans : Wilhelm Geerlings (éd.), *Forschungspersönlichkeiten der Ruhr-Universität Bochum*, Essen : Klartext, 2008, p. 81-97, ici p. 88.
- 10 Kurt Flasch, « Die Liebe des Anarchisten für den Goldgrund. Geschichte der Kunst in der Zeit : Erinnerungen an Max Imdahl und Fragen an seine "Gesammelten Schriften" », dans : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.10.1996.

- 11 Peter Geimer, « Vom Schein, der übrig bleibt. Bild-Evidenz und ihre Kritik », dans : Jürgen Link, Ludwig Jäger et Albrecht Koschorke (éd.), *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*, Francfort-sur-le-Main : Campus, 2015, p. 181-218, p. 184-191.
- 12 Konrad Fiedler, « Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, 1876 », dans : *id.*, *Schriften zur Kunst I*, Munich : Fink, 1971, p. 44, cité dans : Max Imdahl, « Cézanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen [1974] », dans : *id.*, *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 300-380, ici p. 312.
- 13 Imdahl, « „Autobiographie“ », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 634.
- 14 « Methode », dans : *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, Duden t. VII, Mannheim : Dudenverlag, 2001, p. 524.
- 15 *Ibid.*
- 16 Imdahl, « „Autobiographie“ », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 634.
- 17 *Id.*, « *Moderne Kunst* », dans : *Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum 1982*, p. 93-103, ici p. 94.
- 18 Walter Mesch, « *theôrein, theôria* », dans : Christoph Horn et Christof Rapp (éds.), *Wörterbuch der antiken Philosophie*, Munich : Beck, 2008, p. 436-437, ici p. 436.
- 19 *Ibid.*
- 20 Steinhauser, « „*Sehendes Sehen*“ » dans : Wilhelm Geerlings, *Forschungspersönlichkeiten*, *op. cit.*, p. 88.
- 21 Voir sur ce point Felix Thürlemann, « Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. Max Imdahl liest Erwin Panofsky », dans : Klaus Sachs-Hombach (éd.), *Bildtheorien : Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 2009, p. 214-234, ici p. 230.
- 22 Voir sur ce point Claus Volkenandt, « Bildfeld und Feldlinien. Formen des vergleichenden Sehens bei Max Imdahl, Theodor Hetzer und Dagobert Frey », dans : Lena Bader, Martin Gaier et Falk Wolf (éds.), *Vergleichendes Sehen*, Munich : Fink, 2010, p. 407-430, ici p. 416.
- 23 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 98.
- 24 *Id.*, « Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur » dans : *id.* : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 432.
- 25 *Id.*, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 97.
- 26 Voir sur ce point Felix Thürlemann, « Ikonographie, Ikonologie, Ikonik », dans : Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, *op. cit.*
- 27 Imdahl, « Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur », dans : *id.*, *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 436.
- 28 *Id.*, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 108.
- 29 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, p. 48-64.
- 30 *Id.*, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris : Macula, 1995, p. 369-380.
- 31 *Ibid.*, p. 167-250.
- 32 *Id.*, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 206.
- 33 Imdahl, « *Moderne Kunst* » dans : *Jahrbuch der Ruhr-Universität*, *op. cit.*, p. 94.
- 34 *Id.*, « Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur », dans : *id.*, *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 436.
- 35 *Id.*, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 48.
- 36 *Ibid.*, p. 97.
- 37 *Ibid.*, p. 48.
- 38 *Ibid.*, p. 44.
- 39 *Ibid.*, p. 27.

- 40 *Ibid.*, p. 48.
- 41 *Ibid.*, p. 44.
- 42 *Ibid.*, p. 45.
- 43 *Ibid.*, p. 48.
- 44 *Id.*, « Cézanne – Braque – Picasso », dans : *id.*, *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 303.
- 45 Jürgen Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einführung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, Bielefeld : Transcript, 2010, p. 141-143, Voir aussi le texte « L'Iconique de Max Imdahl. Points de départ – procédés – portée » de Jürgen Stöhr dans ce volume, p. 97-111.
- 46 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 97.
- 47 Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale*, *op. cit.*, p. 141.
- 48 *Ibid.*
- 49 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 94.
- 50 *Ibid.*, p. 93.
- 51 Imdahl, « Ikonik. Bilder und ihre Anschauung », dans : Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild ?*, *op. cit.*, p. 312.
- 52 *Id.*, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 93.
- 53 *Ibid.*
- 54 *Ibid.*
- 55 Felix Thürlemann, « Ikonographie, Ikonologie, Ikonik », *op. cit.*, p. 223, note 23; ainsi que Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale*, *op. cit.*, p. 144-149.
- 56 « Contentons-nous ici d'insister sur l'exigence d'une telle dialectique de la "présentabilité" : elle fondait pour tous la *virtualité* de l'image, et donc sa capacité transitoire, hasardeuse, symptomale, de faire apparition. » [Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, p. 206].