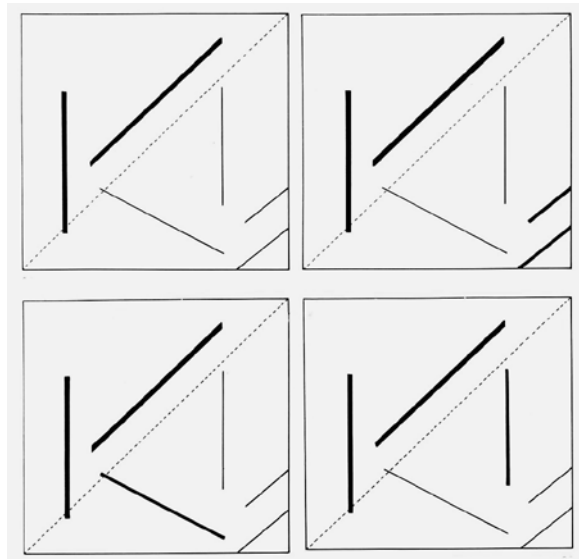




Ill. 1 Giotto, *La résurrection de Lazare*, 1305, fresque, Église de l'Arena de Padoue, Padoue

Abb. 1 Giotto, *Erweckung des Lazarus*, 1305, Fresko, Arenakapelle, Padua

Abb./Ill. 1 Giotto, *Erweckung des Lazarus*, 1305, Fresko, Arenakapelle, Padua, aus: Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./Ill. 34 | Abb./Ill. 2 Max Imdahl, *Kompositions-Bild zu Erweckung des Lazarus*, 1980, aus: Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./Ill. 45



Ill. 2 Max Imdahl, *Kompositions-Bild zu La résurrection de Lazare*, 1980

Abb. 2 Max Imdahl, *Kompositions-Bild zu Erweckung des Lazarus*, 1980



Abb. 4 François Morellet, *4 trames superposées* 22°5 - 67°5 - 112°5 - 157°5, 1975, Acryl auf Leinwand, Raumsansicht, © Kunstsammlung Ruhr-Universität Bochum

Ill. 4 François Morellet, *4 trames superposées* 22°5 - 67°5 - 112°5 - 157°5, 1975, acrylique sur toile, vue de salle, © collection d'objets d'arts, Ruhr-Universität Bochum



Abb. 3 Morellet, *Geometree*, 1983, Siebdruck, 63,8 × 49,8 cm, © Zane Bennett Contemporary Art, Santa Fe

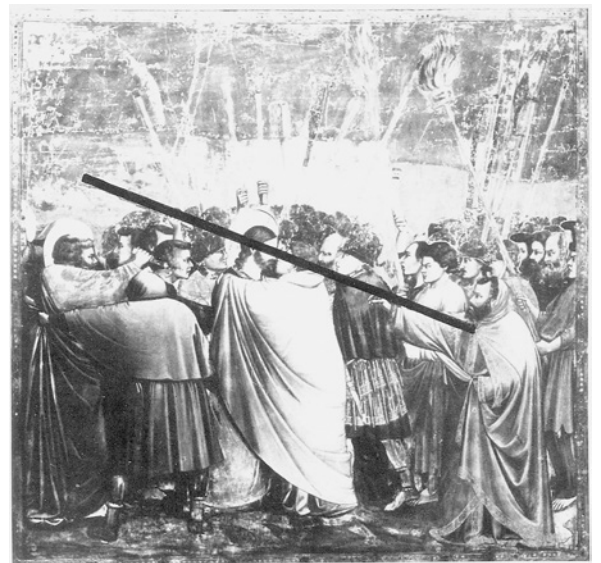
Ill. 3 François Morellet, *Geometree*, 1983, sérigraphie, 63,8 × 49,8 cm, © Zane Bennett Contemporary Art, Santa Fe

Abb./Ill. 3 François Morellet, *Geometree*, 1983, Zane Bennett Contemporary Art
| Abb./Ill. 4 François Morellet, *4 trames superposées* 22°5 - 67°5 - 112°5 - 157°5, 1975, Acryl auf Leinwand, Raumsansicht, Kunstsammlung Ruhr-Universität Bochum, Pressestelle.



Abb. 5 Giotto, *Gefangennahme*, 1305, Fresko, Arenakapelle, Padua

Ill. 5 Giotto, *l'Arrestation de Jésus*, 1305, fresque, Église de l'Arena de Padoue, Padoue



Ill. 6 Max Imdahl, *Diagonale imaginaire dans l'Arrestation de Jésus*, 1980

Abb. 6 Max Imdahl, *Imaginäre Bilddiagonale in Giottos Gefangennahme*, 1980

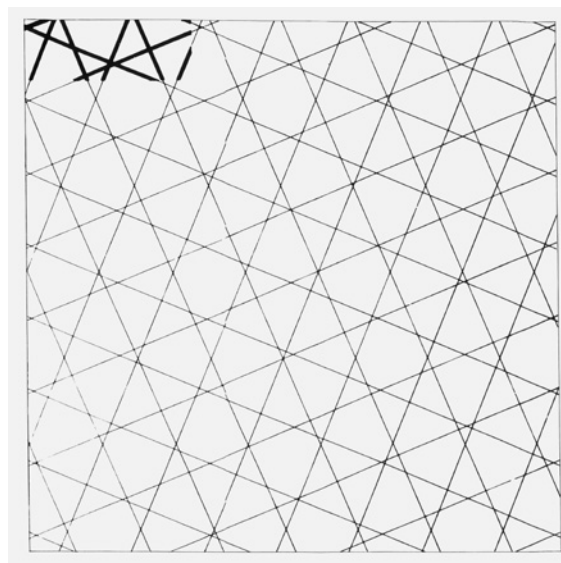


Abb. 7 Max Imdahl, *François Morellet, ohne Titel*, 1975

Ill. 7 Max Imdahl, *François Morellet, sans titre*, 1975

Abb./Ill. 5 Giotto, *Gefangennahme*, 1305, Fresko, Arenakapelle, Padua, aus: Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./Ill. 43M | Abb./Ill. 6 Max Imdahl, *Imaginäre Bilddiagonale in Giottos Gefangennahme*, 1980, aus: Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, München: Wilhelm Fink, 1996, Abb./Ill. 45 | Abb./Ill. 7 Max Imdahl, *François Morellet, ohne Titel*, 1975, aus: Max Imdahl, *Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen*, Berlin: Rembrandt Verlag, 1982, S./p. 153

L'Iconique de Max Imdahl. Points de départ – procédés – portée

Les œuvres d'art ne tirent pas leur sens de textes issus d'une littérature secondaire qui leur est étrangère et dont on les irriguerait au goutte-à-goutte, l'être artistique est au contraire lié à la contemplation concrète des œuvres. Le fait que l'œuvre d'art soit une proposition visuelle « qui excède toutes les expériences rapportées ou toutes les représentations d'événements pouvant être partagées au moyen de la parole par l'expression d'une évidence visuelle et qui ne soit réalisable que dans l'ordre visuel »,¹ voilà ce qu'aspire à démontrer plus que tout la théorie de l'art de Max Imdahl. Il misait sur ce pouvoir de l'image. Cette foi profonde en la phénoménalité des œuvres d'art fait son apparition parallèlement à la « dé-conceptualisation » de l'art à la fin du XIX^e siècle, telle qu'elle fut initiée par exemple par l'œuvre de Paul Cézanne et celle des impressionnistes, mais aussi par les nouvelles théories picturales de John Ruskin et de Konrad Fiedler. Imdahl y trouva des impulsions qui lui servirent à étayer sa propre réflexion. L'image artistique offrait à présent « l'occasion de [porter sur elle] un regard regardant (*sehendes Sehen*), et non pas un regard reconnaissant (*wiedererkennendes Sehen*) qui ne reposerait que sur des expériences rapportées, des certitudes, c'est-à-dire des outils conceptuels. »² Avec la naissance de l'art moderne, on misait sur une « activité autonome du sens de la vision. »³ Avec la disparition progressive de l'objet dans l'espace du tableau, c'est aussi l'identification conceptuelle qui perdait le pouvoir qu'elle exerçait sur la peinture. Confronté à cette résistance de la représentation picturale à sa désignation par le langage, on conféra peu à peu une fonction cognitive propre à l'œil et à la contemplation du tableau. Il s'agissait d'en faire une connaissance « qui appartienne au médium de l'image et qui ne soit par principe possible d'acquérir que dans et par l'image. »⁴

Pour ceux qui ont d'ores et déjà abandonné un *close reading* des œuvres d'art ou qui ne s'y sont jamais essayé, les textes d'Imdahl sentent déjà le papier jauni de lettres qui nous proviendraient d'une époque dont, il y a peu, nous étions encore contemporains. À qui la considère du haut d'une chaire d'université, s'offre la vue plongeante sur une modernité esthétique avec laquelle nous perdons progressivement le contact. Et l'on entend encore résonner les mots marquants d'Imdahl : « La question de savoir si cela me concerne ou non, quelle que soit la nature de l'objet, cette question est première. »⁵ La théorie de la contemplation d'Imdahl coïncide avec une époque où il y avait encore des diapositives et où il fallait plonger l'amphithéâtre dans l'obscurité, afin que l'œuvre singulière ainsi projetée puisse apparaître de façon monumentale sur l'écran. Mais les instituts d'histoire de l'art ne choisissaient pas tous les mêmes diapositives. Sur ce point, les différences sont très éclairantes. Dans les années 1980, on aurait pu formuler le credo de l'époque comme suit : montre-moi tes diapos et je te

dirai qui tu es. Dans la diathèque d'Imdahl au quatrième étage du nouveau bâtiment de l'université de Bochum, il y avait des diapositives qui semblaient n'avoir jamais servi. On compte au nombre de celles-ci des reproductions de travaux de Casimir Malevitch ou d'Yves Klein par exemple, parce qu'Imdahl se refusa toujours à poursuivre d'éventuelles chimères spirituelles.

D'autres en revanche présentaient de fortes marques d'usure. Cela n'avait toutefois à voir de prime abord qu'avec la façon dont le chef de l'institut avait l'habitude de transporter les reproductions sur son lieu de cours : selon toute vraisemblance dans les poches de son pantalon ou de sa veste. Ce type de transport provisoire n'était cependant possible que lorsque les images reproduites sur les diapos pouvaient être montrées sans avoir besoin d'être replacées dans un contexte plus large. Elles devaient être évidentes par elles-mêmes, pourvu qu'on les regardât assez longtemps. Lorsque Beat Wyss, successeur d'Imdahl à la tête de l'Institut, trouva plus tard ces images dans les armoires où étaient stockées les diapos, celles-ci étaient, comme Wyss le remarqua, pourvues de bandes d'adhésif formant une réserve de sorte qu'il ne restait à voir que l'œuvre d'art seule. Le moindre élément de contexte autour des œuvres, le mur, la pièce, le fond étaient obscurcis et masqués. Il s'agissait la plupart du temps d'un ruban adhésif, d'un *masking tape* au sens propre du terme, ayant pour effet que la lumière du projecteur ne laisse vraiment apparaître que la seule image. Beat Wyss, d'origine suisse, lisait cette mise en scène ou plutôt cette mise « en cadre » des diapos comme une référence à l'ordre symbolique en vigueur à l'Institut de Bochum. Dans « l'école de Max Imdahl »,⁶ c'est l'immanence de l'art qui se manifestait, en dehors de tout contexte, et c'est en lui que les œuvres présentées dans les diapos apparaissaient. Lorsqu'Imdahl glissait ses diapos dans la poche de son pantalon en prévision de ses conférences, il n'en sélectionnait la plupart du temps que quelques-unes. Au fond de sa poche, ces diapos avaient pour lui bien plus de poids que les pesants volumes que l'on faisait porter jusqu'au pupitre pour convoquer le *Zeitgeist* approprié – ou comme l'aurait encore dit Panofsky : « l'unité de la vision du monde » – à grand renfort de citations. Imdahl, lui, arrivait toujours d'un pas vif et léger dans l'amphithéâtre, parce que l'expérience esthétique, la source précieuse de la connaissance, tenait toute entière entre les deux petites vitres de la diapo, bien à l'abri. Elle ne se déployait pleinement en tant que connaissance acquise par l'expérience visuelle qu'au moment de la projection des images dans l'amphithéâtre. Dans la mesure où l'œuvre d'art était tout d'abord plusieurs fois agrandie et projetée au mur, elle se suffisait à elle-même. Dans l'obscurité, on ne pouvait plus voir ensuite qu'il arrivait même à Imdahl de lire de temps à autre des extraits à voix haute. Il ne citait alors néanmoins que ses propres écrits, à la formulation ni trop diserte ni trop concise. Les conférences d'Imdahl étaient des mises en scène exerçant un fort charisme, dans lesquelles il faisait parler les œuvres. Il avait le don de transformer l'art en une expérience existentielle sous les yeux ébahis de l'assemblée.

Max Imdahl évoquait de manière quelque peu lapidaire une « couche de sens pré-artistique », pour désigner les relations extrinsèques à l'image, la « politique étrangère » des œuvres.⁷ Cette couche pré-artistique qui n'est rien d'autre que l'enjeu

de l'iconographie, de l'iconologie, des études de genre, des études culturelles et de toutes les autres *studies* (aurait dit Imdahl), cette fixation sur le discours n'a en fait pas grand-chose à voir avec le sens immanent de l'image. Tout ce qui est reconnaissable, les narrations, les codages, les idéologies et les aspects matériels, tout cela est toujours déjà absorbé par l'image qui le transfigure de manière esthétique. À l'aide de tous ces éléments figuratifs et historiques, l'œuvre accède à sa propre existence et présence. Mais ce qui en résulte excède de beaucoup la somme de ses conditions. À la fin, c'est la question de l'« iconicité »⁸ qui se pose. Lorsqu'un tableau est fini, il se « révèle lui-même ». Ce sens propre généré par l'image n'utilise le matériau, la couleur et les sujets qu'« aux fins de son auto-révélation ».⁹ Le tableau fait « feu de tout bois ». Le sujet à proprement parler du tableau ne serait *in fine* que la forme artistique, elle-même phénoménologique. Pour justifier cela, Imdahl n'a besoin que de citer son maître de Gießen : « La compréhension de l'œuvre d'art comme un phénomène total ne peut reposer sur aucune connaissance objective préalable », comme l'écrivait déjà Günther Fienisch en 1961 dans *Forme et Objet (Form und Gegenstand)*.¹⁰ Il suffit ensuite à Imdahl de compléter : toute « couche de sens pré-artistique » ne serait « mesurée » que de manière secondaire à l'aune de « l'expression propre du tableau ». Il ne serait pas possible autrement de « discuter [le sujet] à fond ». « L'iconicité en tant que telle et l'évidence d'ordre qui en résulte [est] une évidence qui dépasse [...] tout savoir rapporté ». Dans le dialogue avec l'œuvre, dans le déchiffrement phénoménologico-herméneutique de son sens, il en va d'une pure « autofondation du sens. »¹¹

Mais revenons-en à la diathèque de l'université de Bochum, telle qu'elle se présentait à l'époque : dans le cadre des conférences, le ruban adhésif se chargeait d'isoler l'œuvre autonome de tout contexte, qu'il lui soit propre ou étranger, qui aurait pu gêner Imdahl dans sa quête d'un *regard connaissant (erkennendes Sehen)*. Dès lors que l'on accordait aux images projetées au mur aussi bien une validité anhistorique qu'une actualité permanente, toutes les autres diapos devenaient potentiellement comparables entre elles. Une fresque murale de Giotto pouvait par exemple être projetée parallèlement à un tableau de Morellet. Cette double projection remplaçait les laborieuses recherches de filiations historiques. Dans cette présentation simultanée d'œuvres non contemporaines l'une de l'autre se manifestait l'architecture universelle du tableau autonome. Arnold Gehlen avait nommé cela à peu près à la même époque « auto-clarification »¹² de l'image. C'est ainsi que de nouvelles expériences visuelles pouvaient être faites, dont les fresques de l'église de l'Arena [chapelle des Scrovegni] offrent un bon exemple. Un *regard regardant (sehendes Sehen)* formé à l'esthétique formelle de l'art non figuratif s'avérait être capable de déceler les structures sous-jacentes aux tableaux de Giotto d'une manière jusque-là inédite. En ce qui concerne les images de la chapelle de l'église de l'Arena, la « question déterminante [était] de savoir si ce pouvoir de rendre visible quelque chose d'invisible en soi, qui se radicalise pour ainsi dire dans l'art non figuratif, ne serait pas également à l'œuvre dans l'art figuratif. »¹³

Mais le postulat qu'en tire Imdahl dans un premier temps est le suivant : à travers le nouveau réalisme qui se fait jour dans les travaux de Giotto, c'est un nouvel « espace

d'expérience pour l'empathie [Einführung] » qui est créé.⁸ La formule de Max Imdahl du « juste là » et du « juste maintenant » des événements qui doivent se dérouler sous les yeux du spectateur signifiait une concentration sur cette « factualité profane », littérale et réelle, que présentent les fresques de l'église. Ce faisant, la question de savoir comment « l'expression d'actualité » spatiale et scéno-chorégraphique se réalise effectivement, est relative. Le représenté pouvait avoir été mis en image de cette manière, mais il aurait pu aussi bien l'être autrement. Car il y a toujours une marge de manœuvre narrative. Imdahl disait à ce propos que le scénique était d'un certain côté « ouvert à la contingence. »¹⁴

Mais d'un autre côté, ce qui se joue en termes d'action dans le tableau est d'ores et déjà fixé en amont dans le texte de la Bible. De ce point de vue, le choix des épisodes christologiques et mariologiques que fait Giotto n'est dès le départ aucunement arbitraire, pas plus que leur enchaînement n'est le fruit du hasard. Les événements eux-mêmes ont une « valeur providentielle »¹⁵ – ils sont du point de vue de l'Histoire Sainte immuables et se conforment à la providence d'un Créateur. Selon la thèse de base d'Imdahl, c'est précisément cette détermination des événements terrestres par un dessein de Salut divin que les images peuvent à présent également rendre évidente, en mettant en œuvre une logique picturale ne laissant aucune place au doute et en répondant pleinement à des lois propres. Il suffirait pour cela à Giotto d'avoir réussi à opposer à la linéarité de l'Écriture Sainte, qui demande du temps pour être appréhendée, l'expérience immédiate de l'évidence au moyen d'une image « éminente ». La fresque peinte devrait permettre de ramasser le plan divin général qui traverse l'Écriture Sainte et qui est en soi non représentable. De cette manière, on pourrait également faire la preuve de la performance (accrue) spécifique au médium de l'image. Les images transcendent toutes les références à des textes et à des événements. Si la téléologie de la Providence divine pouvait se montrer même de manière fugace dans l'image sous la forme d'un rapport nécessaire, alors les tableaux peints auraient une propriété unique en son genre : en eux pourrait se condenser la formule d'un monde en cours d'exécution, sous la forme, en chaque image, d'une « révélation de l'ordre du visible. »¹⁶ Pour cela, il suffirait aux spectateurs de porter leur regard sur le champ iconique sous-jacent, caché « derrière » le monde pictural figuratif qui s'offre à leurs yeux.

Pour Imdahl, la chose était entendue : tant que les icônes chrétiennes devaient encore partager leur être propre avec la présence simultanée de ce qui était représenté, il ne pouvait y avoir d'identité claire de l'iconicité. Seuls les cadres peints par Giotto excluent définitivement la part animiste du tableau. L'image pouvait commencer à mener son existence propre et autonome. C'est pourquoi Imdahl s'est toute sa vie durant intéressé à Giotto, parce qu'il voyait dans ses tableaux autant d'actes de naissance de l'« identité » de l'iconicité. Dans les éléments de réflexion d'Imdahl à propos des tableaux-événements de Giotto, il fallait donc que soit réalisé un lien entre deux sphères : celle de la vraisemblance relative de l'imitation de la nature et de la relative plausibilité scénique d'une part, et celle de la « nécessité invariable » et « absolue »¹⁷ du plan de Salut chrétien d'autre part.

La modernité et le caractère innovant de la tentative d'interprétation d'Imdahl résidaient ce faisant en ce qu'il essayait non seulement de déchiffrer les fresques murales de Giotto sur un plan iconographique, mais simultanément de les regarder de manière « intensive », en étant indifférent au sujet représenté. Imdahl ne passa pas sous silence les grandes analyses de Giotto faites par Hans Jantzen, Theodor Hetzer, Friedrich Rintelen ou Max Dvorák. C'est précisément eux qui lui avaient littéralement mis sous le nez le fait que « l'œuvre d'art réponde à des lois indépendamment de toute relation métaphysique ». ¹⁸ Le fait de déceler un « système de lignes de champ » ¹⁹ organisant la composition de l'image à la surface du tableau n'avait plus aucun secret pour lui, après que ces auteurs ont attiré son attention sur la présence frappante de règles régissant l'esthétique formelle propre aux tableaux de Giotto. Cette dernière devient visible, lorsqu'on considère les valeurs discursives organisant la scénographie et la perspective dans le même temps comme les valeurs plastiques d'une « composition planimétrique » ²⁰ idéalisée. Mais les « maîtres » d'Imdahl ne pouvaient pas encore mettre les valeurs formelles de visibilité en lien avec une propriété de l'image génératrice de connaissance.

Ainsi, les « mesures » de Theodor Hetzer sont certes « justes », mais « que cela peut-il *in fine* signifier » qu'une figure, par sa position, « occupe un cinquième plutôt qu'un sixième ou un quart de la largeur du tableau ? », demandait Imdahl de manière polémique. ²¹ Les réseaux de lignes que traçait Hetzer étaient encore trop schématiques à ses yeux. Le quadrillage minutieux qu'il effectuait pour l'occasion, à la recherche de nombres d'or et de proportions harmonieuses, était en général peu fructueux. Qui plus est, ce quadrillage était dans sa conception trop fidèle à l'angle droit. Avec lui, aucune dynamique à l'œuvre dans le tableau ne pouvait être mise en évidence. Dans le cas de Giotto, seules les abstractions planes d'Imdahl pouvaient permettre de lier forme et contenu entre eux, de sorte que l'ensemble produisait un sens supérieur. Le *regard regardant* voit comment la syntaxe des images joue directement le rôle de moment décisif dans l'augmentation de la tension scénique. Mais si l'on découplait le « système de lignes de champ » de son contenu objectif-figuratif, alors il se viderait de son sens – et se réduirait à une sorte de formalisme de papier millimétré.

Imdahl réalisa par exemple un dessin abstrait de cette nature comme lorsqu'il était lui-même encore un artiste en activité – à partir de *La résurrection de Lazare* de Giotto. Son analyse de l'agencement des plans s'y transforme elle-même en un tableau concret. Si l'on ouvre son célèbre *opus* sur Giotto, on y trouve sur la page de gauche les reproductions de la fresque de l'Arena et sur la page de droite, la représentation correspondante des rapports de valeur abstraits ; elles se font face comme deux propositions visuelles d'égale valeur (ill. 1-2). Par comparaison avec la reproduction de Giotto, l'« œuvre d'Imdahl » en tant que tableau non figuratif fait l'effet d'un Morellet aux grands traits noirs (ill. 3). On pourrait presque dire qu'Imdahl a peint d'après Giotto un tableau d'Art Concret générateur de connaissance.

Il se trouve en outre qu'un tel Morellet monumental était accroché dans le « bureau » d'Imdahl : il appartenait à la collection d'art de l'université de la Ruhr (ill. 4). Imdahl était également directeur de la collection et avait lui-même acheté ce tableau en 1975.

L'acquisition d'Art Concret était donc contemporaine de l'étude approfondie et intensive de Giotto. On ne pouvait faire autrement que de tomber sur le format gigantesque de Morellet lorsqu'on traversait le musée de l'université.

Ainsi le tableau de Giotto de *l'Arrestation de Jésus* est-il lui aussi « une composition syntactique évidente pour le regard regardant (*sehendes Sehen*) ». ²² Imdahl y traçait une ligne oblique imaginaire, qui crée la condition d'une complexité sémantique (ill. 5-6). « C'est précisément par cette diagonale » que « la direction du regard de Jésus qui, venu d'en haut, tombe sur Judas est traduite et élevée au rang de forme d'expression dominante dans le tableau. » « La diagonale est l'une des inventions scéniques significatives les plus importantes [...], car en elle, les données manifestes de l'infériorité et de la supériorité de Jésus se voient alternativement transformées l'une en l'autre [...] ». Scéniquement parlant, Jésus doit, lors de l'arrestation, être celui qui est soumis à l'action terrestre, celui qui est fait prisonnier sans recours possible. Mais tel qu'il est ancré dans l'ensemble du tableau, le fils de Dieu apparaît dans le même temps comme celui qui est supérieur de toute éternité. Car cette diagonale présente dans l'imaginaire rend l'action représentée inéluctable : elle fait partie intégrante de la Providence. « [C]ependant, le moment présent, actuel en tant qu'un juste-maintenant [de l'action] dont il est possible de faire l'expérience, gagne lui-même en nécessité iconique et en durée, à nouveau grâce à la diagonale, dans la mesure où, en tant que valeur formelle de composition, elle rend les positions [...] des figures invariablement interdépendantes. Tout est nécessaire et signifiant tel qu'il est, à moins que tout ne soit différent ». ²³ « L'image devient accessible à une vision iconique ou bien à l'*Iconique* même en tant que phénomène dans lequel une vision figurative, relevant de la reconnaissance, et une vision formelle, relevant du regard, se communiquent l'une à l'autre au service de la contemplation d'un ordre et d'une totalité de sens plus élevés, qui incluent aussi bien l'expérience visuelle pratique qu'elles l'excèdent par principe. » ²⁴

Ce faisant, la composition planimétrique sous-jacente au tableau se révèle être le seul système totalement invariable. Elle tire son « absolue » inamovibilité du fait qu'elle est adaptée en fonction du format du tableau considéré. C'est en fait tout simple : les valeurs d'expression de l'action scénique et de la disposition spatiale sont – en tant que pures surfaces – créées « en lien avec un ordre supérieur ». ²⁵ C'est seulement dans cette mesure que rien ne peut plus être déplacé ou déséquilibré dans le tableau. La rigueur esthétique formelle discipline l'action scénique du tableau et la protège contre toute modification arbitraire. Quoi qu'il se produise « juste là » et « juste maintenant » sur le plan de la narration dans le tableau, cela se voit « absolutisé [...] en un ainsi-et-pas-autrement, qui équivaut à un pur immuable ». ²⁶ Lorsque la « composition de l'image planimétrique » produit un « système [esthétique] intégral », ²⁷ l'action qui y est représentée doit également être comprise comme définitive. Elle devient immuable et « définitivement fixée », parce que les valeurs d'expression figuratives conditionnent cette « nécessité » formelle, « absolue, autoréférentielle et fondée en elle-même », tout comme elles résultent d'elle. ²⁸

Les fidèles deviennent les témoins oculaires de ces mécanismes picturaux. Car « la structure totale invariable de la composition planimétrique [est] un système d'ordre

supérieur et en tant que tel, l'expression d'une nécessité absolue, non contingente, qui conditionne aussi bien qu'elle excède l'action de chacune des figures respectives ». ²⁹ Cette « expression de la Providence », de la prévoyance divine reste « fondamentalement inaccessible » à la vision purement « reconnaissante » des événements racontés en images. ³⁰

Imdahl cisela sa *mimesis* des images dans le moindre détail, au point que ses textes eux-mêmes devinssent inimitables. Il composa des textes qui atteignent par leurs approches successives la même unicité que celle qu'ils cherchaient à circonscrire. Ils compliquent jusqu'à aujourd'hui la tâche aux lecteurs qui peinent à trouver des passages « plus achevés » restituant l'expérience intense qu'il fait des œuvres. La langue de Max Imdahl aspire à formuler l'aspect ultime de la peinture et à le rendre dans une langue elle aussi ultime. C'est pourquoi la mise en texte de ce dont il était possible de faire l'expérience esthétique, est tissée de manière aussi minutieuse et avec art, parce qu'elle voulait épouser les méandres de la complexité de l'œuvre à travers les circonvolutions de sa description. Imdahl était convaincu que les « propositions visuelles » « contraign[ent] littéralement » à une vision iconique. ³¹ Mais l'iconicité est tout sauf la servante des images. Et elle ne leur sert pas de commentaire dévot. Au lieu de cela, les images et la méthode se confortent et se délivrent mutuellement ; Imdahl n'a jamais relativisé ni corrigé ses résultats – pas même dans le détail. Il doutait même qu'il soit possible « [...] de les contester tout court ». ³² Les tableaux de Giotto confortent la méthode, comme à l'inverse la méthode entrevoit et valide l'être-tel du tableau. Dans les fresques de Giotto, le monde de l'image et l'espace du tableau se reconnaissent mutuellement et fondent leur validité respective. Ensemble, ils constituent une unité supérieure. Mais il existe également entre la théorie et les images elles-mêmes une telle reconnaissance réciproque de leur valeur respective. Elles aussi renforcent mutuellement leur valeur. À la valeur absolue de l'image correspond la valeur absolue de l'expérience d'évidence iconique – « à moins que tout ne soit différent ». ³³ Tandis que la représentation de l'« œuvre d'art ouverte » promet un espace de jeu dans sa concrétisation, la promesse du tableau et celle de la méthode qui en révèle le contenu sont pour Imdahl une seule et même chose : l'interprétation future de l'image est inscrite en elle jusque dans son moindre détail et pour Imdahl l'accomplissement de l'acte de contemplation est l'accomplissement d'une promesse contenue dans l'image. L'œuvre d'art et l'expérience du sens iconique sont comme faites l'une pour l'autre. Parce que c'est précisément ce qui revient de manière récurrente sous la plume d'Imdahl, ses textes restent de bout en bout fascinants.

Bien que des amis l'aient exhorté à ralentir le tempo dans son ardeur à abolir la distance historique, Imdahl avait sans doute l'impression que les œuvres de l'histoire de l'art fonçaient sur lui à toute vitesse. Aucune réflexion intermédiaire sur les horizons historiques et les écarts entre les époques, comme Hans Robert Jauß par exemple les prenait en compte à l'époque, n'était alors nécessaire. La capacité de l'œuvre d'art autonome à « parler au-delà de la situation et du monde contemporains de sa création » ³⁴ rendait pour Imdahl le long travail de convergence des horizons inutile. À travers les cadres peints que Giotto par exemple avait inclus dans ses fresques

murales, celles-ci devenaient elles-mêmes « absolues ». On en faisait la rencontre dans la « sphère de l’anhistorique ».⁸ Même si cela devait déplaire aux laborantins d’une historicisation du regard, on n’avait plus besoin d’attendre l’illumination tant espérée, avec pour seul viatique les pratiques pieuses au Moyen-Âge, dans le froid d’une église. Ce n’est pas en remplissant son sac-à-dos « de culture desséchée en conserves »³⁵ (Beat Wyss) que l’on pouvait atteindre le sommet de la contemplation d’images. Au niveau atteint par Imdahl, on ne se préoccupait pas de reproduire fidèlement des recettes depuis longtemps obsolètes. Imdahl était persuadé que même celui qui ne percevait pas de manière consciente la structure intégrale invariable ne pouvait pour autant pas se soustraire à son effet.

Pour Imdahl en résultait cependant un petit dilemme. Il résidait dans le fait que par la « structure nécessaire absolue » qu’il avait rencontrée chez Giotto, l’œuvre d’art elle-même se voyait absolutisée. Max Dvorák avant lui avait déjà remarqué cette indépendance et cette autonomie sémantique. Il avait diagnostiqué une « indépendance des règles régissant l’œuvre d’art ».³⁶ Et il dut subir les remontrances faites *a posteriori* par Imdahl à ce sujet : malgré tout, la conception artistique dans les tableaux de Giotto ne serait « pas libre de toute relation métaphysique ».³⁷ On avait donc certes d’un côté le système de surfaces évident par lui-même, suivant des lois propres et apparemment intangibles, qui s’offrait directement à la contemplation. Mais d’un autre côté toutefois, il devait être tout de même pris en considération sur le plan sémantique et rendu productif. Le système du tableau devait donner ses références. Sans quoi un conflit des plus détestables menaçait les sources hagiographiques du tableau. Imdahl lui-même laissa entendre qu’il pouvait éventuellement s’agir en l’occurrence d’une « rationalisation de l’esthétique »³⁸ peu avantageuse. Le point de vue qui consisterait à voir l’*Iconique* comme une optimisation du message religieux par une optimisation de l’information esthétique, serait d’un certain point de vue une croyance pour le moins impie.

La formule mettant fin à ce dilemme fut donc formulée comme suit : l’évidence esthétique et la providence métaphysique seraient une seule et même chose. La détermination esthétique pourvoit à la lisibilité et à la plausibilité de la réalisation extra esthétique du plan divin. L’Histoire Sainte devait être « révélée » esthétiquement et dans le même temps être accomplie « dans un tout signifiant invariable. »³⁹ Afin que la « valeur intrinsèque du Beau » ne puisse former une fin en soi, l’historien d’art de Bochum devait le penser de manière ultime et originelle comme étant relié à la « réalité » chrétienne. C’est pourquoi Imdahl laisse entrevoir la question de savoir « si l’idée du Beau en tant que nécessité ne serait pas originellement fondée justement aussi dans la révélation dans l’ordre du visible de la Providence à l’œuvre dans l’Histoire Sainte ».⁴⁰ L’image pourrait avoir été contrainte de former sa « structure nécessaire »⁸ immanente, parce qu’elle aurait reçu pour mission de devoir communiquer quelque chose s’apparentant à la « Providence ». La beauté « moderne » serait donc fondée par une volonté transcendante. La métaphysique elle-même révélerait à l’homme « l’essence du Beau. »⁴¹

C'est la croyance en la Providence elle-même qui serait en l'occurrence à l'origine de la création du tableau esthétique autonome. La pensée de l'image d'Imdahl émerge d'un point de vue historique avant le moment de la déconstruction. Autrement, il aurait aussi bien pu faire le postulat inverse : seul le caractère absolu du signe esthétique fonderait ce qui constitue la Providence divine. Jacques Derrida avait déclaré : « C'est Dieu lui-même qui naît du livre. »⁴² Mais Imdahl était, quant à lui, catholique et c'est pourquoi il le formula justement autrement : « Certes, Giotto ne considère pas tant le tableau et sa composition comme garantie d'une beauté *a priori*, il cherche bien plus une communication de la nécessité des événements de nature providentielle et de l'expérience sensible directe de l'événement. »⁴³ Le tableau composé serait une conséquence de cette aspiration, « quelle que soit la façon dont il peut, ensuite, être découvert comme une valeur en soi du Beau. »⁴⁴

Imdahl postule ici que le référentiel précède l'autonomie qui en découle. Cette dernière n'est cependant pas nécessairement justifiable d'un point de vue interne à l'image. Seule cette révélation dans l'ordre du visible d'une nécessité divine produirait ainsi *a posteriori* l'idée selon laquelle le tableau répond à des lois internes autonomes. Mais la formule peut tout aussi bien être renversée. Tout au long de sa vie, Imdahl avait tout au moins essayé de rejeter la contradiction interne qui divise l'image entre sa perception sous un angle religieux et sa perception sur un plan esthétique. Il ne voulait pas voir les tableaux à travers deux prismes différents. Car « Giotto, en traduisant le caractère préétabli de la Providence des événements de l'Histoire Sainte dans la certitude que donne la foi par une forme de contemplation et d'évidence de l'expérience sensibles, [...] révéla les [...] forces régnant [...] au-delà de toute contingence » et de toute causalité.⁴⁵

L'idée d'Imdahl d'une équivalence de la « perfection de la forme de l'image » et de la « plénitude de la scène » prend en réalité sa source dans les analyses d'enluminures carolingiennes qu'il avait rédigées entre 1955 et 1966.⁴⁶ La structure invariable de l'image y est encore nommée de manière presque anodine « structure d'intégration scénique. »⁴⁷ Ici aussi les images constituaient déjà « un support concret et visible pour la transcendance. »⁴⁸ À l'époque, le brillant Max Imdahl avait déjà été admis dans le groupe de recherche *Poétique et herméneutique*. Le premier cercle était à l'origine constitué de sommités intellectuelles aussi connues en RFA que le philosophe Hans Blumenberg, l'historien Reinhart Koselleck et les théoriciens de la littérature Wolfgang Iser et Hans Robert Jauß. Dans ce cercle fermé appliquant une méthodologie stricte, Imdahl resta longtemps le seul historien d'art que la philosophie, l'herméneutique et l'esthétique de la réception d'après-guerre tinssent ensemble pour digne d'être pris en considération. On peut feuilleter longtemps les premiers tomes de *Poétique et herméneutique* à la recherche de contributions de l'iconicien. Dans ce groupe uniquement constitué d'hommes, les tâches étaient encore réparties par domaines, comme dans un cabinet de gouvernement. Imdahl y jouait le rôle de ce que serait à peu de choses près le ministre de l'aide au développement des confins de la galaxie herméneutique – et la plupart des historiens d'art autres que celui de Bochum devaient sans doute y passer d'un point de vue méthodique pour des autochtones arriérés, qui

pratiquaient encore une pure histoire des styles et de l'iconographie – ce qui ne les empêchait pas pour autant de voir en Imdahl un primitif averti, qui se faisait remarquer notamment par son abstinence en termes de citation des sources et une résistance à la lecture. Pendant les séminaires « Poétique et herméneutique », devenus désormais légendaires, l'innovant *regard connaissant* (*erkennendes Sehen*) d'Imdahl était tenu en grande estime. L'une de ses communications était intitulée par exemple *Conception de l'image et conscience d'époque* (*Bildbegriff und Epochenbewusstsein*).⁴⁹ Imdahl y exposait brillamment comment, en partant de l'expérience de la contemplation, on pouvait faire l'expérience tout à fait concrète d'un changement de conscience historique à l'épreuve d'œuvres singulières.

Des adeptes de la pratique méthodologique d'Imdahl se rencontrent encore jusqu'à aujourd'hui volontiers à Bochum au *Situation Kunst*, un musée réunissant en hommage à Imdahl des œuvres du modernisme. On y trouve aujourd'hui encore les chefs d'œuvres originaux sur lesquels les élèves d'Imdahl avaient testés les analyses-types et s'étaient entraînés jusqu'à ce que la transposition des opérations visuelles fonctionne à l'épreuve d'exemples qu'ils avaient choisis eux-mêmes.

Derrière chaque vision iconique il y a *in fine* une interprétation pensant de manière autonome. Car il s'agit bien pour finir d'interprétation. Chez l'inventeur de l'*Iconique*, tout laissait certes à penser que voir et comprendre étaient « *in nuce* » une seule et même chose. C'est ce qu'il nomme de manière récurrente « évidence de la contemplation ». Mais il nous faut lire les textes de manière plus précise pour saisir les points névralgiques où l'expérience de l'œuvre se transforme en connaissance universelle. C'est dans les propres expériences visuelles d'Imdahl que l'on s'en approche au plus près. Le directeur de l'Institut de Bochum avait discuté art moderne à plusieurs reprises avec des « ouvriers » de l'usine Bayer de Leverkusen. Les protocoles de ces séances prouvent que toute verbalisation de ce qu'il y a à voir nécessite tôt ou tard de négocier un « virage » vers l'interprétation. Imdahl reprenait par exemple régulièrement les interventions des volontaires participant à ces séminaires. Dans le cadre d'une leçon « classique » sur Mondrian cela donnait à peu près cela : « Tout à fait juste ! Ce que vous dites là, c'est tout à fait juste ! Nous nous mouvons à la verticale, tandis que le sol sur lequel nous nous trouvons est à l'horizontale. Vous retrouvez toujours ce contraste entre la verticale et l'horizontale. Dans le fond c'est le système de coordonnées régissant notre propre existence, ainsi que le monde. »⁵⁰ Naturellement, aucun des participants n'avait parlé de « système de coordonnées régissant notre propre existence », mais plutôt de la station debout et de la marche. Mais au moyen du discours de leur professeur procédant par suggestion, les cobayes volontaires non initiés de l'usine chimique s'approchaient du noyau dur du sens. Dans cette usine de Leverkusen, Imdahl synthétisait le « sens » comme il l'avait toujours fait. Ce qui était regardé devait encore être exploité, sans quoi il ne serait resté que pur formalisme. Cette distillation de la « signification », Imdahl l'explique comme suit : « Et nous parlons de choses qui ont à voir avec le regard et avec la compréhension du regard. »⁵¹ Auparavant, avec Schleiermacher, on aurait nommé ce regard compréhensif « divinatoire ». Le *regard connaissant* (*erkennendes Sehen*) de nature phénoménologique-herméneutique défini

par Max Imdahl restait encore un regard portant sur le contenu, même lorsqu'il voyait de manière « indifférente à l'objet ». *L'Iconique* convertit les données visuelles d'un regard regardant (*sehendes Sehen*) en une interprétation du monde et une compréhension de la réalité.

Et la pensée d'Imdahl tournait en fait toujours autour d'une apologie de l'Art Concret. Il expérimentait avec des concepts comme le « corrélat optique » ou « l'équivalence expressive »,⁵² afin de conserver le rapport à la réalité des tableaux non figuratifs. La peinture non figurative devait certes être concrète, mais elle ne devait pas pour autant « nécessairement [renoncer à] tout rapport sémantique avec une réalité se trouvant en dehors de sa propre identité d'être et de signification ». ⁵³ Dans l'Art Concret, on peut reconnaître un « corrélat optique d'une réalité en soi invisible ». ⁵⁴ C'est pourquoi l'un de ses ouvrages les plus importants est intitulé *Autonomie de l'image et réalité (Bildautonomie und Wirklichkeit)*.⁵⁵ On peut voir dans cette publication, combien il est laborieux de déjouer les tautologies auxquelles la peinture avait consenti depuis Casimir Malevitch ou Alexandre Rodchentko. Chez le suprématisme par exemple, *L'Iconique* se cassait les dents sur l'hypo-complexité visuelle des phénomènes ayant lieu dans le tableau et sur la surenchère intellectualisée et spirituelle du commentaire de l'artiste. Mais pour comprendre un Robert Delaunay, un Josef Albers ou un Günter Fruhtrunk par exemple, Imdahl transposait le principe sémiotique qu'il avait découvert dans les tableaux de Giotto à l'art moderne : les œuvres devenaient des « équivalences expressives de... » et des « formes de représentations tenant lieu de... »⁵⁶

Le radar de la théorie iconique couvrait certes toutes l'histoire de l'art et ce, jusqu'aux années 1980 du XX^e siècle. Mais il calait devant les adaptations « postmodernes » jouant la Modernité. Que l'art doive désormais exclusivement traiter de son propre statut, cela était un substrat trop mince pour la théorie iconique. Avec des caméléons tels que Sigmar Polke, Gerhard Richter, Martin Kippenberger ou John Armleder, des cas douteux, cristallisant le soupçon de dégénération et de faiblesse formelle de la modernité, faisaient à présent leur entrée en scène. Les formes ne communiquaient plus rien d'elles-mêmes. Elles ne réfléchissaient plus qu'à elles-mêmes et rien d'autre, à la manière d'un métalangage. L'ironie, les réappropriations, les citations, l'entrelacs de paratextes et de discours, tout cela se trouvait à présent sous la surface des œuvres, échappant à la théorie iconique d'Imdahl qui n'était pas prête à aller les chercher. Lorsque son inventeur mourut, ses disciples déchantèrent. Nombreux furent ceux qui devinrent intermédiaires sur le marché de l'art, quelques-uns firent des directeurs de musée de renom, un petit nombre embrassa la carrière de professeur, donnant la possibilité à Wolfgang Kemp, Felix Thürlemann, Daniel Arasse, Louis Marin et Georges Didi-Hubermann de nouer des contacts avec la théorie iconique. Il s'agissait ce faisant avant tout d'arrimer le regard connaissant (*erkennendes Sehen*) d'Imdahl aux théories d'esthétique de la réception et de narratologie en formation, ainsi qu'à des positions qui au-delà des œuvres singulières permettent d'interroger les systèmes visuels auxquels elles sont subordonnées. Cela devient également intéressant, lorsqu'on développe le regard regardant (*sehendes Sehen*) de *L'Iconique* à l'aide de théories du détail par exemple, en l'étendant à une vision encore une plus précise et processuelle

de la « phénoménologie des phénomènes. »⁵⁷ Au cours de ce processus, le *regard connaissant* doit chercher à déterminer à quel point ce qui apparaît dans le tableau répond à une logique propre, et au-delà du *regard reconnaissant*, ce qui s'exprime à travers ces phénomènes.

Avec les innovations visuelles du *Nonrelational Art* à partir des années 1960, la théorie iconique elle-même se heurtait finalement d'un point de vue méthodologique à une limite provisoire de sa portée analytique. Jusqu'à présent, les contours étaient dessinés à l'intérieur d'un tableau – seulement « présent de manière illusionniste » et limité au plan pictural.⁵⁸ Le tableau lui-même n'était toujours qu'un rectangle. Mais avec le *Nonrelational Art*, les limites externes du tableau étaient à présent plus ou moins déterminées par les contours irréguliers de la forme intérieure elle-même : on désignait ces formes particulières de l'art pictural, rendues libres et autonomes par le terme de *Shaped Canvas*. Pour la théorie iconique, ces tableaux devenaient à force irrationnels – « eccentric »⁵⁹ ! – par de tels procédés. Ils avaient perdu leur « structure nécessaire » maintes fois invoquée par Imdahl. Il suivit cette évolution vers l'irrationnel du tableau aussi longtemps qu'il le put, à l'exemple du peintre new-yorkais Frank Stella. Il avait tout d'abord accueilli l'évolution de son œuvre avec euphorie, avant de s'en irriter de plus en plus. Bien avant son décès prématuré en 1988, l'historien d'art de Bochum avait prédit cette tendance pour lui tout à fait prévisible. Tout y conduisait nécessairement à une « combinatoire formelle totalement irrationnelle. »⁶⁰ Et c'est comme si Imdahl avait voulu malgré tout une dernière fois revenir sur Erwin Panofsky. Dans cette évolution irrationnelle du tableau, il voyait – renversant ainsi l'invention de la perspective centrale telle qu'elle est décrite chez Panofsky – la « forme symbolique », « le monde même comme une chose non maîtrisable devant être rapportée à l'expérience sensible. »⁶¹ Dans le champ du *Relational Art* en revanche, la théorie iconique livre jusqu'à aujourd'hui des analyses extrêmement convaincantes. Les textes indispensables de Max Imdahl constituent et offrent toujours une magistrale « école du regard ». Ils révèlent de manière toujours renouvelée le potentiel créateur de connaissance des œuvres d'art autonomes, qu'il s'agisse d'une nature-morte de Jean Siméon Chardin, d'un nu de Pablo Picasso ou d'une œuvre de Barnett Newman.

Le grand peintre François Morellet, qui est toujours exposé dans la collection de l'Université de la Ruhr, révélerait d'ailleurs aussi ses secrets, si, assis à son bureau, armé d'une règle, on se penchait assez longtemps sur son système de lignes (ill. 7). Mais l'œuvre originale ne laisse en fait rien transparaître du résultat que l'on obtiendrait par ce biais (ill. 4 et 6). Aussi, de manière tout à fait évidente pour Imdahl, « sous l'aspect de ce qui est simple et sans apprêts, l'incertitude en vue de la certitude »⁶² s'était-elle insinuée de manière irréversible dans l'œuvre.

- 1 Max Imdahl, « Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur » [1979], dans : *Gesammelte Schriften*, t. III. *Reflexion – Theorie – Methode*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1996, p. 424-463, ici p. 432. Voir également les publications en français au sujet de Max Imdahl : Thomas Jansen, « Le regard provoqué. Observations sur l'œuvre scientifique de Max Imdahl ». Avec des textes originaux d'Imdahl au sujet de Josef Albers, Gotthard Graubner, François Morellet, Norbert Kricke, Jan J. Schoonhoven et Richard Serra, dans : *Pratiques. Réflexions sur l'art*, no. 1, 1996. Et pour un aperçu plus complet de ce qui est développé dans la présente contribution : Jürgen Stöhr, *Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einführung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*, Bielefeld : Transcript, 2010.
- 2 Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik* [1980], Munich : Fink, 1988, p. 89. À consulter également pour ses développements sur la théorie d'art de Konrad Fiedler.
- 3 *ibid.*
- 4 *ibid.*
- 5 Max Imdahl, captation télévisuelle de la chaîne WDR, dans : Christoph Böll (réal.), *Sehenden Auges – Hommage an Max Imdahl*, 2010.
- 6 Beat Wyss, « Ikonographie des Unsichtbaren », dans : Jürgen Stöhr (éd.), *Ästhetische Erfahrung heute*, Cologne : DuMont, 1996, p. 360-380, ici p. 361.
- 7 Max Imdahl, « Kreide und Seide », dans : Dieter Henrich, Wolfgang Iser (éds.), *Funktionen des Fiktiven. (= Poetik und Hermeneutik, t. X)*, Munich : Fink, 1983, p. 359-363, ici p. 361.
- 8 La mise à l'épreuve des concepts et formulations fréquemment utilisés dans les écrits de Max Imdahl ne sont pas l'objet de cet article.
- 9 Imdahl, « Kreide und Seide », *op. cit.*, p. 361.
- 10 Günther Fiensch, *Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Cologne : Böhlau Verlag, 1961.
- 11 *ibid.*
- 12 Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Francfort-sur-le-Main : Klostermann, 1986, p. 124.
- 13 Max Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz. Zur Anschauung eines Bildes von Giotto » [1980], dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 465-500, p. 490.
- 14 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 492, p. 472 et p. 475.
- 15 *ibid.*, p. 465.
- 16 *ibid.*, p. 488.
- 17 *ibid.*, p. 481.
- 18 *ibid.*, p. 488.
- 19 Le terme « système de lignes de champ » provient des écrits de Theodor Hetzer, voir Theodor Hetzer, « Giotto – seine Stellung in der Europäischen Kunst » [1941], dans : Gertrude Berthold (éd.), *Schriften Theodor Hetzers*, t. I. : *Giotto – Grundlegung der neuzeitlichen Kunst*, Stuttgart : Verlag Urachhaus, 1981, p. 31-204.
- 20 Cette expression vient aussi de Hetzer, voir Theodor Hetzer, « Giotto – seine Stellung in der Europäischen Kunst », *ibid.*
- 21 Max Imdahl, « Rembrandts "Nachtwache." Überlegungen zur ursprünglichen Bildgestalt » [1966], dans : *Gesammelte Schriften. Zur Kunst der Tradition*, t. II, Frankfurt-sur-le-Main : Suhrkamp, 1996, p. 397-430, ici p. 411.
- 22 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 93.
- 23 *ibid.*, p. 93 et suiv.

- 24 *Ibid.*, p. 92 et suiv.
- 25 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 481.
- 26 *Ibid.*, p. 481 et suiv.
- 27 *Ibid.*, p. 486.
- 28 *Ibid.*
- 29 *Ibid.*, p. 479.
- 30 *Ibid.*
- 31 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 93.
- 32 Max Imdahl, « Hans Holbeins Darmstädter Madonna – Andachtsbild und Ereignisbild », dans : *id.* (éd.), *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk ?*, Cologne : DuMont 1986, p. 9-40, ici p. 38.
- 33 Imdahl, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 93.
- 34 Hans Robert Jauß, *Wege des Verstehens*, Munich : Fink, 1994, p. 357.
- 35 Beat Wyss, *Trauer der Vollendung : Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne*, Munich : Matthes u. Seitz, 1985, p. 195.
- 36 *Ibid.*, p. 28.
- 37 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 488.
- 38 Max Imdahl, *Modi im Verhältnis zwischen ästhetischer und semantischer Information* [1968], dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 274-281, ici p. 281.
- 39 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 493.
- 40 *Ibid.*, p. 489.
- 41 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 489.
- 42 Jaques Derrida, « Edmond Jabès und die Frage nach dem Buch » [1964], in : *idem*, *Die Schrift und die Differenz*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp 1972, p. 102-120, ici p. 117.
- 43 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 489.
- 44 *Ibid.*
- 45 *Ibid.*, p. 488.
- 46 Imdahl, « Rembrandts „Nachtwache“. Überlegungen zur ursprünglichen Bildgestalt », dans : *Gesammelte Schriften*, t. II, *op. cit.*, ici p. 412.
- 47 Max Imdahl, « Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giottos », dans : Reinhart Koselleck, Wolf-Dieter Stempel (éds.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, (= *Poetik und Hermeneutik*, t. V), Munich : Fink, 1973, p. 155-174, ici p. 165.
- 48 Max Imdahl, « Die Miniaturen des karolingischen Malers Luithard » [1955], dans : *Gesammelte Schriften*, t. II, *op. cit.*, p. 33-66, ici p. 66.
- 49 Max Imdahl, « Bildbegriff und Epochenbewusstsein », dans : Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck (eds.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, Poetik und Hermeneutik*, t. XII, Munich : Fink, 1987, p. 221-242.
- 50 Max Imdahl, *Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen*, Berlin : Rembrandt Verlag, 1982, p. 53.
- 51 *Ibid.*, p. 148.
- 52 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 469.
- 53 Max Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei*, Mittenwald : Mäander Kunstverlag, 1981, p. 70 et suiv.

- 54 Imdahl, « Kontingenz – Komposition – Providenz », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p.490.
- 55 Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit*, *op. cit.*
- 56 Max Imdahl, « Ikonik – Bilder und ihre Anschauung », dans : Boehm (éd.), *Was ist ein Bild ?*, Munich : Fink, 1994, p.300-324, ici p.318.
- 57 Michael Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart : Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer, 1990, p.28.
- 58 Imdahl, « Arpodador II » [1979], dans : Kunisch (éd.), *Erläuterungen zur Modernen Kunst. 60 Texte von Max Imdahl, seinen Freunden und Schülern*, Bochum: Kunstsammlungen der Ruhruniversität Bochum, 1990, p.261–266, ici p.263.
- 59 Max Imdahl, « Sanbornville II (Frank Stella) » [1970], dans : *Gesammelte Schriften*, t. I, *op. cit.*, p.194-227, ici p.212.
- 60 Max Imdahl, « Arpodador II », dans : Kunisch, *Erläuterungen zur Modernen Kunst*, *op. cit.*, ici p.264.
- 61 Max Imdahl, « Bildbegriff und Epochenbewusstsein », dans : Herzog, Koselleck (éds.), *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, Poetik und Hermeneutik*, *op. cit.*, ici p.226.
- 62 Imdahl, « Arpodador II », dans : Kunisch, *Erläuterungen zur Modernen Kunst*, *op. cit.*, p.318 et suiv.