

Considérer l'histoire de l'art comme « un moyen sain de résister au caractère étriqué de tout métier »¹ – voilà l'un des arguments à première vue surprenant au moyen duquel l'historien Reinhart Koselleck plaida en 1973-1974 en faveur de la création d'une chaire d'histoire de l'art à la jeune Université de Bielefeld. L'argument gagne toutefois en crédibilité dès lors que l'on sait mieux quelle compréhension de l'histoire de l'art Koselleck avait alors en tête : il songeait sans aucun doute à Max Imdahl, qui enseignait à ce moment là l'histoire de l'art à Bochum et avec lequel il avait, avec d'autres, travaillé au sein du comité fondateur à la conception et à la préparation de l'Université de Bielefeld. Le plaidoyer de Koselleck n'a finalement pas été entendu (il aura fallu attendre presque quarante ans pour que l'on puisse instituer l'histoire de l'art à l'Université de Bielefeld). Mais le bon mot qui lui est lié garde toutefois encore toute sa valeur. Car cette citation caractérise avant tout un historien de l'art particulièrement stimulant de la seconde moitié du XX^e siècle.

L'œuvre de Max Imdahl compte indubitablement parmi les préalables décisifs de l'*iconic turn*. Il est impossible, pour quiconque souhaite comprendre pourquoi une part importante de l'histoire de l'art germanophone s'est familiarisée depuis bientôt vingt-cinq ans aux questions fondamentales de l'image, de passer à côté d'Imdahl. Plus que tout autre chercheur de sa génération, cet historien de l'art, né en 1925, a entrepris de souligner la spécificité de l'image et sa différence relative au langage. Particulièrement conscient des limites de l'interprétation iconographique-iconologique, il fut conduit à la question de savoir comment les analyses relevant de l'histoire de l'art pouvaient prendre en compte le fait que les images produisent du sens d'une manière tout à fait spécifique. Les études de cas exemplaires menées par Imdahl, tout autant que ses textes à visée méthodologique, témoignent de l'attention portée par lui à ne pas réduire les images à ce qu'elles représentent et à une interaction de motifs ou de signes, ainsi qu'à ne pas saisir la forme de présentation uniquement comme un habillage secondaire, semblable à la rhétorique.

Porté par cet élan, Imdahl poursuivait des motivations nombreuses et décisives : à ce titre, sa propre expérience pratique de peintre² ne doit pas être minorée. Lors de ses années d'études passées à Münster, des impulsions décisives lui furent transmises par Günther Fiensch.³ De l'importance qu'a revêtue pour lui la lecture d'auteurs comme Konrad Fiedler ou Theodor Hetzer, ses propres textes témoignent suffisamment. Sa participation régulière aux colloques mythiques organisés par le groupe « Poetik und Hermeneutik » (Poétique et herméneutique) offrit à Imdahl un large champ pour poursuivre ses aspirations à une histoire de l'art qui ferait droit à l'image au moyen d'un dialogue interdisciplinaire.⁴ Grâce à son interaction avec ce groupe et aux innombrables autres sources d'inspiration puisées dans les échanges en partie houleux avec

l'histoire de l'art germanophone instituée, largement conservatrice, Imdahl développa sa propre théorie, qu'il résuma et pensa finalement au moyen de la notion d'« Iconique ».⁵ Sa réflexion théorique et méthodique fut accompagnée d'une pratique très singulière, témoignant souvent d'une volonté très indépendante : Imdahl développa une relation créative avec la langue, qui devait d'une manière particulière lui servir à respecter la différence entre image et langage. Il créa une pratique de l'analyse des images par le moyen du dessin, qui devait conduire à rendre clairement visibles les évidences intuitives qui menaçaient d'être recouvertes par le discours savant de l'historien de l'art. Réfléchir aux images se lie chez Imdahl avec l'activité de penser au sein des images, aussi bien visuelles que langagières.

Mais ce travail de critique de l'image ne constitue pas le tout du développement de la discipline que mène Imdahl et en particulier de son ouverture aux questions fondamentales de l'image. C'est de manière pionnière qu'Imdahl, enseignant comme professeur à partir de 1965 au sein de l'université nouvellement fondée de Bochum, unifia de manière conséquente dans sa recherche et dans ses cours l'art de la période moderne et l'art contemporain. Il fut convié à participer comme conseiller à la Documenta de 1968 ; et c'est en cette même année 1968 qu'il entreprit de constituer à l'université de Bochum une collection d'art propre qui devait conduire les étudiants à s'intéresser tout particulièrement à l'art contemporain.⁶

Bien qu'Imdahl ait été longtemps marginalisé au sein de l'histoire de l'art germanophone il a pu, rétrospectivement, donner à cette discipline une impulsion encore fructueuse. Et cela ne concerne pas seulement les questions qu'il a soulevées, comme celle du rapport non encore élucidé entre l'ouverture programmatique à l'image en général (et en cela également aux images qui se déploient hors du domaine de l'art) et la tendance, accentuée encore aujourd'hui, à se laisser diriger par le paradigme de l'œuvre d'art lorsque l'on réfléchit au concept d'image.

Tandis qu'Imdahl prenait progressivement du côté de la réception germanique les traits d'un classique, notamment avec l'anthologie des éditions Suhrkamp,⁷ il demeurerait toutefois en France encore assez méconnu. De ce côté du Rhin, son nom est tout au plus une énigme, dont la signification demeure très souvent cachée. Seules quelques rares publications témoignent en France d'un intérêt pour Imdahl. Son livre tardif *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, qui prend en considération le débat animé tant en histoire de l'art qu'en philosophie sur le primat du dessin ou de la couleur, fut traduit en français en 1996, le sous-titre *Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay* occultant cependant le caractère théorique de l'ouvrage.⁸ On doit à la préface de Michel Pastoureau l'introduction des écrits d'Imdahl dans les débats sur la couleur menés en histoire de l'art. La même année parut dans le premier numéro de la revue *Pratiques. Réflexions sur l'art* une seconde publication française sur Imdahl.⁹ La première partie du numéro de cette revue, intitulée de manière programmatique *Théorie* se donnait pour tâche de présenter les aspects essentiels du travail d'Imdahl : tandis que les idées directrices au plan théorique et méthodique étaient esquissés dans l'essai de Thomas Jansen, des traductions de courts textes consacrés à Joseph Albers, Gotthard Graubner, Norbert Kricke, François Morellet, Jan. J. Schoonhoven et Richard Serra devaient servir à présenter Imdahl comme une source d'impulsion

décisive pour l'histoire de l'art contemporain. Toutefois, depuis lors, ses ouvrages et essais consacrés aux enluminures ottoniennes, à Giotto, Ruisdael ou Poussin, tout comme à la querelle des anciens et des modernes, à la modernité classique et à l'art américain et allemand d'après-guerre attendent toujours leur traduction en français.

Bien qu'un grand nombre des réflexions d'Imdahl puissent être considérées comme datées, la lecture de ses textes et de la thèse qui s'y trouve articulée à l'histoire de l'art, consistant à tenter de faire droit à la spécificité de l'image, demeure toujours à haut point stimulante. Afin de produire des débats aussi constructifs que riches en controverses et en critiques, les auteures et auteurs du présent dossier abordent tour à tour le rapport qu'entretient Imdahl à l'image, ses formes de médiations langagières et picturales, la différenciation qu'il fait entre « regard regardant », « regard reconnaissant » et « regard connaissant » ainsi que ses réflexions théoriques sur l'*Iconique*.

voir p. 24 Angeli Janhsen situe Imdahl dans le contexte de son époque, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur de l'université. Elle explicite la manière dont il est parvenu après-guerre à partager son ouverture très large à l'art moderne abstrait de l'époque en valorisant la présence des œuvres d'art, tant par la parole que par une forme de scénarisation. Dans l'université de Bochum nouvellement fondée, il institua non seulement l'étude de cette discipline qu'est l'histoire de l'art, mais il abandonna dans le même temps la distance et le rejet de l'art contemporain qui caractérisait alors cette discipline. Ce sont les exigences liées à cela et les nouvelles méthodes et partis-pris

voir p. 45 qu'adopta Imdahl pour y faire face que Mira Fliescher place au centre de sa contribution. Elle fait porter ses recherches sur le travail qu'Imdahl a mené sur l'image, non seulement au travers de descriptions d'images par le biais de l'intuition sensible et de discussions dirigées de manière didactique devant les originaux, mais plus particulièrement par ses collages et ses esquisses de superposition ou de distorsion. De telles interventions sur l'image dirigeaient l'attention sur un certain sens iconique déterminé

voir p. 55 et incitait dans le même temps à continuer à regarder l'image. Mathias Blanc montre dans son article que cette pratique de l'image a aidé à la réception d'Imdahl au-delà des cercles d'artistes, d'historiens de l'art et de spécialistes des sciences de l'esprit. Sa façon d'aborder l'image de manière intuitive et, dans la praxis, de manière souvent dialogique, a trouvé jusqu'à l'heure actuelle des débouchés dans la sociologie et dans la médiation muséale. Le programme développé par Blanc, *Ikonikat (Ikonik Analysis Toolkit)* reprend la pratique qu'a mise en place Imdahl lorsqu'il retravaille les œuvres d'art grâce à des dessins surajoutés et des modifications, afin de faire des recherches sur la diversité de la production visuelle de sens. Considérant l'arrière-plan

voir p. 97 de son époque et les procédés suivis par Imdahl, Jürgen Stöhr parcourt les différents points de départ et l'envergure que peut prendre l'*Iconique*, qui s'est dans un premier temps tournée contre l'histoire des styles, l'iconographie et la contextualisation historique des œuvres d'art. L'*Iconique* représente la tentative de se consacrer non pas seulement au « regard reconnaissant », mais aussi au « regard regardant » et au « regard connaissant ». De cette manière, Imdahl ouvre une école du regard, qui, partant de l'œuvre autonome, tisse des liens entre intuition et connaissance, des relations avec la théorie et avec la philosophie. Imdahl n'a cependant au travers de ses écrits

pas négligé la manière dont la considération sensible et formelle d'une œuvre d'art peut être mise en relation avec une conscience historique.

À de nombreuses recensions, invitant de manière renouvelée à un échange intensif au sein de la recherche en histoire de l'art et en philosophie dans le domaine linguistique franco-allemand, fait suite pour notre rubrique *Projets croisés* un entretien avec Mathilde Arnoux sur le projet de recherche *À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne entre 1960 et 1989 (OwnReality)*, au sein duquel des chercheurs et chercheuses français, allemands et polonais ont examiné de 2011 à 2016 les liens et transferts artistiques entre l'Est et l'Ouest. voir p. 114 voir p. 162

À nouveau, nous remercions très chaleureusement toutes les auteures et tous les auteurs, ainsi que les traductrices Nicola Denis et Florence Rougerie. Nous souhaitons tout autant remercier les institutions sans le soutien financier et logistique desquelles cette publication ne serait pas possible, qu'il s'agisse de celui de l'Université Humboldt de Berlin, de l'Université de Bielefeld, de l'HiCSA de l'Université Paris 1, de la Fondation Hartung Bergman ou encore du Centre Allemand d'histoire de l'art de Paris.

Alors que nous mettions ce numéro sous presse, nous avons eu l'immense regret d'apprendre la mort de notre auteure Mira Fliescher en août 2017. Nous publions son texte en sa mémoire.

- 1 Reinhart Koselleck, *Gutachten zur Fachrichtung der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft innerhalb der Fakultät für Geschichtswissenschaft*, tapuscrit non daté [1974/74].
- 2 Imdahl fut récompensé pour son tableau intitulé *Schmerzensmann* datant de 1950 – aux côtés de Georg Meistermann et de Leonhart Wuelfahrt – par le prix Blevin-Davis. Le jury comptait notamment Willi Baumeister, Ewald Mataré, Werner Haftmann, Ludwig Grote et Jean Leymarie.
- 3 Voir Claus Volkenandt, « Studien zur Bildform. Günther Fienschs Idee einer anschaulichen Selbstbegründung des Bildes », dans : Nikola Doll, Ruth Heftrig, Olaf Peters et Ulrich Rehm (éd.), *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Cologne : Böhlau, 2006, p. 89-97.
- 4 Concernant ce point, voir encore Petra Boden et Rüdiger Zill, *Poetik und Hermeneutik im Rückblick. Interviews mit Beteiligten*, Paderborn : Fink, 2016.
- 5 Cf. Max Imdahl, *Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Munich : Fink, 1980.
- 6 La collection d'œuvres de l'université, constituée à partir de 1968, se trouva encore élargie en 1990 par une nouvelle collection et un nouvel ensemble de bâtiments, « Situation Kunst » à Bochum-Weitmar ; cf. *Situation Kunst – für Max Imdahl, Bestandskatalog*, éd. par Jörg van den Berg et alii, Düsseldorf : Richter Verlag, 1992 ; *Situation Kunst. Die Erweiterung 2006, Bestandskatalog*, édité par Silke von Berswordt-Wallrabe et Friederike Wappler, Düsseldorf : Richter Verlag, 2008.
- 7 Max Imdahl, *Gesammelte Schriften*, 3 volumes, édité par Gottfried Boehm, Angeli Janhsen et Gundolf Winter, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1996.
- 8 Max Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, traduit par Françoise Laroche, avec une préface de Michel Pastoureau, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996 ; voir aussi la recension de Paul-Louis Rinuy, dans : *Revue de l'art*, no. 121, 1998, p. 90. Max Imdahl, « Delaunay – Macke – Marc », traduit par Eliane Kaufholz, dans : Paris-Berlin. Rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, p. 90-96.
- 9 Cf. *Pratiques. Reflexions sur l'art 1*, 1996, avec une introduction de Thomas Jansen, « Le regard provoqué. Observations sur l'oeuvre scientifique de Max Imdahl » et textes originaux d'Imdahl lui-même sur Josef Albers, Gotthard Graubner, François Morellet, Norbert Kricke, Jan J. Schoonhoven et Richard Serra, traduit par Isabelle Ewig.