

Max Imdahl et l'« art contemporain »

PRÉMICES

Max Imdahl, né en 1925, s'est intéressé à l'art d'après la Seconde Guerre mondiale avec l'acuité de celui qui cherche à s'orienter, qui est désireux de comprendre son époque, qui cherche des raisons de vivre. Il commença d'abord par peindre lui-même, puis étudia plus particulièrement l'art médiéval, avant que la compréhension de l'art moderne et contemporain ne prenne au fil du temps une importance accrue pour lui.

Max Imdahl était un homme à la présence remarquable – de type rhénan, ouvert, d'un caractère la plupart du temps décidé, d'une attention contagieuse, d'un enthousiasme communicatif. La plupart de ses auditeurs étaient fascinés, certains se voyaient bousculés dans leurs certitudes, d'autres encore prenaient peur. Lors de ses échanges, Imdahl poussait la discussion à son paroxysme, il avait besoin de partenaires intellectuels, de contradicteurs capables de lui faire écho. Ses étudiants, les chauffeurs de bus lors des excursions qu'il organisait, les ouvriers de Bayer Leverkusen, auxquels il proposait des séminaires réservés : il voulait tous les convaincre des potentialités particulières que recèlent les arts plastiques. Il avait trouvé sa place au sein du groupe de recherche « Poétique et Herméneutique » constitué de sommités du monde de l'histoire de l'art et de la philosophie, se nourrissant d'un échange vivant. Imdahl était un enseignant charismatique, très attentif à chaque situation, tourné vers l'autre, audacieux dans ses formulations et pourtant rigoureux. Il voyait dans les nouvelles formes d'art un défi particulier. Il regardait cet art contemporain et le transmettait de telle sorte que d'autres apprennent à le regarder aussi, y voient quelque chose de sensé et puissent comprendre que ce qu'ils en avaient perçu de prime abord, à savoir son aspect hermétique, sa difficulté d'accès, constituaient en fait la condition préalable à des connaissances importantes d'un point de vue existentiel.

Outre son intérêt pour le temps présent, Imdahl disposait d'une formation en histoire de l'art des plus classiques : chez Werner Hager à Münster, il avait travaillé sur l'art carolingien et ottonien. Il paraissait évident de nommer une telle personnalité à l'Université de la Ruhr, nouvellement fondée en 1964 à Bochum. Il y avait à présent en effet pour la première fois une université au beau milieu de la région de la Ruhr, l'une des plus grandes régions industrielles d'Europe. Évidemment, elle constituait un corps étranger qui devait d'abord faire ses preuves, évidemment, elle était fréquentée par des étudiants plutôt pragmatiques et très exigeants, et évidemment, il n'y régnait aucune tradition. Mais il y avait maintenant à élaborer un contre-programme d'une histoire de l'art jusque-là conçue comme « discipline pour jeunes filles de bonne famille ». Celui qui était en quête de sens avait frappé à la bonne porte. La focalisation sur l'art contemporain s'imposait ensuite d'elle-même. Imdahl réussit ainsi doublement à faire

œuvre de pionnier : il parvint à implanter la discipline dans la région de la Ruhr et à établir l'art contemporain comme objet de recherche universitaire.

L'ACTUALITÉ PROPRE

En 1987, peu de temps avant sa mort, Imdahl écrivit dans un texte autobiographique qu'il ne s'agissait précisément pas pour lui de faire de la recherche « au point d'occulter ou de passer à côté de sa propre époque ». ¹ Cette affirmation dessine un programme par la négative. Pour le formuler de manière positive, Imdahl prêtait attention à son époque (et à la nôtre), c'est-à-dire qu'en tant qu'historien d'art, il prêtait attention à l'art contemporain. Même dans ses textes portant sur un art plus ancien, Imdahl n'incarnait pas l'aspiration qui n'a d'« historique » que le nom à détourner le regard de sa propre époque pour comprendre le passé.

Il ne traitait que de l'art qu'il considérait comme étant encore d'actualité pour nous. Et lorsqu'il traitait d'art plus ancien, par exemple de celui de Giotto ou de Chardin, il en traitait comme étant encore actuel. Cela constituait de son point de vue la seule possibilité de transmettre l'art du passé. L'art devrait être actualisé, mis en scène : « Les œuvres d'art ne doivent pas seulement être expliquées, elles doivent – pour autant que la langue le permette – être *rendues présentes* en tant que telles, pour ainsi dire mises en scène. » ² Il voyait dans cette « mise en scène » une mission. L'art ancien nécessitait cette mise en scène, au risque de se transformer aisément en un passé sans vie. Quant à l'art contemporain, il requérait cette mise en scène pour d'autres raisons. Son potentiel devait d'abord être déchiffré, en dépit de toute étrangeté, de tout effet de surprise, car la compréhension de ce qui nous est contemporain ne nous est précisément pas immédiatement donnée. Imdahl choisit délibérément son propre point de vue, le point de vue d'aujourd'hui. Il savait bien qu'il y a toujours un moment de « présomption » dans toute interprétation, et aussi dans le fait que l'interprète d'une œuvre d'art qui n'a pas été conçue à son intention se prenne personnellement comme point de référence. ³

Imdahl prêtait attention à sa propre époque. Ses analyses au sujet d'Édouard Manet ou d'Edgar Degas nous montrent la manière dont il comprenait l'homme moderne. Son analyse du tableau d'Edgar Degas intitulé *Le Comte Lepic* (1870) lui permet de faire le constat d'un certain « isolement, de directions divergentes, d'un flottement du lieu ». ⁴ À l'appui du tableau d'Édouard Manet *Bar aux Folies-Bergères* (1882), il met en évidence la contradiction entre « personne » et « rôle ». ⁵ La manière dont Pablo Picasso traite des horreurs de la guerre ou celle dont Alberto Giacometti représente l'impossibilité inhérente de pouvoir atteindre l'Autre, étaient pour lui également symptomatiques de la façon dont l'homme moderne se définissait lui-même dans l'Europe industrialisée. ⁶ Imdahl, en partant de tableaux et de sculptures, réfléchissait à la solitude, à la violence, à l'égarement, à la faiblesse ou à la vanité. Il ne se fondait pour cela pas sur ce que l'on sait d'une manière ou d'une autre sur l'époque moderne, parce qu'on l'a entendu ou lu quelque part, mais sur ce qui est vu au moyen de l'art. Les œuvres d'arts plastiques ne permettent à ceux qui les voient d'accéder à d'autres connaissances que par le biais de la poésie, de la recherche historique ou de toute

médiation langagière. L'art plastique dont Imdahl présente les possibilités spécifiques et les rend compréhensibles dans ses textes, concerne la vision au premier chef.

Imdahl s'intéressait aux œuvres d'art dans la mesure où elles pouvaient le concerner et nous concerner aussi. Dans ses écrits, il livre beaucoup d'analyses d'œuvres singulières et plus rarement des panoramas d'œuvre complet. Dans sa grande analyse de 1980, il aborde Giotto non pas afin d'approfondir sa recherche sur la personne du peintre ou sur les conditions historiques de sa création, mais pour montrer une sélection d'œuvres choisies dans la chapelle de l'Arena et dans le même temps, mettre en évidence à quel point un regard ayant fait ses armes sur des compositions modernes peut aussi voir l'art traditionnel de manière nouvelle.⁷ Le livre d'Imdahl sur l'histoire de la théorie des couleurs en France, *Couleur. Réflexions de théorie de l'art en France (Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich, 1987)*, offre un vaste panorama du développement de l'art vers la modernité et fut un des rares écrits traduits en français.⁸ Il montre à l'exemple de l'histoire de la couleur en France, comment le seul visible, donc la couleur, devient de plus en plus objet de réflexion. Dans le même temps, la couleur devient un tel étalon dans la peinture que le non figuratif devient pensable et représentable, au point que seule compte l'expérience visuelle du spectateur.

C'est marginalement seulement qu'Imdahl mentionne de manière critique l'historicisme, l'expressionnisme, le surréalisme ou même le postmoderne. Son intérêt se porte sur les œuvres d'art les plus diverses, dont le point commun peut être compris comme étant le fait qu'elles exigent de diverses manières une présence. À ces œuvres d'art correspondent les interprétations engagées d'Imdahl, car il a contribué à promouvoir cet art. Cela vaut par exemple pour Richard Serra, Norbert Kricke, Günther Uecker, Günter Fruhtrunk, Gotthard Graubner ou bien Jan J. Schoonhoven. Les analyses que fait Imdahl des œuvres de Robert Delaunay, Barnett Newman ou Josef Albers traitent explicitement de différentes sortes de présence.

LES ARTISTES PRODUISENT LA PRÉSENCE

Imdahl s'est régulièrement intéressé à l'œuvre de Robert Delaunay et à son aspiration à la « simultanété ». Les deux chapitres qui viennent clore l'étude de 1987 portant sur la couleur lui sont consacrés. Imdahl y montre que dans les vues intérieures de l'église de Saint-Séverin (1909), Delaunay rassemble en un seul tableau plusieurs points de vue qu'un spectateur se déplaçant dans l'église ne pourrait avoir que successivement. « Le spectateur comprend sa propre vision successive de manière simultanée dans le tableau. »⁹ Plus qu'à cette simultanété en fin de compte illusionniste (post-cubiste, futuriste), Imdahl s'intéresse à la simultanété de l'expérience du tableau recherchée par la suite par Delaunay. Dans des tableaux plus tardifs, Delaunay renonce à toute figuration et toute tridimensionnalité, aucun élément ne rappelle un quelconque « mouvement de l'œil » et il n'a plus pour objectif de clarifier des expériences visuelles effectivement vécues, mais il rend possible des expériences visuelles présentes, en suscitant une « mobilité de l'œil » par des couleurs. En renonçant au figuratif et à l'espace illusionniste dans l'image, Delaunay rend possible un « déploiement accru de la vision par l'image ». ¹⁰ La mobilité ainsi provoquée dans l'œil est « simultanée par son

contraste et non successive ». ¹¹ Cette simultanée dont on fait l'expérience dans le regard, Delaunay la comprend comme expérience du « mouvement vital du monde ». ¹² La présence du spectateur entre ici en résonance avec l'universel. Selon Imdahl, il s'agit moins pour Delaunay « d'art que de formulations de la réalité » ¹³ – c'est-à-dire d'expériences visuelles, qui sont à la fois des expériences réelles et des expériences du réel. La compréhension qu'a Delaunay de la vision joua un rôle fondamental dans la compréhension qu'a Imdahl du regard, et l'impératif de Delaunay « cherchons à voir » donna l'impulsion à son aspiration à comprendre désormais chaque tableau en le regardant.

L'aspiration de Barnett Newman « I want to make the viewer present! » correspond directement à la présence qu'Imdahl appelle de ses vœux. Ce dernier le cite : « I became involved with the idea of making the viewer present : the idea that "Man Is Present." » ¹⁴ La présence dont parle Newman ne sert pas comme la simultanée de Delaunay à faire l'expérience du « mouvement vital du monde », c'est-à-dire de la réalité cosmique. Elle est bien plus l'expérience de la propre présence du spectateur face au sublime. La présence est ici la conscience de soi en tant que conscience de sa propre finitude. Dans l'analyse décisive qu'il livre dès 1971 du tableau de Newman *Who Is Afraid Of Red, Yellow And Blue III* (1967), ¹⁵ Imdahl étudie la présence exigée par le peintre : en raison de la taille du tableau qui impose sa proximité, le spectateur se verrait « [refuser] toute possibilité, d'avoir une vue d'ensemble [...] simultanée et ainsi de le maîtriser visuellement. » « Le spectateur [est] livré de manière inéluctable à ce qu'il y a à voir ». ¹⁶

Imdahl n'a pas traité uniquement chez Newman d'une présence expérimentée en conscience de ses propres limites et face à quelque chose qui les dépasse. Ses analyses d'œuvres de Constantin Brancusi ou de Giuseppe Spagnolo ne prennent place dans cette réflexion que dans la mesure où il s'agit d'y révéler l'infini de quelque chose de fini. Son travail sur la théologie négative s'insère également dans ce contexte : il s'agit de dire autant de choses (négatives) qu'il est possible pour s'approcher de l'in-dicible (de ce qui ne peut être saisi de manière positive). ¹⁷ L'impossibilité sans cesse abordée par Imdahl de rendre une œuvre d'art par la langue doit être également replacée dans ce cadre. Il ne s'agit pas pour Imdahl d'appliquer des problèmes de philosophie, de mathématique ou de théologie à l'art non figuratif. L'apport du tableau *Jericho* (1969) de Newman serait « de porter le monde en tant que chose non maîtrisable à l'expérience sensible [souligné par A. J.] ». ¹⁸ En regardant le tableau de Newman, le spectateur peut apprendre qui il est et qu'il existe quelque chose qui le dépasse. Rendre cette expérience possible, voilà la performance de Newman.

Josef Albers n'a pas convoqué la simultanée comme Delaunay ou la présence comme Newman. Imdahl fait référence de manière récurrente à Albers comme à un artiste intéressé par la perception, dont les « constellations structurales » rendent possible l'expérience simultanée de deux vues spatiales contradictoires dans le même tableau. Cette simultanée de deux choses en réalité contradictoires, Imdahl la comprend avec Albers comme une possibilité d'expérience et de pensée, qui ne vaut pas seulement dans l'art, mais qui devient consciente à travers l'art. Ce qu'Imdahl apprécie

précisément dans l'art à sa juste valeur, c'est ce supra antagonisme (*Übergegensätzlichkeit*) et ce sont bien des structures supra antagonistes qu'il met sans cesse en évidence outre dans les travaux d'Albers, chez Giotto, Paul Cézanne, mais aussi chez Günther Uecker, James Reineking et d'autres encore. Il ne s'agit pas pour lui de montrer comment un art illogique s'écarte d'une réalité logique, mais de rendre la réalité palpable à l'épreuve de l'art – et ce, de telle sorte que l'expérience de la réalité ne soit pas déformée par des antagonismes présumés et inadéquats. Imdahl s'intéresse à ce qui est compris comme supra antagoniste et qui n'est contradictoire qu'en apparence, non pas en tant que contraste artistique avec l'expérience non artistique, mais comme expérience en soi. La présence comme supra antagonisme est, de son point de vue, un gain.

L'ambition d'Imdahl en tant qu'interprète était de rendre à chaque fois possible de telles sortes de présence, de les rendre actuelles, de les mettre en scène. Et c'est justement l'art contemporain qui a besoin de cette présentation. Le présent n'est pas automatiquement présence. Dans le domaine de l'art actuel, on se serait plutôt attendu à ce qu'elle ait été garantie et isolée de manière silencieuse et autotélique.

STRUCTURES D'EXISTENCE

Les études de Max Imdahl sur la « simultanété », la « présence » et sur la concomitance de choses contradictoires n'étaient pas seulement consacrées à différentes expériences du présent dans l'art le plus récent chez Delaunay, Newman ou Albers ; Imdahl, dans ces analyses, ne précisa pas seulement son exigence précédemment évoquée de présence : il y traite aussi des expériences de simultanété, de présence et de supra antagonisme en tant qu'expériences de structures d'existence. Ce sont en fait de telles structures d'existence qui l'intéressent. Il clarifie ce point dans son interprétation de *Right Angle Prop* (1969) de Richard Serra, une sculpture qui se trouve dans la collection d'art de l'Université de la Ruhr. Imdahl décrit la structure de la sculpture, composée de lourdes plaques de plomb, faites d'une matière corrodée, et comment ces plaques de plomb, justement du fait de leur tendance à tomber, se soutiennent mutuellement. La sculpture manifeste « un sens qui dépasse sa simple existence : la sculpture de Serra n'est pas l'« image », mais l'incarnation réelle d'une structure d'existence, qui offre une consistance par le biais d'une constellation d'éléments qui empêchent mutuellement leur modification voire même leur chute ».¹⁹ La structure de la sculpture est paradigmatique d'une structure d'existence. « Ce qui est paradigmatique est ce qui est exemplaire [...]. Ce qui est paradigmatique est le modèle d'une possibilité d'expérience qui sans ce modèle innovant serait restée impossible ».²⁰ L'expérience de cette structure d'existence ne peut être faite qu'à l'épreuve d'une telle sculpture. L'expérience de précarité et de sécurité rendue possible par les sculptures de Serra est apparentée à d'autres expériences semblables chez Heinrich von Kleist, Robert Delaunay, Paul Cézanne ou Günter Fröhtrunk qui ne peuvent être que brièvement évoquées ici. Imdahl l'explique : il s'agit de structures de présence précaires.

Imdahl ne comprend pas seulement les œuvres qu'il traite comme étant pertinentes par rapport à leur différents objectifs : il les relie avec l'exigence de comprendre sa

propre existence, c'est-à-dire de manière paradigmatique l'existence du spectateur, à l'épreuve de cet art dans la mesure où c'est l'unique moyen de la comprendre. L'exigence de cet art actuel est donc exceptionnellement élevée dans sa représentation : « Ce qui n'a pas encore été connu jusqu'alors se voit reconnu. Les contenus de cette reconnaissance sont des modalités d'existence »²¹ – ou comme il le décrit ci-avant, « des structures d'existence ». L'exigence des analyses d'histoire de l'art auxquelles cet art a donné lieu chez Imdahl correspond à l'exigence de cet art : il exige la présence. Les analyses d'Imdahl doivent présenter cet art, soit rendre absolument présent « ce qui n'était pas connu jusqu'alors », ce qu'il contient d'« immémorial ».

MÉTHODE

Imdahl ne disposait pas de modèle, de méthode toute faite pour aborder l'art contemporain. Jusqu'à aujourd'hui, malgré l'existence de modèles tels qu'Imdahl et quelques autres, de nombreux historiens d'art ne font que transposer de manière vague à l'art plus récent ce qu'ils ont appris à l'aune de l'art ancien et des méthodes qui y ont été développées, même si l'effet produit par cet art récent n'est en réalité pas comparable à l'effet de l'art ancien. Imdahl se plaçait dans la lignée de la théorie de l'art et de l'histoire de l'art (allemandes, anglaises, françaises) qui réfléchissaient du point de vue de la vision : Charles le Brun, Roger de Piles, Jules Laforgue, Antoine Coypel, John Ruskin, Konrad Fiedler, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Theodor Hetzer, Kurt Badt. Il prenait les assertions d'artistes au sérieux, ils constituaient pour lui des partenaires de dialogue non conventionnels, imaginaires ou réels. Les écrits de Paul Cézanne, Robert Delaunay, Theo van Doesburg ou Barnett Newman ne déterminent pas seulement les concepts employés par Imdahl.²² Les artistes, dans les efforts qu'ils fournirent pour définir le nouvel art, avaient une longueur d'avance dans l'apparition de cet art sur les historiens d'art qui ne perçoivent que difficilement l'art de leur temps. La distinction que fait Kandinsky entre « réalisme » et « abstraction » et celle que fait Theo van Doesburg entre « abstrait » et « concret » font partie intégrante de l'histoire de l'art récente, en partie grâce aux recherches d'Imdahl.

Imdahl s'intéressait aussi au potentiel offert par d'autres disciplines, il était en contact avec des philosophes, des spécialistes de l'histoire de la littérature, des historiens. Il n'a jamais écrit une grande histoire de l'art, n'a jamais établi de classifications d'histoire de l'art dans la tradition classique, c'est-à-dire des attributions, des catalogues, des filiations, des définitions (ce qui ne signifie pas qu'il ne se soit informé de manière approfondie!). Ce qui intéressait Imdahl ne se laissait justement pas traduire par des modèles, par quelque chose de transposable, par des définitions. Son attention se portait avant tout sur des œuvres singulières, sur ce qui est particulier, sur ce qui « est ainsi et pas autrement ». Que signifie qu'une chose soit ainsi et pas autrement ? Qu'y a-t-il à voir et à comprendre ici et nulle part ailleurs ?

Il n'a pas imposé une « méthode » à proprement parler. Avec le concept d'« Ico-nique », il s'est démarqué de l'iconographie et de l'iconologie et souligne le fait qu'il ne voulait rendre compréhensible chez Giotto que ce qui pouvait être compris à l'épreuve des images. Il s'agissait en fait pour Imdahl de comprendre du point de vue

du regard – et non pas de reconnaître ce que l'on savait déjà. Il a développé un tel « regard regardant » (*sehendes Sehen*) par opposition au « regard reconnaissant » (*wiedererkennendes Sehen*) en partant de l'art contemporain, où la reconnaissance joue de toute façon un moindre rôle que dans l'art ancien.

DIFFÉRENCIATIONS

Imdahl traite entre autres de cas limites qui n'appartiennent ni à l'art non figuratif ni à l'art figuratif. La *Tête de taureau* (1942) de Picasso est par exemple à la fois un guidon et une selle de vélo. Le travail de Picasso, le tableau *Ceci n'est pas une pipe* (1928) de René Magritte ou bien encore l'« abstraction inductive » de Juan Gris exigent de nouvelles définitions de la réalité et de l'art. Les tableaux d'Andy Warhol représentant des fleurs sont-ils au juste des décalques de la réalité, un simple motif ou un méta-art, ou bien sont-ils autre chose encore ?

Avec l'art contemporain, même sans qu'il fasse dans la provocation avec de tels cas limites, se posent d'autres difficultés qu'avec l'art ancien. On peut encore moins qu'avec l'art ancien présupposer qu'il représente quelque chose. Avec l'art contemporain, les distinctions que l'on peut faire entre les disciplines que sont la peinture, la sculpture et l'architecture, ne sont plus normatives, elles doivent être redéfinies. L'art contemporain peut prendre des formes diverses et se réfère à de nombreux titres à ce qui n'est pas art. C'est pourquoi les études d'Imdahl au sujet de la différenciation entre « abstrait » (Piet Mondrian) et « concret » (Theo van Doesburg) appliquées à la peinture, la sculpture et d'autres disciplines sont fondatrices. Imdahl distingue les potentialités de la sculpture et de la peinture, là où il veut distinguer les possibilités d'expériences offertes par les œuvres d'art. Il prolonge les discussions héritées du « paragone ». Son *Iconique* traite, en tant que science, de l'image, c'est-à-dire de l'image au sens large du terme, des possibilités d'expérience que seul propose l'art. À quelle proposition visuelle a-t-on à faire au juste ? Qu'est-ce qu'une image ? Quel est pour chaque cas le rapport qui se joue à ce qui n'est pas de l'art ? « Abstrait » ? « Concret » ? Et comment fonctionne une œuvre d'art ? Est-elle une proposition visuelle, une proposition d'expérience, un diagramme, un modèle ou bien quelque chose d'inconnu jusqu'alors ? Jusqu'où vont les concepts de « fiction » et d'« identité », de « parabole », de « corrélat », d'« instrument », de « paradigme » ? De telles distinctions et d'autres encore deviennent indispensables dès lors que l'on parle d'art contemporain, et en particulier d'art non figuratif. Max Imdahl s'appuya sur la distinction opérée par Theo van Doesburg entre « abstrait » et « concret » et affina la différenciation de l'art concret, il décrivit ce nouvel Art Concret comme un « instrument », comme un « modèle » ou comme un « paradigme ». Dans les exemples choisis par Imdahl les « moyens artistiques » tout comme chez Theo van Doesburg ne sont pas des moyens aux fins d'une reproduction, mais ils sont concrets en tant que tels. Dans les exemples traités par Imdahl cependant l'œuvre d'art est elle-même – en tant qu'instrument, modèle, paradigme – un moyen, à savoir un moyen de faire l'expérience de la réalité. Il ne saurait y avoir d'exigence plus grande :

« C'est en cela que je vois la vocation, pour ainsi dire le destin de la Sculpture Concrète comme de l'Art Concret en général : ouvrir des possibilités d'expériences. L'Art Concret n'existe pas dans le contexte d'une métaphysique, mais est chargé de la tâche incroyable et sans doute impossible à remplir, de créer des informations d'une tonalité métaphysique, à partir de lui-même, c'est-à-dire à partir de rien. »²³

La sculpture en particulier peut représenter et rendre perceptibles de telles structures d'existence, ainsi qu'Imdahl le montre à l'exemple de Serra.

Parce que l'*Iconique* interroge ce qui ne peut être compris que dans l'art et uniquement à l'épreuve de chaque œuvre singulière, elle nécessite que l'on fasse des distinctions pour comprendre l'art et par ce biais la réalité. Imdahl doit, comme cela a été dit précédemment, opérer de telles distinctions, afin de pouvoir clarifier les possibilités d'expérience offertes sous des formes diverses par chacune des différentes œuvres considérées. Pour mettre ces différences en évidence, il fait des comparaisons. Dans quelle mesure la proposition visuelle d'un tableau de Delaunay diffère-t-elle de celle d'un tableau de Newman ? L'expérience du mouvement que l'on peut faire à travers une sculpture cinétique de celle d'une œuvre de l'Optical Art ? Brancusi et Serra peuvent-ils vraiment être regroupés sous le concept de « Sculpture Concrète » ? Les distinctions opérées par Imdahl entre Cézanne, Braque et Picasso ou entre Mondrian, Newman et Serra ont moins pour objectif de tracer une évolution que d'ouvrir la possibilité d'expériences appropriées à chacun. Il s'agit de faire des comparaisons serrées, qui mettent en évidence ce qu'il y a de spécifique à chacun. Mais d'une certaine manière, les analyses d'Imdahl clarifient de manière parallèle non seulement des œuvres singulières et leurs rapports entre elles, mais aussi une évolution dans l'art récent en général qui se préoccupe de plus en plus de réalité et non plus d'art.

IDENTITÉ ET CONTEMPORANÉITÉ

Imdahl traite de l'art qui est « ainsi et pas autrement », « non substituable », c'est-à-dire « identique à lui-même » – donc un art tel qu'il laisse paraître la perte de règles générales comme une délivrance vers la spécificité, c'est-à-dire comme gain.²⁴ L'expérience d'un tel art – donc l'expérience d'un art aussi différent que celui de Degas, de Fruhtrunk ou de Serra – signifie pour le spectateur, qu'il reconnaît quelque chose d'autre comme « ainsi et pas autrement » et que par ce biais, il se reconnaît lui-même en tant que celui qui fait cette expérience comme étant « ainsi et pas autrement ». Imdahl n'interroge pas seulement la spécificité de l'œuvre d'art dans l'ambition qu'a le chercheur de saisir ce dont il est question de la manière la plus exacte possible. Il l'interroge pour comprendre l'être soi de l'art et son propre être soi. « Le fait qu'il s'agisse (dans l'*Iconique*) principalement de cibler le problème de l'identité et de l'impossibilité de toute substitution [...], est à mettre très certainement en rapport avec les perspectives que la peinture moderne, celles que l'on nomme non figurative, a ouvertes. »²⁵ C'est une ambition de l'Art Concret, que quelque chose soit « ainsi et pas autrement » ou que quelque chose « soit ce qu'il est, et rien d'autre ». Théo van Doesburg s'intéresse par exemple à cette couleur en tant que cette couleur précisément. L'intérêt d'Imdahl pour l'être soi des tableaux, pour leur « ainsi et pas

autrement », est déterminé par l'expérience et l'analyse de l'Art Concret. Son effort de tendre vers ce « concret », vers ce qui est propre à chacun, vers l'identité, vers l'impossibilité de toute substitution et vers ce qui est nécessaire n'est rendu possible que par l'expérience de l'art contemporain, qu'à travers l'expérience du temps présent. Imdahl a faite sienne l'ambition de l'art le plus récent d'atteindre l'être soi et la présence et pose la question de savoir comment cet art peut être rendu présent dans son être soi.

S'il s'agit à propos des œuvres d'art de mettre en évidence leur singularité propre, alors il faut à chaque fois reposer à nouveau cette question. C'est pourquoi Imdahl ne travaille pas avec des modèles, mais avec des comparaisons à chaque fois nouvellement établies. Il ne s'agit pas pour lui d'écrire une histoire, de fournir un cadre et d'établir de nouvelles conventions. Parce qu'il s'agit pour lui de rendre présente la singularité de chaque œuvre d'art avec à chaque fois les moyens appropriés, ses textes diffèrent dans la même mesure entre eux – ils sont à chaque fois pensés pour cette œuvre précise, pour ce lecteur précis, pour cette situation précise. Ils sont cependant apparentés dans leur ambition d'être parfaitement appropriés. Le projet d'Imdahl dépasse cependant la seule ambition de vouloir rendre présente chaque œuvre singulière. Il ne crée pas de cadre, mais il pose des jalons dans le traitement de l'art tel qu'il rende visible quelque chose d'inattendu, qui rende des structures d'existence perceptibles. C'est ce qui fait pour lui la réelle parenté de ses textes : ils parviennent à arracher du sens à l'expérience aujourd'hui inévitable et menaçante d'une présence précaire, en permettant de faire l'expérience de l'art d'aujourd'hui à travers eux.

RÉCEPTION

Il est difficile de dessiner précisément les contours de la réception effective d'Imdahl. Ses discussions avec des artistes, des collègues, des étudiants ont contribué à la mise en place de normes. On peut constater aujourd'hui que la modernité a trouvé sa place dans les universités. On peut constater une modification du paysage de l'art allemand, dans lequel l'art contemporain est reconnu, grâce aussi aux travaux de Max Imdahl. Des générations de personnels de musée formés à Bochum ont exposé l'art contemporain avec une approche exigeante, nourrie de discussions ambitieuses, et depuis la Ruhr, ont posé les jalons de l'approche de l'art contemporain. En 1990 fut fondée à Bochum en mémoire de Max Imdahl l'ambitieuse collection privée *Situation Kunst* : on peut y faire l'expérience de chefs d'œuvre de l'art contemporain (Richard Serra, David Rabinowitch, François Morellet, Maria Nordman) ; elle a depuis 2006 été étendue et intègre en outre des mises en relation avec de l'art plus ancien.

Imdahl s'était personnellement impliqué dans la constitution de la collection d'art de l'Université de la Ruhr de Bochum, parce qu'on pouvait y présenter de l'art contemporain conjointement avec de l'art ancien, que les différences et les questions fondamentales étaient mises en évidence par la comparaison immédiate, donc à partir du regard lui-même. De 1966 à 1968, Imdahl fut membre du comité de préparation de la quatrième *Documenta* organisée en 1968 à Kassel. Imdahl gagna en influence, il fut consulté par exemple au sujet de l'installation controversée de Richard Serra *Terminal*

(1977) à Bochum. Plus tard, il prit également part à la discussion inaugurée par la querelle des historiens (*Historikerstreit*) en 1987, pour trancher la question de savoir si l'art conforme aux idéaux du national-socialisme devait être montré, en s'interrogeant sur les spécificités de son effet sur le spectateur.

La réception officielle d'Imdahl ne peut être constatée que dans quelques rares essais à son sujet. Monika Steinhauser, qui succéda à Imdahl à la chaire de Bochum, cible ce qu'Imdahl aurait dû selon elle étudier de manière plus approfondie : l'herméneutique, l'esthétique de la réception, la Gestalt-théorie, Merleau-Ponty, Adorno etc. Son essai est symptomatique d'un manque de repères universitaires, Imdahl ne cadrant pas avec ses propres catégories. Il n'avait pas fondé d'« école » à proprement parler. Son héritage fut perpétué de manière plus ou moins explicite par des disciples, comme par exemple par l'historien d'art Michael Bockemühl. La science de l'image et les recherches sur l'« image » dans le cadre de la critique de l'image de Gottfried Boehm et d'autres doivent beaucoup à Imdahl. Mais la prudence est de mise lors de tels diagnostics, car nombreux sont ceux qui dans l'histoire de l'art allemande craignent les héritiers d'Imdahl, dans la mesure où ils ont rencontré des difficultés avec lui. Il serait donc temps d'approfondir vraiment la lecture des écrits d'Imdahl. Car ils résistent à l'épreuve du temps. Ils sont actuels.

- 1 Max Imdahl, « Autobiographie », dans : *Id.*, : *Gesammelte Schriften*, t. III. : *Reflexion – Theorie – Methode*, édité et présenté par Gottfried Boehm, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1996. Voir aussi la contribution de Hans Robert Jaub, »In memoriam Max Imdahl«, p. 644-652, ici p. 636.
- 2 « Kunstwerke sind nicht nur zu erklären, sie sind – soweit es die Sprache zulässt – als sie selbst zu vergegenwärtigen, sozusagen aufzuführen. », Max Imdahl, « Moderne Kunst », dans : *Jahrbuch der Ruhr-Universität Bochum*, 1982, Bochum : Ruhr-Universität, 1982, p. 29.
- 3 Max Imdahl, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Munich : Fink, 1980, p. 110.
- 4 Max Imdahl, « Die Momentfotografie und „Le Comte Lepic“ von Edgar Degas », dans : *Id.*, *Gesammelte Schriften*, t. I. : *Zur Kunst der Moderne*, éd. et présenté par Angeli Janhsen-Vukićević, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1996, p. 181-193, ici p. 191.
- 5 Max Imdahl, « Edouard Manets „Un Bar aux Folies-Bergère“ – Das Falsche als das Richtige », dans : *Gesammelte Schriften*, t. I, *op. cit.*, S. 497-533.
- 6 *Id.*, *Picassos Guernica*, Francfort-sur-le-Main : Insel Verlag, 1985.
- 7 *Id.*, *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Munich, Fink, 1980.
- 8 *Id.*, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, Munich : Fink, 1987 ; Max Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, trad. par Françoise Laroche, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996. Voir aussi la traduction par Isabelle Ewig des textes originaux de Imdahl lui-même sur Josef Albers, Gotthard Graubner, François Morellet, Norbert Kricke, Jan J. Schoonhoven et Richard Serra, dans *Pratiques. Reflexions sur l'art 1*, 1996, avec une introduction de Thomas Jansen, « Le regard provoqué. Observations sur l'oeuvre scientifique de Max Imdahl », p. 4-10 et 11-44, trad. par Isabelle Ewig avec l'assistance de François Perrodin.
- 9 Max Imdahl, « Zu Delaunays historischer Stellung », dans : *Gesammelte Schriften*, t. I, *op. cit.*, p. 84-130, ici p. 100.
- 10 *Ibid.*, p. 104.
- 11 *Ibid.*, p. 112.
- 12 Robert Delaunay cité par Max Imdahl dans : Max Imdahl, *Couleur. Les écrits des peintres*, *op. cit.*, p. 169.

- 13 *Ibid.*, p. 94.
- 14 Max Imdahl, « Barnett Newman, „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III” », dans : *Id.*, *Gesammelte Schriften*, t. I, *op. cit.*, p. 244-273, ici p. 252.
- 15 *Ibid.*
- 16 *Ibid.*, p. 248.
- 17 Max Imdahl, « Probleme der Optical Art. Delaunay, Mondrian, Vasarely », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 196-232, ici p. 221.
- 18 « Welt als ein nicht zu Bewältigendes zur anschaulichen Erfahrung zu bringen ». Max Imdahl, « Zur Bild-Objekt-Problematik in europäischer und amerikanischer Nachkriegskunst [1986] », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, p. 558-574, ici p. 574.
- 19 Max Imdahl, « Serras "Right Angle Prop" und "Tot." Konkrete Kunst und Paradigma », dans : *Gesammelte Schriften*, t. I, *op. cit.*, p. 316-327, ici p. 323.
- 20 *Id.*, « Konkrete Plastik [1978] », dans : *Gesammelte Schriften*, t. I, *op. cit.*, p. 312-316, ici p. 314.
- 21 *Ibid.*
- 22 Imdahl cite en particulier Wilhelm Nay, Günter Fruhtrunk, Gotthard Graubner, Norbert Kricke, Adolf Luther, François Morellet, Richard Serra, Günther Uecker. Voir sur ce point Imdahl, *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 625, p. 307, p. 343, p. 203 et p. 625 et suiv.
- 23 « Darin sehe ich die Bestimmung, sozusagen das Schicksal der Konkreten Skulptur wie der Konkreten Kunst allgemein : paradigmatische Erfahrungsmöglichkeiten zu eröffnen. Die Konkrete Kunst existiert nicht im Kontext einer Metaphysik, sondern ist mit der ungeheuren und wahrscheinlich nicht zu leistenden Aufgabe belastet, aus sich heraus, also aus dem Nichts heraus, Informationen mit Metaphysiktönung zu schaffen. » Imdahl, « Konkrete Plastik » [1978], dans : *Gesammelte Schriften*, t. I, *op. cit.*, p. 312-316, ici p. 315.
- 24 Max Imdahl, « Kunstgeschichtliche Bemerkungen zur ästhetischen Erfahrung », dans : *Gesammelte Schriften*, t. III, *op. cit.*, p. 282-302, ici p. 292.
- 25 *Id.*, *Giotto. Arenafresken*, *op. cit.*, p. 122.