

PRÉFACE À L'ÉDITION FRANÇAISE

Les circonstances dans lesquelles paraît l'édition française de *The Destruction of Art* sont bien différentes de celles dans lesquelles le livre a été écrit. Le mur de Berlin était tombé, suivi de nombreux « monuments communistes ». Les espoirs suscités par cette remise en cause de l'ordre du monde ne s'étaient pas tous réalisés et la guerre en ex-Yougoslavie montrait que les conflits identitaires pouvaient mener jusqu'à l'« urbicide » (comme à la « purification ethnique »). Mais le politique, plutôt que l'économique ou le confessionnel, paraissait encore guider les événements.

Depuis 1997, l'actualité a été riche en faits iconoclastes et il pouvait être tentant de chercher à les inclure dans le présent livre, bien que la période qu'il traite fût déjà suffisamment vaste. Mais entreprendre une révision aurait conduit à différer la parution et enclenché ainsi un dangereux engrenage... À quelques détails près, je me suis contenté de mettre à jour la bibliographie et me permets de renvoyer, pour prolonger le survol jusqu'à aujourd'hui, à deux essais parus entre temps¹. Tout en fournissant beaucoup de matériaux nouveaux à l'analyse, les développements récents ne modifient d'ailleurs pas sensiblement mes conclusions d'un point de vue structurel et interprétatif.

C'est ainsi que la destruction en mars 2001 des deux statues géantes de Bouddha dans la vallée afghane de Bamiyan a fourni un cas nouveau, remarquablement complexe, d'imbrication de facteurs religieux, politiques, militaires et culturels². En dénonçant comme « idoles »

¹ Voir D. Gamboni, « Image to Destroy, Indestructible Image », in Bruno Latour et Peter Weibel (éd.), *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, catalogue d'exposition (ZKM-Center for Art and Media, Karlsruhe), Cambridge et Londres, 2002, p. 88-135; *idem*, « Sixty Years of Ambivalence », in Kerry Brougher et Russell Ferguson, *Damage Control: Art and Destruction since 1950*, catalogue d'exposition (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington), Munich, 2013, p. 175-213.

² Voir notamment Finbarr Barry Flood, « Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum », *Art Bulletin*, LXXXIV, 2002, p. 641-659; Pierre Centlivres, « The Controversy over the Buddhas of Bamiyan », *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, 2/2008 (<http://samaj.revues.org/992>).

des images qui ne faisaient plus l'objet d'une vénération depuis de nombreux siècles, le régime des Talibans affirmait sa souveraineté sur leur statut comme sur la région où elles se trouvaient, contre le refus de reconnaissance et les sanctions imposées par la « communauté internationale » et contre la notion de « patrimoine de l'humanité³ ». Au nom d'un aniconisme radical, les Talibans produisaient en outre des images de destruction dont l'efficacité planétaire n'a été dépassée que par celles de l'impact des deux avions sur les tours jumelles du World Trade Center à New York, le 11 septembre de la même année, et de l'écroulement du bâtiment. Cet épisode – le plus spectaculaire d'une série coordonnée d'attentats – a montré combien les capacités techniques de production et de diffusion des images digitales contribuent à l'intérêt que présente la destruction d'objets à forte valeur symbolique pour les parties les plus faibles (entre autres militairement) des « conflits asymétriques⁴ ». Sans pour autant négliger les victimes humaines de cette attaque, on peut penser qu'elle s'inscrit dans une tendance à faire de l'image de la destruction l'un des objectifs principaux (sinon unique) de la destruction elle-même, et que cette tendance est renforcée par le rôle des médias à l'ère électronique. Il en allait de même des destructions d'effigies de Saddam Hussein lors de la deuxième guerre d'Irak, qui ont achevé de prouver que l'iconoclasme n'a pas entièrement disparu de l'arsenal des démocraties occidentales. Le succès de cette opération, en revanche, a été plus limité, et la fortune des photographies produites dans la prison d'Abu Ghraib, dont l'infamie s'est retournée des victimes aux bourreaux, a illustré la difficulté de contrôler la circulation et l'impact des images électroniques. Les destructions de mausolées de saints et de manuscrits anciens au nord du Mali depuis 2012, enfin, ont attiré l'attention sur le combat mené au sein de l'Islam autour des images, objets et pratiques susceptibles d'être qualifiées d'« idolâtres » d'un point de vue fondamentaliste. Ce combat, dont la dimension religieuse recouvre à nouveau une multitude de facteurs, est d'autant plus important qu'il est mené au niveau mondial, y compris sous les formes moins visibles de la modernisation

³ Voir D. Gamboni, « World Heritage: Shield or Target? », *Conservation: The Getty Conservation Institute Newsletter*, XVI/2, 2001, p. 5-11 (http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/16_2/feature.html).

⁴ Voir Godehard Janzing, « Bildstrategien asymmetrischer Gewaltkonflikte », *Kritische Berichte*, XXX/1, 2005, p. 21-35; D. Gamboni, « Targeting Architecture: Iconoclasm and the Asymmetry of Conflicts », in Uwe Fleckner, Maike Steinkamp et Hendrik Ziegler (éd.), *Der Sturm der Bilder: Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, Berlin, 2011, p. 119-137.

– ou du « vandalisme embellisseur » – et qu’il met également en cause la prétention à l’universalité du « culte » du patrimoine.

La parution simultanée d’une édition de *The Destruction of Art* en langue espagnole m’a aussi fait souhaiter que l’histoire du monde hispanique y fût mieux représentée, de la conquête maure à la guerre civile et à la fin de la dictature en passant par la Reconquête, la colonisation des Amériques, les guerres d’indépendance et les révolutions... Mais une révision n’était pas non plus envisageable sur ces points et je préfère espérer que les lectrices et lecteurs de cette édition se sentent appelés à compléter le texte, à l’aide des travaux existants et surtout grâce à de nouvelles recherches. On constate d’ailleurs combien la « globalisation » a progressé en histoire de l’art depuis 1997, rendant désormais indispensable – ainsi qu’heureusement plus facile, grâce entre autres à Internet – de considérer des phénomènes comme celui de la « destruction de l’art » dans la plus grande ampleur géographique et culturelle possible. Les développements historiques récents auxquels j’ai fait allusion ont montré, de manière souvent douloureuse, combien nous vivons dans un monde interconnecté, et cette conscience doit être mise à profit pour l’exploration et la compréhension du passé⁵.

Un autre domaine de ce livre qui a connu une intense activité au cours des seize dernières années est celui de l’art contemporain. L’iconoclasme, le vandalisme et la destruction n’ont cessé en effet d’y jouer un rôle important comme motif, comme thème et comme méthode. Pour ne citer, à nouveau, que quelques exemples saillants, il suffit de penser au signe de dollar peint à l’atomiseur en janvier 1997 par le performeur russe Alexander Brener sur un tableau de Kazimir Malevitch au Stedelijk Museum d’Amsterdam ; à l’exemplaire de la série *Les Désastres de la guerre* de Goya (1810-1820) acquis par les artistes britanniques Jake et Dinos Chapman et présenté publiquement en 2003, avec des ajouts peints et dessinés sur les gravures par leurs soins, sous le titre *Insult to Injury* (« [ajouter] l’insulte à la blessure ») dans une exposition nommée *The Rape of Creativity* (« Le viol de la créativité ») ; ou à la transformation en 2010 par Michael Landy de la South London Gallery en « poubelle d’art » (*Art Bin*), où artistes et collectionneurs étaient invités à venir jeter publiquement les œuvres dont ils étaient mécontents⁶. On

⁵ Voir par exemple Steven Hooper, « La collecte comme iconoclasme. La London Missionary Society en Polynésie », *Gradhiva*, 7, 2008, p. 120-133, et Finbarr Barry Flood, *Objects of Translation: Material Culture and Medieval « Hindu-Muslim » Encounter*, Princeton, 2009.

⁶ Voir entre autres Jeffrey Kastner, « Art Attack », *Artnews*, octobre 1997, p. 154-156 ; Jonathan

peut citer encore l’artiste chinois Ai Weiwei, dont certaines actions miment des formes de destruction évoquant tant la révolution culturelle que le paradigme occidental de la *tabula rasa*, tandis que d’autres œuvres dénoncent les destructions perpétrées par les spoliateurs de patrimoine et par les effets de la modernisation forcée de Beijing⁷.

Ce recours multiforme à la destruction s’est accompagné d’un regain d’intérêt pour ses antécédents, notamment dans l’art des années 1960, qui a permis de redécouvrir les artistes du Destruction in Art Symposium (DIAS) et singulièrement Gustav Metzger⁸. Cette redécouverte a parfois été marquée par une dimension critique envers le « radicalisme » utopique et ses illusions. C’est ainsi que, dans sa série *Art Vandals*, l’artiste suédois Felix Gmelin a réuni une documentation sur des actions artistiques comportant une attaque contre des œuvres d’art, avec une recreation de l’état endommagé des œuvres concernées⁹. Cet effort réflexif rejoignait les propositions d’historiens, de critiques et de conservateurs dans les expositions *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art* (Karlsruhe, 2002) et *DOCUMENTA (13)* (Kassel, 2012)¹⁰. Avec *Iconoclasm*, Bruno Latour entendait prouver la solidarité qui relie l’iconoclasme et l’iconophilie, la destruction d’images et leur création, et contribuer à mettre en cause le « culte de l’iconoclasme » en faisant passer la destruction du statut de ressource à celui de sujet¹¹. Dans *DOCUMENTA (13)*, Carolyn Christov-Bakargiev cherchait à

Jones, « Look What We Did », *The Guardian*, 31 mars 2003 ; Marion Löhndorf, « Scheitern als Chance », *Neue Zürcher Zeitung*, n° 47, 26 février 2010, p. 55.

⁷ Voir D. Gamboni, « Portrait of the Artist as an Iconoclast », in *Ai Weiwei: Dropping the Urn. Ceramic Works, 5000 BCE – 2010 CE*, catalogue d’exposition (Arcadia University Art Gallery, Glenside, 2010), p. 82-95, et, dans le même catalogue, Philip Tinari, « Postures in Clay: The Vessels of Ai Weiwei », p. 30-47.

⁸ Voir Gustav Metzger et Andrew Wilson, *Damaged Nature, Auto-Destructive Art*, Londres, 1996 ; Ian Cole, *Gustav Metzger: Retrospectives*, catalogue d’exposition, Oxford, Museum of Modern Art, 1999 ; Sabine Breitweiser (éd.), *Gustav Metzger: History History*, catalogue d’exposition, Generali Foundation, Vienne, 2005 ; Sophie O’Brien et Melissa Larner (éd.), *Gustav Metzger: Decades, 1959-2009*, catalogue d’exposition (Serpentine Gallery, Londres ; musée départemental de Rochechouart ; Galleria civica di arte contemporanea, Trento), Londres et New York, 2009 ; Gary Carrion-Murayari et Massimiliano Gioni (éd.), *Gustav Metzger*, catalogue d’exposition, New Museum, New York, 2011.

⁹ Voir Felix Gmelin, *Art Vandals*, catalogue d’exposition itinérante, Stockholm, 1996.

¹⁰ Latour et Weibel (éd.), *Iconoclasm ; DOCUMENTA (13), Das Begleitbuch / The Guidebook (Katalog / Catalogue*, vol. III), catalogue d’exposition (Fridericianum, Kassel), Ostfildern, 2012.

¹¹ B. Latour, « What Is Iconoclasm? or Is There a World beyond the Image Wars? », in Latour et Weibel (éd.), *Iconoclasm*, p. 14-37 (p. 15).

mettre en évidence la qualité de la relation des humains aux objets, contre le « regain de destruction de la matérialité de l'art à l'ère digitale », et proposait de faire de cette relation un espace de « réparation » plutôt que de violence¹². Cette spirale de la thématisation et de la réflexivité a connu de nombreux tours et le présent livre s'est trouvé à plusieurs reprises inclus dans des opérations méta-iconoclastes, jusqu'à être déchiré page à page pour servir d'invitation à une exposition¹³...

Les années passées n'ont donc pas diminué l'actualité du sujet, tout au contraire. Mes tentatives répétées de l'abandonner ont tout aussi régulièrement échoué devant l'intérêt d'invitations comme celles de collaborer aux expositions *Iconoclash* et *Damage Control* (Washington, 2013). La fécondité de cette thématique n'a cessé de m'être prouvée par les enseignements que je lui ai consacrés à Cleveland, Amsterdam et Genève, ainsi qu'à Mexico, Sao Paulo et New Delhi. De sujet marginal, situé à la lisière des sciences sociales, tel que que je l'avais abordé au début des années 1980, la destruction de l'art est devenue un domaine de recherche majeur de l'histoire de l'art, comme en témoignent les nombreux ajouts faits à la bibliographie de ce volume. Ce déplacement, de la périphérie vers le centre de gravité de la discipline, s'est accompagné d'une augmentation et d'une intensification des échanges et des débats, tant parmi les spécialistes, à l'aide de publications et de colloques, que parmi une communauté plus étendue, grâce entre autres à des expositions comme celles déjà mentionnées ou encore *Bildersturm: Wahnsinn oder Gottes Wille?* (« Iconoclasme: folie ou volonté divine? », Berne, 2000) et récemment *Art under Attack: Histories of British Iconoclasm* (« L'art attaqué: histoires d'iconoclasme britannique », Londres, 2013¹⁴).

Il serait trop long de vouloir analyser ici les causes de cette centralité accrue, mais elle tient à l'évolution même de la discipline, évolution à laquelle le développement de ce qu'on pourrait appeler les *iconoclasm studies* – puisque « iconoclasme » s'est généralement imposé comme terme générique – a d'ailleurs contribué. Parmi les autres facteurs

de cette évolution, il faut mentionner le rôle de l'histoire sociale de l'art, le succès des études de la réception, l'influence des *science studies* (Bruno Latour a déjà été cité) et le rapprochement avec l'anthropologie. La notion de « biographie d'objets » et l'extension de la qualité d'agent aux « non-humains » ont en effet donné tout leur poids heuristique aux interactions dans lesquelles les œuvres d'art sont impliquées, y compris aux interactions violentes, qui entraînent une modification durable des « acteurs » concernés et sont souvent particulièrement révélatrices¹⁵. Pour autant, le point de vue de l'histoire de l'art n'est pas nécessairement identique à celui de l'anthropologie, par exemple. Dans *Art and Agency*, Alfred Gell proposait ainsi de considérer que la *Vénus au miroir*, après l'attentat du 10 mars 1914, était une œuvre créée conjointement par Diego Vélasquez et par la suffragette Mary Richardson, et que cette œuvre méconnue avait été détruite pour être remplacée par un autre tableau, celui qui est parvenu jusqu'à nous, créé par Vélasquez et l'équipe de restaurateurs de la National Gallery de Londres¹⁶. Cette lecture provocatrice a le mérite d'inclure l'action iconoclaste dans la série continue des interventions qui constituent la *Vénus au miroir* au fil du temps. Mais en feignant d'ignorer des différences cruciales concernant le degré de légitimité de ces diverses interventions, les intentions qui leur étaient associées, les interprétations qui en ont été données et les effets qui en ont découlé, Gell revêtait du costume de la « neutralité axiologique » ce qu'on peut estimer être un iconoclasme latent¹⁷.

L'étude qui suit montre qu'écrire sur un acte de destruction signifie nécessairement l'interpréter et le qualifier. Cela engage la responsabilité de l'auteur et l'encourage à faire preuve non de pusillanimité, mais bien de prudence et, autant que possible, de lucidité.

Genève, 2014

¹² Carolyn Christov-Bakargiev, *On the Destruction of Art – Or Conflict and Art, or Trauma and the Art of Healing (100 Notes – 100 Thoughts, n° 40)*, Ostfildern, 2012, republié en DOCUMENTA (13), *The Book of Books*, Ostfildern, 2012, p. 282-292.

¹³ *New Work City* par Gareth James & guests, MWMWM Gallery, New York, 1998.

¹⁴ Voir le récent colloque *Iconoclasme et révolutions XVIII^e -XXI^e siècles* (Paris, 2012); Cécile Dupeux, Peter Jezler et Jean Wirth (éd.), *Bildersturm: Wahnsinn oder Gottes Wille?* catalogue d'exposition (musée d'Histoire de Berne, Berne; Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg), Zurich, 2000; Tabitha Barber et Stacy Boldrick (éd.), *Art under Attack: Histories of British Iconoclasm*, catalogue d'exposition, Tate Britain, Londres, 2013.

¹⁵ Voir Arjun Appadurai (éd.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, 1986; B. Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux Faitiches*, Paris, 1996; Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, 1998 [trad. fr. *L'Art et ses agents: une théorie anthropologique*, Les presses du réel, Dijon, 2009].

¹⁶ Gell, *Art and Agency*, p. 62; voir le présent ouvrage, p. 137-139.

¹⁷ Voir Max Weber, *Essais sur la théorie de la science* [1922], Paris, 1965; D. Gamboni, « The Art of Keeping Art Together: On Collectors' Museums and Their Preservation », *Res: Anthropology and Aesthetics*, n° 52, automne 2007, p. 181-189.

REMERCIEMENTS

Un livre peut avoir autant de dettes que de causes. Il y a de cela trente ans, Georg Germann accueillit généreusement un essai peu orthodoxe parmi les publications de l'Institut suisse pour l'étude de l'art. Depuis, il n'a cessé d'encourager et de soutenir mes investigations, sur quelque sujet et dans quelque langue que ce soit. Pierre Bourdieu a aiguillonné mon intérêt pour les destructeurs d'art et défini des outils théoriques essentiels pour la compréhension du « vandalisme » contemporain. Peter Burke et Bob Scribner ont offert un domicile idéal à la présente étude en me demandant de contribuer à leur collection « Picturing History ».

Je remercie l'Institut universitaire de France pour l'aide financière apportée à mes recherches et la réduction de mes obligations d'enseignement. Durant le semestre de printemps 1995-1996, mon séjour au Center for Advanced Study in the Visual Arts à la National Gallery of Art de Washington, en tant que Ailsa Mellon Bruce Senior Fellow, m'a permis de terminer la tâche de vérification des références et de rassemblement du matériel nécessaire pour les illustrations. Mes étudiants à Lyon ont enrichi ma documentation et contribué à préciser mes concepts. La structure du livre et un certain nombre d'hypothèses ont bénéficié des réactions à mes conférences et communications sur le sujet, données à l'invitation de Maurice Agulhon, Isabela Conde, Kurt Forster, Philippe Fritsch, Walter Grasskamp, Sergiusz Michalski, Stanislaus von Moos, Raymonde Moulin, Michael Petzet, Marie-Félicie Pérez et Dominique Poulot. Johannes Kraan et Margaret van Oosten m'ont aimablement aidé à m'orienter parmi les dossiers du Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie à La Haye. Luciano Cheles, Olivier Christin et Bob Scribner ont lu une première version de mon texte; je leur dois de nombreuses corrections et suggestions, de même qu'à Garry Apgar, Antoine Baudin, Gaby Dolff-Bonekämper, Thierry Dufrêne, Agnès Fiévé, François Loyer et Martin Schubarth, qui en ont lu certains passages ou chapitres. Bien qu'il soit impossible de nommer tous les amis et collègues qui m'ont généreusement apporté des informations, je souhaite remercier en particulier les personnes déjà nommées ainsi qu'Oskar

Bätschmann, Lázló Beke, Carel Blotkamp, Philippe Bordes, Richard Calvocoressi, Enrico Castelnuovo, Richard Cork, Ivor Davies, Erica Deuber-Pauli, André Ducret, Thierry de Duve, Eberhard Elfert, Étienne Fouilloux, David Freedberg, Pierre Georgel, Jacques Gubler, Nathalie Heinich, Antoine Hennion, Klaus Herding, John House, Shigemi Inaga, Paul-André Jaccard, Philippe Junod, Joseph Jurt, Ekkehard Kaemmerling, Sebastian Laubscher, Catherine Lepdor, David Lowenthal, Neil Mc William, Michel Melot, Christian Michel, Laura Mulvey, Anne Pingeot, Ada Raev, Antoinette Romain, Pierre Vaisse et Richard Wrigley. Enfin, ce livre n'aurait pu voir le jour sans la patience de Johanna et de Vasco.

INTRODUCTION

En 1980, un jardinier faisait paraître en Suisse une petite annonce dans un journal local : il recherchait d'urgence douze écrans de télévision usagés afin de « reconstituer une sculpture [...] qui n'avait pas été reconnue comme telle et avait, pour cette raison, été jetée aux ordures ». L'histoire semblait trop belle pour être vraie ; elle avait quelque chose d'une blague ou d'un cliché, de ceux qui se révèlent aussi riches en signification que les histoires drôles rassemblées par Freud dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905) ou que les stéréotypes mis en évidence par Kris et Kurz dans les anecdotes qui émaillent les vies d'artistes¹. J'ai rencontré ce jardinier, l'artiste et les organisateurs de l'exposition de plein air dans le cadre de laquelle l'œuvre était exposée. D'abord réticents, ils sont devenus loquaces et avaient chacun une version différente des événements. J'ai également découvert que la moitié des sculptures présentées à cette Huitième Exposition suisse de sculpture de Bière avaient été volontairement, et anonymement, endommagées ou détruites. L'exposition était très controversée et le corpus substantiel d'éléments qui en étaient les indices m'a permis d'enquêter sur l'histoire et la signification des attaques contre les sculptures. Cette « erreur » du jardinier (développée ici dans le chapitre 14) et cette vague particulière de « vandalisme » (chapitre 9) sont à l'origine de l'ouvrage que j'ai écrit en 1983 et dans lequel je tentais pour la première fois de comprendre les relations entre l'art moderne et sa destruction².

Je dois avouer, cependant, que j'aurais probablement abandonné ce thème pour d'autres recherches en histoire de l'art si des invitations à des colloques à Marseille, Münster, Lisbonne et ailleurs ne m'avaient

¹ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig et Vienne, 1905 ; Ernst Kris et Otto Kurz, *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie* [1934/1979], Marseille, 1987.

² D. Gamboni, *Un iconoclisme moderne. Théories et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Zurich et Lausanne, 1983.

pas encouragé à approfondir et étendre mes investigations. Dans le même temps, des correspondants généreux apportaient leur contribution à la documentation sans cesse croissante que je rassemblais. En outre, un nouveau type de matériau s'y est joint à partir de 1989 quand les monuments de l'ère communiste se sont mis à tomber en Europe centrale et orientale. Cette destruction de grande ampleur, dont la motivation politique était explicite, semblait remettre en cause des positions établies sur l'histoire de l'iconoclasme. Dans l'introduction remarquable à l'ouvrage dans lequel il avait réuni des essais sur la destruction de l'art allant de l'époque byzantine jusqu'au Troisième Reich, Martin Warnke écrivait en 1973 que « les conditions qui avaient, pendant des millénaires, fait de l'iconoclasme une forme légitime d'expression sont aujourd'hui devenues obsolètes³ ». Était-ce vraiment le cas ? Si oui, comment expliquer cette nouvelle vague d'iconoclasme ? Comme une répétition tardive de comportements considérés comme appartenant au passé ? Comme un guide, peut-être, permettant de mieux comprendre les événements antérieurs, moins bien documentés ? Comme une nouvelle formulation des liens entre pouvoir, images et *mass media* ? Quelles étaient les relations, si tant est qu'il y en eût, entre ces attaques récentes, à motivation politique, et celles résultant de conflits esthétiques entre les attentes d'un public et les œuvres avec lesquelles il était confronté ? Et que penser des innombrables autres exemples d'attaques officielles ou clandestines, individuelles ou collectives, dirigées contre des œuvres d'art, des monuments et des images ? Fallait-il les voir comme des actions essentiellement disparates, reliées uniquement par la nature ou le statut de leurs cibles ? Ou existait-il entre elles d'autres liens qu'un travail de recherche pourrait mettre en évidence ? Était-il possible de les ordonner selon quelque cohérence ou « l'image d'un désordre » devait-elle rester, comme le pensait Paul Valéry, « un désordre⁴ » ?

Telles étaient quelques-unes des questions qui ont motivé ce livre. Il peut sembler étrange qu'on ne les ait pas posées – ni, *a fortiori*, qu'on y ait répondu – auparavant. Mais les destructions de l'art aux XIX^e et XX^e siècles n'ont suscité que peu d'attention critique. On pourrait schématiser la situation historiographique en disant que plus un

mouvement iconoclaste est récent, moins il a de chances d'avoir été étudié. Les épisodes majeurs d'iconoclasme qui l'ont été sont la « querelle des images » byzantine, la Réforme et, dans une moindre mesure, la Révolution française, après quoi seule la persécution spectaculaire par les nazis de ce qu'ils considéraient comme de l'art (ou plutôt du non-art) « dégénéré » a été examinée de près, y compris sous forme d'expositions. Il y a quelque chose de paradoxal dans le degré plus ou moins grand auquel les diverses phases iconoclastes ont été abordées par les historiens, puisqu'il semble être en relation inverse avec la quantité d'informations que l'on peut obtenir sur elles. Certes, une surabondance de données peut avoir un effet paralysant, mais je ne pense pas que cela soit l'explication. Elle est à chercher ailleurs : il me semble plutôt que l'intérêt savant porté à une destruction diminue d'autant que l'objet attaqué est plus complètement et unanimement considéré – tant à l'époque que rétrospectivement – comme le produit et la source d'une activité autonome et indépendante. Dans le contexte d'une conception purement esthétique de l'art, en effet, l'agression doit apparaître comme irrationnelle, dépourvue de signification et de pertinence, et naturellement menaçante. Elle ne peut rien nous apprendre et doit être condamnée ou, mieux encore, ignorée. Les iconoclastes byzantin et réformé peuvent être expliqués par les fonctions religieuses des images attaquées, de même que le « vandalisme » révolutionnaire peut trouver sa source – si ce n'est sa justification – dans la politique. Mais avec l'avènement et la diffusion de la conception moderne de l'œuvre d'art comme fin en soi – l'art délivré de tout objet ou but extrinsèque –, l'agression ne peut être interprétée que comme une expression de l'ignorance et de l'incompréhension, une régression dans la barbarie.

Or, c'est précisément ce qui donne aux attaques dirigées contre l'art leur valeur heuristique, si l'on considère l'autonomie de l'art non comme une essence atemporelle, mais bien comme une construction historique et historiographique, un élément de configurations complexes et changeantes des statuts et des usages. Certes, les œuvres d'art sont rarement conçues pour être endommagées ou détruites, même si elles le sont parfois. Les violences dont elles sont victimes représentent donc en général une rupture dans la communication recherchée ou un écart par rapport à l'attitude « normale » envers elles. À ce titre, ces violences peuvent être particulièrement utiles pour éclairer les attitudes et modes de communication « normaux » ainsi que les conditions qui les sous-tendent, à la manière dont les crises et les dysfonctionnements ont servi, et servent toujours, les stratégies interprétatives des sciences médicales,

³ M. Warnke, « Bilderstürme », in M. Warnke (éd.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, Francfort, 1977, 1^{re} éd. Munich, 1973, p. 8.

⁴ P. Valéry, « Préambule » à l'Exposition d'art italien à Paris, 1935, républié dans *Pièces sur l'art*, édition révisée et augmentée, Paris, 1936, 43^e éd. 1948, p. 211.

de la psychoanalyse, de la linguistique ou de la sociologie. Dans notre cas, elles peuvent aider à mieux appréhender la pluralité des fonctions (parmi lesquelles la fonction esthétique) des œuvres d'art – ou des objets définis comme œuvres d'art par certaines personnes dans certaines circonstances –, la pluralité des attitudes correspondantes et les relations et conflits qui existent entre elles⁵.

Il nous faudra donc être prudent vis-à-vis des étiquettes comme « œuvre d'art », « image », « monument » ou « bien culturel », dans la mesure où l'attribution ou non d'un artefact donné à la catégorie correspondante est au cœur des batailles étudiées dans cet ouvrage, notamment lorsqu'il s'agit de revendiquer la protection pour cet objet ou de la lui refuser, d'en condamner la destruction ou au contraire de la justifier. En outre, on peut estimer que ces catégories se chevauchent et que « l'identité » d'un objet – l'ensemble des valeurs dont il est investi – est aussi multiple et parfois aussi contradictoire que celle de ses auteurs et spectateurs, amis et adversaires. Un dernier point doit être souligné : une recherche sur la destruction de l'art ne concerne pas seulement sa réception mais aussi sa création, dans la mesure où les deux sont liées. C'est particulièrement le cas, comme nous verrons, pour l'art moderne et contemporain.

Géographiquement et chronologiquement, cette étude se concentre sur le *hic et nunc*, le monde occidental après la Seconde Guerre mondiale. Mais elle vise à interroger l'historicité et la spécificité de la situation dans laquelle nous nous trouvons en traitant le XIX^e et le début du XX^e siècle ainsi que – dans une mesure toutefois bien moindre – d'autres parties du monde. En partant de l'hypothèse généralement acceptée que la Révolution française a marqué un changement décisif dans l'histoire de la destruction et de la préservation de l'art, mais aussi du fait que les développements ultérieurs n'ont jamais été étudiés dans leur ensemble, ce livre entend observer ce qui a changé dans le monde depuis la Révolution dans la manière dont les œuvres d'art ont été volontairement endommagées ou éliminées, et ce que cela nous apprend sur la façon dont elles ont été définies, produites, valorisées et dévalorisées.

Après un examen des théories, des méthodes et de la terminologie (chapitre 1), le chapitre 2 cherche à résumer le long développement historique du phénomène qualifié d'« iconoclasme » ou de « vandalisme » et

d'identifier ses principales articulations. Les chapitres 3 à 5 traitent des actes d'agression pour lesquels des motivations et justifications politiques ont été mises en avant : l'élimination des monuments et symboles communistes (chapitre 3), les cas isolés de violence dans les sociétés démocratiques (chapitre 4) et, de façon plus limitée et provisoire, les us et abus des images en dehors du monde occidental (chapitre 5). Le chapitre 6 est consacré aux relations changeantes, depuis le XIX^e siècle, entre les images et les stratégies politiques d'un côté et, de l'autre, les images produites industriellement et les œuvres d'art. Le chapitre 7 met en évidence la dimension politique de l'idée de liberté de l'art, en parallèle et opposition avec l'usage propagandiste de l'art dans les États communistes, ainsi que la réception conflictuelle de « l'art libre » à l'Ouest. Les expressions agressives de ce conflit sont ensuite étudiées en fonction des assaillants et des contextes : destructions exécutées ou ordonnées par les propriétaires des œuvres ou des autorités légales remettant en cause le droit moral de l'artiste et sa liberté d'expression (chapitre 8) ; destructions perpétrées – le plus souvent de manière anonyme – en plein air et dans les espaces publics (chapitre 9) ; destructions opérées par des individus stigmatisés dans le cadre sanctifié et protégé des musées (chapitre 10). À l'autre extrémité de la légitimité sociale, on trouve les destructions justifiées par des raisons d'embellissement, d'hygiène, de modernisation ou de profit (chapitre 11). Dans l'art d'église, les changements esthétiques et liturgiques contribuent à une définition de l'autonomie de l'art en relation avec le sacré (chapitre 12). Le chapitre 13 est dédié aux liens particuliers que la théorie et l'histoire de l'art moderne entretiennent avec la destruction des œuvres, tant métaphorique que réelle. Les cas où l'élimination est expliquée par le fait que des œuvres n'auraient pas été reconnues en tant que telles sont analysés dans le chapitre 14. Enfin, je propose dans le chapitre 15 de considérer la dégradation ou la destruction physiques comme des formes extrêmes d'un phénomène bien plus large, celui de la disqualification de l'art, un processus continu qui peut être vu comme le versant négatif de la construction du patrimoine artistique.

Il est inutile de préciser que l'étude d'un sujet aussi vaste ne saurait être exhaustive. Celle-ci vise à dresser la carte d'ensemble de ce champ plutôt qu'à établir dans tous leurs détails les particularités de l'une ou l'autre de ses parcelles. Les hasards de la vie et du travail de recherche ne peuvent pas ne pas avoir influencé la récolte et la sélection des informations. Néanmoins, j'ai tenté de rendre compte à la fois de l'exceptionnel et du représentatif. Malgré mon intention généralisatrice,

⁵ Voir Werner Busch (éd.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Munich et Zurich, 1987.

j'ai recherché la plus grande précision possible et lorsque la quantité et la qualité de l'information (ainsi que l'espace disponible) le permettaient, les exemples ont été développés en véritables études de cas, qui doivent aider à identifier les facteurs impliqués dans ces situations complexes et à observer la manière dont ils interagissent. Chaque lecteur aura sans doute connaissance de faits ou d'idées qui pourront compléter, voire contredire certaines des données et des interprétations présentées ici. Les conclusions de cet ouvrage se veulent provisoires et j'espère que les travaux d'autres chercheurs viendront les affiner ou les supplanter.

Chapitre 1. THÉORIES ET MÉTHODES

Comme l'ont noté les rares auteurs qui se sont intéressés d'assez près à l'iconoclasme, la destruction de l'art est un sujet que les historiens de l'art préfèrent ignorer: Louis Réau y voyait une sorte de tabou, Peter Moritz Pickshaus un « non-thème ». David Freedberg estimait que « dans ce cas, l'absence d'intérêt équivaut à un refoulement » et l'expliquait par le fait que l'iconoclasme « met à mal toute idée persistante que nous pourrions avoir d'une base idéaliste ou d'un fondement formaliste interne pour l'histoire de l'art », autrement dit la croyance en une autonomie absolue de l'art (croyance qui, comme nous verrons, a grandement profité de l'iconoclasme¹).

Images de l'iconoclasme

La maigre historiographie qui existe sur le sujet appartient à l'histoire plus riche de la condamnation de l'iconoclasme, un sujet encore moins exploré mais dont on peut suivre la trace dans les images comme dans les textes². Dans le monde byzantin, les iconoclastes étaient dénoncés comme des blasphémateurs, dont la violence contre les images religieuses portait atteinte au prototype sacré lui-même. Mais dès la Réforme, ils furent considérés comme ignorants aussi bien que brutaux, et l'art, tout comme la religion, est apparu comme leur victime. La

[fig. 1]

¹ L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Paris, 1959, I, p. 7 (édition augmentée, éd. Michel Fleury et Guy-Michel Leproux, Paris, 1994, p. 1); P. M. Pickshaus, *Kunstzerstörer: Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*, Reinbeck bei Hamburg, 1988, p. 10; D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago et Londres, 1989, p. 421; D. Freedberg, *Iconoclasts and their Motives*, Maarssen, 1985, p. 7.

² Martin Warnke, « Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt der Kunst. Die Stellungnahmen von Schiller und Kleist zum Bildersturm », in M. Warnke (éd.), *Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks*, Francfort, 1977, p. 99-107; M. Warnke, « Ansichten über Bilderstürmer: zur Wertbestimmung des Bildersturms in der Neuzeit », in Bob Scribner (éd.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, 1990 (Wolfenbütteler Forschungen, XLVI), p. 299-325.