Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2018
Détruire

Préface

Jean-Yves Marc

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/10935>

DOI : [10.4000/perspective.10935](https://doi.org/10.4000/perspective.10935)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 11-15

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Jean-Yves Marc, « Préface », *Perspective* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 30 juin 2019, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/10935> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.10935>

PRÉFACE

Jean-Yves Marc

Tout ce qui a vie dans la nature vit sur ce qui végète, et les végétaux vivent à leur tour des débris de tout ce qui a vécu et végété : pour vivre il faut détruire¹.

La destruction, qui peut vouloir dire – c’est toute l’ambiguïté du français, que l’on ne retrouve pas nécessairement dans d’autres langues – à la fois l’action et le résultat de cette action, a revêtu depuis les antiquités les plus reculées jusqu’à l’actualité la plus récente un spectre de significations et de situations presque irréductibles à l’historiographie, que celle-ci ait pour ambition une vaste synthèse ou un simple ordonnancement typologique. Mais c’est un fait qu’objets, images ou récits n’ont jamais cessé implicitement ou explicitement de subir les effets ou de témoigner de ces formes infinies de destruction et, par là, de provoquer regrets ou remords, commémorations ou anathèmes, jubilations ou déplorations. C’est un fait aussi que l’historiographie contemporaine ne s’est jamais autant préoccupée d’en étudier les causes, les modalités ou les conséquences soit pour en pénétrer les ressorts métaphysiques, soit pour en conjurer les effets, soit pour éviter qu’elles ne se reproduisent, soit encore pour en limiter ou en réparer les dégâts². Faut-il s’étonner de cet intérêt que l’on se gardera ici de tenir pour complaisant ou morbide ? Les actualités les plus diverses et les plus brûlantes réactualisent à satiété une pratique qui est, pour ainsi dire, aussi congénitale à l’acte artistique que la fausse monnaie l’est à la monnaie, du facétieux mais plaisant *remake* du générique de la série *Mission : Impossible* de Bruce Geller lors d’une vente aux enchères à Londres, le 5 octobre dernier, d’une œuvre du graffeur Banksy jusqu’aux dramatiques dommages de guerre, qui affectent aujourd’hui les patrimoines historiques afghans, irakiens, maliens ou syriens. Qu’une société qui érige l’obsolescence – un mot qui n’est rien d’autre qu’une métastase rhétorique de la destruction – de ses réalisations comme la condition de sa propre perpétuation s’intéresse à sa mécanique intime rien, au fond, que de très naturel. Il semble tout aussi naturel que notre revue, qui s’est fait l’écho de la destruction dans le domaine des productions artistiques, dans sa dimension la plus dramatique, il y a à peine un an, s’intéresse également aux aspects plus généraux d’une pratique qui commence sans doute dès que l’humanité a cherché à conserver.

Parmi les premières destructions qui viennent à l'esprit des historiens de l'art, on trouve les grands récits mythologiques d'anéantissement qui sont aussi les destructions les plus dramatiques, les plus célèbres et donc les plus sollicitées. Des épopées d'Atrahasis (v. 1700 avant J.-C., mais dont les origines sumériennes remontent à 2700) ou de Gilgamesh (v. 1200 avant J.-C.), en passant par le récit du Déluge raconté aux chapitres VI, VII et VIII du livre de la Genèse dans l'Ancien Testament jusqu'à la submersion de l'Atlantide (dans le *Timée* et le *Critias* de Platon), on ne compte plus ces destructions totalitaires. Malgré le caractère presque toujours apocalyptique de ces anéantissements, les artistes qui en illustrèrent les différents épisodes furent plus nombreux à ne retenir que l'exemplarité de la menace ou de la punition que ceux qui trouvèrent leur inspiration dans la renaissance purifiée de l'après. Métaphores plus directement éloquentes des actualités militaires, malheureusement sans cesse recommencées, ou sources de méditation sur les revers de la fortune, les destructions de villes célèbres constituent une thématique majeure de la peinture occidentale, qu'elles soient provoquées par la seule colère divine comme à Sodome et Gomorrhe, par la colère divine prolongée par la vengeance des hommes, comme à Troie, ou encore par la volonté de puissance des hommes, comme à Corinthe ou à Carthage. Pour cette dernière, si la réalité de sa destruction violente a laissé des traces archéologiques tangibles, son anéantissement quasi biblique par le sel répandu et le passage de la charrue relève d'une ampliation légendaire d'ailleurs tardive. L'incendie très médiatique de Rome sous le règne de Néron, la prise de Jérusalem et la destruction du temple en 70 après J.-C., les prises successives de la ville par les Wisigoths d'Alaric en 410, par les Vandales de Genséric en 455 ou par les barbares réunis autour d'Odoacre en 476, fournirent également toutes sortes de motifs de destructions, évidemment présentées comme prémonitoires.

On change d'échelle avec la pratique romaine de la *damnatio memoriae*, commentée dans la présente livraison de la revue, puisque l'anéantissement ne concerne plus que quelques effigies, fussent-elles nombreuses comme dans le cas des empereurs romains, de Néron en particulier. C'est la même catharsis prophylactique que l'on trouve dans les différents iconoclasmes, qui ponctuent la vie et donc la mort des images (mais aussi des lieux), depuis les bris et dispersions de sculptures païennes par les chrétiens des premiers siècles, jusqu'aux destructions des images pieuses par les réformés, parfois organisés en croisades comme lors de l'année terrible de 1566, en passant par les épisodes funestes de la guerre aux figures de l'iconoclasme byzantin. Si la figure de Josias, restaurateur de l'autorité du Temple et destructeur des idoles, est toujours la référence obligée, les motivations sont chaque fois différentes et on commettrait une simplification réductrice en expliquant ces destructions par les mêmes raisons. Comment comprendre, par exemple, l'église de la Dormition de la Vierge à Merbaka ou celle de la Panaghia Gorgoeipikoos à Athènes (plus connue sous le nom de « petite métropole »), deux superbes monuments médio-byzantins du XII^e siècle, entièrement constitués de remplois antiques, somptueusement et savamment mis en valeur dans les murs, quand la fierté de la destruction se mêle si intimement à l'éloquence de l'appropriation³ ?

À partir du XVIII^e siècle, on observe une sécularisation des « vandalismes » – ce néologisme est une création de l'abbé Grégoire pendant la Révolution française –, même s'il reste toujours une dimension exorciste, sacralisante donc, dans des actions dont la violence apparaît de plus en plus choquante avec le développement d'une conscience patrimoniale⁴. Qu'elles soient complètes (prison de la Bastille) ou partielles (les tombeaux des rois de France à Saint-Denis), réversibles (la colonne Vendôme) ou définitives (cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert de Liège), les destructions contemporaines sont aussi plus médiatiques. C'est d'ailleurs l'effet recherché dans des épisodes plus récents et dont

tout le monde a vu des images, comme la destruction du pont de Mostar, la destruction des Bouddhas de Bâmiyân ou celle de plusieurs ensembles monumentaux de différentes époques à Alep, Apamée, Mari ou Palmyre. On a alors tôt fait de présenter une lecture manichéenne de ces destructions parfaitement photogéniques et efficacement médiatiques : la publication de la belle étude de Thomas W. Gaehtgens sur le bombardement de la cathédrale de Strasbourg en septembre 1914 (mais aussi sur l'incendie de la bibliothèque de Louvain), vient à point nommé pour historiciser cette criminalisation des destructions d'œuvres d'art⁵, criminalisation en l'occurrence grandement facilitée par la réputation de barbarie acquise par l'armée allemande après la destruction sous les bombes de la bibliothèque de Strasbourg, le 24 août 1870⁶. Dans l'échelle des valeurs, la destruction des œuvres d'art passe presque pour plus grave que la mort des hommes : « Tuez les hommes, mais respectez les œuvres. C'est le patrimoine du genre humain », s'exclame le pourtant très pacifiste Romain Rolland⁷.

Toutes les destructions ne sont pas négatives, *stricto sensu*, et certaines même sont créatrices, qu'elles le soient par nature ou par destination. Chacun connaît le concept de « creative destruction » théorisé par l'économiste austro-américain Joseph Schumpeter, désignant la clef d'un système productif qui a besoin d'une refondation permanente. Cette dynamique du renouvellement et du remplacement n'est pas étrangère aux arts. L'activité éditrice, par exemple, surtout dans les espaces contraints que sont les villes, ne peut s'en passer. Les grands travaux urbains du XIX^e siècle, Paris d'Hausmann, Vienne du Ring, Barcelone de Cerdà, Strasbourg et la Neustadt, connaissent de spectaculaires opérations de démolitions qui peuvent susciter fascination (Charles Marville) mais aussi réprobation (Victor Hugo, Charles Baudelaire, Karl Kraus). C'est que, depuis la Restauration, une sensibilité nouvelle pour l'histoire et ses objets de mémoire, progressivement prise en charge par l'État et des administrations spécialement organisées à cet effet – c'est la grande période de l'étatisation de l'histoire et du patrimoine –, et qu'une opinion éclairée, plus rarement publique, commence à faire la « guerre aux démolisseurs ». L'idée missionnaire d'une protection systématique et impérieuse d'un héritage qu'il faut soustraire à la destruction s'étend alors à presque tous les domaines de l'activité anthropique, non sans poser des problèmes conceptuels et économiques presque insurmontables : si des réalisations comme la salle des Départs de l'hôpital Raymond Poincaré (Garches), par l'artiste italien Ettore Spalletti, inaugurée en 1993, mais menacée par une restructuration des locaux, méritent à coup sûr d'être sauvegardées, les institutions publiques ne pourront prendre en charge toutes les réalisations financées par le 1 % artistique, datant des années Malraux jusqu'à nos jours, mises en danger par les dégradations malveillantes du public ou des maîtrises d'ouvrages incultes⁸.

Parmi les destructions créatrices, les spécialistes des différentes cultures matérielles, antiques, médiévales ou plus récentes, ne manqueront pas de penser aux fondements même du processus de découverte pendant les fouilles archéologiques. En archéologie, destruction et connaissance sont intimement liées. Comme dans la psychanalyse d'ailleurs, qui partage avec l'archéologie l'enfouissement et la destruction par la mise au jour : le parallèle a déjà été fait par maints auteurs, à commencer par Sigmund Freud et ses proches⁹.

Mais c'est néanmoins à la passion, à la fascination ou à la jubilation de la destruction que le rapprochement des arts et de l'inconscient fait penser¹⁰. Que l'on songe à la suggestivité prodigieuse des angoissants arrêts sur image que constituent maints tableaux des deux peintres fantastiques signant sous le nom de Monsù Desiderio, dans la première moitié du XVII^e siècle¹¹ ! Il est vrai qu'ils produisirent l'essentiel de leurs créations crépusculaires au pied de la silhouette tutélaire du Vésuve, dont l'ombre inquiétante avait maintes fois éprouvé les villes voisines, à commencer par l'éruption si fameuse de l'automne 79

après J.-C. Avec le développement d'une sensibilité pré-romantique dans la deuxième partie du XVIII^e siècle, on observe une fascination grandissante pour l'éloquence de la destruction. C'est un fait qu'au moment où les fouilles (Herculanum, Pompéi, le Palatin à Rome) et les voyages (la Morée, l'Archipel, l'Égypte, la Terre Sainte) les multiplient, les ruines, tour à tour pittoresques et angoissantes, suscitent alors d'innombrables exégèses et variations chez les philosophes et les artistes : Diderot, Volnay, Bernardin de Saint-Pierre, Van Witel, Piranèse, Hubert Robert, etc. Le public ne s'y trompe pas non plus, qui finit par rechercher dans la destruction une dramatisation autrement plus captivante que la création : « La chute d'une tour [attire] plus de spectateurs que sa construction », observe déjà l'auteur de *Paul et Virginie*¹². Si l'on veut qu'elle impressionne, la ruine doit sentir la mort, si c'est la main de l'homme qui en est le créateur, ou la maladie, si c'est le temps et la nature qui interviennent.

Que l'on songe enfin aux rêves les plus monstrueux des architectes nazis, au moment où, pendant les derniers mois de guerre, les villes allemandes subissent les destructions les plus brutales. Konstanty Gutschow, architecte et membre du NSDAP, et de l'*Arbeitsstab Wiederaufbau bombenzerstörter Städte* entre 1943 et 1945, se félicitait ainsi du bombardement de Hambourg au début de l'année 1944 : « Cette œuvre de destruction sera une bénédiction [...]. Les paroles du Führer, qui a affirmé que les villes détruites devaient ressusciter plus belles qu'auparavant, s'appliquent doublement à Hambourg. Nous ne verserons pas une larme sur la plus grande partie des bâtiments détruits¹³. » Cette apocalypse joyeuse relève certes d'une ivresse de la destruction, mais celle-ci est loin d'être suicidaire : elle pourrait même passer pour cynique lorsqu'on s'avise que ce même architecte fut chargé, après la guerre, de la reconstruction de plusieurs quartiers de Hambourg ou de Hanovre¹⁴. S'il n'est bien sûr pas question d'amalgamer des pratiques poussées à l'extrême avec les pétitions révolutionnaires, mais plus anodines, des différentes avant-gardes du XX^e siècle, il n'en reste pas moins que la pratique de la *tabula rasa* ne peut être mise en œuvre sans une certaine violence, fut-elle métaphorique, symbolique ou tout simplement indolore. C'est d'ailleurs sans doute le but recherché. De manière à la fois sérieuse et suggestive, lorsque, en 1953, Robert Rauschenberg effaça, avec son accord, un dessin de l'un des plus grands artistes américains, Willem de Kooning, son aîné de vingt ans, pour proclamer la fin d'une pratique picturale et la naissance d'une autre. On ne compte plus ces performances, où c'est d'ailleurs le plus souvent une autodestruction qui est mise en œuvre : en mars 1960 au MoMA, Jean Tinguely avec son *Homage to New York* ; en 1968, l'autodafé des œuvres de et par Tania Mourad à l'hôpital de Villejuif ; en 1974, le clouage d'un pistolet en plastique sur une œuvre représentant le palais de Buckingham de et par Malcolm Morley ; en 1993, la démolition de la maison de Jean-Pierre Raynaud, maison dont les débris sont ensuite exposés au Centre d'art plastique contemporain de Bordeaux. Le comportement fantasque du graffeur de Bristol évoqué plus haut représente le dernier avatar, pour le coup épigonal, d'une mise en scène sans doute intéressée. Mais sa médiatisation stupéfiante a révélé implicitement l'osmose désormais parfaite entre création, destruction et consommation, entre œuvre d'art, image et média¹⁵.

Qu'elle soit la condition et le préalable d'une renaissance ou l'expression d'un anéantissement définitif, qu'elle soit révélatrice d'œuvres ou de significations cachées ou qu'elle soit tout simplement l'effet recherché d'une action créatrice, la destruction n'a jamais cessé de marquer la vie des arts, à partir du moment où ceux-ci s'inscrivirent dans le temps long d'une transmission. Comme si, au fond, c'était leur destruction ou la menace de celle-ci, et par conséquent la nécessité de les consacrer, de les collectionner, de les protéger pour les soustraire à l'évanescence, qui avait érigé l'effigie et l'image en œuvre

d'art¹⁶. Si l'on peut à bon droit vitupérer la vanité des attitudes de rupture ou déplorer la désinvolture avec laquelle les sociétés modernes traitent leurs patrimoines, il n'en faut pas moins se faire à l'idée que les vivants sont désormais plus nombreux que les morts et s'accommoder avec philosophie des conséquences de cette observation.

NOTES

1. Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, « Le bœuf », dans *Histoire naturelle*, publiée dans *Œuvres complètes de Buffon suivies de ses continuateurs*, Paris, Eymery et Fruger, 1828-1829, p. 154.

2. David Engels, Didier Martens et Alexis Wilkin (dir.), *La destruction dans l'histoire : pratiques et discours*, Bruxelles / Berne / Berlin, P. Lang, 2013.

3. Gisèle Hadki-Minaglou, *L'église de la Dormition de la Vierge à Merbaka (Hagia Triada)*, Paris, Vrin, 1992 ; Maria Fabricius Hansen, *The Eloquence of Appropriation. Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2003.

4. Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Paris, Hachette, 1959 ; Dario Gamboni, *La destruction de l'art. Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française* (1997), Estelle Beauseigneur (trad. fra.), Dijon, Les Presses du réel, 2015.

5. Thomas W. Gaehtgens, *La cathédrale incendiée. Reims, septembre 1914*, Danièle Cohn (trad. fra.), Paris, Gallimard, 2018.

6. Georges Bischoff, « Les Huns devant Strasbourg », dans *1870. Strasbourg brûle-t-il ?*, cat. exp. (Strasbourg, Archives municipales, Musée historique, médiathèque André-Malraux, décembre 2010), Strasbourg, Archives de Strasbourg, 2010, p. 8-13.

7. Romain Rolland, *Au-dessus de la mêlée* (1915), Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013, p. 49.

8. Dario Gamboni, « Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain », dans *La peinture et son public. Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, 1983, p. 2-28.

9. Sabina Spielrein, « Die Destruktion als Ursache des Werdens », dans *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*, n° 1, 1912, p. 465-502. Voir Lydia Flem, « L'archéologie chez Freud, destin

d'une passion et d'une métaphore », dans *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 26, 1982, p. 71-93 ; Peter Gay, *Freud, une vie*, Tina Jolas (trad. fra.), Paris, 1991, p. 195-198 ; Jacques Le Rider, *Freud de l'Acropole au Sinaï. Le retour à l'Antique des Modernes viennois*, Paris, PUF, 2002 ; Jean-Paul Demoule, « Les pierres et les mots : Freud et les archéologues », dans *Alliage*, n° 52, octobre 2003, p. 129-144.

10. Erich Fromm, *La passion de détruire. Anatomie de la destruction* (1974), Théo Carlier (trad. fra.), Paris, Le grand livre du mois, 2001.

11. *Enigma. Monsù Desiderio. Un fantastique architectural au XVI^e siècle*, cat. exp. (Metz, musées de la Cour d'or, 2004-2005), Metz, Musées de Metz / Éd. Serpenoise, 2004 ; Michel Onfray, *Métaphysique des ruines : la peinture de Monsù Desiderio* (1995), Paris, Librairie générale française, 2010 ; *Idem*, « Métaphysique des ruines. Même la mort meurt », dans *Brève encyclopédie du monde. Décadence. De Jésus à Ben Laden. Vie et mort de l'Occident*, Paris, Flammarion, 2017, p. 19-21.

12. Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*, Paris, P.-F. Didot le jeune, 1784.

13. Pour la citation, voir Peter Reichert, *La fascination du nazisme* (1991), Olivier Mannoni (trad. fra.), Paris, Odile Jacob, 2011, p. 295-296. De manière générale, sur le sujet, voir Werner Durth, Niels Gutschow, *Träume in Trümmern: Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940-1950*, Braunschweig, F. Vieweg, 1988.

14. Jeffry M. Diefendorf, « Konstanty Gutschow and the Reconstruction of Hamburg », dans *Central European History*, vol. 18, n° 2, 1985, p. 143-169.

15. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images* (2001), Jean Torrent (trad. fra.), Paris, Gallimard, 2004.

16. Hans Belting, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art* (1990), Frank Muller (trad. fra.), Paris, les Éditions du Cerf, 2007.