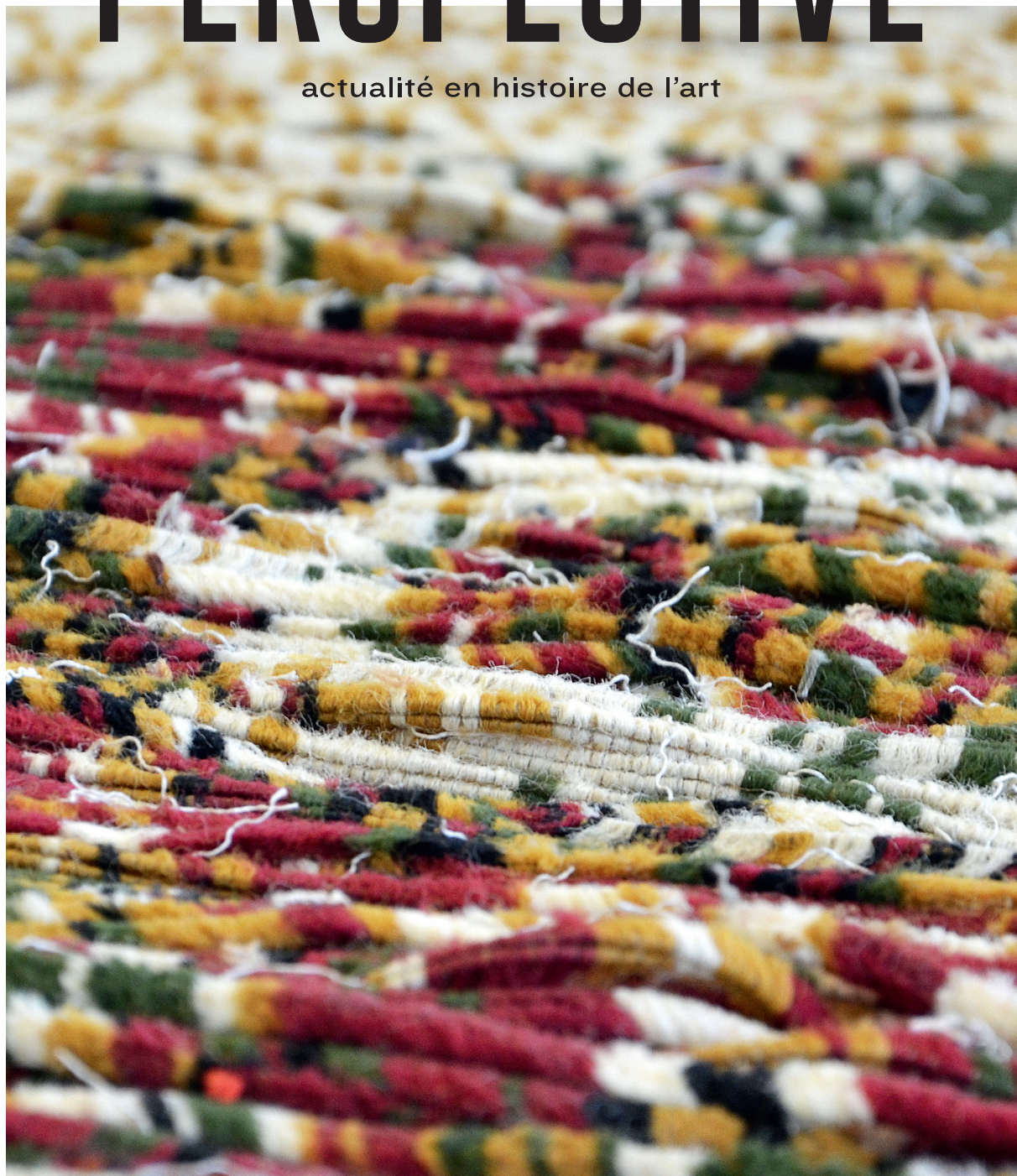


PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art



DÉTRUIRE

2018 -2 Institut national
d'histoire de l'art

2018 – 2

PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

DÉTRUIRE

Institut
national
d'histoire
de l'art



Perspective a été fondée en 2006 par Olivier Bonfait, son premier rédacteur en chef, dans le cadre de ses missions de conseiller scientifique au sein de l'Institut national d'histoire de l'art. Marion Boudon-Machuel (2008-2012), Pierre Wachenheim (2012-2013), puis Anne Lafont (2013-2017) lui ont succédé. Judith Delfiner en est la rédactrice en chef depuis septembre 2017.

Directeur de publication

Éric de Chasse

Rédactrice en chef

Judith Delfiner

Coordination éditoriale

Marie Caillat

assistée d'Abel Debize et Hortense Naas

Coordination administrative

Amélie de Miribel

assistée de Karima Talbi

Conception graphique et mise en page

Anne Desrivières

Logo

Marion Kueny

Édition

INHA – Institut national d'histoire de l'art
2 rue Vivienne – 75002 Paris

Diffusion

FMSH-diffusion

18, rue Robert-Schuman

CS 90003 – 94227 Charenton-le-Pont

Cedex

Impression

Alliance partenaires graphiques

19, rue Lambrechts – 92400 Courbevoie

Comité scientifique

Laurent Baridon

Jérôme Bessière

Olivier Bonfait

Marion Boudon-Machuel

Esteban Buch

Anne-Élisabeth Buxtorf

Giovanni Careri

Thomas Kirchner

Rémi Labrusse

Michel Laclotte

Johanne Lamoureux

Antoinette Le Normand-Romain

Jean-Yves Marc

Pierre-Michel Menger

France Nerlich

Pierre Rosenberg

Jean-Claude Schmitt

Alain Schnapp

Philippe Sénéchal

Anne-Christine Taylor

Isabel Valverde Zaragoza

Caroline Van Eck

Bernard Vouilloux

Comité de rédaction

du volume *Détruire*

Laurent Baridon

Cécile Colonna

Ralph Dekoninck

Pierre-Olivier Dittmar

Dario Gamboni

Jérémie Koering

Rémi Labrusse

Jean-Yves Marc

François Michaud

Philippe-Alain Michaud

Jean-Claude Schmitt

La version numérique de ce numéro est accessible sur le site de la revue :

<https://journals.openedition.org/perspective/10174>

Pour citer un article de la revue, veuillez indiquer la mention suivante : *Perspective* : actualité en histoire de l'art, 2018–2, p. 000-000.

Pour visiter le site Internet de la revue :

<https://journals.openedition.org/perspective>

Pour s'abonner ou se procurer un numéro, visiter le site du Comptoir des presses d'universités : www.lcdpu.fr/revues/perspective

Pour écrire à la rédaction : revue-perspective@inha.fr

EAN : 978-2-917902-48-6

ISSN : 1777-7852

Périodicité : semestrielle

Dépôt légal janvier 2019

Date de parution : décembre 2018

© INHA

La revue *Perspective* est soutenue par l'Institut des Sciences Humaines et Sociales du CNRS.



REMERCIEMENTS

à François Boisivon, Julia Castiglione, Françoise Jaouën, Florence Rougerie, Bérénice Zunino, traducteurs des textes de ce volume, pour leur justesse et leur travail précieux avec les auteurs, ainsi qu'à Enrica Boni, Olga Grlic, David Jurado, Antje Kramer, Bronwyn Mahoney, Hortense Naas et Delphine Wanes ;

à Christian Debize et Pierre Vanni (ENSAD de Nancy), ainsi qu'à Paul Berges, Camille Berniard, Yvonne Corbière, Maya Cunat, Jules Durand, Valentin Garcia, Quentin Gaudry, Galaad Gonzales, et Emma Zampieri ;

à Raphaël Cuir, Véronique Pintelon, Marion Kueny (ESAD de Reims), ainsi qu'à Souleymane Adéomi, Eva Bernard, Paul-Émile Bertonèche, Alexis Enkonda, Victor Gorini, Victor Le Gennec, Tanguy Muller, Cécile Renoult, Solène Untereiner, Marianne Veyron, Vincent Villain, et tout particulièrement à Ouassila Arras ;

à El Anatsui, Elisabeth L. Cameron, Gabi Doff-Bonekämper, Carola Lentz, Gervasio Sánchez, Ramon Sarró, Antonio Zac ;

à Fabrice Bessière (Reuters Paris Pictures) ; Carol Braide, Evelyn Owen (The Africa Center) ; Clare Chapman (Anish Kapoor Studio) ; Lotte Parmley (Lisson Gallery) ; Nathalie Pauwels (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen) ; Marceau Rivière, France Rivière (Galerie Sao) ; Grazia Visintainer (Kunsthistorisches Institut in Florenz) ; Hans Zimmermann (Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar) ;

à Brigitte Bourgeois et Marie Lionnet (*Technè*) ; Julie Ramos (*Regards croisés*) ; Pierre-Olivier Dittmar et Marie-Luce Rauzy (*Techniques et Culture*), Maïra Muchnik (*Gradhiva*), Amélie Canu, Christine Jungen et Anne de Sales (*Terrain*) ;

à l'équipe du Comptoir des presses d'universités pour leur soutien et leur disponibilité ;

à l'équipe de l'INHA, et tout particulièrement à Marine Acker, Hélène Boubée, Lionel Bruno, Éric Fouilleret, Alain de France, Agathe Hostachy, Hélène Lepage, Marie-Laure Moreau, Elsa Nadjm, Anne-Gaëlle Plumejeau, Roselyne Quero, Marc Riou ;

à tous les membres des comités scientifiques et de rédaction, ainsi qu'à tous les chercheurs auxquels nous nous sommes adressé durant la préparation de ce numéro, pour leur précieuse collaboration.



ÉDITORIAL

6 – Judith Delfiner

PRÉFACE

11 – Jean-Yves Marc

DÉBATS

19 – *Des images faites pour être détruites*

Un dialogue entre Giordana Charuty et Jérémie Koering, introduit et modéré par Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt

37 – *Histoire de l'art et potlatch : regards croisés entre la France et le Canada*

Un débat virtuel entre Sonny Assu, Rémi Labrusse, Marie Mauzé et Charlotte Townsend-Gault, animé par Jean-Philippe Uzel

57 – *Préservations et destructions en temps de guerre*

Un débat entre Manlio Frigo, Maria Teresa Grassi, Alba Irollo et Brent Patterson, conduit par Marie Cornu

ENTRETIENS

85 – *Détruire, dit-elle*

Entretiens croisés avec Dominique Fury, Gaël Peltier et Michael Landy par François Michaud

105 – *De l'histoire sociale à la Bildwissenschaft avec Marx, Benjamin et Warburg*

Entretien avec Horst Bredekamp par Christian Joschke

ESSAIS

- 125 – *Iconoclasme, histoire de l'art et valeurs*
Dario Gamboni
- 147 – *Mutuler, tuer, désactiver les images en Égypte pharaonique*
Simon Connor
- 167 – *Entre monumentum et abolitio : le rôle des images et de leur destruction dans l'art romain*
Martin Galinier
- 175 – *Sur la destruction d'œuvres d'art au Moyen Âge*
Jean Wirth
- 189 – *Cosmoclasme. Les images de la destruction du système des objets du culte aux XVI^e et XVII^e siècles*
Ralph Dekoninck
- 209 – *Détruire, reconstruire, redéfinir : la fragmentation volontaire de la Santa Casa de Loreto et ses altérations répliquées*
Erin Giffin
- 219 – *Les iconoclasmes en Afrique : émergence d'un sujet d'étude*
Z. S. Strother
- 247 – *Perdre son époque. La destruction des statues parisiennes et leur conservation au moyen de la photographie. Une relation dialectique ?*
Beate Pittnauer
- 257 – *La comédie de destruction*
Philippe-Alain Michaud



- 273 – Résumés
- 285 – Crédits photographiques et droits d'auteur



Cosmoclasme.

Les images de la destruction du système des objets du culte aux XVI^e et XVII^e siècles

Ralph Dekoninck

Dans le cadre de son projet artistique consacré aux traces mémorielles et matérielles de la destruction par les Talibans des Bouddhas de Bâmiyân en mars 2001, six mois avant celle des deux tours du World Trade Center, Pascal Convert dit très justement, à propos des Talibans et du djihadisme contemporain, que, plus que de détruire des images, ils produisent des images de la destruction¹. En effet, il s'agit bien là de l'une des stratégies les plus éprouvées par le terrorisme international d'aujourd'hui : détruire en images les prétendues idoles et leurs soi-disant idolâtres pour forger de nouvelles images aux puissants effets viraux, images programmées pour propager la terreur et l'idéologie qui la sous-tend à l'échelle mondiale (MITCHELL, 2011 ; ALLOA, 2017). De ce point de vue, l'acte de filmer constitue bien le prolongement naturel de l'acte de détruire, voire tend à se confondre avec lui, car la violence est produite par et pour l'image (COMOLLI, 2016). La couverture du numéro 3 (2015) de la revue *Dar al-Islam*, magazine francophone en ligne de Daech, en offre une illustration : sous le titre « La destruction des idoles », elle nous montre la seule image d'une explosion, le feu de la détonation se mêlant à la noirceur de la déflagration dont l'objet nous reste invisible. Cette image spectaculaire s'il en est de la destruction, manifestation d'une colère divine aux accents hollywoodiens, se substitue à l'idole pulvérisée dont l'horreur appellerait ce déchaînement de la violence destructrice². Car le pouvoir de sidération de cette image d'horreur égalerait celui de l'image horrible qu'est l'idole aux yeux des djihadistes et qui justifie les pires violences.

Construire les images de la destruction

Une telle polarisation rappelle celle qui fut longtemps au cœur du christianisme, et cela depuis ses origines, polarisation que cette religion partage d'ailleurs en grande partie avec les deux autres religions du Livre. De ce point de vue, si Pascal Convert souligne à juste titre que la destruction des Bouddhas de Bâmiyân marque « un point d'origine, est un signe avant-coureur des destructions à venir, celle des corps, des œuvres,

de la mémoire » (CONVERT, 2016), il faut quand même rappeler qu'il s'agit aussi d'un des points d'orgue d'une longue histoire, celle de la spectacularisation et de la médiatisation de la destruction des idoles (DEKONINCK, 2018).

C'est sur un moment de cette histoire, situé au seuil de notre modernité, que l'on voudrait ici s'arrêter en réinterrogeant sous un jour particulier la crise iconoclaste du XVI^e siècle qui déchire une grande partie de l'Europe du Nord. Les stratégies terroristes contemporaines, qui poussent à son comble le lien profond entre image et violence, nous invitent à reconsidérer les scénarios de la production d'images de la destruction des images à une époque, celle des guerres de religion, où s'invente précisément une rhétorique visuelle de la destruction en image des images. Plus que de rendre compte d'une violence bien réelle dont les images furent les cibles, ces scénarios ont contribué à forger un imaginaire iconoclaste, au double sens d'un portrait fantasmatique que l'on construit de celui qui détruit les images et d'une représentation qui cherche à le détruire, par toutes les formes de défiguration. L'objectif est donc ici de déplacer le regard vers celui qui montre celui qui détruit ou plutôt vers celui qui construit une image de la destruction. Autrement dit, il s'agit de montrer non pas tant comment les destructions ont cherché à faire image – les casseurs d'images sont des faiseurs d'images (KOERNER, 2004, p. 111 ; LATOUR, WEIBEL, 2002) –, que la manière dont les images de ces destructions en ont construit un imaginaire et une mémoire fantasmatique (JONCKHEERE, 2016), souvent bien après les événements traumatiques.

Nous procéderons également à un second déplacement afin de révéler, sous la notion commune d'image, une réalité à vrai dire autrement plurielle. En effet, les travaux sur l'iconoclasme du XVI^e siècle ont eu tendance à approcher la réalité des destructions principalement à travers le prisme de la controverse sur l'image opposant protestants et catholiques, controverse qui occupe en effet un large pan de la réflexion théorique, voire théologique, de l'époque. Cette attention quasi exclusive portée à l'image occulte une part essentielle des destructions perpétrées à l'époque et de leurs mises en scène imagées : elles touchèrent une grande variété d'objets qui pour la plupart ne faisaient pas image, mais faisaient en revanche système, au titre qu'ils ressortissaient aux *ornamenta sacra*, à savoir à cet ensemble d'objets (essentiellement les pièces de l'orfèvrerie et de la paramentique liturgique) étroitement liés au culte eucharistique. Le terme « ornement » est dès lors ici à comprendre en son sens liturgique, lequel dérive de l'étymologie latine et grecque (*kosmos* en grec désigne l'ordre du monde comme la parure et l'équipement du guerrier) renvoyant à l'idée d'ordre et de convenance, c'est-à-dire d'adéquation à une fonction, voire même à ce qui en assure l'efficacité ou la performativité, tout le contraire donc du superflu auquel on a l'habitude d'attacher ce mot (MICHAUD, 2002 ; PREVOST, 2012 ; HEERING, 2016). Il existe un lien intime entre l'ornement et le rite ou le culte, ce dernier terme provenant du latin *cultus* qui renvoie également à l'idée de parer ou orner et honorer.

Les termes « iconoclasme », « beeldenstorm » en néerlandais et « Bildersturm » en allemand ne rendent dès lors pas totalement compte d'une réalité beaucoup plus complexe (DE JONGE, 1964 ; DUKE, 2009, p. 179-197). À la différence du terme assez générique d'« idolâtrie », qui couvre à l'époque toutes les croyances jugées fausses, que celles-ci soient ou non associées à des images, le terme opposé d'« iconoclasme », même si son usage est attesté en grec dès le début du VIII^e siècle et que ses occurrences latines ne sont pas rares dans la littérature de controverse du XVI^e siècle (BREMNER, 2008), est essentiellement une construction historiographique, jusqu'à devenir un concept central dans la définition même de l'histoire de l'art comme discipline. Comme l'écrit Charles Ford, « c'est l'Autre de l'histoire de l'art³ ». Quoi qu'il en soit de cette complexe historiographie

(SPICER, 2017), l'attention que les historiens de l'art ont tout naturellement portée aux sculptures et aux peintures détruites ou mutilées a conduit à occulter l'importance d'une certaine confusion non seulement entre tous les objets de culte, c'est-à-dire ceux qui sont vénérés – objets au premier rang desquels se trouvent les images –, mais aussi entre tous les objets du culte, c'est-à-dire ceux qui sont en lien avec le culte eucharistique, et sont dès lors investis d'une dimension sacrée qui dépend précisément de leur insertion dans un dispositif fortement structuré et hiérarchisé. Que ces objets fassent ou non image importe finalement peu, l'important étant leur intégration dans un complexe réseau d'autres objets, de gestes et de paroles. Plutôt que de parler d'iconoclasme, il conviendrait donc d'inventer le néologisme « ornamentaclasme » ou « cosmoclasme » (ce dernier étant plus fidèle aux racines grecques) pour désigner les destructions qui visent plus un système ou un monde ordonné très strictement que les objets qui le composent, la destruction s'apparentant, de ce point de vue, davantage à une déconstruction ou à une fragmentation qu'à une démolition. L'étymologie même du verbe « détruire » (*de-struere*) renvoie en effet plutôt à l'idée de déconstruire. On pourrait, dans le cas présent, parler également de déconnexion des unités d'un système, lequel correspond ici à celui de la messe qui a pour épiscentre l'eucharistie, à partir de laquelle se structure toute une hiérarchie de sacralités. La consécration de cet espace en est la clef. La désacralisation par la profanation est la réponse protestante. Il s'agira ici de rendre compte de la manière dont les images, particulièrement celles en lien avec la « furie » iconoclaste de 1566 dans les anciens Pays-Bas, mettent en scène cette dialectique entre consécration et exécution, entre ordre et désordre, entre monde et immonde.

Ce double déplacement – les images de la destruction plutôt que la destruction des images ; et les objets du culte plutôt que les objets de culte, les *ornamenta* plutôt que les *icones* / *idola* – invite à replacer au centre de l'attention la dimension tout à la fois iconique et objectale, et à interroger ainsi la façon dont les images nous parlent des objets comme celle dont les objets font signe. Comme bien des recherches l'ont rappelé ces dernières années (voir entre autres BASCHET, 2008, p. 25-64), contre une tendance à la dématérialisation et à la virtualisation – tendance qui fut, notons-le, celle de la défense catholique des images dès le XVI^e siècle, alors que les protestants s'évertuèrent à rappeler ce fait fondamental, reconduisant l'image à sa dimension matérielle et artificielle –, toute image est un objet et bien des objets font image sans être pour autant figuratifs. Le pas supplémentaire est d'envisager le « système des objets », pour reprendre le titre d'un des ouvrages de Jean Baudrillard (BAUDRILLARD, 1968), en déplaçant cette idée du domaine de la société de consommation étudiée par le sociologue français vers celui des ornements liturgiques de la première modernité et de son « système de rites », pour reprendre cette fois une expression de Jean Delumeau (DELUMEAU, 1971). D'un point de vue structurel, les enjeux sont assez semblables : un objet n'existe et ne prend sens que dans sa relation à d'autres objets et à un cadre général qui articule fonctions et significations.

Un portrait iconoclaste de l'idolâtrie catholique

Avant d'envisager la construction catholique d'un portrait imaginaire de l'iconoclasme, il convient préalablement d'examiner l'élaboration, du côté protestant, d'un imaginaire iconoclaste de l'idolâtrie catholique, en commençant par une image satirique protestante qui fustige le système cultuel et dévotionnel catholique. Il s'agit d'une gravure en triptyque de Robert de Baudous, éditée par Jacob de Gheyn II et datant de 1605 (**fig. 1**). Plus que les nombreux détails satiriques condamnant les attitudes superstitieuses des dévots



1. Robert de Baudous,
Représentation satirique de l'Église
catholique, planche centrale,
1605, Amsterdam, Rijksmuseum.

figurés, ou plutôt défigurés, il importe de retenir l'impression générale d'un univers où pullulent toutes les médiations matérielles. Ainsi, les autels prennent la forme d'un amoncellement d'objets les plus hétéroclites. L'accumulation des reliques et des ex-voto, signes les plus tangibles aux yeux des protestants des dévoiements d'une piété superstitieuse, prend par ailleurs l'apparence d'un véritable démembrement : les bras, les jambes, les têtes se confondent avec d'autres objets disparates, *membra disjecta* d'un corps monstrueux à l'image du corps des dévots représentés sous des traits caricaturaux, caricature conférant finalement à leurs ersatz imagés un surcroît d'humanité dont ils sont eux-mêmes dépourvus. C'est là une manière de rappeler que le véritable mal n'est pas à chercher du côté des images mais du côté des cœurs idolâtres.

Dans ce véritable bric-à-brac dévoilant un système cultuel et dévotionnel en apparence anarchique, mais dont l'ordre est pourtant strictement réglé, un autre détail doit retenir l'attention : celui de l'un des retables, à droite, représentant les *Arma Christi* au milieu desquels trône non pas l'agneau christique mais un âne. L'allusion à l'iconographie de la Messe de saint Grégoire apparaît ici clairement. Lié intimement au culte eucharistique,

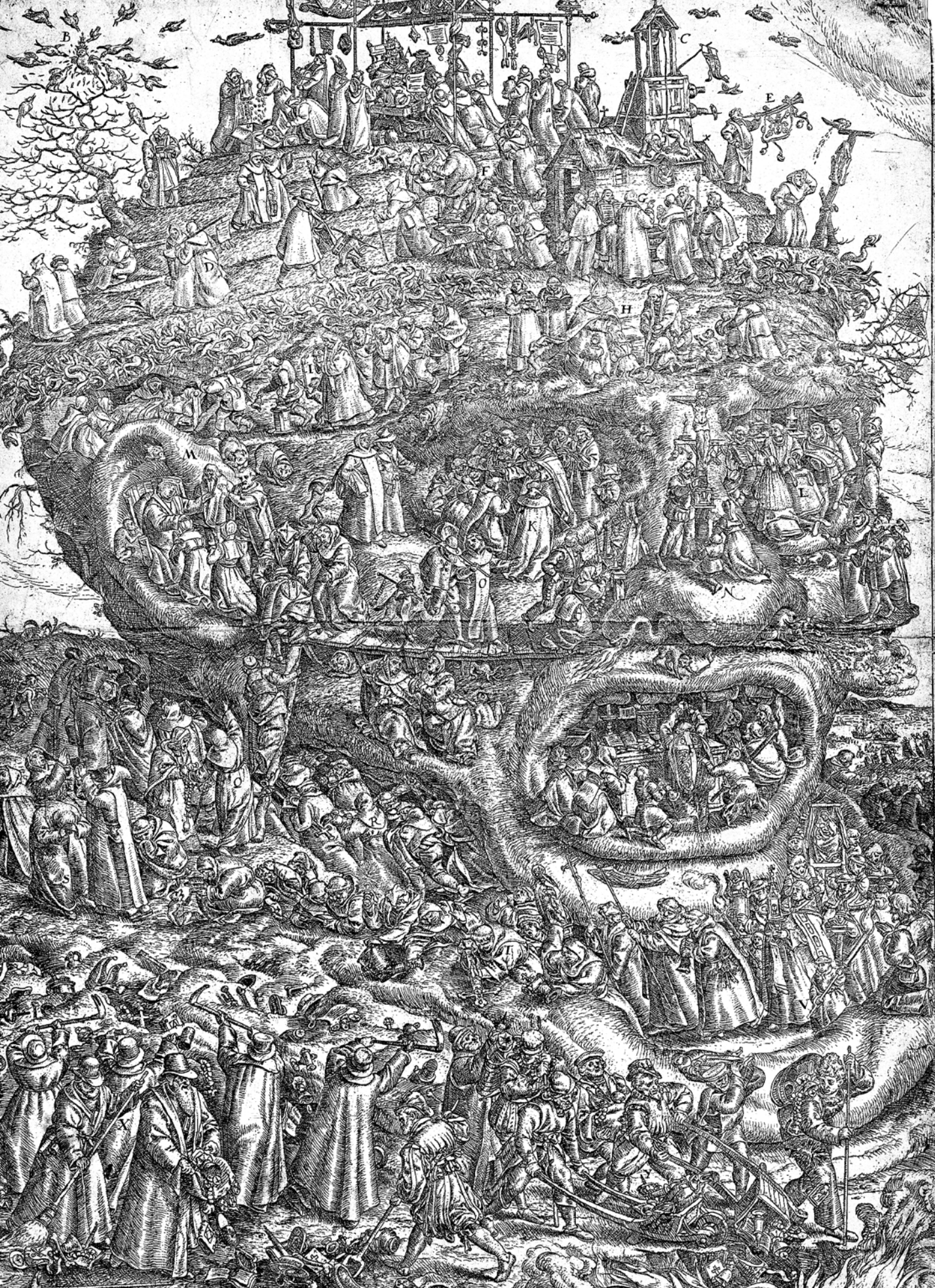
on sait que ce type de représentation fut l'objet de maintes critiques du côté protestant (COOPER, DENNY-BROWN, 2014 ; MEIER, 2006). Traités isolément, dans leur simplicité même, les *Arma Christi* ont pu toutefois faire figures d'antitypes des ornements liturgiques. Ainsi les voit-on figurés, comme dans une gravure anonyme éditée à Utrecht par Jan Amelisz au début du XVII^e siècle⁴, sous la forme d'un trophée de la pure foi christique opposé à l'empilement de richesses caractérisant le trophée papistique, exclusivement composé d'objets liturgiques. On voit ainsi que la sobriété comme le luxe naissent non seulement du retranchement ou de l'ajout d'objets, mais aussi de la nature et de la qualité de ceux-ci. Le montage de leurs matériaux qualifie la magnificence ou la sobriété, conçues comme vertu ou comme péché.

De là à faire de ces attributs le portrait même du pape, il n'y a qu'un pas, que franchit Tobias Stimmer dans une gravure datant de 1568-1574, gravure qui a largement circulé jusqu'au XVII^e siècle (**fig. 2**). Sous le titre de *Gorgoneum caput*, elle nous montre un portrait du pape composé, à la manière d'Arcimboldo, d'une accumulation d'objets religieux, et principalement d'objets liturgiques, l'œil étant formé par un calice et une hostie, la joue par une patène et la bouche par une burette, tandis que la tiare prend la forme d'une cloche (ELSIG, SALA, 2013, p. 111). Elle est par ailleurs accompagnée d'un texte du poète strasbourgeois Johann Fischart qui rapporte cette image à la découverte par les jésuites de la tête de Méduse Gorgone aux abords des « îles nouvelles », autrement dit du Nouveau Monde. Ce portrait pétrifié et pétrifiant, image monstrueuse et mortifère, vient ainsi dénoncer une Église dont la puissance passe par l'imposition de ce « fatras » d'objets qui n'ont de disparate que l'apparence, puisque leur emboîtement fonde le pouvoir pontifical. Cette diabolique mécanique, digne de la plus sophistiquée horlogerie ou lointain souvenir de l'idole de métaux apparue en songe au roi Nabuchodonosor (Daniel 2, 31-35), semble toutefois fort fragile, et l'on imagine aisément que le fait d'extraire de ce savant montage le moindre objet ferait s'écrouler l'ensemble.

Comme le rappelle Philippe Kaenel à propos de cette même gravure, le monstre est ce qui « se montre » : « On pourrait dire qu'ici la *monstration* du monstre prend valeur de démonstration » (KAENEL, 2000, p. 95), et l'on pourrait ajouter de démonisation et de destruction. Il en va de même d'une autre image quasiment contemporaine : il s'agit de la gravure attribuée à Marcus Gheeraerts l'Ancien et que l'on peut dater approximativement de 1566⁵ (GÖTLER, 1997 ; KOERNER, 2004, p. 111-114), ou à tout le moins situer dans le prolongement immédiat de la crise iconoclaste qui frappa les anciens Pays-Bas à cette date (**fig. 3**). Sous les apparences chaotiques d'un rassemblement de pratiques

2. Tobias Stimmer, *Gorgoneum caput*, vers 1568-1574, Zürich, Zentralbibliothek.





religieuses, elle représente les traits monstrueux d'un moine défiguré par une espèce de gangrène. Représentés avec une distance qu'on pourrait dire quasi ethnographique, les usages religieux ici dépeints ne laissent transparaître la charge critique qu'à travers quelques détails à peine perceptibles, comme la présence de singes imitant les pratiques jugées superstitieuses, ce qui confère à l'ensemble du portrait-paysage une dimension simiesque. Toutes ces pratiques usent et abusent d'objets sacrés qui sont ainsi intimement liés à une série de rites, à commencer par les sept sacrements dont certains sont rapportés aux organes des sens, comme la bouche pour l'eucharistie et la confession pour l'oreille. Cela revient à assimiler de nouveau le culte catholique à une sensorialité débridée et surtout à une piété trop matérielle. De ces grottes sensorielles, qui ne manquent pas d'évoquer lointainement la caverne platonicienne⁶, émerge donc un portrait grotesque qui donne l'impression d'être rongé par une sorte de vermine. Mais c'est surtout à la base de l'image que se révèlent ses véritables fondations : on y découvre un attroupement de calvinistes en train de déterrer à coup de pioche une multitude d'objets formant un amas indiscernable au sein duquel on reconnaît finalement très peu d'images, les ornements liturgiques formant le gros de cette « quincailleterie ». Le tout est emmené par brouettes et précipité dans un feu infernal qui coïncide avec le cœur du moine idolâtre. Faisant face aux calvinistes, les catholiques cherchent tant bien que mal à consolider les remblais à l'aide de ces mêmes objets, alors que passe derrière eux une procession, avec en tête un ostensor et ce qui apparaît être un reliquaire. Tels sont les fondements matériels et non spirituels, ainsi sapés, de cette tête tout aussi gorgonesque de l'Église papistique.

Un tel imaginaire résonne avec une métaphore qui court dans la littérature pamphlétaire tant protestante que catholique : celle de la souillure. Pour rester du côté protestant, elle renvoie à l'idée de propagation d'un mal infectant en profondeur le corps même de l'Église dont le visage, comme on vient de le voir, apparaît être défiguré par cette surcharge sacrale qui est une surcharge objectale. Car le symptôme le plus visible de ce mal est précisément la prolifération d'objets polluant une pureté fantasmée, objets qui sont perçus non plus comme les moyens mais comme les causes des fausses croyances dont ils assurent la contamination. Et s'ils restent des moyens, ce sont ceux utilisés par le Diable pour détourner de Dieu l'âme des fidèles, comme le montre très clairement une gravure datant de 1566 (**fig. 4**) et qui offre une forme de littéralisation visuelle de la métaphore de la purgation, seul moyen d'extirper l'idolâtrie (GÖTTLER, 1997 ; ELSIG, SALA, 2013, p. 40) : une troupe de gueux, munis de balais et de seaux d'eau, se débarrassent d'une série d'objets parmi lesquels on distingue des morceaux de sculptures à peine dégrossies, tout au plus des moignons informes, mêlés à des calice, patène, crucifix, burette..., autant d'objets assimilés à des déchets souillant la maison de Dieu et que le Diable, véritable propriétaire de cet attirail, pour



4. Anonyme, *Purification de l'idolâtrie*, 1566, Amsterdam, Rijksmuseum.

3. Marcus Gheeraerts (attribué à), *Allégorie de l'iconoclasme*, vers 1566-1568, Londres, British Museum.

ne pas dire de cet arsenal, comme le précise la légende au-dessous de l'image, tente de sauver *in extremis*, avec ces paroles qui figurent à sa droite : « Tout est perdu, que vous priiez ou vous chiez [sur ces objets], j'en ai déjà tiré la meilleure partie », façon d'insister sur le fait que sacralisation et profanation reviennent au même, et que le mal est fait. Concomitamment, son suppôt papal chevauche, telle la prostituée de Babylone, la bête de l'Apocalypse que vénèrent les catholiques au pied de l'autel où elle trône. Cela prouve à nouveau que l'essentiel est là : derrière l'encombrement matériel et visuel, le vrai visage de l'Église catholique, dépeint à nouveau sous les traits les plus monstrueux (cette fois non plus mythologiques mais bibliques), apparaît sur l'autel, centre du système cultuel et dévotionnel, point névralgique qu'il s'agit d'attaquer en son cœur.

C'est bien ce que les « casseurs » en 1566, comme l'avaient fait leurs prédécesseurs au début du siècle, ont visé en s'en prenant à tout ce qui participait de l'efficacité du système liturgique, à commencer par les hosties elles-mêmes, situées au centre de ce système. On peut parler de la coexistence de différentes stratégies de destruction : d'une part, celle qui consiste à faire disparaître, souvent par le feu, la moindre trace de l'ancien système de croyance, dans un même objectif de purification, qui ira parfois jusqu'au blanchissement des murs⁷. À côté de cette stratégie d'effacement de la mémoire et de retour à une pureté fantasmée – laquelle, soulignons-le, continue malgré tout à faire image –, l'autre stratégie consista à construire une mémoire de la destruction en préservant les traces de ce qui s'apparente moins à une annihilation qu'à une mutilation. Cette stratégie fut particulièrement d'application pour les images dont le substrat matériel et toute la dissemblance, devenue pour ainsi dire monstrueuse, fut rendue visible durablement, sans éviter pour autant de créer une inquiétante étrangeté qui n'a pas dû manquer de susciter une certaine forme de fascination. L'ambivalence de cette dernière n'eut d'égale que celle du geste destructeur, caractérisé par « une logique contradictoire qui tout à la fois nie et présuppose que les objets ont un pouvoir particulier » (COTTIN, 1994, p. 258) et qui continue dès lors à participer au système de croyance qu'il veut mettre en cause. L'idole-Gorgone doit être abattue pour que cesse son empire sur les âmes.

Une troisième stratégie qui ne se déploie pas dans le temps long de la mémoire collective, mais dans la performance hautement ritualisée du geste éphémère, est celle de la dérision qui peut d'ailleurs se prolonger dans la première (*damnatio memoriae*) ou la seconde stratégie (*memento mori*). Mais elle se trouve aussi prolongée, voire anticipée, par la forte charge caricaturale des images polémiques que l'on vient d'analyser. Comme l'écrit Olivier Christin, « la parodie, injure ordonnée et collective (puisqu'elle suppose des acteurs qui connaissent leur rôle et un public qui comprenne les allusions à l'original) n'a plus qu'un rapport lointain avec le défolement passager et le brusque accès de violence : c'est l'Église elle-même qui est visée à travers ses prêtres, ses sacrements, ses signes. Les iconoclastes se mettent à la place du clergé, singent les offices, détournent les objets sacrés de leur usage consacré ou leur en substituent d'autres » (CHRISTIN, 1991, p. 144). La raillerie qui s'exprime avec rage, en actes ou en images, plutôt que de détruire déconstruit de l'intérieur le système en le singeant, ce qui ne manquera pas, comme nous le verrons, d'inspirer la contre-attaque graphique du côté catholique. Les textes nous rapportent que c'est en criant, en chantant et en dansant (dans une espèce de relation inversée à la scène de liesse qui caractérise l'adoration du Veau d'or) que la foule prit possession de l'espace ecclésial en vue de le profaner. Ainsi Claude de Saintes écrit à propos des hérétiques en 1562 qu'ils « ne se sont pas contentez de rober tout, ains ont accoustumé de profaner honteusement et de brusler les parements et ornements des Eglises, de s'en mocquer et de rire de ceulx qui les ont enrichies, de farcer, blasphemer et badiner contre l'honneur et service qu'on fait à Dieu et à ses saints » (SAINTES, 1562, fol. 20-21, cité par CHRISTIN, 1991, p. 142). Profaner

équivalait à reconduire dans le monde ce qui en a été séparé, ce qui a été soustrait à l'usage commun (AGAMBEN, [2005] 2006). Nombre d'objets liturgiques sont ainsi détournés de leur fonction consacrée et ramenés de façon sacrilège à un usage mondain, et souvent le plus bas, afin de forcer les extrêmes, lesquels restent malgré tout placés sur une même échelle régie par un même système de valeurs et de croyances.

Toutes les parodies de messe ou de procession sont là pour l'attester. Elles rejouent et déjouent les relations entre les objets et les gestes qui leur étaient intimement liés. Le sort réservé aux ornements sacerdotaux, autrement dit aux vêtements liturgiques, est, de ce point de vue, assez symptomatique, non seulement en raison de leur statut singulier, en tant qu'objets bénits qui font pour ainsi dire corps avec l'officiant, mais aussi parce que le vêtement, aussi riche soit-il, constitue l'objet le plus quotidien qui soit, et qui peut dès lors être le plus aisément profané ou parodié. Quand ils n'étaient pas détruits, les vêtements consacrés étaient tournés en dérision en étant revêtus par les profanateurs et portés dans des formes de processions carnavalesques⁸. L'exemple du sac des églises d'Orléans cité par Olivier Christin est assez exemplaire : les iconoclastes « ayans ravy les ornemens et vestemens sacerdotaux, ils en abusaient en dérision, faisans vestir quelqu'un de leur troupe comme s'il eust voulu chanter la Messe, le promenaient par la ville, chantans par moquerie le *Te Deum laudamus* ou *Requiem Aeternam* » (LE MAIRE, 1648, p. 212, cité par CHRISTIN, 1991, p. 144-145). Tout cela se fait dans un semblant d'anarchie ; un semblant seulement car il a bien été démontré à quel point tous ces actes parodiques sont hautement ritualisés (DAVIS, 1973 ; DEYON, LOTTIN, 1986 ; CROUZET, 1990 ; MICHALSKI, 1993, p. 75-98 ; WARNKE, 2002), d'aucuns ayant même pu parler d'une liturgie iconoclaste (WANEGFFELEN, 2002, p. 77). Détruire un monde pour en instaurer un nouveau consiste d'abord à déstructurer l'ordre qui le régit, et cela passe par la parodie des rites et des ornements.

En contrepoint de ce cosmoclisme protestant, et un siècle plus tard, il est intéressant de remarquer la façon dont la vision réformée a cherché à rendre compte en image d'un même cosmoclisme, mais catholique cette fois : une gravure satirique de Johan Van den Aveele (**fig. 5**) nous montre des catholiques qui réinvestissent la cathédrale d'Utrecht en 1672, suite à l'invasion française (VANHAELEN, 2012, p. 137-141). Dans une furie, plus indescrivable encore, ils abattent, hache à la main, non plus d'improbables images mais les quelques meubles et objets du culte protestant (chaire, fonts baptismaux, chaises, livres...), le tout précipité dans un amas assez informe qui ressemble à un bûcher, mais qui doit être plutôt un nuage de poussière. La destruction prend à nouveau la forme d'un nettoyage comme l'attestent les nombreux balais et seaux d'eau, eau également bénite comme on le devine par la présence des goupillons. Parlant des béguines qu'on distingue à l'arrière-plan, Tobias van Domselaer écrit dans son *Het Ontroerde Nederlandt* de 1676 : « Maintenant, leur tour est venu, elles brossent, elles frottent, elles récurent et lavent



5. Romeyn de Hooghe d'après Johannes Jacobsz Van den Aveele, *La cathédrale d'Utrecht nettoyée de tous les objets protestants*, 1675-1700, Amsterdam, Rijksmuseum.

l'église pour la rendre si propre qu'aucun air de geuzerie ou d'hérésie ne puisse plus être senti » (VAN DOMSELAER, 1676, p. 290). L'espace ainsi nettoyé et reconsacré ou réconcilié (SPICER, 2013) est sur le point d'être réinvesti par les ornements catholiques, une culture matérielle étant remplacée par une autre, bien plus ostentatoire. Comme le souligne Angela Vanhaelen, le paradoxe est que cette scène d'iconoclasme catholique rejoue le passé en cherchant à l'éradiquer (VANHAELLEN, 2012, p. 140).

Un portrait iconoclaste de l'iconoclasme protestant

Comme le souligne Nadège Bavoux, l'Église a su prendre son parti des profanations « qui sont paradoxalement le meilleur indicateur de la réussite de l'entreprise de sacralisation des ornements liturgiques. En effet, de la même manière que l'iconoclasme et le culte des images ne sont que les deux faces opposées d'un même phénomène, la critique radicale et la destruction ritualisée du vêtement ne sont que le revers de sa valorisation. Certes, la transgression suscite le scandale, mais elle n'abolit pas l'interdit. Mieux, elle fournit souvent le prétexte à sa réaffirmation » (BAVOUX, 2012, p. 516-517).

Envisageons donc à présent la réplique catholique. Quelles images proposa-t-elle de la destruction ? Une même stratégie de défiguration, mais cette fois de l'iconoclaste, apparaît

très tôt dans l'imagerie polémique catholique, comme dans une gravure sur bois tirée d'un pamphlet datant de 1525-1527 qui porte sur les méfaits des luthériens en Bavière (fig. 6). On y voit une troupe d'iconoclastes en train de détruire une grande variété d'objets, parmi lesquels une table

6. Anonyme, *Un pieux chrétien parle et exhorte les personnes sacrilèges à cesser là leurs destructions*, dans *Eyn Warhaffig erschrocklich Histori von der Bewischen uffrur*, vers 1525-1527, Nuremberg, Scheurl-Bibliothek.



d'autel renversée, brisée par un personnage à la chevelure enflammée, évoquant le feu démoniaque qui l'anime. Ciboire, reliquaire, clochette, bénitier, livre liturgique..., tout gît à même le sol parmi les débris d'images. C'est un monde littéralement éclaté qui nous est donné à voir. Une cinquantaine d'années plus tard, mais en France cette fois, l'image liminaire (**fig. 7**) de l'ouvrage signé par Gabriel de Saconnay, *Discours des premiers troubles advenus à Lyon* (SACONNAY, 1569 ; ELSIG, SALA, 2013, p. 43), montre les huguenots sous les traits de singes (selon un jeu de mots huguenot / guenon) s'en prenant à la ville de Lyon, symbolisée par le lion à l'avant-plan, le tout étant accompagné d'un extrait du chapitre XIII de l'Apocalypse : « Puissance a esté donnée à la beste de blasphemer contre Dieu & son tabernacle, & ceux qui habitent au ciel. Et luy a esté permis faire guerre contre les Saints & les vaincre ». Outre un iconoclaste tirant à l'arquebuse sur un crucifix – qui se laisse aisément assimiler au Christ en Croix lui-même –, tandis que l'un de ses comparses traine un semblable crucifix sur lequel s'acharne à coups de marteau un troisième singe, un détail doit retenir l'attention : celui, au centre, du singe huguenot portant une chasuble et tenant un calice, nous offrant ici le versant critique de tous les rites parodiques que l'on vient d'évoquer du côté protestant. Prenant au pied de la lettre la dérision protestante, ou proposant pour ainsi dire une parodie de la parodie (on singe ceux qui singent), de telles images en dévoilent toute la folie et la bestialité.

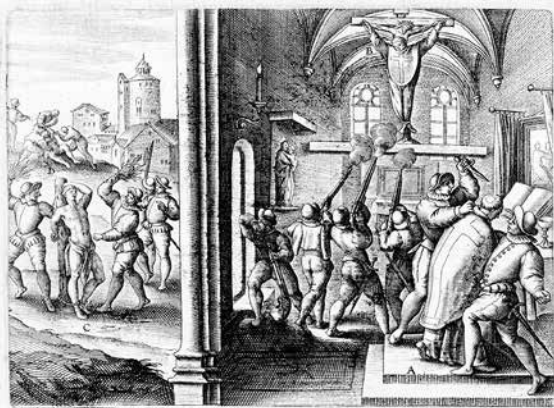
Un trait distinctif apparaît ainsi dans ces images produites du côté catholique : elles insistent sur les relations que les ornements liturgiques entretiennent avec ceux qui les manipulent, façon de souligner que ces objets n'ont de sens qu'en lien avec la liturgie qui, seule, leur confère une certaine sacralité. Par rapport aux deux interprétations dominantes de l'iconoclasme – considérer les images soit comme les moyens pour viser ultimement un pouvoir à abattre, soit comme l'objet-même de cette violence –, il importe dès lors de prendre en considération la *translatio* non seulement entre l'image et le modèle qu'elle incarne (au centre de la problématique de l'idolâtrie) ou entre l'image et le pouvoir politico-religieux qu'elle symbolise, mais entre l'objet-image et celui qui l'« actionne » dans le cadre de la ritualité. C'est ce que vient illustrer de façon très explicite une gravure (**fig. 8**) tirée du *Theatrum crudelitarum haereticorum nostri temporis*, ouvrage publié en 1587 par Richard Verstegan, un catholique anglais exilé sur le continent (VERSTEGAN, 1587 ; VERSTEGAN, [1587] 1995). La scène se passe en l'église de Houdan dans le diocèse de Chartres : on y voit des soldats huguenots contraignant un prêtre à célébrer la messe en l'insultant, en le frappant et même en le poignardant, pour finalement l'attacher sur un crucifix et l'achever à coups d'arquebuses. La pièce poétique⁹ sous l'image comme le commentaire¹⁰ qui lui fait face insistent



7. Anonyme, *Méfaits des Huguenots à Lyon*, dans Gabriel de Saconnay, *Discours des premiers troubles advenus à Lyon*, Lyon, 1569, Lyon, Bibliothèque municipale.

Horribilia scelera ab Huguenotis
in Gallijs perpetrata.

45



Non celare potest odium quod pectore versat
Impius, ingeniumque suo se prodit obique
Indicio, Christum petit insidiator, & eius
Judeo de more gregem, praesentia quem non
Numinis, aut sancta reuerentia terruit ara,
Victima quum suffixa cruci fuit ipse sacerdos.

F 3 APVD

8. Anonyme, *Les supplices infligés à un prêtre en l'église de Houdan dans le diocèse de Chartres*, dans Richard Verstegan, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis*, Anvers, Adrien Hubert, 1587, p. 45.

bien sur l'idée de profanation (« mystères profanant ») qui s'opère par un mélange de moquerie et de violence physique. Le scénario mis en place par le polémiste catholique apparaît très clairement : le sacrifice de la messe est concomittant au sacrifice du prêtre qui rejoue celui du Christ sur la croix. Cette assimilation du prêtre au Christ est clairement renforcée par le port de la chasuble qui affiche ostensiblement le motif de la croix, rappelant ainsi que le prêtre célèbre *in persona Christi*. Revêtir la chasuble équivaut en effet à revêtir le corps du Christ, comme le soulignent les prières de vêture. Le « corps sanglant » du prêtre martyr résiste aux coups et aux injures jusqu'au moment de la communion, moment où les huguenots « luy arrachèrent des mains le pretieux corps de nostre Seigneur, & le calice où étoit le sang pretieux, & ayans jetté le tout par terre, le foulèrent aux pieds » (VERSTEGAN, 1588, p. 44). On découvre ainsi un parallélisme assez poussé entre corps du Christ, corps du prêtre et corps des images. Il est en effet assez fréquent de voir rapprochés, dans la littérature de controverse catholique, la destruction des images par les iconoclastes, mimant souvent de véritables exécutions, et les supplices infligés aux catholiques, les images étant de la sorte élevées au rang d'authentiques martyrs dont on peut exhiber les mutilations comme preuves des violences protestantes et de la résistance ou survivance, pour ne pas dire de la résurrec-

tion miraculeuse des images, tandis que les supplices transforment les corps en images, celles du martyr et de la sainteté, qui sont bien souvent le prolongement de celles de la prêtrise (GRAVES, 2008). D'où cette coïncidence entre corps et images, images faites corps et corps faits images, sur laquelle insistent les controversistes catholiques, suivant une argumentation qui noue étroitement la défense du culte des saints, des images et des reliques. Cette insistance occulte toutefois, et ce y compris dans les travaux récents sur l'iconoclisme, la liaison des objets-images et des images-objets entre eux et avec ceux qui les portent et les manipulent.

Une gravure produite bien plus tard dans les Pays-Bas du Nord, sans doute vers le milieu du XVII^e siècle, met en lumière cette liaison, près d'un siècle après les événements iconoclastes de 1566 (fig. 9). Sous la forme d'un dialogue entre un protestant et un catholique présents au centre de l'image, elle propose une comparaison entre, à gauche, les exactions – qualifiées de « barbares » et d'« inhumaines » – commises contre l'Église apostolique dans la Rome antique et, à droite, celles perpétrées par les protestants au XVI^e siècle. Alors qu'à la question du catholique qui l'interroge sur son comportement dans la maison du Seigneur, le protestant répond qu'il « veut réformer avec violence l'église



de Dieu », la longue réplique rappelle que le sang des premiers chrétiens avait déjà coulé et que les temples et tous les ornements, comme les habits sacerdotaux, avaient été profanés par les païens. C'est précisément ce que met en scène l'image en montrant, à gauche, les agressions des Romains dirigées contre les images du culte et de culte, mais aussi contre les images vivantes que sont les saints. L'analogie entre les deux, images saintes et images des saints, apparaît explicitement à travers la ressemblance entre la statue d'un saint tirée à l'aide d'une corde depuis l'extrémité du fronton de l'autel et la figure d'un saint coiffé d'une même mitre et pendu au gibet à l'arrière-plan¹¹. Quant au prêtre qui célèbre l'office divin, point central à gauche comme à droite, il est sur le point d'être tué, tandis que le calice gît au sol et que les hosties sont données à manger à un chien. En un véritable effet miroir, la partie droite de la gravure représentant les méfaits des réformés au XVI^e siècle donne à voir plus ou moins la même chose, si ce n'est que les saints martyrisés des premiers temps, tel saint Laurent sur son grill à gauche, se trouvent à présent transformés en sculptures sur lesquelles on s'acharne avec rage. On a donc affaire à une même forme d'assimilation entre le martyr des prêtres et ce qui semble être un véritable martyr des images dont la liaison avec le culte et ses objets apparaît ici on ne peut plus clairement, car ce sont bien « les autels et les images du Christ » (*altaren vernielt ende belden Christi gebroken*), au même titre que les hommes et femmes d'Église, qui sont attaqués et abattus, comme le précise la légende au bas de la gravure.

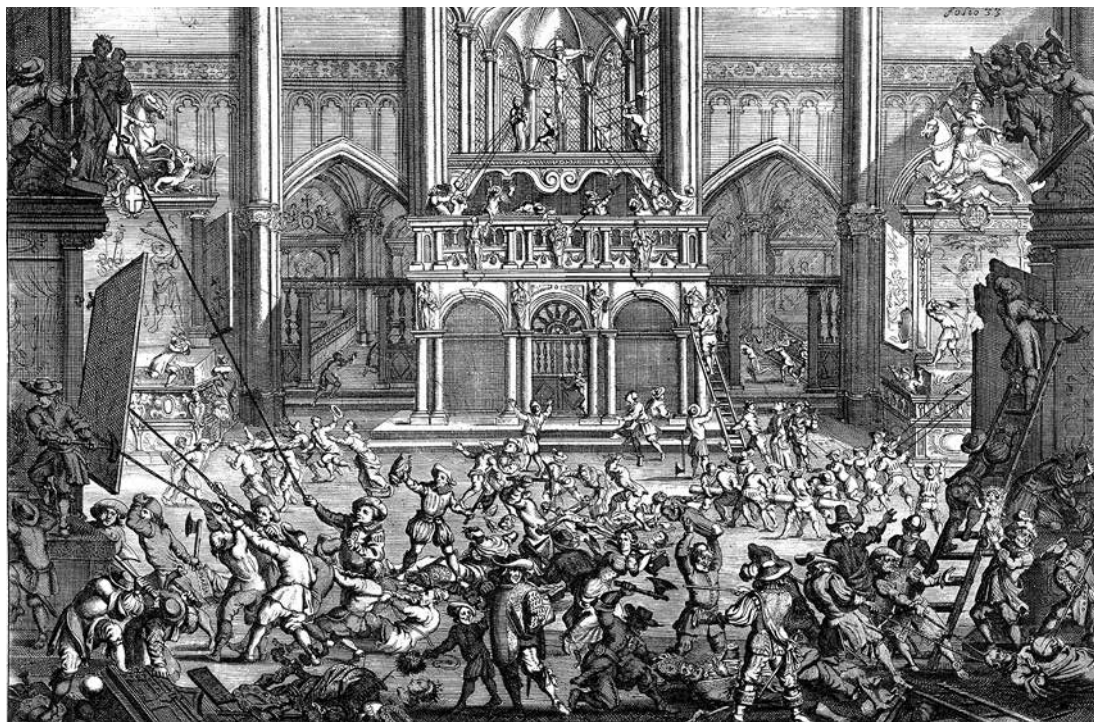
9. Anonyme, *Dialogue entre un catholique et un protestant sur l'icôneclasse ancien et moderne*, vers 1625-1674, Amsterdam, Rijksmuseum.

De la destruction du culte à la destruction de la culture

Une telle assimilation du corps à l'image et de l'image au corps a naturellement conduit à une mise en exergue du « massacre » des images saintes, au détriment de la multitude d'objets qui forment autant de prothèses sacrales au corps ordonné, c'est-à-dire au corps ayant reçu l'ordination, le qualificatif « ordonné » renvoyant également à l'ordre qui régit ce monde sacré et, en particulier, ses ornements, lesquels en garantissent justement l'ordonnement. Exception faite de quelques rares gravures du type de celle qu'on vient de commenter, l'imagerie du XVII^e siècle qui cherche à rendre compte de l'iconoclasme du siècle précédent va en effet mettre l'accent sur la destruction des peintures et des sculptures. Une gravure de Gaspar Bouttats (**fig. 10**) datant de la seconde moitié du siècle et représentant l'iconoclasme de 1566 dans la cathédrale d'Anvers¹² en est un bel exemple. Le tumulte représenté donne tout son sens au terme *beeldenstorm*, littéralement « tempête d'images », expression désignant ce qui a été vécu comme un déchaînement subit et violent, laissant tout sens dessus dessous, mais qu'on peut également comprendre en faisant de l'image non plus la cible mais la cause de la tempête, une image tempétueuse qui déchaîne les passions. Dans ce tumulte des images brisées et brisantes, plusieurs d'entre elles s'apparentant par leur taille à des corps vivants que l'on martyrise, on ne discerne que dans la pénombre du premier plan à gauche un amoncellement d'objets liturgiques¹³. Ce

détail se révèle assez marginal par rapport au reste de la scène consacrée aux casseurs d'images, ce qu'appuie la légende en espagnol qui ne fait plus référence aux autels : « Violences et sacrilèges que les hérétiques ont commis contre les images du Christ et des saints dans l'église cathédrale d'Anvers le 21 août 1566 ».

10. Gaspar Bouttats, *Scène d'iconoclasme dans la cathédrale d'Anvers en 1566*, vers 1650-1695, Amsterdam, Rijksmuseum.





11. Frans Francken II, *Cabinet d'amateur*, 1619, Anvers, Musée royal des beaux-Arts.

La grande majorité des peintures et des gravures produites au XVII^e siècle, tant du côté catholique que protestant¹⁴, placent le même accent sur le geste proprement iconoclaste ou, selon le point de vue protestant, la geste iconoclaste (l'année 1566 a été nommée l'« année des merveilles »), réduite à l'atteinte portée aux images. Comment donc expliquer cette oblitération d'une part essentielle du cosmoclasme du XVI^e siècle ? C'est que l'attention s'est progressivement déplacée ailleurs. Au-delà des destructions bien réelles, on sait aujourd'hui que de nombreuses œuvres religieuses ont été profanées, au sens premier d'avoir été placées non pas tant au-devant qu'en dehors ou à côté du sacré, tout en conservant une part de ses attributs : de l'espace ecclésial, certaines œuvres, à commencer par les peintures, ont pu migrer vers l'espace profane des cabinets d'amateur. L'insistance sur la peinture, plus que sur la sculpture qui a pourtant été la cible privilégiée des iconoclastes comme en témoigne l'iconographie qui vient d'être commentée, porte la trace d'une conscience accrue, à mesure que l'on avance dans le XVII^e siècle, de la dimension artistique des biens qui ont été menacés ou détruits, à un moment précisément où se met en place au Nord une première historiographie de l'histoire de l'art des anciens Pays-Bas, historiographie quasi exclusivement consacrée à la peinture, la sculpture, à tout le moins religieuse, continuant à pâtir d'un imaginaire idolâtre¹⁵.

Il a par ailleurs été démontré que les premiers tableaux représentant des cabinets d'amateur, en particulier ceux peints par Frans Francken II, expriment en image cette conscience artistique (FILIPCZAK, 1987 ; STOICHITA, 1993 ; MARR, 2010). La présence, dans ces tableaux, d'hommes à tête d'âne (**fig. 11**) qu'on a qualifiés, à nouveau de manière assez inadéquate, d'« iconoclastes » – on pourrait plutôt les nommer « technoclastes », au sens où ils prennent pour cible un ensemble d'artefacts relevant de la *technè* –, témoigne de la persistance d'un imaginaire agonistique de l'iconoclasme

en créant une opposition tranchée entre un intérieur, celui du cabinet, où règne la culture, et un extérieur où triomphe la violence barbare incarnée par ces êtres hybrides, personnifications de l'ignorance, brisant à l'aide d'un fléau ou d'un bâton une grande variété d'objets (statues, peintures, instruments de musique, mappemondes...) non plus cultuels mais culturels, c'est-à-dire qui relèvent d'un nouvel ordre du savoir et du plaisir, qui est aussi un nouvel ordre de croyances où se mêlent les anciennes valeurs religieuses et de nouvelles valeurs artistiques et sociales (RIJKS, 2016). S'apparentant moins aux trésors d'église dans lesquels on a voulu reconnaître les prolégomènes aux collections modernes, les objets rassemblés dans les cabinets d'amateur, au moins dans leurs premières représentations en peinture, celles produites à Anvers durant le premier quart du XVII^e siècle, sont organisés en réseaux signifiants (HÄRTING, 1993). Ce système des *artificialia*, à présent articulés aux *naturalia* qui s'en trouvent en quelque sorte réifiés, est un système de signes.

Or ce système prolonge, selon d'autres modalités, celui qui a dominé le monde de la liturgie. Si les objets religieux collectionnés ont pour la plupart perdu leurs fonctions initiales, leur mise en réseau avec d'autres œuvres et objets profanes mime en effet l'apparat et l'appareil cultuels. Ainsi peut-on remarquer la façon dont la disposition des œuvres reproduit certains dispositifs liturgiques ou dévotionnels, comme la présence d'un tableau religieux de plus grande taille qui occupe une place assez centrale au-dessus d'un meuble, sorte de réminiscence de l'autel. La présence des ânes destructeurs, perpétuant le souvenir de l'iconoclasme du XVI^e siècle, est une des clefs de ce dispositif, car elle permet d'instaurer, par contraste, l'idéal du monde des connaisseurs qui reste savamment organisé et fortement ritualisé. On peut dès lors continuer à parler d'*ornamenta*, toujours au sens non pas de ce qui vient orner un intérieur, mais de ce qui vient faire monde, ordonner le nouvel univers du savoir par l'art et celui de l'art par le savoir.

Ralph Dekoninck

Professeur d'histoire de l'art à l'université catholique de Louvain et co-directeur du Centre d'analyse culturelle de la première modernité (GEMCA), Ralph Dekoninck poursuit des recherches sur les rapports entre théologie de l'image et théorie de l'art au premier âge moderne, sur la culture du spectacle baroque et sur les liens entre art et liturgie. Il est l'auteur entre autres de *Ad Imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, 2005 ; *La vision incarnante et l'image incarnée. Santi di Tito et Caravage*, Paris, 2016.

NOTES

1. *Mémoires de Bamiyan*, en ligne, URL : <http://www.memoiresdebamiyan.fr> (consulté le 19 juillet 2018).
2. Rappelons que la majorité des cibles matérielles ou humaines de Daech sont assimilées à des idoles et des idolâtres, qu'il suffise de mentionner les revendications des attentats du Bataclan et celles invoquées pour les destructions du patrimoine préislamique en Syrie et en Iraq. L'analogie entre le corps des statues abattues ou mutilées et celui des êtres humains exécutés ou torturés n'a pas manqué de frapper les esprits et les imaginaires, témoignant bien de la réalité d'une guerre des images et des imaginaires.
3. « It is art history's Other », FORD, 2007, p. 76.
4. Anonyme, *Le Christ sur l'âne et le pape à cheval*, vers 1600-1624, Amsterdam, Rijksmuseum.
5. Comme l'attestent les lettres dans l'image, la gravure devait être initialement accompagnée d'une légende, aujourd'hui perdue. Il en va de même pour celle de Robert de Baudous.
6. Dans son *Éloge de la Folie*, Érasme fait explicitement référence au mythe de la caverne en relation aux images : « Trouvez-vous une différence entre ceux qui, dans la caverne de Platon, regardent les ombres et les images des objets, ne désirant rien de plus et s'y plaisant à merveille, et le sage qui est sorti de la caverne et qui voit les choses comme elles sont ? » (ÉRASME, [1511] 1964, XLV, p. 83).
7. Solange Deyon et Alain Lottin rapportent un témoignage de l'iconoclasme à Valenciennes où « l'on a brûlé les chapes, chasubles et riches ornements des églises, en sorte que l'on a vu l'or et l'argent découler d'iceux [...]. On a déchiré puis brûlé tous les livres et titres servant aux églises, les fientes [châsses] et reliquaires des saints ». DEYON et LOTTIN, 1986, p. 195.
8. Voir par exemple la peinture attribuée à l'atelier d'Antoine Caron, représentant le sac de la ville de Lyon par les protestants en 1562 (Lyon, musée Gadagne). Tandis que des huguenots, à droite, entassent et comptent les objets liturgiques pillés qu'ils vendent aux enchères, à gauche, d'autres parodient une procession en s'affublant des vêtements sacerdotaux.
9. « Le prestre ayant forcé à célébrer la Messe, / Misteres prophanant, & le batant sans cesse, / L'a mis finalement à la croix du Sauveur ». Nous citons la traduction française de l'édition latine : VERSTEGAN, 1588, p. 45.
10. « En la ville de Houdan, au Diocèse de Chartres, les hérétiques ayans pris un prestre, le menèrent dans une Eglise, où ilz le contraignirent de célébrer la Messe en leur présence, pour s'en mocquer. Tandis que ce bon homme continuoit cette sainte action, ils le frappoyent par le visage à coups de poing armez de gantel-letz, & luy donnoyent des coups de poignard par autres parties du corps. Cependant ce patient ayant le visaige tout meurtry, & le corps tout sanglant, continua l'action iusques à la communion, lors luy arrachèrent des mains le pretieux corps de nostre Seigneur, & le calice où étoit le sang pretieux, & ayans ietté le tout part terre, le foulèrent aux pieds. Puis attachèrent ce bon prestre au crucifix, & le harquebusèrent tellement, que luy sacrifioit au Dieu souverain selon son ordonnance, luy fut même sacrifié hostie plaisante en témoignage de fidélité ». VERSTEGAN, 1588, p. 44.
11. On apprend dans la correspondance du cardinal de Granvelle qu'aux gibets prévus pour pendre les malfaiteurs et fauteurs de troubles, « les hérétiques, à l'automne 1566, ont accroché des statues de saints ». GRANVELLE, 1893, t. II, lettre de Morillon à Granvelle, de Louvain, le 17 novembre 1566. Cité par DEYON et LOTTIN, 1986, p. 198.
12. Cette image contraste avec celle produite près d'un siècle plus tôt (vers 1570) par Frans Hogenberg, rare image de l'iconoclasme du point de vue protestant, qui montre des destructions plus organisées et systématiques. Si la gravure met l'accent sur le bris des images, la légende précise que furent également visés « chape, monstrance, calice et l'autel », ce que l'on peut découvrir au centre de la planche, où deux protestants déchirent ce qui apparaît être une chasuble. VOGES, 2016 ; DUKE, 2009.
13. Il est intéressant de noter qu'une version ultérieure de cette même gravure, portant une légende en français, introduit à droite un protestant transperçant d'un glaive un ostensor, tandis qu'un autre renverse les hosties et qu'un prêtre est précipité depuis la chaire de vérité (voir l'exemplaire du Rijksmuseum à Amsterdam).
14. Voir, par exemple, la gravure de Jan Luyken représentant une scène d'iconoclasme en 1568 dans les Flandres et le Brabant (Amsterdam, Rijksmuseum). En peinture, voir par exemple le tableau de Dirck Van Delen, *Scène d'iconoclasme dans une église*, 1630, Amsterdam, Rijksmuseum.
15. Le modèle du genre est bien évidemment le *Schilderboeck* de Karel Van Mander (1604), dans lequel l'auteur déplore à plusieurs reprises la destruction par les iconoclastes des œuvres des peintres qu'il célèbre (FORD, 2007).

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, (2005) 2006 : Giorgio Agamben, *Profanations*, Martin Rueff (trad. fra.), Paris, Rivages Poche (Petite Bibliothèque), 2006 [éd. orig. : *Profanazioni*, Rome, Nottetempo, 2005].
- ALLOA, 2017 : Emmanuel Alloa, « “Just Terror”. La communication visuelle de Daech », dans *Idem*, *Penser l’image III. Comment lire les images ?*, Dijon, Les Presses du Réel, 2017, p. 257-279.
-
- BASCHET, 2008 : Jérôme Baschet, *L’iconographie médiévale*, Paris, Gallimard (Folio Histoire), 2008.
- BAUDRILLARD, 1968 : Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Tel-Gallimard, 1968.
- BAVOUX, 2012 : Nadège Bavoux, « Sacralité, pouvoir, identité. Une histoire du vêtement d’autel (XIII^e-XVI^e siècles) », thèse d’État inédite, université de Grenoble, 2012.
- BESANÇON, 1994 : Alain Besançon, *L’image interdite. Une histoire intellectuelle de l’iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994.
- BOLDRICK, BRUBAKER et CLAY, 2013 : Stacy Boldrick, Leslie Brubaker et Richard Clay (dir.), *Striking Images. Iconoclasm Past and Present*, Farnham, Ashgate, 2013.
- BREDEKAMP, 1975 : Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussiten Revolution*, Francfort, Suhrkamp, 1975.
- BREMMER, 2008 : Jan N. Bremmer, « Iconoclast, Iconoclastic, and Iconoclasm: Notes Towards a Genealogy », dans *Church History and Religious Culture*, n° 88, 2008, p. 1-17.
-
- CHRISTIN, 1989 : Olivier Christin, « L’iconoclaste et le blasphémateur au début du XVI^e siècle », dans Jean Delumeau (dir.), *Injures et blasphèmes*, Paris, Imago, 1989, p. 35-47.
- CHRISTIN, 1991 : Olivier Christin, *Une révolution symbolique. L’iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- CHRISTIN, 1994 : Olivier Christin, « L’iconoclasme huguenot. Praxis pietatis et geste révolutionnaire », dans *Ethnologie française*, n° 24, 1994, p. 216-225.
- COMOLLI, 2016 : Jean-Louis Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Paris, Verdier, 2016.
- CONVERT, 2016 : Pascal Convert, « Entretien avec Philippe Dagen », dans *Le Monde*, 25 avril 2016.
- COOPER et DENNY-BROWN, 2014 : Lisa H. Cooper et Andrea Denny-Brown (dir.), *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture*, Farnham, Ashgate, 2014.
- COTTIN, 1994 : Jérôme Cottin, *Le regard et la Parole. Une théologie protestante de l’image*, Genève, Labor et Fides, 1994.
- CROUZET, 1990 : Denis Crouzet, *Les guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de religion (vers 1525 – vers 1610)*, Seyssel, Champ Vallon, 1990.
-
- DAVIS, 1973 : Natalie Zemon Davis, « The Rites of Violence: Religious Riot in Sixteenth-Century France », dans *Past and Present*, n° 59, 1973, p. 51-91 [éd. fra. : *Eadem*, dans *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au XVI^e siècle*, Marie-Noëlle Bourguet (trad. fra.), Paris, 1979, p. 251-307].
- DE BOER, 2016, David de Boer, « Picking up the Pieces: Catholic Material Culture and Iconoclasm in the Low Countries », dans *BMGN-Low Countries Historical Review*, n° 131, 2016, p. 59-80.
- DE JONG, 1964 : Otto J. de Jong, *Beeldenstormen in de Nederlanden*, Groningen, J. B. Wolters, 1964.
- DEKONINCK, 2018 : Ralph Dekoninck, *Horreur sacrée et sacrilège. Image, violence et religion (XVI^e et XIX^e siècles)*, Bruxelles, l’Académie en Poche, 2018.
- DELUMEAU, 1971 : Jean Delumeau, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, PUF, 1971.
- DEYON et LOTTIN, 1986 : Solange Deyon et Alain Lottin, *Les casseurs de l’été 1566 : L’iconoclasme dans le Nord*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986 [rééd., Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013].
- DUKE, 2009 : Alastair C. Duke, *Dissident Identities in the Early Modern Low Countries*, Farnham, Ashgate, 2009.
- DUPREUX, JEZLER et WIRTH, 2001 : Cécile Dupeux, Peter Jezler et Jean Wirth (dir.), *Iconoclasme. Vie et mort de l’image médiévale*, Paris, Somogy, 2001.
-
- EIRE, 1986 : Carlos M. N. Eire, *War Against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- ELSIG et SALA, 2013 : Frédéric Elsig et Simona Sala (dir.), *Enfer ou paradis : aux sources de la caricature, XVI^e-XVIII^e siècles*, cat. exp. (Genève, Musée international de la Réforme), Genève / Gollion / Paris, Musée international de la Réforme / Infolio, 2013.
- ÉRASME, (1511) 1964 : Érasme, *Éloge de la Folie*, Pierre de Nolhac (trad. fra.), Paris, Garnier-Flammarion, 1964 [éd. orig. : *Moriae Encomium*, Paris, chez Jehan Petit et Gilles de Gourmont, 1511].
-
- FILIPCZAK, 1987 : Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp, 1550-1700*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- FORD, 2007 : Charles Ford, « Iconoclasm, the Commodity, and the Art of Painting », dans Stacy Boldrick et Richard Clay (dir.), *Iconoclasm. Contested Objects, Contested Terms*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 75-91.
- FREEDBERG, 1985 : David Freedberg, *Iconoclasts and their Motives*, Maarssen, Gary Schwartz, 1985.
- FREEDBERG, (1989) 1998 : David Freedberg, *Le pouvoir des images*, A. Girod (trad. fra.), Paris, Gérard Monfort, 1998 [éd. orig. : *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989].
-
- GAMBONI, (1997) 2015 : Dario Gamboni, *La destruction de l’art – Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, Estelle Beauseigneur (trad. fra.), Dijon, Les Presses du réel, 2015 [éd. orig. : *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Londres, Reaktion books, 1997].
- GÖTTLER, 1997 : Christine Göttler, « Ikonoklasmus als Kirchenreinigung. Zwei satirische Bildfiktionen zum niederländischen Bildersturm 1566 », dans *Georg-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, n° 4, 1997, p. 61-87.
- GRANVELLE, 1893 : Antoine Perrenot de Granvelle, *Correspondance, 1565-1583*, E. Pouillet (éd.), Bruxelles, F. Hayet, 1893.

- GRAVES, 2008 : Pamela Graves, « From an Archaeology of Iconoclasm to an Anthropology of the Body Images, Punishment, and Personhood in England, 1500-1660 », dans *Current Anthropology*, n° 49, 2008, p. 35-60.
- - HÄRTING, 1993 : Ursula Härting, « *Doctrina et pietas: Über frühe Galeriebilder* », dans *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1993, p. 95-133.
 - HEERING, 2016 : Caroline Heering, « Pratiques de montage et ornementalité dans les festivités éphémères au premier âge moderne », dans Jean-Pierre Esquenazi, Olivier Leplatre et Aurélie Barre (dir.), *Entre textes et images: montage / démontage / remontage*, numéro thématique de *Textimage – Le Conférencier*, n° 6, mars 2016 [en ligne, URL : https://revue-textimage.com/conferencier/06_montage_demontage_remontage/sommaire.html]
 - HORST, 2003: Daniel R. Horst, *De Opstand in zwart-wit. Propagadaprenten uit de Nederlandse Opstand 1566-1584*, Zutphen, Walburg Press, 2003.
 -
 - JONCKHEERE, 2012 : Koenraad Jonckheere, *Antwerp Art after Iconoclasm: Experiments in Decorum, 1566-1585*, Bruxelles, Mercatorfonds, 2012.
 - JONCKHEERE, 2016 : Koenraad Jonckheere, « The Power of Iconic Memory: Iconoclasm as a Mental Marker », dans *BMGN-Low Countries Historical Review*, n° 131, 2016, p. 141-154.
 - JONCKHEERE et SUYKERBUYK, 2012 : Koenraad Jonckheere et Ruben Suykerbuyk (dir.), *Art after Iconoclasm: Painting in the Netherlands between 1566 and 1585*, Turnhout, Brepols, 2012.
 -
 - KAENEL, 2000 : Philippe Kaenel, « L'apprentissage de la déformation : les procédés de la caricature à la Renaissance », dans *Sociétés & Représentations*, n° 10/2, 2000, p. 79-102.
 - KOERNER, 1998 : Joseph Leo Koerner, « L'image dans la Réforme et les pratiques de la croyance moderne », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 66, 1998, p. 94-124.
 - KOERNER, 2004 : Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image*, Londres, Reaktion Books, 2004.
 - KOLRUD et PRUSAC, 2014 : Kristine Kolrud et Marina Prusac (dir.), *Iconoclasm from Antiquity to Modernity*, Farnham, Ashgate, 2014.
 -
 - LATOUR et WEIBEL, 2002 : Bruno Latour et Peter Weibel (dir.), *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*, cat. exp. (Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2002), Charlotte Bigg, Richard Carpenter, Sarah Clift et al. (trad. ang.), Cambridge, Mass. / Londres / Karlsruhe, MIT Press / ZKM, Center for Art and Media, 2002.
 - LE MAIRE, 1648 : François Le Maire, *Histoire et Antiquitez de la ville et duché d'Orléans*, Orléans, Maria Paris, 1648.
 -
 - MCCLANAN et JOHNSON, 2005 : Anne McClanan et Jeff Johnson (dir.), *Negating the Image: Case Studies in Iconoclasm*, Aldershot, Ashgate, 2005.
 - MARR, 2010 : Alexander Marr, « The Flemish "Pictures of Collections" Genre: An Overview », dans *Intellectual History Review*, n° 20, 2010, p. 5-25.
 - MEIER, 2006 : Esther Meier, *Die Gregorsmesse: Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*, Cologne / Weimar / Vienne, Böhlau, 2006.
 - MICHALSKI, 1993 : Sergiusz Michalski, *The Reformation and the Visual Arts: The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe*, Londres / New York, Routledge, 1993.
 - MICHAUD, 2002 : Philippe-Alain Michaud, *Le peuple des images. Essai d'anthropologie figurative*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
 - MITCHELL, 2011 : William J. T. Mitchell, *Cloning Terror. Ou la guerre des images du 11 septembre au présent*, M. Boidy et St. Roth (trad. fra.), Paris, Les Prairies ordinaires, 2011 [éd. orig. : *Cloning Terror. the War of images, 9-11 to the Present*, Chicago, Chicago University Press, 2011].
 - MOCHIZUKI, 2008 : Mia Mochizuki, *The Netherlandish Image after Iconoclasm 1566-1672. Material Religion in the Dutch Golden Age*, New York, Routledge, 2008.
 -
 - PRÉVOST, 2012 : Bertrand Prévost, « Cosmique cosmétique. Pour une cosmologie de la parure », dans *Images Re-vues*, n° 10, 2012 [en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2181> (consulté le 15 juillet 2018)].
 -
 - RIJKS, 2016 : Marlise Rijks, « Defenders of the Image. Painted Collectors' Cabinets and the Display of Display in Counter-Reformation Antwerp », dans *Netherlands Yearbook for History of Art*, n° 65, 2016, p. 54-83.
 -
 - SACONNAY, 1569 : Gabriel de Siconnay, *Discours des premiers troubles advenus à Lyon*, Lyon, M. Jove, 1569.
 - SAINTES, 1562 : Claude de Saintes, *Discours sur le saccagement des églises catholiques par les hérétiques anciens et nouveaux calvinistes*, Paris, Claude Frémy, 1562.
 - SCHNITZLER, 1996 : Norbert Schnitzler, *Ikonomiasmus-Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1996.
 - SCRIBNER, 1990 : Robert W. Scribner (dir.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1990.
 - SPICER, 2013 : Andrew Spicer, « After Iconoclasm: Reconciliation and Resacralization in the Southern Netherlands, ca 1566-85 », dans *Sixteenth Century Journal*, n° 44, 2013, p. 411-433.
 - SPICER, 2017 : Andrew Spicer, « Iconoclasm », dans *Renaissance Quarterly*, n° 70, 2017, p. 1007-1022.
 - STOICHITA, 1993 : Victor I. Stoichita, *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1993.
 -
 - TANIS et HORST, 1993 : James Tanis et Daniel Horst (dir.), *Images of Discord: a Graphic Interpretation of the Opening Decades of the Eighty Year's War*, Bryn Mawr, Pa. / Grand Rapids, Bryn Mawr College Library / W. B. Eerdmans, 1993.
 -
 - VAN ASSELT, MÜLLER, SALEMINK, 2007 : Willem Van Asselt, Daniela Müller et Theo Salemink (dir.), *Iconoclasm and Iconoclasm: The Struggle for Religious Identity*, actes du colloque (Utrecht, University of Tilburg, Faculty of Catholic Theology), Leyde, Brill, 2007.

- VANHAELEN, 2012 : Angela Vanhaelen, *The Wake of Iconoclasm. Painting in the Dutch Republic*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2012.
- VERSTEGAN, 1587 : Richard Verstegan, *Theatrum crudelitarum haereticorum nostri temporis*, Anvers, A. Hubert, 1587.
- VERSTEGAN, 1588 : Richard Verstegan, *Théâtre des cruautés des hérétiques de notre temps*, Anvers, A. Hubert, 1588.
- VERSTEGAN, (1587) 1995 : Richard Verstegan, *Théâtre des cruautés de Richard Verstegan (1587)*, Frank Les-tringant (éd.), Paris, Éditions Chandeigne, 1995.
- VOGES, 2016 : Ramon Voges, « Frans Hogenberg's Account of the Beeldenstorm », dans *BMGN-Low Countries Historical Review*, n° 131, 2016, p. 121-140.
-
- WANEGFFELEN, 2002 : Thierry Wanegffelen, « Le condamné et le refoulé. Le geste iconoclaste au début des guerres de Religion », dans *Les cahiers de médiologie*, n° 13/1, 2002, p. 67-77.
- WARNKE, 1973 : Martin Warnke (dir.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1973.
- WARNKE, 2002 : Martin Warnke, « Le procès des images : le rituel de l'iconoclasm », dans Roland Recht (dir.), *De la puissance de l'image : les artistes du Nord face à la Réforme*, cycle de conférences (Paris, Musée du Louvre, 1997), Paris, La Documentation française, 2002, p. 43-55.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET DROITS D'AUTEUR

Malgré nos recherches, les auteurs ou ayant-droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés. Nous avons pris la responsabilité de publier les images indispensables à la lecture des propos des auteurs. Nous tenons à leur disposition les droits usuels en notre comptabilité.

© Eitan Simanor (p. 20) | photo © musée du quai Branly – Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais / image musée du quai Branly – Jacques Chirac (p. 20) | © RMN-Grand Palais (musée de Cluny – musée national du Moyen Âge) / image RMN-GP (p. 24) | © Photo Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut (p. 26) | © Photos Antonio Zac (p. 30-31) The Trustees of the British Museum (p. 32-33, 194) | © Paris, BnF (p. 38, 178, 181, 200) | © Photos Karen Duffek et Colin Browne, avec l'aimable autorisation de Bill Cranmer (p. 40) | © Rachel Topham, Vancouver Art, avec l'aimable autorisation de l'artiste et Equinox Gallery (p. 48 et 53) | © Photo Geoffrey McNamara, SMACK Photography (p. 49) | © Photo Chris Meier (p. 53) | © Pascal Convert / Adagp, Paris, 2018 (p. 63) | © REUTERS / Khalil Ashawi / Omar Sanadiki (p. 66-67) | © REUTERS / Gleb Garanich (p. 71) | © FORTEPAN (p. 72) | © Iconem DGAM (p. 75) | Photo Giovanni Boccardi © UNESCO (p. 76) | © avec l'aimable autorisation de Gervasio Sánchez (p. 79 et détails p. 4 et 17) | © avec l'aimable autorisation de Dominique Fury (p. 87 et détails p. 5 et 83) | © Gaël Peltier / Adagp, Paris, 2018 (p. 91) | © Photos Hugo Glendinning (p. 96-97) / © avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Thomas Dane Gallery (p. 96, 97, 98-100) | © GDKE RLP, Landesmuseum Mainz / Foto U. Rudischer (p. 110) | © Les Editions de Minuit (p. 114) | © avec l'aimable autorisation de Catherine Feff (p. 116) | © avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Lisson Gallery (p. 127) | © Anish Kapoor. Tous droits réservés, DACS / ADAGP, Paris, 2018 (p. 128) | Photo © 2018. Princeton University Art Museum / Art Resource NY / Scala, Florence / © 2018 Niki Charitable Art Foundation / Adagp, Paris (p. 132) | Photos © New York, Metropolitan Museum of Art (p. 150-153, 158-162 et détails p. 4, 6 et 273) | Photos © New York, Brooklyn Museum (p. 154, 258) | Photos © Simon Connor (p. 155, 157) | © 2015 / Photo Ilya Shurygin (p. 169) | © Department of Special Collections and University Archives, W. E. B. Du Bois Library, University of Massachusetts Amherst (p. 180) | © Museen der Stadt Bamberg (p. 184) | © Zentralbibliothek Zürich, Department of Prints and Drawings / Photo Archive (p. 193) | © British Library Board (p. 198) | © Bibliothèque municipale de Lyon / Jean-Luc Bouchier (p. 199) | © Musée Royal des Beaux-Arts Anvers (KMSKA), Lukas – Art in Flanders VZW, photo Hugo Maertens (p. 203) | © Fratelli Alinari, 1915-1920 (p. 210) | © Photo Erin Giffin (p. 212-213) | © Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli – Castello Sforzesco – Milano (p. 214) | Photo © Maurice Nicaud / Archives Marceau Rivière (p. 222) | © Brooklyn Museum, Frank L. Babbott Fund, 61.3. (p. 232) | © Jérôme Delay / AFP (p. 234) | © Photo Carola Lentz, 2014 (p. 235) | © Photo Rachel Hood, 2012 (p. 235) | © avec l'aimable autorisation de l'artiste / Photo © Z. S. Strother (p. 236) | © Photo Elisabeth L. Cameron, 2006 (p. 238) | © Pierre

Jahan / Roger-Viollet (p. 249, 251-252) | © Institut Lumière (p. 259) | Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Hervé Véronèse (p. 262) | Chris Burden © Adagp, Paris, 2018 (p. 263) | Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais (p. 265 et détails p. 5 et 123) | © Lobster Films (p. 268) | Fernand Léger © Adagp, Paris, 2018 (p. 269).

© INHA

Les opinions émises dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. En application de la loi du 1er juillet 1992, il est interdit de reproduire, même partiellement, la présente publication sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (3 rue Hautefeuille – 75006 Paris).

All rights reserved. No part of this publication may be translated, reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or any other means, electronic, mechanical, photocopying recording or otherwise, without prior permission of the publisher.