

« Iconoclash » Au-delà de la guerres des images*



"The shroud", un film de Alberto Giglio.**

Un iconoclash type

Cette image est tirée d'une vidéo. Que signifie-t-elle ? Des hooligans vêtus de rouge, armés de casques et de haches, fracassent la vitre blindée protégeant une précieuse œuvre d'art. Ils frappent furieusement le verre qui vole en éclats, tandis qu'en réponse à ce geste, de profonds cris d'horreur s'élèvent d'une foule qui, si furieuse soit-elle, reste en contrebas impuissante à empêcher le saccage. Encore un cas de vandalisme enregistré par quelque caméra de vidéosurveillance ? Non. De courageux pompiers italiens risquant leur vie, il y a quelques années, dans la cathédrale de Turin pour sauver le précieux Suaire d'un feu dévastateur qui

* Traduit de l'anglais par Aude Tincelin. Paru en anglais sous le titre « What is Iconoclash ? or Is there a world beyond the image wars ? » in Bruno Latour and Peter Weibel *Iconoclash, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, MIT Press, Cambridge, Mass (2002). Introduction au catalogue d'une vaste exposition internationale qui s'est tenue au ZKM de Karlsruhe en 2002, dirigée par Bruno Latour et Peter Weibel.

** VHS couleur, août 2000. Alberto di Giglio audiovisuel : viale Leonardo de Vinci, 83, 00145 Rome, Italie (tel : 039065434671, et e-mail : telo@pelagus.it)

provoque les cris d'horreur d'une foule affolée. Equipés d'uniformes rouges et de casques protecteurs, ils tentent de briser à la hache l'épais caisson de vitre blindée construit autour du vénérable Suaire pour le protéger —non pas du vandalisme cette fois-ci, mais de la folle passion des adorateurs et pèlerins qui n'auraient reculé devant rien pour le réduire en pièce et se procurer d'incalculables reliques. Etrange paradoxe : le caisson est si bien protégé des adorateurs qu'il ne peut être mis à l'abri du brasier, sans ce geste *apparemment* violent de bris de vitre... L'*iconoclasme*, c'est lorsque l'on sait ce que signifie le geste de destruction et quelles sont les motivations de ce qui apparaît clairement comme un projet de destruction ; l'*iconoclash*, ou *l'iconocrise* au contraire, c'est lorsque l'on ne sait pas, que l'on hésite, que l'on est troublé par une action dont il est impossible de savoir, sans indice supplémentaire, si elle est destructrice ou constructive. Cette exposition parle d'*iconoclash*, pas d'*iconoclasme*.

Pourquoi les images engendrent-elles tant de passion ?

« Freud a parfaitement raison d'insister sur le fait que nous avons affaire en Egypte à la première religion monothéiste qu'ait connu l'humanité. C'est ici que s'est opérée pour la première fois la *distinction* [faite par Akhénaton] qui a attiré sur elle la haine des exclus. *C'est depuis lors que la haine existe dans le monde*, et le seul moyen de la dépasser est de revenir à ses origines »¹. Aucune citation ne résume plus justement le but d'*Iconoclash*². Ce que nous proposons dans cette exposition et dans ce catalogue est une archéologie de la haine et du fanatisme³.

Pourquoi ? Parce que nous fouillons à la recherche des sources d'une distinction absolue – et non relative – entre le vrai et le faux, entre un monde pur, entièrement vidé de tout intermédiaire d'origine humaine et un monde répugnant composé de médiateurs d'origine humaine, impurs mais fascinants. « Si seulement, disent certains, nous pouvions faire *sans* les images. Combien supérieur, plus pur, plus rapide serait notre accès à Dieu, à la Nature, à la Vérité, à la Science ». Ce à quoi d'autres voix (les mêmes, parfois) répondent : « Hélas (ou heureusement), nous ne pouvons faire *sans* les images, sans les intermédiaires, les médiateurs de toutes sortes et de toutes formes, parce que c'est là notre seul accès à Dieu, à la Nature, à la Vérité et à la Science ». C'est ce dilemme que nous voulons documenter, comprendre, voire surmonter. Dans le puissant résumé que Marie-José Mondzain offre de la querelle byzantine de l'image : « La vérité est image, mais il n'y a pas d'image de la vérité »⁴.

Qu'est-il arrivé qui a fait des images (et par image nous entendons tout signe,

1 Jan Assmann, *Moïse l'égyptien, Un essai d'histoire de la mémoire*, Paris, Aubier, 2001, p. 283.

2 Commissaire de l'exposition, je n'ai naturellement pas d'autre privilège que de parler en premier en introduisant cette immense catalogue dont les voix sont parfaitement dissonantes.

3 Sur la généalogie des fanatiques et autres *Schwärmer*, voir le fascinant compte-rendu de Dominique Colas, *Le Glaive et le fléau : généalogie du fanatisme et de la société civile*, Paris, Grasset (1992), et Olivier Christin, *Une révolution symbolique*, Paris, Minuit, (1991).

4 Voir son chapitre dans ce catalogue, et Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie, Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Le Seuil, 1996.

œuvre d'art, inscription ou peinture servant de médiation pour accéder à autre chose) l'objet de tant de passion ? Au point que leur destruction, leur effacement, leur dégradation ont pu être considérés comme la pierre de touche ultime du bien-fondé d'une foi, d'une science, d'une perspicacité critique, d'une créativité artistique ? Au point où être iconoclaste a pu apparaître, dans les cercles intellectuels, comme le plus haut mérite, comme la plus grande piété ?

Comment se fait-il, d'autre part, que ces destructeurs d'images, ces « théoclastes », iconoclastes, « idéoclastes » aient en retour généré une si fabuleuse quantité d'images nouvelles, d'icônes ranimées, de médiateurs revigorés : un plus grand flux médiatique, des *idées* plus puissantes, des *idoles* plus fortes ? Comme si défigurer un objet générerait immédiatement de nouvelles figures, comme si la défiguration et la « refiguration » étaient nécessairement contemporaines (voir Belting, Powers —toutes les références entre parenthèse désignent les chapitres du catalogue listés en appendice)⁵. Même après avoir été endommagée par les Gardes Rouge durant la Révolution Culturelle, la minuscule tête de Bouddha que Pema Konchok offre à notre méditation en vient à prendre un visage nouveau, sarcastique, servile et douloureux... (Voir Konchok.)

Et que se passe-t-il qui puisse expliquer qu'après chaque *iconocrise*, on prenne un soin infini à réassembler les statues détruites, à sauver les fragments et protéger les débris ? Comme s'il était toujours nécessaire de s'excuser pour la destruction de tant de beauté, pour toute cette horreur ; comme si l'on était soudainement incertain du rôle et de la raison de la destruction qui avait semblé jusque-là si urgente, si indispensable ; comme si le destructeur comprenait soudainement que quelque chose d'*autre* avait été détruit par erreur, quelque chose pour lequel on attendait désormais l'expiation. Le musée n'est-il pas le temple, où s'accomplissent les sacrifices en repentir pour tant de destruction, comme si tout à coup l'on voulait arrêter de détruire et que l'on commençait le culte illimité de la conservation, de la protection et de la réparation ?

C'est ce que cette exposition tente de faire : ce capharnaüm d'objets hétérogènes, assemblés, cassés, réparés, rafistolés, redécrits offrent aux visiteurs une méditation sur un ensemble de questions :

Pourquoi les images ont-elles attiré tant de haine ?

Pourquoi reviennent-elles toujours, quelle que soit la force avec laquelle on cherche à s'en débarrasser ?

Pourquoi les marteaux des iconoclastes ont-ils tendance à toujours semblé frapper *à côté*, détruisant quelque chose d'*autre* qui s'avère, après coup, d'une extrême importance ?

5 Plusieurs siècles après avoir brûlé des livres et détruit des statues d'une église catholique, Farel, l'iconoclaste de Neuchâtel, fut lui-même honoré par une statue érigée devant l'église désormais dépouillée. Voir l'image et le texte de Léchoat dans ce même catalogue. Les exemples les plus frappants de substitution d'une idole par une icône (ou, selon le point de vue, d'une idole par une autre) sont décrits par Serge Gruzinski, *La Colonisation de l'imaginaire, Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol, XVI^e - XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard, (1988), quand, durant la conquête espagnole du Mexique, les prêtres demandèrent à d'autres prêtres de surveiller les statues de la Vierge Marie à l'endroit même où les « idoles » gisaient fracassées au sol.

Comment est-il possible d'aller *au-delà* de ce cycle de fascination, de répulsion, de destruction, d'expiation engendré par le culte de l'image interdite ?

Une exposition sur l'iconoclasm

Contrairement à beaucoup d'autres entreprises similaires, il ne s'agit pas d'une exposition iconoclaste, mais *sur* l'iconoclasm⁶. Elle s'efforce de *suspendre* la soif de destruction des images ; elle exige que nous nous arrêtons un instant, que nous laissons de côté le marteau. Elle prie pour qu'un ange vienne interrompre notre bras sacrificiel armé du couteau sacrificiel, prêt à couper la gorge de l'agneau sacrificiel. Elle tente de retourner, d'envelopper, de sceller le culte de la destruction des images ; de lui donner un foyer, un emplacement, un espace muséal, un lieu de méditation et de surprise. Plutôt qu'un iconoclasm entendu comme méta-langage, régnant en maître sur tous les autres langages, c'est le culte de l'iconoclasm lui-même qui est, à son tour, interrogé et évalué. De *ressource*, l'iconoclasm se fait *topique*. Selon les termes proposés par le beau titre de Miguel Tamen, nous souhaitons que les visiteurs et les lecteurs deviennent « les amis d'objets interprétables »⁷.

En un sens, cette exposition essaie de documenter, d'exposer, de faire l'anthologie d'un certain geste, d'un certain mouvement de la *main*. Que signifie le fait de dire que telle médiation, telle inscription est *faite de main d'homme* ?

Comme l'ont bien montré historiens de l'art et théologiens, beaucoup d'icônes sacrées, célébrées et adorées, sont jugées *acheiropoiete* – c'est-à-dire, *non* faites de main d'homme (voir Koerner, Mondzain). Les visages du Christ, les portraits de la Vierge, le voile de Véronique, nombreux sont les exemples de ces icônes tombées du ciel sans autre intermédiaire. Montrer qu'un modeste peintre humain les a fabriquées équivaldrait à diminuer leur force, à souiller leur origine, à les profaner. Ainsi, *joindre la main* aux images équivaldrait à les détériorer, à les critiquer. Il en va de même de la religion en général. Dire qu'elle est faite de main d'homme, c'est d'habitude abolir la transcendance des divinités, c'est abandonner toute prétention à un salut par l'au-delà.

De manière plus générale, l'esprit critique est celui qui montre les *main*s de l'homme partout à l'œuvre, afin de démolir la sainteté de la religion, la croyance

6 Voir entre autres les expositions de Berne et de Strasbourg en 2001 : Cécile Dupeux, Peter Jezler, et al., (éd.), *Iconoclasm, Vie et mort de l'image médiévale*, Paris, Somogy éditions d'art, (2001). L'exposition de Berne était entièrement conçue en l'honneur des courageux protestants briseurs d'icônes, qui avaient libéré la ville du pouvoir de l'image au nom du symbolisme supérieur de la croix... et débouchait sur un diorama où des figures de cire faisaient fondre d'inutiles calices et reliquaires pour en faire d'utiles pièces d'or suisses ! Mais dans un cas extrême d'iconoclasm, la dernière salle montrait les vestiges des statues brisées, hideuses idoles catholiques miraculeusement métamorphosées, quatre siècles plus tard, en précieuses œuvres d'art pieusement conservées ! Aucune indication n'était donnée au visiteur concernant un possible *iconoclasm*... On peut trouver la même « piété iconoclaste » dans la récente exposition de Régis Michel au Louvre, intitulée *La Peinture comme crime*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

7 Miguel Tamen, *Friends of Interpretable Objects*, Cambridge, Harvard University Press, (2001).

en les fétiches, le culte de la transcendance, les icônes envoyées des cieux, la force des idéologies. Plus l'on voit que la main humaine a travaillé à telle image, plus la prétention de cette image à transmettre la vérité diminue. Les critiques n'ont cessé, depuis l'antiquité, de dénoncer les intentions retorses de ceux qui cherchent à faire croire que les autres croient en de chimériques fétiches. Afin d'en dévoiler la fausseté, la ruse est toujours de montrer l'humilité des origines de l'œuvres, du manipulateur, de l'auteur du faux, de l'imposteur derrière la scène, pris la main dans le sac.

Il en va de même de la science. Là aussi, l'objectivité est supposée *acheiropoiete*, non faite de main d'homme. Montrer la main à l'œuvres dans la fabrique humaine de la science, c'est risquer d'être accusé de souiller la sainteté de l'objectivité, de ruiner la transcendance, d'interdire toute prétention à la vérité, de réduire en cendres la seule source de lumières que l'on puisse avoir (voir Lévy-Leblond). Nous considérons comme iconoclastes ceux qui parlent des hommes à l'œuvres – des scientifiques dans leurs laboratoires – derrière ou sous les images qui président à l'objectivité scientifique. Voilà bien le paradoxe : vénérer les images qui permettent aux scientifiques d'accéder à la vérité serait la même chose que de vouloir détruire la vérité scientifique. Le seul moyen de défendre la science contre l'accusation de fabrication et de lui éviter l'étiquette « socialement construit » est apparemment de soutenir qu'aucune main humaine n'a jamais touché l'image produite par la science (voir Daston) ⁸. Ainsi, dans les deux cas de la science et de la religion, lorsque la main est montrée au travail, c'est toujours une main avec un marteau ou une torche : toujours une main destructrice, critique.

Et si la main était en fait indispensable à l'appréhension de la vérité, à la production de l'objectivité, à la fabrication des divinités ? Que se passerait-il si le fait d'affirmer que telle image était faite de main d'homme *augmentait* plutôt que diminuait sa prétention à la vérité ? Ce serait la mort de l'état d'esprit critique, la fin de l'anti-fétichisme. Contrairement à l'exigence critique, on pourrait affirmer que plus le travail humain est montré, meilleure est l'appréhension de la réalité, de la sainteté, de l'adoration. Que plus on multiplie les images, les médiations, les intermédiaires, les icônes, plus on les fabrique ouvertement, plus on les construit explicitement et publiquement, plus on a de respect pour leurs capacités à accueillir, rassembler, recueillir la vérité et la sainteté (« religere » est une des multiples étymologies du mot religion). Comme Mick Taussig l'a si magnifiquement montré, plus on révèle les *ruses* nécessaires à la convocation des dieux au cours de l'initiation, plus forte est la certitude de la présence des divinités⁹. Loin de priver de tout accès aux êtres transcendants, la révélation du labeur humain, des ruses affermit cet accès (voir Sarro, de Aquino).

On peut donc définir l'*iconoclash* ou l'icônocrise comme ce qui se passe lorsqu'une *incertitude* persiste quant au rôle exact de la main laborieuse dans la production du médiateur. Est-ce la main armée du marteau, et prête à mettre à

⁸ Lorraine Daston, Peter Galison, « The Image of Objectivity », in *Representation*, n°40, 2001, p. 81-128 ; et le chapitre de Galison dans Caroline A. Jones, Peter Galison (éd.), *Picturing Science, Producing Art*, New York, Routledge, (1998).

⁹ Michael Taussig, *Defacement, Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Stanford, Stanford University Press, (1999).

nu, à dénoncer, à discréditer, à manifester, à décevoir, à désenchanter, à dissiper les illusions, à dégonfler ? Ou est-ce, au contraire, la main prudente et attentive, paume retournée comme pour attraper, tirer au clair, extraire, accueillir, générer, recevoir, maintenir, rassembler la vérité et la sainteté ?

Impossible dès lors d'obéir au deuxième commandement : « Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux ou qui sont en bas sur la terre ou qui sont dans les eaux plus bas que la terre ». Inutile de tenter d'éluder la tension et l'intention de cette exposition telle que nous l'avons pensée ces quatre dernières années : elle touche au deuxième commandement. Sommes-nous certains de l'avoir correctement compris ? N'avons-nous pas commis une longue et terrifiante erreur quant à sa signification ? Comment pouvons-nous réconcilier cette exigence d'une société, d'une science et d'une religion totalement aniconiques avec la fabuleuse prolifération d'images qui caractérise nos cultures médiatiques ?

Si les images sont si dangereuses, pourquoi en avons-nous tant ? Si elles sont innocentes, pourquoi déclenchent-elles tant de passions, et de si durables ? Telle est l'énigme, l'incertitude, le casse-tête visuel, l'*iconoclash* que nous souhaitons dérouler sous les yeux du visiteur et du lecteur.

Religion, science et art : trois différents modèles de fabrique de l'image

L'expérience que nous avons imaginée consiste à rassembler trois sources d'*iconoclashes* : la religion, la science et l'art contemporain. Nous voulons situer les multiples œuvres, lieux, événements et exemples présentés dans ce catalogue et cette exposition, au cœur de la tension créée par ce dispositif triangulaire.

Si *Iconoclash* réunit beaucoup de matériaux religieux, ce n'est pas pour assurer le suivi de quelque pèlerinage théologique ; si elle propose de nombreuses inscriptions scientifiques, ce n'est pas un musée des sciences à but pédagogique ; si elle rassemble nombre d'œuvres d'art, ce n'est *pas* une exposition artistique. Ce n'est que parce que chacun – visiteur, commissaire ou lecteur – abrite un modèle différent de croyance, de fureur, d'enthousiasme, d'admiration, de méfiance, de fascination, de suspicion et de rancune pour *chacun de ces trois* types d'images, que nous les amenons à se mettre en rapport les unes avec les autres. Ce qui nous intéresse, c'est le modèle encore plus complexe créé par leurs *interférences*.

Icônes et idoles

Mais pourquoi introduire tant d'icônes religieuses dans cette exposition ? N'ont-elles pas été vidées par le jugement esthétique, absorbées par l'histoire de l'art, banalisées par la piété conventionnelle ? Ne sont-elles pas mortes pour toujours ? Il suffit pourtant de se rappeler les réactions à la destruction par les talibans des Bouddhas Bâmiyân en Afghanistan, pour comprendre que les images religieuses restent celles qui attirent les plus violentes passions (voir Centlivres, Frodon, Clement)¹⁰. Depuis le « théoclaste » d'Akhénaton, détruire des monastères, des églises et des mosquées, faire d'immenses feux de joie des fétiches

10 Pierre Centlivres, *Les Bouddhas d'Afghanistan*, Lausanne, Favre, (2001).

et des idoles reste l'occupation quotidienne de masses de gens dans le monde, exactement comme au temps de ce qu'Assmann appelle la « distinction mosaïque » (voir Pietz, Corbey, Taylor). « Vous renverserez leurs autels, vous briserez leurs stèles, et vous abattrez leurs pieux sacrés. » (Exode, 34, 13.) Brûler les idoles est une injonction aussi présente, brûlante, impétueuse et souterraine que le flux de lave toujours menaçant de l'Etna – même dans le cas risible de la destruction cet été du *Mandarom* (cette gigantesque et hideuse statue érigée par une secte dans le sud de la France), comparée par les fidèles à la fin des Bouddhas afghans...

Evidemment, la destruction des idoles ne se limite pas aux esprits religieux. Quel critique ne croit pas que son devoir ultime, sa responsabilité la plus impérieuse soit de détruire les mâts totémiques, de mettre à nu les idéologies, de détromper les idolâtres ? Comme beaucoup l'ont dit, la très grande majorité de ceux qui furent scandalisés par le geste vandale des talibans descendaient d'ancêtres qui avaient eux-mêmes détruit les icônes chéries d'autres personnes – ou qui avaient, de fait, participé eux-mêmes à quelque acte de déconstruction (voir Nathan, Koch).

Qu'est-ce qui a été le plus violent ? L'aspiration religieuse à détruire les idoles pour mener l'humanité vers le vrai culte du vrai Dieu, ou celle, anti-religieuse, à détruire les icônes sacrées et ramener l'humanité au bon sens ? Un *iconoclash* en effet, puisque si elles ne sont rien, personne ne sait si ces idoles peuvent être détruites sans conséquence (« Ce ne sont que des pierres », disait le Mollah Omar¹¹, de la même manière que les iconoclastes byzantins et, plus tard, luthériens) ou si elles doivent être détruites parce qu'elles sont si *puissantes*, si menaçantes (« Si elles sont si vides de sens, pourquoi vous en prenez vous à elles ? » ; « Ton idole est mon icône. ») (Voir Koerner, Christin.)

Inscriptions scientifiques

Pourquoi, alors, des images scientifiques ? Incontestablement, elles offrent du monde des représentations froides, objectives, sans médiation, et ne peuvent donc déclencher la même passion ni la même frénésie que les images religieuses. Contrairement aux images religieuses, elles se contentent de décrire le monde d'une manière que l'on peut juger vraie ou fausse. Précisément parce qu'elles sont froides, rafraîchissantes, qu'elles peuvent être corroborées, elles sont largement incontestées, et l'objet d'un consensus singulier et quasi universel. Leur modèle de confiance, de croyance, de rejet et de rancune est donc complètement différent de celui engendré par les idoles/icônes. Voilà pourquoi il y en a tant ici et, comme nous le verrons, pourquoi elles présentent diverses formes d'*iconoclashes*.

Tout d'abord, pour la plupart des gens, ce ne sont pas même des images, mais le monde même. Il n'y a rien à en dire, qu'à en écouter le message. Les appeler image, inscription, représentation, les présenter dans une exposition aux côtés

¹¹ « Ou ces statues sont liées à des croyances idolâtres, a commenté le Mollah, ou il ne s'agit que de simples cailloux ; dans le premier cas, l'islam commande de les détruire, dans le second, qu'importe qu'on les brise », Paris, Centlivres, op. cit. (2001), p. 141.

d'icônes religieuses constitue déjà un geste iconoclaste. « Si ce sont là de *simples* représentations de galaxies, d'atomes, de lumière, de gènes, on pourrait alors dire d'un air outré, qu'elles ne sont pas réelles, qu'elles ont été *fabriquées*. » Et pourtant, comme on le démontrera ici (voir Galison, Macho, Huber, Rheinberger), il devient assez vite évident que sans d'immenses et coûteux instruments, sans grands groupes de scientifiques, sans grosses sommes d'argent et sans de longues formations, rien ne serait visible dans ces images. C'est *grâce* à ces multiples médiations qu'elles peuvent être si objectivement vraies.

Voici donc un autre *iconoclash*, exactement à l'opposé de celui soulevé par le culte de la destruction des images religieuses : plus il y a d'instruments, plus il y a de médiations, *meilleure* est l'appréhension de la réalité (voir Schaffer). S'il est bien un domaine où le deuxième commandement ne saurait s'appliquer, c'est celui gouverné par ceux qui façonnent objets, cartes et diagrammes à l'image « des choses qui sont en haut dans les cieux ou qui sont en bas sur la terre ou qui sont dans les eaux plus bas que la terre ». Aussi le modèle de l'interférence peut-il nous permettre de renouveler notre compréhension de la fabrique de l'image : plus on crée d'images de main d'homme, plus on recueille d'objectivité. En science, la « pure représentation » n'existe pas.

Art contemporain

Dès lors, pourquoi mêler les médiations religieuses et scientifiques à l'art contemporain ? Parce que là au moins il est impossible de questionner le fait que les peintures, les installations, les happenings, les événements et les musées sont *de fabrication humaine*. La main à l'œuvres est partout visible. On ne s'attend à voir surgir aucune icône *acheiropoiete* de ce maelström de mouvements, d'artistes, d'organiseurs, d'acheteurs et de vendeurs, de critiques et de dissidents. Au contraire, les revendications les plus extrêmes ont été faites au nom d'une créativité individuelle, fondée sur l'homme. Pas d'accès à la vérité ni aux divinités. A bas la transcendance ! (Voir Belting, Groys, Weibel.)

Nulle part on ne peut trouver meilleur laboratoire que l'art contemporain pour tester et analyser la résistance de chaque élément constitutif du culte de l'image, de la peinture, de la beauté, des médias, du génie. Nulle part ailleurs tant d'effets paradoxaux n'ont été appliqués au public pour compliquer ses réactions face aux images (voir Gamboni, Heinich). Nulle part ailleurs tant de procédés n'ont été inventés pour ralentir, modifier, perturber, perdre le regard naïf et le « régime scopique » de *l'amateur d'art* (voir Yaneva, Lowe). Tout a été petit à petit contre-expérimenté et pulvérisé, de la représentation mimétique à la fabrique de l'image, de la toile à la couleur, de l'œuvres d'art jusqu'à l'artiste même et sa signature, au rôle des musées, des mécènes, des critiques – sans oublier les Philistins, ridiculisés à mort.

Chacun, chaque détail de ce qu'est l'art et de ce qu'est une icône, une idole, une vision, un regard, a été versé à la marmite pour y être bouilli et évaporé dans de ce que l'on a appelé, le siècle passé, l'art moderniste ¹². Un Dernier Jugement a

12 Voir, par exemple, le splendide Tim J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven, Yale University Press, (1999).

été rendu : *nos manières de produire des représentations, quelles qu'elles soient*, ont toutes été jugées déficientes. Des générations d'iconoclastes ont cassé la figuration aussi bien que les œuvres. Une fabuleuse expérimentation en nihilisme à grande échelle (voir Sloterdijk, Weibel). Un plaisir hystérique de l'auto-destruction. Un sacrilège désopilant. Une sorte d'enfer aniconique délétère.

Et comme on pouvait s'y attendre, voilà un autre *iconoclash* : tant de dégradation et tant de « re-gradation » (voir Obrist, Tresch, Lowe). De cette expérimentation obsessionnelle pour échapper au pouvoir de la fabrication traditionnelle de l'image, a surgi une source fabuleuse d'images *nouvelles*, de médias *nouveaux*, d'œuvres d'art *nouvelles*, de *nouveaux* dispositifs multipliant les possibilités de la vision. Plus l'art s'est fait synonyme de destruction de l'art, plus on a produit, évalué, discuté, acheté, vendu et, oui, adoré l'art. De nouvelles images ont été produites, si puissantes qu'elles sont devenues impossibles à acheter, toucher, brûler, réparer, et même à transporter, créant ainsi un nombre grandissant d'*iconoclashes*... (voir Gamboni) – une sorte de « destruction créatrice » que Schumpeter n'avait pas prévue.

Reconfiguration de la confiance et de la méfiance envers l'image

Nous avons donc rassemblé trois différents modèles de rejet de l'image et de construction de l'image, de confiance en l'image et de méfiance envers l'image, le pari étant que les interférences des trois permettraient d'aller au-delà des guerres de l'image, au-delà du « *Bildersturm* ».

Nous n'avons pas introduit des images religieuses dans une institution d'art contemporain d'avant-garde pour les soumettre à nouveau à l'ironie ou à la destruction, ni pour les proposer à nouveau à l'adoration. Nous les avons introduites ici en écho aux images scientifiques, afin de montrer les motifs de leur puissance et les formes d'*invisibilité* que ces deux types d'images ont pu produire (voir Koerner, Mondzain).

Les images scientifiques n'ont été introduites ici ni pour instruire ni pour éclairer le public de quelque manière pédagogique que ce soit, mais pour montrer comment elles sont produites, comment elles sont liées les unes aux autres, à quelle sorte d'iconoclasme elles ont été soumises (voir Galison, Schaffer), quel type singulier de monde invisible elles génèrent.

Quant aux pièces d'art contemporain, elles ne sont pas montrées ici pour former une exposition d'art, mais pour permettre de tirer les conclusions de cette immense expérience de laboratoire menée au travers de tant de médias et d'initiatives créatrices audacieuses, sur les limites et les vertus de la représentation (voir Weibel).

C'est que nous essayons de construire, pour l'art iconoclaste récent, une sorte de *chambre des idoles*, similaire à celles constituées par les profanateurs protestants lorsqu'ils arrachaient les images du culte, les transformant en objets d'horreur et de dérision, *avant* qu'elles ne deviennent le noyau même des musées d'art et de l'évaluation esthétique (voir Koerner)¹³. Un drôle de retournement, certes, et non

¹³ Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image*, Reaktion Books, London (2004)

sans ironie – mais fort bienvenu.

Les formes habituelles du respect, de l'étonnement, de la méfiance, de l'adoration et de la confiance, qui distinguent traditionnellement les médiations religieuses, scientifiques et artistiques, devraient être largement réévaluées tout au long de cette exposition.

Quel objet sélectionner ?

Comme il apparaît désormais clairement, *Iconoclash* n'est ni une exposition artistique ni un débat philosophique, mais un cabinet de curiosités élaboré par des « amis des objets interprétables » afin de comprendre les origines du fanatisme, de la haine, de la critique et du nihilisme engendrés par la question de l'image dans la tradition occidentale. Modeste projet, s'il en est ! Mais les commissaires de cette exposition n'étant pas complètement fous, nous n'avons pas tenté de couvrir toute la question du culte et de la destruction des images d'Akhenaton jusqu'au 11 septembre 2001¹⁴. Notre entreprise n'est pas encyclopédique. Au contraire, nous avons très précisément sélectionné les sites, les objets et les situations, qui révélaient une ambiguïté, une incertitude, un *iconoclash* quant à la manière d'interpréter la fabrication et la destruction de l'image.¹⁵

Une alternative impossible

Pourquoi détruire ce que j'appelle les « faitiches »¹⁶? Comment les iconoclastes peuvent-ils supporter de vivre avec les débris de ce qui, jusqu'à leur arrivée, était le seul moyen de produire, de réunir, d'accueillir les divinités ? Quel doit être leur étonnement de voir leurs mains désormais incapables d'accomplir les tâches accomplies depuis des temps immémoriaux : de s'absorber dans le travail tout en créant néanmoins des objets qui ne soient pas de leur propre fabrication ? Désormais, il faut choisir entre deux exigences contradictoires : ceci est-il fait de vos propres mains, auquel cas la chose est sans valeur ; ou ceci est-il objectif, vrai, transcendant, auquel cas vous ne pouvez en aucune manière l'avoir fabriqué ? Ou Dieu fait tout et les humains ne font rien, ou les humains font tout le travail et Dieu n'est rien. Trop ou trop peu, une fois les fétiches partis.

Oui, certes, il faut bien fabriquer des fétiches. Les mains humaines ne peuvent pas ne pas s'évertuer à produire des images, des peintures, des inscriptions de toutes sortes, et créer encore, accueillir et réunir l'objectivité, la beauté et les divinités, exactement comme dans les anciens temps – désormais interdits, réprimés et obliérés. Comment ne pas devenir fanatique, quand les dieux, les vérités et la sainteté doivent être fabriqués et qu'il n'existe plus aucun moyen

¹⁴ Evènement qui a fait irruption en pleine préparation de l'exposition ouverte en mars 2002.

¹⁵ Le matériel immense de l'exposition avait été divisé entre plusieurs commissaires — Peter Galison, Dario Gamboni, Joseph Koerner, Adam Lowe, Hans-Ulrich Obrist et bien sûr Peter Weibel— qui se sont réunis régulièrement de 1999 à 2002 pour partager leurs choix.

¹⁶ Bruno Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux Faitiches*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1996 (réédition 2009).

légitime de les fabriquer ? La question que je pose au travers de cette exposition est : comment vit-on avec cette double contrainte sans devenir fou ? Sommes-nous devenus fous ? Existe-t-il un remède à cette folie ?

Examinons un instant la tension créée par cette double contrainte, et qui pourrait expliquer tout un pan de l'archéologie du fanatisme. Le briseur d'idoles, le destructeur de médiateur n'a plus que deux solutions, aux antipodes l'une de l'autre : ou il (je crois qu'il est honnête ici de choisir le masculin) a le plein contrôle de ses mains, mais alors ce qu'il produit n'est « que » la « simple » conséquence de sa propre force et de sa propre faiblesse projetées dans la matière, puisqu'il est incapable de restituer plus qu'il n'y a mis – auquel cas, il ne lui reste qu'à osciller entre *hubris* et désespoir, selon qu'il choisit de considérer son infini pouvoir créateur ou le caractère absurde limité de ses forces.

Ou bien il est aux mains d'une divinité transcendante et non-fabriquée, qui l'a sorti du néant et qui produit vérité et sainteté de manière achéiropoïete. Et de même que lui, le fabricant humain, oscille entre *hubris* et désespoir, Lui, le Créateur, oscillera frénétiquement entre omnipotence et non-existence, selon que Sa présence pourra ou non se manifester, que Son efficacité pourra ou non se vérifier. Ce qui auparavant était synonyme : « Je fabrique » et « Je ne contrôle pas ce que je fabrique » est devenu contradiction totale : « Ou vous fabriquez ou vous êtes fabriqué. »¹⁷

L'alternative impossible entre le contrôle du créateur humain puissant (impuissant) et l'abandon aux mains du Créateur omnipotent (impuissant) est problématique en soi. Mais ce qui aggrave la contrainte et pousse au délire complet l'homme pris dans sa camisole, c'est que, malgré l'interdit, il n'y a pas moyen d'arrêter la prolifération des médiateurs, des inscriptions, des objets, des icônes, des idoles, des images et des signes. Si intransigeant soit-on quant à la destruction des fétiches et l'interdiction que l'on s'impose d'adorer les images, des temples seront construits, des sacrifices seront accomplis, des instruments seront utilisés, des instructions religieuses seront méthodiquement couchées sur papier, des manuscrits seront copiés, de l'encens sera brûlé et des milliers de gestes devront être inventés pour recueillir la vérité, l'objectivité et la sainteté (voir Tresch, Halbertal).

Le deuxième commandement est d'autant plus terrifiant qu'il est impossible de le suivre. La seule façon de prétendre l'observer est de *nier* le travail de ses propres mains, de *refouler* l'action toujours présente dans l'élaboration, la fabrication, la construction et la production des images, d'*effacer* l'écriture en même temps que l'on écrit, de *châtier* ses mains alors même qu'elles façonnent. Mais que fera-t-on sans main ? A quelle vérité accèdera-t-on sans image ? Sans instrument, par quelle science sera-t-on éduqué ?

Peut-on mesurer la misère endurée par ceux qui doivent produire des images sans pouvoir confesser qu'ils les ont fabriquées ? Pire : ou ils devront dire que le démiurge fait tout le travail, écrit *directement* les écritures sacrées, invente les rituels, fixe la loi, rassemble les foules, ou bien, si le travail du fidèle est révélé, ils seront contraints de dénoncer ces textes comme de « simples » fabrications, ces rituels

17 Voir l'exemple frappant de la fable de La Fontaine, *Le statuaire et la statue de Jupiter*, Livre neuvième, fable VI ; et Gamboni dans le catalogue pour une autre interprétation.

comme des faux-semblants, leur fabrication comme pure invention, leur construction comme une imposture, leur objectivité comme socialement construite, leurs lois comme humaines, trop humaines¹⁸.

Aussi le briseur d'idoles est-il donc doublement fou : non seulement il s'est dépossédé lui-même du secret de la production des objets transcendants, mais il continue à les produire alors même que cette production est désormais totalement interdite, et ne peut plus en aucun cas être rendue publique. Aux mains de son Créateur, il hésite entre pouvoir infini et faiblesse infinie, liberté créative infinie et asservissement infini ; et il oscille constamment entre refus des médiateurs et nécessité de leur présence. De quoi rendre quiconque fou. De quoi, du moins, produire plus d'un *iconoclash*.

Dans son étrange cauchemar sur Moïse, Freud propose d'analyser une folie similaire – l'invention de la « contre-religion » selon l'expression de Assmann –, une légende tout à fait bizarre : celle du meurtre du père égoïste et impérieux par la horde primitive de ses fils jaloux¹⁹. Mais la tradition recèle une autre légende, plus révélatrice, où ce n'est pas le père qui est tué, mais les *moyens d'existence* du père qui ont été annihilés par le fils trop entreprenant²⁰.

On raconte qu'Abraham, âgé de six ans, détruisit la boutique d'idoles de son père, Terah, qui lui avait été momentanément confiée.

Rabbi Hiyya, petit-fils de Rabbi Ada de Yaffo [dit] : Tera'h était idolâtre. Un jour, il sortit et chargea Abraham de la vente [des idoles]. Si un homme venait acheter une statue, il (Abraham) lui demandait : "Quel âge as-tu ?" [Le client] répondait : "Cinquante" ou "Soixante ans". Il répondait alors : "Il a soixante ans et il veut vénérer une statue d'un jour !" Le client se sentait honteux et partait. Une femme vient un jour avec un panier de farine. Elle dit : "Voici pour tes dieux." Abraham prit un bâton, et fracassa toutes les idoles à l'exception de la plus grande, dans la main de laquelle il mit le bâton. Son père revint et demanda ce qu'il s'était passé. [Abraham] répondit : "Cacherais-je quoi que ce soit à mon père ? Une femme est venue avec un panier de farine et m'a demandé de les donner à ces dieux. Lorsque je l'ai offerte, un dieu a dit 'Moi d'abord!' Une autre 'Non, moi!' Alors la plus grande s'est levée et a brisé toutes les autres." [Tera'h] dit : "Te moques-tu de moi? Comment pourraient-elles faire quoi que ce soit?" [Abraham] répondit : 'Tes oreilles n'entendraient-elles pas ce que ta bouche vient de dire ?' ». Midrash Bereshit Rabba

18 Voir Jean-François Clément, « L'image dans le monde arabe : interdits et possibilités », in *L'image dans le monde arabe*, G. Beaugé, J.-F. Clément (éd.), Paris, Editions du CNRS, (1995), p. 11-42. Pour une analyse minutieuse de la « jalousie » de Dieu le Créateur envers l'artiste, et la tentation constante de l'athéisme dans le rejet hystérique des idoles, voir Clément dans le catalogue.

19 Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste, Trois essais*, Paris, Gallimard, (1996).

20 La différence entre les deux types de meurtre pourrait expliquer certaines caractéristiques visuelles singulières du cabinet de Freud. Voir Marinelli, et plus largement ce qu'Andreas Mayer appelle les « objets psychiques » dans le catalogue.

38 :16, exégèse du verset Gen 11:30 ("Et Haran mourut devant son père").

Quel bel *iconoclash* ! Personne ne semble avoir compris la réponse ambiguë du père à la question du fils : « Tes oreilles n'entendraient pas ce que ta bouche vient de dire ? » Le fils bafoue-t-il le père à cause de son adoration pour les idoles, ou est-ce, au contraire, le père qui bafoue le fils pour son incompréhension du pouvoir des idoles (voir Nathan) ? « Si tu commences à briser les idoles, mon fils, avec quelles médiations accueilleras-tu, réuniras-tu, rassembleras-tu et assembleras-tu les divinités ? Es-tu sûr de bien comprendre les préceptes de ton Dieu ? Dans quel genre de folie t'apprêtes-tu à entrer si tu commences à croire que moi, ton père, crois *naïvement* en ces idoles que j'ai fabriquées de mes propres mains, cuites dans mon propre four, sculptées de mes propres instruments ? Crois-tu vraiment que j'en ignore l'origine ? Crois-tu vraiment que cette humble origine *affaiblisse* leur prétention à la réalité ? Ton esprit critique est-il à *ce point naïf* ? »

On retrouve partout cette dispute légendaire en des termes plus abstraits, dès qu'une médiation productive est mise à mal et remplacée par la question : « Fabriqué ou réel ? Il faut choisir ! » ²¹ Qu'est-ce qui a rendu impossible le constructivisme dans la tradition occidentale ? Une tradition qui, par ailleurs, a tant construit et déconstruit, mais sans être en mesure d'avouer comment elle a réussi à le faire. Si les Occidentaux avaient vraiment cru devoir choisir entre construction et réalité (s'ils avaient été résolument modernes), ils n'auraient jamais eu de religion, d'art, de science ni de politique. Les médiations sont partout nécessaires. Les interdire, c'est prendre le risque de devenir fou, fanatique ; mais il n'y a pas moyen d'obéir à leur commandement ni de choisir entre les deux pôles antinomiques : fabriqué ou réel. C'est une impossibilité structurelle, une impasse, une double contrainte, un délire – tout aussi intenable que d'exiger d'un maître de Bunraku que, désormais, il choisisse de montrer sa marionnette ou de se montrer lui-même sur scène ²².

Augmenter le coût de la critique

J'ai, pour ma part, sélectionné des objets qui révèlent cette impasse et le fanatisme qu'elle engendre ²³. Comme si l'esprit critique ne pouvait surmonter la destruction originelle des « faitiches » et réalisait combien il avait perdu en poussant le fabricant à cet impossible choix entre construction humaine et accession à la vérité et à l'objectivité. La suspicion nous a rendu stupides. Comme si le marteau de la critique avait rebondi sur la tête du critique et l'avait assommé !

C'est pourquoi cette exposition est également une *révision de l'esprit critique*, une pause dans la critique, une méditation sur le désir de démythifier, de prêter trop

21 Nulle part ailleurs la chose n'est plus évidente qu'en philosophie des sciences, mon domaine d'études initial, qui distribue chaque position entre réalisme et constructivisme. Voir Ian Hacking, *Entre science et réalité : la construction sociale de quoi ?*, La Découverte, Paris (2001).

22 A comparer avec l'illustration de la fable de La Fontaine en encart.

23 Voir le cas de Jagannath le briseur d'idoles dans Anantha Murphy, *Bharathipura*, Madras, Macmillan, (1996).

rapidement aux autres une croyance naïve (voir Koch) ²⁴. Les adeptes ne sont pas stupides (voir Schaffer). Ce n'est pas que la critique ne soit plus utile, c'est qu'elle est devenue récemment trop bon marché.

On pourrait dire, non sans ironie, qu'il y a eu comme une sorte de *miniaturisation* de l'effort critique : ce qui, dans les siècles passés, avait exigé les efforts considérables d'un Marx, d'un Nietzsche ou d'un Benjamin, est devenu aussi accessible que les superordinateurs, qui, dans les années 50, occupaient des halls entiers, dépensaient une quantité considérable d'électricité et de chaleur, et qui sont désormais de la taille d'un ongle et ne coûtent plus rien. On peut se procurer une désillusion baudrillardienne ou bourdieusienne pour presque rien, une déconstruction derridienne pour trois sous. Les théories du complot ne coûtent rien à produire, l'incrédulité est facile, la démythification est enseignée en cours de théorie niveau licence. Comme le proclamait la bande annonce récente d'un film hollywoodien : « Tout est suspect... tout est à vendre... et rien n'est vrai ! »

Nous aimerions (j'aimerais) rendre la critique plus difficile, augmenter son coût, en lui ajoutant une couche supplémentaire, un autre *iconoclash* : et si la critique avait été non critique au point de rendre invisible la nécessité de la médiation ? Quel est le point faible de l'Occident, le ressort caché du modernisme qui fait tictaquer sa machinerie ? Et si, encore une fois, nous avons mal compris le deuxième commandement ? Si Moïse avait été contraint de le modifier, de le ralentir en raison de la faible bande passante avec laquelle il communiquait avec son peuple « à la nuque raide » ?

Une classification approximative des gestes iconoclastes

Maintenant que nous avons une petite idée de la manière dont le matériau pour l'exposition et le catalogue a été sélectionné, il serait peut-être utile pour le lecteur et pour le visiteur, de pouvoir profiter d'une classification des *iconoclashes* présentés ici. Il est bien sûr impossible de proposer une typologie normalisée et acceptée pour un phénomène aussi complexe et insaisissable.

Cela irait même sans doute contre l'esprit de l'exposition. Comme je l'ai affirmé un peu impudemment : ne cherchons-nous pas à *re-décrire* l'iconophilie et l'iconoclasme afin de produire encore *plus d'incertitude* quant au type de culte de l'image/de destruction de l'image, auquel nous nous trouvons confrontés ? Comment pourrait-on rigoureusement les séparer ? Et pourtant, il serait peut-être utile de présenter rapidement les cinq types de gestes iconoclastes passés en revue dans cette exposition, si ce n'est du moins pour évaluer la portée de l'ambiguïté engendrée par les énigmes visuelles que nous recherchons.

Le principe qui préside à cette classification, certes approximative, consiste à observer pour chaque situation d'iconocrise :

- la motivation profonde des briseurs d'icônes,
- les rôles qu'ils confèrent aux images détruites,
- les effets que cette destruction a sur ceux qui chérissaient ces images,
- la manière dont cette réaction est interprétée par les iconoclastes,

24 Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgeois, (2000).

et, enfin, les effets de la destruction sur les propres sentiments du destructeur.

Si imparfaite soit-elle, cette liste est suffisamment robuste, je crois, pour nous guider au travers des très nombreux exemples rassemblés ici.

Les « A » sont contre toutes les images

Le premier type – je les désigne par des lettres afin d'éviter une terminologie trop chargée – rassemble ceux qui veulent libérer les croyants – ceux qu'ils *jugent* croyants – de leur attachement factice aux idoles de toutes sortes et de toutes formes. Les idoles, dont les fragments gisent désormais au sol, n'étaient qu'un obstacle sur la voie des plus hautes vertus. Elles devaient être détruites. Elles déclenchaient trop d'indignation et de haine dans les cœurs des courageux destructeurs d'image. Vivre avec elles n'était pas chose supportable ²⁵.

Ce qui distingue les As de tous les autres types d'iconoclastes, c'est qu'ils croient qu'il n'est pas seulement nécessaire, mais également possible, de se débarrasser *complètement* des intermédiaires pour accéder à la vérité, à l'objectivité et à la sainteté. Ils pensent que, sans ces obstacles, on aura enfin accès plus directement, plus rapidement, plus sereinement à la vraie chose, seul objet digne de respect et d'adoration. Les images ne fournissent pas même une introduction à, une réflexion sur, un soupçon de l'original : elles *interdisent* tout accès à l'original. Entre les images et les symboles, il faut choisir ou être maudit.

Le type A est donc la pure forme de l'iconoclasme « classique », reconnaissable à son rejet formaliste de l'imagination, du dessin et des modèles (voir Galison), ainsi qu'aux nombreux mouvements révolutionnaires, byzantins, luthériens de briseurs d'idoles, et aux horribles « excès » de la Révolution Culturelle (voir Konchok). La purification est leur but. Pour les As, le monde serait un endroit bien meilleur, bien plus propre, bien plus éclairé, si l'on pouvait seulement se débarrasser de toutes les médiations et si l'on pouvait entrer directement en contact avec l'original, les idées, le vrai Dieu.

Un des problèmes avec les As est qu'ils doivent se convaincre que les autres – les pauvres gens dont les précieuses icônes sont accusées d'être des idoles impies – croient naïvement en celles-ci. Ce préalable explique que les cris d'horreur des Philistins face au pillage et au saccage, loin d'arrêter les As, prouvent, au contraire, combien ils ont raison (voir Schaffer). L'intensité de l'horreur des idolâtres est la meilleure preuve que ces pauvres croyants naïfs ont bien trop investi dans ces pierres, fondamentalement insignifiantes. Forts de la notion de croyance naïve, les combattants de la liberté interprètent constamment l'indignation de ceux qu'ils scandalisent en un attachement abject aux choses, qu'ils doivent donc détruire d'autant plus radicalement.

Mais le plus grand problème des As est que personne —même pas eux !— ne peut affirmer qu'ils ne sont pas des Bs...

25 Comme le rappelle Centlivres (voir catalogue), le Mollah Omar a sacrifié cent vaches, une hécatombe fort coûteuse à l'échelle afghane, en signe de repentir pour *ne pas avoir réussi* à détruire les Bouddhas plus tôt : cent vaches pour demander la rémission de cet horrible péché de non-destruction durant onze siècles !

Les « B » sont contre l'arrêt sur image, pas contre les images

Les Bs aussi sont destructeurs d'idoles. Ils causent également des ravages sur les images, détruisent les coutumes et les habitudes, scandalisent les adorateurs et déclenchent les horribles cris de « Blasphémateur ! Infidèle ! Sacrilège ! Profanation ! » Mais la grande différence entre les As et les Bs – la distinction qui traverse toute cette exposition – est que ces derniers ne croient pas possible ni nécessaire de se débarrasser des images pour de bon. Ce qu'ils combattent, c'est *l'arrêt sur image*, c'est-à-dire le fait d'extraire une image du flux et de tomber en extase devant elle, comme si elle était suffisante, comme si tout mouvement s'était arrêté.

Ils ne sont pas à la recherche d'un monde libéré des images, purifié de tout obstacle, débarrassé de tout médiateur, mais au contraire, un monde *rempli* d'images actives, de médiateurs en mouvement. Ils ne souhaitent pas – comme le veulent les As – que la production d'image s'arrête à jamais ; ils veulent qu'elle *reprenne* aussi vite et aussi renouvelée que possible.

Pour eux, l'iconophilie ne signifie pas l'attention exclusive et obsessionnelle à l'image, parce qu'ils ne peuvent pas plus supporter les images *fixes* que les As. L'iconophilie signifie : aller d'une image à *l'autre*. Ils savent que « la vérité est image, mais qu'il n'y a pas d'image de la vérité ». Pour eux, la seule manière d'accéder à la vérité, à l'objectivité et à la sainteté est d'aller rapidement d'une image à l'autre, et non de s'accrocher au rêve impossible d'un bond direct jusque l'original absent. Contrairement à la chaîne de ressemblance mimétique, ils ne cherchent pas même à remonter de la copie vers le prototype. Ils sont, comme le vieux Byzantin iconophile l'affirmait, « économiques » (voir Mondzain), le terme désignant en ce cas le long flot d'images soigneusement maîtrisé de la religion, de la politique et de l'art – et non ce qu'il désigne aujourd'hui : le monde des biens.

Alors que les As croient que ceux qui détiennent les images sont iconophiles et que les esprits courageux qui rompent avec la fascination pour les images sont iconoclastes, les Bs définissent comme iconophiles ceux qui *ne s'accrochent pas* à une image en particulier, mais sont capables d'aller d'une image à l'autre. Pour eux, sont iconoclastes aussi bien ceux qui veulent absurdement se débarrasser de toutes les images que ceux qui restent fascinés par la contemplation d'une seule image fixe.

Parmi les exemples emblématiques de Bs, on pense à Jésus chassant les marchands du Temple, Bach perturbant les oreilles de la congrégation de Leipzig habituées à une musique monotone ²⁶, Malevich peignant le carré noir pour accéder aux forces cosmiques restées cachées dans la peinture figurative classique ²⁷, le sage tibétain écrasant un mégot de cigarette sur la tête d'un Bouddha pour prouver son caractère illusoire ²⁸. Les dommages infligés aux icônes constituent

26 Denis Laborde, « Vous avez tous entendu son blasphème ? Qu'en pensez-vous ? Dire la Passion selon St Matthieu selon Bach », in *Ethnologie française*, n°22, 1992, p. 320-333.

27 Boris Groys, *Staline, oeuvre d'art totale*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, (1990).

28 Heather Stoddard, *Le Mendiant de l'Amdo*, Paris, Société d'ethnographie, (1985).

toujours pour eux une injonction charitable à *rediriger* l'attention vers d'autres images, plus sacrées, plus récentes, plus fraîches : pas à faire sans les images.

Mais bien sûr, de nombreux *iconoclashes* résultent du fait qu'aucun(e) adorateur/adoratrice ne peut savoir quand son icône/idole préférée sera mise en pièce, ni si c'est un A ou un B qui est l'auteur de l'acte scandaleux. Exige-t-on de nous, se demandent-ils, que l'on cherche, sans médiation aucune, à établir un lien direct avec Dieu et l'objectivité ? Sommes-nous invités à changer simplement le véhicule que nous utilisons jusqu'à présent pour le culte ? Nous incite-t-on à un sentiment renouvelé d'adoration, nous demande-t-on de reprendre à zéro notre travail de construction des images ? Songez à la longue indécision de ceux qui, au pied du Mont Sinai, attendent le retour de Moïse : que nous a-t-il demandé de faire ? Il est si aisé de se tromper sur ces injonctions contradictoires et de se mettre à façonner le Veau d'Or.

As et Bs doutent-ils de la manière d'interpréter les réactions de ceux dont les icônes/idoles ont été brûlées ? Ces derniers sont-ils furieux d'être privés de leurs précieuses idoles, à l'image des enfants privés de leur objet transitionnel ? Ont-ils honte d'être faussement accusés de croire naïvement en des choses qui n'existent pas ? Sont-ils horrifiés d'être ainsi violemment contraints de renouveler leur adhésion à la précieuse tradition qu'ils avaient laissée tomber en discrédit et qui est devenue simple coutume ? Confrontés aux cris perçants de leurs adversaires, ni les As ni les Bs ne peuvent décider quelles sortes de prophètes ils sont *eux-mêmes* : des prophètes qui prétendent se débarrasser de toutes les images, ou qui, « économiquement », veulent laisser la cascade d'images se remettre en mouvement et recommencer le travail du salut ?

Mais nous n'en avons pas fini avec les incertitudes, l'ambiguïté et les iconocrises. Car les As comme les Bs pourraient, après tout, n'être que des Cs déguisés.

Les « C » ne sont pas du tout contre les images, mais contre celles de leurs adversaires

Les Cs poursuivent également la démythification, le désenchantement, la destruction des idoles. Ils laissent aussi derrière eux pillage, débris, cris horrifiés, scandales, abomination, blasphème, honte et profanations de toutes sortes. Mais contrairement aux As et aux Bs, ils n'ont rien contre les images en général : ils ne s'attaquent qu'à l'image à laquelle leur adversaire *s'accroche* le plus vigoureusement.

C'est le mécanisme bien connu de la provocation par lequel, afin de détruire quelqu'un aussi vite et efficacement que possible, il suffit d'attaquer ce qu'il a de plus précieux, ce qui est devenu le réceptacle de tous les trésors symboliques d'un peuple (voir Linhardt, Sloterdijk). Brûler les drapeaux, taillader les tableaux, prendre des otages en sont des exemples typiques. Dis-moi ce qui te tient le plus à cœur, je le détruirai afin de te tuer plus vite. C'est la stratégie du *minimax*, typique des menaces terroristes : un minimum d'investissement pour un maximum de dégâts. Cutters et billets d'avion contre les Etats-Unis d'Amérique.

La poursuite de l'objet adéquat qui attirera la destruction et la haine est *réiproque*. « Avant que tu ne commences à t'en prendre à mon drapeau, je ne savais pas à quel point il m'était cher ; maintenant je le sais ». (Voir Taussig). Les

provocateurs et ceux qu'ils provoquent jouent donc au chat et à la souris, le premier en quête de ce qui déclenchera le plus rapidement l'indignation du second, le second cherchant avec empressement ce qui déclenchera l'indignation la plus violente du premier ²⁹. Dans cette quête, chacun reconnaît que l'image en question n'est que pur *prétexte* qu'elle n'est rien d'autre que l'occasion de faire éclater le scandale (voir Koch). En l'absence de conflit, chaque camp confesserait volontiers que ce n'est pas là l'objet de la dispute, que ce n'est que l'enjeu de quelque chose de complètement différent ³⁰. Pour les Cs, l'image *même* n'est donc en aucun cas remise en question. Ils n'ont rien contre elle (contrairement aux As) ni pour elle (contrairement aux Bs). L'image est tout simplement sans valeur – sans valeur, mais attaquée, donc défendue, donc attaquée...

Le plus terrible pour les briseurs d'idoles est qu'il n'y a aucun moyen décisif de distinguer les As, des Bs ou des Cs. Peut-être se sont-ils totalement mépris sur leur vocation ; peut-être se sont-ils mépris sur les cris d'horreur de ceux qu'ils appellent les Philistins, et qui sont les témoins du saccage de leurs idoles. Ils se voient comme des prophètes, mais peut-être ne sont-ils que de simples « agents provocateurs ». Ils pensent libérer les pauvres âmes en peine de leur emprisonnement par des choses monstrueuses, mais s'ils étaient au contraire des faiseurs de scandale, s'efforçant juste de couvrir leurs adversaires de honte le plus efficacement possible ?

Que m'arriverait-il si, en critiquant les critiques, je ne faisais à mon tour que chercher un scandale de plus ? Et si *Iconoclash*, dans sa prétention à re-décrire l'iconoclasme, n'était qu'un geste iconoclaste et insipide de plus, une provocation de plus, la simple répétition du geste préféré de l'intelligentsia ? Impossible de savoir.

Ah, mais voilà pourquoi toute cette affaire s'appelle *Iconoclash*.

Les « D » détruisent involontairement les images

Un autre type de briseur d'idoles apparaît dans cette exposition, un genre tout à fait retors, celui que l'on pourrait appeler le « vandale innocent ». Comme on le sait, *vandalisme* est un terme péjoratif, inventé pour décrire ceux qui détruisent non pas tant par haine des images que par ignorance, attrait du profit, pure passion ou folie ³¹.

On peut bien sûr utiliser ce terme pour décrire l'action des As, des Bs et des

29 Le politiquement correct relève de ce mécanisme : fouiller partout à la recherche de bonnes occasions de se scandaliser.

30 Concernant les mécanismes de la production de scandales en art contemporain, voir Heinich, Gamboni, dans ce catalogue et Gamboni dans son livre, *The Destruction of Art, Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1996.

Concernant les « affaires » sociales et politiques, voir Boltanski, *L'amour et la justice comme compétences*, Paris, A.-M. Métailié, (1990). Le mécanisme type permettant d'envisager les images comme des prétextes a été étudié par René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Livre de poche, (1983).

31 Louis Réau, *Histoire du vandalisme, Les monuments détruits de l'art français*, Edition augmentée par Michel Fleury et Guy-Michel Leproux, Paris, Bouquins, 1994 ; André Chastel, *Le Sac de Rome – 1527*, Paris, Gallimard, (1984).

Cs. Ils peuvent *tous* être accusés de vandalisme par ceux qui ne savent pas s'ils sont d'innocents croyants furieux d'être accusés de naïveté, des Philistins éveillés de leur sommeil dogmatique par quelque appel prophétique, ou des faiseurs de scandale ravis d'être l'objet de la critique et de pouvoir ainsi démontrer la force et le pharisaïsme de leur indignation.

Mais les vandales innocents diffèrent des « mauvais » vandales, des vandales classiques : ils n'ont aucunement conscience d'être en train de détruire quoi que ce soit. Au contraire, ils chérissent les images, les protègent de la destruction, et les voilà pourtant accusés de les avoir profanées et détruites ³²! Ils sont, en un sens, *rétrospectivement* iconoclastes. L'exemple type est celui des restaurateurs de fresques, de monument, de quartier, de paysages, accusés de « tuer par amour » (voir Lowe). Le champ de l'architecture regorge tout particulièrement de ces « innocents » qui, quand ils construisent, doivent détruire, et dont les constructions sont accusées rétrospectivement de n'être que vandalisme (voir Obrist, Geimer). Leur cœur déborde d'amour pour les images – ils sont en cela différents des autres types –, mais ils déclenchent pourtant exactement les mêmes protestations de « profanation », de « sacrilège » et de « blasphème » que les autres.

La vie est bien complexe : en restaurant les œuvres d'art, en embellissant les villes, en reconstituant les sites archéologiques, ils les ont détruits, affirment leurs adversaires, au point d'apparaître comme les pires iconoclastes, ou du moins les plus pervers. Mais il y en a d'autres exemples, comme ces conservateurs de musée qui préservent les beaux malagans de Nouvelle Guinée, alors même qu'elles ont perdu toute valeur aux yeux de leurs créateurs puisqu'elles doivent être détruites au bout de trois jours (voir Derlon, Sarro), ou ces objets africains soigneusement conçus pour pourrir à même le sol et qui sont soigneusement sauvegardés par les marchands d'art et ainsi privés de tout pouvoir aux yeux de leurs créateurs (voir Strother) ³³. L'apprenti sorcier n'est pas vraiment un méchant sorcier, mais un sorcier qui *devient* méchant du fait de sa propre innocence, de son ignorance et de sa négligence.

Et là encore, les As, tout comme les Bs et les Cs, peuvent être accusés d'être des Ds, c'est-à-dire de viser la mauvaise cible, d'oublier de prendre en compte les effets secondaires, les conséquences profondes de leurs actes de destruction. « Vous pensiez libérer les gens de l'idolâtrie, mais vous les avez juste privés de leurs instruments de culte ». « Vous pensiez être un prophète renouvelant le culte des images par de nouvelles images, mais vous n'êtes qu'un faiseur de scandales

32 La censure peut être une dimension des Ds : détruire ou cacher des images au nom de la protection d'autres images et se tromper de cible. Les cinéastes travaillent à effacer les images du World Trade Center de leurs films afin de ne pas choquer les spectateurs (*International Herald Tribune*, 25 octobre 2001).

33 On peut trouver d'autres cas de destruction rétrospective dans la technologie : l'amiante était considéré comme le « produit miracle » avant que les industriels ne soient accusés d'avoir tué des milliers de gens en le répandant dans tous les bâtiments ; le DDT était considéré comme le pesticide magique, avant d'être accusé des mêmes crimes. Pour une analyse de ces accusations rétrospectives et de la notion « d'effet secondaire », voir Ulrich Beck, *Ecological Politics in an Age of Risk*, Cambridge, Polity Press, (1995).

assoiffé de sang». Ces reproches, fréquemment énoncés dans les cercles révolutionnaires, accusent l'autre d'être constamment du mauvais côté, ou d'être, *horresco referens*, « réactionnaire ». Et si nous avons tué les mauvaises personnes, détruit les mauvaises idoles ? Et, pire, si nous avons sacrifié des idoles au nom du culte d'un Baal encore plus grand, plus sanglant et plus monstrueux ?

Les « E » sont les gens ordinaires : ils se moquent des iconoclastes et des iconophiles

Pour être exhaustif, évoquons les Es, qui se méfient autant des destructeurs d'idoles que des adorateurs d'icônes. Ils se défient de toute distinction nette entre les deux extrêmes. Ils exercent leur ironie dévastatrice sur tous les médiateurs, non qu'ils veuillent s'en débarrasser, mais parce qu'ils sont profondément conscients de leur fragilité. Ils aiment faire preuve d'irrévérence et d'irrespect, fonctionnent à la raillerie et à la moquerie, et revendiquent de manière féroce et rabelaisienne un droit absolu au blasphème (voir Pinchard). Ils illustrent la nécessité de l'insolence, l'importance de ce que les Romains appelaient « pasquinades », cruciales pour une conception saine de la liberté civile – l'indispensable dose de ce que Peter Sloterdijk appelle le *kynisme* (par opposition au cynisme, iconoclaste par excellence).

Il existe un droit à ne pas croire, et un droit plus important encore à ne pas être accusé de croire *naïvement* en les choses. Il n'y a peut-être pas de croyant en tant que tel, à l'exception du destructeur d'icônes qui croit en la croyance – et, tout à fait bizarrement, se croit le ou la seule *non-croyant(e)*. Cet agnosticisme sain, divers, populaire, indestructible est peut-être source de grande confusion, car, là encore, les réactions qu'il déclenche sont indiscernables de celles engendrées par les actes de destruction-régénération des As, Bs, Cs et Ds. Il est tellement facile d'être choqué. Chacun possède une quantité donnée de « choquabilité » qui peut certainement s'appliquer à diverses causes, mais ne peut certainement pas s'épuiser, ni même diminuer.

Prenez la désormais célèbre icône du Pape Jean Paul II, frappé au sol par une météorite (voir Maurizio Cattelan, *La Nona Ora*)³⁴. Manifeste-t-elle une saine irrévérence envers l'autorité ? Est-ce un exemple type de provocation facile, destinée à des Londoniens *blasés* qui s'attendent à être légèrement choqués quand ils vont voir une exposition, tout en se fichant pas mal que l'on détruise une image aussi ennuyeuse que celle du Pape ? Est-ce, au contraire, une tentative scandaleuse de briser la foi des visiteurs polonais du musée, lorsque la pièce est montrée à Varsovie ? Ou est-ce, comme le prétend Christian Boltanski, une image profondément respectueuse, montrant que, dans le catholicisme, on exige du Pape qu'il subisse la même fracture, la même destruction ultime que le Christ même³⁵ ? Comment interpréter cet éventail d'interprétations³⁶ ? Ce serait une vraie

³⁴ Voir le commentaire de Catherine Grenier, *L'art contemporain est-il chrétien?*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes (2003)

³⁵ Christian Boltanski, entretien privé.

³⁶ J'ai proposé un test à Cattelan : remplacer le Pape, que, peut-être à l'exception des Polonais, tout le monde s'attend à voir s'effondrer par terre, par quelqu'un qui

cacophonie...



Une cacophonie bienvenue

Cette exposition cherche à faire *entendre* simultanément par son espace sonore ces cris de désespoir, d'horreur, d'indignation et de stupéfaction, à les faire entendre tous à la fois, sans que l'on ait à choisir trop vite, sans que l'on ait à rejoindre son camps habituel, à brandir le marteau pour accomplir l'acte de déconstruction. D'où la *cacophonie*, équivalent sonore de l'*iconoclash*, qui occupe tant d'espace dans l'exposition (voir Laborde).

Nous voulons rendre cette notion d'ambiguïté autant par le son que par l'image : qui hurle contre la destruction et pourquoi ? S'agit-il des lamentations des éternels Philistins choqués de devoir sortir de leur petit cercle ronronnant d'habitudes ? Ecoutez, écoutez ! S'agit-il du gémissement des humbles adorateurs, privés de leur seule source de vertu et d'attachement, les reliques sacrées, les précieux fétiches, les fragiles faitiches, qui les tenaient en vie et qui gisent maintenant, brisés par un réformateur aveugle et arrogant ? Ecoutez, écoutez le bruit des pleurs des As comprenant qu'ils n'égalent jamais la douce violence des Bs prophétiques, et qu'ils n'ont fait que vider le monde et le rendre plus terrifiant encore. Ecoutez encore, derrière les lamentations cacophoniques, le rire

déclencherait l'indignation des intellectuels : de montrer par exemple Salman Rushdie tué par une balle islamiste... Trop horrible, trop scandaleux, me dit-on (Obrist, entretien privé). Ah, ah ! Alors on peut toucher au Pape, mais pas à quelqu'un de *vraiment* digne de respect aux yeux des esprit critiques ! Quel était mon but en proposant visiblement un véritable sacrilège, plutôt qu'un sacrilège au rabais ? Une nouvelle provocation à l'attention des critiques fidèles, plutôt que des papistes fidèles ? Qui peut le dire ? Je ne suis pas sûr moi-même de comprendre la réaction de ceux qui reculaient horrifiés face à ma suggestion...

sardonique des Es blasphématoires, si sains, si heureux de faire exploser leur charivari juvénile. Et derrière tout cela, qu'est-ce que cet autre bruit ? Écoutez, écoutez la trompette prophétique nous éveillant de notre zèle mortel à ressusciter une notion de beauté, de vérité et de sainteté des images. Mais qui fait cet horrible tapage ? Écoutez, écoutez ! Quel vacarme que ce bruit strident des provocateurs, à la recherche d'une proie nouvelle.

Oui, un vrai tohu-bohu que notre monde quotidien.

Au-delà des guerres de l'image : la cascade des images

Comment être sûr que notre exposition n'est pas une exposition iconoclaste de plus ? Que nous ne demandons pas au visiteur et au lecteur de descendre un cercle supplémentaire dans la spirale infernale de la démythification et de la critique ? Que nous n'ajoutons pas une couche supplémentaire d'ironie, empilant incrédulité sur incrédulité, poursuivant le travail de désenchantement avec plus de désenchantement encore ? Parmi les commissaires, aucun n'est d'accord, mais le consensus n'est pas notre but : nous recherchons l'*iconocrise*, et non la certitude. Pourtant, notre exposition affirme pouvoir aller *au-delà* des guerres de l'image. Une revendication bien présomptueuse que cette petite préposition : *au-delà*. Comment lui être fidèle ?

En montrant des images, des objets, des statues, des signes et des documents de manière à souligner les liens qu'ils entretiennent avec d'autres images, objets, statues, signes et documents. En d'autres termes, nous essayons de dire que, contre les As, les Cs, les Ds et même les Es, nous appartenons au groupe des Bs. Oui, nous prétendons être de la souche prophétique ! Les images comptent ; ce ne sont pas de purs signes, simples prototypes de quelque chose de lointain, de supérieur ou d'inférieur : si elles comptent, c'est parce qu'elles nous permettent de conduire le regard vers une *autre* image, tout aussi frêle et modeste que la précédente – mais *différente*³⁷.

Ainsi, la distinction cruciale que nous aimerions esquisser dans cette exposition n'est pas celle qui distinguerait un monde d'images d'un monde sans image – comme les guerriers de l'image aimeraient nous le faire croire –, mais la distinction entre le flux *interrompu* des images et une *cascade* d'images. En détournant l'attention des visiteurs vers ces cascades, nous n'espérons pas la paix – l'histoire de l'image est bien trop chargée pour cela –, mais nous encourageons doucement le public à rechercher d'autres propriétés de l'image, des propriétés que les guerres de religion ont enfoui sous la poussière de leurs flammes et fureurs incessantes.

37 Dans son sympathique résumé visuel des images et de leurs prototypes, Jean Wirth, « Faut-il adorer les images ? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente », in C. Dupeux, P. Jezler, J. Wirth, *op. cit.*, p. 28-27, illustre une nouvelle fois la contradiction inhérente à la dispute, puisque pour montrer la différence entre le respect pour l'image (dolie) et l'adoration du modèle (latrerie), il est *contraint*, par nécessité, de *dessiner* deux images – une du prototype, une autre de l'original !

L'opacité des icônes religieuses

Prenez par exemple cette petite et humble Pietà du Musée de Moulins en France. Des protestants ou, plus tard, des fanatiques révolutionnaires (ou peut-être des vandales) ont décapité la Vierge et brisé les membres du Christ mort – alors même que les Ecritures disent « qu'aucun de ses os ne sera brisé ». Un minuscule ange intact, invisible dans l'image, tient, affligé, la tête tombée du Sauveur. Un geste clairement iconoclaste. Mais attendez un instant ! Suspendez votre jugement trop hâtif. Qu'est-ce qu'un Christ mort, si ce n'est une nouvelle icône brisée, l'image parfaite de Dieu profané, crucifié, transpercé et prêt pour la mise au tombeau ? Le geste iconoclaste a donc frappé une image qui avait *déjà* été rompue (voir Koerner). Que peu vouloir dire crucifier (à nouveau) une icône (déjà) crucifiée ?



Ne sommes-nous pas là face à une belle iconocrise ? Le briseur d'idoles était superflu, puisqu'il (pour des raisons assez obscures, je continue à maintenir le masculin pour ce genre d'actes) a détruit une icône déjà brisée. Mais il y a une différence entre les deux gestes : le premier relève d'une ancienne et longue méditation sur la faiblesse de toutes les icônes, quand le second ne fait qu'ajouter une sorte de désir simpliste de se débarrasser de toutes les idoles, comme si les idoles et les adorateurs d'idoles existaient vraiment ! Les guerriers de l'image font toujours la même erreur : croire naïvement en la croyance naïve. Le briseur d'idoles n'a peut-être rien fait d'autre que de prouver sa naïveté en imaginant que l'adorateur de cette Piéta n'était qu'un naïf adorateur d'idole alors que lui, le briseur d'idole échapperait enfin à toute idolâtrie. Et pourtant, dans la tradition

qui a fait sculpter cette idole, l'image du Christ brisé est déjà faite pour en interdire la consommation idolâtre. Celui qui veut la briser n'y a rien compris puisqu'elle est déjà impropre à toute consommation (voir Mondzain, Stoddard) ³⁸.

Comme le soutient Louis Martin dans un très beau livre, il en va de même des peintures religieuses chrétiennes qui ne cherchent pas tant à montrer, qu'à obscurcir la vision ³⁹. Des milliers de petites inventions obligent le spectateur, l'adorateur, à *ne pas* voir ce qu'il/elle a en face de lui/d'elle. Mais nullement, comme le prétendent souvent les avocats de l'icône, en détournant l'attention de l'image vers un prototype. Il n'y a pas de prototype à voir – ce serait du pur platonisme –, uniquement le détournement de l'attention vers une *autre* image.

Les pèlerins d'Emmaüs ne remarquent rien dans leurs compagnons de voyage tels que les a peints Le Caravage, mais la *fraction* du pain révèle ce qu'ils auraient dû voir, ce que le spectateur ne peut voir que grâce à la très faible lumière conférée par le peintre au pain rompu. Mais ce n'est qu'une peinture. *Rediriger* l'attention, c'est ce qu'essaient toujours d'accomplir ces images, poussant ainsi le fidèle à aller d'une image à l'autre. « Il n'est pas ici. Voici le lieu où on l'avait mis. » (Marc 16 :6.)

Quelle aberration que ces guerres de l'image : pas une image qui ne soit déjà brisée en deux. Chaque icône répète : *Noli me tangere*, et ses ennemis l'accusent de trop attirer l'attention ! Allons-nous vraiment passer un autre siècle à re-détruire et re-déconstruire naïvement des images si intelligemment et subtilement *déjà* détruites ?

Isolée, une image scientifique n'a pas de référent

La cascade d'images est plus frappante encore si l'on examine les séries rassemblées sous l'étiquette scientifique ⁴⁰. Une image scientifique isolée est dépourvue de sens ; elle ne prouve rien, ne dit rien, ne montre rien, n'a pas de référent. Pourquoi ? Parce que, plus encore qu'une image religieuse chrétienne, une image —ou mieux une inscription scientifique— est un *ensemble d'instructions permettant d'atteindre la suivante* dans la série ⁴¹. Un tableau de chiffres mène à une carte qui mène à une photographie qui mène à un diagramme qui mène à un paragraphe qui mène à une constatation. L'ensemble de la série a une signification, mais aucune de ses parties prises isolément n'a de sens.

38 Voir le beau chapitre de Joseph Koerner sur Bosch, dans Jones & Galison, *Picturing Science* (1998) *op. cit.* La notion de « dissimiles » dans Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, (1990).

39 Louis Marin, *Opacité de la peinture, Essais sur la présentation*, Paris, Usher, (1989).

40 Le terme de « cascade » a été introduit par Trevor Finch pour décrire cette succession dans « Observer la nature ou observer les instruments », in *Culture technique*, n°14, 1985, p. 88-107. Mike Lynch, Steve Woolgar (éd.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge, MIT Press (1990).

41 Pour une description de cet effet de cascade, voir Bruno Latour, *L'Espoir de Pandore : Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Paris, La Découverte, (2001) ; « Les Vues de l'esprit » réédition in **Sociologie de la traduction. Textes fondateurs**, Presses de l'École des Mines de Paris, (2006) (avec Madeleine Akrich et Michel Callon), pp. 33-70.

Impossible de s'arrêter nulle part dans les très belles séries, tirées de l'astronomie et présentées par Galison, si l'on veut « appréhender » le phénomène qu'elles représentent ⁴². Car l'objectivité, la visibilité, la véridicité procèdent du parcours de bout en bout de la série. Il en va de même de l'exemple de biologie moléculaire proposé par Rheinberger : rien à voir à aucun stade dans le marquage radio, et pourtant, pas d'autre moyen d'observer les gènes ⁴³. L'invisibilité en science est plus frappante encore qu'en religion – rien de plus absurde donc que l'opposition entre le monde visible de la science et celui « invisible » de la religion (voir Huber, Macho). Aucun des deux ne peut être appréhendu, hormis par des images brisées, incomplètes, interrompues, oui opaques, qui toujours mènent à d'autres images.

Détacher les yeux de l'image pour se tourner vers le prototype *qu'elles* sont supposées représenter, ce serait voir moins, infiniment moins ⁴⁴. Ce serait s'aveugler pour de bon. Demandez à une physicienne de renoncer aux enregistrements réalisés par ses détecteurs, et elle ne détectera plus rien : elle ne commencera à avoir un semblant d'idée qu'en rassemblant toujours plus d'enregistrements, toujours plus de résultats instrumentaux, toujours plus d'équations ⁴⁵. Ce n'est qu'à *l'intérieur* des murs clos de sa tour d'ivoire qu'elle peut prétendre au moindre accès au monde « du dehors ».

Encore une fois, ce paradoxe des images scientifiques échappe complètement aux guerriers de l'image, qui exigent brutalement que nous *choisissions* entre le visible et l'invisible, l'image et le prototype, le monde du dehors et le monde artificiel et construit du dedans. Ils ne peuvent comprendre que plus l'inscription est artificielle, plus sa capacité à lier, à se lier aux autres, à créer sans cesse une meilleure objectivité augmente.

Aussi, demander aux briseurs d'idoles de détruire les multiples médiateurs de la science afin de mieux atteindre, et plus vite, le monde réel du dehors serait non pas un appel aux Lumières, mais à la barbarie. Devons-nous vraiment passer un autre siècle à tituber furieusement entre constructivisme et réalisme, entre artificialité et authenticité ? La science mérite mieux qu'une adoration naïve ou qu'un mépris naïf. Son régime d'invisibilité est aussi stimulant que celui de la religion ou de l'art. La subtilité de ses traces exige une forme nouvelle de traitement et d'attention. Elle exige, oui, – pourquoi se priver du mot ? – une spiritualité qui lui soit exactement ajustée.

⁴² Voir catalogue et Lorraine Daston and Peter Galison, *Objectivity*, The University of Chicago Press, Chicago (2007).

⁴³ Voir catalogue et Hans-Jorg Rheinberger, *Toward a History of Epistemic Thing. Synthetizing Proteins in the Test Tube*, Stanford University Press, Stanford (1997).

⁴⁴ C'est la raison pour laquelle il a fallu tant de temps au regard scientifique pour s'adapter à l'étrangeté de ces nouvelles images scientifiques, comme il est magnifiquement montré par Lorraine Daston, Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature*, Cambridge, Zone Books, (1999).

⁴⁵ Peter Galison, *Image and Logic, A Material Culture of Microphysics*, Chicago, The University of Chicago Press, (1997).

Pas de rédemption pour l'art

Mettre en rapport une image avec d'autres, jouer avec des séries d'images, les répéter, les reproduire, les transformer subtilement sont, et étaient, pratiques artistiques courantes avant même le tristement célèbre « âge de la reproduction mécanique ». « L'intertextualité » est une des manières d'envisager la cascade des images dans le domaine artistique – la relation profonde et inextricable qu'entretient chaque image avec toutes les images déjà produites, la relation complexe de kidnapping, d'allusion, de destruction, de distance, de citation, de parodie et de lutte (voir Jones, Belting, Weibel). Dans la définition d'une *avant-garde*, le lien le plus infime est crucial au point de rendre impossible pour les uns de produire à leur tour tel type d'image inventé par les autres.

Mais il existe un lien plus direct. À mains égards, l'ombre projetée par les représentations religieuses et scientifiques a obsédé les arts occidentaux au travers de la question de la représentation mimétique : comment échapper à l'obligation de présenter à nouveau les dogmes du fidèle ? Comment échapper à la tyrannie de l'illustration quasi-scientifique, « simplement objective », « purement représentative » ? La volonté de libérer le regard de cette double obligation éclaire un grand nombre des inventions de ce qu'on a appelé l'art moderne. Bien sûr, jamais les critiques « réactionnaires » ne se lassent d'en appeler à un « retour » à la « présence réelle », à la « représentation juste », à la « mimesis » et au culte de la beauté, comme s'il était possible de remonter le temps ⁴⁶.

Voilà donc un autre paradoxe, une autre *iconocrise* : à quoi l'art contemporain a-t-il si vigoureusement tenté d'échapper ? Quelle a été la cible de tant d'iconoclasme, tant d'ascétisme, tant d'ardeur, voire de frénésie ? Les icônes religieuses et leur obsession pour la présence réelle ? Mais il ne s'est jamais agi pour elles d'autre chose que de présenter l'absence. L'imagerie scientifique ? Mais aucune image scientifique isolée n'a de pouvoir mimétique : rien de *moins* représentationnel, de *moins* figuratif que ces images produites par la science, dont on affirme pourtant qu'elles offrent la voie d'accès la plus fiable au monde visible ⁴⁷.

Une fois de plus, les guerres de l'image détournent notre regard vers une cible complètement erronée. Nombreux sont les artistes qui ont tenté de se soustraire au poids de la présence et de la mimesis en évitant cette religion et cette science mêmes, qui ont cherché plus ardemment encore à fuir la présence, la transparence et la mimesis ! Véritable comédie des erreurs...

Combien de temps encore allons-nous juger une image, une installation ou un

46 George Steiner, *Réelles présences*, Paris, Gallimard, (1991) ; Jean Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts, Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, (1983). Pour un dossier sur la dispute autour de l'art contemporain, voir P. Barrer, *(Tout) l'art contemporain est-il nul ? Le débat sur l'art contemporain en France avec ceux qui l'ont lancé, Bilan et perspective*, Lausanne, Favre, (2000).

47 James Elkins, *Why are our Pictures Puzzles*, Londres, Routledge, (1999). On pourrait aller jusqu'à soutenir que c'est en regardant les peintures (et probablement les peintures hollandaises) que les philosophes des sciences ont tiré leur notion du monde visible et leur épistémologie du modèle/de la copie. Voir le classique : Svetlana Alpers, *L'Art de dépeindre : La peinture hollandaise au XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, (1990).

objet par ces autres images, installations ou objets qu'il/elle a pour but de combattre, de remplacer, de détruire, de ridiculiser, d'écarter, de parodier ? L'art tient-il tant à ce que chaque pièce s'accompagne de son long cortège d'esclaves et de victimes ? Déformer les images existantes est-il vraiment le seul passe-temps ?

Il existe, heureusement, toutes sortes de formes artistiques d'installations et de dispositifs qui ne reposent nullement sur ce lien négatif entre image et déformation. Non qu'elles reposent sur la mimesis, ce qui restreindrait le regard à la plus ennuyeuse des habitudes visuelles, mais qu'elles préfèrent la transformation des images, la chaîne de modifications qui altère radicalement les régimes scopiques de l'image classique, extraite du flux et figée (voir Lowe, Yaneva, Jaffrennou).

La différence qu'il y a entre la déformation iconoclaste, qui repose toujours sur le pouvoir de ce qui a été détruit, et la cascade productive de *re*-représentations pourrait expliquer que, dans cette exposition, la définition de l'art que propose Peter Weibel, par exemple, ne recoupe en rien celle d'un Adam Lowe : un autre *iconoclash*, espérons-le, visuellement fécond.

Après 911

Comme l'ont montré Christin, Colas, Gamboni, Assmann et de nombreux autres, il y a toujours eu un lien direct entre statut de l'image et politique. La destruction des images a toujours constitué un acte soigneusement planifié et orchestré. Rien de moins populaire, de moins spontané, de moins aléatoire que la destruction d'idoles. Et si le terme de représentation apparaît dans la sphère publique plus clairement encore qu'en science, en religion ou en art, nous n'avons pas souhaité dans cette exposition traiter l'iconoclasme en politique comme un domaine séparé.

Il y a à cela une raison simple : il est essentiel, avant de pouvoir renouveler la définition des médiateurs politiques, d'aller tout d'abord *au-delà* des guerres de l'image ⁴⁸. La politique est omniprésente dans l'exposition, mais de manière volontairement diffuse. L'iconoclasme appliqué à la sphère politique est devenu chose bien trop facile. Nulle part plus qu'en politique ne s'élève l'exigence absurde, mais véhémente : « Est-ce manipulé ou réel ? » Comme si, là encore, le travail des mains, la soigneuse manipulation, la médiation humaine devaient être inscrits dans une colonne, la vérité, l'exactitude, la mimesis, la représentation fidèle dans une autre. Comme si tout ce qui était crédité dans la première colonne, devait être déduit de la seconde. Etrange comptabilité, qui empêcherait radicalement toute politique, toute religion, toute science et tout art ! Et autre cas d'application impossible du deuxième commandement.

Mais le culte de la destruction des images, le culte de l'iconoclasme comme ultime vertu intellectuelle, l'esprit critique, le goût du nihilisme – tout cela a peut-être été brusquement bouleversé par les terribles événements, dont l'étrange nom de code, *911*, correspond au numéro de téléphone des urgences aux Etats-Unis.

⁴⁸ Ce fut l'objet d'une deuxième exposition, trois ans plus tard, dans le même ZKM de Karlsruhe et qui a fait lui aussi l'objet d'un volumineux catalogue Bruno Latour and Peter Weibel, *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, MIT Press, Cambridge, Mass (2005).

Oui, depuis le 11 septembre 2001, un *état d'urgence* a été déclaré, touchant à la manière dont nous traitons les images en tous genres dans les domaines religieux, politique, scientifique, artistique et critique – et une quête frénétique des racines du fanatisme s'est engagée.

Tant que nous pouvions l'appliquer *véritablement* aux autres, et *symboliquement* à nous-mêmes, le nihilisme – entendu ici comme le refus des médiateurs, l'oubli de la main au travail dans l'éclosion des objets transcendants, la coupure moderniste entre ce que l'on fait et ce que l'on pense faire – pouvait apparaître comme une vertu, une qualité solide, une source formidable d'innovation et de force. Mais, pour la première fois, ce sont les États-Unis, ce sont nous, les Occidentaux, les courageux briseurs d'idoles, les combattants de la liberté, qui sommes aujourd'hui menacés par l'annihilation et le fanatisme.

De même que les scénaristes américains trouvent soudainement insupportables les effets spéciaux des films d'horreur qu'ils ont concoctés, car leur réalité trop présente n'était supportable que lorsqu'elle ne pouvait *pas* advenir, nous pourrions trouver le perpétuel discours de destruction, de démythification, de critique, d'exposition, de dénonciation moins drôle après tout, moins productif, moins *protecteur*.

Nous savions (je savais !) que nous n'avions jamais été modernes. Mais nous le sommes moins encore désormais : fragiles, frêles, menacés ; de retour à la normale en somme, à l'époque inquiète et attentive, où vivaient les « autres » avant d'être « libérés » de leurs « croyances absurdes » par notre courageuse et ambitieuse modernisation. Il semblerait soudain que nous nous accrochions avec une ardeur renouvelée à nos idoles, à nos fétiches, à nos « faitiches », aux manières extraordinairement fragiles dont nos mains produisent des objets sur lesquels nous n'avons aucun contrôle. Nous regardons nos institutions, notre sphère publique, notre objectivité scientifique, nos pratiques religieuses mêmes – tout ce que nous aimions haïr auparavant – avec une sorte de sympathie renouvelée. Moins de cynisme, tout à coup, moins d'ironie. Un culte des images, un désir de médiateurs soigneusement modelés – ce que les Byzantins appelaient « économie », ce que l'on appelait tout simplement civilisation.

Une exposition, un catalogue ne peuvent pas grand chose, j'en suis conscient. Mais attirer l'attention vers la faiblesse et la fragilité des médiateurs qui nous permettent de prier, de savoir, de voter, de jouir d'un vivre ensemble, c'est là ce que nous avons tenté de faire dans *Iconoclash*. A vous maintenant, lecteurs et visiteurs, de *voir* par vous-mêmes ce que vous voulez protéger et ce que vous voulez détruire.

Et au fait, comment Moïse aurait-il formulé le second commandement si son peuple ne l'avait pas si distraitement interprété ? Il est un peu tôt pour le dire, mais je serais prêt à parier qu'une interprétation plus fidèle serait la suivante : « Tu ne feras pas d'arrêt sur image ! »

Table des matières du catalogue :

14 Bruno Latour : *What is Iconoclash? Or is There a World Beyond the Image Wars?*

Insert: *Abraham and the Idol Shop of His Father Terah*

Why do images trigger so much furor?

40 Pema Konchok: *Buddhism as a Focus of Iconoclash in Asia*

60 Moshe Halberthal: *God does not live there anymore*

63 William Pietz: *The Sin of Saul*

66 Olivier Christin: *The Idol King?*

69 Raymond Corbey: *Image-breaking on the Christian Frontier*

72 Adam Lowe: *Gilded Silence: The King of Kosala's Sixteen Dreams*

75 Pierre Centlivres: *Life, Death and Eternity of the Buddhas in Afghanistan*

78 Luc Boltanski: *The Fetus in the Image Wars*

82 Michael Taussig: *Old Glory*

84 Gregor Jansen: *Berlin, anno 1967*

Insert: *La Fontaine le statuaire et la statue de jupiter*

Why are images so ambiguous?

88 Dario Gamboni: *Image to Destroy, Indestructible Image*

136 Lorraine Daston: *Nature Paints*

139 Brigitte Derlon: *From New Ireland To A Museum: Opposing Views Of The Malanggan*

143 Peter Geimer: *Searching For Something. On Photographic Revelations*

146 Jean-Marc Lévy-Leblond: *Galileo's Finger*

148 Dominique Linhardt: *All Windows Were Open, but Nothing Happened? Nothing! Well...
Except a Lot!*

151 Bruno Pinchard: *Tender Blasphemy Three States of the Image, Three States of Love, in the
Renaissance*

155 Jerry Brotton: *Saints Alive: The Iconography of Saint George*

158 Miguel Tamen: *Theophilia*

Insert: Hans-Christian Andersen: *The Emperor's New Suits*

Why do Gods object to images?

164 Joseph Koerner: *The Icon as Iconoclash*

214 Pierre-Olivier Léchet: *"Idols Fall and the Gospel Arises!" The Farel memorial in Neuchâtel:
History of a Paradox*

218 Jean-François Clément: *The Empty Niche of the Bamiyan Buddha*

221 Jean-Michel Frodon: *The War of Images, or the Bamiyan Paradox*

224 Catherine Lucas: *The Hidden Imam*

227 Ramon Sarrô: *The Iconoclastic Meal: Destroying Objects and Eating Secrets Among the Baga of
Guinea*

231 John Tresch: *Did Francis Bacon Eat Pork? A Note on the Tabernacle in 'New Atlantis'*

234 Patricia De Aquino: *No Freeze-Frame on God*

Insert: *John Paul II on the Shroud*

The unbearable image

240 Sophie Ristelhueber: *'Dévisager'-Taking Images on a Mine field. A Picture of Sophie
Ristelhueber as seen by Bruno Latour*

242 Khalil Joreige & Joanna Hadjithomas: *A State of Latency*

248 Margrit Rosen: *Shooting the Dead. The Symbolic Economy of the Photographed
Corpse.*

Insert: *Pierre or the Ambiguities by, Herman Melville*

The unbearable sound

254 **Denis Laborde:** *The Strange Career of Musicoclashes*

The unbearable movement

282 **Boris Groys:** *Iconoclasm as an Artistic Device. Iconoclasm Strategies in Film*

296 Sabine Himmelsbach: *Addicted to Noise. On Video Installations by Candice Breitz*

How can an image represent anything?

300 **Peter Galison:** *Images scatter into Data, Data gather into Images*

324 **Marie-José Mondzain:** *The Holy Shroud. How Invisible Hands Weave the Undecidable*

336 **Christian Kassung and Thomas Macho:** *Imaging Processes in the nineteenth Century Medicine and Science*

Insert: *Plowing the Dark* by Richard Powers

Why is destruction necessary for construction ?

352 **Peter Sloterdijk:** *Analytical Terror*

360 **Hans-Ulrich Obrist:** *Milano Triennale 68 a Case Study and Beyond / Arata Isozaki's Electronic Labyrinths, A 'Ma' of Images?*

384 Peter Geimer: *Dealing the Joker in Berlin*

386 Andrei Mogoutov & Arkadi Nedel: *No Place, No Matter: The Making Dense of Utopia*

Are there limits to iconoclasm?

390 **Hans Belting:** *Beyond Iconoclasm. Nam June Paik, the Zen Gaze and the Escape from Representation*

412 Caroline Jones: *Making Abstraction*

417 Nathalie Heinich: *Baquié at Malpassé: An "Adventure" in Contemporary Iconoclasm?*

421 Albená Yaneva: *Challenging the visitor to get the Image: On the Impossible Encounter of A Pig and an Adult*

423 Hans Belting: *Invisible Movies in Sugimoto's "Theaters"*

428 Dörte Zbikowski: *Dematerialized. Emptiness and cyclic transformation*

Can the Gods cohabit together ?

436 **Heather Stoddard:** *The Religion of Golden Idols*

456 Bruno Pinchard: *Moses and the suspended Iconoclastic Gesture*

458 Z. S. Strother: *Iconoclasm by Proxy*

460 Elizabeth Claverie: *How to Photography the Supernatural Beings?*

462 Anne-Christine Taylor: *The Face of Indian Souls: a Problem of Conversion*

465 Andreas Mayer: *The Fetish-Scientist, or Why Would Anyone Force Anyone to Kiss the Bust of Franz Josef Gall?*

468 Lydia Marinelli: *Freud's Fading Gods*

470 Tobbie Nathan: *Breaking Idols ... a Genuine Request for Initiation*

Insert: *Jagannath and his Saligram*

But there is no image anymore anyway !

476 Richard Powers: *The Artist's Bedlam*

479 Michel Jaffrennou: *Ceci n'est plus une image! / This is not a Picture!*

483 Bianchini: *The Theater of Operations*

486 Noortje Marres: *May The True Victim Of Defacement Stand Up! On Reading The Network Configurations Of Scandal On The Web*

490 Norman Klein: *Media as an Instrument of Power not as a Representation of Power*

Can we go beyond the image wars ?

498 Simon Schaffer: *The Device of Iconoclasm*

516 Hans-Jorg Rheinberger: *Auto-Radio-Graphics*

520 Jörg Huber: *On the Credibility of World-pictures*

Has critique ended ?

524 Robert Koch: *The Critical Gesture in Philosophy*

Insert : *Extracts from Kleist and the Marquise of O.*

What has happened to modern art ?

544 Adam Lowe: *To See the World in a Square of Black*

Insert : *extract from chapter 28 of Orhan Pamuk and My name is Red*

671 Peter Weibel: *Is Modern Art Iconoclast? Up to and Beyond the Crisis of Representation*