

Ioan POP-CURȘEU

INTRODUCTION. L'ACTUALITÉ DE L'ICONOCLASME

«très jeunes, mes yeux remplis d'images peintes ou gravées n'avaient
jamais pu se rassasier, et je crois que les mondes pourraient finir,
impavidum ferient, avant que je devienne iconoclaste»

(Baudelaire, *Salon de 1859*)

En ouvrant le présent numéro d'*Ekphrasis*, consacré à l'iconoclasme, tout lecteur scrupuleux pourrait se demander quel peut encore être aujourd'hui l'intérêt d'un tel sujet, à une époque où la prolifération infinie des images – peintures, films, photographies, images de synthèse – semble ne plus être endiguée par aucune pensée contraire, ni par aucune fureur destructrice. De plus, les ouvrages à visées plus ou moins larges sur l'iconoclasme, qu'il s'agisse des recherches historiques d'André Grabar¹ et Marie-

France Auzepy², ou bien des recherches plutôt typologiques de Jean-Joseph Goux³, Alain Besançon, Marie-José Mondzain⁴, Dario Gamboni⁵, ont tendance à dissuader les chercheurs d'entreprendre quoi que ce soit dans une direction semblable.

Et pourtant, quoique le terreau ne soit pas propice et que le champ de la réflexion

1 A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin. Le Dossier archéologique*, Paris, Flammarion, «Champs», 1998 [première édition 1957].

2 Marie-France Auzepy, *Hagiographie et iconoclasme. Le Cas de la «Vie d'Étienne le Jeune»*, Ashgate Publishing, «Birmingham Byzantine and Ottoman Monograph Series», 1999; *L'Iconoclasme*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 2006.

3 J.-J. Goux, *Les iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978.

4 Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les Sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, coll. «L'Ordre philosophique», 2000.

5 D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London, Reaktion Books Ltd., 1997.

risque de paraître épuisé, l'iconoclasme garde un charme indéfinissable pour ceux dont la profession est de se poser des questions sur les images, sur leurs origines, leur histoire et leurs fonctions cultu(r)elles. Il s'agit sans aucun doute d'une fascination inhérente à l'être humain pour ce qui contredit, annihile, attaque, pour ce qui va tout d'abord à contre-courant et s'impose ensuite comme pensée dominante, pour tout ce qui tue, détruit et laisse des ruines fumantes derrière. Et d'abord, de quel iconoclasme est-il encore intéressant de parler à notre époque? L'iconoclasme des «briseurs d'images» (du grec *eikon*, «image, icône», et *kloein*, «briser»), qui a secoué le monde byzantin et même – par réverbération – le monde occidental entre 730-843? L'iconoclasme arabe? Protestant? Moderne?

Toutes ces formes différentes d'iconoclasme doivent intéresser le chercheur d'aujourd'hui, parce que les arguments contre les images sont nettement similaires à toutes les époques, et ils reviennent avec une étonnante précision depuis les décisions du Concile de Hiérea et la pensée de l'empereur Constantin V Copronyme, jusqu'à Calvin, et aux penseurs et artistes des XXe-XXIe siècle, comme on le verra dans les dix articles réunis ici. L'iconoclasme suppose donc une théorie qui tourne autour de la question du pouvoir de l'image à représenter l'invisible, l'irreprésentable, le sacré, au point qu'Alain Besançon, en essayant de retracer «une histoire intellectuelle» du phénomène, a pu soutenir que «la racine de l'iconoclasme, qu'il soit chrétien

ou juif, est l'écrasant sentiment de la transcendance divine»⁶. L'image faite de la main de l'être humain, imparfaite comme tous les produits de celui-ci, peut-elle avoir la prétention de restituer la présence réelle des figures de l'histoire sainte? Peut-elle se fixer pour ambition de «circonscrire» ce qui – par nature – est «incirconscriptible»? La pensée iconoclaste suppose donc l'urgence d'apporter des réponses à la plus grande question de l'art, celle de la *mimésis*, entendue dans un sens platonicien, puis aristotélécien, puis... ainsi de suite.

Les dérives sémantiques de l'«iconoclasme» sont nombreuses, et l'analyse de ces déviations se retrouve au sommaire du présent numéro d'*Ekphrasis*. Il faut souligner que, dès que l'on quitte le champ du monde byzantin, de la théologie arabe ou de la crise protestante, l'iconoclasme se charge de sens figurés parfois très éloignés du sens propre du terme. Il en vient à désigner non seulement l'acte de briser des idoles ou une attitude négative par rapport aux images, mais aussi la désacralisation de l'art, le non-conformisme, la provocation, le refus de la tradition, l'inventivité formelle débridée qui caractérisent l'art moderne. À partir surtout de l'«avant-garde» historique, comme il ressortira de l'article de Ion Pop, l'iconoclasme acquiert une valeur positive, marquant la volonté des artistes de renouveler radicalement

6 Alain Besançon, *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, coll. «L'Esprit de la cité», 1994, p. 179.

le discours artistique et l'univers des formes. Ion Pop et Liviu Malița montrent que l'iconoclasme est devenu une sorte de bannière, d'emblème, de panacée définissant l'art moderne et post-moderne. Il est vrai que *la mimesis* à laquelle se heurtent les modernes n'est plus du tout la même que celle à laquelle se heurtaient les théologiens byzantins ou protestants, mais elle reste là pour structurer l'univers de l'art... ou du refus de l'art.

Cependant, si l'iconoclasme était une simple théorie, son intérêt demeurerait limité. Il fait – bien entendu – surgir les réflexions les plus subtiles sur l'essence de l'image, mais il s'accompagne aussi de pratiques qui requièrent une analyse attentive. Les usages concrets de l'image se trouvent au cœur de tous les iconoclastes: il y a eu et il y aura toujours assez de rigoristes pour trouver que les images sont trop vénérées, adulées, divinisées, trop empreintes de sensualité mondaine, trop nombreuses, trop menteuses ou trop séduisantes; qu'elles ne servent qu'à manipuler la masse des fidèles, le prolétariat, ou les sujets abêtis de la société de consommation; qu'elles ne jouent que sur des apparences trompeuses, n'étant pas à même de capter l'essence du prototype ou la consistance du réel. «Il faut donc détruire les images, par tous les moyens possibles», disent ces puristes-là et souvent ils passent à l'action. C'est la destruction du Christ de la Chalcé par l'empereur byzantin Léon III en 726 qui donne le ton (si ce n'est pas là une simple légende, comme semble le suggérer *infra* Marie-France Auzepy): les iconoclastes

byzantins détruisent avec acharnement toutes les icônes qui leur tombent sous la main, ce qui laisse de grands vides dans l'histoire de l'art chrétien; Savonarole fait flamber un «bûcher des vanités» le 7 février 1497 à Florence, où sont brûlés tableaux, manuscrits et objets précieux; les protestants blanchissent à la chaux les fresques des églises catholiques, décapitent les saints et font régner une terreur ascétique sur une bonne moitié de l'Europe; la fausse pudeur néo-classique met des feuilles sur les parties honteuses des statues impudiques; certains artistes avant-gardistes découvrent avec délices les joies du vandalisme artistique, tandis que des contemporains pratiquent ce qui s'appelle «*art intervention*», en s'attaquant à l'intégrité physique et symbolique des œuvres exposées dans les musées ou les galeries. Devant la récurrence des pratiques destructrices, l'anthropologue et l'historien doivent se demander quelles sont les raisons psychologiques, sociologiques et symboliques de ce genre de gestes, plus spontanés que les négations théoriques, mais avec des effets nettement plus ambigus: souvent regrettables, parfois salutaires.

La vitalité de l'iconoclasme et son intérêt toujours vivace pour les chercheurs, ce que d'ailleurs *Ekphrasis* s'est proposé d'attester, vient de l'alliance étroite entre la *theoria* et la *praxis*, ainsi que de sa capacité à traverser les époques différentes, en se pliant chaque fois sur des spécificités locales et historiques étonnantes, en adaptant son discours au contexte de production et d'emploi des images, ainsi

qu'aux concepts esthétiques à la mode. Rares sont en effet les formes spirituelles qui montrent – sur une étendue historique aussi vaste – une telle cohérence entre le niveau théorique, celui de la spéculation, et le niveau pratique, celui de l'action. L'iconoclasme adresse des provocations – par son mélange inextricable de théologie, esthétique, politique – à des chercheurs de domaines très différents, ce que notre revue (qui réunit des historiens, des spécialistes en théâtre, des théoriciens de l'image et des littérateurs) s'efforce de mettre en évidence.

Et qui plus est, la longue et sinueuse histoire qui sera retracée dans les pages qui suivent apprendra au lecteur qu'il n'y a pas d'iconophilie sans iconoclasme, et réciproquement. Ce sont là deux moitiés interpénétrées et inséparables d'un seul tout, qui est la relation trouble de l'être humain à l'image. Ma pensée, qui a guidé la réalisation de ce numéro d'*Ekphrasis*, est que dans chaque iconophile contemporain – surtout si c'est un artiste – il y a un iconoclaste qui sommeille, que le surplus d'images qui caractérise notre civilisation post-industrielle tue souvent l'imagination (ce qui légitime un large spectre d'attitudes critiques) et qu'on n'est jamais à l'abri d'une résurgence de l'esprit vigoureux qui présidait autrefois au sac des lieux de culte. Il s'avère facile d'attribuer à l'homme contemporain la belle profession de foi de Baudelaire, mise en exergue à cette *Introduction*: «très jeunes, mes yeux remplis d'images peintes ou gravées n'avaient jamais pu se rassasier, et je crois que les mondes

pourraient finir, *impavidum ferient*, avant que je devienne iconoclaste»⁷. Cependant, le même Baudelaire ne déclarait-il pas (ce que nous supposons que l'homme contemporain serait amené à faire aussi) qu'il comprenait les arguments des iconoclastes et même qu'il y adhérerait? Les phrases suivantes figurent dans un article écrit sept ans avant le *Salon de 1859* et sont remarquables de virulence et d'ironie mordante (stratégies discursives habituelles des iconoclastes, de Calvin – par exemple):

Le goût immodéré de la forme pousse à des désordres monstrueux et inconnus. Absorbés par la passion féroce du beau, du drôle, du joli, du pittoresque, car il y a des degrés, les notions du juste et du vrai disparaissent. La passion frénétique de l'art est un chancre qui dévore le reste; et, comme l'absence nette du juste et du vrai dans l'art équivaut à l'absence d'art, l'homme entier s'évanouit [...]. Je comprends les fureurs des iconoclastes et des musulmans contre les images. J'admets tous les remords de saint Augustin sur le trop grand plaisir des yeux. Le danger est si grand que j'excuse la suppression de l'objet. La folie de l'art est égale à l'abus de l'esprit. La création d'une de ces deux suprématies engendre la sottise, la dureté du cœur et une immensité d'orgueil et d'égoïsme.⁸

7 Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, IV. Le Gouvernement de l'imagination, in *Œuvres complètes*, vol. II, Édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, p. 624.

8 Ch. Baudelaire, *L'École païenne* [1852], in *Œuvres complètes*, vol. II, *éd. cit.*, pp. 48-49.

La contradiction (apparente) entre les deux textes de Baudelaire est forte et significative. Si, chez lui comme chez l'homme contemporain, c'est l'iconophilie qui l'emporte, il n'en est pas moins vrai qu'il saisit merveilleusement bien les subtilités du discours iconoclaste, ainsi que le point de départ ontologique de tout refus des images, plus ou moins grave: «le trop grand plaisir des yeux», accompagné de toutes sortes de sentiments de culpabilité et de fureurs. Ce «plaisir» du spectateur va main dans la main avec le «goût immodéré de la forme» chez l'artiste, ce qui les fait négliger le «juste» et le «vrai» dans l'art. Sans ces deux éléments, qui renvoient à une dimension éthique du fait artistique, l'art lui-même s'autodétruit, et il entraîne une annihilation, un «évanouissement» de l'être humain. Dépourvu de charge morale, coupé des essences vivifiantes, l'art devient victime d'une prolifération «immodérée» des formes, il succombe sous la charge «du beau, du drôle, du joli, du pittoresque». À lire les choses on profondeur, jusqu'aux nappes sombres où s'élabore la pensée, on se rend compte que les arguments de Baudelaire renvoient plutôt à un iconoclasme protestant, qu'à l'iconoclasme byzantin ou à celui des musulmans.

Puisque nous avons fait allusion aux protestants, il faut dire qu'ils sont les grands absents de ce recueil d'articles⁹,

le chaînon manquant de ce que nous avons voulu organiser comme une suite historique qui va du monde byzantin à la plus stricte contemporanéité. Par voie de conséquence, une dette d'honneur envers Calvin impose de présenter brièvement ici sa position sur la question des images, synthétisée dans son *Institution de la religion chrétienne*, Livre Ier, Chapitre XI «Qu'il n'est licite d'attribuer à Dieu aucune figure visible: et que tous ceux qui dressent des images se révoltent du vray Dieu». Tout d'abord, il faut souligner que Calvin, tout comme les iconoclastes de Byzance, ne rejetait pas la fabrication des images: il s'est lui-même laissé portraiturer dans une attitude de rigueur inflexible. Il acceptait la peinture en tant qu'elle pouvait constituer un honnête délassement, fruit d'un «don» qui venait de Dieu, mais lui assignait comme champ d'action exclusif la vie civile, en bannissant des temples les moindres représentations visuelles, les derniers soupçons d'une décoration quelconque. *L'éclési*a austère, tout entière consacrée à la gloire de Jésus, ne doit s'ouvrir qu'à la seule manière dont l'Être Suprême puisse transmettre sa volonté aux fidèles: la Parole, conservée à l'état pur, absolu, dans la *Bible*. Chaque fois qu'on a la prétention impie de représenter l'irreprésentable en image, on «corrompt», «défigure» et «falsifie» sa gloire céleste, et ce que l'artiste fabrique est en réalité

9 Sur l'iconoclasme protestant, et plus spécialement calviniste, voir Joseph Leo Korner, *The Reformation of the Image*, Chicago, University of Chicago Press, 2004; Carlos M. N. Eire, *War against the Idols:*

the Reformation of Worship from Erasmus to Calvin, Cambridge University Press, 1989; Phyllis Mack Crew, *Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands 1544-1569*, Cambridge University Press, 1978.

une simple idole, rejetée déjà dans les commandements de l'*Ancien Testament*. À côté de l'*Ancien Testament*, Calvin cite quelques noms qui reviennent souvent dans les débats sur les images, à savoir ceux d'Eusèbe de Césarée, de Lactance, ou de Saint Augustin (celui-ci dit, selon le réformateur genevois, «que c'est chose illicite et méchante non seulement d'adorer images, mais d'en dresser pour représenter Dieu»¹⁰). Comme à son accoutumée, la verve polémique mordante de Calvin se déclenche contre les pratiques sacrilèges – presque païennes – des «papistes», qui font des pèlerinages pour voir des portraits d'un enfant Jésus semblable à n'importe quel marmot, vénèrent des Vierge Marie dont la carnation rose évoque les délices de l'alcôve, croient aux vertus sacramentelles de reliques dont la multiplication même signale la fausseté¹¹ et s'adonnent à une pratique religieuse qui vise plutôt le plaisir mondain que le salut: «Car d'où vient le principe de majesté à toutes idoles, sinon du plaisir et appétit des hommes?»¹² Toute image sacrée

relève pour Calvin de la monstruosité pure et simple, et ceux qui en font usage – producteurs et consommateurs – sont dignes des peines les plus humiliantes (le «fouet»). À ses yeux, l'image religieuse n'a même plus le statut de livre pour les illettrés que lui accordait une longue tradition de pensée, spécifique plutôt à la chrétienté occidentale (voir, à ce propos, *Les Livres carolins* de Théodulfe, évêque de Charlemagne):

Si les Papistes ont quelque goutte d'honesteté, qu'ils n'usent plus dorénavant de ces subterfuges, que les images sont les livres des idiots: veu qu'ils sont conveincuz du contraire par tant de tesmoignages de l'Escriture. Mais encore que je leur accorde cela, si n'auront-ils pas beaucoup gagné. Chacun voit quels desguisements monstrueux ils font à Dieu. Quant est des peintures, ou autres remembrances qu'ils dédient aux saints: que sont-ce sinon patrons de pompe dissolue, et mesme d'infâmeté? ausquels si quelcun se vouloit conformer, il seroit digne du fouet. Qu'ainsi soit, les putains seront plus modestement accoustrées en leurs bordeaux, que ne sont point les images des Vierges aux temples des Papistes: l'ornement des Martyrs n'est de rien plus convenable. Qu'il y ait donques quelque peu d'honesteté en leurs images, s'ils veulent colorer leurs mensonges en prétendant que ce seront livres de quelque sainteté. [...] [Dieu] propose une doctrine commune à tous, en la predication de sa parolle et aux sacrements. Ceux qui prennent loisir de jeter les yeux ça et la pour contempler les images monstrent qu'ils ne sont gueres

10 Jean Calvin, *Institution de la religion chrétienne*, Nouvelle édition soigneusement revue et corrigée sur l'édition française de 1560 par Frank Baumgartner, E. Beroud, Genève, 1888, Livre I, Chapitre XI, p. 48.

11 Voir *Avertissement sur les reliques*, in Jean Calvin, *Œuvres*, Édition établie par Francis Higman et Bernard Roussel, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2009. Il est à remarquer que – au cours de l'histoire chrétienne – tous ceux qui rejetaient les images s'opposaient aussi à la vénération des reliques.

12 *Institution de la religion chrétienne*, op. cit., p. 48.

affectionnez à l'adresse que Dieu leur donne.¹³

En dehors de l'iconoclasme protestant, peu de choses manquent à ce que nous avons voulu fournir au lecteur, à savoir une série d'approches plurielles de la plupart des aspects de l'iconoclasme, entendu à la fois dans son sens propre que dans ses sens figurés, une exploration des ressorts obscurs des attitudes iconoclastes – qu'ils soient psychologiques, idéologiques, religieux, politiques –, en partant du monde byzantin des VIIIe-IXe siècles, pour arriver à la scène multiforme de l'art contemporain. De multiples perspectives sont mises à l'œuvre ici et les champs d'étude varient des contextes politiques et théologiques de l'iconoclasme «classique» (Marie-France Auzepy, Ștefana Pop-Curșeu), aux rapports paradoxaux de l'iconoclasme avec l'image cinématographique (Doru Pop, Ioan Pop-Curșeu, Réka Kassai), jusqu'aux pratiques iconoclastes de l'art du XXe siècle (Ion Pop, Liviu Malița, Julien Zanetta), ou aux arguments de facture iconoclaste employés dans la critique de la pornographie (Mihai Pedestru). Un très large spectre de méthodes est convoqué, depuis des perspectives historiques très factuelles, en passant par la sémiologie (Doru Pop) et le marxisme, par des approches comparatistes diverses, jusqu'à la critique culturelle imprégnée de féminisme. Les contributions au présent numéro d'*Ekphrasis*, présentées notamment en français mais aussi en

anglais, se signalent donc par leur variété, leur ouverture interdisciplinaire et auront – nous osons l'espérer – un intérêt certain, à la fois pour les chercheurs que pour un public moins spécialisé.

L'iconoclasme «classique» est abordé dans les articles de Marie-France Auzepy (*L'iconoclasme byzantin, entre politique impériale et problèmes théologiques*) et Ștefana Pop-Curșeu (*L'iconoclasme et son revers: naissance d'une philosophie de l'image à Byzance*), le premier plus centré sur les raisons politiques qui ont déterminé la crise iconoclaste, le deuxième attentif surtout aux arguments esthétiques et théologiques mobilisés à l'occasion du débat sur les images saintes.

Marie-France Auzepy montre les difficultés méthodologiques que suppose l'étude de l'iconoclasme byzantin: le manque de sources et le triomphe de l'iconolâtrie font que le chercheur est obligé de reconstituer les arguments iconoclastes comme dans un *puzzle* avec des pièces manquantes. Pour éviter les pièges où tombent de nombreux savants, l'iconoclasme est interprété ici en tant que politique impériale, inévitable à un certain moment de l'évolution historique de Byzance, à cause des changements qui affectaient l'Empire (menaces musulmanes et bulgares, catastrophes naturelles), avant qu'il devienne dogme officiel de l'Église. Le rejet de l'idolâtrie a trouvé une base solide dans l'Ancien Testament, très utilisé par les théologiens de la période iconoclaste (730-843). L'image du Christ, frappée d'interdiction afin que l'idolâtrie soit évitée, sera remplacée par

¹³ *Ibid.*, p. 49.

l'image de l'Empereur: cette substitution semble illégitime et perverse à ceux qui perpétuent le culte des icônes. Par conséquent, l'Empereur iconoclaste est assimilé aux pires ennemis de Jésus et traité par les iconophiles comme juif, musulman, sorcier et même Satan. La lutte contre l'iconoclasme en tant que politique impériale a permis au Patriarcat de Constantinople de sortir – par l'iconophilie – de la tutelle de l'Empereur et d'affirmer une indépendance qui ne serait jamais aussi forte que celle de Rome. Les empereurs iconoclastes ont fait les frais de cette victoire de l'Église.

Ștefana Pop-Curșeu propose une investigation des débats théologiques et philosophiques violents, qui ont été générés par les icônes, ainsi que de l'évolution de ce qui a été nommé plus tard la «philosophie byzantine de l'image». Le point de départ est l'analyse de l'interprétation donnée par des théologiens tels que St. Augustin et St. Cyrille de Jérusalem d'un fragment de la *Seconde Épître aux Corinthiens*: cette analyse montre que les aspects problématiques de l'image en tant que concept et en tant qu'objet surgissent dans un contexte dominé par les polémiques sur le dogme de l'Incarnation, sur celui de la Trinité ou bien sur la nature du Christ (divine / humaine). Les prémisses de l'attitude iconoclaste sont ici passées en revue, ensuite l'article s'arrête sur les arguments de Jean Damascène en faveur du statut sacré des icônes, sur la promulgation d'édits concernant la place et le rôle des images dans la vie d'un chrétien

orthodoxe, sur l'attitude négatrice des Empereurs Léon III et Constantin V dans le débat, et finalement sur l'authentique philosophie de l'image qui a pris racine dans la guerre entre les icônes et les idoles.

Deux articles traitent des rapports entre iconoclasme et cinématographie, en adoptant des perspectives complémentaires. L'article de Ioan Pop-Curșeu (*La critique marxiste du cinéma dans les années '30. Brecht, Benjamin, Fondane: iconoclasme ou iconophobie?*) montre que les principes mis en avant par les théoriciens marxistes pour critiquer le cinéma au moment du passage du muet au parlant sont très proches d'une sorte d'iconoclasme théorique, et qu'ils sont déterminés psychologiquement et idéologiquement par une sorte d'«iconophobie». Les critiques marxistes soulignent le fait que le cinéma, soumis à des impératifs économiques, est incapable de transmettre aux spectateurs une «présence réelle», de garder l'«aura» des êtres et des choses qu'il transpose à l'écran, ou bien d'aborder de manière efficace la représentation de la réalité. De plus, le cinéma a un effet «traumatique» sur les masses, en détruisant leur conscience révolutionnaire par l'amusement et le plaisir visuel.

Doru Pop, quant à lui, s'occupe de l'imaginaire religieux dans le cinéma, en montrant qu'il a une présence active et forte dès les débuts de la nouvelle forme d'art. Les relations entre film et imaginaire religieux ne sont pas seulement narratives (les réalisateurs adaptent les grands moments de l'histoire sainte: la vie de Jésus), mais elles se placent aussi

au niveau de la philosophie pratique du cinéma. L'auteur se demande comment les représentations visuelles du cinéma interfèrent avec une attitude iconoclaste pratique. Si paradoxal que cela puisse paraître, il y a un iconoclisme cinématographique, dont Doru Pop déchiffre l'action dans les films roumains contemporains, caractérisés par une attitude irrévérencieuse, polémique, dubitative, envers les réalités et les images sacrées, puisées dans la tradition orthodoxe de la culture roumaine.

À ces deux articles sur le cinéma s'ajouterait un troisième, *Levels of narration in Coen Brothers' movies*, de Réka Kassai, qui – même s'il se concentre sur le fonctionnement des structures narratives dans les films post-modernes – aborde deux réalisateurs, les frères Coen, dont l'approche du cinéma a quelques traits essentiellement «iconoclastes» (sens figuré du terme), évidents dans toutes leurs œuvres, comme par exemple la parodie des structures narratives classiques ou la stratégie subversive de composition de l'image filmique.

Quelques articles se concentrent sur la théorie et la pratique de l'art aux XXe-XXIe siècles, afin de montrer qu'on peut y déceler des traces de l'ancien iconoclisme (Ion Pop, *Quelques remarques sur l'«iconoclisme» des avant-gardes*; Liviu Malița, *Nouvel activisme artistique ou nouvel iconoclisme?*; Julien Zanetta, *Voir la peinture en iconoclaste: Jeff Wall et «La Mort de Sardanapale»*). Le trait commun de ces trois études est qu'elles suggèrent et même parfois soulignent expressément le

fait que – dans le cas de l'art moderne et contemporain – on peut parler d'iconoclisme seulement dans un (ou plusieurs) sens figuré(s), où l'acception propre du terme s'est presque complètement dissoute.

Ion Pop essaie de montrer les connexions entre la pratique artistique des avant-gardes historiques (futurisme, dadaïsme, surréalisme), surtout dans leurs variantes roumaines, et l'esprit de l'iconoclisme historique. Dans leurs manifestes, les artistes éclairés des années '30 mettent souvent en avant des attitudes qui étaient celles des «briseurs d'images» des siècles passés: contestation, destruction, rupture, démantèlement, refus de la tradition (éthique, religieuse, tradition de la représentation esthétique). Ce désir de faire table rase de tout ce qui a précédé sur le terrain de la création s'accompagne du besoin d'un art nouveau, entièrement (dé) voué à la vie.

Liviu Malița entreprend une analyse des transformations de l'art depuis les avant-gardes, à travers la seconde moitié du XXe et la première décennie du XXIe siècle, en se centrant sur la notion d'«auteur», ainsi que sur la grande diversité des conceptions théoriques, styles, idéologies et pratiques artistiques qui marquent cette période historique. L. Malița montre que l'artiste contemporain, par exemple, cultive une attitude iconoclaste par rapport à l'art, dans son désir de désacraliser à la fois la matière et la forme, l'acte de produire et celui de consommer. Mais ce même artiste contemporain recherche aussi la meilleure

manière de s'impliquer dans les grands problèmes de l'actualité (ce qui ne veut pas dire qu'il se laisserait enrégimenter ou «récupérer» par le Pouvoir politique); il glisse incessamment entre des positions irréconciliables, c'est-à-dire implication / refus de l'implication, repli / activisme, iconoclisme / formalisme, etc. Ce nouveau positionnement idéologique change radicalement la structure du marché artistique, dont l'artiste se sert en même temps qu'il le récuse, et qu'il soumet à la plus impitoyable des critiques.

L'article de Julien Zanetta offre un bon exemple concret de ce qu'est la pratique iconoclaste d'un artiste contemporain, le photographe canadien Jeff Wall, qui jette un regard à la fois profondément réflexif et subtilement ironique sur un «chef-d'œuvre», *La Mort de Sardanapale* d'Eugène Delacroix (1827). À l'époque de l'émergence du romantisme, le scandale causé par la toile de Delacroix équivalait à une déclaration de guerre lancée par les jeunes furieux contre la peinture néo-classique. Plus de cent ans plus tard, *The Destroyed Room* de Jeff Wall, en montrant une chambre ravagée, recrée précisément l'atmosphère du *Sardanapale* à travers un regard iconoclaste, qui ne laisse plus rien debout de la peinture «à sujet». En procédant ainsi, Wall paye un tribut à Delacroix, mais il présente aussi une

réflexion sur son propre art: l'iconoclisme contre les idées communes ne représente autre chose que la plus grande chance de salut de l'art à l'époque actuelle.

Un article singulier, mais cependant bien intégré dans le contexte d'ensemble de la revue, est celui de Mihai Pedestru, *Brief excursion into a war on representations*. En partant de la prémisse que la pornographie est surtout associée aux images (mobiles, statiques ou simplement mentales), l'auteur étudie les diverses directions de la critique contemporaine du phénomène, en montrant de manière convaincante qu'il y a de nombreuses résurgences des idées iconoclastes à trois niveaux différents: celui du discours juridique, du discours religieux et notamment dans l'approche féministe.

Variété, solidité, richesse des perspectives, voilà ce que le présent numéro d'*Ekphrasis* propose au lecteur, à travers sa sélection d'articles sur l'iconoclisme, ou plutôt sur les iconoclastes, en espérant convaincre que le sujet reste intéressant, fertile, actuel, à une époque où le pullulement des images semble avoir soif d'une attitude contraire qui l'endiguerait, lui mette des bornes, lui adresse des questions épineuses, ou même parfois invite le spectateur mystifié à détruire ce qui l'induit en la tentation.