

## La mémoire restituée des œuvres volées

### Entretien avec Bénédicte Savoy

Cristelle TERRONI

**Objet de toutes les convoitises, l'œuvre d'art est intimement liée à l'histoire des guerres, des annexions et des conquêtes. Dans cet entretien Bénédicte Savoy évoque l'histoire transnationale des spoliations ou « translocations patrimoniales » et évoque la mémoire longue de ces événements traumatiques.**

Bénédicte Savoy est historienne et professeure d'histoire de l'art à l'Université technique de Berlin, où elle est depuis 2009 titulaire d'une chaire consacrée à l'« Histoire de l'art comme histoire culturelle » (*Kunstgeschichte als Kulturgeschichte*). Ses travaux portent sur l'histoire culturelle et sociale des arts, sur l'histoire des musées et sur les questions de spoliations artistiques. Elle est l'auteure de nombreux ouvrages, dont *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800* (Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003) et un *Dictionnaire des historiens de l'art allemands* (en collaboration avec Michel Espagne, CNRS Éditions, Paris, 2010).

Conférencière invitée, Bénédicte Savoy a donné plusieurs cours au Collège de France en mars 2015 sur le thème des translocations patrimoniales, que vous pouvez revoir et réécouter [ici](#).

### Le temps long des translocations patrimoniales

**La Vie des Idées :** Afin de parler de votre objet principal de recherche, de ce que l'on nomme couramment les « spoliations » patrimoniales, vous avez créé la notion de « translocation patrimoniale ». Pourquoi le recours à cette nouvelle terminologie ?

**Bénédicte Savoy :** Les termes de « pillage », « spoliation », « confiscation » ou de « saisie artistique » portent en eux des implications idéologiques, politiques ou de représentation qui constituent déjà une lecture des événements. On s'en rend particulièrement compte lorsque, dans une approche transnationale, on essaie de les traduire. Prenez le cas de la grande enquête de Corinne Bouchoux parue en 2013, *Si les tableaux pouvaient parler*, dont le sous-titre est *Le traitement politique et médiatique des retours d'œuvres d'art pillées et spoliées par les nazis*. En français, « pillé » et « spolié » renvoient immédiatement à la période nazie. En revanche, on évite ces termes pour évoquer les confiscations massives opérées par la France en Europe sous la Révolution et l'Empire, qualifiées généralement, en français, de « conquêtes artistiques » ou de « confiscations révolutionnaires ». Ces termes, bien sûr,

portent la vision et la rhétorique légitimatrice de celui qui s'est approprié les objets, ils relèvent du langage des vainqueurs, des prédateurs, pas de celui des victimes.

Du côté des victimes, le choix des termes est généralement moins prudent. Les Italiens parlent aujourd'hui encore de *spoliazioni* et de *furti napoleonici* pour évoquer la politique d'appropriation française des années 1800 ; on trouve le même vocabulaire en Espagne, aux Pays-Bas, au Luxembourg. Les Allemands eux, qui dans l'histoire ont été à la fois victimes et acteurs de violations patrimoniales massives, parlent de *Beutekunst* (butin artistique) pour désigner les confiscations d'œuvres d'art opérées par l'Armée Rouge en Allemagne en 1945 et de *Kunstraub* (vols d'œuvres d'art) quand il s'agit des spoliations nazies ou napoléoniennes. Pour l'histoire spécifique du XX<sup>e</sup> siècle, ils ont aussi inventé des formules complexes en usage dans les administrations et la presse, par exemple le presque intraduisible « *NS-verfolgungsbedingt entzogene oder kriegsbedingt verlagerte Kulturgüter* » (biens culturels soustraits à la suite de persécutions nazies ou déplacés pour cause de conflit). En Russie, on continue de parler aujourd'hui de « trophées de guerre » pour évoquer les collections des bibliothèques et des musées allemands restées sur le territoire de l'ex Union soviétique après la grand vague de restitution à la RDA dans les années 1950. Bref : dans ces affaires sensibles, les mots sont toujours aussi des points de vue.

C'est la raison pour laquelle, après avoir travaillé depuis une dizaine d'années sur ces questions dans une perspective transnationale, je propose le terme de « translocation patrimoniale ». À l'origine « translocation » est un terme de chimie génétique désignant un « échange entre chromosomes provoqué par cassure et réparation », échange impliquant des mutations. Évidemment le patrimoine génétique et le patrimoine culturel ne sont pas comparables. Et pourtant la métaphore fonctionne : appliqué à la question des spoliations, « translocation » présente d'abord l'avantage de mettre la *notion de lieu* au centre du propos. Cette question du lieu (le lieu d'origine et le lieu d'exil d'une œuvre d'art, l'endroit où elle est et l'endroit où elle manque, l'endroit jugé sûr ou risqué pour elle, la question de son environnement jugé naturel – une église par exemple, le salon d'un collectionneur, le sable d'Égypte – ou non – un musée, un continent lointain) est cruciale pour comprendre et analyser, pour repérer même les émotions et les discours liés depuis toujours aux déplacements forcés d'œuvres d'art, généralement plus médiatisées et mieux étudiées, mais encore de livres et manuscrits, d'objets d'histoire naturelle, d'archives etc. Pris dans le sens premier, « translocation » invite ensuite à penser les « cassures » et les « réparations » liées aux déplacements, les traumatismes individuels ou collectifs qu'ils impliquent sur le long terme. Le terme, enfin, donne toute sa place à la question des *mutations*, des transformations multiples qui affectent les objets déplacés et les sociétés qui les accueillent (ou les perdent) sous l'effet du déplacement. L'articulation de ces trois éléments : le lieu, la blessure et la transformation est déterminante pour appréhender les logiques d'appropriations patrimoniales et leurs effets.

**La Vie des Idées :** En tant qu'historienne, vous tenez à replacer les translocations patrimoniales dans le cadre du temps long de l'histoire. Comment établissez-vous des liens entre des événements historiques et politiques très différents les uns des autres ?

**Bénédicte Savoy :** L'historiographie des spoliations patrimoniales a toujours été une historiographie cloisonnée, opérant au cas par cas, pays par pays, souvent dans une logique de revendication. Il y a de bonnes raisons à cela. Impossible en effet de mettre sur le même plan le démantèlement des collections juives en Europe pendant la période nazie, mené dans le contexte général d'une politique odieuse de persécution raciale, et le transfert des musées

publics d'Italie ou d'Allemagne dans la France révolutionnaire et napoléonienne, opéré au nom d'idéaux comme la liberté, l'instruction publique ou les progrès des arts et du savoir. L'étude des déplacements massifs de patrimoines – comme au reste l'étude des restitutions – doit toujours accorder une attention minutieuse au contexte historique, politique, culturel, idéologique, symbolique dans lequel s'opèrent les déplacements, à la singularité de chaque cas. Il en va de sa crédibilité même.

Et pourtant, à considérer les translocation patrimoniales forcées sur le long terme, on voit se dégager dans les discours justificatifs, dans l'iconographie des événements, dans la manière dont leur mémoire est mise en récit et transmise de génération en génération, dans le type d'émotions qu'ils suscitent, des constantes frappantes, qui font partie intégrante du phénomène et qui, parce qu'ils nous éclairent sur les discours et les positionnements actuels, méritent d'être pris au sérieux. Prenez la question de la mémoire des spoliations. Aujourd'hui, soixante-dix ans après les événements, pas une semaine ne passe sans que les médias évoquent les confiscations d'œuvres d'art pendant la Seconde Guerre mondiale. Tout récemment, deux films de fiction leur ont même été consacrés : *Woman in Gold* de Simon Curtis et *L'Antiquaire* de François Margolin, sortis respectivement en février et mars 2015. Manifestement, ces questions artistiques relèvent d'un « passé qui ne passe pas », pour reprendre la formule d'Henri Rousso. Or cette longue durée de la mémoire ne se limite pas à la Seconde Guerre mondiale. Dans ces affaires de translocations patrimoniales, nombreux sont les cas où cent, cent cinquante ou deux cents ne font pas oublier les événements. En 1915 par exemple, dans le contexte de la Première Guerre mondiale, on n'avait pas oublié en Allemagne les confiscations opérées par la France révolutionnaire et impériale cent ans plus tôt, qui font l'objet d'enquêtes systématiques et d'instrumentalisations politiques. En Moldavie et en République Tchèque, on évoque encore aujourd'hui les confiscations systématiques menées par la Suède pendant la guerre de Trente ans, il y a près de 400 ans, et la présence dans les musées de Stockholm de tableaux provenant notamment des prestigieuses collections de Prague, parmi lesquelles de très beaux tableaux d'Arcimboldo. Quatre siècles ont passé mais la mémoire des pertes subsiste. De manière significative, le premier grand témoignage de l'humanité sur la reprise d'une œuvre confisquée en temps de guerre, un récit mésopotamien du règne d'Assurbanipal, met explicitement l'accent sur la question du temps. Il fait état d'une période de 1637 ans entre la saisie et la reprise d'une statue de déesse. Même si l'on tient compte d'une probable exagération épique dans ce récit, il y a là de quoi donner le vertige à tous ceux qui, dans les ministères, les musées, les archives ou les cabinets d'avocats, s'occupent aujourd'hui de restitutions et de spoliations. Ce passé qui ne passe pas est une constante dont il convient de tenir compte dans la manière d'accueillir (ou non) les demandes de restitution, qu'elles soient du reste formulées par des familles juives, des États du Tiers monde ou des représentants de communautés lésées.

### **Translocation, restitutions, émotions.**

**La Vie des Idées :** Les translocations comme les restitutions sont synonymes d'émotions fortes (souffrance des victimes, humiliation des perdants, fierté des vainqueurs, gratitude des peuples à qui l'on a rendu des œuvres)...À partir de quelles sources analysez-vous ce que vous appelez ces « émotions patrimoniales » ?

**Bénédicte Savoy :** Une superbe photo des années 1950 prise dans la basilique San Giorgio Maggiore, à Venise, montre l'absence du tableau *Les Noces de Cana*, de Paul Véronèse, peint

en 1562 spécialement pour occuper le mur du fond du réfectoire mais transféré à Paris en 1797 en vertu de la politique française de « libération du patrimoine » européen. Le tableau n'a pas été restitué en 1815, il est toujours exposé au Louvre. Évidemment, les émotions multiples liées à son absence bicentenaire sont plus difficiles à saisir, pour l'historien, que le discours justificatif des vainqueurs, si magistralement étudié par Édouard Pommier dans les années 1990 (*L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991). Pourtant ces émotions s'expriment depuis l'antiquité, sous forme de prises de paroles spontanées ou organisées, spectaculaires ou discrètes, politiques ou poétiques, sous forme verbale ou visuelle. La tâche de l'historien est de saisir ces affects dans des sources variées, parfois inattendues, d'en déterminer l'origine (qui s'émeut et pourquoi ?), d'en mesurer l'authenticité et l'intensité, la portée symbolique ou politique.

La mise en scène de ce qu'on pourrait appeler « la présence de l'absence » d'œuvres déplacées est une constante. Au milieu des années 1950, on la retrouve aussi dans les musées de Berlin-Ouest, privés de leurs collections pendant plusieurs années par les alliés occidentaux ou encore, dès l'antiquité, sous forme de socles laissés vides... Dans le grand texte fondateur de l'histoire des patrimoines déplacés, le *Verrès* de Cicéron, les larmes et la colère (des victimes de spoliations mais aussi de l'historien scandalisé) sont omniprésents. Souvent d'ailleurs, l'expression des émotions est reportée sur les œuvres d'art déplacées elles-mêmes, soudain douées du don de parole (comme cette statue mésopotamienne implorant qu'on la ramène au pays), ou les fameuses têtes d'animaux de la collection de Pierre Bergé, que des caricatures chinoises ont pu représenter saisies de sanglots<sup>1</sup>.

En fait, il paraît pratiquement impossible d'écrire l'histoire des translations patrimoniales sans tenir compte de cette épaisseur multiple d'émotions, sans tenter d'en établir la typologie et les enjeux. Aujourd'hui, la recherche sur les émotions, l'histoire des émotions est une branche encore jeune de l'historiographie, son appareil méthodologique et théorique est en cours d'élaboration. L'un des défis qui l'occupe est l'articulation entre travaux empiriques et conceptualisation de modèles. Pour le patrimoine architectural et les monuments, Daniel Fabre a proposé récemment le beau concept d' « émotion patrimoniale » (Daniel Fabre, dir., *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France », 2013). Même s'il part surtout de cas nationaux et s'intéresse en particulier aux patrimoines immobiliers (églises, châteaux, sites archéologiques etc.), ce concept offre un cadre théorique très utile pour penser la dimension affective des translocations patrimoniales forcées, et plus généralement les restitutions et réclamations, telles quelles sont formulées aujourd'hui par des personnes, des États ou des communautés lésées par le passé.

---

<sup>1</sup> Dans les œuvres de fiction, au cinéma notamment, les émotions jouent un rôle central aussi, que les réalisateurs choisissent de montrer les larmes d'un soldat soviétique bourru face à la *Madonne Sixtine* de Raphael, tout juste confisquée par l'Armée Rouge à Dresde et sur le point d'être expédiée à Moscou (comme dans le film de propagande soviétique *Cinq Jours, Cinq nuits* de Lev Arnstam, sorti en 1961), qu'ils accordent une place déterminante à la musique (confiée dans la même film à Dimitri Chostakovitch) ou que grâce au montage ils juxtaposent violences de guerre ou violences raciales et récupération d'œuvres d'art (comme dans l'étonnant film de Jackie Chan *Chinoise Zodiac*, où il est question de la reprise à Paris des œuvres issues du pillage du Palais d'Été en 1860).

## Transferts culturels et fécondations esthétiques

**La Vie des Idées :** Les déplacements d'œuvres donnent parfois lieu à ce que vous appelez des « fécondations esthétiques » ; que signifie cette expression ?

**Bénédicte Savoy :** On peut étudier les translocations patrimoniales du point de vue des vainqueurs, des discours qui légitiment les saisies, discours sur la sécurité des œuvres, leur libre accès, leur bonne conservation par exemple. On peut les étudier du point de vue des victimes et prendre en compte la dimension mémorielle et traumatique des événements, les émotions (réelles ou construites, assumées ou refoulées) qui les accompagnent sur la longue durée.

On peut aussi adopter le point de vue des objets mêmes, des tableaux, statues, livres, fonds d'archives, objets d'histoire naturelle, qui sous l'effet de leur saisie et de leur déplacement entrent dans des logiques d'appropriation et d'identification nouvelles, des dynamiques intellectuelles, esthétiques et symboliques complexes qui les transforment. On est alors dans une logique de « transfert culturels », au sens où les ont définis Michel Espagne et Michael Werner. Dans le domaine particulier des arts, ces transferts peuvent prendre la forme de fécondations esthétiques, c'est-à-dire de fusions, de transformations, de métissages formels ou conceptuels.

C'est particulièrement net autour de 1800, quand tout une génération de jeunes Allemands découvre à Paris la peinture de Dürer, Cranach, Holbein, Van Eyck, alors peu mise en valeur dans les collections d'origine. Ou encore à la veille de la Première Guerre mondiale, lorsque les avant-gardes artistiques et littéraires berlinoises, Rainer Maria Rilke en tête, sont électrisées par l'art d'Amarna, par les visages jugés si contemporains de Néfertiti et d'Akhenaton, transférés directement des sables d'Égypte à l'île des musées en 1913. Loin de se limiter en effet à un acte de guerre ou de domination, les translocations patrimoniales sont aussi des actes culturels, ce qui les distingue radicalement des actes de vandalisme ou de destructions patrimoniales.

Dans cette logique, ce n'est pas un hasard si l'un des artistes contemporains les plus en vue de sa génération, le chinois Ai Weiwei, s'est saisi du motif de la spoliation du palais d'été à Pékin en 1860, et des polémiques récentes liées à la réclamation des têtes de bronze par le gouvernement chinois, pour en faire une œuvre d'art monumentale et itinérante, *The Circle of Animals/Zodiac Heads*, installation qu'il qualifie lui-même d'« *historic outdoor sculptural exhibition* » (« une exposition historique de sculptures en plein air »).

**Illustration 3 :** Ai Weiwei : Le cercle des animaux / Têtes du zodiaque, installation au Somerset House, Londres, Mai-Juin 2011, @ kennie ting 2011 (source : [www.dreamofacity.com](http://www.dreamofacity.com)).

Présentée dans l'espace public ou les musées des grandes capitales du monde entier, New York, Londres, Berlin, Moscou, Toronto etc., *The Circle of Animals* est la première œuvre d'art conceptuel qui place la question des spoliations artistiques au centre même d'une démarche esthétique. L'œuvre, dont il existe plusieurs versions, montre de gigantesques reproductions des douze têtes d'animaux représentant les signes traditionnels du zodiaque chinois (rat, chien, bœuf etc.) initialement groupées autour d'une fontaine du palais d'Été. Les originaux de ces têtes avaient été réalisés au XVIII<sup>e</sup> siècle sur les plans du jésuite italien

Giuseppe Castiglione, acteur bien connu des transferts culturels entre l'Europe et la Chine, puis pillés par l'armée française et britannique lors de la guerre de l'Opium et transférés de la Chine à l'Europe en 1860. Or depuis une dizaine d'années, le gouvernement et les médias de masse chinois font du rapatriement de ces objets désormais disséminés dans le monde un enjeu de propagande nationale, les têtes du zodiaque étant présentées comme des emblèmes de l'identité chinoise malmenée.

Sur son blog désormais interdit Ai Weiwei expliquait en février 2009 pourquoi les autorités et les médias chinois, en focalisant à ce point l'attention sur les têtes de bronze, tentaient en fait de faire oublier les vrais problèmes de la société chinoise<sup>2</sup>. Pour l'artiste conceptuel dissident, c'est la question même de la mémoire des spoliations et de leur instrumentalisation par le régime chinois qui devient l'objet de l'œuvre d'art.

### **La légitimité des musées à l'époque contemporaine.**

**La Vie des Idées :** Au vu des nouvelles réglementations internationales et des demandes de plus en plus nombreuses de restitutions, la mission et la légitimité des musées a-t-elle changé ?

**Bénédicte Savoy :** L'opinion publique associe depuis longtemps l'idée de musée et celle de spoliation (ou de « sauvetage » selon le point de vue idéologique qu'on adopte). Ce lien et les représentations qui les accompagnent est très ancien. On en trouve la trace dès l'antiquité et de manière particulièrement frappante autour de 1800, lorsque les triomphes militaires de Napoléon sont liés à l'histoire et aux aménagements du Louvre, rebaptisé Musée Napoléon, qui est alors l'instance légitimatrice des saisies artistiques pratiquées dans l'Europe entière. Pendant des siècles, la légitimité de l'institution muséale, comme celle de l'Église ou de l'École, n'a pas été mise en cause.

Or aujourd'hui, me semble-t-il, les musées ont besoin de réexpliquer leur rôle, de redire d'où ils viennent et où ils vont. C'est peut-être moins vrai en France qu'en Allemagne, où je vis depuis une vingtaine d'années, et où l'identification du grand public avec les musées est moins répandue. Ici, les questions de réclamations et de restitutions touchent des cordes historiquement sensibles. Prenez le cas des demandes régulières de restitutions du buste de Néfertiti conservé au Neues Museum à Berlin. Sans pouvoir avancer de statistiques, il me semble que dans l'opinion publique allemande, parmi les jeunes en tout cas, mes étudiants berlinois par exemple, le premier réflexe serait de restituer sans discuter l'œuvre à ses propriétaires d'origine (ce qui pose évidemment la questions complexe de la propriété dans un contexte géopolitique et historique transformé).

À Berlin toujours, très récemment, le projet de Humboldt Forum, qui doit réunir à partir de 2019 les collections ethnographiques des musées de Berlin a été récemment l'objet d'une grande campagne d'opposition. Le Humboldt Forum est en cours de construction sur l'ancien

---

<sup>2</sup> «The recent media hubbub over the rabbit and rat bronzes is just a big deal over nothing. It's as if someone has robbed the grave of a great nation's ancestors, and the patriotic villains are squirming once again [...]. This is a nation that disregards fact and shamelessly grandstands itself» [la récente polémique orchestrée par les media autour des lapins et des rats en bronze, c'est beaucoup de bruit pour rien. On fait comme si quelqu'un avait profané la tombe des ancêtres d'une grande nation, et voilà que les méchants patriotes sont à nouveau contrariés [...]. Voilà une nation qui méprise les faits, et qui se gargarise d'elle-même de manière éhontée]. (Ai Weiwei, « My Regards to Your Mother », 27 février 2009, in : Lee Ambrozy (dir.) *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009*. MIT Press, 2011).

site du château royal de Prusse dynamité par la RDA pour être transformé en « palais de la République » puis démoli à son tour par l'Allemagne réunifiée pour faire place à une reconstruction du château baroque. Le lieu est compliqué. Le projet d'y réunir les collections africaines, océaniques, asiatiques des musées de Berlin l'est aussi. Il y a quelques mois, un collectif nommé NoHumboldt21 a lancé une campagne d'affiches qui montre bien à quel point les musées ne sont plus aussi « naturels » qu'ils ont pu l'être par le passé. Ces affiches largement diffusées détournent le graphisme et le logo officiel des musées nationaux de Berlin, regroupés au sein de la Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Fondation des propriétés culturelles de Prusse). L'une montre sur un élégant fond noir le trône d'un sultan Bamoun de Fomban au Cameroun issus des collections berlinoises et surmonté de cette question en grandes lettres blanches : « Preußischer Kulturbesitz ? » – « Une propriété culturelle prussienne ? ». Sur une autre, on voit en gros plan un portrait de bronze du Bénin accompagnée de cette autre question : « Déjà contemplé des butins de guerre ? ».

De toute évidence, dans le Berlin du XXI<sup>e</sup> siècle, où se télescopent des mondes très divers et où la jeunesse du monde entier vient chercher une liberté d'action, d'interaction et de création inédites en Europe, le modèle du musée tranquille, dont on ignore ou on accepte les origines ne tient plus. De plus en plus, l'exigence de transparence sur les origines des œuvres exposées s'affirme. Et il devient de jour en jour plus évident, à mon sens, que le « musée impassible », drapé dans le silence institutionnel et l'oubli de ses origines, a fait long feu. La transparence sur les provenances, la mise en lumière des conditions historiques dans lesquelles les musées sont entrés en possession de telle ou telle œuvre, l'histoire sociale, politique, culturelle de leurs collections intéressent le public bien davantage que les musées eux-mêmes sont portés à le croire. Il faut connaître et faire connaître ces contextes. Et peut-être faudrait-il rappeler davantage, et avec une réelle conviction, que les choses de l'art et de la culture sont des biens communs à l'humanité, qu'il n'y a pas de « propriété culturelle nationale » et que les « musées nationaux », lorsqu'ils conservent depuis des siècles les œuvres de telle ou telle culture du monde, ne le font pour ainsi dire qu'à titre de gardiens provisoires, parce que le hasard ou les violences de l'histoire les a désignés comme tels. Arno Bertina vient de publier un merveilleux conte où l'on voit les pays africains réclamer la gratuité du musée pour leurs ressortissants arguant que les œuvres exposées leur appartiennent (Arno Bertina, *Les lions comme des danseuses*, ed. La contre allée, 2015). J'aime l'idée de musées partagés.

**La Vie des Idées :** « Destructures patrimoniales » et « déplacements patrimoniaux » ne recouvrent pas les mêmes réalités. Pouvez-vous nous éclairer sur cette distinction, à la lumière, peut-être, des récentes destructions d'œuvres qui ont eu lieu en Irak et en Syrie ?

**Bénédict Savoy :** Les destructions qui ont eu lieu en Irak et en Syrie, au Mali, au Yémen ces derniers mois relèvent davantage des autodafés et de l'iconoclasme que de la question des déplacements forcés d'œuvres d'art. Dans les cas de translocations patrimoniales, lorsqu'un vainqueur s'approprie le patrimoine d'autrui et le transporte à grand frais dans son propre pays, il est porté par l'idée que ce patrimoine a une valeur (esthétique, économique, symbolique, religieuse) susceptible d'enrichir ce qu'il considère comme sa propre culture ou de compléter un patrimoine déjà existant. L'acte d'appropriation et d'accumulation est pour ainsi dire, dans le même mouvement et malgré sa violence, un acte d'appréciation, de reconnaissance esthétique ou culturelle. Dans le cas des destructions que vous citez, on est au contraire dans la logique de négation si bien décrite par Dario Gamboni (*La destruction de l'art – Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, Les presses du réel, 2015),

dans la *damnatio memoriae*, l'effacement violent et ostentatoire du passé, de cultes ou de cultures « autres ». Les tout premiers travaux historiques consacrés au vandalisme, l'*Histoire du vandalisme* de Louis Réau par exemple, n'opéraient pas, pour des raisons idéologiques, de distinction bien nettes entre confiscations et destructions. Et pourtant, entre objets du désir et objets du déni, la ligne de partage est très claire.

Propos recueillis par Cristelle Terroni.

Publié dans [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr), le 26 juin 2015

© [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr)