De l'iconoclasme à la censure

Le musée, champ de bataille du genre

From iconoclasm to censorship. The museum as the setting for the gender battle

Liliane Inés Cuesta Davignon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/9652>

DOI : 10.4000/cel.9652

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Référence électronique

Liliane Inés Cuesta Davignon, « De l'iconoclasme à la censure », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 15 | 2020, mis en ligne le 03 novembre 2020, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cel/9652> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cel.9652>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

De l'iconoclasme à la censure

Le musée, champ de bataille du genre

From iconoclasm to censorship. The museum as the setting for the gender battle

Liliane Inés Cuesta Davignon

- 1 La haine et la violence envers les musées est présente dès les origines de l'institution. Maurice Quay, chef de file des « Barbus » au sein de l'atelier de David, aurait déclaré qu'il fallait brûler le Louvre parce que le musée corrompait le goût artistique¹. Un siècle plus tard, Marinetti voyant dans les musées un symbole du passé, clamait dans le *Manifeste futuriste* (1909) :
« Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées !...
Oh ! qu'elles nagent à la dérive, les toiles glorieuses !
À vous les pioches et les marteaux !... sapez les fondements des villes vénérables². »
- 2 Ce rejet s'est traduit parfois en actes violents qui, au-delà des objets et des images, visaient l'institution elle-même. Nous analysons ici un ensemble d'actes de natures différentes qui présentent deux points en commun : le lieu où ils ont été commis, à savoir le musée, et la motivation toujours liée à une question de genre ou de sexualité.
- 3 Dans un premier temps, nous essaierons d'expliquer pourquoi le musée est l'objet de ces attaques, en mettant l'accent sur le caractère légitimateur, sacré, public et hétéronormatif de l'espace muséal. La deuxième partie est consacrée à l'analyse de ces actes violents. À partir d'exemples précis, nous proposons un classement en quatre groupes : actes d'iconoclasme, performances artistiques, manifestations et actes de censure. Commis tant par des hommes que par des femmes, ces actes expriment tous une réflexion sur les identités de genre et sexuelles.

Pourquoi le musée est-il l'objet d'attaques ?

Le musée, espace légitimateur

- 4 Le musée est l'une des institutions les plus légitimatrices en termes de prestige esthétique³. Les musées décident de ce qui mérite d'être conservé et de ce qui doit être

mis de côté : ils montrent qui est digne d'être créateur de culture et comment le genre, la race, la classe sociale ou la sexualité sont des facteurs qui entravent la participation⁴. Mary Kosut montre comment le musée peut devenir un instrument qui légitime une certaine idée de culture que nous pourrions qualifier de normative, et comment tout ce qui s'éloigne de cette norme en est exclu. Dans ce sens, le musée peut devenir une institution sexiste, raciste et ethnocentriste. Il transmet un ensemble de valeurs qui est le résultat de décisions et de « l'autorité curatoriale », ensevelies jusqu'à très récemment sous « la tradition, la richesse, la lignée familiale, l'hétéronormativité et le patriarcat⁵ ».

Le musée, espace sacré

- 5 Par ailleurs, le musée a souvent été comparé à un lieu sacré, au temple des arts ou au temple des muses, et dans ce sens, ces actes constituent une profanation car ils cherchent à remettre en question l'ordre établi en ce qui concerne le genre et la sexualité. Les Femen, par exemple, se sont attaquées aux symboles religieux souvent dans des lieux de culte, ce qui renforce le caractère désacralisateur et profanateur de l'acte ; mais, nous le verrons, elles sont aussi intervenues dans un grand musée en tant qu'espace sacré, intouchable. Ces actes profanent donc le musée en tant qu'institution qui représente et maintient un système de valeurs.

Le musée, espace public

- 6 Par ailleurs, l'intérêt de commettre ces actes dans un musée réside justement dans le fait qu'il s'agit d'un lieu public, d'une institution dont une des raisons d'être est précisément d'être ouverte aux citoyens et citoyennes. Les auteur(e)s de ces actes, du fait même de les commettre dans un musée, s'assurent ainsi de leur répercussion sociale et médiatique. Ainsi, lorsqu'une œuvre est visée, l'intérêt de cet acte réside non seulement dans ce que l'objet représente ou transmet, mais aussi dans le fait qu'il soit conservé dans un lieu public, un musée. Contrairement aux vols, les actes de vandalisme ne sont pas réalisés en secret ; l'objet des attaques sont des œuvres célèbres qui se trouvent dans des espaces ou institutions publiques⁶.

Le musée, espace hétéronormatif

- 7 Parmi le système de valeurs qu'on a évoqué précédemment, les valeurs et les idées liées au genre et à la sexualité ont une place importante au musée. Le musée a été traditionnellement une institution hétéronormative et patriarcale⁷ qui contribue à maintenir les rôles et les stéréotypes liés au genre, l'invisibilisation de la femme dans l'histoire et des identités sexuelles dissidentes.
- 8 C'est pour cela que le musée a souvent été l'objet de critiques, d'attaques, de manifestations et même de performances artistiques plus ou moins violentes ou qui ont engendré des réactions violentes. Ces actes expriment une remise en question, une critique, une revendication sociale et politique pour dénoncer généralement la situation de la femme, sa discrimination, son absence, l'inégalité des genres, ou même l'invisibilisation des minorités sexuelles.

La nature des actes

- 9 Nous proposons ici un classement de ces actes selon leur nature, sachant que souvent il ne s'agit pas de catégories étanches et qu'elles peuvent être reliées entre elles, certains actes revêtant des natures composites.

Iconoclasme

- 10 L'iconoclasme dans l'histoire de l'art et les motivations des actes iconoclastes ont été largement étudiés⁸. Freedberg affirme qu'il existe toujours une motivation et que les actes iconoclastes ne sont pas gratuits ou le seul produit d'une personnalité dérangée, explication souvent avancée par les responsables des musées eux-mêmes⁹.
- 11 Les actes iconoclastes présentent deux dimensions en ce qui concerne leurs motivations : la dimension matérielle et la dimension iconographique. D'un côté, les motivations peuvent être liées au statut de l'œuvre, à sa valeur – économique, symbolique – en tant qu'objet. Il s'agit d'objets chers, précieux, qui représentent le pouvoir et la richesse de l'État et qui appartiennent à l'État. Toutes ces valeurs associées à l'objet expliquent qu'ils soient conservés dans un musée, un lieu public. Les attaquer signifie attaquer les pouvoirs publics, les institutions, l'État, tant politiquement que financièrement, puisque les œuvres sont chères et leur restauration coûteuse. La deuxième dimension tient à l'image, à l'œuvre en tant que support d'une représentation qui transmet un message, des valeurs, qui a une signification. En tuant l'image, on tue tout ce qu'elle représente et les valeurs qu'elle véhicule. Parfois l'iconoclaste vise aussi le regard porté sur l'image : si l'image est atteinte, elle ne peut plus être regardée et disparaît de la sphère publique, ce qui nous permet d'assimiler cet acte iconoclaste à un acte de censure.
- 12 La première vague féministe (1840-1920) s'est caractérisée par la revendication pour l'égalité des droits politiques et sociaux entre les hommes et les femmes. La lutte des femmes pour le suffrage universel en Angleterre culmina en 1928 avec l'obtention du droit de vote dans les mêmes conditions que les hommes. Mais avant cela, un long combat fut nécessaire qui connut un point d'inflexion en 1912 avec la radicalisation de la lutte. La Women's Social and Political Union (WSPU), le parti des militantes ou *suffragettes*, commença à adopter des mesures plus sévères ; la violence, les actes de vandalisme, les agressions, les boycotts et les arrestations des suffragettes crurent. Celles-ci tournèrent leur regard vers les musées et les œuvres qu'ils conservent comme un acte de revendication : Mary Richardson, étudiante aux Beaux-Arts, entra le 10 mars 1914 dans la National Gallery de Londres et taillada à plusieurs reprises la toile de Velázquez *La Vénus au miroir* (*The Rokeby Venus*) provoquant une vague d'attaques iconoclastes (fig. 1). Cet épisode est désormais devenu célèbre dans l'histoire de l'iconoclasme et peut-être, avec la célèbre affiche des Guerrilla Girls, le symbole visuel par excellence de la critique féministe de l'histoire de l'art et des musées, ce qui rejoint ce qu'affirmait Lynda Nead : « L'incident est devenu le symbole d'une perception particulière des attitudes féministes envers le nu féminin ; dans un sens, il est devenu la représentation d'une image stéréotypée spécifique du féminisme en général¹⁰. »
- 13 Comme l'affirme Helen Scott¹¹, on ne peut pas qualifier ces actes de vandalisme, expression qui suggère un acte insensé commis par un ignorant ou un inconscient¹². Les attaques des œuvres d'art par les suffragettes avaient un but et une raison d'être selon

un plan concret : il s'agissait d'actes iconoclastes planifiés politiquement¹³. L'acte de Richardson voulait fragiliser le gouvernement à deux niveaux : symboliquement, l'attaque était la preuve que le gouvernement n'était pas capable de protéger ses institutions ; financièrement, sachant que la valeur de l'œuvre de Velázquez et le coût de sa restauration étaient élevés¹⁴.

Fig. 1

Achille Beltrame, « Le aberrazioni del suffragismo femminile: suffragetta che taglia a colpi di coltello la "Venere" di Velasquez nella Galleria di Londra » (Les aberrations du suffragisme féminin : suffragette qui coupe à coups de couteau la "Vénus" de Velázquez dans la Galerie de Londres), *La Domenica del Corriere* (supplément illustré du *Corriere della Sera*), n° 12, 1914, p. 16, lithographie, Roma, Biblioteca di storia moderna e contemporanea.

© Biblioteca di storia moderna e contemporanea, Roma

14 À propos de l'incident de la National Gallery, Mary Richardson affirme :

« J'ai essayé de détruire l'image de la plus belle femme de l'histoire de la mythologie pour protester contre le Gouvernement qui détruit Mrs Pankhurst, qui est le plus beau personnage de l'histoire moderne. La justice est un élément de beauté de la même façon que la couleur et la ligne sur la toile. Mrs Pankhurst essaie d'obtenir la justice pour l'ensemble des femmes, et pour cette raison elle est en train de se faire lentement assassiner par un Gouvernement de politiciens traîtres. Si mon acte a provoqué un tollé, que tout le monde se souvienne qu'une telle indignation est une hypocrisie tant qu'ils permettent la destruction de Mrs Pankhurst et d'autres belles femmes vivantes, et jusqu'à ce que le public cesse de tolérer la destruction humaine, les pierres qu'on m'a lancées suite à la destruction de ce tableau, sont chacune d'elles une preuve de leur duperie et hypocrisie¹⁵. »

15 Ces mots mettent en évidence le contraste perçu par les suffragettes entre la vénération dont les représentations de femmes font l'objet, et le traitement infligé par le Gouvernement aux femmes vivantes en tant que sujets de l'histoire. Comme l'affirme Sophie Moiroux, avec cet acte, Richardson « effectue aussi la *performance* de la torture

infligée par le Gouvernement à “la” femme. Elle tue l’ordre classique, ancien, de la femme passive¹⁶ ». Ceci rejoint aussi l’analyse de Dario Gamboni qui dit que : « Richardson convertit Vénus, un symbole de beauté (physique), un idéal de féminité (passive), et un objet de contemplation voluptueuse (masculine), en l’image invertie d’Emmeline Pankhurst, un modèle de beauté morale, de féminité émancipée et de militance politique¹⁷ ». Quarante ans plus tard, Richardson affirmait lors d’une entrevue pour *Star* (1952) : « Je voulais montrer que la plus belle femme sur une toile n’était rien comparée à la mort d’une femme en prison¹⁸ ». Les œuvres visées étaient d’ailleurs soit des représentations de femmes selon un idéal qui les chosifiait et les réduisait à un corps, soit des portraits d’hommes célèbres, puissants, ayant joué un rôle dans l’histoire et symboles, par ce fait-même, de la dictature patriarcale. Le choix était tout sauf aléatoire et le but, tout sauf insensé.

- 16 Richardson dit aussi qu’elle « n’aimait pas la façon dont les visiteurs masculins du musée restaient bouche bée devant elle [l’œuvre] à longueur de journée¹⁹ ». Ceci introduit une nouvelle dimension dans la signification que l’on peut attribuer à l’acte, à savoir le regard (masculin) porté sur la nudité féminine dans les œuvres d’art qui nous rappellent que celles-ci ont traditionnellement été réalisées *par* des hommes, *pour* des hommes²⁰.
- 17 Les motivations de Mary Richardson étaient donc multiples : attaquer et déstabiliser l’État ; revendiquer le droit de vote pour les femmes – dimension politique – ; dénoncer la représentation des femmes dans l’art et revendiquer les femmes comme sujet de l’Histoire ; et censurer le regard masculin sur le corps des femmes – dimension morale. Trois de ces motivations étaient liées au genre et au statut de la femme.
- 18 Des actes iconoclastes visant le corps de la femme peuvent cependant revêtir une tout autre signification. Le 15 juin 1985, un homme endommagea la *Danaé* de Rembrandt conservée au Musée de l’Ermitage à Moscou au moyen d’un couteau et d’acide sulfurique. La toile fut restaurée et raccrochée en 1997. Gridley McKim-Smith établit à ce sujet un lien entre l’attaque qu’elle qualifie comme un acte de vandalisme et la rhétorique du viol. Elle se penche sur les motivations de ces actes : les « blessures » furent infligées sur le bas-ventre de Danaé et l’acide jeté sur les organes génitaux, le ventre, la poitrine et le visage. L’auteure assimile ainsi cette attaque au viol d’une femme, d’autant plus que l’attaquant avait l’intention de se suicider au moyen d’explosifs attachés à ses jambes, la tentative de suicide étant courante après le meurtre de la femme dans le contexte des violences conjugales²¹. McKim-Smith établit également un parallélisme entre le manque d’information et de documentation et le silence institutionnel autour de ces actes et l’invisibilisation et le silence entourant la violence faite aux femmes dans certaines sociétés.

Performances artistiques

- 19 Certains actes iconoclastes revêtent une dimension artistique, ils font partie, ou sont à l’origine, d’une performance ou d’un processus d’art conceptuel et constituent donc une sorte d’« iconoclasme artistique²² » qui se situerait à cheval entre les deux premières catégories.
- 20 Mais toutes les performances artistiques qui visent les musées et les œuvres qui y sont conservées n’atteignent pas matériellement les objets. Lors de la deuxième vague

féministe, dans les années 1970, le musée est redevenu la cible des féministes qui mirent l'accent sur la sous-représentation des artistes femmes dans les collections²³. Certaines artistes, au lieu de s'y opposer, intervinrent dans l'espace muséal : avec sa série de performances *Maintenance Art Activity and Transfer: The Maintenance of the Art Object* (1973), Mierle Laderman Ukeles introduisit dans les salles d'exposition son travail genré, c'est-à-dire domestique. Au Wadsworth Atheneum Museum of Art elle réalisa quatre actions²⁴ : elle utilisa les produits et les ustensiles de ménage pour laver elle-même le musée, rendant visible ce travail féminin, invisible et non rémunéré. Elle effaçait ainsi les frontières entre le privé et le public, entre le travail manuel et « sale » et l'espace immaculé du « temple des arts ». Comme l'affirme Kosut : « le travail artistique d'Ukeles utilise littéralement le musée comme moyen artistique pour remettre en question la distinction binaire entre art et vie, public et privé, et nature et culture²⁵ ».

- 21 Plus récemment, d'autres artistes ont utilisé leur propre corps nu pour attirer l'attention sur des œuvres célèbres exposées dans des musées médiatiques. L'artiste luxembourgeoise Deborah De Robertis s'est dénudée à plusieurs reprises devant des œuvres emblématiques conservées dans de grands musées provoquant sa détention immédiate. Le 29 mai 2014, l'artiste s'est dénudée devant *L'Origine du monde* de Courbet dans une action intitulée *Mémoire de l'origine* et, en 2016, devant *l'Olympia* de Manet. Ces peintures ont deux points en commun : les deux défient le nu féminin idéal, académique et canonique ; les deux ont rencontré des problèmes lors de leur exposition publique. L'artiste critique le musée qui décontextualise les œuvres et institutionnalise, pour la toile de Courbet, un nu en réalité pornographique²⁶.
- 22 On retrouve dans les déclarations de De Robertis des aspects qui nous rappellent le discours de la suffragette Mary Richardson. Elles établissent une opposition entre la réalité et la représentation, entre la vraie femme, la vie — Emmeline Pankurst comme sujet de l'Histoire, De Robertis elle-même qui nous dévoile ce que la peinture ne dit pas — et la femme peinte, idéalisée selon les critères masculins, « lisse²⁷ ». Le regard du spectateur, du visiteur joue aussi un rôle important : Richardson voulait éliminer ce regard ; De Robertis détourne vers elle le regard porté sur l'œuvre et considère que le modèle, la femme représentée est une victime du voyeurisme. Quant au lieu, l'attaque au musée signifie pour les suffragettes une attaque au pouvoir, au Gouvernement qui les empêche d'être des citoyennes à part entière ; De Robertis, elle, veut « salir les lieux²⁸ », désacraliser l'espace muséal. Cette souillure peut parfois être littérale, comme quand les artistes déversent des liquides ou répandent des objets autour d'eux, ou symbolique, dans le sens où le ou la performeur·se défie les règles de visite et les normes de conduite des musées.
- 23 C'est le cas également du performeur espagnol Adrián Pino Olivera qui s'est dénudé à plusieurs reprises devant des œuvres d'art très connues, dans le cadre de son projet artistique intitulé *V*. Le protagoniste de ce projet est le corps nu de l'artiste lui-même qu'il confronte à la représentation de nus féminins (fig. 2). L'artiste prend d'assaut le musée en tant qu'espace sacralisé comme une revendication contre un monde gouverné par les hommes²⁹. Comme dans les performances de De Robertis, Pino Olivera réactualise l'image représentée dans les œuvres en la sortant du cadre et en offrant une image vivante de cette représentation, mais ce qui diffère est l'utilisation du corps masculin qui fait écho à la représentation du corps féminin et, d'une certaine façon, la dissolution des frontières entre le masculin et le féminin. Les actions de Pino Olivera

remettent également en question le modèle patriarcal et hégémonique de masculinité et une revendication d'une image et d'une identité masculines différentes, nuancées et ambiguës : le corps masculin est chosifié, exposé au regard, vulnérable, comme très souvent le corps féminin dans l'histoire de l'art.

Fig. 2

Adrián Pino Olivera, *Déjeuner* (Musée d'Orsay, 22/07/2017), 2017, photographie d'une performance.
© Adrián Pino Olivera

- 24 Certains artistes ont investi l'espace muséal en connivence avec l'institution. Le 26 janvier 2018, dans le contexte du tsunami provoqué par l'affaire Weinstein, qui éclatait en octobre 2017 et du mouvement #MeToo, l'œuvre *Hylas et les nymphes* de John William Waterhouse fut retirée de la salle de la Manchester Art Gallery où elle était exposée. Cet acte provoqua de vives réactions, parfois virulentes, parmi les visiteurs et la société en général qui considéraient qu'il s'agissait d'un acte de censure émanant de l'institution même, motivé par la représentation de la femme dans l'œuvre de Waterhouse. La peinture fut raccrochée une semaine plus tard. Cet acte faisait partie d'un projet de l'artiste Sonia Boyce à laquelle le musée lui-même demanda une réflexion sur ses salles de peinture des XVIII^e et XIX^e siècles. La galerie voulait créer un débat sur la façon dont les musées exposent et interprètent leurs œuvres. L'objectif, selon Boyce, était d'engager un maximum de personnes dans le processus curatorial :

« Tout le monde sait que la plupart des œuvres d'art conservées dans les collections publiques languissent, cachées, dans les réserves. Le manque d'espace est une des raisons, mais les décisions des conservateurs jouent aussi un rôle. Pourrions-nous qualifier ces décisions de censure ? Il arrive rarement qu'une large tranche du personnel du musée (programmeurs des activités publiques, bénévoles, gardiens et agents de sécurité, techniciens de conservation et agents de nettoyage), pour ne pas parler des visiteurs, soient invités à discuter sur ce qui est accroché et ce qui ne

l'est pas, et pourquoi. De telles discussions exposent inévitablement des perspectives et des interprétations³⁰ ».

- 25 Face aux réactions parfois violentes du public et des médias recueillies dans les *post-it* (fig. 3) et postées sur Internet, Sonia Boyce déclare que l'action n'était ni une provocation³¹, ni un acte de censure, ni un événement médiatique et publicitaire, mais bien une réflexion sur le rôle des musées et l'interprétation des images³². En réponse aux idées lancées par Sonia Boyce sur une affiche collée sur le mur resté vide, les commentaires du public abordaient des questions liées au genre et à la sexualité.

Fig. 3

Sonia Boyce, Intervention autour de l'œuvre *Hylas et les nymphes* de Waterhouse à la Manchester Gallery of Art, 2018, photographie d'une installation.

© Michael Pollard / © Manchester Art Gallery / Bridgeman Images.

Manifestations et protestations

- 26 *Do women have to be naked to get into the Met Museum ?* Telle était le titre de l'affiche créée en 1989 par le collectif d'artistes féministes Guerrilla Girls qui vit le jour à New York en 1985. Sur l'affiche, l'odalisque d'Ingres porte le masque de gorille caractéristique des Guerrilla Girls et une phrase indique que moins de 5 % des artistes dans les sections d'art moderne (du Metropolitan Museum de New York) sont des femmes, mais plus de 85 % des nus sont féminins. Cette affiche, devenue iconique, a été rééditée en 2005 et 2012 pour démontrer que ces chiffres n'ont guère évolué. Poursuivant la critique des artistes féministes de la deuxième vague, les Guerrilla Girls mettent l'accent sur deux sujets différents : la sous-représentation des artistes femmes dans les musées et collections publiques et donc le manque de parité homme-femme et la représentation de la femme et du nu féminin dans l'art, symbolisée dans l'affiche par l'odalisque qui,

rappelons-le, était une esclave vierge, une femme de chambre au service des concubines du harem du sultan.

- 27 Comme le note Mary Kosut, dans les années 1980, la muséologie était marquée par une nouvelle approche critique et réflexive³³. Sous l'influence de la critique féministe de l'histoire de l'art et des travaux de Griselda Pollock, les musées commencèrent à remettre en question le canon en tant que corpus de connaissances et la construction des savoirs, surtout par rapport aux groupes historiquement exclus ou sous-représentés tels que les femmes, les personnes *queer*, les minorités raciales et ethniques ; les Autres, en somme. Ces communautés dénonçaient une marginalisation de leur présence ou une absence au sein des institutions culturelles telles que le musée.
- 28 Les manifestations et actions des Guerrilla Girls se déroulent généralement en dehors du musée, comme un symbole de l'exclusion dont souffrent les femmes et qu'elles dénoncent. Elles produisent des affiches, des autocollants, des pancartes, des projections et autres projets publics qui mettent en évidence le sexisme, le racisme et la corruption dans l'art, le cinéma, la politique et la culture en général. Lorsque le Guggenheim Museum ouvrit un siège dans le SoHo en 1992, le bruit courait que l'exposition n'incluait aucune artiste femme ou aucun(e) artiste noir(e). Avec l'aide de la WAC, Women's Art Coalition, elles lancèrent une campagne pour écrire des cartes postales dont des centaines furent déposées sur le bureau du directeur du musée, Thomas Krens. Le musée décida alors d'inclure une œuvre de Louise Bourgeois dans l'exposition. Le soir du vernissage, le 24 juin, WAC organisa une grande manifestation en face du musée. Les Guerrilla Girls distribuèrent des sacs en forme de gorille pour que les visiteurs les introduisent à l'intérieur.
- 29 En 2012, le groupe réutilise l'affiche pour dénoncer la même situation au Musée des Beaux-Arts de Boston. Pour le *Boston Mobile Billboard Project*, elles font circuler un camion avec l'affiche dans les rues de la ville pour rendre visible le problème : comme les femmes artistes ne peuvent pas rentrer *dans* le musée, les Guerrilla Girls protestent *en dehors* et autour de l'espace muséal (fig. 4).

Fig. 4

Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into Boston museums?*, Boston Mobile Billboard Project, 2012, photographie d'une intervention.

© Guerrilla Girls, courtesy guerrillagirls.com

- 30 En 2016, elles révisent leur affiche *It's even worse in Europe* (1986), en envoyant un questionnaire à 383 musées pour savoir quelle était la situation des artistes femmes et des artistes noires en Europe. Seulement un quart des musées répondirent. Une exposition intitulée « Is it even worse in Europe ? » fut organisée du 1^{er} octobre au 5 mars à la Whitechapel Gallery de Londres, où elles inscrivirent par terre le nom des autres institutions, sur lesquelles les visiteurs marchaient. Au même moment, du 4 au 9 octobre 2016, les Guerrilla Girls installèrent à la Tate Gallery un « département de plaintes ou de doléances » (Complaints Department) où les visiteurs, individuels ou en groupe, étaient invités à « conspirer » avec les Guerrilla Girls en collant sur des tableaux des post-it avec des plaintes sur l'art, la culture, la politique, l'environnement, etc.
- 31 En 2012, les Femen, groupe activiste féministe, athée et « sextrémiste », né en 2008 en Ukraine, organisèrent une action devant la *Vénus de Milo* au musée du Louvre pour protester contre le sort de Meriem Ben Mohamed (nom d'emprunt), une femme violée par des policiers en Tunisie pour avoir été surprise dans une position « immorale » avec son ami et de surcroît, inculpée pour « atteinte à la pudeur ». Elles collèrent une affiche sur les jambes de la sculpture avec l'inscription en anglais : « violez-moi, je suis immorale » en claire allusion à cette affaire. Sur leurs corps à moitié dénudés elles écrivirent des slogans tels que : « Non c'est non », « Justice contre les violeurs » ou « Nous avons des mains pour arrêter les viols ». Pourquoi avoir choisi un musée pour cette manifestation ? Le musée est en fin de compte perçu comme un lieu sacré, un espace public, ouvert à tous, certes, mais à l'intérieur duquel des normes régissent le comportement des visiteurs. Se dénuder, crier ou toucher une œuvre sont en général

des comportements interdits par les normes de visite des musées. Réaliser cette action revient donc à désacraliser le lieu, comme dans les églises, et à attirer l'attention sur une injustice envers les femmes dans un des musées les plus visités au monde et donc à haut potentiel médiatique. Quant à l'œuvre choisie, la seule déclaration s'y référant est que, contrairement à la *Vénus de Milo*, les Femén ont des bras pour stopper les viols. Elles verraient donc en l'œuvre un symbole de l'impuissance, de la vulnérabilité, de la condition féminine de victime. Cependant il ne s'agit pas d'un caractère intrinsèque de l'œuvre, mais d'une contingence, d'un accident dans l'histoire matérielle de l'objet. Le choix n'est donc apparemment pas lié à la représentation d'un idéal féminin, à la critique d'une certaine image des femmes dans l'histoire de l'art.

Censure

- 32 Nous avons vu que les actes iconoclastes sont parfois des actes de censure : l'iconoclaste veut effacer du regard des autres une image jugée immorale ou inappropriée en tentant de la faire disparaître.
- 33 Mais l'acte de censure peut provenir des institutions elles-mêmes qui, sous pression politique, religieuse ou sociale, finissent par retirer un objet de la vue du public. L'acte de censure comporte toujours un jugement moral ; est censuré ce qui est jugé immoral. Ce jugement a souvent trait à des questions d'identité de genre ou sexuelle. Tout ce qui n'est pas hétéronormatif ou conforme à la norme, qui veut qu'il existe un système binaire et une seule orientation sexuelle possible est suspect, immoral et dérange.
- 34 En 2015, le Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art de New York organisa l'exposition « Irreverent: a celebration of censorship ». La commissaire Jennifer Tyburczy la présente ainsi :
- « Le sexe — *queer*, dissident et explicite — est au centre même de l'exposition. Les actes représentés sur ces œuvres d'art par des artistes avérés, voilà ce qui explique les actes commis par les censeurs et les vandales³⁴. »
- « L'exposition montre comment les diffamateurs de la vie *queer* ont constamment utilisé le sexe comme outil politique pour réduire au silence toutes sortes de voix minoritaires sur des thèmes qui vont de l'immigration à la religion, à la race, le genre et le handicap, à la globalisation et le capitalisme³⁵. »
- 35 Selon Tyburczy, l'exposition partait de deux événements majeurs dans l'histoire de la censure artistique : la censure de l'œuvre de Robert Mapplethorpe dans les années 1980-1990³⁶ et le retrait du film *A fire in my belly* de David Wojnarowicz de la National Portrait Gallery en 2010. Elle retrace une histoire d'exclusions intentionnelles d'œuvres, d'actes de violence et de vandalisme qui s'étend sur plus de trente ans. L'œuvre de Wojnarowicz³⁷, qui faisait partie de l'exposition « Hide/Seek: difference and desire in American portraiture », fut retirée par Martin Sullivan, le directeur du musée, sous la pression exercée par les législateurs conservateurs, la Ligue Catholique et le secrétaire de la Smithsonian Institution, G. Wayne Clough³⁸. Cette décision provoqua de grandes manifestations devant le musée en défense de l'œuvre de Wojnarowicz. Les manifestants portaient des masques avec le visage aux lèvres cousues de l'artiste, décédé du SIDA en 1992. Ils réclamaient la démission de Clough.

Conclusion

- 36 Actes de vandalisme, d'iconoclasme, de censure, manifestations, protestations, performances et interventions artistiques... toutes ces manifestations qui ont comme toile de fond le musée ou parfois ses alentours, ont souvent comme motivation, point de départ, détonateur, le genre et la sexualité. Revendications féministes, réflexions sur le corps, remise en question du système binaire, de la culture et de la société patriarcale, dénonciation de la situation des femmes, revendication d'identités masculines non hégémoniques, d'identités trans et *queer*... sont autant de sujets qui divisent la société en plusieurs camps. Parfois, c'est l'institution elle-même qui est à l'origine du conflit. Artistes, communautés religieuses, minorités sexuelles, activistes féministes, groupes politiques, ou tout simplement citoyens, réagissent et le musée devient un champ de bataille.
- 37 Tout cela prouve une chose : si les musées et les objets qui y sont conservés suscitent de telles réactions, parfois passionnées et violentes, c'est qu'ils ont un rôle à jouer dans la lutte pour l'égalité des genres, la cause féministe et la visibilité des minorités sexuelles et dissidentes.

NOTES

1. Helen E. Scott, « Crime or creation? Iconoclasm in the name of art », *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies*, vol. 13, 2009, p. 26.
2. Filippo Tomaso Marinetti, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909. www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item.texteImage [site consulté le 19/04/2019].
3. Mary Kosut, « Making a Feminist Stink: Nature in the Museum », *Gender: nature*, publié sous la direction de Iris Van der Tuin, Farmington Hills, MacMillan, MacMillan Interdisciplinary Handbooks, 2016, p. 283.
4. M. Kosut, *op. cit.* note 3, pp. 283-284.
5. M. Kosut, *op. cit.* note 3, p. 286.
6. Gridley McKim-Smith, « The Rhetoric of Rape, the Language of Vandalism », *Woman's Art Journal*, vol. 23, 2002, p. 30.
7. Jennifer Tyburczy, *Sex Museums. The politics and performance of display*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016, p. 2.
8. Voir les études de Dario Gamboni, *La destruction de l'art. Iconoclasme depuis la Révolution française*, Dijon, Les Presses du Réel, 1997 ; David Freedberg, *Iconoclasts and their Motives (Second Horst Gerson Memorial Lecture, University of Groningen)*, Maarssen, Gary Schwartz, 1985 (Réimprimé dans *Public: The Ethics of Enactment*, 1993) ou Helen Scott, *Confronting nightmares: responding to iconoclasm in Western museums and art galleries*, 2009 (these non publiée disponible sur <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/788> [site consulté le 11/02/2020]).
9. D. Freedberg, *op. cit.* note 8, p. 7.
10. Lynda Nead, *The Female nude: Art, obscenity and sexuality*, Londres, New York, Routledge, 1992, p. 35.

11. H. E. Scott, « "Their campaign of wanton attacks": Suffragette Iconoclasm in British Museums and Galleries during 1914 », *The Museum Review*, 2016. <http://articles.themuseumreview.org/vol1no1scott> [site consulté le 10/08/2018]
12. Dario Gamboni, « Iconoclisme, histoire de l'art et des valeurs », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2018, p. 136.
13. H. E. Scott, *op. cit.* note 11.
14. H. E. Scott, *op. cit.* note 11.
15. Mary Richardson, « Mary Richardson's statement », *The Times*, 11 mars, 1914. (Traduction de l'auteure). Emmeline Pankhurst (1858-1928), activiste féministe et suffragette, fonda en 1903 la Women's Social and Political Union (WSPU). La veille de l'attaque de Richardson, Pankhurst fut arrêtée à Glasgow et « transférée le même jour à Londres dans des conditions qui "mortifièrent" les Suffragettes ». Voir S. Moiroux, « L'image empreinte d'intentions. La "Vénus tailladée". Considérations sur un acte d'iconoclisme », *Images Re-vues*, 2, 2006, p. 6. <http://imagesrevues.revues.org/230> [site consulté le 12/02/2019]. Voir aussi : G. McKim-Smith, *op. cit.* note 6, p. 31.
16. S. Moiroux, *op. cit.* note 15, p. 11.
17. D. Gamboni cité par S. Moiroux. *op. cit.* note 15, p. 20.
18. D. Freedberg, *op. cit.* note 8, p. 15.
19. S. Moiroux, *op. cit.* note 15, p. 8.
20. Nous retrouverons cette importance accordée au regard du spectateur dans les performances de Deborah De Robertis ou Adrián Pino.
21. G. McKim-Smith, *op. cit.* note 6, p. 29.
22. H. E. Scott, *op. cit.* note 11, p. 26.
23. Voir à ce sujet : M. Kosut, *op. cit.* note 3 et Juli Carson, « On discourse as monument: Institutional spaces and feminist problematic », *Museums after modernism : strategies of engagement*, publié sous la direction de G. Pollock, G., J. Zemans, Oxford, Blackwell, 2007, pp. 121-157.
24. Source : <http://museumarteutil.net/projects/4-actions-of-maintenance-art/> [site consulté le 29/04/2019].
25. M. Kosut, *op. cit.* note 3, p. 294.
26. Luc Schicharin, « La performativité du corps chez Deborah De Robertis. Ambivalences dans les espaces visuels du féminisme contemporain », *Genre, sexualité & société*, hors-série 3, 2018. <http://journals.openedition.org/gss/4522> [site consulté le 11/02/2020].
27. Interview de Deborah De Robertis réalisée avant la performance à l'exposition de Bettina Rheims à la galerie Xippas, Paris, BFMTV.
28. *Ibidem*.
29. Isabel Justo, « La imagen del hombre a través del concepto clásico de belleza femenina. El proyecto "V" de Adrián Pino Olivera », *ICOM-CE Digital. Museos y género. ¿Y los hombres ?*, 14, 2019, pp. 170-187. Interview d'Adrián Pino Olivera : <https://www.lamonomagazine.com/lamonochats-adrian-pino-olivera-el-arte-de-lo-divino/>
30. Traduction de l'auteure. Sonia Boyce, « Our removal of Waterhouse's naked nymphs painting was art in action », *The Guardian*, 6 février 2018. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/06/takedown-waterhouse-naked-nymphs-art-action-manchester-art-gallery-sonia-boyce> [site consulté le 21/08/2018].
31. De Robertis et Pino Olivera se sont défendus également de réaliser des actes obscènes, exhibitionnistes ou provocateurs.
32. Charlotte Higgins, « "The vitriol was really unhealthy" : artist Sonia Boyce on the row over taking down Hylas and the Nymphs », *The Guardian*, 19 mars 2018. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/19/hylas-nymphs-manchester-art-gallery-sonia-boyce-interview> [site consulté le 19/04/2019].
33. M. Kosut, *op. cit.* note 3, p. 286.

34. Feminine moments - Queer feminist art worldwide, « Irreverent : a celebration of censorship », 2015. <http://www.femininemoments.dk/blog/irreverent-a-celebration-of-censorship/> [site consulté le 12/02/2019].
35. Katherine Brooks, « A History Of LGBT Art Being Too Offensive And Irreverent For Mainstream Eyes (NSFW) », *Huffington Post*, 2 février 2015. https://www.huffpost.com/entry/irreverent-a-celebration-of-censorship_n_6566530 [site consulté le 19/04/2019].
36. En 1990, le Contemporary Arts Center de Cincinnati organisa l'exposition de Robert Mapplethorpe, « The perfect moment ». Ces images provoquèrent des manifestations contre leur exposition publique ainsi que des mouvements contre la censure. Pour la première fois dans l'histoire des États-Unis, un musée et son directeur, Dennis Barrie, furent jugés et rendus coupables pour obscénité dans une exposition publique.
37. Le film montre des images de masturbation, la pauvreté des rues de Mexico à la suite de la crise de la dette de 1982 et la violence présente dans certains sports populaires comme les tauromachies, les combats de coqs ou la *lucha libre*, ainsi qu'une scène où l'on voit des fourmis rampant sur un crucifix décoré. Wojnarowicz (1954-1992) réalisa *A Fire in My Belly*, en 1986-87, à un tournant de sa vie. En 1987, son amant et mentor depuis des années, le photographe Peter Hujar, mourut du SIDA, et Wojnarowicz lui-même apprit qu'il était séropositif.
38. J. Tyburczy, *op. cit.* note 7, p. xiii.

RÉSUMÉS

Institution traditionnellement hétéro-patriarcale, le musée contribue à maintenir les rôles et les stéréotypes liés au genre et l'invisibilisation de la femme dans l'histoire. En tant qu'espace légitimateur, sacré, public et hétéronormatif, le musée a été la cible d'une série d'actes violents qui remettent en cause l'institution elle-même. Nous analysons ici des actes qui présentent deux points en commun : ils ont lieu dans l'espace muséal et ils sont motivés par une revendication liée au genre ou à la sexualité, dénonçant la situation des femmes, leur absence, les inégalités dont elles pâtissent, ou encore l'invisibilisation des minorités sexuelles. Les formes de ces actes diffèrent. À partir d'exemples précis, nous distinguerons ainsi quatre types différents d'actes commis tant par des hommes que par des femmes : des actes d'iconoclasme, des performances artistiques, des manifestations ou protestations et des actes de censure.

Traditionally a hetero-patriarchal institution, the museum helps to maintain gender roles, stereotypes and the rendering of women invisible in history. As a legitimising, sacred, public and heteronormative space, the museum has been the target of a series of violent acts that call the institution itself into question. This paper analyses acts that have two things in common: they occur in the museum space and they are motivated by a gender- or sexuality-linked claim, denouncing the situation experienced by women, their absence, the inequalities they suffer, and the visual suppression of sexual minorities. The forms taken by these acts vary. Taking specific examples, four types of acts committed by both men and women are identified: acts of iconoclasm, artistic performances, demonstrations or protests, and acts of censorship.

INDEX

Keywords : Museum, gender, sexuality, heteronormativity, feminism, queer, iconoclasm, artistic performances, censorship, protests

Mots-clés : Musée, genre, sexualité, hétéronormativité, féminisme, queer, iconoclasme, performances artistiques, censure, protestations

AUTEUR

LILIANE INÉS CUESTA DAVIGNON

Diplômée de l'École du Louvre et titulaire d'une Maîtrise en Histoire de l'Art (Paris IV-La Sorbonne), Liliane Inés Cuesta Davignon appartient, depuis 2005, au corps de conservateurs des musées de l'État en Espagne. Elle est conservatrice au Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" à Valencia, membre d'ICOM depuis 2012 et de CECA depuis 2015. Elle a publié plusieurs travaux sur la relation entre musée, genre et sexualité et participe à plusieurs projets dans ce domaine.

A graduate and post-graduate of the École du Louvre, and holder of a Master's degree in Art History (Paris IV-La Sorbonne), Liliane Inés Cuesta Davignon has been a State museum curator in Spain since 2005. She is a curator at the Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" in Valencia, and has been a member of ICOM since 2012 and of CECA since 2015. She has published several texts on the relationship between the museum, gender and sexuality and contributes to several projects that operate in this field.