

IMAGES
re-vues

Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

2 | 2006

L'image abimée

L'image empreinte d'intentions. La « Vénus tailladée ». Considérations sur un acte d'iconoclasme

Sophie Moiroux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/230>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Sophie Moiroux, « L'image empreinte d'intentions. La « Vénus tailladée ». Considérations sur un acte d'iconoclasme », *Images Re-vues* [En ligne], 2 | 2006, document 2, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/230>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'image empreinte d'intentions. La « Vénus tailladée ». Considérations sur un acte d'iconoclasme

Sophie Moiroux

« Indignation à la National Gallery, le célèbre Vélasquez de Rokeby, communément appelé *La Vénus au miroir*, qui est présenté à la National Gallery depuis 1906, a été mutilé hier matin par la suffragette Mary Richardson, militante activiste notoire. Elle a attaqué le tableau avec un petit hachoir à la lame longue et aiguisée semblable à celle des instruments utilisés par les bouchers, et en quelques secondes, elle lui a infligé des blessures aussi graves qu'irréparables. Suite à cet outrage, les portes de la National Gallery resteront fermées jusqu'à nouvel ordre »¹.

« Attaque à l'image » !

- 1 C'est ainsi que *The Times* annonce l'attentat du 10 mars 1914 par une suffragette contre la *Vénus au Miroir*. Le tableau de Velázquez tailladé de coups de couteau provoque l'émoi du public. Ce fait divers attire ainsi l'attention sur lui, et induit de cette façon la réaction voulue par la militante. Alors que cette œuvre voit sa valeur entachée par la détérioration qu'elle a subie, elle fait parler d'elle de manière particulièrement vivante. Comment se fait-il qu'un tableau



puisse être l'objet d'une telle attaque, et produire une telle réponse ? En quoi une image abîmée peut-elle prendre un tel relief et tant scandaliser ? Quels conflits fait-elle apparaître ? Ces questions concernent un objet d'art apprécié et étudié suivant ses qualités esthétiques et historiques, mais néanmoins pris dans des 'mésaventures' comme celles-ci, qui en font un instrument dans un contexte plus largement social et politique. Cette voie, visant à considérer les objets au centre de relations entre les gens, est poursuivie par Alfred Gell qui établit, dans *Art and Agency*², une théorie anthropologique de l'art. Il montre qu'il est possible dans certains contextes de traiter les objets d'art comme des (résultats de) performances, des acteurs, des personnes, dotés d'*intentions*. Leur présence permet ainsi de percevoir les éléments constituant le réseau de relations qui les entoure, et de saisir une définition et une compréhension des rôles des objets d'art, leur capacité à agir dans ce cadre élargi. Cette approche conviendra de manière parlante à l'étude d'un sujet d'iconoclastie, où l'implication de tels éléments est évidente. Dans ce cas, il s'agira, par delà l'intérêt pour les aspects formels et esthétiques, et pour le travail de l'artiste et ses mouvements, de considérer également, suivant la méthode de Gell, les marques que le couteau a laissées et qui sont manifestes à l'œil examinateur. Ensuite, au lieu d'y voir une simple anecdote, nous tenterons de comprendre, en explorant le contexte entourant cet acte, en quoi elles font partie intégrante de l'œuvre, et ce qu'elles impliquent.

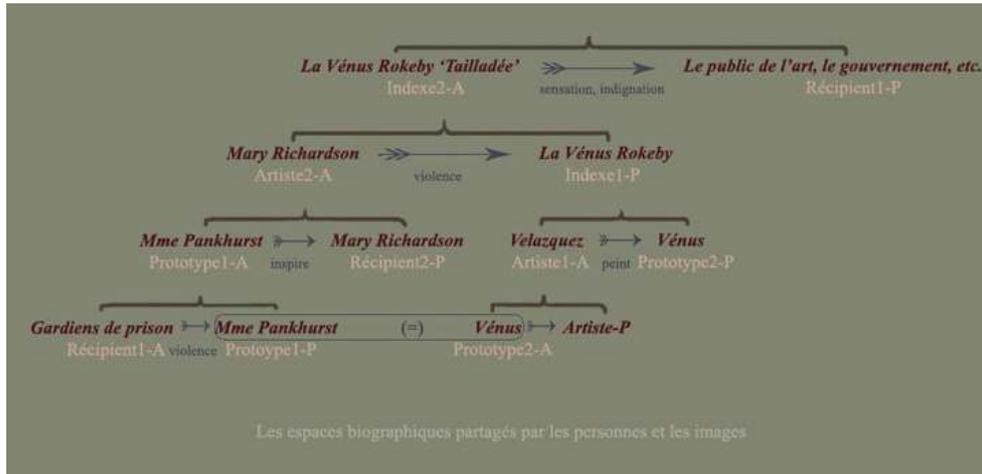
Une anthropologie de l'art comme méthode indiciaire

- 2 Pour mener notre enquête, l'approche de Gell sera en effet utile, par la considération particulière des objets d'art qu'elle fournit. Afin de mettre en relief son intérêt, survolons brièvement le développement historique de la discipline dans lequel elle s'inscrit. Coopérant actuellement de plus en plus fructueusement avec les études effectuées du point de vue de l'histoire de l'art, l'anthropologie s'intéresse depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle aux « objets d'art » : elle en observe les éléments 'morphologiques', traces d'opérations cognitives qu'ils supposent et qui permettent de comprendre des manières de pensées (incluses tout d'abord dans une perspective évolutionniste). Des travaux et expériences de terrain dans les années 1970 mènent à l'élaboration d'une théorie (entre autres : sémiotique ou symbolique) qui soit utilisable pour l'analyse d'objets d'art de toutes les cultures, en tant que données anthropologiques, dans un système relationnel élargi. Les objets d'art ne sont plus, alors, seulement des résultats d'actions : ils sont compris comme étant capables de contrôler le spectateur, de jouer eux-mêmes un rôle actif dans les relations sociales. David Freedberg en particulier montre que les images,

loin d'être de simples réceptifs passifs du contexte et du contenu, exercent un pouvoir religieux, politique, et nous font penser et agir de certaines façons. En utilisant le concept d'« *agency* » (ou « intentionnalité »), Gell introduit dans la théorie la notion, que nous verrons relativisée, de « personne » – remplaçant l'approche esthétique par la considération de l'intentionnalité de l'agent. Il s'attaque à la pertinence du critère de beauté intrinsèque dans l'art ethnographique, et aux jugements esthétiques qui tendent à révéler une « vénération quasi-religieuse » des objets. Afin de pouvoir l'appliquer à tous types d'artéfacts (et en ne discutant pas de la nature de l'objet d'« art »), il fonde sa théorie sur des caractères humains universels : sur la façon dont ils communiquent et vivent ensemble et se comprennent. Sont alors intéressantes les choses qui exercent un certain pouvoir, qui « fascinent ». Gell les étudie en les considérant comme des « indicateurs » de ce qu'il y a dans l'esprit des personnes qui les ont fabriquées ou utilisées. Une personne agissant sur son environnement cause *intentionnellement* l'existence de « traces ... d'évènements ou de performances » que sont les objets. Définis comme des « Indexes », ceux-ci sont donc des « résidus figés » de cette performance, des « objectifications » de son *agency*³. Puisque nous avons la capacité de reconstruire mentalement les « histoires » de l'origine d'un artéfact en une séquence d'actions effectuées par un « Agent », ainsi que celle de faire correspondre à un comportement les « représentations mentales » des autres (qui ont également un esprit humain)⁴, il nous est alors possible, à partir de l'Indexe, de faire une « abduction d'*agency* » ou « inférence causale » sur les intentions ou capacités de cet Agent. De cette façon, les gens ou 'êtres intentionnels' peuvent « distribuer » leur *agency* dans le milieu social, vers d'autres 'êtres intentionnels', à travers des « Agents secondaires » que sont en fait les simples objets. Ces derniers peuvent par ailleurs être compris comme *composantes* des premiers, comme leurs « fragments » sous la forme desquels leur *agency* peut se réaliser. Une chose, en ce qu'elle est un médiateur physique d'« *agency* sociale », et donc sujette aux chaînes causales du monde matériel, est effectivement le moyen pour une personne Agente de communiquer son *agency* et d'atteindre l'*esprit* des Autres – d'affecter causalement ses « Patients ». L'Indexe est donc, « dans sa présence concrète, factuelle », le « nœud visible qui lie ensemble un dédale invisible de relations, qui se déploient dans l'espace social et le temps social »⁵. Autant les êtres intentionnels que leurs 'extensions' se trouvant par exemple sous forme d'objets peuvent se voir attribuer par abduction des intentionnalités, et peuvent remplacer des personnes : ce sont des éléments dans un « système d'actions destiné à changer le monde », des fonctions dépendantes de leur contexte. La théorie anthropologique de Gell consiste ainsi en l'étude des relations sociales qui entourent les Indexes afin de comprendre les comportements dans certains contextes. Ceci peut être perçu comme un réseau constitué de relations entre des « Agents », outils théoriques qu'il s'agira de « décrire et d'élucider » afin d'« ordonner et de classer le matériel empirique »⁶. Reconstruire l'objet suivant son ethnographie, permettra alors de rendre compte de ses réseaux relationnels, de son inclusion dans un processus, en particulier dans le cadre biographique des acteurs sociaux impliqués. Notons en outre que l'étude anthropologique de l'art de Gell est instruite par les images construites par rituel et par magie, adorées et abordées comme des personnes humaines et fonctionnant de la même manière que les autres participants du rituel. Gell distingue plusieurs termes analytiques aux côtés d'un Indexe. Nous pouvons ainsi faire l'inférence de sa venue au monde suivant l'action d'un « Artiste » ou initiateur. Dans ses transactions, il indexera aussi des destinataires ou « Réceptifs ». Enfin, il peut « représenter » en lui des « Prototypes ». Suivant la méthode qu'il propose dans *Art and Agency*, Gell organise ces termes et relations entourant l'Indexe

en formules, et élabore des diagrammes qui permettent de réaliser une description objective et une visualisation de la situation. Parmi les exemples qui les illustrent, il présente une analyse de la « *Slashed Venus* », dont nous nous inspirerons et que nous compléterons en utilisant ses outils théoriques et méthodologiques. Après avoir observé comment ces stratégies opèrent dans la *Vénus*, nous élaborerons une étude des fonctionnements de l'œuvre poignardée, pour tenter de les éclaircir (Fig.1).

Fig.1.



Les relations autour de la Vénus tailladée, d'après Alfred Gell.

Des traces d'intentionnalités pour reconstruire les éléments du crime

- 3 Entreprenons maintenant l'investigation des éléments abductibles suivant la possibilité de ces traces. En tant qu'Indexe matériel, la *Vénus au Miroir* doit son existence à l'Artiste Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Séville 1599 - Madrid 1660). Elle lui a été attribuée suivant les éléments contenus dans le tableau : sa composition formelle, ainsi que la constitution et la provenance de la toile, de la couche d'apprêt, du matériau, des couches et des pigments, informations détaillées produites par l'analyse des matériaux et techniques⁷. Ceci a permis de re-construire une histoire de cette œuvre d'art, tant sous les pinceaux de Velázquez que dans son esprit le composant : de déterminer ses influences, son style⁸ – la description, entre autres, de la National Gallery la situe entre 1647 et 1651 (dates qui entraînent de vastes discussions). En 1910, la découverte de marques induit des experts à dénoncer une fausse attribution à Velázquez, et donne également lieu à un vif débat. Sa réparation de 1914 fournit l'opportunité d'effectuer une analyse fine de la toile et de certifier l'authenticité de Velázquez comme auteur. Le doute persistera toutefois dans certains esprits. L'examen des matériaux et techniques permet par ailleurs de faire l'abduction d'autres Artistes (le but étant de répertorier toutes les marques et transformations de la peinture). En effet, le tableau a été restauré à de nombreuses reprises⁹ au fil de ses nouveaux propriétaires (certains ayant même fait graver leur nom au dos de la toile, s'en faisant en quelque sorte les auteurs) – il a même été *retouché* sur de larges surfaces. Le compte-rendu de l'expert ajoute que les « restaurateurs » ne restituent pas forcément la qualité de l'œuvre telle que Velázquez – l'artiste originel – l'aurait voulu

(il aurait anticipé la modification des couleurs provoquée par la transformation du verni)¹⁰. Enfin, les plus troublantes des traces d'agencés sur le tableau visibles à l'œil attentif aujourd'hui encore, sont celles effectuées par la suffragette Mary Raleigh Richardson (Canada entre 1883 et 1889¹¹ - Londres 1961) au moyen d'un petit couteau¹². Les dommages sont décrits en détails : *The Times* par exemple mentionne que « la vitre a ainsi été brisée, et il y avait sur la toile sept blessures distinctes aux endroits les plus importants de l'œuvre. Six d'entre elles étaient des coupures nettes, ayant apparemment été infligées par le tranchant d'un hachoir, alors que la septième et plus importante blessure était une contusion irrégulière, qui apparaissait avoir été infligée avec la partie plate du bout d'un hachoir »¹³. Il a donc été établi, pour le documenter, un inventaire de toutes les actions effectuées sur le tableau¹⁴. Réalisons que ces traces ont été exécutées par des Artistes, plus ou moins reconnus, qui avaient quelque chose en tête : des Prototypes sont donc à discerner dans la *Vénus au Miroir*. Elle apparaît en effet être la représentation d'une certaine entité qu'elle dépeint, ou de ce que les gens croient qu'elle dépeint : à laquelle elle ressemblerait visuellement, « mais pas nécessairement ». Voyons d'abord que l'Indexe *Vénus au Miroir*, par son titre, se réfère à la déesse Vénus. Gell a montré qu'une idole peut être tant iconique qu'aniconique : son apparence est telle qu'elle est présentée dans l'objet. Ce que l'on voit en considérant cette image dans un contexte rituel est une indexation de la « présence spatio-temporelle » de la divinité¹⁵ : l'idole est alors *le corps du dieu* sous forme d'artéfact, et c'est la divinité qui, en tant que Prototype, impose sa forme et démontre ainsi son *agency*, « reconnue » par ses adorateurs¹⁶. Dans cet Indexe, nous pouvons donc pour commencer identifier suivant ses attributs la déesse Vénus (Cupidon soutenant son miroir) – de la beauté « idéale », de la féminité. Au XX^e siècle, *Vénus* peut continuer à être une « idole » : à cause de ce Prototype « Vénus », elle fait partie d'une iconographie, que le féminisme discute, comme nous pourrions l'apercevoir. Cependant, il est souvent souligné qu'elle est plutôt conçue comme le portrait d'une créature « vivante », « ni idéaliste ni passionné, mais absolument naturel, et absolument pur »¹⁷. Certains critiques et artistes se sont même essayés à reconstituer la position d'une femme *réelle* par rapport à son reflet dans le miroir. Des tentatives ont été faites pour rechercher l'identité de celle qui a servi de modèle au peintre : il pourrait s'agir de Maria Inés Calderón, danseuse et actrice, favorite notoire de Philippe IV. Le tableau serait alors son portrait¹⁸ (ou celui d'une autre favorite, celle par exemple qui fit scandale en utilisant des draps de taffetas noirs). Il demeure cependant vague : le visage de Vénus apparaît brouillé dans la réflexion du miroir¹⁹. L'idéalisation de la beauté de la déesse se ferait alors dans l'imagination. Et Vénus peut ainsi représenter tant une divinité que les traits d'une femme particulière. Ceci ne correspond toutefois pas nécessairement aux pensées de tous ceux qui la regardent. Si nous considérons maintenant le point de vue de Richardson, qui l'a approchée d'une certaine manière, nous trouvons un autre Prototype. Vénus lui fait penser à Emmeline Pankhurst (1858-1928), chef de file de la « Women's Social and Political Union », qu'elle a fondée en 1903. Richardson a envoyé l'« explication de son acte », à ce mouvement Suffragette, qui l'a fournie ensuite à la Presse. Elle est publiée pour la première fois dans *The Times* du 11 mars 1914. Dans cette déclaration, ensuite systématiquement répétée dans la Presse, elle affirme : « J'ai essayé de détruire le portrait de la plus belle femme de l'histoire mythologique pour protester contre le Gouvernement qui détruit Mme Pankhurst, la plus belle figure de l'histoire moderne »²⁰. Afin que ce « parallèle » soit effectivement réalisé, c'est-à-dire que le public – et pas seulement elle – puisse percevoir Pankhurst dans la *Vénus*, Pankhurst va être définie comme *un autre* Prototype de Vénus : Vénus et Pankhurst sont à voir dans la

peinture. Pour rendre concevable la *présence* de la Suffragette dans le tableau, et donc également la réalisation de son assassinat, nous devons comprendre une *agency* qui soit attribuable à la *Vénus* indépendamment du fait qu'elle représente de façon relativement iconique un premier Prototype – une « Vénus », ou une femme 'Vénusée'. Considérons les différentes manières mentionnées par Gell, qui produisent cette attribution d'*agency*. Tout d'abord, les caractéristiques réalistes de l'apparence *humaine* tendent à induire la présence d'un esprit dans l'image élaborée. La *Vénus* est effectivement appréciée pour sa beauté, la féminité qu'elle évoque, la perfection de sa peau. Richardson signale qu'avant d'accomplir son acte « Son sourire ... s'est suffisamment imprimé sur [s]es sens pour [lui] apporter un certain sang-froid »²¹. La Presse participe également à cette perception d'une figure vivante : décrivant la peinture, *The Times*, tout comme les auteurs de catalogues et critiques, souligne la féminité de la *Vénus* – « incarnation de force élastique et de vitalité »²². Et surtout : rapportant les détériorations, ce journal parle par exemple de « la plus importante de blessure » comme étant une « contusion irrégulière », et d'une « plaie cruelle dans le cou »²³. Lynda Nead remarque ainsi que la toile est remplacée par la peau²⁴. Gell mentionne en outre notre propension, suivant le principe de sympathie, à comprendre l'« autre » humain comme un être *pareil à soi*, qui nous permet de concevoir qu'un objet puisse réagir *comme* un autre avec lequel il partage les mêmes propriétés. Un Prototype peut donc subir *la même* action que son image ou Indexe envisageable comme un de ses « fragments » ou extension qui témoigne de son existence, et rend possible une abduction de cette *agency*. Gell montre que toucher l'apparence d'une « personne distribuée » équivaut à en toucher *une partie* distribuée dans le milieu plutôt que physiquement attachée²⁵. Un Prototype peut alors être *influencé* par son image – c'est ainsi qu'est édifée la magie dans les cas d'envoûtements. Abîmer la *Vénus* serait alors s'en prendre, par extension de cet Indexe-fragment, non seulement à une courtisane (ce qui pourrait ressembler à une vengeance féministe)²⁶, mais aussi entre autres au Prototype Pankhurst auquel elle est liée, et dont l'assassinat est ainsi rendu apparent. Gell remarque qu'il s'agit ici d'« un cas d'envoûtement à l'envers ; les souffrances de la victime causent un changement dans l'apparence de la représentation »²⁷. C'est effectivement le cas : Pankhurst a été arrêtée à Glasgow la veille de l'attaque à la National Gallery et transférée le même jour à la prison de Londres dans des conditions qui « mortifièrent » les Suffragettes²⁸, ce qui induit Richardson à penser qu'elle était en train de mourir. Bien que ces abus soient plus ou moins reconnus, ses blessures font toutefois l'objet d'une description publiée dans le *Times* : Pankhurst était marquée de « nombreuses contusions sur les côtes et les membres ; ses deux chevilles étaient coupées, et la gauche était enflée et décolorée »²⁹. Il apparaît que c'est parce que Pankhurst est maltraitée qu'elle est concevable en Prototype dans *Vénus*, que Richardson peut actualiser sa présence dans la *Vénus* en détruisant le tableau. Et relevons une nouvelle fois que « contusion » est un terme employé dans la description des « blessures » tant de la *Vénus* que de Pankhurst. Considérons ensuite plus avant comment, en tant qu'« autre social », l'image se voit attribuée une *agency* par ce procédé d'« animisme », opération qui consiste essentiellement à percevoir dans l'objet *certaines* caractéristiques humaines. Selon Gell, l'objet peut être compris d'une part comme un corps contenant une « structure interne » où logerait une *agency* ; la possibilité de *présence* serait représentée physiquement en ce qu'il est composé de plusieurs couches, indexant une conscience enfermée dans des enveloppes. Notons que Georges Didi-Huberman montre effectivement qu'il n'y a « pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture », et qu'alors « l'attirante nudité [de Vénus] se fait *attrait du tranchant* »³⁰. Puis, nous constatons qu'à une échelle étendue,

la *Vénus* est *protégée* par une vitre (que Richardson a dû briser avec son couteau), ainsi que par des policiers, et est enchâssée dans le cadre du musée où elle est exposée au public : elle est insérée dans le milieu social, relationnel. L'objet peut alors d'autre part être rendu intelligible, ou animé, par la stipulation d'un rôle d'agent social, suivant les règles établies : il partage ainsi avec la personne humaine une *agency* basée sur sa position dans un réseau de *relations* sociales. Diverses entités sont de cette façon engagées dans ce réseau « externe » des relations incluant praxis et langage³¹. Nous remarquons que la détérioration du tableau par Richardson est rapportée dans la Presse comme le serait un assassinat : elle est une « meurtrière » qui a « poignardé » le Velázquez avec un « couteau de boucher » (et, fait apparemment rare dans ses colonnes, le *Times* publie une photographie du tableau, pour montrer le 'sensationnel' des lacérations). Le vocabulaire employé est en effet très animiste : ces références la situent dans le domaine du crime, dans un contexte général qui relate les actions des militantes³². Le tableau est ainsi intégré dans ce réseau-ci de relations. Notons enfin que cet aspect animiste du 'meurtre' est apparent également dans la bouche de la Suffragette assassine : elle confie dans ses mémoires la difficulté qu'elle a éprouvé à passer à l'acte : Vénus pour elle est bien vivante – comme objet de sacrifice³³. Ces éléments d'un animisme particulier, ce réseau de relations perceptible autour du tableau, et qui ne semble pas correspondre à celui d'une Vénus, permet de définir (du point de vue de Richardson) et d'identifier (pour les spectateurs) un Prototype différent. Ceci rend ainsi possible la présence, en addition à celle de Vénus, d'une *agency* de Pankhurst.

Exploration des éléments abductibles : pistes des relations autour de l'image

- 4 Observons ensuite que *Vénus* est un sujet mythologique courant. Il convient ici d'y voir un « nu » féminin, thème (unique dans l'œuvre visible du peintre qui par ailleurs exécute peu de sujets mythologiques à ce moment-là) qui renvoie à l'utilisation que l'on en faisait à l'époque à laquelle elle a été peinte, aux traditions auxquelles elle se réfère, au composite que Velázquez a élaboré et que les historiens d'art démêlent, retracent, déchiffrent. La *Vénus au Miroir* s'inscrit alors dans certains contextes sociaux, dans lesquels elle agit. Explorons les effets qu'elle produit sur ses Récipients, qui peuvent être approchés suivant différents points de vue. En voyant la *Vénus* en tant que représentation d'une certaine personne, en particulier, nous pouvons considérer celui pour qui elle en est venue à exister. L'artiste, peintre officiel (principalement portraitiste), riche, respecté, chargé de fonctions de très haut rang à la Cour espagnole, courtisan lui-même, servait son patron, le roi. Philippe IV aurait commandé à Velázquez ce portrait d'une figure nue en dépit de l'Inquisition environnante, comme souvenir d'une favorite (peut être la Calderona) retirée dans un couvent. *Vénus* serait donc un tableau privé et chéri. Il est toutefois aussi à comprendre dans la réputation de débauché du roi et la décadence plus générale de la Cour (rapportons par ailleurs que les femmes y étaient 'enfermées,' dans les rôles de saintes ou de courtisanes imposés par les hommes) – tandis que de nombreux commentateurs en parlent comme d'un tableau « érotique »³⁴. Ceux qui par la suite ont hérité du tableau sont tous identifiés et listés dans les descriptions et histoires le documentant, lui et ses nombreuses mésaventures : depuis Don Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, marquis del Carpio y de Heliche, fils de Don Luis ministre favori de Philippe IV (et qui, pour beaucoup de critiques, serait le commanditaire de la *Vénus*, conjuguant ses

goûts pour les peintures de Velázquez et son libertinisme notoire) ... jusqu'aux Morrith, ses derniers propriétaires privés (depuis 1813, lorsque Thomas Lawrence en recommande l'achat à John Bacon Sawrey Morrith, militaire érudit de Lettres Classiques et membre du Parlement) dont le domaine dans le Yorkshire, « Rokeby Hall », fournit le sous-titre à la *Vénus*. Ajoutons à ces Récipients : leurs hôtes, les étudiants peintres, et les amateurs d'art, ceux, tels un Richard Ford, qui l'ont sortie de l'oubli et rapportée à Velázquez, ainsi que les marchands d'art de la vente de janvier 1906, Messrs. Thomas Agnew & Sons. Dans leurs témoignages, il transparait que tous sont sensibles à la sensualité de Vénus ; observons ainsi que le tableau semblerait avoir décoré un plafond du marquis, tandis qu'il a dû être accroché en hauteur à Rokeby Hall pour que ses visiteurs puissent le voir à leur guise – ou non, pour les femmes³⁵. Richardson confie quant à elle qu'elle a choisi ce tableau parce qu'elle « n'aimai[t] pas la façon dont les visiteurs masculins du musée restaient bouche bée devant elle à longueur de journée »³⁶. Le thème du tableau est ainsi en rapport avec les effets qu'il a sur les sens – les siens autant que ceux des spectateurs – hommes et femmes. Nous remarquons le féminisme, face à cette courtisane, de la militante qui avoue par ailleurs : « Le fait que je n'aimais pas la peinture m'a permis de faire plus facilement ce que j'avais en tête »³⁷. Nous pouvons déjà percevoir, au travers de la réception du tableau, un point de vue (par exemple celui de ses propriétaires) contemplant Vénus, et un autre incarné dans la Suffragette – qui pourraient correspondre à deux conceptions implicites de la *féminité* : « l'idéal patriarcal » et « le déviant »³⁸. Alors que ceci confirme l'animisme de la figure humaine, la *Vénus* produit un autre effet remarquable sur ceux qui la considèrent. Richardson est impressionnée par le fait qu'elle soit effectuée avec une virtuosité prodigieuse : en attendant le moment opportun pour la frapper, elle en fait un croquis et note : « Je me suis retrouvée en train de dévisager la Madone aux yeux en amandes dont la beauté était telle qu'il était au-delà de mon pouvoir de la reproduire »³⁹. Le spectacle d'Indexes, comme celui-ci, d'une « virtuosité inimaginable » exerce une « captivation » ou fascination sur le Récipient : Gell explique qu'il voudrait reconstruire mentalement, du point de vue de l'Artiste, la performance de son origine, la transformation du matériel brut en produit fini par un processus décisionnel complexe⁴⁰. Dans la composition compliquée de Velázquez, la position du modèle, le reflet dans le miroir intriguent souvent. Le tableau est en effet l'objet de très nombreuses analyses et études, dans lesquelles une place importante est accordée à la reconstruction de son processus d'élaboration, des changements que le peintre a effectués, après des longues périodes de réflexion supposées avoir accompagné la peinture où plusieurs perspectives sont combinées. Suivant Gell, la difficulté de cet exercice de reconstitution empêche le spectateur de rapporter sa propre expérience à l'*agency* supérieure qui a produit cet Indexe, et dépasse ainsi son entendement : elle est alors considérée comme « magique ». Gell parle de « prise au piège » du spectateur : le tableau est effectivement souvent compris comme la construction d'un espace clos, produisant une intimité (atmosphère sensuelle), en particulier grâce au miroir, qui invite la présence du spectateur⁴¹. De surcroît, la *Vénus au Miroir* est rapportée comme une pièce d'importance dans l'*œuvre* de Velázquez. Comprenant la « personne » en tant que « la somme totale » des Indexes et des relations étalés dans l'espace et dans le temps qui témoignent de l'*agency* et de l'existence biographique d'un individu⁴², nous pouvons considérer la *Vénus* comme un « fragment » de son œuvre, ainsi que de lui-même, et voir dans la destruction au couteau une amputation de la personne du peintre. Son élaboration magique, quasi-divine, tendra à conférer à la peinture, tout comme au peintre, un caractère non-humain (parallèlement à l'animisme 'humain'). Nous pouvons

remarquer que ces éléments semblent enrichir la valeur du tableau. Celui-ci est en effet considéré comme un « trésor ». L'occasion de sa mise en vente publique en 1905 a soulevé un intérêt passionné parmi les amateurs et le public, afin que cette pièce unique demeure en terre britannique. Il est alors acquis par souscription (incluant la liste de donateurs « distingués ») par le National Art Collections Fund pour la National Gallery de Londres, « pour la nation »⁴³ – il occupe donc une place importante dans le patrimoine culturel de la nation⁴⁴. En y entrant, il tombe dans le domaine public. La raison d'être du musée est effectivement de permettre l'appréciation des meilleurs exemples d'œuvres d'art *pour tous*. La valeur financière qui lui est attachée, pour le public et pour les conservateurs responsables de sa protection, entre en ligne de compte : son prix est bien connu comme étant très élevé : £ 45,000. Sa détérioration en 1914 donne lieu à une évaluation des dommages et du coût de la réparation, ainsi qu'à des estimations sur la baisse de sa cotation. Ceci nous amène à considérer l'« idolâtrie nationale de propriété »⁴⁵ et la « fétichisation » de l'œuvre d'art⁴⁶. Porter atteinte à cet objet vénéré apparaît aux yeux des institutions et du public comme une sorte de sacrilège, surtout de la part d'une dissidente. Richardson a indiqué que son but était de « tracer le parallèle entre l'indifférence du public face à la lente destruction de Mme Pankhurst et la destruction de quelque objet à valeur financière »⁴⁷. Tout en affirmant publiquement ses desseins, elle souligne l'identité de ses Récipients et base ainsi son action d'Artiste sur *leur* attachement à la peinture et les valeurs préalablement établies en eux. Son agression attire effectivement fortement l'attention du public et des politiques, et produit des réactions conservatrices. Par exemple, son acte est perçu comme « insensé »⁴⁸. Le Gouvernement tout comme les conservateurs le considèrent avant tout pour renforcer la protection des œuvres d'art dans les musées du pays. En même temps, les discussions au sujet du sort des Suffragettes se poursuivent, et concernent surtout le « Prisoner Temporary Discharge for Ill-Health Bill » ou « Cat and Mouse Act », qui prévoit de libérer les prisonniers temporairement lorsque leur santé est en danger – ce qui est toujours le cas des Suffragettes qui font systématiquement la grève de la faim, de la soif, et parfois même du sommeil. Pankhurst, quant à elle, est relâchée quatre jours après l'action de Richardson, qui s'est plu à insinuer un certain lien de causalité entre les deux faits⁴⁹. Tandis que toutes les Suffragettes sont libérées en août 1914, l'opinion publique y devenant de plus en plus favorable, le droit de vote des femmes sera finalement admis – la loi « totale » ne passant toutefois qu'après la guerre, en 1928. L'acte de Richardson s'inscrit donc dans ces circonstances et dans certains contextes, dans lesquels nous allons replacer la *Vénus*. Après cette exploration vers des éléments abductibles, nous pouvons voir se dessiner des ébauches de transactions entre les différents termes discernés autour du tableau et de sa destruction. Remarquons avec Gell que tous les éléments analytiques – Prototypes, Artistes, Indexes et Récipients – sont « dupliqués »⁵⁰. En tant qu'Indexe d'intentions permettant les abductions de ces éléments, et objet de différents points de vue, le tableau est compris dans différents contextes ; il se trouve au centre de différents réseaux de relations. Tentons maintenant de comprendre comment s'effectue l'efficacité de la *Vénus* en tant que *tailladée* par Richardson (Fig.2).

Fig.2.



Diego Vélasquez, *La Toilette de Vénus*, 1647-1651, huile sur toile, 122,5 x 177 cm, National Gallery, Londres

<http://www.nationalgallery.org.uk>

Observation du réseau pluriel de relations : hypothèse de fonctionnement

- 5 Nous apercevons que le tableau supporte différentes 'définitions', établies par les entités impliquées et les relations qu'elles entretiennent avec lui. Les identités de ces éléments, dupliquées, s'accumulent en une même position analytique par rapport à l'Indexe. En tant qu'Artistes, Velázquez crée et Richardson détruit ; la favorite Calderóna ou la Vénus adorée sont appréciées en Prototypes alors que Pankhurst est emprisonnée ; quant aux Récipients, ils peuvent être privés ou publiques. Nous remarquons de plus que ces différentes définitions tendent à être contradictoires. Tout d'abord, ceci est perceptible dans les motifs et les déclarations de Richardson ; il semblerait que s'effectue *en elle* une conjonction de points de vue, comprenant non seulement celui des Suffragettes dissidentes, mais aussi celui des amateurs d'art, des institutions. Suivant ces points de vue, l'identité des Prototypes change. D'un côté, il y a « la plus belle femme de l'histoire mythologique », un « nu » admiré et favori du public des amateurs (scandalisés par sa destruction) ; de l'autre « la plus belle figure de l'histoire moderne », une Militante emprisonnée, sujette aux mauvais traitements et à la torture, que lui administrent la police, les gardiens de prison, et par extension le Gouvernement et le public (du musée) insensibles. Remarquons ici que Gell constate l'« identité implicite » de l'ensemble de ces Récipients, qui semble en effet faire écho à l'appel que font les Suffragettes en direction du public au sujet d'une responsabilité du Gouvernement sur ces conditions, ainsi qu'à tous ceux auxquels s'adresse Richardson – la nation⁵¹. Cette transformation correspond à la motivation de Richardson qui « voulai[t] attirer l'attention sur la situation critique de

Mme Pankhurst, [leur] leader, qui était alors dans une cellule souterraine verdie de moisissures à Holloway Prison »⁵². Pour se faire entendre, elle veut frapper ses interlocuteurs au cœur : d'une part, le Gouvernement et l'opinion publique, en s'attaquant à un objet à la valeur financière fameuse. Dans ses mémoires, elle affirme sa conviction : « La loi et son application reflètent l'opinion publique. Les valeurs étaient appuyées du point de vue financier et non pas de l'humain. J'ai senti que je devais effectuer ma protestation du point de vue financier, donc, en même temps qu'elle pouvait être perceptible comme un acte symbolique »⁵³. D'autre part elle vise les hommes – qui le comprennent bien et ironisent à ce sujet⁵⁴. La deuxième version de ses motivations souvent rapportée explique en effet qu'elle n'aime pas l'attitude des hommes en face de la Vénus. Nous avons évoqué Richardson en féministe ; imaginons qu'elle pourrait y percevoir la femme dominée par l'homme. L'iconoclaste, concernée par la fusion de l'image avec son Prototype, considère tout en l'actualisant « qu'[elle] peut d'une certaine manière atténuer le pouvoir de ce qui est représenté en en détruisant ou en en mutilant la représentation »⁵⁵.

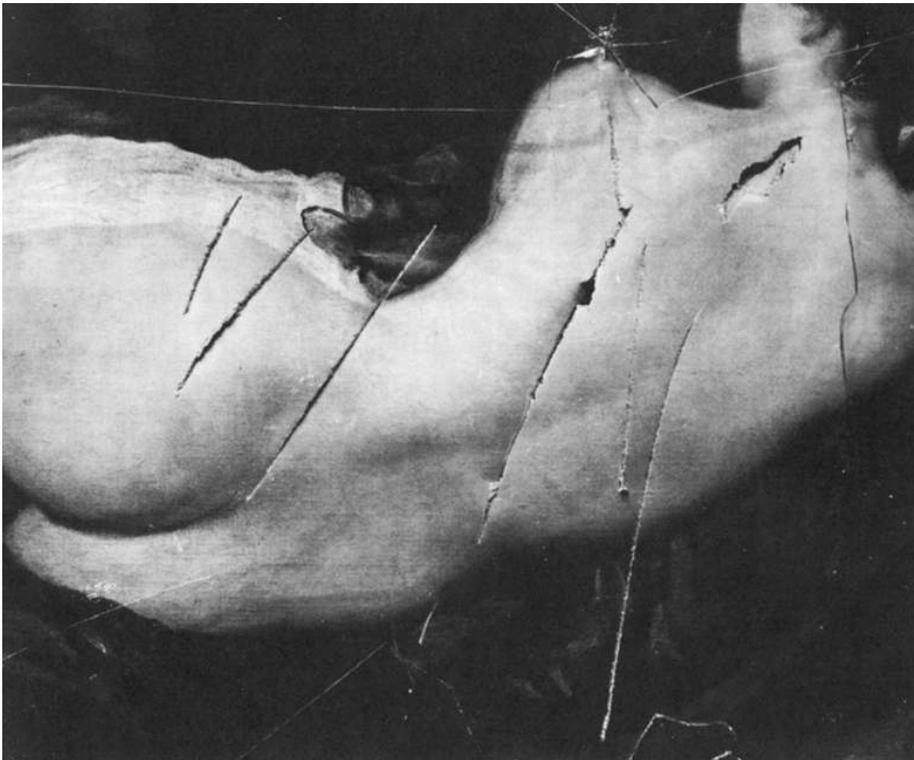
- 6 Alors que Freedberg distingue une iconoclastie concernée par l'ontologie des images et une autre qui serait politique et voudrait la mise en place d'un monde meilleur⁵⁶ – tel que le moment où le Gouvernement reconnaîtra le droit de vote aux femmes autant qu'aux hommes, il pourrait être possible de voir plutôt une même approche des images comme moyen de communication avec un ordre qui se trouve à un autre niveau de présentification, d'exposition de l'état des choses à ses Récipients. De cette façon, non seulement Richardson tue une belle femme idéalisée qui pose, chère à ces Récipients⁵⁷ ; mais elle effectue aussi la performance de la torture infligée par le Gouvernement à « la » femme. Elle tue l'ordre classique, ancien, de la femme passive⁵⁸. L'action de la Suffragette sur la Vénus met en relief une transformation de l'identité du Prototype, du point de vue des Récipients qu'elle veut toucher. De plus, ces Récipients sont doubles : d'une part les institutions, révélées injustes et impitoyablement cruelles (envers les femmes), qui sont sensées être politiquement responsables et « humaines », de l'autre les amateurs d'art, sensibles à la « beauté » et « fétichistes ». Richardson met cette dualité interne et contradictoire en relief par le changement ou cumul de Prototypes dans leurs yeux. Dans sa déclaration, elle ajoute : « La justice est un élément de la beauté tout autant que le sont la couleur et le contour sur la toile. Mme Pankhurst cherche à obtenir la justice pour les femmes, et pour cela elle est lentement assassinée par un gouvernement de politiciens traîtres. S'il doit y avoir un tollé contre mon action, que chacun se souvienne qu'un tel tollé est une hypocrisie tant qu'ils permettront la destruction de Mme Pankhurst et d'autres belles femmes, et que jusqu'à ce que le public cesse d'approuver la destruction de l'humain, les pierres lancées contre moi pour la destruction de ce tableau sont chacune une évidence, contre eux, de leur tromperie et de leur hypocrisie artistiques tout autant que morales et politiques »⁵⁹. Elle renvoie ici les registres des Récipients l'un contre l'autre, en rapprochant les deux Prototypes contradictoires. Elle contraste leur « destruction de l'humain » avec sa propre « destruction d'un tableau » – en soulignant en outre à leur adresse, la « beauté » des militantes justes, « femmes vivantes », qu'il leur faut considérer. Par ailleurs, ses discours sont explicitement moralisateurs, et empreints d'une certaine éloquence, reflétant ses talents de journaliste, de romancière et de poète. Devant le Tribunal, en une sorte de prédiction, elle demande à « la nation » de se réveiller et de considérer la vie des femmes dans la société⁶⁰. Ceci peut être compris comme l'énonciation de la « mission » dont elle serait investie et pour laquelle elle lutte

activement : faire entendre la voix de son Mouvement et obtenir le droit de vote pour les femmes. Par implication, elle endosse ainsi un rôle de « prophète » – ce qui a souvent été observé chez les iconoclastes. La « carrière » de Suffragette de Mademoiselle Mary Raleigh Richardson (surnommée « Polly Dick ») est exemplaire, et particulièrement « remarquable » selon les mémoires du Mouvement par Sylvia Pankhurst, fille d'Emmeline et militante elle aussi. Son acte protestataire se situe en effet dans une suite d'actions politiques, qui ont fait d'elle une militante notoire⁶¹. Elle est réputée avoir commencé son engagement politique à 20 ans, en tentant de déclamer un discours dans un restaurant alors que les Gentlemen la bombardaient de morceaux de pain (dans la même veine, elle s'est accrochée au carrosse du roi George V pour lui présenter une pétition). S'ensuivirent des bris de vitrines, incendie de maison de campagne, dépôt de bombe dans une gare, etc. etc. « Souris » des plus engagées, elle a ainsi été arrêtée de nombreuses fois, et relâchée sous le « Cat and Mouse Act » – il est notamment souvent rappelé qu'au moment de son crime, elle aurait dû se trouver en prison. En conséquence à son attaque du 10 mars, alors qu'elle est condamnée à une peine de six mois, elle ne reste en prison que cinq jours. La Presse aime à rappeler qu'entre juillet 1913 et juin 1914, elle a été emprisonnée à neuf reprises, ce qui « démontre l'absurdité de l'Acte »⁶². Elle est donc bien connue des services de police, qu'elle ne manque pas de ridiculiser publiquement, en particulier dans la déclaration faite lors de son arrestation et publiée dans le *Times*⁶³ – ce qui fait fulminer les autorités⁶⁴. Notons que cette réputation – situation qui, tout en étant gratifiante, est dangereuse et exigeante – fait aussi ressentir son poids sur la militante elle-même : comme ses camarades particulièrement actives, elle est – et surtout : se sent – constamment surveillée par des détectives. Profondément dévouée à la cause des droits politiques des femmes, elle a subi, comme beaucoup de ses compagnes (dont Pankhurst), les incarcérations, les nourritures forcées infligées à la suite de ses grèves de la faim impitoyables : elle connaît donc bien, pour en avoir fait continuellement l'expérience, les conditions des Suffragettes, sur lesquelles elle veut « attirer l'attention » – l'opinion publique y sera de plus en plus sensible à ce moment-là. Ce dévouement pour les Suffragettes, et cette abnégation, sont perceptibles dans le témoignage que donne Richardson de ses sentiments, lorsqu'elle dût faire face à la prison : « je n'avais que deux souhaits, deux espoirs : l'un était que Mme Pankhurst puisse tirer profit de ma protestation, et l'autre que mon cœur s'épuise rapidement »⁶⁵. Nous remarquons ainsi qu'elle possède une double identité, paradoxale⁶⁶. D'une part, elle partage les points de vue et les valeurs *du public* concernant les qualités (comme la beauté) de l'œuvre d'art. Pankhurst (la bénéficiaire de son action) rapporte de façon dramatique que Richardson « a un excellent sens artistique et que seul le sens du devoir le plus contraignant l'aurait poussée à l'acte »⁶⁷. Au tribunal, Richardson avoue : « j'ai été une étudiante en art, et ... tiens autant à l'art que tous ceux qui étaient dans le musée quand j'ai réalisé ma protestation », mais d'autre part : « je tiens d'avantage à la justice qu'à l'art, et je crois fermement que, quand une nation ferme les yeux sur la justice, et préfère maltraiter et torturer les femmes qui luttent pour la justice, une action comme la mienne devrait être compréhensible ; je ne dis pas excusable, mais elle doit être comprise »⁶⁸ : en « attirant l'attention », elle veut que l'on voit ce qu'elle voit. Elle montre ici qu'elle se situe à deux niveaux et parle en fusionnant les deux. Elle possède en plus de celui de ses Récipients, un *autre point de vue - vers un autre Prototype entouré de son réseau de relations*. Pour faire réaliser ceci à ses destinataires, elle apparaît utiliser un procédé « messianique ». Considérons à ce point que les mouvements prophétiques accompagnent en effet souvent des situations de conflits politiques, dans lesquels ils peuvent servir de moyen

d'expression à la résistance. Ils « capturent l'imagination » et sont centrés sur la personne d'un « prophète » à l'identité paradoxale, c'est-à-dire qui est composée de « deux définitions contradictoires », logiquement reliées en une situation où « Être similaire à toi est être moi par opposition à toi, et vice versa »⁶⁹ ; nous pouvons observer Richardson ainsi : c'est *parce qu'elle* possède la sensibilité d'une amateur d'art que son action de Suffragette est efficace, et vice versa : c'est *parce qu'elle* a effectué un sacrifice militant en détruisant une œuvre d'art qu'elle confirme sa sensibilité à la beauté de l'œuvre. Considérant la distinction, observée par Whitehouse au sujet des modes de religiosité, entre d'un côté une tradition « dogmatique » et régulièrement réactivée (en prières par exemple), et de l'autre celle, « imagistique », basée sur des images évocatrices (comme des actions), Severi montre que les « deux définitions contradictoires du Prophète » sont en fait une « utilisation simultanée des deux modes de religiosité » qui comprennent d'une part le message et de l'autre « la manière dont [son] contexte est construit » – c'est-à-dire l'action rituelle⁷⁰. Alors nous pourrions considérer que Richardson applique une stratégie politique – le meurtre – à un objet de vénération, de protection de la part de ses Récipients. Ceux-là toutefois appliquent cette stratégie criminelle au domaine 'normal' de la politique – sur les prisonnières. Elle est un personnage double qui applique à un registre des moyens de communication appartenant à un autre. L'acte iconoclaste de Richardson (qui a elle-même une identité paradoxale composée de « condensation de connotations contradictoires ») est inséré dans un contexte de communication « contre-intuitif », qui explique son efficacité pour frapper l'imagination⁷¹. Il est donc efficacement activiste. Ceci contraste avec une détérioration 'légitime', telle que celle qui est observable sur les images de dévotion indienne, impliquant une relation spécialement étroite avec la divinité – le *darshan*, qui consiste à voir et être vu par elle. Dans ce cas, l'adorateur doit accomplir un rituel qui, au fil du temps, use la surface de l'image. Ces traces (de tilaks vermillon, de cendres, ou de fumée) sont celles de la dévotion quotidienne, des témoins démontrant la puissance de l'idole et sa proximité au dévot. Ce sont des éléments essentiels à l'efficacité de l'*agency* de l'image⁷². Quant à Richardson, elle sort, en dissidente, du cadre institutionnel et son acte est incompréhensible : son personnage est compris comme déviant : on en parle (au Parlement entre autres) comme d'une malade mentale, ou de façon caricaturale : « Mary la Balafreuse ». Non seulement elle se voit appliquer l'imagerie anti-suffragette de l'époque⁷³, mais par son acte, de plus, elle provoque une indignation outrée. Cette action est tout de même en accord avec les méthodes, armes et cibles des Suffragettes féministes : réaliser des actes violents de destruction, sans toutefois verser de sang (plastiquage de bâtiments, de loisirs masculins en particulier). Son iconoclasme s'inscrit dans cette lignée (notons que la National Gallery s'attendait à de tels scandales, s'étant dotée de policiers supplémentaires) – *mais* passe de la destruction au « meurtre »⁷⁴. Son agression n'est plus dirigée vers une simple commodité, mais vers un objet d'art. Elle se base sur l'animisme (stratégie commune à l'Artiste elle-même et à ses Récipients amateurs d'art), qui permet des interactions physiques « réelles » avec les entités-Prototypes, à différents niveaux⁷⁵. Il s'agit d'un « assassinat politique » – impliquant tant la *vie* de la victime, qu'un mobile pour la tuer et une arme (elle est « poignardée dans le dos », comme le remarque Gell). De plus, en remarquant ainsi que la destruction du tableau suit, présente, et actualise la destruction de Pankhurst, de la femme militante qui s'est sacrifiée à la cause, elle qui a en outre réalisé la transition d'une campagne pacifique à des incidents de désobéissance civile⁷⁶, nous pouvons voir que ceci se fonde dans la série de destruction des biens matériels (tout spécialement : des vitres) par les Suffragettes⁷⁷, et

enfin comprendre son action politique dans une séquence, qui contribue à la considération de l'acte de Richardson au sein d'une série – que nous pourrions peut-être (suivant l'idée de Severi) caractériser comme « rituelle ». Enfin, ce « meurtre » actualise de surcroît l'identification « messianique » de Richardson. *Dans l'action même des coups de couteau*, les « conditions pragmatiques de la communication » sont affectées par la personne paradoxale du « prophète »⁷⁸. Celle-ci se construit en établissant ainsi le lien entre ses deux identités se trouvant dans des registres contradictoires ; on peut alors voir apparaître un « nouveau message » (qui est en fait l'ancien message alors considéré dans un contexte construit différemment)⁷⁹ : « la plus belle femme » « de l'histoire moderne » : Pankhurst (Fig.3).

Fig.3.



Emery Walker, *La Toilette de Vénus après lacération*, mars 1914, photographie, National Portrait Gallery, Londres

<http://www.npg.org.uk>

Concepts et stratégies d'actions - vers une compréhension de l'attaque sur l'image

- 7 Tentons maintenant quelques hypothèses afin de comprendre comment fonctionne l'image, comment se fait la transformation de son Prototype, sa perception par les Récepteurs visés par l'acte orienté de Richardson : c'est-à-dire comment l'image actée devient efficace. Nous avons évoqué à plusieurs reprises des situations où la Suffragette peut être perçue comme une « sacrificatrice ». Suivant Lévi-Strauss, « Le sacrifice cherche à établir une connexion souhaitée entre deux domaines initialement séparés ... Il croit y parvenir en reliant d'abord les deux domaines par le moyen d'une victime sacralisée

(objet ambigu qui tient des effets de l'un et de l'autre), puis en abolissant ce terme connectant : le sacrifice crée ainsi un déficit de contiguïté, et il induit (ou croit induire) par l'intentionnalité de la prière, le surgissement d'une continuité compensatrice sur le plan où la carence initiale, ressentie par le sacrificateur, traçait par anticipation, et comme en pointillé, la voie à suivre à la divinité⁸⁰. Au « moyen d'une série d'identifications successives », qui se ferait : Du destinataire à la victime – une entité de valeur aux yeux des institutions (et du public) telle une œuvre d'art. De la victime au sacrificateur : femme maltraitée comme elle, Richardson s'identifie *avec* l'image (sur laquelle elle a dû en outre voir sa propre réflexion dans la vitre protectrice), à Pankhurst qu'elle admire. Et du sacrificateur au sacrifiant – les Suffragettes. Richardson, transformée en « messie », immole en effet la *Vénus au Miroir* en leur nom : alors que la Police procède à son arrestation, elle s'adresse aux visiteurs de la National Gallery en annonçant : « Oui, je suis une suffragette. Vous pouvez remplacer un tableau, mais pas une vie, puisqu'ils sont en train de tuer Mme Pankhurst »⁸¹. Ici, nous pouvons donc voir une « condensation » (tout en étant l'image, elle est celle qui la regarde). Mentionnons que l'« inversion » (ou plutôt : le cumul) de l'identité du Prototype de la victime, semblerait par ailleurs suivre un processus rappelant les rituels cannibales où l'ennemi tué devient l'un des siens. Considérant la chaîne d'identifications qu'il comprend, il serait aussi possible de voir apparaître dans cet acte l'intention de Richardson d'inciter ses Récipiènts à se voir en elle – à partager son point de vue – et à être eux aussi fascinés par cette femme moderne. De plus, en tuant le tableau-fétiche, Richardson attire l'attention sur la production d'une loi, demande considération pour sa requête en faveur du droit de vote des femmes ; elle formule une « prière » pour la cause des Suffragettes. Notons enfin que sa déclaration publique, en tant que « sacrificatrice », correspond au « recours à la comparaison comme moyen d'effacer les différences et afin d'établir la contiguïté »⁸². Cette comparaison entre Vénus et Pankhurst supporte de surcroît qu'à un autre niveau, Richardson actualise aussi le « meurtre » de la leader des Suffragettes commis par l'indifférence du public, la violence des géoliers, et la responsabilité du Gouvernement.

- 8 Gardant Pankhurst à l'esprit, considérons maintenant la possibilité d'un cas de vengeance, souvent évoqué. Le vengeur étant une victime potentielle, la réparation de vengeance appellerait alors : Soit, évidemment, l'emprisonnement de Richardson – et par extension la surveillance des Suffragettes particulièrement activistes – par la Police, ainsi que toutes les mesures prises par les conservateurs pour protéger les œuvres du « danger » des Suffragettes⁸³. Par ailleurs, ces dernières privent d'une part le public de la contemplation des œuvres d'art, et privent d'autre part les affaires de l'apport des touristes, créant un mécontentement contre le Gouvernement enfin tenu pour « responsable »⁸⁴. Soit, de la part de « l'œuvre d'art », la (peur d'une) peine infligée au public et à ses responsables (qui seraient condensés dans l'identifications de la sacrificatrice *en meurtrière*) pour avoir perdu un fragment de Velázquez. Détériorer la *Vénus au Miroir* serait blesser l'auteur même (d'autant plus que son style est bien personnalisé par les experts). La présence d'un « malaise » est en effet très évidente. Le Parlement et les conservateurs discutent à cette occasion plus de la sécurité des musées (protection rapprochée par un ajout de policiers, nécessité de couvrir les tableaux avec des vitres plus épaisses, etc.), de la valeur et de la restauration de la pièce, que de l'état de la prisonnière ou de l'avancement de la législation pour le droit de vote. De plus, la peine ressentie est exprimée dans le scandale, que les journaux relatent en parlant d'« outrage », indignation ou atrocité, en des termes qui le rapprochent d'un assassinat

(détaillant par exemple les dommages infligés par un couteau bien aiguisé) – « heureusement » *Vénus* est finalement sauvée, maintenue comme il se doit dans son intégrité physique, par la réparation⁸⁵ qui, incroyablement, s'est attachée à « recueillir les minuscules éclats de peinture et à les réinsérer à leur emplacement correct »⁸⁶. Cette deuxième éventualité de vengeance pourrait être rapprochée du cas d'un fétiche à clous Congolais, décrit par Gell⁸⁷, qui enregistre les promesses et punit leur trahison. Lorsque quelqu'un y plante un clou – lorsqu'il l'abîme, sa fonction judiciaire est actualisée. L'esprit d'un chasseur qui a été choisi pour sa hardiesse, sacrifié pour la construction de la statuette et s'y trouve identifié, est ainsi réveillé : il devient actif et capable de répondre à la requête qui lui a été faite en prononçant le nom de la victime à punir. *Vénus* serait de la même manière vivante en conséquence d'avoir été poignardée par Richardson (et du sacrifice de Pankhurst) – et pourrait devenir vengeresse⁸⁸. Ceci met en relief que la destruction de la *Vénus* est bien un événement à connotation 'malveillante'. Nous pourrions la rapporter à ce qui est impliqué dans l'évaluation du mauvais état de certains artefacts : par exemple des défauts dans l'apparence des perruques cérémonielles des Wahgi de Nouvelle Guinée, « révèlent », au travers des discussions qu'elles induisent, des dissensions dans les relations que ceux qui les portent ont avec les autres, qui participent ainsi indirectement à leur beauté⁸⁹. Toutefois, l'élaboration de ces objets, tout comme dans le cas de la dévotion indienne, comprend la possibilité de son endommagement. Il est là très évident que l'image altérée est comprise dans un processus, dans lequel l'adorateur du *darshan* est intégré en tant qu'Artiste – c'est-à-dire qu'il la complète, l'actualise. Tandis que celle qui a tailladé le tableau a continué un processus qui était considéré comme arrêté par l'Artiste, défini comme un esprit 'original' et créatif du point de vue du public et des institutions. D'où le besoin d'effacer cette trace d'une *agency* étrangère, de restauration à un état 'original', embaumé (par d'autres Artistes toutefois), et la perte de valeur découlant de ce nouvel état⁹⁰. En parallèle et en contraste avec ce point de vue, l'acte « messianique » de Richardson qui est en position de 'pivot' entre ces deux points de vue, montre que cette immobilisation n'est pas une nécessité, qu'il est possible de 'réveiller' « un Velázquez », en l'incluant dans une performance impliquant une accumulation d'identités (dont Velázquez ne serait qu'un seul des éléments, appartenant surtout au point de vue 'institutionnel'), comprenant en particulier celle de Pankhurst, dissidente comme elle. Le contraste de ces deux points de vue montre qu'alors que les objets d'art sont perçus comme des objets de valeur, fragments d'une certaine *agency* (celle de leur auteur reconnu), ils peuvent en incarner d'autres – qui semblent d'autant plus efficaces que leurs identités seront contradictoires avec celles qui sont évidentes et acceptées, et seront comprises dans le même registre que celui de l'action (des dissidentes vivantes, plutôt que des personnages conservés). Aussi pouvons-nous voir que l'Indexe peut être identifié avec une personne précise, et effectuer une fonction particulière dans la société, telle que plaider une cause : que dans certains conflits « les peaux des idoles peuvent être percées par d'autres »⁹¹. Cet épisode de la longue histoire du tableau s'inscrit dans le contexte plus large de la carrière publique et persévérante de la Suffragette Pankhurst présente face à Richardson qui actualise son efficacité, et permet la « propagation »⁹² de cette image. L'analyse de la *Vénus tailladée*, Indexe visible d'une certaine *agency* en un moment particulier dans son contexte relationnel (qui demeure toutefois perceptible et intégrée dans son histoire), permet de considérer le conflit social dans lequel elle joue un rôle actif, les revendications politiques et leurs implications plus étendues, de même que diverses façons d'aborder les objets d'art (par exemple par Richardson et par le musée). Ils peuvent être compris comme des moyens de

communiquer des questionnements ou des valeurs, importantes dans la société, et la manière dont on agit sur eux pour les 'activer' peut rendre apparentes différentes identités des « personnes » impliquées dans ces interpellations – en étudiant les formes prises par l'établissement des valeurs, les actes d'inscriptions dans les traces laissées, ou effacées, sur des images ainsi transformées.

NOTES

1. « *The famous Rokeby Velasquez, commonly known as the "Venus with the Mirror," which was presented to the National Gallery in 1906, was mutilated yesterday morning by the prominent militant woman suffragist Mary Richardson. She attacked the picture with a small chopper with a long narrow blade, similar to the instrument used by butchers, and in a few seconds inflicted upon it severe if not irreparable damage. In consequence of the outrage the National Gallery will remain closed to the public until further notice* » dans *The Times* du 11 mars 1914 (je traduis tous les extraits du *Times*).
2. Alfred Gell, *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1998 (je traduis toutes les citations de cet ouvrage).
3. *Ibid.*, p. 67-68.
4. *Ibid.*, p. 127.
5. *Ibid.*, p. 62.
6. *Ibid.*, p. 28.
7. Suivant par exemple l'examen effectué à l'occasion d'une importante restauration rapporté dans Joyce Plesters, « Report on Examination of the Materials and Techniques. 28.2.66 » (National Gallery Dossier no 2057).
8. De nombreuses œuvres ont été remarquées comme inspirations pour le tableau : par exemple l'*Hermaphrodite Borghèse*, la *Vénus d'Urbino* de Titien, la *Vénus Endormie* de Giorgione, etc, etc. Soulignons que Velázquez avait à disposition les collections royales, qu'il a complétées. Par ailleurs, ce tableau est sensé avoir accompagné une autre pièce : un nu frontal dans un paysage de Domenico Campagnola.
9. Mentionnons la remarque que José López-Rey fait dans son catalogue (*Velasquez, le Peintre des Peintres: l'Oeuvre Complète*, Cologne, Paris & New York, Taschen & Wildenstein Institute, 1997, p. 156) : « ce tableau [qui avait été « endommagé par d'anciennes déchirures, des frottements, des repeints inégaux »] fut nettoyé à outrance et restauré de façon invraisemblable en 1965. Le résultat est qu'il apparaît à présent mal proprement esquissé par endroits et surchargé ailleurs ». Cette restauration très importante, l'« évènement récent le plus important de son histoire » selon Allan Braham, *Velázquez: The Rokeby Venus*, Londres, The National Gallery, 1976, p. 2, a été rendue nécessaire entre autre à cause de la trop grande visibilité des réparations de 1914.
10. A.P. Laurie, « The Picture Expert at Work » dans *Country Life*, 2 Mai 1947, p. 807.
11. Selon les rapports de police, elle a 31 ans au moment du crime... selon la National Portrait Gallery, qui jouxte la National Gallery, et conserve dans ses collections des photos d'elle, elle est née en 1889.
12. Dans ses mémoires, Richardson raconte son attaque, relatant ses démarches et le déroulement de son action préméditée. Au sujet de l'instrument dont elle s'est servie, elle rapporte : « *I went to the nearest ironmongers in Theobalds Road to get my axe, the smallest I could get. I wanted one that would fit easily up my sleeve* ». Mary R. Richardson, « Ch.35 : The Rokeby Venus »

dans *Laugh a Defiance*, Londres, George Weidenfeld & Nicholson, 1953, p. 166 (je traduis tous les passages de cette biographie). Nous verrons que la Presse reflètera une fiction de cette arme.

13. « *The glass had now been shattered, and there were seven distinct injuries to the canvas on the most important parts of the work. Six were clean cuts, having apparently been inflicted with the cutting edge of a chopper, and the seventh and most important injury was a ragged bruise, and appeared to have been inflicted with the flat part of the end of a chopper* ». « An Expert's Account of the Damages » dans *The Times* du 11 mars 1914.

14. Dans les archives du musée le National Gallery Dossier no 2057 est continuellement enrichi et contient des pièces faisant référence parfois de façon éclectique à cette peinture.

15. Alfred Gell, *Art and Agency*, op. cit., p. 26.

16. *Ibid.*, p. 98-99.

17. « *The picture ... is neither idealistic nor passionate, but absolutely natural, and absolutely pure* ». « The Masterpiece Described » dans *The Times* du 11 mars 1914.

18. Ceci a été suggéré par J. Stephen Barras, « To the editor of *The Standard* » dans *The Standard* du 2 avril 1914. Bien sûr, on trouve de nombreux autres modèles présumés à cette Vénus, comprenant : la peintre Flamina Triva, maîtresse de Velázquez, Damiana, maîtresse du Marquis de Haro, ou bien encore la belle épouse de ce dernier, Antonía Mará de la Cerda (Jonathan Brown, *Velázquez : Painter and Courtier*, Yale University Press, 1986, p. 182).

19. Selon certains experts, comme Neil MacLaren dans son *Velázquez's "Rokeby Venus" in the National Gallery London*, Londres, Percy Lund Humphries & Co Ltd, 1943, p. 14, ce visage aurait été modifié « par une autre main », parmi celles que nous avons évoquées.

20. « *I have tried to destroy the picture of the most beautiful woman in mythological history as a protest against the Government for destroying Mrs. Pankhurst, who is the most beautiful character in modern history* ». « Miss Richardson's Statement » dans *The Times* du 11 mars 1914.

21. « *Her smile ... impressed itself sufficiently upon my senses to bring me a certain calmness of mind* ». Mary Richardson, *Laugh a Defiance*, op. cit., p. 167.

22. Vénus est « *the embodiment of elastic strength and vitality* ». « The Masterpiece Described », art. cit.

23. Le coup de couteau le plus important a causé « *a cruel wound in the neck* ». « Extent of the Damage » dans *The Times* du 11 mars 1914.

24. Lynda Nead, *The Female Nude : Art, Obscenity and Sexuality*, Londres & New York, Routledge, 1992, p. 39.

25. Alfred Gell, *Art and Agency*, op. cit., p. 104-106.

26. Nead note en effet dans *The Female Nude*, op. cit., p. 35, que « *The incident has come to symbolize a particular perception of feminist attitudes towards the female nude ; in a sense, it has come to represent a specific stereotypical image of feminism more generally* ».

27. Alfred Gell, *Art and Agency*, op. cit., p. 64.

28. « Mrs. Pankhurst in Gaol - Suffragists Outwitted by the Police - Interrupted Train Journey » dans *The Times* du 11 mars 1914.

29. Les médecins ont observé « *numerous bruises over her ribs and on her limbs ; both ankles were cut, and the left one was swollen and discoloured* », dans « Pankhurst's Imprisonment - A Medical Statement of Injuries » dans *The Times* du 19 mars 1914 (et ce numéro du *Times* publie un article s'étendant sur la question de la grève de la faim dans les prisons). Notons que dans les débats autour du « Cat and Mouse Act », la Chambre des Communes a discuté des éventuelles blessures que Pankhurst aurait subies lors de son arrestation : elles y ont été l'objet d'une plaisanterie de la part du Ministre de l'Intérieur répondant : « *I am informed that she was not roughly handled by the police, but, when she refused to walk, she was carried carefully* » ce qui a provoqué le « *laughter* » de l'auditoire. Cette information, rapportée dans le « Parliament : the Arrest of Mrs. Pankhurst » du *Times* du 18 mars 1914, a toutefois été réfutée dans le numéro du lendemain suivant les médecins qui rapportent ces blessures et ajoutent dans « Pankhurst's Imprisonment », que « *These injuries*

must have been sustained either at the time of her arrest or while she was being conveyed to the police station, held down on the floor on the cab, among the feet of the policemen who occupied the seats ».

30. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus : Nudité, Rêve, Cruauté*, Paris, Gallimard, 1999, p. 99,98.

31. Alfred Gell, *Art and Agency*, *op. cit.*, p. 135.

32. Mentionnons que Dario Gamboni (dans *The Destruction of Art : Iconoclasm since the French Revolution*, Londres, Reaktion Book, 1997) et David Freedberg (dans *Le Pouvoir des Images*, traduit l'américain par Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1998) soulignent le « désir de publicité » des iconoclastes, leurs motivations personnelles, « l'arrière-plan politique, social et psychopathologique » (*ibid.*, p. 448) – nous ne les traiterons pas ici, les considérant comme un moyen d'insertion de l'Indexe dans ce réseau externe.

33. Didi-Huberman perçoit de plus que le « pouvoir de fascination, d'attraction » d'une Vénus ne viendrait « pas de la beauté comme telle » de la déesse, mais de « la beauté vouée au sacrifice » (*Ouvrir Vénus*, *op. cit.*, p. 97). Nous verrons plus loin l'actualisation de cette proposition.

34. Velázquez, comme d'autres peintres, aurait été critiqué pour réaliser de telles commandes, qui allaient contre les préceptes prônés par son maître Pacheco, inspecteur de l'Inquisition et beau-père (Louise K. Stein « Ch.10 : Three Paintings, a Double Lyre, Opera, and Eliche's Venus » dans *The Cambridge Companion to Velázquez*, dirigé par Suzanne L. Stratton-Pruitt, Cambridge University Press, 2002, p. 192).

35. L'emplacement dans Rokeby Hall est discuté dans une lettre de Morrith à son ami Walter Scott (citée dans Allan Braham, *Velázquez : The Rokeby Venus*, *op. cit.*, p. 2). Il a été remarqué en effet que « *la Venus del Espejo ha tenido una reputación extraña : quienes la conocieron más de cerca - el marqués del Carpio, los Alba, Godoy, Morrith - estaban convencidos (y sin duda encantados) de que era indecente y sólo apta para ser vista por unos poco escogidos* » (Francis Haskell cité par Louise K. Stein, « Three Paintings ... », *op. cit.*, p. 191).

36. « *I didn't like the way men visitors to the gallery gaped at it all day* ». Entretien donné à l'occasion de la publication de ses mémoires au *Star* de Londres du 22 février 1952.

37. « *The fact that I had disliked the painting would make it easier for me to do what was in my mind* ». Mary Richardson, *Laugh a Defiance*, *op. cit.*, p. 165.

38. Lynda Nead, *The Female Nude*, *op. cit.*, p. 37.

39. « *I found I was staring at the almond-eyed Madonna whose beauty it was far beyond my power to reproduce* ». Mary Richardson, *Laugh a Defiance*, *op. cit.*, p. 167.

40. Alfred Gell, *Art and Agency*, *op. cit.*, p. 71.

41. Voir par exemple Andreas Prater, *Venus at her Mirror : Velázquez and the Art of Nude Painting*, Munich, Prestel, 2002, p. 61-62.

42. Alfred Gell, *Art and Agency*, *op. cit.*, p. 222-223.

43. Le « National Gallery Annual Report 1906 » rapporte cette acquisition de la manière suivante : « *It may be remarked that the year has been distinguished by the acquisition of pictures of special importance : The Venus and Cupid by Velázquez (NG2057), obtained through the patriotic zeal of the National Art-Collections Fund* » (je souligne).

44. Mentionnons également que le tableau apparaît dans le rapport de l'accusation comme « *the property of the Trustees and Director of the National Gallery* ». « An Expert's Account of the Damages », *art. cit.*

45. Dario Gamboni, *The Destruction of Art*, *op. cit.*, p. 96.

46. David Freedberg, *Le Pouvoir des Images*, *op. cit.*, p. 443.

47. Elle confie dans *Laugh a Defiance*, *op. cit.*, p. 165, qu'elle devait « *draw the parallel between the public's indifference to Mrs. Pankhurst's slow destruction and the destruction of some financially valuable object* ».

48. Bien que Richardson n'ait pas été jugée « insensée » par les experts médicaux (« Richardson's State of Mind »), le Plaignant « *regetted that any person outside a lunatic asylum could conceive that such an act could advance any cause* ». De plus, lors de sa dernière comparution devant la Court, on

avait déjà fait remarquer à Richardson que « *acts such as hers could never advance or bring about any good result* » (« The Damaged Picture » dans *The Times* du 13 mars 1914).

49. A l'occasion de la publication de ses mémoires, elle confie au *Star* de Londres du 22 février 1952 que « *Today she has no regrets. "I go and look at the Rokeby Venus sometimes when I am in London," she said. "But I always remember that Mrs. Pankhurst was removed from that cell almost immediately* ».

50. Alfred Gell, *Art and Agency*, op. cit., p. 64-65.

51. Un certain continuum apparaît entre le public, le Musée et le Gouvernement. Mentionnons par exemple le lien existant entre le musée et le Parlement, qui l'a fondé par un acte en 1824 et est chargé de prendre les importantes décisions administratives le concernant.

52. Richardson « *wanted to draw attention to the plight of Mrs. Pankhurst, our leader, who was then in an underground cell green with mould in Holloway Prison* ». Entretien donné au *Star*, art. cit.

53. « *Law and its application reflected public opinion. Values were stressed from the financial point of view and not the human. I felt I must make my protest from the financial point of view, therefore, as well as letting it be seen as a symbolic act* ». Mary Richardson, *Laugh a Defiance*, op. cit., p. 165, je souligne.

54. Au tribunal le Plaignant souligne que par son acte Richardson prive « autant les femmes que les hommes » de l'appréciation de belles œuvres d'art, présentées à « la nation » entière. « The Damaged Venus - Maximum Sentence on a Suffragist » dans *The Times* du 13 mars 1914.

55. David Freedberg, *Le Pouvoir des Images*, op. cit., p. 441.

56. *Ibid.*, p. 426.

57. Nead, dans *The Female Nude*, op. cit., p. 39,41, expose en effet que l'action de Richardson est « féministe » en ce qu'elle défait la « fabrication » de l'image de la femme qui suit la perception d'une « culture patriarcale » : les coups de couteau démontrent que le corps féminin est enfermé dans un espace où il a perdu sa troisième dimension derrière une vitre, barrière et moyen d'exposition, comme celle des vitrines de magasins. Ces éléments peuvent de plus être perçus comme donnée d'une série que nous verrons plus loin.

58. Gamboni écrit que « *Richardson turned Venus, a symbol of (physical) beauty an ideal of (passive) womanhood and a voluptuous object of (male) contemplation, into an inverted figure of Emmeline Pankhurst, a model of moral beauty, emancipated womanhood and political militancy. Attacking and mutilating a counter-model allowed her to depreciate it in every respect, as well as to assert symmetrically the superiority of the positive model* ». *The Destruction of Art*, op. cit., p. 96-97, je souligne.

59. « *Justice is an element of beauty as much as colour and outline on canvas. Mrs. Pankhurst seeks to procure justice to womanhood, and for this she is being slowly murdered by a Government of Iscariot politicians. If there is an outcry against my deed, let everyone remember that such an outcry is an hypocrisy so long as they allow the destruction of Mrs. Pankhurst and other beautiful living women, and that until the public cease to countenance human destruction the stones cast against me for the destruction of this picture are each an evidence against them of artistic as well as moral and political humbug and hypocrisy* ». « Miss Richardson's Statement », art. cit., que nous avons ainsi rapporté intégralement.

60. Richardson déclare que « *The fact is that that nation is either dead or asleep. In my opinion there is undoubted evidence that the nation is dead, because women have knocked in vain at the door of administrators, archbishops, and even the King himself. The Government has closed all doors to us. And remember this - a state of death in a nation, as well as in an individual, leads to one thing, and this is dissolution* ». Ceci est rapporté dans « My own Story » d'Emmeline Pankhurst, publié dans *The Suffragettes - Towards Emancipation*, édité par Marie Mulvey Roberts & Tamae Mizuta, Londres & Tokyo, Routledge/Thoemmes Press, 1993, (édition originale : 1914), p. 344, je souligne.

61. « *Hers was a name to cause strong men harassed politicians and flustered clergymen to wince. She was seldom out of the news when the votes-for-women campaign was in full flood* » souligne *The Journal de Newcastle-upon-Tyne* du 8 novembre 1961.

62. Sylvia E. Pankhurst, *The Suffragette Movement. An intimate Account of Persons and Ideals*, Londres, New York & Toronto, Longmans, Green & Co., 1931, p. 579.
63. Ceci apparaît de manière très piquante dans le rapport « Police's Court Proceedings » du *Times* du 11 mars 1914 : « *The prisoner ... said that she was amazed at any magistrate being willing to preside over this farce of trying her, as this was the tenth time she had been brought before a magistrate in one year. The situation was ridiculous and Mr. McKenna [Ministre de l'Intérieur] had made the Criminal Code into a comic valentine. ... Mr. McKenna ... was afraid of killing her by forcible feeding and torture, but she was not afraid of dying. Therefore he was the greater coward and could not coerce her. He could not make her serve her sentences, but could only again repeat the farce of releasing her or else killing her : either way, hers was the victory* ».
64. Dans *The Times* du 13 mars 1914, l'article « Richardson's State of Mind » mentionne que la Chambre des Communes a discuté de la santé mentale de Richardson, et du danger qu'elle pourrait faire encourir à la société : il y est remarqué ironiquement que « *this woman appears to be a criminal of the most dangerous nature (cheers)* », en même temps que la question de « *the statement of this woman openly mocking the law* » est adressée au Ministre de l'Intérieur.
65. « *I had but two wishes, two hopes : one that Mrs. Pankhurst might be benefited by my protest, and the other that my heart would give out quickly* ». Mary Richardson, *Laugh a Defiance*, *op. cit.*, p. 170.
66. Remarquons que l'autre Artiste reconnu, Velázquez, apparaît lui aussi comme double : obligé de Philippe IV et sarcastique envers la Cour. Par exemple, il rendrait dans sa manipulation « géniale » de la figure classique de Cupidon l'atmosphère sombre et désenchantée de la Court à cette époque, ainsi que le libertinage de son commanditaire présumé, le puissant marquis de Haro, selon Thomas S. Acker, « Ch.5 : Mythological Imagery » dans son *The Baroque Vortex : Velázquez, Calderón, and Gracián under Philip IV*, New York, Washington D.C. & Boston, P. Lang, 2000, p. 126,133.
67. Richardson « *is possessed of a very fine artistic sense, and nothing but the most compelling sense of duty would have moved her to the deed* ». Emmeline Pankhurst, « My own Story », *op. cit.*, p. 343.
68. « *I have been a student of art, and ... care as much for art as anyone who was in the gallery when I made my protest. But I care more for justice than I do for art, and I firmly believe than when a nation shuts its eyes before justice, and prefers to have women who are fighting for justice ill-treated, mal-treated, and tortured, that such an action as mine should be understandable ; I don't say excusable, but it should be understood* ». « Statement by the Prisoner », *art. cit.*
69. Carlo Severi, « Capturing Imagination : a Cognitive Approach to Cultural Complexity », dans *Journal of the Royal Anthropological Institute*, no 10, 2004, p. 819,820.
70. *Ibid.*, p. 836.
71. *Ibid.*, p. 816-818.
72. Christopher Pinney, « Piercing the Skin of the Idol » dans *Beyond Aesthetics. Art and the Technologies of Enchantment*, édité par Christopher Pinney & Nicholas Thomas, Oxford & New York, Berg, 2001, p. 169.
73. Rappelons ici l'idéalisation et la fétichisation de la femme, au XIX^e siècle, qui invoque une frêle féminité, des souffrances physiques visibles sur son corps. Notons alors par exemple avec Marie Mulvey Roberts (présentant Emmeline Pankhurst, « My own Story », *op. cit.*, p. xiii), que la pratique des nourritures forcées appliquée aux prisonnières est traditionnellement administrée aux malades mentaux, et leur dénie ainsi une certaine rationalité. De plus, ceci influe sur la perception des Suffragettes qui arborent leur résistance et leur engagement politique : Richardson en effet démontre un écart de conduite par rapport au comportement qui sied à une femme.
74. En effet, la Court, avec d'autres, regrette de ne pas pouvoir condamner Richardson à une plus lourde peine, telle que celle imposée pour les bris de fenêtres, plutôt que pour des œuvres d'art. « The Damaged Picture », *art. cit.*

75. « *Pictures, thanks to their uniqueness, the fact that they portrayed persons, and the emotional charge they engendered, enabled Suffragettes to come as near as possible to 'blood-shedding' without actually endangering human beings* » : en effet « *The deed exploited the double nature of the sign : as signified it could receive 'wounds' meant to expose and maybe to avenge the pain inflicted on the imprisoned feminists, while as a signifier it enabled the dismissal of moral judgements passed on the destruction of what was 'only a picture'* ». Dario Gamboni, *The Destruction of Art*, op. cit., p. 96, note 19.
76. En continuation de cette série, intégrons la mise en place, en 1930, d'une statue de Pankhurst dans les jardins mêmes du Parlement (Victoria Tower Gardens). Et mentionnons qu'un portrait d'elle (peinture à l'huile) figure aussi à la National Portrait Gallery.
77. Rapportons finalement que pour protester contre l'arrestation de Pankhurst, au moment où Richardson brise la vitre du tableau, d'autres Suffragettes s'en prennent aux fenêtres de la maison du Ministre de l'Intérieur, alors qu'une peinture de la Royal Academy of Arts (le récent portrait de Henry James par John Singer Sargent) est peu de temps après la cible d'une Suffragette.
78. Carlo Severi, art. cit., p. 819.
79. *Ibid.*, p. 836.
80. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 270.
81. « *Yes, I am a suffragette. You can get another picture, but you cannot get a life, as they are killing Mrs. Pankhurst* ». « *The Attack on the Picture* » dans *The Times* du 11 mars 1914.
82. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, op. cit., p. 272.
83. Au sujet de telles « *circumstances of special danger* », le résumé du « *Special Board Meeting of 17 March 1914* » mentionne que s'est tenue une « *Discussion of measures to be taken following the attack on the Rokeby Venus, including closure of certain parts of the Gallery, staff increases, the appointment of commissioners, the surrender of all impedimenta (ie cloaks, bags, etc) by visitors on arrival, and the protection of the most important pictures in thicker glass than at present* ».
84. Emmeline Pankhurst, « *My own Story* », op. cit., p. 345.
85. L'incident est rapporté ainsi dans le « *National Gallery Annual Report 1914* » : « *On the 10th March 'Venus and Cupid' by Velázquez was seriously damaged by a visitor to the Gallery, who was arrested, taken to Vine Street Police Station and there charged. In consequence the Gallery was closed to the general public for a fortnight. The picture was removed from exhibition, relined and repaired* ».
86. « *It is this process of gathering the minute pieces of splintered paint and reinserting each in its proper place that demands from the restorer its utmost skill* ». « *Restauring the Rokeby Venus* » dans *The Times* du 18 mars 1914. Remarquons que l'expert Laurie s'est vu offrir « *some minute scraps of the paint which could not be replaced* » : il possède donc des fragments de Velázquez.
87. Alfred Gell, *Art and Agency*, op. cit., p. 60.
88. Soulignons avec Gell que « *These relations are not referred to symbolically, as if they could exist independently from their manifestation in this particular form, for these relations have produced this particular thing in its concrete, factual, presence ; and it is because these relations exist(ed) that the fetish can exercise its judicial role* ». *Art and Agency*, op. cit., p. 62.
89. Michael O'Hanlon, « *Unstable Images and Second Skins : Artefacts, Exegesis and Assessments in the New Guinea Highlands* », dans *Man*, no 27, 1992, p. 587-608.
90. Freedberg note que « *L'œuvre d'art admirable ne suscite pas le trouble - elle ne devrait pas le susciter ; c'est ainsi que nous refoulons commodément autant d'aspects que possible de la perturbation qu'elle peut apporter. Si l'œuvre est par trop dérangeante, elle n'est pas digne d'être exposée dans un musée, ou bien ce n'est pas de l'art* ». *Le Pouvoir des Images*, op. cit., p. 451.
91. Christopher Pinney, op. cit., p. 176.
92. Carlo Severi, art. cit., p. 836.

RÉSUMÉS

La Vénus de Velasquez a été attaquée par une suffragette à Londres en 1914. Devant les traces du couteau, de la réalisation de l'œuvre et des discours les entourant, se déroule une investigation des intentionnalités et des relations inscrites et développées dans et autour du tableau, suivant la méthode indiciaire de Gell, puis un croisement des points de vue tant de la cour de Philippe IV que des militantes dans la société anglaise du début du XX^{ème} siècle. Apparaît alors un rôle de pivot de la criminelle et de son acte, selon l'idée de Severi sur les condensations d'identités et la personne paradoxale. L'œuvre d'art devient le lieu de revendications et de conflits sociaux, mettant en relief les points de vue opposés, et un rôle actif de l'image dans cette situation.

INDEX

Thèmes : anthropologie, histoire de l'art, réception

Mots-clés : agency, agression envers une image, anthropologie de l'art, Gell (Alfred), pouvoir des images, Vélasquez (Diego), Vénus

Keywords : attack to pictures, nudity, power of images, Vélasquez (Diego), Venus

Index chronologique : XX^e siècle

AUTEUR

SOPHIE MOIROUX

Sophie Moiroux est actuellement doctorante en anthropologie à l'EHESS (Laboratoire d'Anthropologie Sociale), sous la direction de Carlo Severi. Elle étudie l'œuvre de l'artiste contemporain d'origine Cherokee Jimmie Durham en tant qu'«objet frontière» présentant des condensations d'identités conflictuelles.