HAL
open science

Transgresser pour déconstruire. Deborah de Robertis : l'impertinence contre le pouvoir

Quentin Petit Dit Duhal

To cite this version:

Quentin Petit Dit Duhal. Transgresser pour déconstruire. Deborah de Robertis : l'impertinence contre le pouvoir. Savoirs en Prisme, 2019, 11, pp.145-161. hal-03768376

HAL Id: hal-03768376

https://hal.science/hal-03768376v1

Submitted on 16 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Transgresser pour déconstruire. Deborah de Robertis : l'impertinence contre le pouvoir

Résumés

Cet article analyse la production artistique de Deborah de Robertis, qui fait polémique depuis 2014 lorsqu'elle a exposé son sexe devant l'*Origine du monde* de Gustave Courbet au musée d'Orsay. Afin de renverser le regard masculin exercé sur l'œuvre, l'artiste incarne le modèle de tableaux célèbres sans autorisation des musées dans lesquels elle performe, donnant lieu à plusieurs gardes à vue et procès. Il s'agit de montrer comment l'artiste dépasse la simple provocation pour formuler un discours artistique et politique, tout en se concentrant sur son impertinence prenant des risques quant à l'autorité. Cette étude pose d'abord la question d'un certain conformisme face à la création d'artistes femmes des années 1970, avant d'examiner le caractère subversif de ses œuvres qui entrent en rupture avec l'ordre moral. L'étude analyse enfin les rapports de pouvoir qu'entretiennent l'artiste et l'institution muséale afin d'obtenir une vue d'ensemble des occurrences que prend l'audace dans sa production artistique.

This article analyzes the artistic production of Deborah de Robertis, who has been controversial since 2014 when she exposed her sex in front of Gustave Courbet's *Origine du monde* at the Musée d'Orsay. In order to reverse the male gaze on works of art, the artist embodies the model of famous paintings without permission of the museums where she performs, giving rise to several police custodies and trials. The question is about showing how the artist goes beyond simple provocation to formulate an artistic and political discourse, while focusing on her impertinence, taking risks with authority. This study first asks the question of some conformism to the creation of women artists of the 1970s, before examining the subversion of her works of art which break with traditional moral values. Finally, this study analyzes the relations between the artist and museums in order to obtain a general idea of the number of occurrences that daring takes in her artistic production.

Mots clés : féminisme, genre, censure, musée, art

Keywords: Feminism, Gender, Censorship, Museum, Art

Le scandale de la performance de Deborah de Robertis au musée d'Orsay le 29 mai 2014 l'a fait connaître du grand public. Intitulé *Miroir de l'origine*, son geste clandestin, lors duquel elle écarte son sexe avec les doigts devant l'*Origine du monde* de Gustave Courbet, révèlerait une sorte de hardiesse qui consiste à dévoiler ce qu'elle a de plus intime ainsi que de mettre son corps au service de son art, prenant le risque de se faire arrêter par les autorités et de subir plusieurs gardes à vue et procès. Cette sorte d'audace pourrait être prise à première vue comme de la pure provocation, mais elle ne semble pourtant pas être voulue de manière systématique ni opportuniste. On constate en effet que les institutions muséales et les galeries sont assez réticentes à sa production[1] et lui apportent peu de profit financier[2]. Il est également observable que l'artiste tire peu de bénéfice en termes d'image sociale puisque les médias peinent, pour la plupart, à dégager le point de vue artistique de ses performances, livrant parfois une image erronée ou dévalorisante de l'artiste[3]. Depuis cette première action, De Robertis a répété son geste, entre autres, devant l'*Olympia* en 2016, la *Joconde* en 2017, des expositions de la photographe Bettina Rheims en 2016 et 2017 et au sanctuaire de Lourdes en 2018, révélant ainsi son souci de construction de l'image doublée d'un discours féministe.

Malgré son étroite accointance avec les médias, la production artistique de Deborah de Robertis fait l'objet d'une bibliographie scientifique récente et très peu étoffée, qui s'explique en partie par sa reconnaissance institutionnelle difficile. Le seul travail notable sur l'artiste s'avère être en effet un article de Luc Schicharin, publié dans la revue en ligne *Genre, sexualité & société* en 2018 (Schicharin, 2018), dans lequel l'auteur se concentre surtout sur la première performance de De Robertis. Schicharin y pose la question des minorités de genre et de la « féminité hégémonique »[4] de De Robertis qui, selon lui, limite son propos féministe et délaisse les problématiques liées aux femmes handicapées, transgenres ou racisées, par exemple. Tandis que l'artiste affirme « je suis toutes les femmes » dans *Miroir de l'origine*, son corps devenant alors symboliquement représentatif de la pluralité des femmes, Schicharin insiste sur le fait qu'elle n'interrogerait pas sa féminité mais se focaliserait exclusivement sur la déconstruction du regard masculin qui s'opère dans les œuvres d'art. L'intérêt de la recherche sur De Robertis étant en voie de développement, il ne s'agit pas ici de mettre en relief la problématique de Schicharin mais de l'enrichir par une réflexion menée sous le prisme de l'audace. Si l'artiste use de la provocation, cette dernière ne sert en effet ni sa publicité ni sa cote marchande. L'audace serait appréhendée ici comme un geste de résistance associé à une recherche

1 Luc Schicharin affirme d'ailleurs que les musées n'y voient qu'un « trouble à l'ordre public » (Schicharin, 2018 : en ligne § 7).

2 Un article de *Libération* fait mention de « son petit studio du nord parisien » (Gallot, 2017).

3 Luc Schicharin prend, entre autres, l'exemple de l'émission radio diffusée à laquelle Deborah de Robertis fut invitée (Goumarre, 2016) et où l'artiste exprime sa frustration dans son entretien avec Éloïse Bouton en 2016.

4 Luc Schicharin définit cette « féminité hégémonique » comme « une forme de féminité idéalisée dans un contexte historique, social, politique donné », désignant ainsi une femme « hétérosexuelle, blanche, jeune, valide, correspondant aux canons de beauté de son époque » (Schicharin, 2018 : en ligne §28).

artistique et poétique, et non pas comme une volonté médiatique de faire scandale. Comme l'annonce l'historienne de l'art Isabelle de Maison Rouge en 2017, « le provocateur est celui qui révèle […], il amène à s'interroger, à regarder le monde autrement » (De Maison Rouge, 2017 : 172). Il est alors légitime, afin de pallier la lacune historiographique concernant De Robertis, de poser la question de la manière dont l'artiste dépasse la simple provocation pour formuler un discours artistique et politique.

En s'appuyant sur des sources textuelles de première main, telles que le chapitre « #MeToo, l'émancipation par le regard » rédigé par De Robertis dans l'ouvrage collectif *Cours petite fille ! #metoo #timesup #noshamefist*, publié en 2019, et son entretien avec l'ex-Femen Éloïse Bouton en 2016, cette étude tend à analyser et recontextualiser une œuvre en particulier : *Olympia, droit de réponse*, réalisée le 16 janvier 2016, pendant laquelle l'artiste lit un texte adressé au directeur du musée devant l'*Olympia* d'Édouard Manet. Il s'agit de la deuxième performance de De Robertis, effectuée aussi au musée d'Orsay, et qui constitue, comme l'annonce son titre, un droit de réponse à la plainte du musée suite à sa première action artistique. Cette œuvre se décompose en trois temps, avec d'abord la conception d'une photographie[5], puis la performance elle-même qui est, enfin, montée en vidéo. L'étude de cette œuvre est justifiée ici en ce qu'elle rend explicite la prise de risque de De Robertis quant à l'autorité pour transgresser et déconstruire le regard masculin normatif.

Après avoir posé la question d'un certain conformisme, les différentes performances de De Robertis se référant, volontairement ou non, à plusieurs artistes féministes des années 1970 et 1980, il s'agit d'examiner le caractère subversif de ses œuvres qui établissent une rupture avec l'ordre moral. Les rapports de pouvoir qu'entretient l'artiste avec l'institution muséale sont enfin étudiés afin d'obtenir une vue d'ensemble des occurrences que prend l'audace dans sa production artistique.

S'inscrire dans la lignée des artistes féministes des années 1970 : un conformisme dans la forme ?

Si l'audace peut être appréhendée comme le courage de formuler quelque chose de nouveau et d'original, il serait possible d'affirmer *a priori* que la production de Deborah de Robertis manifeste une sorte de conformisme dans la forme, en ce qu'elle s'inscrit dans une histoire d'une certaine pratique artistique. Lorsque l'artiste se dénude et s'allonge devant l'*Olympia* de Manet, son action serait comparable à la pratique du tableau vivant qui date de la seconde moitié du XVIIIe siècle, consistant en la reconstitution performative d'un tableau déterminé (Ramos, 2014 : 124). De Robertis s'éloigne pourtant de la *mimesis* en ce

5 Cette photographie est visible au début de la vidéo de la performance, qui est disponible sur le compte officiel Viméo de Deborah de Robertis (De Robertis, 2016).

qu'elle prend une distance par rapport à la composition du tableau de 1863[6] : il ne s'agit en fait pas d'une reconstitution fidèle mais d'une réinterprétation, c'est-à-dire que très peu dans l'exécution renvoie au sujet de la peinture initiale. Son œuvre se rapprocherait donc davantage de la pratique du *re-enactment*, pouvant être traduite par « reconstitution jouée », qui s'avère être une reprise par un artiste d'une œuvre antérieure dont il est l'auteur ou non. Comme l'annonce Aline Caillet dans son article « Le *re-enactment* : refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », publié en 2013, le *re-enactment* « se déploie dans un espace et un temps qui lui sont propres […] et semble destituer par là même le couple modèle/copie » (Caillet, 2013 : en ligne § 5). L'exactitude n'est donc pas l'effet désiré, puisqu'il s'agit d'une réactivation du tableau pour le temps présent.

Quant à la création qui s'est effectuée autour du tableau de Manet suivant la même pratique artistique qu'avaient employée Robert Morris et Carolee Schneemann en 1964 ou Yasumasa Morimura en 1988 par exemple, Deborah de Robertis affirme dans « #MeToo, l'émancipation par le regard » qu'elle « [s]'autorise un pas de plus dans l'histoire » (De Robertis, 2019 : 112), rendant compte de sa volonté de dépasser le geste artistique qui la précède. Pour ce faire, elle conçoit un travail de terrain, investissant les lieux au plus près de l'œuvre ciblée pour lui donner une corporalité concrète. De Robertis s'inscrit ainsi dans une histoire de l'art façonnée à partir des années 1960 par des artistes femmes utilisant en public leur corps comme instrument radical de contestation sociale. Dans son texte de 2019, elle fait consciemment référence à plusieurs noms : avec ses premiers films *Le modèle à la caméra* et *Les hommes de l'art*, l'artiste s'inscrit « dans la lignée d'Andrea Fraser » (De Robertis, 2019 : 110), sa série photographique *Mémoire de l'origine* précédant sa performance devant le tableau de Courbet « [se] rapproche alors de l'artiste féministe Valie Export » (De Robertis, 2019 : 111), « [son] dispositif renverse les rôles préétablis qui puisent leur source dans une histoire de l'art où 'les femmes doivent être nues pour entrer au musée' [Guerrilla Girls, 1989] » (De Robertis, 2019 : 113).

Il est donc possible de rapprocher la production de De Robertis de celle des Guerrilla Girls, un groupe de femmes artistes anonymes fondé aux États-Unis au milieu des années 1980, qui fait le constat de l'inégalité historique eu égard au manque d'artistes féminins dans les collections des musées, dans lesquelles les femmes sont le plus souvent présentes nues dans les œuvres peintes. Pour le *Public Art Fund* de New York, soutenant les projets artistiques et publics dans la ville, les Guerrilla Girls réalisent l'affiche *Do women have to be naked to get into the Met. Museum ?* en 1985. Sur un fond jaune vif, elles donnent à voir la *Grande Odalisque* d'Ingres en noir et blanc avec un masque de gorille sur la tête, faisant référence à celui qu'elles portent lors de leurs interventions publiques afin de garder l'anonymat. Telle une enquête, l'affiche démontre par des statistiques les inégalités et la discrimination de l'institution muséale. En effet, les femmes y sont des objets d'exposition, peints et souvent nus, mais pas des artistes. Comme

6 Deborah de Robertis performe seule, sans « servante noire », avec pour seuls accessoires un bouquet de fleurs, sa caméra GoPro et son texte adressé au directeur du musée d'Orsay qu'elle lit.

l'affirme Jennifer Blessing, le *Public Art Fund* refuse l'affiche à cause de la forme phallique de l'éventail que tient l'Odalisque et non de la nudité. Les Guerrilla Girls ont alors placardé leur affiche sur des espaces publicitaires loués à une compagnie de bus de New York qui, après avoir reçu de nombreuses plaintes, finit par les enlever (Blessing, 2016 : 193)[7]. Deborah de Robertis et les Guerrilla Girls procèdent ainsi à une reprise, par le vocabulaire performatif ou publicitaire, de tableaux de maîtres avec une intervention au sein de la représentation, que ce soit avec une perruque et du maquillage ou avec un masque de gorille. Il s'agit néanmoins de deux approches différentes : si les Guerrilla Girls utilisent des faits chiffrés et le texte dans une visée militante contre la discrimination sexuelle, De Robertis réalise davantage un travail visuel et performatif afin de se légitimer en tant qu'artiste tout en incarnant le modèle. Il est donc question d'une formulation à la fois théorique et plastique sur l'instrumentalisation traditionnelle des femmes dans l'art ainsi que de leur manque de place dans l'institution muséale.

Dans la mesure où les artistes femmes citées par De Robertis sont institutionnalisées, c'est-à-dire qu'elles ont été légitimées par des expositions monographiques ou groupées, les citer revient à convoquer leur protection en ce qu'elles rentrent dans l'histoire de l'art. En effet, De Robertis rappelle que sa production s'appuie sur une histoire tangible, ce qui révèle donc une certaine volonté de légitimation afin de pallier sa faible reconnaissance institutionnelle[8] et médiatique[9].

Les conférences et entretiens offrent à Deborah de Robertis des espaces pédagogiques et de diffusion dans lesquels elle peut faire exister son discours, prolongeant ses œuvres et faisant valoir son autorité d'artiste. Sa prise de parole sert en effet moins sa promotion qu'elle ne sert à permettre au public de saisir les enjeux théoriques et artistiques de sa production. Cette pratique est d'ailleurs analysée, à travers l'étude d'artistes comme Daniel Buren et Robert Smithson, entre autres, par Laurence Corbel dans son article de 2009 dégageant la figure de « l'artiste-historien » qui ferait « en même temps que l'Histoire de l'art, de l'histoire de l'art » (Corbel, 2009 : en ligne § 1). L'auteure affirme que ces artistes remettraient en question son cloisonnement disciplinaire en révélant notamment le caractère social de l'art et la position politique des œuvres. Proposer de nouvelles analyses subjectives se rapprocherait également de la pratique théorique des artistes femmes des années 1970, qui, selon Elvan Zabunyan, leur permettrait de « combler un vide critique les concernant » (Zabunyan, 2011 : 136) dans le contexte d'un monde de l'art sexiste qui les écarte. Zabunyan insiste sur le fait que leur prise de parole revêt une fonction politique, puisqu'elles tendent à déconstruire la domination masculine dans ce milieu. De Robertis s'inscrirait

7 De nouvelles versions de l'affiche ont été par la suite éditées en 2005 et 2012 lors de plusieurs expositions, présentant des donnés chiffrés actualisés.

8 L'artiste affirme, par exemple, que « le rapprochement de mon travail avec celui d'artistes telles qu'Annie Sprinkle, Valie Export ou avec le tableau de Courbet était pour eux [galeristes et critiques d'art] totalement inexistant » (De Robertis, 2019 : 111).

9 Deborah de Robertis fait référence « aux idées reçues » sur son travail (De Robertis, 2019 : 110).

alors davantage dans cette pratique théorique et politique, dans la mesure où elle relève plus d'une volonté de prendre place dans l'histoire de l'art et de changer sa trajectoire que de la refaire dans son fondement.

Tandis que Luc Schicharin dégage une « esthétique Femen-iste » chez l'artiste, qui selon lui, utilise la nudité de la même façon que le groupe militant des Femen[10] mais dans une dimension artistique (Schicharin, 2018 : en ligne § 25), De Robertis cite, dans son texte de 2019, une référence politique qui entretient un lien étroit avec l'art : « À la manière de Fontana mais aussi de Mary Richardson, j'ai ouvert mon sexe pour déchirer la toile. Mon geste est à la fois pictural et radicalement contestataire » (De Robertis, 2019 : 110). Tout en créant une analogie entre l'acte politique et l'acte créateur qui rend compte du fait que l'artiste doit agir dans la société, la mention de cette suffragette, figure historique qui attaqua en 1914 la *Vénus à son miroir* de Vélasquez avec un couperet, en protestation contre l'arrestation de sa consœur Emmeline Pankhurst, lui confère un sens d'affiliation. Ainsi, lorsque l'artiste annonce « pour #Noustoutes en tant qu'artiste je me ré-approprie l'histoire de l'art à la manière dont les femmes se ré-approprient la rue » (De Robertis, 2019 : 113), elle s'associe à une histoire visuelle et politique qui aujourd'hui est reconnue de manière collective.

Les références politiques et artistiques faites de manière consciente par Deborah de Robertis s'avèrent être encore plus légitimes au regard du contexte historique et social, révélant une continuité des problématiques féministes. À partir de la fin des années 1960, les femmes acquièrent plus d'indépendance dans la vie sociale dans leurs rapports avec les hommes. La libéralisation sexuelle de 1968 se voit, par exemple, concrétisée par l'adoption de la loi Veil en 1975, qui donne le droit à la contraception et à l'avortement (Porhel, Zancarini-Fournel, 2009 : 12). Cependant, la fin des années 1970 est marquée par le capitalisme intégré, contre lequel les artistes revendiquent le corps par la performance, en particulier, puisque celui-ci est en effet non achetable par le marché de l'art et la société bourgeoise. Dans les années 1980, l'idéologie néolibérale, procède, comme avec Thatcher en Angleterre ou Reagan aux États-Unis, à un retour en arrière, notamment en ce qui concerne la valorisation corporelle. Après les crises du néolibéralisme dans les années 2000, selon la philosophe féministe Nancy Fraser, les inégalités économiques et sociales entre les sexes se retranscrivent au niveau politique, dans lequel il manque une représentation institutionnelle (Diter, 2012 : en ligne § 2). Il s'agirait alors d'un féminisme en quête de reconnaissance dans une justice sociale qui tente de combattre les disparités économiques et culturelles. Par exemple, la loi relative à l'égalité entre les femmes et les hommes dans la sphère professionnelle, publique et privée, prévoyant notamment des actions de lutte contre la précarité des femmes est promulguée le 4 août 2014[11], année de la première performance de De Robertis au musée d'Orsay qui s'inscrit ainsi dans son environnement historique.

10 L'artiste reprend d'ailleurs, avec ses performances *Naked Pussy* en 2017 et *Bloodwar* en 2018, des œuvres de Bettina Rheims qui avait photographié les Femens.

11 Loi n° 2014-873 du 4 août 2014 pour l'égalité réelle entre les femmes et les hommes : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000029330832&categorieLien=id.

L'artiste concilie l'acte artistique et l'acte militant, qui sont d'ailleurs deux des composants de la *représentation de soi*, comme le formule Abigail Solomon-Godeau. En effet, cette critique d'art américaine rappelle que dans la langue allemande, deux termes sont utilisés pour exprimer l'acte de représenter : d'abord, « *Darstellen* », qui peut être traduit par « représenter » dans le sens de construire une image plastique, puis « *Vertreten* » qui signifie le fait de prendre la parole pour défendre une cause (Solomon-Godeau, 2016 : 231). De Robertis se met alors en scène afin de donner forme plastiquement et intelligiblement à l'histoire de la création artistique féminine et féministe.

Il est donc observable, au niveau de la forme, que la production de l'artiste relève d'un certain conformisme dans un souci de légitimation, par des références aux artistes féministes des années 1970 et 1980 qui se justifient par la continuité des problématiques politiques. De Robertis s'en détache néanmoins de par le caractère clandestin de ses performances réalisées sans l'autorisation des institutions, mais aussi du point de vue conceptuel. Son œuvre, au niveau de l'idée, ne semble en effet pas moins audacieuse, puisque sa recherche plastique et théorique, notamment sur le regard, tend à remettre en question le système de genre produisant des rapports de pouvoir entre homme et femme.

Une déconstruction subversive des inégalités de genre par le regard

Deborah de Robertis semble faire de l'audace un impératif moral selon lequel elle se fait une responsabilité d'artiste d'examiner le conditionnement qui façonne le savoir, et plus particulièrement celui de l'histoire de l'art en interrogeant les œuvres fondamentales qui la constituent, dans lesquelles les femmes sont représentées d'une certaine manière. Pour ce faire, l'artiste réalise une photographie peu avant sa performance du 16 janvier 2016, dans laquelle elle reprend la position de l'*Olympia*, portait d'une femme qui, d'après son titre, serait une prostituée parisienne. De Robertis engage alors sa propre nudité qui, selon elle, s'avèrerait être « un trompe-l'œil, un vêtement qui fait référence aux nus féminins » (De Robertis, 2019 : 115). Son corps renvoie ainsi au déguisement et au maquillage, qui est d'ailleurs usité dans sa photographie avec l'emploi de la perruque, du blanchiment de la peau, du noir autour des yeux et du rouge à lèvres. Elle parodie également la sensualité et la séduction de l'Olympia en reprenant son orchidée et son bijou autour du cou. Il est donc possible d'affirmer que l'artiste ne s'oppose pas à, mais fait le constat de la femme dépeinte par l'homme comme un simulacre et une projection. La figure de la femme est alors appréhendée ici telle la « femme-comme-représentation » qu'Abigail Solomon-Godeau définit comme un signe évacuant « toute notion de féminité authentique, telle qu'elle existe en dehors de la représentation » (Solomon-Godeau, 2016 : 234 ; 236). En d'autres termes, l'image n'établirait plus de correspondance avec la réalité.

Sur sa photographie, Deborah de Robertis dissimule avec son bouquet de fleurs ce qu'elle a dévoilé au musée d'Orsay deux ans plus tôt et ce qu'Olympia cache avec sa main : le sexe féminin, motif artistique auquel plusieurs cultures attribuent, en différents temps, certaines qualités et fonctions. En effet, les sculptures britanniques souriantes de *Sheela-na-gig*[12] écartant leurs vulves à deux mains soit revêtent un caractère apotropaïque (qui éloigne le mal) soit constituent un avertissement contre la luxure. De la même manière, les statuettes *Dilukai*[13] des îles Carolines, qui représentent une femme les jambes écartées, devaient soit éloigner les hommes bannis en ce qu'elles représentaient la figure de la sœur dont ils ne peuvent voir la nudité, soit mettre en garde les femmes pour qu'elles restent chastes (Blessing, 2016 : 144 ; 200). Ainsi, lorsque l'artiste justifie l'expression « je suis toutes les femmes » en annonçant que « [son] sexe devient un sexe public, politique, plastique, le sexe de l'origine » (De Robertis, 2019 : 111), elle formule une sorte de dénonciation du fait que les œuvres de l'histoire de l'art, mais aussi de la société dans son ensemble, font du sexe féminin une allégorie, c'est-à-dire que le corps des femmes constitue un lieu de fiction.

L'historien de l'art Jean Clair établit d'ailleurs un parallèle entre la vulve féminine et la figure mythologique de Méduse (Clair, 1989 : 121), analogie reprise par Pascal Quignard, en 1994, qui fait du sexe de la femme l'endroit où se mêlent la beauté et l'effroi (Quignard, 1994 : 103). Selon lui, la vénération de la peur renvoie en effet au verbe « méduser », qui, lui-même, évoque le regard pétrifiant de la gorgone, dont il rend manifeste l'érection statuaire du sexe masculin. À l'instar de Persée, il faudrait un miroir, un renversement du regard pour vaincre la créature mythologique et être sauvé du danger. Deborah de Robertis reprend à son compte ce système de renversement en miroir et use de son regard objectivant gorgonien dans une visée ironique, parodiant ces idées fixes masculines en ce qui concerne le corps féminin. Si, effectivement, l'*Olympia* de Manet a fait scandale, notamment à cause du regard de la prostituée qui vise frontalement l'observateur, l'artiste affirme que « c'est en prenant la caméra [qu'elle a] pris le pouvoir » (De Robertis, 2019 : 109). Autrement dit, son œuvre consiste à conférer un regard au modèle, dont il est rendu compte plastiquement par la caméra GoPro fixée sur son front sur la photographie ainsi que pendant la performance.

L'artiste conçoit ce que Sophie Delpeux nomme en 2010 un « corps-caméra », c'est-à-dire que le corps, en tant que « nouveau 'plan de représentation' » (Delpeux, 2010 : 20) peut devenir image tout en produisant des images. Le « corps-caméra » de De Robertis s'avère être alors un *corps-enregistreur*, qu'il est possible ici de comparer à l'œuvre *Adjungierte Dislokationen* que réalise Valie Export en 1973 : l'artiste autrichienne se fait filmer portant en mouvement deux caméras, l'une sur sa poitrine et l'autre sur son dos, toutes ces images enre-

12 Les sculptures de *Sheela-na-gig*, dont une datant de vers 1140 dans l'église des saints Marie et David à Kilpeck, dans le Herefordshire au Royaume-Uni, sont le plus souvent positionnées sur une corniche d'église de campagne britannique et sont généralement appréhendées comme des divinités de la fertilité.

13 Ces statuettes de pignon, dont une datée entre le XIXe et le début du XXe siècle conservée au Metropolitan Museum of Art à New York, étaient positionnées au-dessus de l'entrée d'une maison réservée aux hommes.

gistrées étant ensuite projetées simultanément et plan par plan. Cette réflexion sur la démultiplication des points de vue créée par un corps considéré comme médium (Delpeux, 2010 : 144) rend compte de la caméra comme prolongement du corps mais aussi de la possibilité du médium vidéographique de monter et de prolonger le temps de l'action, par essence éphémère. Cependant, contrairement à Valie Export, et comme le remarque Schicharin, De Robertis « observe la manière dont elle est observée, elle objective l'objectivation » (Schicharin, 2018 : en ligne § 18). Dans la photographie, le miroir positionné derrière l'artiste sert à montrer ce qu'enregistre la caméra GoPro, c'est-à-dire la photographe elle-même, tandis que les images enregistrées en performance donnent à voir les visiteurs, les gardiens de salle et les policiers si le musée en appelle à l'aide. Néanmoins, en performance, ce n'est pas tant la réaction du public qui intéresse l'artiste, car « il s'agissait de repenser une Olympia contemporaine qui à travers l'objectif de la caméra GoPro renverse radicalement le point de vue occidental traditionnel » (De Robertis, 2019 : 112).

Ce renversement de point de vue passerait par ce que Magali Nachtergael appelle le « déplacement de l'obscène » (Nachtergael, 2016 : 56). Il s'agit en fait de donner à voir un nu féminin banalisé qui ne serait plus objet de désir et qui permettrait aux femmes, en cela, de reprendre le pouvoir de leur corps et de son image. Pour ce faire, il est question d'« [ôter] au *male gaze* le privilège de ses passe-partout visuels » (Nachtergael, 2016 : 56). Il faudrait ici analyser plus spécifiquement ce « *male gaze* » afin de bien appréhender la stratégie de représentation de l'artiste. Dans l'article pionnier « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* » publié en 1975 (Mulvey, 1975)[14], la critique et réalisatrice Laura Mulvey distingue trois types de regards : celui de la caméra, celui du public et celui des personnages. Il est possible de retranscrire ce schéma dans le champ de l'art plastique, avec le regard de l'artiste, remplaçant celui de la caméra, puis celui du spectateur et celui des personnages du tableau. Selon l'auteure, le cinéma hollywoodien assemblerait les regards de la caméra et du public afin d'orienter le regard du spectateur. Cependant, Laura Mulvey part du postulat que le masculin actif, porteur de l'action et qui correspondrait à un moi idéal, projette son fantasme sur le féminin passif. Ainsi, la femme est avant tout caractérisée par le désir masculin et devient un objet érotique à la fois pour les personnages du film ou du tableau mais aussi pour le spectateur. Le cinéma d'Hollywood tendrait donc à un plaisir visuel dont l'érotisme est orienté dans le sens du patriarcat dominant, que le grand public doit suivre pour avoir un sentiment de satisfaction.

Compte tenu de la réflexion de Mulvey, Deborah de Robertis procèderait à un retournement du système traditionnel de l'appréhension de l'œuvre d'art. Elle devient spectatrice du regard porté sur elle, disposant d'un pouvoir d'objectivation. L'érotisme n'est ainsi plus orienté dans le sens du patriarcat dominant, avec le fantasme de la possession des corps féminins, mais bien dans celui

14 Le titre de l'article peut être traduit par : « Plaisir visuel et cinéma narratif ». Laura Mulvey y dénonce le sexisme dans les films hollywoodiens, en faisant une analyse psychanalytique du désir du spectateur afin de procéder à une déconstruction du regard masculin [le *male gaze*] sur la femme au cinéma.

d'une artiste femme qui met en scène son propre corps. Avec la caméra GoPro en tant que signe plastique matérialisant son point de vue, l'artiste se rapprocherait d'un art phénoménologique qui propose une réflexion sur la manière dont on est perçu et dont on perçoit. Il est alors possible d'affirmer qu'elle pense le monde selon la formule du philosophe George Berkeley « *Esse est percipi aut percipere* »[15] (Berkeley, 1710), c'est-à-dire qu'elle s'avère être réceptrice, témoin du regard qui s'opère sur elle et qui tend à l'objectiver. Néanmoins, comme l'indique Schicharin, il est possible d'interroger le renversement établi par De Robertis comme un effet de miroir (Schicharin, 2018 : en ligne § 18), puisque les images enregistrées sont retravaillées au montage et semblent, en cela, être davantage un point de vue subjectif qu'un constat objectif. Cette question qui mériterait d'être plus développée donne tout de même à voir le fait que l'artiste créée elle-même de l'idéologie par l'image, mais qu'elle reste dans une visée dénonciatrice et critique de ce conditionnement que les représentations façonnent.

Cessant d'être un objet passif pour devenir un sujet actif, Deborah de Robertis fait basculer le statut du modèle : « je repense le modèle, et de ce point de vue, mon geste se rapproche davantage de celui du peintre que de celui du modèle » (De Robertis, 2019 : 111). Elle révèle alors une hiérarchie traditionnelle des regards, avec, d'une part, celui dominé de la femme qui est modèle, et d'autre part celui dominant de l'homme qui est artiste. De Robertis convoque d'ailleurs le statut du modèle de Manet, Victorine Meurent « qui, au-delà du rôle de modèle, était peintre elle-même » (De Robertis, 2019 : 112). Même si celle-ci a seulement la fonction de modèle dans le cas d'*Olympia*, cette mention par l'artiste lui permet de rappeler que, conceptuellement, le modèle participe à l'œuvre grâce à son corps qui s'engage dans la représentation.

Dans sa photographie réalisée au même moment que l'exposition *Qui a peur des femmes photographes ? 1839 à 1945* qui a lieu au musée de l'Orangerie et au musée d'Orsay[16], Deborah de Robertis repense la position des deux femmes dans le tableau de Manet, la servante noire étant substituée par Rim Battal, photographe marocaine et amie de l'artiste. Dans le miroir à l'arrière de l'artiste, il est possible de remarquer que le bouquet de fleurs est remplacé par l'objectif de l'appareil photographique de Battal, qui a alors le rôle du peintre qui capture la scène. Néanmoins, il s'agirait ici moins d'avoir une position supérieure d'homme que de donner à voir les rapports entre deux femmes artistes. Sans pour autant conférer un rôle d'objet à Rim Battal, cette collaboration semble en effet être conceptuelle : la photographe est formellement auteure technique de l'image, mais c'est bien De Robertis qui la dirige et la conçoit, restant d'ailleurs seule à performer au musée d'Orsay. Comme elle l'annonce, « non seulement [son] corps [lui] appartient mais les images créées par celui-ci sont [sa] propriété » (De Robertis, 2019 : 112). La question de la propriété intellectuelle du

15 Cette expression peut être traduite par : « être, c'est être perçu ou percevoir ».

16 Le président du musée, Guy Cogeval affirme d'ailleurs que « le musée d'Orsay doit s'interroger sur sa politique culturelle et scientifique, […]. En réalité, la place des femmes artistes n'y a jamais été véritablement évaluée jusqu'ici » (Cogeval, Galifot, Pohlmann, 2015 : 12), inscrivant cette exposition dans une mouvance institutionnelle correspondant à la reconnaissance d'une histoire de l'art incluant les femmes.

droit d'auteur, posée plus particulièrement lors de sa performance *Ma Chatte Mon Copyright* devant la Joconde en 2017, renforce donc cette idée. Cette photographie rend ainsi compte d'une tentative d'inversion des rapports de forces qui s'exercent à la fois dans l'image et dans sa conception.

En mettant en scène sa propre nudité, Deborah de Robertis conçoit donc dans une posture analytique un corps allégorique qui exprime un regard, révélant une certaine hiérarchie traditionnelle entre le modèle et l'artiste sur laquelle se fonde l'histoire de l'art. Il est alors audacieux pour une artiste de repenser le système dans lequel elle cherche à se définir et qui est en même temps considéré comme acquis. Son audace semble ainsi prendre la forme d'une sorte d'irrespect, son impertinence pouvant être appréhendée, dans d'autres contextes, comme de la grossièreté, comme lorsqu'elle donne à voir les rapports de forces avec l'institution muséale.

La mise en scène des rapports de forces : l'ambivalence de la censure institutionnelle

Sa réflexion politique prédominant sur son goût du risque, l'audace de Deborah de Robertis ne relève pas de la spontanéité, comme le démontrent les deux années qui séparent sa performance devant l'*Origine du monde* en 2014 et celle de l'*Olympia* en 2016. Sa démarche consiste en effet à attendre une exposition ou un évènement culturel qui explicite son discours pour se manifester, puis à étudier sa communication et à l'analyser pour, enfin, jouer avec son égérie. *Olympia* étant l'œuvre phare de l'exposition du musée d'Orsay *Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910* qui s'est tenue du 22 septembre 2015 au 17 janvier 2016, l'artiste l'incarne ainsi afin de constituer un « droit de réponse » à la plainte de l'institution qui suivit sa première performance. *Olympia, droit de réponse* relève donc d'une volonté de se faire justice, de rentrer en lutte contre le musée d'Orsay qui, selon De Robertis, a porté atteinte à son œuvre.

L'artiste rend compte de l'institution muséale comme lieu idéologique fondé sur le capitalisme et porteur d'une certaine histoire de l'art. D'ailleurs, plus récemment avec les sacs Vuitton de Jeff Koons reprenant la Joconde, elle affirme que celle-ci est « vendue et revendue comme une marchandise […], devenue une femme-sac et la marque d'un des plus grands musées du monde » (De Robertis, 2019 : 113). Deborah de Robertis insiste alors sur le fait que ce lieu de culture au rayonnement mondial et qui exerce une influence sur la société, perd de sa qualité pédagogique initiale en s'inscrivant dans le système marchand. Si dans sa série photographique *Mémoire de l'origine* elle s'attaque à des artistes de renom dont les œuvres font la spéculation du marché de l'art en s'emparant ironiquement de leur nom et du logo des galeries, De Robertis interroge ici l'institution qui exerce une domination sur l'œuvre :

> À ce propos, il est intéressant de faire un parallèle avec « Olympia », que j'ai ré-interprétée dans le contexte d'une exposition explicitement racoleuse parmi d'autres, qui, rappelons-le, s'intitulait *Splendeurs et misères de la prostitution* et qui utilisait le modèle du tableau de Manet comme tête d'affiche. Le modèle féminin associé à une communication chère au musée d'Orsay à l'époque, qui s'apparente à une forme de proxénétisme institutionnel, indiquait : « Venez au musée voir des gens tout nus. » (De Robertis, 2019 : 114)

L'artiste renverse alors le discours proposé par l'exposition sur la prostitution, les tableaux pouvant être considérés comme des femmes mises en vitrine. Les modèles deviendraient des prostituées et les spectateurs des voyeurs attirés par une communication qui relèverait d'une logique capitaliste dévalorisant les œuvres et les artistes exposés. De Robertis formule donc une critique envers l'institution muséale qui tendrait à présenter les modèles féminins comme des objets sexuels et pornographiques.

Il est possible de dresser un parallèle entre ce discours et l'histoire des objets montrés lors de l'exposition. Dans son étude sur les photographies pornographiques du milieu du XIXe siècle, publiée dans le catalogue de l'exposition en 2015, Marie Robert indique en effet que le contrat qui relie les modèles, qui pour la plupart étaient des prostituées, au photographe s'apparentait justement à celui qui relie la prostituée à son proxénète. L'auteure mentionne même qu'en matière de justice, les modèles purgeaient leur peine dans la prison de Saint-Lazare réservée aux prostituées, mais aussi que les ateliers des photographes se rapprochaient des maisons closes plus précisément avec le dispositif de voyeurisme de la *camera obscura*. Marie Robert annonce enfin qu'une association était faite entre le photographe et le racolage lorsque celui-ci promouvait ses photographies (Bakker, Cogeval, Pludermarcher, 2015 : 71-78). Guy Cogeval, alors président du musée d'Orsay, mentionne d'ailleurs dans le catalogue d'exposition qu'il s'agit d'une « politique de programmation audacieuse » avec des expositions telles que *Degas et le nu*, *Masculin / Masculin*, ou encore *Sade. Attaquer le soleil,* qui sont ainsi portées sur la nudité et la sexualité. Il indique aussi que cette exposition « montre que l'entrechoquement du sexe et de l'argent est au cœur de la puissance créatrice » (Bakker, Cogeval, Pludermarcher, 2015 : 9-10). L'analogie qu'établit De Robertis entre le musée et le proxénétisme ne s'avère donc pas être sans fondement, et elle renvoie, peut-être involontairement, à une certaine imagerie qu'a la société du XIXe siècle concernant les relations qu'entretient le modèle avec le photographe dans le cas des représentations pornographiques.

Olympia, droit de réponse s'avère être une œuvre pensée pour le musée et qui anime l'exposition. Comme l'indique Mélanie Boucher, la programmation des performances dans les institutions muséales est l'occasion de porter une nouvelle vision sur le musée qui prend en compte de nouvelles formes artistiques mais qui « [instrumentaliserait la performance] à des fins évènementielles » (Boucher, 2017 : en ligne § 17). Cependant, Deborah de Robertis s'éloigne ici de cette tendance en ce que ses œuvres se servent des murs de l'ins-

titution sans son autorisation, renversant ainsi l'instrumentalisation. Pour son action, l'artiste engage des complices qui filment son geste, ainsi que le public, l'autorité et les éléments expographiques. Le musée est alors considéré comme un lieu de création artistique, une sorte de nouvel atelier, ce qui est comparable aux performances d'Andrea Fraser. Dans *Museum Highlights: A Gallery Talk* en 1989 au musée d'art de Philadelphie, cette artiste américaine se grime en guide conférencière, menant des visites dans lesquelles elle déconstruit et critique le discours de l'institution muséale (Creissels, 2017 : en ligne § 10). Même si Fraser ne subit pas de censure, Deborah de Robertis reprend comme elle les éléments matériels du musée et adopte une position tout aussi ironique. Elle apporte en effet un bouquet de fleurs destiné au directeur du musée d'Orsay et lit un texte lui étant adressé qui justifie sa présence, rendant dans le même temps son discours accessible au public.

Cependant, Guy Cogeval n'apparait jamais lors de la performance, l'artiste s'adressant alors à une absence substituée par les gardiens de salle du musée. Ces derniers personnifient l'ordre établi et reflètent en cela la position de l'institution. Prévenus sans doute du comportement à adopter en cas de nudité suite à la première performance de De Robertis, les gardiens de salle s'opposent physiquement à elle en la couvrant d'un drap. Afin de les confronter, l'artiste adopte la posture de l'*Olympia*, qui est celle non pas d'une prostituée, mais de l'œuvre maitresse de l'exposition. De Robertis devient ainsi virulente, telle une sorte de diva qui réagit à l'autorité comme avec l'expression « de toute façon, j'attends le directeur » [00m50s]. Lorsqu'elle affirme « ce n'est pas vous qui décidez » [1m40s], l'artiste semble s'adresser indirectement à l'institution et tente d'annuler toute position de pouvoir, c'est-à-dire de retirer l'autorité qui s'opère sur elle afin que sa performance puisse durer dans le temps, celle-ci s'étalant d'ailleurs sur presque deux heures. Le montage de sa vidéo rend compte du fait que De Robertis joue un rôle et qu'il s'agit avant tout d'une représentation. Ce film de neuf minutes s'avère en effet être élaboré comme un court-métrage, s'ouvrant sur l'indication « un film de Deborah de Robertis » et se terminant par un générique de fin, tandis que toute la vidéo est scandée par une musique de fond reprenant un extrait de *O Fortuna* de la cantate *Carmina Burana* composée par l'allemand Carl Orff. Ce fond sonore est mixé avec des percussions rythmées, révélant donc un mélange de genre *underground* et épique, à l'instar de la rencontre entre la performance et la peinture classique.

Deborah de Robertis considère le musée comme une institution véhiculant une certaine histoire de l'art dominante qui exclut les femmes en tant qu'artistes, comme le manifestait déjà sa critique de la hiérarchie traditionnelle entre le modèle et l'artiste, étudiée précédemment. Par ailleurs, cette histoire de l'art s'avère également inclure seulement la femme allégorique et exclure la femme incarnée, comme l'artiste l'affirme lorsqu'elle examine l'analyse du tableau de Manet par les critiques d'art masculins qui mentionnent « la vraie nudité d'une vraie femme, mais surtout la mise à nu symbolique du regard du spectateur » (De Robertis, 2019 : 112). Il s'agirait alors selon elle d'un « fantasme », d'une fiction, d'où sa volonté de déplacer le mythe autour du tableau pour lui substi-

tuer un regard réel, incarné et conscient. Comme l'indique Anne Creissels, De Robertis pose la question de si « [les] corps érotisés [des modèles nus féminins] ne peuvent être […] présents au musée qu'en tant qu'image » (Creissels, 2017 : en ligne § 8). L'artiste semble alors parodier l'exhibitionnisme sexuel selon un jeu de voilé/dévoilé avec son long manteau qu'elle menace de retirer si les gardiens de salle la cachent[17]. Cette posture ambivalente révèlerait ainsi une contradiction de l'institution qui organise une exposition dont le sujet porte sur une certaine pratique de la sexualité dans un contexte donné :

> Le paradoxe est qu'ils osent présenter une exposition qui dénonce également le carcan dans lequel étaient oppressées les femmes prostituées de l'époque et qu'ils accusent publiquement une artiste d'exhibition sexuelle, incapables de supporter la critique que le corps d'une femme nue vient mettre en évidence (Bouton, 2016).

Selon Deborah de Robertis, « ce traitement ne [lui] est pas personnellement adressé » (Bouton, 2016), tandis qu'elle souligne le fait que ce qui dérange est moins la nudité, c'est-à-dire la forme, que le discours, le fond, qui révèlerait le sexisme du musée refusant de voir une femme s'exprimer avec son corps. Néanmoins, cette position critique ne l'empêche pas d'être confrontée à la justice, avec quarante-huit heures en garde à vue et l'internement pour la première fois en psychiatrie[18], avant d'écoper d'un rappel à la loi. Malgré l'élaboration, dans ses entretiens médiatiques et ses conférences, de cette pensée politique dénonçant le système capitaliste et sexiste du musée, le contrôle institutionnel s'opère sur le montage des vidéos de l'artiste. Faute de moyens financiers et de reconnaissance suffisante, De Robertis semble en effet obligée de masquer les visages des protagonistes avec un effet de flou effaçant leurs caractères distinctifs. Elle manifeste alors sa préférence pour une sorte d'autocensure afin de rester dans la légalité et de laisser ses œuvres visibles au public sur Internet. On peut donc en conclure que son action artistique et audacieuse connaît un succès amer.

Conclusion

Comme l'indique Isabelle de Maison Rouge, « l'audace, contrairement à la provocation gratuite, ne bascule pas dans l'attraction du scandale » (De Maison Rouge, 2017 : 174), c'est-à-dire qu'il s'agirait d'un dépassement du spectacle pour produire du sens. Sans certitude réelle de succès, Deborah de Robertis va ainsi au-delà de la simple provocation, ne répondant aucunement à l'attente du marché de l'art. Si, selon De Maison Rouge, « être audacieux, c'est oser être différent pour sortir des habitudes » (De Maison Rouge, 2017 : 174), l'artiste *a priori* s'inscrit formellement dans le conformisme d'une pratique artistique

17 Deborah de Robertis déclare « si vous me cachez je me mets nue » [4m45s].
18 Dans son entretien avec Éloïse Bouton (*Ibid.*), Deborah de Robertis fait une description dans un registre presque élégiaque, dénonçant une sorte de maltraitance.

s'appropriant d'autres œuvres d'art d'époques éloignées. Cela lui permet néanmoins de confronter plusieurs médiums artistiques, en particulier la peinture, la photographie, la performance et la vidéo, tout en engageant son propre corps dans une pensée féministe. Les références dans ses écrits à la création d'artistes femmes de la seconde moitié du XXe siècle se justifieraient d'ailleurs d'une part, par une volonté de légitimation afin de pallier sa reconnaissance institutionnelle difficile, et d'autre part, par un contexte historique qui s'avère révéler une continuité des problématiques sociales. De Robertis se jouerait donc des conventions pour contrer le pouvoir masculin qui s'opère sur les corps des femmes à travers les représentations et leur diffusion.

Tout en mêlant l'intime et le social, la nudité de l'artiste semble être en fait beaucoup plus subtile en ce qu'elle dénonce les constructions idéologiques qui se façonnent à travers le regard. Ses œuvres constituent une déconstruction analytique qui subvertirait l'appréhension traditionnelle de l'histoire de l'art et des inégalités sur lesquelles elle se fonde. Même si De Robertis refuse de penser que c'est, non pas son corps nu en lui-même qui dérange l'institution, mais ce qu'il exprime, sa nudité révèle jusqu'où le dévoilement du corps féminin peut être accepté par la société. Dans tous les cas, la performance lui permet de s'impliquer davantage psychologiquement et corporellement devant des spectateurs que la photographie, d'autant plus que ses actions clandestines transgressent les règlementations du musée. Ses œuvres, et plus particulièrement *Olympia, droit de réponse*, démontrent l'implication de l'artiste dans les rapports de pouvoir mis en jeu. Elles ne formulent pas seulement une pensée critique envers l'histoire de l'art en tant que théorie, mais aussi à l'égard du musée dans ce qu'il a de plus tangible. Par ailleurs, en considérant la récupération médiatique qui met en avant le caractère scandaleux de ses performances, ainsi qu'institutionnelle mettant en exergue la problématique de l'exhibition sexuelle, il est possible d'observer une crise dans la réception de son œuvre, qui peut faire appréhender son impertinence comme de la grossièreté. En assimilant sa réflexion artistique à sa critique institutionnelle, Deborah de Robertis formule ainsi une pensée audacieuse des rapports idéologiques au regard du modèle féminin, tout en adhérant au fait que la peinture puisse donner un sens au corps de la femme.

Auteur

Quentin Petit Dit Duhal

Université Paris Nanterre

quentinpetitdd@hotmail.fr

Œuvres citées

Bakker, Nienke, Cogeval, Guy, Pludermarcher, Isolde, *et al.*, *Splendeurs & misères : images de la prostitution 1850-1910*, Paris, Musée d'Orsay : Flammarion, 2015.

Berkeley, George, *Principes de la connaissance humaine* [1710], Paris, GF-Flammarion, 1991.

Blessing, Jennifer (dir.), *L'art et le corps*, Paris, Phaidon, 2016.

Boucher, Mélanie, « Pour une histoire du corps muséifié : les images schématiques en performance », *Culture & Musées*, 29, 2017, p. 81-96, https://journals.openedition.org/culture-musees/1100 (consulté le 08.04.2019).

Bouton, Éloïse (consulté le 23.04.2019) : « Entretien avec Deborah de Robertis : Nudité politique vs. exhibition sexuelle », 9 février 2016. http://eloisebouton.org/article/142/entretien-avec-deborah-de-robertis-nudite-politique-vs-exhibition-sexuelle/.A

Caillet, Aline, « Le *re-enactment* : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, n° 17, 2013, http://marges.revues.org/153 (consulté le 18.04.2017).

Clair, Jean, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1989.

Cogeval, Guy, Galifot, Thomas, Pohlmann, Ulrich, *et al.*, *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*, Paris, Musée d'Orsay : Hazan, 2015.

Corbel, Laurence, « À rebrousse-poil : d'une histoire de l'art revue et relue par les artistes », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 4, 2, 2009, p. 125-130, https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-2-page-125.htm (consulté le 09.04.2019).

Creissels, Anne, « Que font les femmes dans le temple des muses ? », *Repères, cahier de danse*, vol. 38-39, 1, 2017, p. 27-30, https://www-cairn-info.faraway.parisnanterre.fr/revue-reperes-cahier-de-danse-2017-1-page-27.htm (consulté le 08.04.2019).

Delpeux, Sophie, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.

Diter, Kevin, « Nancy Fraser, *Le féminisme en mouvements. Des années 1960 à l'ère néolibérale* », *Lectures*, Les comptes rendus, 2012, http://journals.openedition.org/lectures/10031 (consulté le 24.03.2018).

Gallot, Clémentine, « Deborah De Robertis : nue debout », *Libération*, 2 janvier 2017. http://next.liberation.fr/arts/2017/01/02/deborah-de-robertis-nue-debout_1538684. (consulté le 25.05.2019)

Goumarre, Laurent, *Le nouveau rendez-vous*, « Arts et sexe », *France Inter*, 25 janvier 2016. https://www.franceinter.fr/emissions/le-nouveau-rendez-vous/le-nouveau-rendez-vous-25-janvier-2016 (consulté le 22.04.2019)

Maison Rouge, Isabelle de, *Le mythe de l'artiste : au-delà des idées reçues*, Paris, Le Cavalier bleu éditions, 2017.

Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 1975, p. 6-18.

Nachtergael, Magali, « Jusqu'où va la vision ? Points de vue, prises de pouvoir et contrôle de l'image dans la culture visuelle féministe », in Bartholeyns, Gil (dir.), *Politiques visuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2016, p. 45-62.

Porhel, Vincent, Zancarini-Fournel, Michelle, « 68', révolutions dans le genre ? », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 29, 2009, p. 7-15.

Quignard, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

Ramos, Julie (dir.), *Le tableau vivant ou L'image performée*, Paris, Mare & Martin, INHA, 2014.

Robertis, Deborah de, « Olympia », 2016, vidéo de 9 minutes, https://vimeo.com/153984661. (consulté le 12.02.2019)

Robertis, Deborah de, « #MeToo, l'émancipation par le regard », *Cours petite fille ! #metoo #timesup #noshamefist*, Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2019, p. 109-116.

Schicharin, Luc, « 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 (consulté le 03.04.2019).

Solomon-Godeau, Abigail, *Chair à canons : photographie, discours, féminisme*, Paris, Éditions Textuel, 2016.

Zabunyan, Elvan, « Écrire et créer, entre théorie et pratiques. Enjeux contemporains du travail des artistes intellectuelles féministes », *Loin des yeux près du corps : entre théorie et création*, Montréal, Galerie de l'UQAM : Éditions du Remue-ménage, 2011, p. 134-139.