

---

## L'ouvrage d'Arachné. La résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois

Anne Creissels

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/326>

DOI : 10.4000/imagesrevues.326

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

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

### Référence électronique

Anne Creissels, « L'ouvrage d'Arachné. La résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois », *Images Re-vues* [En ligne], 1 | 2005, document 3, mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/326> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.326>

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# L'ouvrage d'Arachné. La résistance en œuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois

Anne Creissels

---

- 1 En proposant de considérer certaines formes de l'art contemporain comme travaillées par la figure d'Arachné, je souhaiterais définir les modalités d'un « travail du mythe ». L'histoire d'Arachné, contée en détail par Ovide<sup>1</sup>, met en scène de manière paradigmatique la question de l'affirmation dans son lien à la soumission. Arachné, pour avoir osé revendiquer son autonomie et un savoir faire dans l'art du tissage au moins égal à



celui d'Athéna, se trouve transformée en araignée. Parce qu'elle se met en rivalité avec les dieux, Arachné peut être vue comme une figure de l'artiste créateur. En cherchant à sortir de sa condition (de femme mortelle), elle manifeste la volonté d'échapper à un certain déterminisme, de remettre en question aussi certains fondements. Si ce défi relève pour les Grecs de l'hybris, ou excès d'orgueil, nécessairement sanctionné par les dieux<sup>2</sup>, il pourrait aussi désigner, décontextualisé par un regard contemporain, la difficulté qu'il y a à s'affirmer en tant que sujet, en tant qu'artiste et a fortiori en tant qu'artiste femme. Des toiles brodées de Ghada Amer aux araignées de Louise Bourgeois en passant par les micro-inscriptions de Mona Hatoum, s'affirment précisément des stratégies paradoxales de figuration et de résistance. Entre dénonciation et énonciation, ces œuvres pourraient mener à évaluer les possibilités d'échapper, à travers la production artistique, à certaines déterminations.

- 2 Dans le duel qui l'oppose à Athéna, Arachné, simple mortelle, ne peut s'en sortir qu'en abdiquant, en reconnaissant la supériorité de la déesse. En l'affrontant et en ne tenant

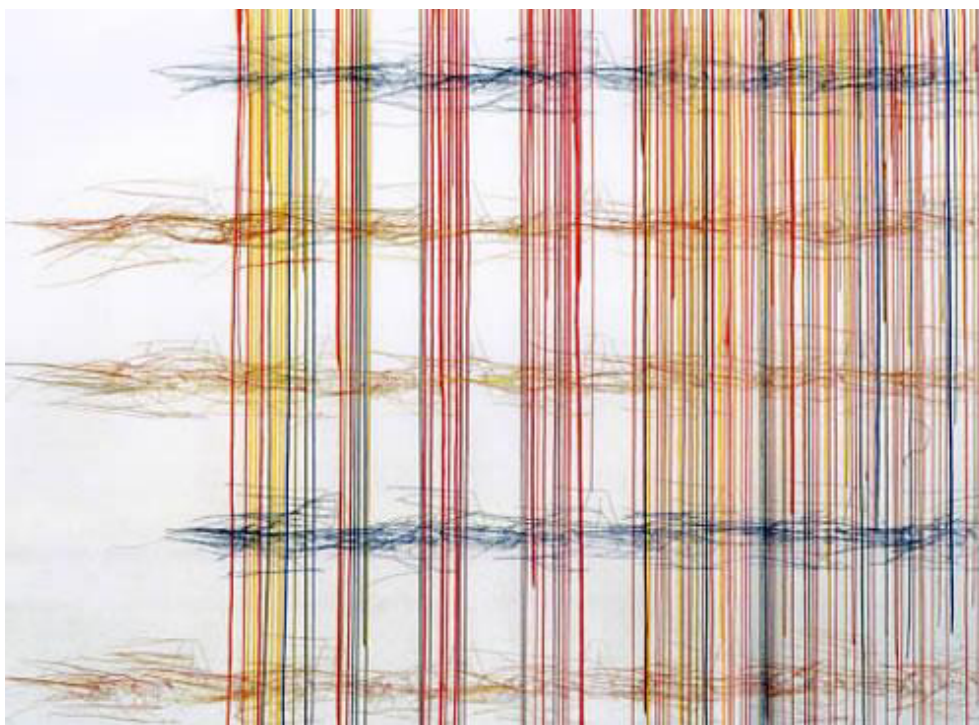
pas compte de ses avertissements, elle court à sa perte. En revanche, elle déstabilise Athéna et l'oblige à user de sa force et à manifester sa colère. Aux métamorphoses figurant sur les marges de l'ouvrage de la déesse et destinées à la mettre en garde (en montrant le sort des mortels ayant osé affronter les dieux), Arachné répond par d'autres métamorphoses. Sa tapisserie décrit la bassesse des dieux n'hésitant pas à s'animaliser pour abuser de jeunes mortelles. Cet ouvrage critique, dénonciateur et parfaitement réalisé irrite au plus haut point Athéna qui, après l'avoir déchiré, frappe de sa navette son auteur. Arachné, ne supportant pas l'humiliation, se pend. Au suicide d'Arachné, Athéna préfère cependant la punition, la métamorphose plutôt que la mort. En la ramenant à la vie et en la transformant en araignée, elle sanctionne l'arrogance d'Arachné en même temps qu'elle reconnaît, par le choix de cet animal, son excellence dans l'art de tisser. Ainsi que le note Françoise Frontisi, cette reconnaissance implique cependant la privation : Arachné, devenue araignée, est contrainte à produire un ouvrage sans couleur, à partir d'un seul fil, quasi transparent<sup>3</sup>.

- 3 En défiant les lois, Arachné les reconnaît comme telles et témoigne d'une forme de soumission. Son désir de reconnaissance est paradoxal : être reconnue comme hors la loi. Aussi ne supporte-t-elle pas la colère de la déesse et préfère-t-elle se donner la mort. Désirant s'affirmer mais n'assumant pas jusqu'au bout de faire front, Arachné incarne un paradoxe : celui de vouloir bousculer une hiérarchie ou un pouvoir, sans en transformer les règles ou les conditions d'exercice. A cet égard, la figure d'Arachné pose la question de savoir dans quelle mesure il est possible de revendiquer son autonomie dans le cadre d'un système de domination, et surtout par quels moyens. L'attaque frontale d'Arachné mène au renforcement du pouvoir et sa tentative d'affirmation à la soumission. Son échec incite à examiner d'autres possibilités, de la micro-affirmation à la résistance cachée, qui entretiendraient avec le pouvoir un rapport plus complexe. L'araignée, en ce sens contre-figure d'Arachné, pourrait bien constituer le modèle d'une inscription paradoxale entre invisibilité et prolifération, fascination et dégoût.
- 4 Le combat d'Arachné était perdu d'avance et son sort défini au préalable. Débordant du cadre, repoussant les limites, dans un processus de métamorphose avant sa métamorphose, Arachné est en effet monstrueuse avant même d'avoir été rendue monstre, araignée. Elle incarne le danger qu'il y aurait à bousculer la hiérarchie, à franchir la limite qui sépare les humains des dieux. Métamorphosée en araignée, elle donne à voir le franchissement d'une autre limite, celle qui sépare les hommes des animaux. A travers l'histoire d'Arachné, se trouve posée à plusieurs niveaux la question des limites et, par là, de la mesure. La démesure d'Arachné réside dans son désir illimité de reconnaissance, dans sa soif d'excellence et de beauté. Que cette quête ait pour lieu d'expression l'ouvrage d'art, confère au mythe sa force métaphorique. De la composition académique et édifiante de la déesse au flux d'images érotique et critique d'Arachné, de la toile figurative en couleur de la tisserande à la toile abstraite et presque imperceptible de l'araignée, de l'inscription sur une surface plane à l'inscription dans l'espace, ce sont des modalités de l'art qui se déclinent, jamais anodines, toujours stratégiques. Les œuvres de Ghada Amer, Mona Hatoum et Louise Bourgeois pourraient bien à cet égard conduire à envisager la mise en jeu de la soumission comme un outil critique de résistance.

## Engager sa soumission

- 5 De la pattern painting à Annette Messager, la tapisserie, la broderie et la couture constituent un motif récurrent dans l'art des trente dernières années. Le fil renvoie évidemment à beaucoup de mythes : les 3 Grées, Ariane ou encore Pénélope. Métaphore de la vie qu'on déroule et qu'on coupe, du chemin salvateur ou de l'union indéfectible, le fil est souvent associé à des figures féminines. Une lecture essentialiste pourrait mener à voir, dans l'usage du fil par des artistes femmes, l'affirmation d'une spécificité féminine. La diversité des propositions ne permet pas cependant de les réunir aussi facilement. Il semble même que certaines œuvres puissent être vues comme des prises de position vis-à-vis de cette prétendue spécificité féminine, témoignant de stratégies paradoxales d'affirmation en tant que femme artiste. Si l'utilisation dans une production artistique de ces techniques, a priori marquées au féminin, engage bien quelque chose de la féminité, il serait réducteur de penser que cet usage est synonyme d'affirmation essentialiste. Ce serait dénier toute possibilité de dimension critique et reconduire ainsi un schéma simplificateur dans lequel être une femme et introduire dans sa pratique artistique des techniques dites féminines constituerait nécessairement une affirmation de nature féminine.

Fig. 1



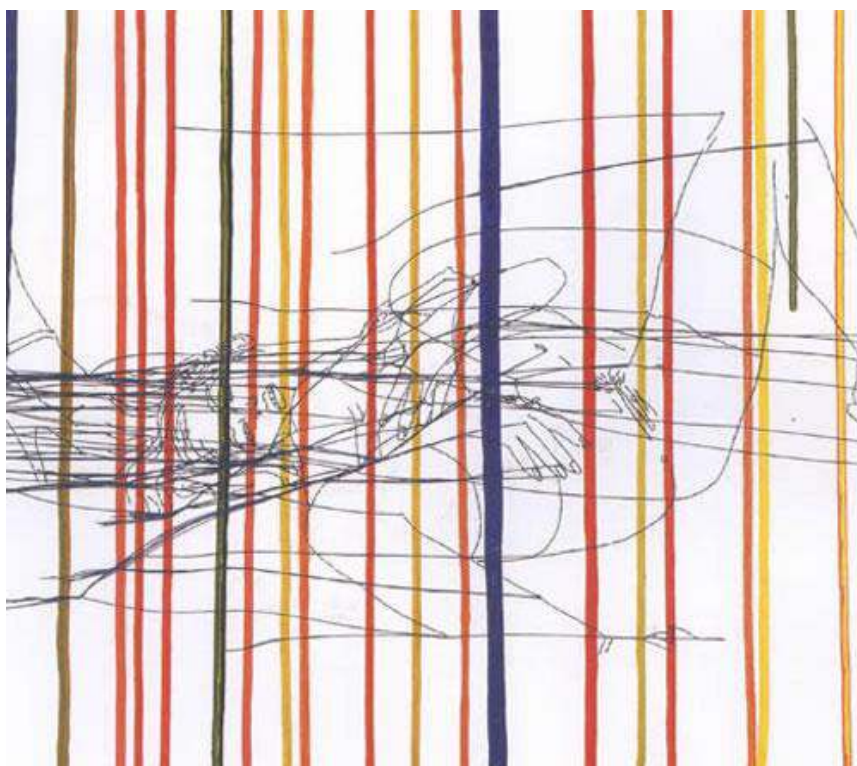
Ghada Amer, *Big Drips*, 1999, acrilique, broderie et gel medium sur toile, Galerie Deitch, New York, [www.deitch.com](http://www.deitch.com)

Avec l'aimable autorisation de la galerie.

- 6 La broderie est précisément le moyen d'expression que Ghada Amer, artiste contemporaine d'origine égyptienne résidant à New York, a choisi. En brodant non seulement sur des objets ou vêtements mais aussi sur des toiles tendues sur châssis, parfois de grand format, Ghada Amer tend à brouiller la frontière entre objet et

peinture, savoir faire artisanal et production artistique. Ses œuvres, et singulièrement celles mêlant broderie et acrylique sur toile exécutées entre 1995 et 2001, témoignent d'une grande complexité (fig.1). Sur les plus récentes, apparaissent tout d'abord de grandes coulures, semblant inscrire cette production dans une tradition picturale expressionniste abstraite<sup>4</sup>. Un regard plus attentif et plus rapproché permet de voir tout un réseau de fils et de motifs brodés en surimpression (fig. 2). Ces images brodées sont celles, difficilement lisibles, de femmes nues, jambes écartées, têtes renversées. On passe ainsi imperceptiblement des coulures de peinture, aux fils colorés, aux corps figurés de femmes. Ces images, reproduites à la broderie, sont extraites de magazines érotiques *a priori* destinés à alimenter les fantasmes d'un public masculin.

Fig. 2



Ghada Amer, *Big Drips*, 1999, acrylique, broderie et gel medium sur toile (detail), Galerie Deitch, New York

[www.deitch.com](http://www.deitch.com)

Avec l'aimable autorisation de la galerie.

- 7 Ghada Amer engage, à travers ces toiles, plusieurs stéréotypes de la féminité : la broderie constitue en effet le savoir faire féminin par excellence ; par ailleurs le statut d'objet sexuel est globalement dévolu à la femme. L'artiste parle de l'aberration que paraît constituer ce travail en ce qu'il participe d'une double soumission de la femme, celle-ci brodant en quelque sorte l'image de sa propre aliénation<sup>5</sup>. En assumant, en revendiquant même, cette ambiguïté, Ghada Amer suggère que le déplacement des identités, rendu possible par un brouillage des frontières, opère une réelle subversion<sup>6</sup>. Ces toiles, semblant répondre à une logique établie de consommation par le regard masculin de la femme-image, en sapent néanmoins les fondements. Si la composante sexuelle des images pornographiques est affirmée avec la pénétration de la toile par l'aiguille, elle est au contraire atténuée au niveau des images par les fils dépassant du

motif, qui en altèrent la lecture et rendent incertains ses contours. De plus, ces corps de femmes, par la reproduction en pointillés, perdent leur caractère charnel, simples motifs peu aptes à susciter le désir. Les coulures de peinture contribuent encore à mettre à distance ces images du corps de la femme en créant un réseau de contrastes colorés dans lequel les motifs brodés sont pris, se trouvant parfois comme effacés. Sur certaines toiles, les coulures ou rayures de peinture forment d'ailleurs avec les motifs brodés une trame renvoyant au tissage (et sont en effet tissés ensemble peinture et broderie, motifs et couleurs).

- 8 Cette complexité formelle participe en fait d'une vaste mise en critique d'un fonctionnement hiérarchique fondé sur des oppositions simples (peinture/broderie, homme/femme, image/spectateur, libération/soumission, orient/occident). Par l'investissement d'un pôle défini par le pôle prétendument opposé, Ghada Amer empêche toute assignation, se refusant à toute valorisation ou toute dénonciation tranchée. Au delà d'une opposition simple, elle incite à une prise en compte nuancée des enjeux relatifs à l'image et à l'identité sexuée. Engageant diverses formes de soumission de la femme, elle oblige à un questionnement sur la notion de libération, sinon de liberté. Des coulures de peinture semblant maculer les corps de femmes aux trous effectués par l'aiguille dans la toile, du travail répétitif et aliénant de broderie à la reproduction des corps réifiés, se déclinent diverses formes de violence et d'enfermement. A cet égard, on pourrait considérer ces toiles comme des pièges tendus par l'artiste, tant le plaisir rétinien qu'elles procurent rend le spectateur complice de cet assujettissement généralisé.
- 9 Renvoyant dos-à-dos enfermement dans la tradition et pseudo-libération capitaliste, Ghada Amer définit une position d'appropriation et de critique simultanées, ni nostalgique, ni révolutionnaire. Loin de revendiquer une quelconque pureté (du médium ou de l'art), elle mêle volontairement les niveaux et les domaines. Et c'est paradoxalement en assumant un savoir-faire, qui pourrait limiter son expression à une pratique artisanale, qu'elle développe une réflexion critique. En considérant l'espace traditionnel du tableau comme lieu de pouvoir, Olivier Zahm a proposé de voir le travail de Ghada Amer comme relevant d'une stratégie foucaldienne des micro-rapports de force, où les motifs brodés s'inscrivent du côté de la pluralité et de la dissémination<sup>7</sup>. Il souligne par là ce qu'il pourrait y avoir de résistance dans ce travail. Il est vrai que Ghada Amer pose la question, centrale chez Foucault, de savoir comment s'opposer au pouvoir alors qu'on en est un des rouages<sup>8</sup>. Mais, plus spécifiquement, il me semble qu'elle pointe ce qui affleure dans le mythe d'Arachné, à-savoir le fait que l'affirmation en tant que sujet soit intrinsèquement liée à une forme de soumission.
- 10 La réflexion engagée par Judith Butler, dans *La vie psychique du pouvoir*, permet de mettre en lumière cet aspect de l'œuvre, en s'interrogeant sur les liens complexes existant entre affirmation et soumission<sup>9</sup>. Le terme d'assujettissement, sur lequel elle insiste, condense un paradoxe et manifeste une ambivalence, en définissant à la fois ce qui aliène et ce qui pourrait marquer l'avènement du sujet. Selon elle, « Il n'y a pas de formation du sujet sans un attachement passionné à l'assujettissement »<sup>10</sup>. En tentant de définir une « vie psychique du pouvoir », Butler pose la question de savoir comment envisager une résistance quand l'assujettissement prend forme dans la psyché (incluant l'inconscient). Il semble que le travail de Ghada Amer mette précisément l'accent sur la difficulté qu'il y a à s'émanciper d'images, certes stéréotypées mais également constitutives de la féminité. En reproduisant ces clichés et en investissant les fantasmes

liés à l'imagerie de la femme, l'artiste entreprend un travail de déconstruction, nécessairement ambigu car inassimilable à un rejet pur et simple qu'elle sait sans doute impossible ou voué à une réaffirmation du masculin, et par-là de l'opposition homme/femme. Cette stratégie de figuration oblige à s'interroger plus largement sur la possibilité d'une résistance cachée et les risques et enjeux inhérents à une prise de position de ce type.

## Tisser sa perte

- 11 L'œuvre de Mona Hatoum (artiste d'origine palestinienne, née à Beyrouth et travaillant à Londres) intitulée *Recollection*, de 1995 (fig. 3), procède elle aussi d'une forme de savoir-faire détourné ainsi que d'une micro-inscription. Il s'agit d'une installation constituée de petites boules de cheveux réparties sur le parquet et dans divers recoins d'une grande salle. Quasi imperceptibles, ces objets sont le résultat d'un patient travail de tissage (comme le montre un métier à tisser sur une table), par l'artiste, de ses propres cheveux récoltés durant six ans. Catherine de Zegher a souligné combien ces petites toiles de cheveux roulées pouvaient susciter des réactions de fascination et de rejet à la fois<sup>11</sup>. Si elles occupent l'espace de manière infime, elles l'envahissent néanmoins à la manière de la poussière accumulée, relevant d'un mode de présence paradoxal, traces du corps et du passé autant qu'objets présents. *Recollection* met ainsi en scène simultanément la perte du corps et sa présence, donnant forme, de manière exemplaire, à la notion complexe de souvenir.

Fig. 3



Mona Hatoum, *Recollection*, 1995, installation, White Cube, Londres,  
[www.whitecube.com](http://www.whitecube.com)  
Avec l'aimable autorisation de la galerie.

- 12 Les résidus du corps, qu'habituellement on cherche à éliminer des surfaces sur lesquelles ils se trouvent, sont exploités dans cette installation. Sorte de micro-suicide, l'œuvre expose des fragments détachés du corps et définit une pratique artistique singulière. Telle l'Araignée, l'artiste produit littéralement à partir de son propre corps suivant un principe d'auto-alimentation. Si ces tissages de cheveux évoquent la toile d'araignée, la forme qu'ils décrivent suggèreraient davantage des abris. Dans tous les cas, il y a quelque chose d'animal dans cette présence organique, comme si cette disposition ne pouvait être sciemment celle d'un humain, et ne pouvait avoir qu'échappé à un contrôle. Ces boules de cheveux gênent en fait par leur présence ténue et leur caractère parasite. Ces petites formes contenantes, ou en devenir, évoquent une possible prolifération, leur caractère imperceptible renforçant cette « sensation de masse », liée à l'angoisse d'invasion, décrite par Elias Canetti<sup>12</sup>. L'installation rend en ce sens évident le passage d'un sentiment de puissance (face à des éléments si faciles à détruire) à un sentiment de peur.
- 13 Mona Hatoum engage pour ce faire un attribut de sa féminité. La chevelure, partie du corps de la femme fortement érotisée, tend à devenir ici objet de dégoût, les cheveux tombés renvoyant en effet à un corps trop naturel, périssable. En ramenant au corps et à la corporéité, l'artiste empêche toute idéalisation. Cependant, les cheveux, loin d'être simplement laissés épars, sont tissés, marquant le passage du fil au tissu, de l'unité à l'ensemble, de la matière à la forme et du naturel au construit. Par extension, le corps de la femme est défini dans toute sa complexité, irréductible au statut d'objet de désir ou de dégoût, à la fois organisme vivant et construction culturelle. En investissant son propre corps, Mona Hatoum oblige le spectateur à une confrontation à l'œuvre par le corps, concevant le rapport œuvre/spectateur sur le modèle d'une relation entre deux corps. A cet égard, le tissage, au cœur de cette œuvre, fait figure de métaphore, le terme grec de *symplegma* désignant, comme le souligne Françoise Frontisi, à la fois l'entrelacement des fils et celui de deux corps<sup>13</sup>.
- 14 Dans un coin de la pièce, sur le rebord d'une fenêtre, se trouve posé un savon sur lequel des poils pubiens sont comme restés accrochés. Ce détail périphérique de l'installation met l'accent sur le lien entre confrontation au corps de l'autre et sexualité en renvoyant plus clairement encore à l'intimité. Le passage des cheveux aux poils marque ainsi le glissement d'un corps encore potentiellement idéal à un corps charnel et sexuel et donne plus largement forme au déplacement des frontières entre objet et corps, public et privé, fonctionnel et sexuel. Dans cette œuvre, les objets faits de traces du corps participent d'une forme de contamination : l'espace devient organique et sexuel. En forçant à une confrontation avec son intimité, l'artiste force également l'intimité du spectateur. Cette érotisation de l'espace définit le rapport œuvre/spectateur sur le modèle d'un corps à corps altérant.

Fig. 4



Mona Hatoum, *Jardin public*, 1993, fer forgé peint, cire ; poils pubiens, White Cube, Londres  
[www.whitecube.com](http://www.whitecube.com)

Avec l'aimable autorisation de la galerie.

- 15 L'œuvre intitulée *Jardin public*, de 1993 (fig. 4), manifeste plus explicitement encore ce passage de l'objet au corps, du neutre à l'intime, du corps au sexe et de l'érotisme à la violence. Mona Hatoum engage une déconstruction du corps-objet, et par-là d'une image stéréotypée de la féminité, et ce paradoxalement à travers la construction d'un objet-corps. Il s'agit d'une chaise d'extérieur en fer sur l'assise de laquelle Mona Hatoum a disposé des poils pubiens (fig. 5): une chaise/pubis anthropomorphe et sexuée<sup>14</sup>. Cette pièce, métaphore possible de la femme-objet, manifeste à la fois l'invisibilité de la femme et sa réduction pure et simple au sexe. *Jardin public* met efficacement en scène la réification de la femme et, en donnant corps à ce fantasme, en dévoile à la fois l'absurdité et la violence. Si le corps de la femme est un objet public, on peut littéralement s'asseoir dessus. En sexuant et en sexualisant objets et espaces, l'artiste met le spectateur face à la réduction, du corps au sexe, infligée à la femme.

Fig. 5



Fig. 5 Mona Hatoum, *Jardin public*, 1993, fer forgé peint, cire ; poils pubiens (détail), White Cube, Londres

[www.whitecube.com](http://www.whitecube.com)

Avec l'aimable autorisation de la galerie.

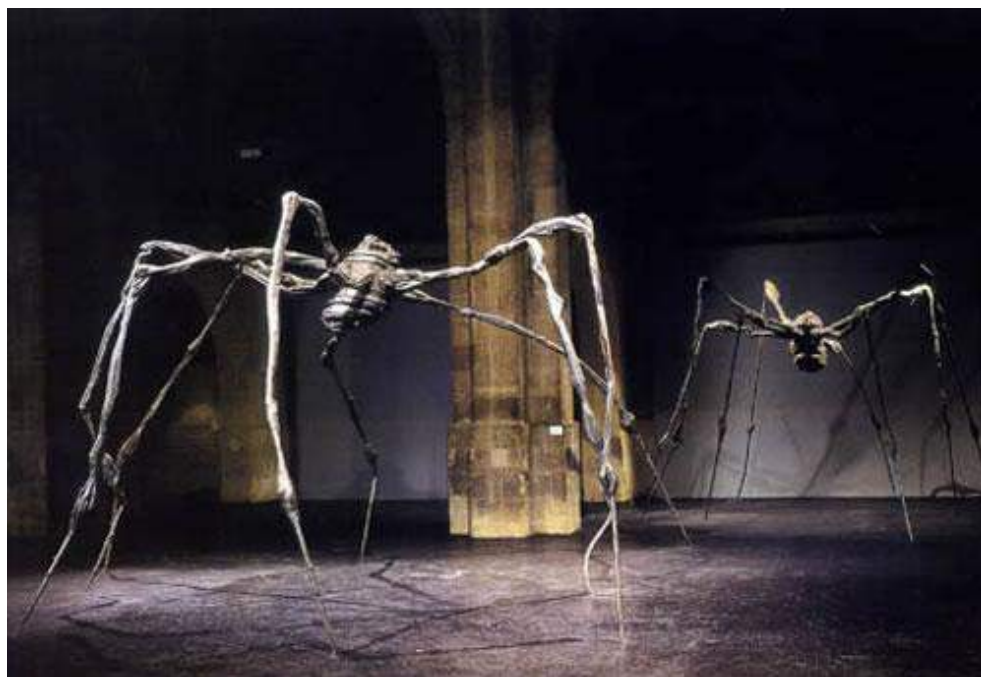
- 16 Ces œuvres, qui exploitent l'effet que le corps sexué fait sur l'autre, sont une réflexion sur les liens de la vue aux affects. Mieke Bal a montré comment le fait d'avoir à se rapprocher de certaines œuvres pour voir obligeait à passer d'un domaine à un autre et créait un vertige ou un malaise chez le spectateur. Elle a pu ainsi définir l'acte de regarder comme une activité dangereuse<sup>15</sup>. Les micro-inscriptions de Mona Hatoum, en définissant une stratégie d'affirmation entre l'à peine visible et le trop présent, constituent une résistance au regard, et forcent par-là même l'attention et les affects. Ces inscriptions du corps et du sexe, destinées non seulement au regard mais au corps du spectateur, ne peuvent être vues sans angoisse. Plutôt que de mettre à distance la corporéité de la femme, Mona Hatoum oblige à une prise en compte de la corporéité du spectateur (homme ou femme). En mettant ainsi le spectateur en position de passivité, elle tend à brouiller la frontière entre sujet et objet. Et c'est paradoxalement en investissant le concept de femme-objet ou de femme-sexe qu'elle met en critique une répartition sexuée des rôles et une image réductrice de la femme. La capacité de l'œuvre à affecter le spectateur (son pouvoir de métamorphose) mène à interroger les limites d'une résistance envisagée comme contre-pouvoir.

## Faire peur

- 17 Si les araignées de Louise Bourgeois (une série de sculptures débutée dans les années 90) génèrent elles aussi un rapport à l'œuvre impliquant le corps, c'est par un procédé en quelque sorte inverse, de grossissement démesuré (fig. 6). La figure de l'araignée, (bien qu'investie par Louise Bourgeois d'une valeur positive et de qualités maternelles<sup>16</sup>), cristallise des peurs enfantines, protectrice et terrifiante à la fois,

fascinante et répugnante. Avec ses gigantesques araignées, Louise Bourgeois met clairement le spectateur en position d'enfant et procède plus largement à une forme d'inversion des rôles. Le spectateur est rendu petit, rampant, animal, comme traqué par des bêtes plus grosses que lui. Le changement d'échelle et de place, que ces œuvres imposent, entraîne une perception différente du corps et de l'identité. Par cette mise au sol ou mise à plat, s'engage une négation de la nature humaine, une perte d'identité, laquelle a été exemplairement décrite par Kafka<sup>17</sup>. S'éclaire de la sorte le lien entre peur et métamorphose, quand à la peur de l'animal se superpose la peur de devenir animal.

Fig. 6



Louise Bourgeois, *Spider*, 1995, acier, 326x757x706, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris  
[www.paris.fr/musees](http://www.paris.fr/musees)

PMVP/JOFFRE. Avec l'aimable autorisation de l'ADAGP.

- 18 L'animalisation, perceptible à travers cette œuvre, pourrait être vue comme une volonté de prise de pouvoir par l'artiste, et définir plus largement l'art comme lieu d'expression de rapports de force. Ces araignées montrent en ce sens ce qui relie création et métamorphose. Celle-ci, métaphore possible de l'acte créateur, est aussi, comme le rappelle le mythe d'Arachné, le châtement encouru par celui ou celle qui ose se mesurer aux dieux, révélant ce qui dans l'art relève d'une perte de soi. Cette perte de soi, que matérialise l'araignée, est certainement le prix à payer pour ce désir de métamorphose des autres et du monde, ce rêve de toute puissance, que nourrit l'art. Par leur caractère monumental, les araignées de Louise Bourgeois incarnent simultanément ce désir illimité et la monstruosité qu'il engendre. L'animalisation donne ainsi forme au dépassement des limites en jeu dans l'acte créateur.
- 19 L'araignée géante, intitulée *Maman*, de 1999, semblant guetter sa proie, constitue comme un dispositif de surveillance<sup>18</sup>. Cette répartition spatiale implique une perte de contrôle pour le spectateur qui se trouve comme observé alors même qu'il semble en position de voir<sup>19</sup>. Louise Bourgeois rend ici évidente la dimension cathartique de l'art

et sa capacité à agir sur le spectateur, ce dernier ayant à affronter l'œuvre avec ses angoisses et à résister physiquement à un sentiment d'oppression. Cette perte de contrôle et d'assurance renvoie certainement à une position d'enfant, et à des ressentis de l'enfance que Louise Bourgeois juge fondateurs de son art. L'œuvre fait clairement référence à la mère de l'artiste et au travail de la tapisserie qui la définit. Mise en scène du rapport à l'autorité et au pouvoir, cette œuvre évoque plus largement la transmission (celle du savoir-faire, mais aussi celle des affects) et soulève la question de la position à adopter face à une figure du pouvoir écrasante. Si elle peut être vue comme une métaphore de la femme artiste, l'araignée incarne aussi la monstruosité. Femme-phallique, elle est cette mère castratrice ou ce vagin denté, cette image terrifiante de la femme, d'un pouvoir féminin.

- 20 La démesure (avec tout ce qu'elle implique de modèle, de rivalité, de limite) est au cœur de l'histoire d'Arachné ; elle apparaît aussi centrale dans l'œuvre de Louise Bourgeois. L'araignée géante figure ainsi la démesure du créateur en même temps que ses limites. La question de l'affirmation est éminemment liée à celle du pouvoir. S'affirmer contre un pouvoir, c'est toujours vouloir prendre le pouvoir et finalement renforcer ce pouvoir. A cet égard, Arachné et Athéna apparaissent bien comme une seule et même figure, incarnation paradoxale du pouvoir et de l'émancipation. L'araignée, figure emblématique de l'œuvre de Louise Bourgeois, est à la fois une extension de l'artiste et une figure de la mère. Elle donne forme simultanément au pouvoir et au contre-pouvoir. Comment s'émanciper face au modèle quand l'autre est une partie de soi : Comment alors envisager une résistance au-delà de toute opposition simpliste (dominant/dominé, homme/femme ou œuvre/spectateur) : Ce sont les questions que pose, entre autres, l'œuvre de Louise Bourgeois.
- 21 Si la figure d'Arachné semble travailler les œuvres de Louise Bourgeois, Ghada Amer et Mona Hatoum, ces productions contemporaines travaillent en retour l'image de la femme véhiculée par le mythe et par l'idéologie dominante qu'il soutient. Elles interrogent le rapport au pouvoir et engagent des manières de résister plus paradoxales que frontales. C'est en investissant des clichés (de la femme soumise à la femme phallique), que ces artistes mettent en critique une prétendue spécificité féminine, et remettent en question certaines déterminations. Cette ambivalence assumée oblige à penser un double mouvement, certainement propice à la déconstruction du mythe de l'artiste créateur (masculin et tout puissant) et à l'émergence d'une forme d'iconoclasme salvateur.

---

## NOTES

1. Ovide, *Les Métamorphoses*, VI, 1-145.

2. « La faute d'Arachné nous ramène une fois de plus à l'hybris, cet excès d'orgueil qui insupporte les dieux ». Françoise Frontisi-Ducroux, *L'homme-cerf et la femme-araignée, figures grecques de la métamorphose*, Gallimard, Paris, 2003, p. 250.

3. « Condamnée à travailler sans cesse le fil auquel elle s'est pendue, et que, sous sa forme actuelle, elle fait continuellement sortir de son ventre, la nouvelle Arachné fait certes

l'admiration des savants et des géomètres. Un seul fil pourtant ne suffit pas à faire un vrai tissage, encore moins le tissage matrimonial à quoi rêvent les jeunes filles grecques. Réduite au seul fil féminin de la trame qui lui sort du ventre, et qu'elle entrelace sur lui-même, elle est privée de la chaîne masculine, exclue par conséquent du véritable *symplegma*, de l'union sexuelle reproductive. (...) Arachné la tisserande, peintre somptueuse des amours des dieux, à jamais interdite de sexe, de couleurs et d'images ». Françoise Frontisi, *L'homme-cerf et la femme-araignée*, op. cit., p. 270-271.

4. Partant de ce constat, Nehama Guralnik montre combien l'œuvre de Ghada Amer constitue en fait, à tous les niveaux, une remise en question de l'expressionnisme et, plus largement, des mythes qui soutiennent le modernisme. Nehama Guralnik, « An Accomplice Despite Himself : On the Works of Ghada Amer », in cat. expo. *Intimate Confessions*, Tel Aviv Museum of Art, 15 juin-2 septembre 2000, p. 90-85.

5. « Coudre pendant des jours des images de femmes tirées de revues pornographiques destinées aux hommes est une aberration. Ici je participe de la double soumission de la femme : la femme qui coud et la femme qui coud sa propre image déformée !! ». « Interview de Ghada Amer par Xavier Franceschi », in cat. expo. *Ghada Amer*, Espace Jules Verne, Centre d'Art et de Culture, Brétigny-sur-Orge, 30 septembre-5 décembre 1994.

6. Olu Oguibe parle ainsi de « transformative acquiescence » pour définir la position ambiguë de Ghada Amer et le potentiel subversif de son œuvre. Olu Oguibe, « Ghada Amer », in cat. expo. *Intimate Confessions*, op. cit., p. 84-74.

7. Olivier Zahm, « Désinvolte et l'air de rien », in cat. expo *Ghada Amer*, Espace Jules Verne, Centre d'Art et de Culture, Brétigny-sur-Orge, 30 septembre-5 décembre 1994.

8. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975, § « Le panoptisme », p. 228-264.

9. Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*, traduit de l'américain par Brice Matthieussent, Editions Léo Scheer, Paris, 2002.

10. Judith Butler, *La vie psychique du pouvoir*, op. cit., p. 113.

11. Catherine de Zegher, « Recollection : about Losing and Being lost », in Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher, *Mona Hatoum*, Phaidon, 1997, p. 88-105.

12. Elias Canetti, *Masse et puissance*, traduit de l'allemand par Robert Rovini, Gallimard, 1966, § « La métamorphose », p. 355-407.

13. Françoise Frontisi, *L'homme-cerf et la femme-araignée*, op. cit., p. 235.

14. Mona Hatoum fait par ce titre référence à l'étymologie commune des mots « pubis » et « public ». « Michael Archer in conversation with Mona Hatoum », in Michael Archer, Guy Brett, Catherine de Zegher, *Mona Hatoum*, op. cit., p. 25.

15. Mieke Bal s'intéresse à des œuvres de Doris Salcedo (une artiste d'origine colombienne) qui mettent également en scène des meubles et des éléments fragiles du corps, imperceptibles au premier abord. Mieke Bal, « Pour une interprétation intempestive », in *Où en est l'interprétation de l'œuvre d'art*, ouvrage collectif dirigé par Régis Michel, Ensba, Paris, 2000, p. 260-265.

16. Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, Flammarion, Paris, 1995, p. 144-149.

17. Kafka, *La métamorphose*, Gallimard, 1928 pour la traduction française.

18. Il est intéressant de noter que Maman a été exposée à la Tate Modern en même temps qu'une autre œuvre de Louise Bourgeois constituée, précisément, de tours de surveillance.

19. Cette position ambivalente du spectateur est mise en scène de façon complexe dans *Spider*, de 1997, le spectateur, invité à s'asseoir dans une cellule sous l'araignée, étant à la fois surveillé et surveillant. Sur cette œuvre, voir Mieke Bal, *Louise Bourgeois' « Spider » : The Architecture of Art-Writing*, University of Chicago Press, 2001.

---

## RÉSUMÉS

Arachné, pour avoir osé revendiquer son autonomie et un savoir-faire dans l'art du tissage au moins égal à celui d'Athéna, se trouve transformée en araignée. Parce qu'elle se met en rivalité avec les dieux, on peut la voir comme une figure de l'artiste créateur. Si ce défi relève pour les Grecs de l'*hybris*, ou excès d'orgueil, nécessairement sanctionné par les dieux, il pourrait aussi désigner, décontextualisé par un regard contemporain, la difficulté qu'il y a à s'affirmer en tant que sujet, en tant qu'artiste et *a fortiori* en tant qu'artiste femme.

Des toiles brodées de Ghada Amer aux araignées de Louise Bourgeois, en passant par les micro-inscriptions de Mona Hatoum, s'affirment précisément des stratégies paradoxales de figuration et de résistance. Entre dénonciation et énonciation, ces œuvres pourraient mener à évaluer les possibilités d'échapper, à travers la production artistique, à certaines déterminations.

## INDEX

**Index chronologique** : XXe siècle

**Thèmes** : arts plastiques, genre

**Mots-clés** : artiste, Amer (Ghada), langage figuratif, Bourgeois (Louise), Hatoum (Mona), politique

**Keywords** : artist, politics, visual language

## AUTEUR

### ANNE CREISSELS

Anne Creissels est agrégée d'arts plastiques. Elle prépare actuellement sous la direction de Eric Michaud une thèse en Histoire et Théorie des Arts à l'EHESS, Paris, intitulé *Le travail du mythe dans l'art contemporain : la différence des sexes en question*. [annecreissels@freesurf.fr](mailto:annecreissels@freesurf.fr)