

Mythe/métamorphose

Anne Creissels

DANS **HORS COLLECTION SCIENCES HUMAINES** 2021, PAGES 468 À 478

ÉDITIONS **LA DÉCOUVERTE**

ISBN 9782348067303

DOI 10.3917/dec.renne.2021.01.0468

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/encyclopedie-critique-du-genre--9782348067303-page-468.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour La Découverte.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

MYTHE/MÉTAMORPHOSE

par Anne Creissels

Quel rôle l'art et les mythes jouent-ils dans la construction et la déconstruction des rapports sociaux de sexe ? Quelle place la métamorphose et l'hybridité, au cœur de nombreux mythes, tiennent-elles dans la résistance aux assignations ? Peut-on conférer à l'art et aux mythes le pouvoir de déplacer les représentations que l'on se fait du féminin et du masculin ?

Avec le mythe, la limite entre récit et fable, réel et figuré devient floue : les notions de temps et d'histoire perdent leur effectivité. Les espèces et les règnes se mêlent, permettant l'épanouissement de figures de la confusion et de l'ambiguïté. La frontière entre les sexes et les frontières du corps et de l'humain tendent à être repoussées. C'est là que réside l'enjeu du mythe, l'attrait qu'il exerce et le danger qu'il représente : dans la promesse d'un renouveau, d'un dépassement des oppositions, d'une émancipation. L'art, porteur en un sens de cette même promesse, entretient avec le mythe un rapport complexe, un rapport d'équivalence, de complémentarité, mais aussi de tension. Ces liens et les opérations parfois contradictoires qui en découlent sont précisément ce qui semble définir un « travail du mythe » qui s'accompagne d'un « travail du genre », en particulier à travers la métamorphose.

La métamorphose tient avec l'hybridité une place tout à fait centrale dans la production artistique. Parce qu'elle permet la transgression, la métamorphose se trouve liée à la question des frontières et de la hiérarchie. Face aux déterminations humaine et sexuée, elle recouvre simultanément les enjeux d'affirmation et de perte de soi, et est porteuse à la fois de la possibilité d'une transformation et du risque d'une dissolution. Très présente dans la mythologie, la métamorphose

manifeste toujours le lien du désir au pouvoir, qu'elle serve aux dieux pour approcher les humains, aux humains pour échapper aux dieux ou encore qu'elle constitue un châtement. Elle rend visible un désir d'emprise sexuelle ou/et morale. Moyen de dépasser sa condition, la métamorphose (et ses opérations de séduction et d'animalisation) est aussi au cœur d'une conception de la sexualité liant sacrifice et transcendance et tendant à conférer au viol une valeur socialisante. Dans cette perspective, le corps féminin devient, de manière privilégiée, l'objet d'une appropriation violente. La métamorphose donne en outre forme au processus de création en montrant un changement d'état et d'apparence. Métaphore de l'acte créateur, elle définit plus spécifiquement ce qui, dans l'art, exerce une force sur les corps (celui du spectateur comme celui de l'artiste), entre transformation et altération. Elle cristallise alors un enjeu majeur : celui d'un possible déplacement, par l'art, des identités.

Le pouvoir totalitaire du mythe

Production mythique et production artistique ont en commun leur dimension symbolique. Ce décalage vis-à-vis du réel, s'il est conçu et lu comme énoncé projectif, devient cependant l'outil d'une transformation du réel, un outil de pouvoir. Les domaines de l'art et du mythe apparaissent ainsi comme fondamentalement ambivalents parce que propres, dans leur dimension idéalisante et leur dessein unificateur, à servir une idéologie dominante, voire totalitaire.

Dans *Mythologies*, Roland Barthes définit le mythe comme ce qui transforme l'histoire en nature et le sens en forme [1957]. Le mythe opère, selon lui, un déplacement qui est une réduction. Véhicule privilégié de l'idéologie dominante, il permet de rendre immuable et universel le contingent. C'est donc une parole dépolitisée, voire dépolitisante, qui sert l'opresseur. Le mythe est partout, apte à épouser les moindres détails de la vie quotidienne afin de mieux instituer la norme en vérité absolue.

Avec *Le Mythe nazi*, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy montrent, à propos du nazisme, de quelle manière la construction du mythe est apparue comme une solution face à une identité allemande morcelée. Moyen privilégié d'identification et de différenciation, le mythe favorise, selon eux, le processus mimétique à la base de l'identité [Lacoue-Labarthe et Nancy, 1991]. Celle-ci suppose en effet l'adhésion

à un corps abstrait, illimité et tout-puissant. À cet égard, Lacoue-Labarthe et Nancy notent combien *Le Mythe du XX^e siècle* de l'idéologue nazi Alfred Rosenberg, paru en 1930, participe de l'élaboration du mythe nazi en véhiculant l'idée d'une puissance du mythe. Cette affirmation identitaire trouve dans le mythe solaire son archétype. En opposant à l'universel l'identité singulière, le mythe permet de dégager une forme pure ; il est, en ce sens, créateur de « type ». Dans le chapitre intitulé « L'État et les sexes », Rosenberg appelle à la reconnaissance de la « polarité éternelle des sexes ». Si cette polarité est entendue comme une complémentarité, elle n'empêche pas Rosenberg d'opposer, à l'homme créateur de type, la femme porteuse de dégénérescence démocratique.

Dans cette reconnaissance de la « polarité éternelle des sexes », s'énonce sans détour un projet d'instrumentalisation de la femme, de rification par la réduction pure et simple à sa fonction naturelle de procréatrice, ainsi qu'Éric Michaud l'a souligné, décrivant plus largement un fonctionnement « sur le modèle de l'art » des totalitarismes [1996]. Les idéaux des avant-gardes tels que l'« œuvre d'art totale » ou la « fabrique de l'homme nouveau » témoignent de ce lien de l'art aux idéologies [Michaud, 1997]. D'où la nécessité d'interroger les mythes qui structurent le domaine de la création.

Les mythes sexués de l'art

La création use volontiers de métaphores sexuelles et trouve dans l'hétérosexualité dominante un modèle dont il n'est pas aisé de se défaire. C'est ainsi que les rapports de l'artiste à l'œuvre, de l'œuvre au spectateur se voient polarisés suivant des modalités certes diverses, mais bien souvent normatives. Dans cette perspective, où sexualité, geste créateur et geste de pouvoir tendent à se recouvrir, le corps féminin (réel, figuré et symbolique) est sans cesse ramené au rang d'objet (de regard, de fantasme, d'appropriation). Car, si les femmes sont quasi absentes de l'histoire de l'art en tant qu'artistes, le corps féminin (et singulièrement le nu féminin), à travers de multiples figures tant mythologiques que bibliques, se trouve être le grand sujet de la peinture, objet du regard et d'un désir conçu *a priori* uniquement comme masculin [Freedberg, 1998].

Le statut particulier du corps féminin dans l'économie des images ainsi que la répartition sexuée des rôles dans l'art ont attiré l'attention

des études féministes. Ce sont des chercheuses, pour la plupart anglophones, avec une formation d'histoire sociale qui, à l'instar de Linda Nochlin, posent, dans les années 1970 et au début des années 1980, la question du genre dans l'histoire de l'art [Nochlin, 1993 ; Parker et Pollock, 1981]. Ces approches relevant de l'analyse culturelle, nourries de marxisme et de psychanalyse, s'attachent à déconstruire le schéma phallogénique au sein de l'art, fondé sur la notion exclusivement masculine de « génie » et une prétendue neutralité de l'art.

Si l'art est phallogénique, instrument de pouvoir et véhicule de l'idéologie dominante, être une artiste femme constitue un paradoxe. Comment prendre position face aux mythes qui structurent l'art et la société ? Face à une tradition de l'art marquée au masculin, comment des artistes femmes choisissent-elles de s'affirmer ? Ces stratégies plus ou moins explicites de résistance révèlent en creux les grands mythes qui travaillent l'art et participent de leur déconstruction.

Avec la volonté d'asseoir une spécificité de la création féminine, certaines artistes ont recours, dans les années 1970, à des mythes fondateurs en marge du système patriarcal. Mais sans doute l'enjeu est-il ailleurs car c'est surtout en engageant une relecture des mythes et en recherchant dans les mythes patriarcaux des traces de subjectivités enfouies, en dévoilant des espaces de résistance et d'affirmation, que les artistes femmes ouvrent de nouveaux champs [Zegher, 1996]. Dans cette perspective, il apparaît nécessaire de « prêter son corps au mythe » [Creissels, 2009].

L'hybridité, au cœur des structures mythique et artistique, travaille en effet cette idéologie de l'art et donne à voir et à penser des métamorphoses possibles, des éventuelles failles du « génie créateur », des espaces d'inscription de subjectivités diverses. Le mythe, marqueur d'identité et véhicule de l'idéologie dominante, ne constituerait-il pas paradoxalement, par sa valeur interprétative, une proposition de décentrement ?

Le potentiel subversif du mythe

Selon les lectures structuralistes, l'apparente charge subversive des mythes – telle celle, exemplaire, des amazones, ces femmes guerrières échappant à l'ordre mâle du mariage – n'est bien souvent qu'une mise en garde visant à renforcer la norme : subversion figurée, mais subversion impensable. Or une subversion figurée ne pourrait-elle mener à penser une réelle subversion ? Des représentations ou interprétations du

mythe ne pourraient-elles concourir à remettre en question les assignations identitaires ? Parce qu'il n'est qu'interprétations, le mythe mène à relativiser la notion d'origine, en donnant toute leur force aux divers usages et appropriations (historiques, politiques et culturels). Ainsi, la figure de l'amazone constitue également le modèle d'une féminité alternative et une métaphore possible de l'artiste femme [Creissels, 2009].

Jean-Pierre Vernant incite à prendre en compte le mythe non comme réduction du réel, mais comme extension de ses possibilités d'expression. Il observe que les récits mythiques permettent, sous couvert de fable, d'exprimer ce qui, dans le langage courant, serait difficilement exprimable [1996]. Marcel Detienne souligne d'ailleurs que le mythe, par son étymologie et son histoire, est une « parole de subversion » [1998].

Paul Ricœur rappelle de son côté que le mythe, en tant que récit, entretient un rapport de tension avec le réel. Il propose de revoir l'opposition couramment admise entre l'historique et le mythique, en établissant que le mythe, comme tout récit, est une configuration singulière du réel, configuration que le rite actualise et inscrit dans l'histoire [Ricœur, 1986]. Postulant que le mythe, proche en cela de la métaphore, s'éloigne du réel pour mieux en parler, Ricœur invite à réévaluer les frontières établies entre l'imaginaire et le réel [1975]. La définition d'une « essence » du mythe devient alors impossible.

Par ailleurs, les représentations artistiques, et singulièrement celles portant sur la question des rapports entre les sexes, ne font-elles que réduire ou illustrer des rapports réels ? Leur « rôle » social ne consiste-t-il qu'à réguler, par l'expression, des forces d'opposition ? Leur « visée », si tant est qu'on leur accorde un pouvoir, est-elle nécessairement totalitaire ?

Dans la perspective d'une anthropologie des images, Giovanni Careri a proposé le terme de « réseau dialogique » pour décrire le tissage complexe entre expérience et représentation, particulièrement à l'œuvre dans les « gestes d'amour et de guerre » [2005]. Concernant la question des rapports sociaux de sexe, cette prise en compte de la complexité du lien entre réel et métaphorique a le mérite de permettre un décentrement difficile, sinon impossible.

Les représentations artistiques pourraient bien, lorsqu'elles se présentent comme un questionnement et qu'elles incitent à une réévaluation, constituer un élément de résistance. Tenir le mythe pour un lieu possible de création et l'art comme un lieu possible de résistance,

est-ce nécessairement renoncer à toute entreprise critique ? Certaines œuvres peuvent manifester à la fois une ambiguïté irréductible et une forte dimension réflexive. Leur pertinence tient assurément à cette tension qui, loin de trahir une indécision, pourrait bien mener à ébranler nos certitudes.

Le mythe est queer, ses représentations ambivalentes

Le bizarre, l'incongru, l'hybride et le monstrueux, réunis dans le terme queer, constituent également une part importante du contenu mythique et mythologique. Les ambiguïtés sexuées comme les ambiguïtés sexuelles y sont nombreuses. Les frontières entre les règnes (humain, animal, végétal...) y apparaissent bien souvent perméables. Le mythe d'Hermaphrodite, s'il alimente celui de la différence des sexes, montre par ailleurs l'importance de la métamorphose dans le processus d'identification. Cette plasticité du mythe constitue peut-être le moyen d'échapper à la stricte binarité et d'envisager une forme de résistance qui ne serait pas fondée sur une volonté de substitution : le processus de métamorphose devient une façon de faire l'expérience de l'altérité.

La métamorphose, en ce qu'elle suppose la perméabilité entre les espèces et les genres, constitue nécessairement une forme de transgression. Elias Canetti, quand il s'interroge sur l'interdit social pesant sur les métamorphoses, en souligne d'ailleurs le lien avec l'établissement de lois matrimoniales [1966]. Il note également que les interdictions sociales de métamorphose constituent la condition préalable à toute hiérarchie. La métamorphose implique, à l'instar de l'hypnose, la pénétrabilité – condition d'un changement, mais risque de soumission [Borch-Jacobsen, Michaud et Nancy, 1984]. Avec la métamorphose s'engage une négation de la nature humaine, une perte d'identité, laquelle a été exemplairement décrite par Kafka [1946]. Mais l'animalisation donne aussi forme au dépassement des limites en jeu dans l'acte créateur.

Intrinsèquement lié à l'art et aux mythes, le pouvoir de métamorphose dit en creux la place centrale tenue par les corps, la sexualité et la sexualité dans la création. La métamorphose (avec le changement d'état, de statut ou d'identité qu'elle permet) apparaît propice à l'avènement d'une forme de combat avec les représentations, l'animalisation et la monstruosité devenant des armes à double tranchant. La métamorphose s'avère centrale dans ce désir de changement que nourrit l'art

et dans la volonté de repousser les frontières, au cœur des pratiques artistiques. Avec pour modèle un dieu créateur tout-puissant pouvant prendre une apparence ou une autre, la création voit en quelque sorte dans la métamorphose sa modalité d'expression « originelle ». Il ne semblerait pas étonnant que, dans la formulation d'un geste créateur au féminin, des artistes aient eu recours, consciemment ou non, à ces représentations structurantes d'un génie créateur polymorphe.

Les images des métamorphoses de Zeus ou Jupiter sont intéressantes en ce qu'elles matérialisent des rapports sexuels non réductibles à une relation homme/femme, et donnent figure à ces déplacements. Le changement d'apparence permettant d'approcher, sous les traits de Diane, la nymphe Callisto illustre parfaitement l'ambiguïté que peut engendrer, au sein de l'image, la métamorphose : le spectateur se trouve face à une scène homoérotique.

Quand la figuration de viols mythiques fait intervenir, au lieu d'une personne, un symbole, une dimension inhérente à ces représentations apparaît d'autant plus évidente : l'intégration par substitution du spectateur, qui se projette dans un espace étranger (l'image) par métamorphose, à l'image de Jupiter. Si ces images cristallisent bien l'altérité, elles permettent aussi d'envisager un dépassement de la simple opposition par la mise en avant de figures intermédiaires, hybrides, auxquelles le spectateur est invité à s'identifier.

Le mythe de Danaé, fécondée par la pluie d'or de Zeus, peut conduire à interroger le statut de l'image (et plus largement de l'œuvre) dans son rapport au spectateur. Les représentations, en particulier antiques, de ce mythe peuvent être vues comme des métaphores possibles de l'incapacité du spectateur à posséder autrement que symboliquement l'image, ou, plus justement, comme des mises en scène du pouvoir de métamorphose auquel l'image soumet le spectateur. La tour d'airain, où se retrouve enfermée Danaé, constitue une métaphore du corps de la jeune femme : l'édifice circonscrit un espace féminin refermé sur lui-même, vierge de toute présence masculine. En ce sens, s'introduire dans la tour revient à pénétrer métaphoriquement le corps de Danaé.

Au niveau des représentations, ce déplacement prend toute sa force : quand les bords de l'image définissent les limites du lieu, le fait, pour le spectateur, de voir Danaé suppose déjà une intrusion, une forme de pénétration. Au sein de l'image, c'est un élément le symbolisant qui atteste la présence de Zeus. La pluie d'or en laquelle le dieu s'est changé s'avère d'ailleurs ambivalente : sans doute perceptible comme

un équivalent du sperme divin, elle peut tout autant – ou même davantage – renvoyer au féminin, en tant qu'élément aqueux et par la forme ronde des gouttes ou pièces d'or. Cette ambivalence n'est certainement pas étrangère à la forte plasticité du thème que François Lissarrague, dans *Mythes grecs au figuré*, relève et révèle en étudiant quelques représentations hors du monde grec [1996]. La figure de Danaé a ainsi donné lieu à de multiples interprétations [Kahr, 1978 ; Kestner, 1989]. L'ambivalence figurée de la métamorphose crée un espace possible d'investissement.

Les métamorphoses de l'acte créateur

La relation du corps de l'artiste à l'œuvre rejoue à bien des égards celle du dieu à ses créatures ou encore de l'homme à la femme. Euripide illustre exemplairement cette relation en relatant, dans *Hélène*, le mythe de Lédà et du cygne, qui a inspiré de nombreuses figurations, où Zeus (Jupiter) se métamorphose en cygne pour approcher Lédà et abuser d'elle. La femme fait l'objet d'une animalisation par la violence de l'accouplement avec le cygne. Dans le même temps, le dieu (ou le créateur) est supposé s'animaliser lui-même, devenir bestial au sens propre (par métamorphose) comme au sens figuré (par la violence qu'il exerce). À travers ce viol bestial, c'est la bestialité propre à l'érotisme qui est portée à son paroxysme, ainsi que Régis Michel a pu le montrer [2000]. Selon lui, le viol en général, celui de Lédà en particulier, cristallise la violence faite aux femmes dans un art qu'il qualifie de misogyne. Dans cette conception de l'érotisme, particulièrement développée par Georges Bataille, ce qui est visé est la réification du corps de la femme et son humiliation.

Dans l'accouplement du corps féminin avec l'animal, la perte de l'identité est en jeu. L'acte créateur y est défini comme violence faite à la femme, mais aussi comme dépassement des limites du corps et des assignations. La performance artistique des décennies 1960-1970 reprenant ce thème – si l'on pense aux actionnistes viennois ou aux actions avec du sang animal d'Ana Mendieta – rejoue la performance d'un dieu créateur s'animalisant. L'acte créateur apparaît éminemment lié à une performance du corps, au pouvoir de métamorphose de soi, du monde et des autres.

Tout aussi exemplaire, l'histoire d'Arachné, contée en détail par Ovide, pourrait constituer la parabole d'un art dissident, de résistance.

Pour avoir osé revendiquer son autonomie et un savoir-faire dans l'art du tissage au moins égal à celui d'Athéna, Arachné 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 hiérarchiques.

Si ce défi relève pour les Grecs de l'*hybris*, ou excès d'orgueil, nécessairement sanctionné par les dieux [Frontisi-Ducroux, 2003], 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, des stratégies paradoxales de figuration et de résistance s'affirment précisément dans l'art contemporain. La figure d'Arachné évoque ainsi la possibilité d'« ouvrages de dames » subversifs, à l'instar de Philomèle, autre personnage des *Métamorphoses* d'Ovide, violée et privée de sa langue, qui trouve dans le tissage le moyen de dénoncer la barbarie de Térée, et qui sera considérée très tôt en littérature comme métaphore de la femme autrice [Parker, 1984].

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 autrice. 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.

La démesure (avec tout ce qu'elle implique de modèle, de rivalité, de limite) est au cœur de l'histoire d'Arachné ; elle travaille plus largement la création artistique. La question de l'affirmation est éminemment liée à celle du pouvoir. Et la métamorphose désigne certainement le processus de création dans ce qu'il a de plus paradoxal, entre reconduction du mythe et déplacement de ses modalités d'inscription. Sans doute le genre, en tant que performance, relève-t-il

d'un processus similaire d'« assujettissement » [Butler, 2002], entre soumission et résistance, face à un imaginaire des identités sexuées qui demeure toujours en partie inconsciemment ancré. De ce fait, l'art et les mythes, en tant que lieux privilégiés d'expression du refoulé, ont certainement un rôle non négligeable à jouer dans l'affirmation de subjectivités diverses.

Renvois aux notices : Arts visuels ; Danse ; Drag et performance ; Littérature ; Queer ; Regard et culture visuelle.

Bibliographie

- BARTHES R. (1957), *Mythologies*, Paris, Le Seuil.
- BORCH-JACOBSEN M., MICHAUD E. et NANCY J.-L. (1984), *Hypnoses*, Paris, Galilée.
- BUTLER J. (2002), *La Vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*, Paris, Éditions Léo Scheer.
- CANETTI E. (1966), *Masse et Puissance*, Paris, Gallimard.
- CARERI G. (2005), *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- CREISSELS A. (2009), *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du Félin.
- DELCOURT M. (1958), *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'Antiquité classique*, Paris, PUF.
- DETIENNE M. (1998), *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard.
- FREEDBERG D. (1998), *Le Pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort.
- FRONTISI-DUCROUX F. (2003), *L'Homme-cerf et la femme-araignée, figures grecques de la métamorphose*, Paris, Gallimard.
- KAFKA F. (1946), *La Métamorphose*, Paris, Gallimard.
- KAHR M. (1978), « Danaë : virtuous, voluptuous, venal woman », *Art Bulletin*, vol. 60, n° 1, p. 43-55.
- KESTNER J. (1989), *Mythology and Misogyny. The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical-Subject Painting*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- LACOUÉ-LABARTHE P. et NANCY J.-L. (1991), *Le Mythe nazi*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.
- LISSARRAGUE F. (1996), « Danaë, métamorphoses d'un mythe », in GEORGOUDI S. et VERNANT J.-P. (dir.), *Mythes grecs au figuré, de l'Antiquité au Baroque*, Paris, Gallimard, p. 105-133.
- LORAUX N. (1989), *Les Expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard.
- MICHAUD E. (1996), *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard.

- (1997), *Fabriques de l'homme nouveau. De Léger à Mondrian*, Paris, Éditions Carré.
- MICHEL R. (2000), *Posséder et Détruire*, Paris, Éditions de la RMN.
- NOCHLIN L. (1993), *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.
- PARKER R. (1984), *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, Women's Press.
- PARKER R. et POLLOCK G. (1981), *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora Press.
- RICŒUR P. (1975), *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil.
- (1986), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Le Seuil.
- VERNANT J.-P. (1996), « Frontières du mythe », in GEORGOUDI S. et VERNANT J.-P. (dir.), *Mythes grecs au figuré, de l'Antiquité au Baroque*, Paris, Gallimard, p. 25-42.
- ZEGHER C. DE (dir.) (1996), *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of XXth Century Art in, of, and from the Feminine*, Cambridge/Londres, The MIT Press.