

**Annie Richard\***

## **Imaginaire du vide et genre chez deux artistes contemporaines : Diana Quinby et Myriam Bat Yosef.**

« L'imaginaire du vide » ? cette question s'est imposée à moi, au carrefour de la lecture d'un texte et de la vision d'un tableau : *Cet Absent-là* de Camille Laurens et l'œuvre picturale de Diana Quinby, « L'arbre vertébral »<sup>1</sup> Elle s'est poursuivie par l'étude d'artistes contemporaines ( Anne Saussois, Cristina Martinez, Michèle Katz) et plus récemment par celle de Myriam Bat-Yosef. J'ai choisi aujourd'hui de m'appuyer uniquement sur les œuvres de Diana Quinby et Myriam Bat Yosef dans le cadre d'une problématique dont je résume le point de départ.

De la quête identitaire de l'autofiction chez Camille Laurens à son livre *Cet absent-là*<sup>2</sup>, qui utilise la photo, s'approfondit une méditation sur la présence-absence de l'objet de contemplation ou d'analyse, sur « l'apparition », ce miracle de l'existence accordé par le regard de l'autre et saisi comme tel, essentiellement éphémère. « L'arbre vertébral » de Diana Quinby se détourne aussi du visible vers un espace intérieur qui échappe à toute image instituée. Ce rapport au monde au-delà des miroirs, je l'appelle « imaginaire », non pas dans le sens lacanien d'aliénation à l'image de soi mais, à l'opposé, dans le sens d'un régime artistique d'images qui se défie de toute référence identificatoire.

Or l'imaginaire du vide a à voir avec le concept actuel de genre, remise en question politique et anthropologique de la différence absolue des sexes qui rend par exemple ce genre d'adage définitivement irrecevable : « L'homme se pense sans la femme, elle ne se pense pas sans l'homme. »<sup>3</sup>

Indiquer l'élargissement de l'espace commun produit par l'investissement par les femmes des domaines intellectuels et artistiques, ne signifie pas nier leur apport spécifique: comme tous sujets, les femmes se construisent dans une

\* Universitaire, écrivaine.

---

<sup>1</sup> L'espace intérieur du sujet féminin » *Revue des Lettres et de Traduction*. Université de Saint-Esprit de Kaslik. Année 2005, n°11. Liban.

<sup>2</sup> Paris, Leo Scheer, 2004

<sup>3</sup> in *La Nef*, août 1949, à propos de la parution du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir

culture particulière, à partir notamment du genre, dans le sens de données physiologiques indissociables de leur interprétation culturelle, le genre n'éliminant pas le sexe comme l'écrit Sylviane Agacynski dans *Femmes entre sexe et genre*<sup>4</sup> mais n'en faisant plus une entité radicale, voire sacrée.

Les œuvres dont je suis partie ont à mon sens la « créativité à travers les pratiques d'auto-définition de soi » dont parle Pascal Michon<sup>5</sup>. La formulation « l'imaginaire du vide » pointe leur articulation avec la remise en cause symbolique qu'elles m'ont paru opérer : celle de l'attachement traditionnel relayé fortement par la psychanalyse, du sujet féminin au « manque » assimilé au « vide » dans la mesure où un signifiant, celui de l'emblème visible du phallus, le désigne « comme manque de quelque chose à cette place ». Or le « manque », le « trou » dont la femme « *pas toute* »<sup>6</sup> selon Lacan serait le médium privilégié, tel était le mot dont les œuvres représentant le vide que j'avais devant moi détachaient l'emprise pour la femme en le replaçant dans la perspective universaliste de l'humain.

Bousculant d'autres mots, orchestrés par le slang poétique de Lacan : « D'un côté la jouissance est marquée par ce trou qui ne lui laisse pas d'autre voie (à la jouissance) que la jouissance phallique. De l'autre côté, quelque chose peut-il s'atteindre qui nous dirait ce qui jusqu'ici n'est que faille, béance dans la jouissance, serait réalisé »<sup>7</sup> « Trou », « faille », « béance », chaîne de mots que traîne depuis la nuit des temps le pôle féminin de l'altérité radicale inchangé depuis Pythagore au VI<sup>ème</sup> siècle av JC : « Il y a un principe bon qui a créé l'ordre, la lumière et l'homme et un principe mauvais qui a créé le chaos, les ténèbres et la femme. »

Bousculant in fine l'ordre symbolique du clivage des sexes – à l'actualité plus que jamais brûlante- édifice érigé sur des peurs archaïques<sup>8</sup> que les femmes ne voient plus.

L'une essentielle sans doute était, aux antipodes de la lumière, de la maîtrise du regard sur soi et sur le monde, l'invisible et l'innommable d'un espace existentiel dont la prescience n'est pas un apanage féminin mais correspond sans doute à « l'espace creux » de la topographie féminine évoquée par Freud dans ses premiers textes relus par Monique Schneider.<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> Paris, Seuil, 2012

<sup>5</sup> Pascal Michon, *Éléments d'une histoire du sujet*, Ed.Kimé, 1999.

<sup>6</sup> *Encore*, Chap.I, « De la Jouissance », Paris, Seuil, Livre XX. 1975, coll. « Le Champ freudien », 2<sup>ème</sup> éd. « Points, essais », p.14

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>8</sup> Fethi Benslama, *La psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*, Paris, Aubier, 2002.

<sup>9</sup> *Paradigme féminin*, Paris, Aubier « psychanalyse », 2004.

Que l'invisible et l'innommable du féminin ne se résolve pas dans le manque mais aboutisse à un questionnement qui concerne l'humain, c'est la voie tracée par certaines œuvres de femmes, comme le disait Camille Laurens, à partir de son expérience d'écrivaine, vers « le rapport entre l'identité féminine et la question du vide ».<sup>10</sup>

Il reste à cerner plus étroitement la formulation choisie : l'imaginaire du vide.

### **Les mots du vide.**

Partons du constat suivant : l'outil dont je dispose, en tant que critique, pour approcher l'innommable et l'invisible, le mot, évoque en soi ce vide auquel les œuvres contemplées me renvoient. Je m'apprête en effet à « souffler mot » à leur propos, c'est-à-dire étymologiquement selon le Robert, à « émettre un son, bruit de voix qui n'a pas de signification » une onomatopée, qui va devenir dans la langue classique cet « élément signifiant du langage spontanément senti comme distinct » : lent cheminement linguistique du mot, du vide - « le latin qui a donné « mouche » par l'idée de bourdonnement pourrait se rattacher au même radical -- au plein : selon le poète, le mot serait un coup de force pour saisir le réel.

Cette opération linguistique n'élimine pas pour autant la relation dialectique entre le vide et le plein constitutive du mot telle qu'elle est explicitée, avec cette attitude critique qui caractérise l'art contemporain, par exemple chez Beckett. Donner forme corporelle au vide de l'air en disant un mot, au sens dès le XI<sup>ème</sup> siècle de « discours », qui serait le développement du mot « vide », m'a paru faire écho le plus justement à des œuvres évocatrices du vide originel.

Développer le mot « vide » impliquait deux postulats: interroger la mémoire de la langue - « [...] ce que Freud nous rappelle tout le temps, que, pour retrouver la trace de l'expérience accumulée de la tradition, des générations, l'approfondissement linguistique est le véhicule le plus certain de la transmission d'une élaboration qui marque la réalité psychique [...] »<sup>11</sup> -- et ne pas plaquer la traduction très tentante et très en vogue des mots du vide de la

---

<sup>10</sup> Voir note 1.

<sup>11</sup> Jacques Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, Livre VII, Paris, Éditions du Seuil, 1986, IV, « *Das Ding* », p. 56.

pensée chinoise. Le recours à l'étymologie comme science, telle qu'elle s'est constituée à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle avec la découverte du sanskrit « qui a permis de dégager la notion de langue indo-européenne » comme l'écrit la linguiste Jacqueline Picoche dans l'introduction de son dictionnaire étymologique du français<sup>12</sup> qui procède par familles historiques, permet de viser l'ensemble culturel dont nous faisons partie.

Je partirai donc du français « vide » qui est de la famille de « vain », « mots à w initial exprimant l'idée de vide », avec en correspondance en germanique, « un radical wost, all wüst, anglais waste, désert » le gouffre en anglais se dit « void ». Or le mot en fait se révèle un outil complexe qui nous conduit dans d'autres directions que le « [...] vide au centre du réel qui s'appelle la Chose... ] »<sup>13</sup>. Le latin « vanus » issu de « was-nos », réfère au désert certes et « evanescere » c'est disparaître, mais vastus, de was-tos évoque en même temps « l'immensité » et vacare, c'est « être vide » mais aussi « être libre ».

C'est notre imaginaire inscrit dans la langue, déployé par l'art et peut-être de façon privilégiée par l'art des femmes qui indique cette dimension du vide comme « vacance » recouverte par les discours au sens de Todorov, c'est-à-dire ces unités linguistiques intermédiaires entre la parole individuelle et le système impersonnel de la langue, en l'occurrence le discours psychanalytique, relais du religieux et philosophique. L'imaginaire du vide vise donc certaines œuvres qui font plus qu'exprimer un rapport, toujours là, de l'artiste à l'espace vierge comme de l'écrivain à la page blanche, mais qui en donnent une image susceptible de modifier l'ordre symbolique. Principalement pour notre propos la représentation du vide « [...] comme un *nihil*, comme rien . »<sup>14</sup> qui sous-tend le système binaire du masculin/féminin, partageant les sexes selon les catégories de pensée du vide au sens de « trou » de « manque » du côté féminin et de « sublime » « absolu » du côté masculin -- il l'a et elle ne l'a pas ( le phallus), source de la logique d'oppositions donnant au père le monopole de la fonction symbolique.

« Les dualités fondatrices qui quadrillent le champ philosophique, nature-culture, corps-âme, matière-forme, déchaînement pulsionnel-maîtrise »<sup>15</sup> écrit Monique Schneider en accord avec Françoise Héritier, recourent la distinction masculin-féminin.

Utiliser le mot « vide » n'est donc pas emprunter un autre discours culturel, plus ou moins déformé, celui de la pensée chinoise, mais mettre sans *a*

---

<sup>12</sup> Le Robert, Coll. « Les Usuels »

<sup>13</sup> Lacan, op.cit., note 11, IX, « De la création *ex nihilo* » p. 146

<sup>14</sup> *ibid.*

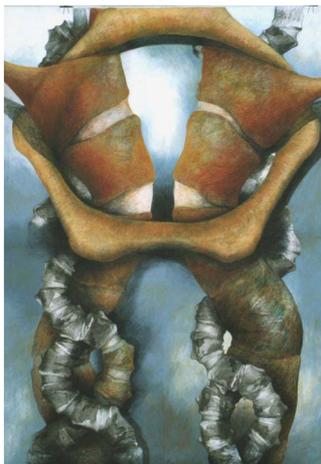
<sup>15</sup> *op.cit.* note 9

*priori* ce mot racine de notre culture indo-européenne en écho d'images qui seraient susceptibles de lui donner forme, prêter une voix à ces images dans un processus d'interaction des images et des mots, dans la ligne de Magritte.

L'imaginaire du vide touche au système de pensée dominant par la même relation étroite que celui-ci entretient avec le corps, « l'anatomie, c'est le destin » n'est-ce pas ? C'est la modification sensible de l'espace du corps ou en rapport avec le corps qui a, dans les œuvres choisies, un pouvoir de transgression. Les œuvres de femmes muselées si longtemps dans ce domaine nous sont précieuses mais ce qu'elles ont à dire ne doit plus être une assignation par soumission ou une réaction par révolte comme cela a été le cas dans les années 70 mais une pleine liberté.

L'œuvre Diana Quinby qui a donné l'impulsion à cette étude avec « l'arbre vertébral », ouvre un regard qui nous conduit de la vacance intérieure au souffle créateur chez Myriam Bat Yosef.

**« L'arbre vertébral » de Diana Quinby. L'étendue.**



**L'étendue.**

C'est bien dans ce premier sens en terme d'étendue, de déploiement de formes dans l'espace et dans le temps que se manifestent les arbres vertébraux de Diana Quinby, dans un certain rapport au corps – au XVII<sup>ème</sup> siècle, le mot « étendue » « s'emploie pour désigner le fait d'être situé dans l'espace et d'en occuper une partie »-- qui libère, donne vacance à la force vitale.

Diana Quinby, née à New York en 1967 se fixe à Paris en 1991 où elle était venue suivre un stage de fin de ses études aux Beaux Arts. Elle se consacre alors au dessin et à la lithographie et fait des études en histoire de l'art qui aboutissent à sa thèse brillamment soutenue en Sorbonne « Le collectif femmes-art à Paris dans les années 70 ». Elle participe à plusieurs expositions dont le Salon de la Jeune peinture.

L'espace que donne à voir Diana Quinby étonne, original autant qu'originel d'après la description de l'artiste elle-même:

« C'est à peu près un an après la naissance de ma fille que j'ai commencé à dessiner les os, à peu près exclusivement, comme si le fait d'être mère avait éveillé en moi un désir, quoique inconscient au départ de remonter à mes origines, de me creuser littéralement l'espace corporel jusqu'aux os.

Mon goût pour les planches anatomiques remonte à l'enfance, à ma mère médecin. J'aimais en particulier les livres avec des planches transparentes : lorsqu'on tourne les pages, on retire les couches successives de muscles.

L'arbre vertébral que j'ai fait pour accompagner un spectacle de danse, ce sont des doubles troncs tordus, composés de sections qui s'emboîtent ou s'entassent comme des vertèbres ; parfois les troncs se séparent vers le haut ; ils deviennent des branches qui s'entrelacent, traçant des chemins labyrinthiques et se reliant à d'autres branches, comme tant d'arbres généalogiques, le *family tree*. C'est l'auréole qui les entoure, une auréole qui est à la fois bassin--le passage vers la naissance-- et couronne qui tient toutes les branches ensemble.

Il a poussé lentement vers le haut et vers l'avant.

Jusque-là, je n'avais cessé de tout agrandir, de dessiner des cages thoraciques à l'échelle de tunnels et de grottes <sup>16</sup>»

---

<sup>16</sup> Voir note 1.



Les mots de Diana Quinby évoquent une genèse, une élaboration dans son histoire personnelle que la métaphore de l'arbre transpose au niveau d'un récit de création. Les images mentales du « *family tree* » rejoignent le symbole de l'arbre de vie (souvent associé à Marie dans la religion chrétienne) que sacralise l'expression « auréole qui les entoure...couronne qui tient toutes les branches ensemble ». La poussée est aussi forte que la torsion ; la couleur chair, le volume de chaque vertèbre contrebalançant la menace des excroissances acérées.

Le mouvement ascendant « pousse » en effet malgré ou avec les étranglements, sectionnements « qui s'emboîtent ou s'entassent comme des vertèbres. » dans un espace interne sans limites, creux sans parois apparentes, figure visible de l'étendue où s'étire et se contorsionne livrée à elle même la force vitale, dont le halo souligne la densité d'un trait noir épais et d'ombres, espace-temps d'un imaginaire du vide qui capterait le lien lointain qui nous vient de l'origine.

Lien comme « chemins labyrinthiques », autant de possibles qui tendent à abolir les barrières logiques de l'épais et du délié, de l'os et de la chair, du dedans et du dehors.<sup>17</sup>

### **Espace et verticalité.**

L'imaginaire du vide a une portée culturelle qui va en effet à rebours de notre logique binaire notamment pour le partage fondamental absolu du masculin et du féminin, pensée du clivage occidentale et moyen orientale sacralisée par les religions monothéistes.

Le titre notamment « arbre vertébral » explicite le rapport entre une manière de se tenir debout et ce vide, vacance intérieure qui est une approche anthropologique infirmant l'assignation séculaire du féminin d'une part, comme nous l'avons vu, au manque et en même temps à la position d'attente et de soumission qui correspondrait à son sexe. Le clivage qui traverse la culture occidentale depuis ses origines grecques et chrétiennes, le sensoriel à la mère, l'esprit au père et ne retient du masculin que la verticalité, emblème de pouvoir, reléguant la vulnérabilité, la chair, le viscéral du côté du féminin<sup>18</sup>, est balayé par « L'arbre vertébral » de Diana Quinby qui procède de l'être féminin au-delà du genre.

De l'imaginaire au symbolique, « l'arbre vertébral » fait fi du même coup

---

<sup>17</sup> Ainsi de suite, sorte de quête du point sublime associé dans notre culture à André Breton. Il est intéressant de constater pour notre propos que la même tentation d'assimiler purement et simplement cette attitude d'esprit à la culture asiatique a opéré : Tzara, qui a ouvert cette voie, dans sa célèbre « Conférence sur Dada » prononcée à Iéna et à Weimar en 1922, relie son affirmation du principe de non-contradiction au retour à une religion bouddhique, citant le Tchouang Tseu, ouvrage taoïste de l'auteur du même nom qui prônait l'unité par-delà les contraires. On peut comprendre l'effet d'exotisme contestataire de la référence et remarquer cependant que l'idée d'abolition dialectique des contraires et la recherche d'une unité originelle est tout autant inspirée de La Phénoménologie de l'Esprit de Hegel à travers notamment le séminaire suivi par Breton et Lacan d'Alexandre Kojève à l'École pratique des hautes études en 1934-35 (25.).  
voir Gérard Legrand, *Breton en son temps*, Le Soleil noir, 1967

<sup>18</sup> Monique Schneider, *Généalogie du mesculin*, Paris, Aubier, 2000,

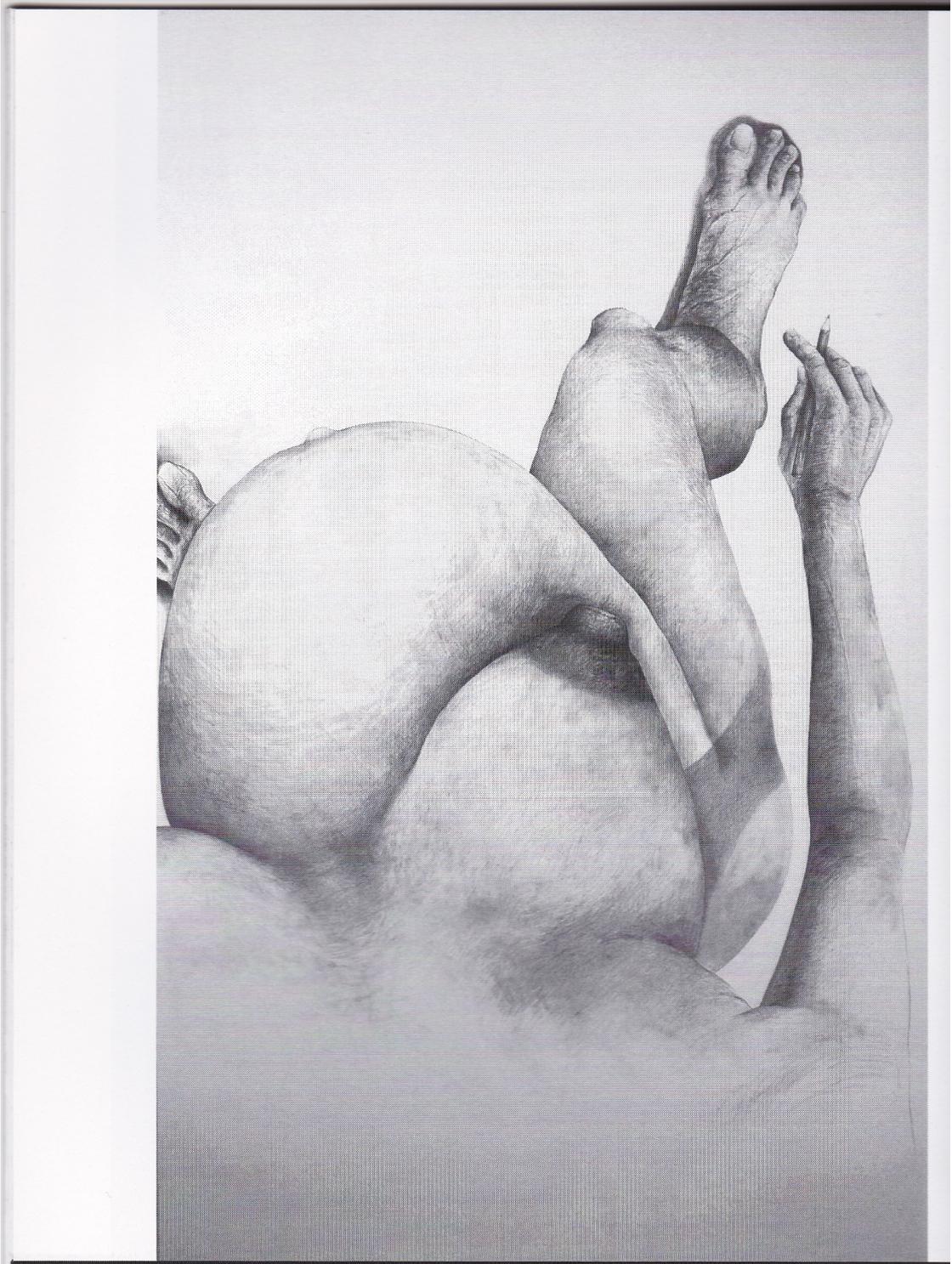
de l'érection comme coupure avec la mère dans son mouvement vers l'esprit assuré par la décision du Père où l'humain se dresserait, s'érigerait en s'arrachant au sensible ou en privilégiant un sens, celui de la vue.

Est-ce pour cela que les grands pastels bousculent les spectateurs, parce qu'ils aspirent au contraire le regard vers « l'inquiétante étrangeté » du vacant, du vague d'où procèdent nos vies ? L'imaginaire du vide chez Diana Quinby établit un lien qui transgresserait le dernier tabou<sup>19</sup>, non pas le meurtre du père ancestral, mais la corrélation entre l'art et la grossesse : non pas la maternité dont on connaît les tableaux (ceux de Berthe Morisot notamment) célébrant l'enfant ou la mère, non pas la parturition, étymologiquement l'acte de « procurer un enfant au mari » mais l'état de grossesse, de gestation séparé culturellement de la création, mot signifiant, dans le langage religieux comme artistique, « faire naître du néant », du vide dans le sens de « rien », en un processus d'auto-engendrement. Or l'imaginaire du vide donne ici à voir l'irreprésentable : la source créatrice commune du processus spirituel et matériel de l'enfantement.

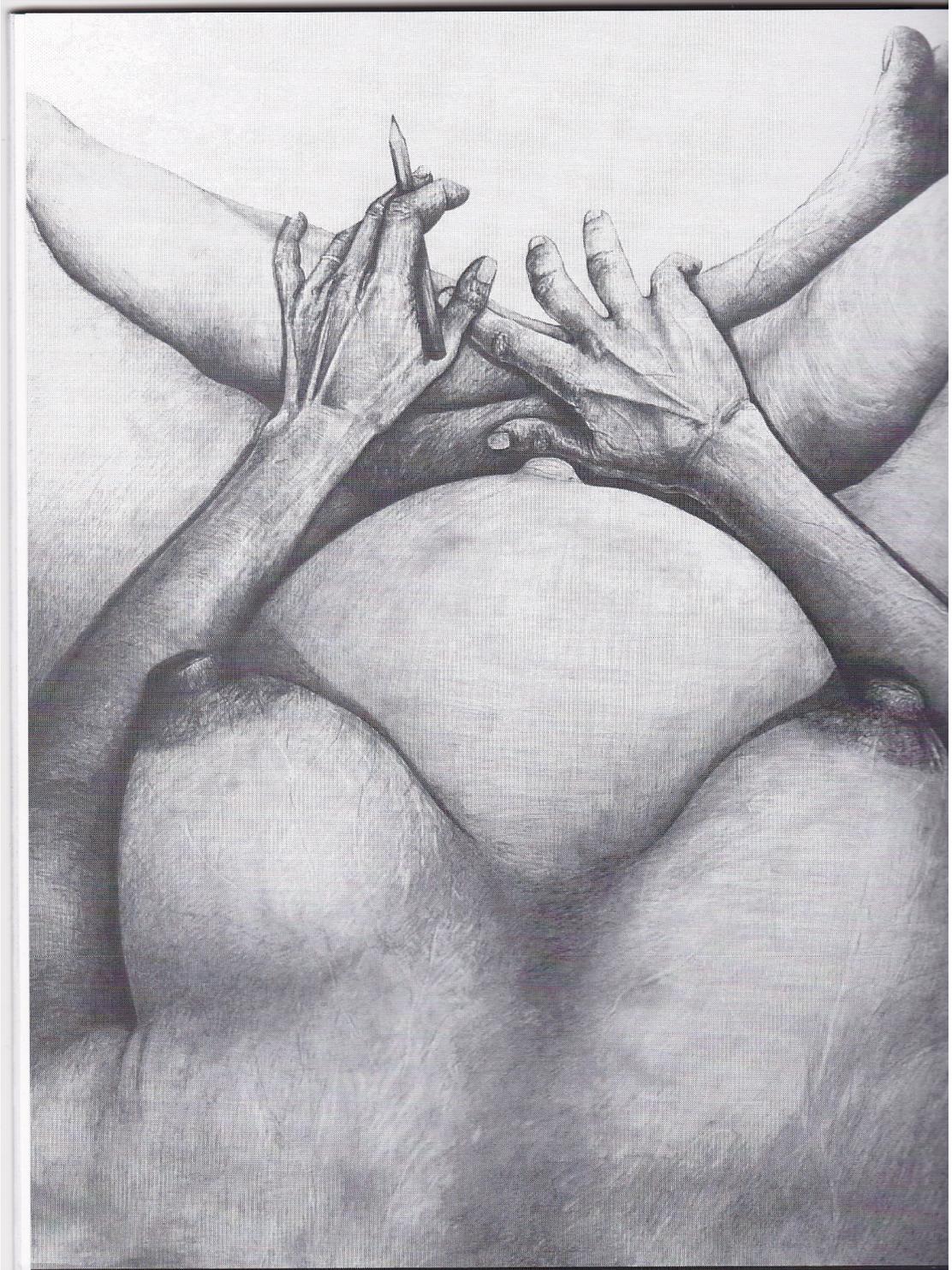
### **Diana Quinby : dessins de grossesse.**

---

<sup>19</sup> « Art About Motherhood-The last Taboo ? Reflections of an american artist in Paris » , in *Reconciling Art and Mothering*, textes réunis par Rachel Epp Buller, Ashgate Publishing, Ltd, 2012.



**Autoportrait**  
crayon graphite sur papier  
170 x 98 cm, 2005



*Autoportrait*  
crayon graphite sur papier  
120 x 98 cm, 2005

De l' « arbre vertébral » aux dessins de grossesse, il y a une saisissante continuité. De l'espace intérieur du corps, de l'agencement de troncs en sections qui s'emboîtent comme des vertèbres émanait une force subvertissant la traditionnelle symbolique féminine : en place du rien, le vide, en place du trou, le creux sans parois apparentes où s'étire et se contorsionne l'élan de vie.

Diana Quinby dit elle-même que c'est après la naissance de sa fille qu'elle a commencé à dessiner des os. 10 ans plus tard, elle était prête sans doute à projeter l'image intérieure/extérieure de son corps en gestation ou plutôt en gésine : car le corps qui nous saute au visage ne porte pas seulement l'enfant, il est en gésine c'est à dire à l'origine du mot comme de la chose, gisant, couché, étendu, comme jeté dans l'univers, dans le cosmos, vu d'en bas, les pieds en l'air ou suspendu dans le blanc de la page, montagne du ventre et des seins le plus souvent sans le visage d'où part le regard du peintre dominé par la masse gestatrice.

C'est un autoportrait, réplique aux autoportraits de peintres devant leur chevalet : de la palette et des pinceaux, il reste les crayons comme dardés au-dessus de la tête par la femme enceinte, Vénus préhistorique moderne qui confond victorieusement création et procréation.

On sait, on pressent l'événement tellurique sans le voir : il perdure d'un dessin à l'autre, d'une position du corps à une autre, jusqu'après l'accouchement où les formes gardent dans leur affaissement même la mémoire de l'irréversible, le passage proprement bouleversant à l'état de mère.

Ce qu'est ce passage dans un corps sexué, voilà le plus dérangeant sans doute pour les galeristes qualifiant l'œuvre de trop intime. Curieuse défense à notre époque de l'obscène et de la pornographie la plus débridée : le recul viendrait-il de l'évocation de la maternité liée à la spiritualité, en écho de la question essentielle à laquelle toute une Tradition philosophique et religieuse a répondu impérativement: comment un acte de chair peut-il avoir une portée spirituelle ?

## **Myriam Bat Yosef**

Myriam Bat Yosef est artiste, depuis toujours artiste. Elle dit elle-même : « Ma mère accoucha de moi peintresse ». Elle fut inscrite dès l'âge de 9 ans à l'institut d'art Avni de Tel Aviv où ses parents, d'origine juive, nés en Lituanie et installés d'abord à Berlin où elle naît le 31 janvier 1931, viennent habiter en 1934 sous l'impulsion du père, Yosef Hellerman, sioniste, qui rejoint la haganah, organisation militaire juive d'autodéfense fondée en 1920, dont le but était d'assurer l'implantation et la défense des colonies juives en Palestine. Yosef, dont elle prend le nom, y trouve la mort en 1936 à l'âge de 34 ans, quittant son lit d'hôpital après une opération de l'appendicite pour partir en mission. Son apprentissage artistique est un chemin personnel d'affranchissement par rapport aux acquis académiques depuis Paris où elle vient en 1953 avec une bourse comme élève libre aux Beaux-Arts puis Florence en 1955 où elle rencontre son futur mari, le peintre Erro ( de son vrai nom Gudmundur Gudmundsson, né en 1932 en Islande ). Soucieuse de trouver sa voie propre, l'Islande--et non Erro qui étouffe sa liberté d'expression et dont elle divorcera en 1964-- matérialise les terres nouvelles mentales à investir, dans l'esprit du surréalisme dont elle adopte l'automatisme psychique.

L'enfantement voulu n'est en rien un hasard de parcours, une parenthèse mais une nécessité de sa vie d'artiste : pour pouvoir être enceinte, elle subit une intervention chirurgicale qui lui permet d'accoucher de sa fille Tura à Paris, en 1960. Art et enfantement sont volontairement liés, création et procréation dont le clivage constitue un des piliers de la répartition des rôles masculins et féminins dans le domaine de la création. L'histoire de la peinture n'en exclut pas les sujets notamment chez les femmes mais l'artiste parturiente ou, comme chez Diana Quinby, la grossesse dotée d'un pouvoir créatif en art, est en soi une subversion du genre au plus haut niveau symbolique de la différence des sexes. Engagée de cette façon, rien d'étonnant à ce que la période de grossesse de Myriam Bat Yosef soit riche en inventivité et découvertes : adoptant la position assise pour peindre, le changement de distance et d'angle de vue par rapport à la toile l'amène à changer de technique d'expression.

Elle investit une nouvelle forme, le collage abstrait fait de morceaux découpés dans des magazines et assemblés en une composition qui efface les représentations d'origine, qu'elle poursuit après son accouchement en prenant ces collages comme modèles de tableaux peints puis combinant peinture et collage. Notre visée n'est pas interprétative : que cette période soit ou non le reflet de son état de femme enceinte n'entre pas dans notre propos. L'observation suffit de l'interaction de la gestation et du geste artistique, mots issus de la famille du latin « gerere, gestus » : « porter sur soi », et au sens

figuré « prendre sur soi, se charger volontairement de ».

Myriam Bat Yosef ne s'assimile pas visiblement à la mère du discours traditionnel: dans le récit des événements de sa vie fait par elle-même à la fin de son catalogue, la naissance de sa fille n'a pas de place particulière dans la continuité chronologique des rencontres, expositions, voyages qui constituent sa carrière. D'ailleurs un des principaux analystes de son œuvre, Fabrice Pascaud, situe la genèse des formes picturales qui prévalent à cette période « formes ondulantes précises »<sup>20</sup> non dans un rapprochement attendu avec les formes naissantes d'un enfant mais bien en deçà, soit lors d'une visite à Kovno, en Lituanie avec sa mère--chez ses grands parents emportés ensuite par la Shoah--qui lui offrit une livre de conte populaire russe avec des illustrations en couleurs, soit les arabesques des balcons en fer forgé de Paris.

L'intérêt que Myriam Bat Yosef évoque elle-même, dans l'état de femme enceinte, ce n'est pas, paradoxalement, l'enfant à naître, qui passe au second plan, ce qui n'est pas une petite transgression, mais « la plénitude et la communion avec l'univers qu'elle avait intimement ressenties durant sa grossesse »<sup>21</sup>.

Or c'est par la « naissance du vide » au centre de ses toiles que Myriam Bat Yosef continue dans sa voie de créatrice vécue physiologiquement et psychiquement, superposition inouïe, voire inaudible dans l'histoire de l'art. La rencontre avec la pensée orientale du « vide » se fait sur cette impulsion personnelle. Séduite par une conférence de Krishnamurti, elle lit ses livres et s'approprie en quelque sorte de l'intérieur une notion qu'elle ne sent pas comme étrangère, elle qui en 1968, adhère au mouvement des citoyens du monde, renonçant à tous ses droits en France, liquidant ses avoirs et emmenant sa fille Tura en Israël où elle la confie à ses parents pendant qu'elle revient à Paris via d'autres pays au fil des manifestations autour de son œuvre.

Le temps de grossesse est une découverte : enfanter un tableau et enfanter un enfant procèdent pour elle du même rapport au corps. Il est possible évidemment d'être artiste autrement, de créer autrement, pour les hommes évidemment mais aussi pour d'autres femmes mais il ne doit pas être sacrilège ou ridicule de mettre plus qu'un trait d'union entre artiste et femme. Après la naissance de sa fille, Myriam Bat-Yosef peint à la périphérie de ses tableaux, laissant le centre inoccupé.

Un titre comme « Antre-ciel-éther », « *around my empty womb* », met au

---

<sup>20</sup> Myriam Bat Yosef, *Peintures. Objets.Performances*. Somogy Éditions d'Art, 2005,

p.30

<sup>21</sup> Ibid., p.30

premier plan cette approche de la peinture telle qu'elle l'éprouve et sur laquelle elle n'entretient aucun mystère. Le regard ne peut rester fixe devant de tels tableaux : il est pris dans une exploration circulaire qui va de surprise en surprise dans la découverte de formes et de couleurs fragmentaires qu'on peut composer et recomposer à son gré, de questionnement en questionnement sur l'interprétation de symboles mystérieux, un œil par ex, une équerre ? Du ventre vide central naît un jaillissement de formes précises et colorées en chaînes de symboles mystérieux mis à part cet œil nettement dessiné et grand ouvert qui nous invite sans doute au déchiffrement.

De toutes façons notre imagination peut à loisir étendre le monde qui nous aspire en dehors des limites du cadre : la vie ne commence ni ne finit dans ces limites, elle les traverse, corps en gésine, relativisant les repères du dedans et du dehors, de la terre et de l'univers, du soi et de l'autre : ainsi dans « Antiracisme », 1980.



Antiracisme 1980 © Myriam Bat-Yosef

La première performance de Myriam Bat Yosef a lieu en 1965 et éclaire singulièrement la question du vide : elle procède explicitement d'une riposte au Vide de Klein conçu comme une zone absolument immatérielle et à ses Anthropométries où les femmes nues enduites de bleu--le bleu Klein--sont utilisées comme pinceaux mus par la voix du maître devant un groupe de musiciens en redingote jouant une symphonie monotone. C'est, à l'opposé chez Myriam Bat Yosef, la matière qui domine, matière de la peinture dont elle recouvre le corps de la danseuse et des objets, tabourets, supports de la danse, matière qui s'anime de l'élan vital emplissant la « zone blanche » délimitée par trois grands murs. Matière dont la racine indo-européenne est « matr », « mère », en grec, meter, metros, « mère », et « metra », « matrice ».

### **Femmes et avant-gardes.**

Ce qui apparaît, je l'espère, au terme de cette étude est que l'imaginaire du vide n'est pas rabattable, comme on l'a souvent fait, sur l'exotisme d'un autre mode de pensée qu'il est illusoire d'ailleurs de prétendre définir : l'imaginaire du vide tel que nous avons essayé de le cerner à partir d'œuvres contemporaines s'inscrit dans notre propre culture à rebours du courant traditionnel majeur du primat de la maîtrise du regard et de l'esprit. A cet égard, il participe de cette résistance à la suprématie de la perspective établie à la Renaissance et qui éclate au grand jour, d'après Didi Hubermann, avec la révolution duchampienne.

Mais il touche, notamment avec les œuvres de femme, au socle symbolique même de cet ordre artistique : « Que signifie en effet l'assomption humaniste des arts visuels en tant qu'arts libéraux--opposés aux arts mécaniques--sinon cette revendication d'une activité autant que possible libérée d'une adhérence à la matière ? »<sup>22</sup>

Le dualisme absolu de la matière et de l'esprit subsumé par cette « libération » sous-tend le clivage féminin/masculin, le premier du côté passif de la mère matière, mère originaire, et le second, du côté actif du père civilisateur décidant la supériorité de l'intelligible sur le sensible. L'imaginaire du vide bouleverse cette construction en substituant au manque traditionnellement attaché au sujet féminin, un mode de pensée de l'entre-deux de la figurabilité en

---

<sup>22</sup> in *L'Empreinte*, Centre Pompidou, Éd., 2001.

rapport étroit avec le réel de l'origine.

Le moment serait ainsi venu de la confrontation avec « L'Origine du monde » qui s'affranchirait du réalisme de Courbet au profit du réel au sens lacanien<sup>23</sup>.

L'exploration de cette voie par certaines femmes artistes relève d'un contact privilégié avec l'origine, loin d'une vérité originaire spiritualiste revendiquée notamment au début du siècle par Kandinsky, Mondrian, ou Malévitch. L'art des femmes aurait une position privilégiée pour concourir ainsi au revirement de l'art contemporain dans son ensemble à rebours de l'axiome idéaliste : elles pourraient y puiser un sentiment légitime d'être à l'avant-garde. Qu'elles y soient peu reconnues montre à quel point l'ordre symbolique ancien est toujours prégnant.

C'est celui-ci qui réduit leurs avancées à des schémas éculés, ignorant que l'espace du corps qu'elles explorent en tant que sujets n'entre pas dans la pensée du clivage qui les a si longtemps éloignées de l'esprit et du symbolique. Le sujet féminin s'appréhende dans l'imaginaire du vide du corps vécu qui ne dissocie pas le vital et le spirituel : vacance libératrice de vie des arbres vertébraux de Diana Quinby, vide central chez Myriam Bat Yosef.

---

<sup>23</sup> Voir les analyses de Feti Benslama, *op.cit.* note 8 , qui relie l'islamisme, le fanatisme musulman, à la peur de l'origine.