

Bourses Ekphr@sis

*De la rencontre entre un artiste
et un critique naît une analyse
littéraire de l'œuvre*

Il est primordial pour un artiste de disposer d'un texte critique de qualité sur son travail. C'est le souhait d'encourager ce format d'écriture qui est à l'origine des bourses Ekphrasis, lancées par l'ADAGP en association avec l'AICA France et *Le Quotidien de l'Art* : elles ont pour objet de mettre en relation 10 artistes avec autant de critiques.

Les textes des 10 lauréats de cette quatrième édition (dotés chacun de 2 000€, couvrant la rédaction du texte et sa traduction) seront publiés au long de l'année dans *Le Quotidien de l'Art*, au rythme d'un par mois. Dans cette septième livraison, Léon Mychkin se penche sur le travail d'Iris Sara Schiller.

Iris Sara Schiller, la mémoire comme matière

Par Léon Mychkin

L'œuvre d'Iris Sara Schiller est prolifique et polymorphe. Il s'agit, comme la plupart des œuvres fortes, d'un travail singulier sur la matière, sur la mémoire, et sur la mémoire en

tant que matière, malléable, transformée, exorcisation.

Essentiel est, chez Iris Sara Schiller (née en 1955 à Haïfa, Israël, vit à Paris depuis 1984, *ndlr*), le *processus*, soit un parcours lié d'abord à ses « intuitions », ses envies, ses gestes. En quelque sorte, Schiller crée *d'avant* le langage ; car il y a quelque chose avant le langage. Qu'est-ce donc ? C'est le corps.

Il ne faudrait pas prendre cet « avant le langage » comme une ontologie première, cela nous accompagne toute notre existence, nous ressentons, nous sentons (« feel »), nous sommes émus, *toujours* avant le langage, et c'est à cette émotion première, ces émotions, auxquelles Schiller a recours dans sa pratique ; émotions, donc, qu'elle matérialise (hypostase). Au début de ses études (École des beaux-arts Bezalel de Jérusalem), la jeune Schiller n'est pas à l'aise avec la grande mode de l'époque, l'art conceptuel. Premier acte de défiance refus qui fonde la liberté et la liaison organique des processus chez Schiller. Au lieu de surligner des œuvres ou de déclarer « art » le moindre mot, elle embrasse le monde de la photographie, c'est-à-dire, et là encore, ce n'est pas mystère, le monde de l'image. Ce n'est que devenue Parisienne, et de nouveau étudiante aux Beaux-Arts, qu'Iris va se confronter à la terre cuite. Et dès le début, ses sculptures traduisent déjà un vocabulaire affirmé, original ; dont le modelé évoque une certaine forme d'anthropomorphisme et/ou d'hiératiques signes païens, avec des traits humains bien distinctifs, tels ceux de l'affect. À partir de là, Iris Sara Schiller tente de rendre l'inorganique vivant. L'affect, chez Iris, n'est pas larmoyant, apitoyant, facile ; c'est de l'affect, pour ainsi dire, *objectif* ; qui n'est pas imposé de manière démonstrative, c'est de l'affect silencieux, et il y a de nombreuses pièces silencieuses dans

l'œuvre de Schiller, à commencer même dans ces masques dénués de bouche.

À l'origine, dans ce que l'on peut considérer comme une origine personnelle, familiale, *on ne parle pas*. Parce qu'il y a aussi une Histoire difficilement exprimable (la Shoah) répercutée chez les témoins, les descendants, qui les voue au silence, car *comment* parler de cela ?

Ce silence infuse dans la progéniture, qui apprend à son tour le silence, mais un silence forcé, un silence *néгатif*, chargé d'une gravité plus lourde que la Terre elle-même. Alors, par atavisme, les lèvres deviennent accessoires. Mais le silence négatif constitue une sorte d'être chthonien dont la présence ne s'annule pas dans l'absence désertique du Désert de Judée, aperçu dans la vidéo *Cicatrices* (2022). Je cite l'artiste : « *Cicatrices est une vidéo composée en trois chapitres : Mémoire d'enfance, Rien à voir et Charpie, présentés au musée des Beaux-Arts de Rouen. Mémoire d'enfance fait référence au mutisme de ma mère à propos de sa survie pendant la Shoah, et aux traces non verbales que le traumatisme de sa propre enfance a laissées en moi. Rien à voir et Charpie forment le récit d'un voyage mental composé de multiples temporalités, selon le principe du polyptyque. C'est une métaphore d'un processus créatif, une quête non linéaire, motivée par le désir de retrouver un état primordial, empreint de nostalgie. Mémoire d'enfance éclaire l'énigme de Rien à voir et Charpie. Il en est l'antichambre, un temps de préparation, d'explication possible de la raison d'être des autres. Je le présente aussi à la "Fabrique des Savoirs", à Elbeuf, en hommage à leur travail de mémoire et transmission au sujet de la Shoah.* »

C'est qu'il s'agit, par du son, des cris muets, des gestes, des dessins, des sculptures, d'hypostasier des *moyens d'expression*. S'ajoute à l'hypostase artistique un processus somme toute assez classique, une autre opération, celle

de la transsubstantiation, qui revient, chez Schiller, à transformer le négatif en positif, c'est-à-dire l'informe – du non-dit et du non-dire, du silence hyperbare – en *forme* ; et la forme apaise, même quand elle est incomplète – les membres épars ou les corps-troncs ne manquent pas dans l'œuvre schillérienne, et on peut penser à cette extraordinaire femme-entonnnoir, dont on ne sait si ce qu'elle met au monde est de la lumière ou du vide Il faut bien préciser que les formes créées par l'artiste sont produites et façonnées avec la plus grande attention, ce qui, positivité de la transsubstantiation, les rend, souvent, *parfaites* ; qu'il s'agisse des formes mimétiques (troncs, bras, jambes), ou bien abstraites. Pour exemples : Je ne dis pas que *tout* ce que produit Schiller – photographies, terre-cuite, sculptures, dessins, films, performances –, est parfait, ce serait absurdement emphatique et viderait le mot de sa substance, je dis qu'un certain nombre d'objets, de sculptures, me conduisent à cette idée de perfection. Le concept de « perfection » n'est plus guère usité en art, et, pour ma part, je ne l'emploie jamais, cependant que je ne vois pas d'autre notion plus adéquate. Je pense, s'agissant de certaines sculptures schillériennes, que c'est leur perfection dans leur façonnage qui, par définition, produit par ailleurs ou conséquemment, le plus beau silence ; silence qui, alors, se fait énigme (je vais revenir sur ce mot). Et les pièces auxquelles je pense sont donc les plus lisses, ce qui rejoint le silence ; car il y a une logique, en art, de la lisséité et du silence (Brancusi, Arp, par exemple).

Afin de nous approcher de ce que je veux dire ici, évoquons cette phrase de la sculptrice Barbara Hepworth (« Sculpture », 1937) : « *There must be a perfect unity between the idea, the substance and the dimension: this unity gives scale* ». Soit : « *Il doit y avoir une unité parfaite*

entre l'idée, la substance et la dimension : cette unité donne l'échelle ».

À cette réserve près que je remplacerais « substance » par « forme », la définition est très proche de ce que j'entends. La forme, chez notre artiste, vient *dans* et *depuis* les mains. C'est la main qui donne à penser (et on voit bien pourquoi, dès le début, l'artiste ne *pouvait* adhérer à l'art conceptuel, car, n'en déplut à Sol LeWitt, une idée *n'est pas nécessairement une œuvre d'art*). Le silence, dans l'œuvre, le silence des objets, tant dans leur anthropomorphie que dans leur plus grande abstraction, gravite dans les parages de ce que j'appelle l'*énigmatique* ; et c'est ce caractère énigmatique qui signe, comme un paraphe, l'achevé du projet artistique chez Iris Sara Schiller. L'énigmatique ne signifie pas l'impossibilité du dire, plutôt, il invite d'abord à regarder et à s'interroger. Et qu'un travail artistique *retienne* le verbe, incite à ne pas, tout de suite, dire quoi que ce soit, est ce qui caractérise, dans son b.a.-ba, une œuvre d'art.

LÉON MYCHKINE

Critique d'art théoricien, membre de l'AICA-France. Il écrit notamment sur art-icle.fr. Sous son nom à l'État civil, c'est un ancien poète, docteur en philosophie, spécialiste d'A.N. Whitehead, et chercheur indépendant.