

ENTRETIEN AVEC MIRA SCHOR

« LE LANGAGE EST UN ASPECT ESSENTIEL DE MON EXISTENCE »

Artiste, auteure, critique d'art et enseignante, Mira Schor (née en 1950) occupe une place à part sur la scène new-yorkaise, où elle défend un art personnel, nourri de préoccupations philosophiques, existentielles et politiques. Elle s'inscrit très tôt dans l'histoire de l'art féministe, participant dès les années 1970 au Feminist Art Program, à CalArts, et à la Womanhouse. Dans un entretien avec la commissaire de l'exposition, Mira Schor revient sur les œuvres présentées à la Bourse de Commerce, les thèmes récurrents qui irradiant son travail, ou encore le rôle du langage dans son œuvre.

Propos recueillis par Alexandra Bordes, commissaire de l'exposition

Vous avez dit que vos premiers *Masques* étaient des accessoires destinés à un court métrage tourné en super-huit. Comment avez-vous décidé de poursuivre le travail sur les *Masques* mais d'une façon différente ?

Je ne me souviens pas de l'exact enchaînement d'événements qui m'a conduite à créer la série des *Masques* mais, dès que je commence à m'intéresser à une forme ou à un thème, je travaille dessus jusqu'à en avoir épuisé toutes les possibilités, formelles comme conceptuelles.

Dans la présentation de votre œuvre à la Bourse de Commerce, figurent principalement des *Masques* et des *Robes*, ainsi qu'une grande peinture récente. Pourriez-vous nous parler de ces différentes formes d'expression, nous indiquer comment vous êtes passée de l'un à l'autre et comment le dialogue s'instaure entre elles ?

Je crois qu'il existe une sorte de connexion poétique entre ces œuvres, malgré des écarts importants en termes de médium, de type de narrativité et de relation à l'histoire de la peinture traditionnelle. Les *Masques* et les *Robes* du milieu des années 1970 étaient



Mira Schor, novembre 2019.

– ce qui en représente la meilleure description selon moi – des choses, non des peintures, ni des sculptures au sens où on l'entend généralement. Les relations qu'elles établissent avec le support mural et le sol sont inconfortables ; ces choses sont extrêmement fragiles, et ce qui leur donne leur sens le plus véritable est d'être expérimentées par une personne à la fois, d'être lues dans un corps-à-corps. Les grandes peintures récentes ont,

PAGE DE DROITE, DE HAUT EN BAS

Mask

1977, pigment sec, encre, pastel, gel acrylique et vernis sur papier de riz, 24,1 x 21 cm.

Mask « Little Blue »

1977, pigment sec, gel acrylique et vernis sur papier de riz, 21 x 16,8 cm.



d'un point de vue pictural, un lien avec les petites gouaches que j'ai réalisées au début des années 1970 : une femme dans une pièce bleue, une femme la nuit en compagnie de la lune – il s'agissait là de thèmes du début de ma carrière. La différence majeure, c'est qu'il s'agit d'une huile et acrylique sur toile, un médium majeur avec lequel je n'ai commencé à travailler qu'au milieu des années 1980. Cette grande peinture a aussi pour originalité d'être non tendue ; elle partage donc avec mes œuvres sur papier de riz un caractère d'imprévisibilité.

Mais je vois un dialogue entre ces différentes œuvres exposées à la Bourse de Commerce : le personnage de la peinture tend un livre agrémenté de texte, et de nombreux *Masques* sont des livres qui portent des textes inscrits dessus et à l'intérieur. La conversation qui apparaît la plus significative du point de vue personnel est celle qui s'établit entre le personnage de la peinture – une vieille artiste tendant le livre qui contient les œuvres de sa vie – et la *Crazy Lady*, l'une des pièces les plus inattendues et fragiles de la série des *Robes*. Tandis que des décennies d'une vie d'artiste les séparent, toutes deux dialoguent, bien qu'il revienne au visiteur de deviner la teneur de leurs propos.

Selon vous, le masque fonctionne-t-il comme une sorte de membrane qui accueillerait ce qui définit la société et, par conséquent, tout ce qui est spécifique au genre ? Dans le même temps, le masque ouvre un espace intermédiaire dans lequel la lutte discursive et artistique peut se déployer à l'abri de la réalité, n'est-ce pas ?

Voilà une bonne description de la multiplicité des *Masques* !

Les *Masques* percés d'yeux de Janus sont installés de sorte à faire face à chaque visiteur dans un contexte très intime. Quel rôle joue le masque entre dissimulation et ouverture (l'œil), mais aussi en tant que médiateur du « temps », un élément qui transcende votre œuvre ? Si les masques servent à cacher, ils sont souvent également des réceptacles de la pensée.

Les ouvertures pour les yeux, quand elles existent, permettent à celui qui porte le masque et à l'observateur de voir à l'extérieur mais aussi parfois à l'intérieur. Dans le cas de

l'installation à la Bourse de Commerce, elles donnent à deux ami(e)s la possibilité de se voir mutuellement à travers mes couches de conscience.

À quel moment les *Masques* ont-ils disparu de votre travail, pour quelle raison et par quoi ont-ils été remplacés ?

J'ai créé tous les *Masques* durant l'année 1977, avant mon retour à New York à l'automne 1978. Je ne sais pas vraiment lequel d'entre eux est le dernier ! Les raisons qui m'ont amenée à arrêter d'en réaliser ? Alors que j'avais présenté quelques *Masques* dans des expositions collectives à New York à cette époque, deux expériences distinctes m'ont conduite à cesser : dans le cadre de « The Pictures Generation » [au Metropolitan Museum of Art], mes réalisations paraissaient à contretemps des œuvres postmodernistes produites par les artistes de ma génération ; on me faisait souvent remarquer qu'elles avaient un air suranné et que je ne m'appropriais pas d'images photographiques ni de textes. Puis, lors d'une exposition pour laquelle l'intérêt du commissaire se focalisait sur les masques folkloriques, venant de divers pays, j'ai senti que je ne voulais pas que mon travail semble s'appuyer sur cette référence ou vouloir y être rattaché. Tout artiste occidental travaillant avec des masques part d'un ensemble historique de sources, principalement non occidentales ou folkloriques ; mais mes *Masques* ne relèvent pas de ce contexte fondamental.

J'ai donc poursuivi mon travail sur les figures avec la série des *Robes* et, plus tardivement, dans des œuvres qui font abstraction du corps. Mon travail actuel suit le même fil rouge. Des échos des *Masques* sont visibles dans la façon dont je dessine aujourd'hui les visages, parfois en leur donnant un aspect qui évoque le masque. En 2013, j'ai décrit mes réalisations du milieu des années 1970, les *Robes*, *Masques* et autres œuvres liées, comme faisant partie d'un monde onirique, un monde que la volonté politique en matière intellectuelle et esthétique a intentionnellement sapé dans les années 1980. Et, bien que le type de prise de conscience spécifique découlant de ma rencontre avec de tels textes (« Critical Theory ») m'ait beaucoup apporté durant la période

conflictuelle et stimulante des années 1980, j'ai également éprouvé la perte de ce monde onirique.

Les écritures présentes dans vos peintures reflètent-elles votre multidisciplinarité en tant qu'artiste et auteure ? Comment décririez-vous le processus de création quand il s'agit de passer de la peinture à l'écriture ? Le voyez-vous comme une dualité de médias pratiqués en alternance ?

L'écriture prenant la forme d'une image est apparue dans mon œuvre bien avant que je ne commence à écrire des essais sur l'art et la culture – lorsque je dis « mon œuvre », je fais toujours référence à mes peintures et à mes dessins, à ma pratique visuelle, tandis que « mon écriture » est mon écriture. Ces deux aspects de ma relation au langage trouvent leur origine dans l'histoire de ma famille, un sujet que j'évoque en postface de mon livre *Wet* [Duke University Press, 1997]. J'y relève à la fois la posture traditionnellement endossée par la première génération d'enfants nés aux États-Unis de parents réfugiés ou immigrés et qui consiste à parler pour leurs parents, même si c'est uniquement d'une façon métaphorique, et le rôle joué par la représentation du langage dans les œuvres d'art qu'ont créées mes parents, Ilya Schor et Resia Schor. Ils incluaient l'un et l'autre des caractères hébreux dans certaines de leurs réalisations, une réalité que je ne pouvais expérimenter qu'à travers l'image car je ne lis pas l'hébreu. Je m'estime chanceuse d'avoir la capacité d'être une peintre et une écrivaine ; ce que je produis dans chacune de ces pratiques me tient vraiment à cœur, et il existe d'importantes correspondances entre mes écrits et mes œuvres, à toutes les périodes de ma carrière.

La notion de *Zeitgeist* est souvent définie comme « une attitude spirituelle caractéristique d'une certaine époque historique ». Le mot allemand *Geist* signifie « esprit » mais aussi « fantôme ». Les *Masques*, les *Robes* et la peinture exposés à la Bourse de Commerce sont réunis dans une salle très intime, plongée dans une sorte de pénombre, où seule brille la lune rose fluorescente qui illumine la scène dans laquelle une figure féminine



CI-DESSUS, DE HAUT EN BAS

Word Games

1977, encre, pigment sec, gouache, gel acrylique et vernis sur papier de riz, 16,5 x 21 cm.

Mask « Blue Eyed Dog Face »

1977, gouache et pastel sur papier de riz, 24,1 x 20,3 cm.

Mask « I will »

1977, pigment sec et encre sur papier de riz, 22,9 x 15,2 cm.



EN HAUT

Vue de l'exposition « Mira Schor. Moon Room », Bourse de Commerce – Pinault Collection, 2023.

CI-DESSUS

Mask « May our Shadows Never Meet Again »

1977, encre, poudre métallique, gel acrylique et vernis sur papier de riz, 29,2 x 21 cm.

solitaire étendue est occupée à lire. Le *Zeitgeist* de 2022 est-il le fantôme transcendant de la peinture de 1972 ?

On pourrait le dire, en effet ! Mais, avant toute chose, je veux dissiper une impression, probablement favorisée par la piètre qualité de la photographie de 1972 : la lune de la version originale de *Red Moon Room* n'était pas rose, mais rouge sang. Dans la peinture de 1972, le lien entre la jeune artiste représentée et la lune rouge indique la connexion entre son corps et les cycles de la lune, entre son corps et la nature. La femme plus âgée fait don à la lune rouge de ce qu'elle a accompli dans sa vie, à la fois la dimension du temps qu'elle a vécu et celle de son esprit vivant. Mais ma représentation des termes « temps » et « esprit » a pour origine une idée quelque peu ironique qui m'est venue un jour, selon laquelle je devrais simplement réaliser une peinture du mot *Zeitgeist*. Or, je ne voulais pas peindre en allemand, j'ai donc traduit ce terme en ne pensant pas au « fantôme » mais à l'« esprit ». Je parle d'ironie parce que l'utilisation du mot *Zeitgeist* était très en vogue dans les écrits sur l'art dans les années 1980 et au début des années 1990 – précisément au moment

où j'entamais la lecture de textes critiques ayant pris une place prééminente dans ce domaine et alors que je commençais à intervenir au sein de ce discours.

Les termes employés dans les écrits sur l'art ont beaucoup changé entre les années 1970, 1980 et 1990, au point que des articles tels que « International Art English » [d'Alix Rule et David Levine], publié sur le site Triple Canopy en 2013, pouvaient les satiriser. Et les critiques qui utilisaient le plus le mot *Zeitgeist* dans leurs écrits étaient également les moins à même de considérer mon œuvre comme faisant partie du *Zeitgeist* tel qu'ils le définissaient – en lien avec la Pictures Generation notamment.

Vos *Robes* en papier de riz ne sont assemblées qu'à l'aide d'épingles (tout comme pour l'essayage d'une robe sur mesure ou, ainsi que c'est le cas dans l'architecture intérieure japonaise, pour séparer le moins possible l'intérieur de l'extérieur et profiter d'une lumière du jour très peu filtrée). Par conséquent, elles apparaissent quelque peu inachevées, en cours d'élaboration, et leur présence

répétée dans la pièce souligne à la fois leur fragilité et leur pouvoir en termes de représentation. Était-il important pour vous d'utiliser ce matériau très fragile, presque translucide qu'est le papier de riz pour bâtir votre œuvre, en opposition aux attitudes majoritairement masculines du monde de l'art ?

Je n'ai eu recours à des épingles que pour certaines des dernières *Robes*, celles que j'ai créées à New York, où j'étais revenue pour vivre et travailler après avoir enseigné durant quatre ans au College of Art and Design en Nouvelle-Écosse. Je n'ai donc commencé à faire usage d'épingles qu'à l'automne 1978. Ayant récemment examiné de près ces œuvres pour la première fois depuis de nombreuses années, je me suis rendu compte que nombre d'entre elles sont assemblées à l'aide d'épingles plutôt qu'avec une colle acrylique, comme c'était le cas des *Robes* et *Masques* précédents. J'avais en réalité oublié cet aspect de la construction de mes œuvres de cette période jusqu'à ce qu'elles soient rephotographiées en 2022. Deux des *Robes* récemment acquises par Pinault Collection sont assemblées à l'aide de colle ; seuls les éléments de *Crazy Lady* (1978) sont maintenus ensemble grâce à des épingles droites.

Les *Robes* et les *Masques* ont tous pour fondement la dualité entre les notions d'agression – l'individualité intime d'une femme affichée sur un mur dans un espace public, une voix intime faisant intrusion dans l'espace public – et de fragilité, qui semblait être la dimension la plus dérangeante pour les observateurs masculins – des étudiants et d'autres artistes – qui ont fait part de leurs réactions. « Comment pouvais-je faire cela ? » m'a ainsi demandé un artiste lorsque j'ai présenté quelques *Robes* dans une exposition à la Edward Thorp Gallery, à New York, en 1980. Comment pouvais-je accrocher quelque chose de si fragile sur le mur de la galerie, sans cadre – ce qui est la meilleure façon d'expérimenter pleinement ces œuvres, mais malheureusement pas une solution adaptée aux exigences en matière de conservation.

Je crois que le passage à l'utilisation d'épingles en 1978 était une réponse à la profonde incertitude que j'éprouvais alors en tant que jeune artiste essayant enfin

de réussir dans un monde de l'art très concurrentiel et en rapide mutation et, fait significatif, vivant dans un quartier alors assez dur de la ville. J'ai réalisé ces œuvres dans le petit loft sombre dans lequel je m'étais installée sur Lispenard Street, à Tribeca. Le verrou de la porte d'entrée de l'immeuble fonctionnait à peine, le chauffage était loin d'être fiable, et les rues se vidaient généralement à la nuit tombée. D'un point de vue physique et artistique, je me trouvais dans une situation très peu sécurisante. De tous ces paramètres découle le caractère précaire des *Robes* datant des premiers mois suivant mon retour à New York. Je suis peu à peu revenue à l'utilisation de la colle l'année suivante.

Vous avez enseigné à New York durant des années. Comment la transmission de contenus a-t-elle évolué au fil des décennies ? Quelle est votre approche pédagogique, à quel degré y intégrez-vous la littérature féministe et comment vos étudiants réagissent-ils à ce positionnement ?

Le contenu, la transmission de contenus et l'intérêt des étudiants pour tout contenu que je serais en mesure de transmettre ont changé à plusieurs reprises au cours des cinquante années durant lesquelles j'ai enseigné. Dans certains cas, j'ai mis l'accent sur un contenu féministe parce qu'il était spécifiquement indiqué dans le programme. Mais je ne me suis jamais appesantie sur des écrits auxquels les étudiants ne s'intéressaient pas. C'est un principe qui vient de la philosophie qui était appliquée à CalArts lorsque j'y étais étudiante de troisième cycle au début des années 1970 : aucune information qui ne soit pas nécessaire. Je suis également façonnée par l'histoire du modernisme, en particulier de l'art de 1940 à nos jours. Ce que j'avais appris par le biais de l'expérience en grandissant, en tant qu'enfant dans le New York artistique des années 1950, je m'y suis ensuite formée en lisant des textes à propos de cette période de la New York School, découvrant en particulier les écrits des artistes eux-mêmes – notamment Barnett Newman, Ad Reinhardt et Jack Tworkov, dont j'ai édité en 2009 les écrits, publiés par Yale University Press (*The Extreme of the*



Dress Book : Angel
1977, technique mixte sur papier de riz,
146,1 x 44,5 x 15,2 cm.

« LES “MASQUES” ET LES “ROBES” DU MILIEU DES ANNÉES 1970 ÉTAIENT DES CHOSES, NON DES PEINTURES, NI DES SCULPTURES. »



Vue de l'exposition
«Mira Schor. Moon Room»,
Bourse de Commerce –
Pinault Collection, 2023.

Middle. Writings of Jack Tworkov). Cette histoire était alors contestée, mais de nombreux artistes considérés comme faisant partie de la Pictures Generation et du postmodernisme de façon générale s'y référaient.

Ces dernières années, savoir comment enseigner s'est avéré une problématique difficile, car les étudiants sont soit en quête de discours qui ne relèvent pas de mes centres d'intérêt, soit moins enclins à lire parce que le rythme de la vie a énormément changé.

Ma façon la plus significative d'intégrer le féminisme et les questions théoriques afférentes, c'est par ma présence physique et par ce que je dis sur ces sujets en suivant l'impulsion du moment – ainsi que par mon

œuvre et mes écrits. L'enseignement est une concrétisation sur de nombreux plans, et certaines choses qui paraissent élémentaires sont peut-être celles qui ont la plus grande importance.

Comment décririez-vous le rôle du langage dans vos peintures et dans votre vie en tant que professeure, artiste et féministe ?

Ainsi que je l'ai indiqué précédemment en répondant à la question de l'interdisciplinarité au sein de mon œuvre, le langage est un aspect essentiel de mon existence, en tant que personne désireuse de se pencher sur l'histoire. ■