

# Préface

ÉLIANE CHIRON

Migrations et mutations : la mondialisation a donné à ces deux termes une résonance planétaire. Sont apparus les migrants, tandis qu'à la mutation des espèces sur la durée s'ajoutent les mutations provoquées par les manipulations génétiques. Pour réactiver ces concepts, en les traitant dans le champ de l'art contemporain, il nous a semblé nécessaire de les croiser en chiasme et entrelacs (Merleau-Ponty) à l'image de la vision même, vision du devenir émergeant des connexions neuronales, mnésiques et cognitives (Varela).

Associés au paysage qu'ils permettent de penser autrement, les deux termes font habituellement l'objet de recherches séparées. La novation majeure de cet ouvrage est de les aborder *ensemble* afin d'en mettre au jour les fonctions créatrices. Entre la migration et la mutation, nulle causalité. Si le temps de l'art n'a sans doute jamais été linéaire, notre époque est résolument celle du discontinu, des chocs, des ruptures, des enchevêtrements de temps autant que déplacements dans l'espace. « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art » : cet entrelacs de sens énoncé par John Cage, seule l'étude des faits artistiques en acte permet d'y prendre part. On ne compte plus dans le passé des artistes exilés volontaires, du Greco à Poussin, de Van Gogh à Picasso, de Brancusi à Cy Twombly. Pensons aux deux types de voyages faits par Ingres et Delacroix, l'un choisissant le voyage sur place (mais il ira à Rome), l'autre le séjour au Maroc. Retenons les échecs : Dubuffet déçu par l'Algérie, Degas par la Louisiane, Matisse par Tahiti. Évoquons le cas de Raymond Roussel allant jusqu'en Chine en roulotte pour faire seulement voyager l'œuvre qu'il est en train d'écrire. Une hypothèse s'impose : l'unicité de chaque expérience. C'est

pourquoi chaque auteur, sociologue, historien de l'art ou artiste-chercheur, s'attache dans ces pages à étudier un cas précis, condition pour aborder en profondeur un tel sujet.

En prenant appui sur des œuvres singulières et la manière dont elles ont été faites, sur la vie des artistes et souvent leurs écrits, les textes ici réunis répondent à quelques questions : à quelles conditions la mutation s'exprime-t-elle ? Comment se reconfigure l'identité de l'artiste ? Quel rôle y tient le paysage ? Comment considérer la pensée imaginative et la pensée rationnelle ? Un nouveau type de spectateur (ou de regardeur) est-il en train d'émerger ? *Du paysage nomade à l'œuvre disséminante ; du paysage pictural à l'espace numérique ; du paysage historique à la vision actuelle* : à travers ces trois approches, qui constituent la trame de l'ouvrage, il apparaît que la *migration* est créatrice quand elle déplace les techniques, les formes, les codes, les modes de présentation et de réception, de rapports à l'histoire, au lieu que fonde chaque œuvre. La *mutation* touche à la profondeur de l'œuvre, au sens biologique où la mutation « s'exprime » afin qu'émerge une espèce nouvelle ; elle est inséparable des guerres et des conflits mondiaux, faisant des artistes des citoyens du monde. Certains auteurs évoquent leur parcours créateur personnel (M. Sicard, B. Paquet, S. Rey, H.B. Shen, E. Kokiello), d'autres mettent en écho les œuvres d'artistes avec leur propre démarche (A. Lelièvre, A. Gateau, R. Mougénel). Chaque cas étudié est exemplaire dans sa dimension humaine et corporelle. Partout, la mutation qui affecte l'œuvre fait aussi muter l'auteur, le rendant à cette part impersonnelle que Foucault a appelé la « fonction auteur », multiple, disséminante, dont le paysage est consubstantiel. Au gré des textes, avec l'œuvre (ou œuvre lui-même), il migre, se dissémine, mute, de Cuba à Paris en passant par l'Espagne et la Martinique, du Brésil au mythe d'Ulysse, de Paris à la Mongolie en passant par la Chine, de la Pologne à la Corse, de l'Occident à l'Iran, de New York à Garavichio en Toscane, du désert au tapis. Mais aussi de la peinture au numérique.

### **Du paysage nomade à l'œuvre disséminante**

Pour Jacques Leenhardt, sociologue, « l'espace vital ne coïncide pas avec l'espace naturel. La configuration de l'espace personnel dépend d'un travail permanent qui plonge ses racines dans l'existence quotidienne, personnelle et sociale du sujet. C'est l'expérience, telle qu'elle s'est structurée depuis l'enfance, qui permet au sujet d'organiser son espace de manière cohérente. Elle ne se limite pas au seul sujet mais englobe les différents aspects de sa

sociabilité, le noyau familial constituant dans cette construction la pierre angulaire de l'édifice.» À partir de ce noyau «s'élabore l'espace personnel à la manière de cercles concentriques». Wifredo Lam quitte le milieu familial à l'âge de dix-sept ans, abandonne sa ville pour la capitale La Havane et peu de temps après pour l'Espagne. L'auteur suit, pour en comprendre les effets, les différents arrachements à partir desquels se formera, dans l'œuvre de l'artiste cubain, le contrepoint entre l'expérience vécue et la représentation de l'espace. Selon Éliane Chiron, *le Jardin des Tarots* de Niki de Saint-Phalle serait, par hypothèse, issu de la migration des jardins qui ont traversé l'enfance de l'artiste. Ils traceraient, au gré de déplacements erratiques dans le temps et l'espace, un chemin qui muterait jusqu'au nom du *Jardin des Tarots*. Le tarot est la voie. Aujourd'hui, chaque personne visitant le Jardin, prêtant ses yeux à l'artiste et à ses morts, regardant la mer avec les yeux de *L'Impératrice*, éprouve à son tour que le monde perçu est «l'ensemble des chemins de son corps» (Merleau-Ponty). À l'entrée du jardin, de sa main couverte de miroirs, le *Magicien* nous fait le signe immémorial que nous avons le choix du chemin parmi ceux, innombrables, que nous offre l'artiste. Parce qu'elle-même est devenue innombrable. Mutante en chacun de nous. Au retour du *Jardin des Tarots*, une mutation «s'exprime» en nous à partir de nos émotions, celles d'une enfance retrouvée. Michel Sicard écrit que, «contre la pureté du vivre territorialisé, il faudrait faire l'éloge du déplacement non provoqué, volontaire, appelé de nos vœux, et du transculturel, comme principe de mixage et d'hybridité. Il y a une poétique du désert, qui pourrait être aussi celle de l'espace nomade par excellence». Car le désert est l'ouverture maximale au grand monde de l'ailleurs. Toute intervention humaine sera une ligne tendue dans un espace meuble, toujours déjà en partance. Aline Rutily étudie l'œuvre d'Abbas Kiarostami, cinéaste iranien, peintre, poète et photographe, dont le dialogue avec les cultures occidentales était le sujet d'une exposition récente au centre Georges-Pompidou. Elle soutient l'hypothèse d'une migration du chemin dans les films et installations de l'artiste. Elle se demande quels sont les éléments qui rendent cette migration opératoire et comment fonctionne la mutation qui conduit l'œuvre à *devenir tapis*? Anais Lelièvre part d'un propos de l'artiste Georges Rousse: alors qu'il lui est demandé de se situer, l'artiste rétorque: «J'aimerais plutôt *artiste voyageur* ou *artiste nomade* [... pour] contredire toute idée de stabilité et de fixité dans un seul lieu ou dans une seule catégorie.» Tout en restant dans le même volume d'espace, au même point géographique, faire muter son environnement, «changer de lieu»,

revient à migrer. Du paysage lointain à l'intimité du lieu, on se déplace sur place. Aussi, plutôt que d'opposer habiter et voyager, quotidienneté et art, l'auteur propose cette hypothèse: «Tel que révélé par l'activité artistique, habiter consiste à migrer sur place en faisant muter l'espace.»

### **Du paysage pictural à l'espace numérique**

Bernard Paquet analyse sa recherche récente en peinture qui répond au besoin de pallier le sentiment de perte d'une surface picturale, résultante de dessous devenus inaccessibles comme autant d'œuvres perdues. «Le désir de les récupérer relève du fantasme d'une peinture pouvant être décomposée en couches qui, à leur tour, s'afficheraient comme de nouvelles œuvres.» Partant du traditionnel paysage peint sur une surface, il travaille plus précisément la séparation des couches et leurs manipulations. «La stratégie mise en œuvre est d'entrer dans la peinture par une opération de découpage et d'espacement des épaisseurs, pour provoquer leur migration et attendre l'apparition d'un phénomène de mutation. La couche en serait le gène. Cette altération du concept et de la pratique de la couche traditionnelle se fait à l'aide de la technologie infographique et permet de muter une profondeur picturale illusionniste en une profondeur tangible où la nature même du fond pictural est l'objet d'une autre mutation.» La peinture migre, feuilletée par ses propres gènes et mute en un nouveau «paysage de la peinture». Sandra Rey prend le parti du *déplacement* et de la *marche* en tant qu'attitudes esthétiques issues de manifestations historiquement liées au mouvement Dada, au surréalisme et à l'Internationale situationniste qui eurent des résonances dans le minimalisme et le Land Art. Son projet artistique personnel propose des expériences esthétiques en relation avec le territoire: les *DéPLIements du paysage*. Les mutations qui l'intéressent sont liées à l'hybridation de procédés numériques qui permet d'observer l'événement qui provoque une rupture dans le statut de l'image et la perception du paysage. La question que pose Xavier Lambert est de savoir si, à travers les œuvres numériques qu'il analyse, «le glissement qui s'est effectué du corps actant au corps objet induit *ipso facto* la perte du sujet, et s'inscrit donc non pas dans la singularité mais dans la multiplication». Le corps aussi bien que le paysage partagent la même dimension dermique, mêlant organique et numérique. Le corps devient paysage et le paysage organique. Cette perte de substance du corps autant que du paysage dans les processus de création artistique et les représentations qui en découlent «pose avec force la question du sujet». Ludivine Allègue

s'attache au « geste qui, transformant l'immanence d'un être en empreinte », a le pouvoir de faire muter l'artiste en un Autre par le transfert en un Autre lieu. Elle se demande « comment un processus de recherche et de création artistique collaboratif et transdisciplinaire peut opérer, par les migrations et mutations formelles et physiques qu'il implique, ce retour de l'artiste à la quintessence de son art et à celle de son être ». À la fin : « Penser l'Autre et mourir. La dernière migration qui nous rend à l'humain. »

### **Du paysage historique à la vision actuelle**

Icleia Cattani, historienne de l'art, parle du *Passeport d'Ulysse* de Lenir de Miranda, une artiste brésilienne qui commence à être très connue. Elle commence par lui donner la parole : « Ce passeport est un document d'exilés. Une déclaration du désir de retour et des conditions portées par quelqu'un qui aspire à s'évader vers un autre univers. » Ces déclarations ouvrent le livre d'artiste *Passeport d'Ulysse*, « œuvre symptomatique et exemplaire d'importantes questions posées par l'art contemporain international et par l'art réalisé aux marges des centres culturels hégémoniques ». *Passeport d'Ulysse* reprend le sens profond et universel de la trajectoire du héros mythique d'Homère et du personnage littéraire de James Joyce. Il guidera cette étude portant sur l'art, l'exil et l'utopie. En dernière instance, le mythe créé par l'artiste est le passeport lui-même et nous tous qui embarquons dans ce voyage, vers d'autres lieux. Hong Biao Shen, artiste chinois, analyse, lui, son parcours personnel : « À Paris, j'avais sculpté une tête qui évoquait le paysage mongol. Mais ce paysage était invisible, hors-champ, à l'intérieur de la sculpture comme de ma propre tête. Depuis mon installation à Pékin, je garde toujours mon paysage avec moi ; il s'est installé dans ma création artistique sous forme de brassées d'herbes sauvages. Il explique comment, entre Paris et Pékin, la mutation de sa pratique sculpturale a révélé ce paysage intérieur que personne ne pouvait voir. » Il constate à la fin que le paysage mongol qui le hantait inconsciemment a réussi, au fil de ses déplacements, à s'exprimer et à faire muter sa pratique sculpturale, parce que le paysage et la sculpture se sont rencontrés à un instant précis de sa vie. Edwige Koziello fait œuvre d'artiste à travers le projet de sculpter avec du blé ; elle formule l'hypothèse que le matériau d'une sculpture puisse être vivant. Ce qui l'engage dans une problématique des arts plastiques où « l'œuvre résulte de l'existence de l'homme et de la matière, quand bien même l'auteur ne toucherait en rien à celle-ci ». Il y a en contrepoint l'image de la Pologne de la lignée paternelle

et son travail artistique se situe dans le prolongement d'un exil. « Le champ de blé en Corse, celui près de la mer, au phare d'Alistro, c'est un peu moi, avec ma double origine : le blé de mon père et la mer de mon enfance (je suis née à Cannes et ma mère est marseillaise). » Anne Gateau met en écho l'œuvre de Piranèse avec sa propre démarche. Elle analyse comment, entre passé et présent, la mutation de la gravure chez Piranesi lui a révélé des sensations indicibles qu'elle portait en elle au gré de ses déplacements : des réminiscences de paysages. Ce qui lui a permis de comprendre l'invisible et de découvrir que « l'instance singulière et intime qui travaille à s'appropriier l'œuvre de Piranesi paraît être celle du souvenir proustien : la réalité du souvenir est plus forte que la réalité du présent, en dépit de (ou grâce à) la distance temporelle ». Elle met au jour l'intimité de l'artiste qui est en jeu dans son œuvre. Robert Mougènel, qui habite non loin de Genève, développe les enchevêtrements créateurs entre deux artistes éloignés de plusieurs siècles : la vue du tableau de Konrad Witz pourrait nous situer sur la rive nord du lac Léman, vers le port des Pâquis, alors que la sculpture de Markus Raetz est dressée de l'autre côté, là où le lac redevient fleuve. Et dans cette opposition, se tient le déplacement physique du spectateur. Son travail artistique s'appuie sur cette découverte et en révèle l'énigme.

On verra que l'artiste est contemporain selon Agamben, quand il « reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps<sup>1</sup> » et « ne coïncide pas parfaitement avec lui », devenant ainsi « plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps ». Ses rapports au paysage, comme retour à « un présent où nous n'avons jamais été », en sont la pierre de touche.

---

1. G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Trad. Maxime Rovere, Paris, Rivages-Poche, 2008, p. 22 et 36.