



MIGRATIONS ET IDENTITÉS ARTISTIQUES

Migrations et identités artistiques

XIV^e-XX^e siècles

Christine GOUZI

RÉSUMÉ

Les migrations artistiques ont souvent été étudiées pour mieux comprendre les circulations voulues et prévues par les artistes, ainsi que les phénomènes d'influences réciproques dans l'art. Mais les déplacements des artistes n'ont pas toujours été consentis : depuis le Moyen Âge, la création est aussi le résultat de migrations forcées, qui se sont généralisées à partir du XIX^e siècle pour devenir une des caractéristiques majeures d'un XX^e siècle rythmé par les guerres, les exodes ethniques ou politiques. L'impact de ces migrations sur l'identité artistique et sur les œuvres mêmes peut ainsi être réévalué. Il révèle les fractures et les discontinuités qui sont constitutives d'une partie de la création et permet de mieux cerner les processus d'acculturation et leurs conséquences pour l'inspiration. Ainsi les migrations artistiques, qui peuvent être lues sous le signe de « crises » aux facettes multiples, permettent de décrypter d'une autre manière la forme de l'œuvre, les intentions de l'artiste et son identité.



Portrait photographique de Marc Chagall (1887-1985), 4 juillet 1941. Photo : Carl Van Vechten. Source : Library of Congress.

Les transferts artistiques ont été au cœur des recherches en histoire de l'art depuis plusieurs décennies, de même que les transferts culturels et les divers phénomènes d'acculturation qui en résultent. Il a ainsi été démontré que les déplacements des hommes et des œuvres ont contribué à forger l'Europe dès le Moyen Âge, en entretenant des rapports dynamiques entre différentes aires culturelles et, surtout, en favorisant la circulation des modèles. Dans cette optique, Michel Espagne et Mickaël Werner ont identifié l'artiste comme un « médiateur culturel », et plus encore, comme un acteur essentiel d'une « histoire interculturelle » capable de faire interférer des milieux très hétérogènes (M. Espagne et M. Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, 1988 ; M. Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, 1999).

Les études ont cependant souvent insisté sur l'apport de ces échanges, sans toujours prendre en compte les effets de rupture et de tension qu'ils ont suscités dans l'art, ainsi que leurs conséquences néfastes sur l'artiste lui-même et sur les processus de création. Car les déplacements n'ont pas toujours été consentis. Le départ à Rome, codifié dès le xv^e siècle comme un voyage d'apprentissage et comme une nécessaire prise de conscience des racines antiques de l'art européen, n'est qu'une des faces, une des plus valorisantes, des circulations artistiques. Aux séjours dans les cours, au Grand Tour, qui se met en place au début du xviii^e siècle, on peut opposer les nombreuses migrations contraintes de l'histoire européenne. L'artiste reste en effet un homme ancré dans son siècle, qui en subit de plein fouet les traumatismes. Les guerres, les révolutions, les persécutions raciales ou religieuses mais aussi les crises économiques, la mort du prince ou encore la disgrâce sont à l'origine d'expatriations forcées, qui modèlent aussi l'art d'une époque. Les transferts artistiques et culturels peuvent ainsi être le résultat de déplacements – physiques ou symboliques – involontaires, dont la nature conjoncturelle et aléatoire met à l'épreuve la création. Leurs conséquences sont du reste difficilement appréciables et quantifiables,

car leur réalité est protéiforme et leurs résonances multiples. Elles s'apparentent parfois au « caractère destructeur » évoqué par Walter Benjamin, et dans lequel il voyait un trait de la « modernité ». Mais en plaçant l'artiste dans une situation marginale, en l'arrachant au quotidien de sa propre culture, ces migrations sont aussi le ferment d'une véritable « herméneutique de la distance », dont la violence peut être fructueuse. En ce sens, elles relèvent du « travail du négatif » hégélien car elles créent un manque, mais un manque « essentiel », que l'artiste aspire sans cesse à combler.

Flux migratoires et fléaux

Les épidémies sont jusqu'au xviii^e siècle en Europe parmi les crises les plus fréquentes de la vie quotidienne des populations, avec les guerres et les famines. Elles occasionnent de grands mouvements de panique et de fuite, avortant des carrières prometteuses, notamment artistiques. On connaît les conséquences mortelles des nombreux épisodes de peste, dont l'un coûta la vie à Giorgione, à Venise en 1510 : cette fin prématurée et foudroyante est à l'origine des nombreux débats sur l'attribution de ses derniers tableaux. Sont-ils entièrement de sa main ? Ont-ils été terminés par Titien ? La grande peste de 1649, qui frappe l'Espagne, concourt quant à elle au déclin de Séville, que Zurbarán abandonne pour Madrid quelque temps plus tard, après que son fils et assistant a succombé à la maladie. Les catastrophes naturelles se doublent en effet souvent d'un déclin économique, obligeant les artistes à trouver une nouvelle clientèle en s'expatriant hors des « foyers » artistiques qu'ils ont pourtant contribué à développer. Les épidémies de peste en Normandie dans la première moitié du xvii^e siècle sont pareillement suivies de disettes, voire de famines et de troubles politiques, telle la répression de la révolte des Nu-Pieds à Rouen, en 1639, ou l'exil du Parlement en 1640. Le dynamisme artistique de la ville s'en trouve amoindri et n'est plus suffisant pour retenir le peintre Daniel Hallé (1615-1675), qui quitte définitivement Rouen pour Paris à la fin des années 1630. Vingt ans plus tard, en 1661, il est inconcevable pour Jean Jouvenet (1644-1717), alors âgé de dix-sept ans et futur peintre du roi, de demeurer à Rouen et de ne pas s'établir dans la capitale. Tout l'équilibre de la vie provinciale est durablement ébranlé par ces saignées migratoires, qui profitent à la centralisation artistique du royaume de France à la fin du règne de Louis XIV et brouillent singulièrement l'identité artistique des artistes provinciaux.

Des effets analogues résultent des guerres, qui sont considérées dans l'Europe des xvi^e et xvii^e siècles comme un fléau équivalent à l'épidémie et à la famine. Le cas des tisserands flamands, qui souffrent des guerres de religion en est une bonne illustration. Il a été étudié par Guy Delmarcel, qui a retracé les parcours plus ou moins chaotiques des peintres de cartons de tapisserie, des lissiers eux-mêmes et de leurs marchands (*La tapisserie flamande*, 1999). La destruction du stock des tapissiers d'Anvers par la garnison espagnole en 1576 en décide certains à gagner d'autres villes dès le début des années 1580. Après le sac d'Anvers par les Espagnols en 1585, de nombreux artistes réformés s'établissent à Delft, à Haarlem (où Karel van Mander, le futur auteur du *Schilder-Boeck*, s'est également installé), à Middelburg ou à Gouda. Des difficultés économiques et la promesse d'un sort meilleur en poussent d'autres à émigrer hors de l'Europe du Nord. Marc Coomans d'Anvers et François van der Plancken d'Audenarde gagnent Paris en 1601, à l'instigation de Sully et d'Henri IV. Ils francisent leurs noms, fondant deux dynasties de lissiers qui ont rénové au xvii^e siècle la technique et le style de la tapisserie dans leur pays d'accueil et sont à l'origine de la future manufacture des Gobelins. En 1622, François Tons tente sa chance en Espagne, développant à Pastrana une manufacture spécialisée dans la tapisserie de verdure de style nordique.

Tous ces déplacements contraints obligent à reconsidérer le concept d'« école » artistique, dont les historiens de l'art discutent aujourd'hui la légitimité dans l'Europe moderne. Ils montrent la porosité des foyers de création, porosité souvent contingente, dépendante de flux migratoires sporadiques, subis plus que réellement choisis. Ces flux engendrent des reconfigurations permanentes des milieux artistiques et conditionnent sans conteste l'inspiration des artistes.

Les artistes malades de la peste

En 1951, Millard Meiss décrypte les effets de la grande peste noire de 1348 dans la peinture florentine et siennoise, en renouvelant durablement la vision de l'art de la première Renaissance (*Painting in Florence and Siena after the Black Death*). Si beaucoup d'artistes n'ont pu fuir à cause de la violence de l'épidémie, les survivants sont quant à eux atteints dans leur identité artistique même. Millard Meiss a bien montré que la représentation n'est pas drastiquement transformée par cette expérience apocalyptique de la mort. Selon le mot de Georges Didi-Hubermann dans la préface à la réédition de 1994, le fléau, qui a décimé plus de la moitié des habitants de Sienne et de Florence, n'a accouché que d'une « souris iconographique ». Un regain d'intérêt pour la Vierge de Pitié, pour les saints de la peste, comme Roch ou Sébastien, ainsi qu'un goût inusité pour les images d'extase mystique sont les seules réalités du cataclysme dans la représentation religieuse. Pourtant, plusieurs symptômes d'un malaise plus diffus l'imprègnent : l'omniprésence de l'image de la décomposition corporelle, l'insistance sur le thème de la rédemption ou même une forme de « régression » artistique, qui poussent les commanditaires à favoriser un art d'avant la catastrophe, aux formules plus rassurantes et figées. D'une certaine manière, on pourrait comprendre ces accents régressifs comme une « migration symbolique » : la peste occasionne un mouvement de reflux, qui rompt le fil de la redécouverte de l'Antique et la mise en place d'une spatialité plus vraisemblable, héritée de Giotto. Isolés ou décalés, tel Taddeo Gaddi (vers 1300-1366), les peintres rescapés transmutent leur manière. Ainsi la peste, qui a modelé pendant des siècles l'imaginaire des Européens (au point qu'on parle au xx^e siècle de « peste brune »), perturbe l'artiste au point de briser le *continuum* de la création et d'opérer une translation réactionnaire. La prise en compte de son impact permet par ricochet d'infléchir la notion de « progrès » artistique, chère à Vasari dans les *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550) ; elle permet surtout de retrouver dans le déroulement de l'histoire de l'art l'importance des discontinuités et des « zones de fracture », que Michel Foucault a mises en valeur dans d'autres disciplines.

Tous ces « déplacements » physiques et intellectuels ne sont cependant que des formes d'« éloignement » ou d'« arrachement ». Du reste, ils n'excluent pas les retours, métaphoriques ou réels : on peut citer pour les premiers les nombreux retours à l'antique de la sphère florentine à partir de la fin du xiv^e siècle, qui sont à l'origine de ce que l'on nomme « l'éclosion de la Renaissance » au début du siècle suivant. Ils n'empêchent pas non plus les circulations harmonieuses au moment de la crise même. Ainsi de Dürer, qui fuit Nuremberg en pleine épidémie de peste en 1505 pour un séjour heureux de deux ans à Venise. Ces migrations ne peuvent donc être comparées aux grands exodes qui suivent les guerres, les révolutions ou qui dérivent directement de la montée des totalitarismes du xx^e siècle.

Exilés, bannis et proscrits

Comme les écrivains, les artistes paient leur tribut à ces exodes, qui prennent fréquemment la forme de l'exil. Comme eux, ils sont souvent proscrits pour leurs idées, leur engagement politique, leur appartenance ethnique ou plus simplement à cause de leur statut même d'intellectuel. Mais les artistes se distinguent des écrivains ou des littérateurs, qui subissent de plein fouet la perte de la langue maternelle. « J'écris dans une langue étrangère (et c'est là le problème de l'émigration) », écrit Hannah Arendt à Karl Jaspers en 1945, alors qu'elle est réfugiée aux États-Unis. Au contraire, le langage artistique est universel et l'exil ne met pas en péril les conditions matérielles de sa mise en œuvre. Ainsi Élisabeth Vigée-Le Brun (1755-1842), émigrée après la Révolution de 1789, perpétue en Italie, en Autriche puis en Russie, une même formule du portrait aristocratique. Jacques-Louis David (1748-1825), frappé par la loi de bannissement des régicides après le rétablissement des Bourbons en France en 1816, ne cesse pas de créer pendant les quelque dix années de son exil à Bruxelles. Jusqu'à sa mort, survenue en 1825, il renouvelle sa manière de peintre d'histoire et continue d'être un portraitiste recherché. Dans un mémoire célèbre, adressé à son arrivée au gouverneur de la ville, il exprime son soulagement d'avoir trouvé un refuge et souligne son besoin de « tranquillité », qu'il assimile au « repos moral » favorisé par sa condition d'exilé et qu'il

envisage comme un gage d'indépendance. Ce « repos » lui permettra de « consacrer le reste de sa vie à son art », dont il planifie très précisément les modalités. Sa qualité de proscrit lui donne de plus une nouvelle stature, qui annonce l'image romantique de l'intellectuel héroïque, ayant choisi de lui-même d'abandonner sa patrie pour défendre ses convictions. La fuite forcée peut ainsi être détournée rétrospectivement en exclusion voulue et finalement assumée pour garantir l'exercice artistique. Claude Monet (1840-1926) vit une épreuve de ce type au moment de la guerre franco-prussienne, en choisissant de s'installer à Londres avec sa famille en décembre 1870. En 1871, il gagne les Pays-Bas et évite l'épisode sanglant de la Commune de Paris. Or pendant cette période de l'exil, le peintre est particulièrement productif : il achève plus de quatre-vingt tableaux pendant les quatre mois passés aux Pays-Bas : des paysages atemporels, totalement détachés des événements parisiens, et qui lui permettent par la suite d'affiner sa représentation de l'espace. Dans ce cas extrême, l'exil impose en quelque sorte une absence d'engagement, qui préserve l'inspiration et la possibilité même de la création.

La langue de l'exil

Cette situation privilégiée de l'artiste dans l'exil pourrait expliquer qu'il demeure souvent un isolé dans son pays d'accueil, n'éprouvant pas fortement le besoin de faire partie d'une communauté de réfugiés ou même d'exalter dans son œuvre des sentiments patriotiques et nostalgiques. Les peintres et les sculpteurs de l'Europe de l'Est émigrés à Paris entre 1918 et 1939, après la Révolution russe de 1917, après les purges ou les répressions politiques pendant la montée des totalitarismes, forment de cette façon une entité instable, qu'on peine précisément à cerner comme « entité ». Laurence Bertrand-Dorléac a bien montré que « l'École de Paris », terme dont on qualifie le plus souvent ce groupe, est un « concept-gigogne » en quête « d'identité permanente ». Il sert en effet à qualifier des artistes émigrés, juifs et non juifs, russes ou plus largement slaves (en y adjoignant parfois Modigliani) pour finir par être défendu après 1940 comme une école nationale, attestant de la vitalité de l'art français. Le destin du Russe Marc Chagall (1887-1985), arrivé à Paris en 1923, et qui est intégré dans la nébuleuse École de Paris, est à cet égard éclairant. Sans être isolé et tout en profitant des solidarités du groupe des artistes émigrés de Paris, il se singularise par son art même, dont il avait déjà fixé les fondements bien avant son départ de Russie. Le caractère disparate du style de tous les artistes émigrés des années 1920 et 1930 montre d'ailleurs bien l'absence de réaction collective – politique ou artistique – à l'émigration. Malgré la recherche de sociabilités artistiques, qui se doublent parfois de sociabilités culturelles, la réaction à la violence de l'expatriation ne peut être qu'individuelle pour un artiste ; de plus, elle ne se lit souvent qu'en creux dans ses œuvres.

L'exil affecte cependant l'œuvre, même de manière détournée. Si Chagall ne change pas fondamentalement la thématique onirique de ses toiles en arrivant à Paris en 1922, il se retranche pendant un temps dans la représentation de natures mortes et de paysages, genres neutres en quelque sorte, qu'il n'avait pas abordés de cette façon jusque-là. Les images de son village natal, du monde de son enfance, constitutives à la fois de son identité intime et artistique, s'estompent au profit de compositions plus impersonnelles. Elles marquent la perte des repères identitaires et révèlent une forme de « vie mutilée », proche de celle décrite en 1951 par Theodor W. Adorno dans *Minima moralia*. Car le langage artistique, pour universel qu'il soit, n'est pas assimilable à la « langue » propre à chaque créateur. Or l'exil peut empêcher l'artiste d'« habiter » sa propre langue, qui finit par lui échapper et qu'il est obligé de réinventer sur le mode de la privation ou du manque.

L'exil intérieur

D'autant plus lorsqu'il s'agit d'un artiste juif qui, comme Chagall, peut se considérer « sans patrie » dans son pays natal avant même l'expérience du déracinement. On touche ici à un problème complexe : celui de la marginalité intrinsèque de l'artiste dans la société d'une part, qui dépasse de loin la vision romantique du « génie » solitaire et peut expliquer un exil « immobile » ; celui de la condition de l'artiste juif émancipé de son milieu d'origine d'autre part, qui se considère lui-même comme un « paria conscient », selon l'expression d'Hannah Arendt. Étranger à son pays, à son milieu communautaire, l'artiste s'exclut lui-même et fait de son exil intérieur le ferment de la création.

On peut considérer cette « crypto-émigration », décrite par Walter Benjamin dans ses *Essais sur Brecht*, articles réunis et édités en 1966, comme un éloignement volontaire ; il prend cependant des formes très différentes, qui en nuancent fortement le consentement. Les régimes totalitaires sont au xx^e siècle le théâtre de nombreux exils de ce type, qui ont tous à voir avec la marginalité, la clandestinité et la censure, voire avec la déportation et la mort. Comme A. R. Penck, né Ralph Winckler à Dresde en 1939, ou Georg Baselitz, né Hans-Georg Kern à Deutschbaselitz en 1938, l'artiste peut dans des circonstances moins tragiques prendre un nom d'emprunt, qui matérialise sa double identité et son rapport schizophrène à l'art. Penck prendra du reste plusieurs pseudonymes au cours de sa carrière, qui correspondent à plusieurs paliers de son engagement artistique et surtout, qui en symbolisent le lent « déconditionnement ». Penck refusera toujours le réalisme imposé en RDA, investissant le domaine du signe graphique pour représenter la figure humaine. Interdit d'exposition dans son pays, rayé de la liste des artistes, son extradition à l'Ouest en 1980 sera l'aboutissement d'une défection déjà opérée intérieurement, avant même la réalité de l'exil. Défection n'est pourtant pas toujours synonyme d'émancipation, car l'art de Penck demeure marqué par la violence de la scission Est-Ouest même après la chute du mur de Berlin et la réunification. L'émigration aura néanmoins donné la possibilité à Penck d'expérimenter la sculpture monumentale, de même que le domaine musical et filmique et donc d'étendre son champ d'action dans d'autres *médias*. On peut concevoir cette diversification comme une découverte de la liberté. Mais elle s'apparente aussi à une forme de vagabondage de l'esprit, qui n'est pas éloignée de l'errance physique de celui qui n'a plus d'attaches.

Dans *La crise de la conscience européenne* (1934), Paul Hazard situe le début des grandes vagues de mobilités forcées à la charnière de l'époque moderne, à la fin du xvii^e siècle, au moment de la reprise des persécutions religieuses en France, après les guerres de religion. Les migrations, induites par les guerres, par les répressions religieuses, politiques et ethniques, sont certainement constitutives d'une « modernité », qui prend racine dans la conscience même d'une appartenance européenne. Or dans ce panorama, l'artiste joue un rôle ambigu et particulier. S'il est un témoin de souffrances collectives ou individuelles, il est un témoin indirect puisqu'il traduit, transmute ou transfigure les tourments de l'exil dans son art. C'est aussi un émigré qui a la faculté de s'approprier rapidement la culture de son pays d'accueil : non seulement parce que l'apprentissage artistique des Européens a toujours été fondé sur une connaissance approfondie de l'œuvre de leurs pairs, mais aussi parce que l'artiste, même apatride, ne demeure pas invisible au public et reste rarement anonyme. Terre de violences, l'Europe a été le théâtre de nombreuses migrations artistiques. Mais il faut aussi noter qu'elle a aussi été terre d'accueil pour des artistes d'autres continents, qui y trouvèrent l'épanouissement artistique qui n'était pas à leur portée dans leur pays natal. Cet aspect des migrations artistiques, qu'on peut classer dans les migrations d'élite, a du reste été traité par Linda Nochlin dans le cadre des *gender studies*. L'auteur a notamment souligné l'émancipation des impressionnistes américaines, comme Mary Cassatt, grâce à leur séjour en France. Ces dernières ne purent en effet incarner leur identité artistique que dans le déplacement et la marginalité. L'émigration devient ici une échappatoire aux contraintes sociales du pays d'origine et rend possible la reconnaissance de l'artiste. Car paradoxalement, les exilés peuvent parfois réécrire leur identité dans l'étrangeté à soi-même et trouver un succès pérenne grâce aux déplacements les plus contingents.

BIBLIOGRAPHIE

BEHR, Shulamith, MALET, Marian (dir.), *Arts in Exile in Britain 1933-1945 : Politics and Cultural Identity*, Amsterdam, New York, Rodopi (*The Yearbook of the Research Center for German and Austrian Exile Studies*, vol. VI), 2004

BERTRAND DORLÉAC, Laurence, « Paris-Est : l'échange artistique », dans Élisabeth Du Réau (dir.), *Est-Ouest. Regards croisés et coopération au xx^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 53-76.

CHAUDONNERET, Marie-Claude (dir.), *Les artistes étrangers à Paris, de la fin du Moyen Âge aux années 1920*, Berne, Peter Lang, 2007.

HOROWITZ, Joseph, *Artists in Exile : How Refugees from Twentieth-Century War and Revolution Transformed the American Performing Arts*, New York, Londres, Toronto, Harper Perennial, 2009.

MOREL, Jean-Pierre, ASHOLT, Wolfgang, GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur (dir.), *Dans le dehors du monde. Exils d'écrivains et d'artistes au xx^e siècle*, actes du colloque de Cerisy (2006), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010.

RUBIN SULEIMAN, Susan (dir.), *Exile and Creativity : Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Durham, Duke University Press, 1998.

Source URL:

<https://ehne.fr/encyclopedie/thématiques/les-arts-en-europe/migrations-et-identités-artistiques/migrations-et-identités-artistiques>