

# Les arts et la diaspora basque. Itinéraire artistique d'une migration au long cours

**Delpech, Viviane**

Les mouvements migratoires constituent depuis toujours un enjeu récurrent de la création, de l'antique orientalisant de la Péninsule ibérique à Rembrandt, de Le Greco à Alphons Mucha, de Léonard de Vinci à Banksy. Car l'art, expression de l'être et de la société, reproduit par essence les fluctuations de l'histoire des hommes. L'exil, plus précisément, s'exprime tour à tour via l'iconographie, le discours, le contexte de création et le parcours de l'artiste lui-même. En plus d'illustrer l'histoire, la pratique artistique témoigne ainsi, sur le plan matériel, de phénomènes d'acculturation, d'influences réciproques, d'amalgames, de métis-sages, inéluctablement induits par la rencontre de cultures distinctes et qui font émerger de nouvelles identités<sup>1</sup>. Le rapport entre art et émigration constitue un sujet de réflexion – scientifique, existentielle et sociétale – à part entière, impliquant un regard sur la réalité contemporaine autant que sur les temps passés. C'est ce que tendaient à démontrer les expositions *Exiles and Emigres: The Flight of European Artists from Hitler*<sup>2</sup>, présentée au Los Angeles County Museum en 1997, ou bien *Fuite et exil dans l'art*, organisée en 2002 au château de Prague par le Haut Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés<sup>3</sup>. Si ces deux expositions se focalisent sur des événements contemporains sensibles, en l'occurrence la Seconde Guerre Mondiale et les conflits secouant les Balkans et la péninsule hellénique depuis le XIXe siècle, l'éloignement de la terre natale s'avère un poncif de l'histoire de l'art, notamment dans l'iconographie chrétienne. L'expulsion d'Adam et Ève du paradis originel peut d'ailleurs être considérée comme

---

1. Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Fayard, Paris, 1999.

2. *Exiles and Emigres: The Flight of European Artists from Hitler*, cat. exp., Los Angeles County Museum/Harry N. Abrams, Inc., 1997.

3. Il en résulte une exposition numérique éponyme, mise en ligne en 2003 et accessible via le lien : <http://www.unhcr-centraleurope.org/czech/vystava/francais.htm>

« l'archétype fondateur de la fuite et de l'exil »<sup>4</sup>, thème auquel succède le châtiement de Caïn, condamné, suite à l'assassinat de son frère Abel, à une errance perpétuelle. En art actuel, plus spécifiquement, le terme « diaspora » désigne des artistes expatriés dont les créations expriment le vécu, les émotions et l'identité.

## **Un sujet peu exploré au cœur d'une problématique bien connue du Pays basque**

Si le terme exil implique un état de souffrance et de contrainte, le vocable diaspora recouvre, pour sa part, des réalités multiples. Bien que son sens étymologique renvoie à la population émigrée et colonisée de la Grèce antique, son acception générale se réfère à la dispersion des communautés juives de Palestine à partir du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère et s'est étendue à des peuples contemporains, en particulier juif, arménien et africain. C'est plutôt le sens étymologique de dispersion que revêt l'expression consacrée « diaspora basque », quoique certains mouvements migratoires originaires d'Euskal Herri résultent de circonstances extrêmement violentes. Qu'ils soient d'ordre politico-militaire, économique ou social, les motifs de départ n'ont en effet pas manqué depuis le XIX<sup>e</sup> siècle dans les sept provinces du Pays basque comme dans l'ensemble du Vieux Continent. De la Révolution française aux guerres napoléoniennes et carlistes, de l'exode rural au chômage et à une forte natalité, des conflits mondiaux du XX<sup>e</sup> siècle à la dictature franquiste, longtemps les raisons ont été pertinentes pour fuir le pays et rejoindre une terre promise où tout était à faire et à conquérir. Cela vaut d'autant plus à partir du XIX<sup>e</sup> siècle que les pays de destination, notamment le Nouveau Monde, étaient favorables et même demandeurs d'accueillir de nouvelles populations afin d'exploiter leurs terres et d'asseoir leur pouvoir économique et politique<sup>5</sup>.

Cela dit, le peuple basque n'a pas attendu les vicissitudes contemporaines pour cultiver son goût du voyage. De tous temps, il parcourt la planète et entretient un lien intime, dynamique et vital avec les espaces naturels ; d'abord avec la montagne, support de ses traditions agropastorales et de ses transhumances, mais aussi avec l'océan. Les Vascons cités par le géographe antique Strabon naviguent sur la Mar Exterior (Mer Extérieure)<sup>6</sup>, toponyme impliquant de fait une ouverture vers le monde. Au Moyen Âge, la pêche à la baleine mène les Basques

4. Hana Seifertova, « Fuite et exil dans les images de l'Ancien Testament », in *Fuite et exil dans l'art* [En ligne], exposition numérique, mise en ligne en 2003. Réf. du 5 janvier 2017 : [http://www.unhcr-centraleurope.org/czech/vystava/1fr\\_text.htm](http://www.unhcr-centraleurope.org/czech/vystava/1fr_text.htm)

5. Au sujet de l'émigration basque vers les Amériques, voir Claude Mehats, *Organisation et aspects de l'émigration des Basques de France en Amérique*, Eusko Jauriaritza/Gobierno Vasco, 2005, ainsi que les travaux d'Oscar Alvarez Gila et la bibliographie sur l'émigration basque aux Amériques : Oscar Alvarez Gila, « De "América y los vascos" a la "octava provincia": 20 años de historiografía sobre la emigración y presencia vasca en las Américas (siglos XIX-XX) », in *Vasconia*, n°34, 2005, p. 275-300.

6. A ce sujet, voir les travaux de M<sup>re</sup> Mercedes Urteaga Artigas et Javier Arce qui étudient la péninsule hispanique romaine, par exemple : M<sup>re</sup> Mercedes Urteaga Artigas, Maria José Noain Maura (dir.), *Mar Exterior. El Occidente atlántico en época romana*, congrès international (Pise, 6-9 novembre 2003), Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma-CSIC, Rome, 2005.

jusqu'à Terre-Neuve avant que la conquête des Amériques n'entraîne les premières migrations durables. Nombreux sont ainsi les Basques parmi les conquistadors, les missionnaires ou les explorateurs à s'établir en Amérique du Sud. Ce sont même deux navigateurs basques, Elcano et Urdaneta, qui effectuent successivement les deux premières *circum navigatio*, ou tours du monde, entre 1522 et 1536. Mais si les Basques ont toujours voyagé, la notion intellectuelle de diaspora n'apparaît qu'à partir du XIXe siècle. Entre 1830 et 1930, environ 200 000 Basques se livrent à un exode massif vers les deux Amériques pour les motifs hétérogènes exposés plus haut. Ils sont suivis par les 150 000 exilés de la Guerre civile espagnole et de la dictature franquiste, auxquels succède, de nos jours, une émigration économique ou de convenance. Issue de vagues migratoires aux motifs très divers, les Basques dispersés dans le monde forment à l'heure actuelle une société plurielle, impliquant une infinité d'identités métissées et considérée comme la huitième province d'Euskal Herri, territoire symbolique et communauté humaine bien réelle, prenant pleinement part à l'histoire et l'identité basques.

Bien que le thème soit largement exploré en anthropologie, histoire, linguistique et littérature, une approche globale et problématisée dans le domaine des arts a été laissée pour compte. Il existe pourtant quelques études isolées, que l'on doit à Oscar Alvarez Gila sur les productions audiovisuelles<sup>7</sup>, Matteo Manfredi sur le rôle de la photographie dans l'émigration en Uruguay<sup>8</sup> ou encore Ángeles de Dios Altuna de Martina sur le photographe Ojanguren<sup>9</sup>. L'architecture constitue sans doute la discipline plastique la mieux renseignée, ainsi que le démontrent les publications, pourtant éparses, de Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes sur l'architecture au Mexique<sup>10</sup>, de José Javier Azanza López sur les retours d'émigration en Navarre<sup>11</sup>, ou de l'Université de Belgrano sur l'architecture argentine<sup>12</sup>. Francisco Javier Muñoz s'est intéressé, par ailleurs, non seulement aux architectes mais plus largement aux artistes biscayens exilés durant le franquisme<sup>13</sup>. Cette période déterminante fut au cœur du colloque *Arte y exilio (1939-1960)*<sup>14</sup> tenu au

7. Entre autres, Oscar Alvarez Gila, « La imagen del inmigrante vasco en el cine : reflejo, construcción o refuerzo de los estereotipos sociales ? », in *Revista de letras y ficción audiovisual*, n°4, 2014, p. 68-96.

8. Matteo Manfredi, *La fotografía como fuente para el análisis de los procesos migratorios. Metodología, conceptualización y crítica en la historia de la emigración vasca a Uruguay (Siglos XIX-XX)*, coll. Urazandi, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2008.

9. Angeles de Dios Altuna de Martina, « Indalecio Ojanguren, fotógrafo: su obra en la revista éuskaro-argentina La Baskonia (1913-1935) », in *Vasconia*, n°38, 2012, p. 645-688.

10. Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, « Presencia del exilio vasco en la arquitectura mexicana », in *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, n°53, vol.1, 2008, p. 11-44.

11. José Javier Azanza López, « Aproximación a la arquitectura de los americanos en Navarra (en el centenario del traslado de Bearin, 1904-2004) », in *Príncipe de Viana*, n°232, 2004, p. 421-474.

12. María del Rosario Betti, Sylvia Kornecki, Viviana Preocupet et Silvina Saguir, *Ecos vascos en la arquitectura y el arte argentino*, Univ. del Belgrano, Departamento de Investigaciones-GIAH, n°299, 2012-2013.

13. Francisco Javier Muñoz Fernández, « Guerra, arte y exilio en el País Vasco », in Arturo Colorado Castellary (dir.), *Patrimonio, guerra y posguerra (1936-1944)*, congrès international (Madrid, 2010), 2010, p. 87-98.

14. Carolina Erdocia Castillejo (dir.), *Arte y exilio (1939-1960). La cultura de los exilios vascos*, actes de colloque (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 6-8 nov. 2013), Hamaika Bide, Donostia-San Sebastián, 2015.

Musée des Beaux-arts de Bilbao en 2013, où, notamment, Anthony Geist évoqua le peintre avant-gardiste Miguel Marina<sup>15</sup>. Ces investigations fort constructives demeurent marginales au regard d'un terrain d'étude aux limites spatiotemporelles difficiles à établir car couvrant potentiellement le monde entier et plusieurs siècles. C'est ce qui nous a incité à organiser en 2016 le colloque international *Les arts et la diaspora basque (XIXe-XXIe siècle)* à Bayonne et Donostia-San Sebastián afin de mener pour la première fois une réflexion commune sur ce vaste sujet<sup>16</sup>.

De l'analyse de ces travaux et d'un premier inventaire des œuvres et artistes expatriés, émerge une vision inédite du rapport entre l'art, en tant que mode d'expression identitaire et reflet de la société, et l'émigration basque. Les enseignements en sont beaucoup plus nuancés que la force de l'identité euskarienne ne le laisse présager, parce que les facteurs d'analyse dépendent tout à la fois du lien plus ou moins direct avec la terre natale, du degré d'insertion dans la société d'accueil et des conditions du départ. Aussi existe-t-il autant d'attitudes que d'individus et de cultures de réception, ce qui engendre une population complexe, composite et hétérogène, qui, alternativement, pratique la revendication identitaire, s'assimile à sa culture d'adoption, exprime regrets et souffrances ou se complaît dans la terre promise qui tient ses promesses.

## **1. L'identité basque comme motif iconographique entre authenticité et cliché**

Un premier niveau de réflexion évident révèle que les arts convoquent, dans ce contexte, une iconographie puisant dans l'histoire et la culture natales. Certains artistes issus de l'émigration imaginent des œuvres où la source ethnique est immédiatement reconnaissable, que ce soit en architecture ou dans les arts visuels, tandis que leur communauté d'origine peut également faire l'objet de représentations par des artistes étrangers. Dès lors, l'identité basque en tant que motif iconographique peut être représentée de façon plus ou moins proche de la réalité, ce qui en définit un paradigme allant des évocations fidèles, parfois ethnographiques et même intimes, à des visions réductrices voire galvaudées.

### **La démarche ethnographique et personnelle**

Parmi les pratiques témoignant clairement de la présence basque, se distinguent celles relevant d'un processus de métissage culturel. C'est le cas des singuliers et fascinants arboglyphes, cette tradition amérindienne consistant à graver des motifs et autres inscriptions sur les troncs des bouleaux composant les immenses forêts de l'Ouest américain. À partir du tournant du XIXe siècle, les bergers basques, ayant répondu aux « appels aux bergers » diffusés par les états américains et habitant le Nevada, l'Oregon et la Californie, s'approprient cet usage indigène, procédant à la fois

15. Anthony Geist, *Miguel Marina*, cat. exp., Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2015.

16. Viviane Delpéch (dir.), *Les arts et la diaspora basque (XIXe-XXIe siècles)*, actes de colloque, Kiliika/Eusko Ikaskuntza, Bayonne, 2017.



de l'art premier et de l'éphémère<sup>17</sup>, tout comme leurs homologues irlandais. Il en résulte des milliers d'occurrences, de la plus sommaire à la plus perfectionnée, donnant à voir dessins, portraits, dates, patronymes ou messages, en euskara, français, espagnol et, parfois, dans un anglais approximatif. Ces œuvres encore visibles sont les témoignages de leur passage et d'un moment personnel mais aussi, dans ces grands espaces où domine l'isolement, un mode de communication ancestral adressé à leurs semblables. Cette pratique archaïque les inscrit dans une certaine intemporalité conjurant le silence et la solitude, car, en prolongeant les us des Anciens, elle véhicule un message sur la permanence de la vie à l'attention de leurs contemporains et de leurs descendants, comme le firent les Amérindiens avant eux<sup>18</sup>. En cela, cet art dit « mineur » acquiert ses lettres de noblesse et sa dimension universelle et, tels les arts pariétaux, il présente un double intérêt artistique et ethnologique. S'il procède du matériau ethnographique, c'est bien, en effet, sa dimension esthétique qui interrogea d'abord les chercheurs américains, probablement en raison de l'incompréhension des langues usitées<sup>19</sup>. Fondamental, le rapport au temps s'y exprime en outre par l'acte de création en lui-même parce qu'il s'agit d'un art de l'instant, gravé au couteau, seul outil emporté par ces travailleurs. L'œuvre traduit un geste instantané qui matérialise la spontanéité et l'intention première de l'individu plus ou moins improvisé artiste. Elle se distingue, par essence, de l'art sophistiqué, et longtemps perçu comme plus noble, des sociétés occidentales modernes qui valorisent le temps de création et la richesse des matériaux. A l'instar de la photographie, les arboglyphes sont un bel exemple du phénomène de syncretisation, qui combine deux formes culturelles d'origines distinctes tout en en conservant le caractère identifiable.

Cette approche à la croisée de l'art, de l'ethnographie et de la construction mémorielle caractérise en effet, dans le contexte diasporique, le domaine de la photographie, par définition au service du témoignage. Pour autant, la dimension scénique de la démarche photographique reste non négligeable, qui, de tous temps, peut offrir une vision de la réalité plus ou moins fidèle ou idéalisée. En Uruguay, où l'émigration basque fut essentiellement économique, les clichés complétant la correspondance adressée à la famille restée au pays revêtent, dès l'origine, cette vocation testimoniale et, parallèlement, de représentation sociale<sup>20</sup>. Les photographes souvent anonymes procèdent à des mises en scène relevant de modèles presque standardisés et montrant les protagonistes en tenues locales, fièrement coiffés de bérets ou souvent de chapeaux de cow-boys illustrant leur bonne intégration, mais encore les paysages américains recelant tous leurs espoirs. Aux États-Unis, d'autres clament ainsi leur réussite triomphante en posant

17. Joxe Mallea-Olaetxe, *Speaking Through the Aspens: Basque Tree Carvings in California and Nevada*, Reno, University of Nevada Press, 2000.

18. William A. Douglass, *Basque Shepherders of the American West*, University of Nevada Press, 1985, p. 63.

19. J. Mallea-Olaetxe, *op. cit.*, p. 5-6.

20. Matteo Manfredi, « La historia de las emigraciones vascas vistas por un italiano a través de las fotografías producidas por los mismos emigrantes », in V. Delpech (dir.), *op. cit.*

21. Voir la base de données du Center For Basque Studies, University of Nevada, Reno.

dans de luxueuses berlines, cigares entre les dents<sup>21</sup>. Ces documents initialement dénués de recherche esthétique véhiculent un message social en en révélant autant sur l'expérience vécue de l'émigré que sur sa terre d'accueil et en entretenant l'illusion de ses proches. Ils endossent une fonction, si ce n'est artistique, du moins patrimoniale. Mais, la photographie appliquant un filtre de sélection social en ces temps où elle n'était pas démocratisée, le poids des apparences passe sous silence la détresse voire la misère de ceux qui ont échoué et ne peut offrir qu'une image partielle voire altérée de la réalité complexe de l'expatriation.

Le ton est autrement plus grave à l'évocation des exilés du franquisme, qui subirent la fuite et l'exil avec un déchirement et une douleur innommables, ce que montre le destin tragique du peintre Aurelio Arteta (1879-1940), ancien directeur du Musée d'Art Moderne de Bilbao, décédé dans un accident de tramway au Mexique en 1940<sup>22</sup>. Sans aller jusqu'à une telle fatalité, les parcours du peintre Miguel Marina, du sculpteur Néstor Basterretxea et de l'architecte Isidro de Monzón en révèlent beaucoup sur l'affirmation identitaire et artistique dans le cadre d'une émigration forcée. De par les conditions terribles de leur premier départ, ces artistes imprègnent leurs œuvres de leurs émotions et de leurs parcours, par le visuel et/ou le discours. Là, l'identité basque fait l'objet d'un processus de revendication d'une communauté en souffrance dont les œuvres sont le manifeste, car l'exil est, en réaction aux persécutions franquistes, une question de survie.

L'histoire rocambolesque de Miguel Marina (1915-1989) est éminemment singulière<sup>23</sup>. Originaire de Bilbao, il s'engage au sein d'un bataillon anarchiste de l'armée républicaine avant de fuir. Il est contraint de quitter la Biscaye à bord d'un petit bateau à moteur en partance du port anglo de Blancpignon en 1939. Arrivé sur le continent américain, il est tour à tour marin clandestin, prisonnier, joueur de football, puis artiste. C'est d'ailleurs l'émigration, fondamentale clé de lecture de sa carrière, qui éveilla sa vocation de peintre. Mais surtout, Marina ne retrouva jamais vraiment le Pays basque, où il vécut pourtant un an sous la dictature. Cet échec suscita en lui un sentiment de mélancolie permanent exprimé dans sa peinture par la représentation constante de la terre natale. Faisant paradoxalement appel à une palette chatoyante et à des formes figuratives, à la croisée de Chagall et de Dubuffet, il évoque les moments de son périple ainsi que les traditions de son enfance par le biais d'une iconographie sacrée étonnante compte-tenu de son engagement républicain et provenant de sources d'inspiration façonnées par son éducation traditionnelle. Sa dernière œuvre achevée, *Bigarrena II* (Fig. 1), figure le frêle esquif qui le transporta sur l'Atlantique durant quarante jours, avec les noms de ses compagnons d'infortune et les dates et lieux de son périple, en une sorte de témoignage testamentaire et de déclaration d'amour manqué à sa patrie. Pour autant, c'est son autoportrait en compagnie de sa fille Constance qui, par ses tons graves et obscurs, illustre le mieux l'état de tristesse profonde de cet éternel déraciné, traduit par une plasticité avant-gardiste émergeant puis prospérant dans les cercles internationaux.

22. Francisco Javier Muñoz Fernández, *art. cit.*, 2010.

23. Anthony Geist, *op. cit.*, 2015 ; A. Geist, « El imposible retorno del pintor Miguel Marina », in V. Delpech (dir.), *op. cit.*



Fig. 1. Miguel Marina, *Bigarra II*, huile sur toile, 1989, collection privée © V. Delpech

L'ingénieur-architecte Isidro de Monzón Ortiz de Uruela (1906-1991), originaire de Bergara, amalgame, de son côté, de façon inédite, l'architecture néo-coloniale et les emprunts du savoir-faire basque lors de son séjour au Venezuela à partir de 1939 après avoir combattu dans le bataillon Sarasketa<sup>24</sup>. Des chantiers publics aux commandes privées, les constructions vénézuéliennes de Monzón ne sont pas clairement identifiées, mais elles portent des noms aux manifestes consonances euskariennes, tels Sokoa, Azkain ou Eskina, ou bien elles relèvent du style néo-basque moderne en plein essor dans les années 1950. Il y mettait parfois en œuvre une polychromie pétrographique inspirée des bordes de montagne labourdines avec des pierres qu'il disposait en damier pour constituer le parement mural. Au regard des constructions hispano-américaines, ce mélange d'influences dissemblables confère à ses monuments une esthétique très originale, en témoignent, à San Cristobal de Táchira, l'École des Arts et Métiers et surtout l'église néogothique Notre-Dame du Perpétuel Secours. Bien que non inventoriées, ses œuvres vénézuéliennes mêlant souvent son apport singulier de la borde basque à l'architecture néocoloniale ou au mouvement moderne attestent encore de sa démarche de syncrétisation artistique.

Le sculpteur Néstor Basterretxea (1924-2014) connaissait bien, lui aussi, les enjeux de l'exil, puisque, à l'âge de douze ans, il fuit la Guerre civile avec ses parents pour s'installer à Paris, puis, en raison de l'Occupation allemande, en Argentine. Outre le monument *Hommage aux bergers basques* réalisé en 1989 pour Reno (Nevada), son œuvre sculptée et peinte, surtout dans sa jeunesse, est forte-

24. Maddalen Narbaitz-Fritsch, « L'exil de l'architecte Isidro de Monzón au Venezuela », in V. Delpech (dir.), op. cit.

ment marqué par le mal du pays et le traumatisme de la guerre<sup>25</sup>. Mais il doit aussi beaucoup à la peinture murale mexicaine et à la modernité internationale<sup>26</sup>. Conjurant le sort, c'est lui qui réalisa l'emblème du Gouvernement basque qu'il avait vu s'effondrer et dont il assista à la renaissance après la mort du dictateur. Quoique de retour au Pays basque depuis 1952, il conserva toujours ce lien stimulant avec l'étranger en participant à toutes les expositions internationales d'avant-garde en Europe et en Amérique.

Encore nombreux sont les artistes qui, comme Basterretxea, traversèrent l'Océan Atlantique à cause de conflits politiques et prirent goût à l'ailleurs qui nourrissait leur démarche créative et leur imaginaire<sup>27</sup>. L'on pourrait encore citer les parcours de Jorge Oteiza (1908-2003), qui, durant son exil, obtint le Prix de sculpture de la Biennale d'art contemporain de Sao Paulo, en 1957, et, plus globalement, du mythique groupe Gaur dont il incarnait le chef de file<sup>28</sup>. Ce groupement d'artistes avant-gardistes rassemblant des individualités aussi fortes que celles de Basterretxea, José Luis Zumeta, Eduardo Chillida, Rafael Ruiz Balerdi, Amable Arias ou José Antonio Sistiaga, avait pour sacerdoce de continuer à exister et à s'exprimer malgré la dictature et, dans un contexte d'isolement subi, de restaurer et renouveler les liens d'Euskal Herri avec l'étranger. Il connut un vif succès outre-Atlantique et en Europe durant la période oppressante du franquisme.

Au demeurant, les parcours des artistes basques émigrés ne se limitent pas aux réfugiés politiques, l'étranger – notamment la France et les États-Unis – étant souvent source d'inspiration et de régénération des arts<sup>29</sup>. D'autres, en effet, exposèrent régulièrement hors du Pays basque sans pour autant véritablement s'expatrier, à l'instar des peintres régionalistes originaires d'Iparralde Ramiro Arrue (1892-1971) et Pablo Tillac (1880-1969), ou du sculpteur figuratif Andrés Nagel (1947-...) toujours en activité. De nos jours, les mégapoles comme New-York et Paris, capitales de l'innovation créative, ou tout simplement les territoires lointains, continuent d'attirer les artistes basques contemporains, au même titre que ceux des autres communautés. Pour certains, tel le plasticien navarrais Beñat Iglesias Lopez, le séjour à l'étranger, en particulier aux États-Unis, est un passage obligé de leur cheminement personnel, ce qu'encourage par exemple l'Institut Etxepare<sup>30</sup>. D'autres encore, comme Zoe Bray ou Josette Dacosta, ont toujours fondé leur approche sur l'association du voyage et de l'identité basque comme deux parties indissociables d'eux-mêmes. Les travaux de Zoe Bray, mêlant art et anthropologie, consistent en une exploration de la construction sociale, et partant, de l'âme humaine, et démontrent que les individus appartenant

25. Nestor Basterretxea, actes de colloque, Bayonne/Ciboure, Eusko Ikaskuntza/La Cheminante, 2011.

26. Marina Gauthier-Dubédat, « Nestor Basterretxea et l'abstraction analytique » in *Nestor Basterretxea*, op. cit., 2011, p. 54-59.

27. Ismael Manterola, « Prefacio », in V. Delpech (dir.), op. cit.

28. En 2016, le Museo San Telmo a célébré le cinquantenaire de la création de Gaur en organisant l'exposition *Gaur Konstelazioak 1966-2016* présentée du 23 janvier au 15 mai.

29. Ismael Manterola, art. cit.

30. Éric Dicharry, « New-York City. Eldorado des artistes basques », in V. Delpech (dir.), op. cit.

au réseau de la diaspora – à la différence de ceux qui en sont issus mais s'en sont éloignés, souvent par l'œuvre du temps – se livrent à une forme de « négociation constante » relevant de l'acculturation afin de faire coexister et de pérenniser leur double culture<sup>31</sup>.

### Vérités et dérives des marqueurs identitaires

Du reste, l'iconographie n'est pas systématiquement fidèle à l'histoire personnelle et collective du Pays basque. La figure de l'émigré, et de la culture et du folklore qui l'accompagnent, constituent, surtout à partir de l'Entre-deux-guerres, pour les sociétés d'accueil, des sources d'inspiration qui peuvent aboutir à des interprétations, des confusions et des déformations de la réalité.

L'architecture, par exemple, permet d'identifier sans mal la présence basque grâce aux constructions de style néo-labourdin, aisément distinguables avec leurs pans de bois rouge sang-de-bœuf. On observe ainsi un important corpus de demeures néo-basques aux environs de Mar del Plata édifiées dans les années 1930<sup>32</sup>. Mais ici, l'esthétique empruntée à l'architecture vernaculaire du Labourd ne vaut pas authenticité et s'avère symptomatique de la vogue du régionalisme, courante dans l'architecture de villégiature de l'Entre-deux-guerres, qu'il soit normand, suisse ou basque. Preuve en est, dans cette région argentine, que ni la plupart des commanditaires – Corina Blanca Smith, Brenda Bassi – ni les maîtres d'œuvre – tels Alula Baldassarini, architecte d'origine italienne spécialiste du style pittoresque, ou encore Roberto Tiphaine – n'ont un lien direct avec le Pays basque, si ce n'est une fascination qui mène à une image potentiellement galvaudée. Aussi, les résidences de plaisance, excepté celle de Sofia Lanús – dont le patronyme augure d'une ascendance pyrénéenne – ou le centre Laurak Bat, le Club Vasco Argentino Gure Echea et la Maison Basque de Buenos Aires, sont d'autant plus illusoire quant à la réalité de l'architecture basque qu'elles mêlent techniques et matériaux modernes et sont pensées par des maîtres d'œuvre non locaux. Ces derniers, réinventant et s'appropriant l'esthétique basque, s'inscrivent dans la pratique théorisée par Henri Godbarge, initiateur du mouvement régionaliste en Euskal Herri<sup>33</sup>. Si certains canons esthétiques puisent dans le patrimoine vernaculaire et en font l'éloge, les nouveaux procédés proviennent, eux, du mode de vie et des progrès de l'architecture nationale et internationale.

Les mêmes types de processus responsables d'une image simplificatrice de la culture basque se manifestent dans les arts visuels, où l'émigré – voire le peuple – euskaldun est réduit à son statut de pêcheur à la baleine ou de berger, quand bien même nombre d'entre eux ont évolué en devenant, par exemple, entrepreneurs ou exploitants d'hôtels. La figure du berger basque d'Amérique du Nord ou du

31. Zoe Bray, « Here and There : Reflections on Painting the Basque Diaspora », in V. Delpech (dir.), *op. cit.*

32. Gustavo A. Brandariz, « Herencia vasca en la arquitectura en Argentina », in *El arte y los vascos*, p. 1-18.

33. Henri Godbarge, *Les arts basques anciens et modernes. Origines, évolutions*, Hossegor, Chabas, 1931.



*lechero* d'Amérique du Sud s'affirme dès lors comme un stéréotype iconographique au sein des peintures murales de l'Ouest américain, de la sculpture, et du cinéma des Trente Glorieuses<sup>34</sup>. En effet, les *murales*, intégrées au paysage urbanisé et, en un sens, aux pratiques du *street art*, évoquent souvent l'archétype du berger basque, entouré de son troupeau, comme à Ely (Nevada), Vale (Oregon) et même au Center for Basque Studies de Reno (Nevada).

Mais les clichés concernent aussi des œuvres plus solennelles et mémorielles comme les monuments hommages à l'émigré basque, y compris, style mis à part, celui de Basterretxea. Malgré la rupture avec les formes académiques, c'est bien une iconographie expressément traditionnelle qui caractérise l'œuvre monumentale de Basterretxea, intitulée *Bakardade – Hommage aux bergers basques*<sup>35</sup>, lauréate du concours destiné à honorer la mémoire du pastoralisme basco-américain en 1989. Juchée sur une colline désertique du Rancho San Rafael Park à Reno, cette sculpture suscita la polémique et fut vandalisée à plusieurs reprises pour son parti pris mêlant constructivisme et abstraction et s'affranchissant, par la forme, de l'imaginaire traditionnaliste. Or, l'œuvre fait bel et bien appel aux signes distinctifs habituels du pasteur basque : un homme, coiffé d'un béret, mouton sur l'épaule tel le Christ en Bon Pasteur ramenant les brebis égarées vers le droit chemin, se dessine par motifs géométriques dans un bloc de cuivre surmonté d'un disque lunaire, ultime référence symbolique aux mythes et aux arts d'Euskal Herri.

C'est encore un berger que sculpte en bronze l'artiste américain Douglas Van Howd (1935-...) pour l'hôtel Casino Nugget, appartenant à la famille Ascuaga, à Sparks (Nevada)<sup>36</sup>. Cette sculpture fait écho et s'oppose à celle plus novatrice de Basterretxea, en ayant recours à des techniques académiques mais aux mêmes codes iconographiques traditionnels, aux mêmes sémiophores – béret, brebis, chien, bâton –, qui coïncident avec une image plus consensuelle et conservatrice de l'identité basque. Cependant, ici, Van Howd, qui a grandi avec la communauté basque et se consacre essentiellement au folklore amérindien, fait du pasteur euskaldun une figure à part entière de l'histoire récente et de l'imaginaire du continent américain. Sur la plage de Mar del Plata, le sculpteur Hidelberg Ferrino imagine, plus tard, un monument à l'Émigré basque tout aussi conventionnel à ceci près qu'il représente de façon quelque peu romantique un couple paysan du début du XXe siècle, la femme portant un foulard noué sur la tête, l'homme coiffé d'un béret et appuyé sur une pioche, scrutant l'horizon des possibles (Fig. 2). Ces monuments réitérant systématiquement les mêmes motifs font du paysan et du terrien le symbole vrai mais quelquefois réducteur de l'histoire migratoire du peuple basque.

34. O. Alvarez Gila, « La emigración vasca en el cine americano de los orígenes a nuestros días », in V. Delpech (dir.), *op. cit.*

35. Les plaques portant les noms de bergers basques, dérobées en 2012, ont été remplacées par des plaques noires à l'issue d'un travail de recherche permettant de restituer les noms originaux. Cf. « Basque Shepherd Monument », notice, The William A. Douglass Center for Basque Studies, University of Reno, Nevada. Réf. du 30 janvier 2017. URL : [https://basque.unr.edu/banner-basque\\_monument.html](https://basque.unr.edu/banner-basque_monument.html)

36. Site internet consacré au sculpteur Douglas Van Howd : <http://douglasvanhowd.com/basque-shepherd-2/>



Fig. 2. Hidelberg Ferrino, Monument à l'Émigré Basque, Mar del Plata © M. Lema

Mais si les archétypes se fondent sur des éléments réels, ils peuvent aussi mener à une perception erronée et confuse de l'identité minoritaire, ce dont le western *Thunder in the Sun*, réalisé par Russell Rouse en 1959, témoigne notamment. Il réunit toutes les composantes, parfois anachroniques, du cliché du peuple basque : homme s'entraînant à la chistera au milieu d'un champ, langue et danse espagnoles, croyances loufoques, capacités physiques décuplées se manifestant notamment avec des bonds dignes de kangourous<sup>37</sup>. Si les clichés sont risibles, ils révèlent les conséquences de l'ignorance sur les mécanismes et les modes de représentation de l'altérité et des cultures minoritaires. Le cinéma est un support autant qu'un révélateur des discours de la société sur ce qu'elle ne connaît pas, ou mal, et de la facilité d'amalgamer des cultures perçues comme étrangères. La représentation du Basque évolue ainsi du pêcheur à la baleine et du berger, qui plus est assimilé aux traditions hispaniques, dans les années 1950, à la figure du terroriste depuis les années 1980<sup>38</sup>. On observe d'ailleurs le même type de distor-

37. O. Alvarez Gila, « Los equívocos de una identidad confundida : la imagen de los inmigrantes vascos en la película *Thunder in the Sun* (1959) », in *Guregandik, Revista del Centro de Estudios Arturo Campión*, n° 4, 2008.

38. O. Alvarez Gila, *art. cit.*, 2017.



sion dans le patrimoine immatériel, comme en gastronomie, où, aux Amériques, on confond cultures culinaires basque et ibérique<sup>39</sup>. Le Basque, comme toute culture non pas minoritaire mais forte, fait ainsi l'objet de stéréotypes qui, bien qu'inexactes, ont du moins le mérite de reconnaître son existence et sa singularité.

Nonobstant, la diaspora basque elle-même peut cultiver à son corps défendant certaines images d'Épinal, sans toutefois atteindre les dérives des réalisateurs mal renseignés des années 1950. Bien souvent, en effet, ce furent les Basques émigrés qui, par instinct de survie et souci d'affirmation identitaire, élaborèrent une vision galvaudée, conservatrice et traditionnelle de leur culture en en accentuant les traits archaïques. Le peuple basque a pourtant toujours su vivre avec son temps, ce que confirment les parcours des artistes avant-gardistes et le mouvement moderne en architecture, tout en préservant l'ancrage des traditions qui attestent de la permanence et de la force de son identité. Les nombreux festivals folkloriques de la diaspora, mettant à l'honneur le patrimoine immatériel ancestral, illustrent parfois cet état de fait<sup>40</sup>. Par ailleurs, lorsque le photographe Ojanguren, correspondant de la revue argentine *La Baskonia* dans les années 1930, décrivait les mœurs basques, c'était bien la société contemporaine, à dominante certes rurale, qu'il dépeignait alors<sup>41</sup>. Or, cette image d'une époque donnée semble s'être cristallisée sans progrès possible, comme si l'éloignement avait causé un décalage entre l'existence ailleurs et le pays natal dont il ne restait que souvenir, car son évolution, en raison de la distance, était alors peu perceptible – ce qui est toutefois moins vrai à l'heure de la Révolution numérique. C'est pourquoi d'ailleurs le peintre Miguel Marina, moins nostalgique d'un pays que d'un souvenir sécurisant, ne put supporter son retour temporaire d'un an à Bilbao dans les années 1950. Ce n'était pas tant affronter la dictature qui l'incita à s'installer définitivement aux États-Unis que la nostalgie de l'enfance et la désillusion ressentie face à la modernisation de la société basque<sup>42</sup>. Si bien que les émigrés et leurs descendants, tiraillés entre la tradition et la modernité, entre la survie identitaire et l'émancipation des racines, ont pu entretenir du Pays basque une conception passéiste et nostalgique résultant de réminiscences lointaines et de la mémoire orale parfois fluctuante.

Ceci étant, il ne s'agit pas de procéder à une analyse réductrice de la diaspora mais bien d'en élucider les effets et les nuances d'un point de vue artistique et donc social. C'est pourquoi, comme pour tout événement historique constitutif d'une communauté, la nécessité s'est rapidement fait jour d'en transmettre la connaissance au grand public. Aussi, outre le réseau des Euskal Etxe omniprésents dans le monde, ces dernières années ont vu naître des espaces muséogra-

39. O. Alvarez Gila, « Jan-edanaren faltik ez. Elikadura eta emigrazioa, adaptaziotik irudira », communication, journée d'étude *Amerikanuak 40 urte*, Musée Basque de Bayonne/Universidad del País Vasco, 23 octobre 2015.

40. Au sujet des associations basques, voir les travaux d'Argitxu Camus Etchecopar sur la North American Basque Organizations, Inc., dont sa thèse : *The North American Basque Organizations (NABO), Incorporated (1973-2007)*, coll. Urazandi, Eusko Jauriaritza, Vitoria-Gasteiz, 2002.

41. Angeles de Dios Altuna de Martina, *art. cit.*

42. A. Geist, *op. cit.* 2015.

phiques portant spécifiquement sur l'émigration économique basco-américaine. Ces centres culturels sont l'aboutissement d'une logique évolution du regard de la diaspora sur sa propre histoire, comme le démontrent The Bask Museum Center à Boise (Idaho) ou bien le Parc de l'Aventure Basque en Amérique implanté sur l'Île aux Basques (Canada), les premiers évoquant les bergers, les seconds se concentrant sur les pêcheurs à la baleine. Et ce même thème du marin pêcheur, notamment basque, est évoqué par la Grande fresque du Musée Héritage de Saint-Pierre-et-Miquelon. Quitte à construire une image de l'identité muséifiée et figée dans le temps, se focaliser sur ces moments clés de son émigration présente le peuple basque comme partie intégrante de l'histoire moderne des Amériques. Ainsi se pose la question essentielle de la transmission de la mémoire, du patrimoine immatériel et des marqueurs identitaires qui construisent les représentations iconographiques, textuelles et sociales. En dépit de sa singularité, le cas des Basques, qui ont su faire perdurer leur culture, n'est cependant pas isolé, en particulier sur le continent américain fondamentalement propice à la coexistence de peuples expatriés où, à l'instar des architectures des quartiers suisses, scandinaves et polonais de Chicago, les arts intègrent spontanément l'appartenance communautaire.

## **2. Quitter les réseaux de la diaspora. Acculturation et assimilation dans les arts**

Si l'on perçoit aisément l'affirmation identitaire via une esthétique ou un discours assumé, plus nombreux encore sont les commanditaires et les artistes issus de l'émigration basque à épouser pleinement leurs cultures d'adoption ou les codes internationaux, au risque d'en occulter, du moins en apparence, leurs racines. Certains d'entre eux deviennent même de célèbres maîtres d'œuvre ou initient des chantiers devenus des références. Les Basques sont à l'origine d'un patrimoine architectural et d'une production artistique remarquable, loin des clichés du traditionalisme, notamment en Amérique du Sud<sup>43</sup>. Ces réalisations démontrent leur formidable capacité à concilier l'adaptation à une société cosmopolite et leurs singularités, à l'image, en somme, de la société restée au pays qui, au moins depuis l'industrialisation du XIXe siècle, est au fait des grandes innovations. Cela témoigne aussi des spécificités des sociétés multiculturelles en construction dans le Nouveau Monde mais encore de la marche des générations cherchant à s'émanciper de leurs pères. Parmi ces architectes et artistes rompus au goût international, maints d'entre eux perfectionnent, en ce sens, leur formation à Paris, capitale ancienne des arts académiques et du renouveau artistique, de façon volontaire ou fortuite. Mais surtout, ils sont nombreux à s'éloigner progressivement, souvent au fil des générations, du réseau de la diaspora pour s'insérer dans d'autres cercles et construire une identité autonome produite de leur milieu, ce qu'illustrent leurs travaux.

---

43. G. A. Brandariz, *art. cit.*

## Conformation aux styles officiels

La richesse du patrimoine bâti lié à la diaspora basque provient du rôle de premier plan occupé par ses représentants au sein des sociétés du Nouveau Monde, à commencer par les fondateurs d'états et de villes neuves comme, en Argentine, le visionnaire Juan de Garay (1528-1583) à Buenos Aires et Santa Fe. A son tour, la Compagnie de Jésus, fondée par Ignace de Loyola (1491-1556), né à Azpeitia (Gipuzkoa)<sup>44</sup>, endosse une importante part de responsabilité dans la création du patrimoine religieux européen, américain et des quatre coins du monde à l'âge moderne<sup>45</sup>. Dans le contexte de la Contre-Réforme, cette congrégation donne naissance à un véritable style artistique dit « jésuitique », reposant sur les codes esthétiques luxuriants du baroque et s'opposant à l'iconoclasme protestant. L'art et l'architecture jésuites, s'imposant profusément en Italie, en Espagne, en France et, au moment de l'expansion des missions catholiques, partout dans le monde, devient un style de convention visant à rendre accessible la parole sacrée. Il conjugue les normes artistiques officielles, puisant dans l'antiquité gréco-romaine, et les dispositions liées à la liturgie jésuite. Cela dit, la raison d'être de cette compagnie doit bien moins à l'origine basque de son fondateur qu'à son adhésion à la doctrine chrétienne et à sa vocation fondamentale et, en quelque sorte universaliste, de prédication. Aussi ses partis pris architecturaux devenus modèles de référence incarnaient-ils l'idéologie de l'Église catholique réaffirmant sa puissance politico-religieuse par le biais, entre autres, de ses missions d'évangélisation. Outre les innombrables lieux de culte bâtis sous l'égide de cette congrégation, le vocable Loyola, quartier de naissance du protagoniste de l'histoire du fait religieux, marque l'évolution des toponymes outre-Atlantique et donne son nom à maints lieux d'enseignement, tels le collège de Montréal ou l'université de l'État du Maryland à Baltimore, où se déploie une architecture de grand intérêt. Si Ignace de Loyola est une figure emblématique aussi bien en Gipuzkoa que dans le monde chrétien, le succès de son ordre, et, partant, la création d'un patrimoine religieux spécifique et d'une envergure exceptionnelle, ne tient pas tant au fait de son identité régionale qu'à son abnégation et son assimilation à la pensée catholique dans le cadre terrible des guerres de religion de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle.

A partir du XIX<sup>e</sup> siècle, l'accroissement de la population des deux Amériques, du à une recrudescence des flux migratoires, entraîne le fleurissement de multiples lieux de culte. Tenant à maîtriser la bonne éducation de ses ouailles, l'Église catholique, en l'occurrence l'Évêque de Bayonne, mandate des prêtres afin d'encadrer les Basques expatriés, qui, visiblement, les accueillent avec grande ferveur<sup>46</sup>. Si le style consacré de l'architecture religieuse en Europe est

44. Voir par exemple : Pierre-Antoine Fabre, *Ignace de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions de l'École Pratique des Hautes Études/Vrin, 1992.

45. Voir notamment : M<sup>a</sup> Isabel Alvaro Zamora, Javier Ibanez Fernandez, Jesus Criado Mainar (dir.), *La arquitectura jesuitica*, actas del symposio internacional, Institución Fernando el Católico/Universidad de Zaragoza, coll. Actas, Saragosse, 2012.

46. Claude Mehats, *op. cit.*, 2005.

alors un retour aux sources nationales gothiques, maints édifices sud-américains renouent aussi avec les codes académiques. C'est le cas de l'église San Miguel Garicoits à Montevideo, initialement dédiée à l'Immaculée Conception et plus connue sous l'appellation Église des Basques, qui fut édifée par les Pères de Bétharram bayonnais et les paroissiens basques de la capitale uruguayenne, entre 1861 et 1870, après moultes péripéties. Ce robuste bâtiment de pierre, où l'on prêchait en espagnol et en euskara, se réclame de l'éclectisme académique d'inspiration classique né sous le Second Empire français<sup>47</sup>. La façade symétrique se compose d'un porche agrémenté de colonnes corinthiennes, que surmonte une élévation percée de larges baies en plein-cintre et dominée par un fronton triangulaire. La prière *Ave Inmaculata Conceptio*, inscrite sur le linteau du porche, invite les fidèles dans le sanctuaire sous l'égide du dogme de l'Immaculée Conception proclamé en 1854. Si ce ne sont ses fondateurs, son nom courant, l'origine des paroissiens et sa maîtrise d'œuvre confiée aux frères Recayte, ce parti architectural où prévaut le modèle universel ne laisse pas présager d'une appartenance préférentielle à une communauté régionale quelconque. Traduisant une posture de conformisme vis-à-vis des doctrines cléricales, cet édifice constituait cependant, aux côtés du collège voisin, un lieu de ralliement et d'identification de la société basque en exil.

Ce respect des normes officielles n'exclut pas toujours, au demeurant, les influences d'un certain régionalisme architectural. La cathédrale de Saint-Pierre-et-Miquelon, reconstruite entre 1905 et 1907 sur ordre de Monseigneur Légasse, issu de la célèbre famille de notables ayant fait fortune dans l'industrie morutière de l'Atlantique, en constitue un intéressant exemple. Malgré un parti sobre et ordinaire, cet édifice à un vaisseau unique comprend quelques citations de l'architecture sacrée du Pays Basque Nord, tels le clocher-porche aux allures traditionnelles et le principe des tribunes, qui, néanmoins, substituent la pierre au bois et se déploient sur une largeur plus généreuse que d'accoutumée. Cette cathédrale aux proportions aussi modestes que l'île qui l'accueille renvoie en partie à l'architecture officielle rurale telle qu'elle se déclinait dans l'Ouest des Pyrénées sous la III<sup>e</sup> République française. Ses vitraux se parent toutefois d'une iconographie néogothique commune, à ceci près que la présence basque y est trahie par les dédicaces à la famille Légasse, généreuse mécène de cet édifice destiné à une population aux origines diverses en cette île du bout du monde.

En ce qui concerne l'architecture civile – domestique ou utilitaire –, la communauté basque, en tant que commanditaire, engendre un patrimoine tout aussi remarquable, qui illustre son excellente insertion et sa participation active à la construction du Nouveau Monde puis de l'ère moderne. C'est ce que démontrent les parcours de Don Manuel Hermenegildo de Aguirre, figure éminente du temps de l'Indépendance argentine, qui fit édifier une imposante demeure néoclassique à Buenos Aires, ou du général Justo José de Urquiza, initiateur de la Constitution argentine, et quantité de grands propriétaires terriens tels les Unzué, Ortiz ou An-

47. Renée Fernández, Danilo Maytía, « La Iglesia de los Vascos », in *Euskonews* [En ligne], n°241, fév. 2004. URL : <http://www.euskonews.com/0241zbk/kosmo24101.html>

chorena, commanditaires de demeures cossues de style académique français durant la Belle Époque<sup>48</sup>. Le diplomate Matías Errázuriz Ortúzar, issu d'une dynastie établie au Chili depuis le XVIIIe siècle, et son épouse Josefina de Alvear, cousine d'un Président de la République argentine, commandent ainsi à l'architecte parisien René Sergent, entre 1910 et 1918, un splendide palais à Buenos Aires ; lequel fut vendu à l'État argentin à condition d'en faire un musée, devenu le Museo Nacional de Arte Decorativo et destiné dès l'origine à rivaliser avec la Wallace Collection de Londres<sup>49</sup>.

Si les commanditaires basques endossent, par leur volonté de briller, un rôle capital dans la création du patrimoine majeur sud-américain relevant du style officiel, il en va de même des maîtres d'œuvre, qu'ils soient émigrés eux-mêmes ou issus des générations suivantes. Dès la fin du XVIIIe siècle, se distinguent en effet certaines personnalités comme Isidro de Lorea, un charpentier qui, ayant pris du galon, finit responsable de chantiers emblématiques tels le couvent des Capucines et l'église Saint-Jean-Baptiste de Buenos Aires<sup>50</sup>.

Cependant, c'est Martín Noel Iribar (1888-1963), architecte et historien argentin aux multiples distinctions, président de l'Académie nationale des Beaux-arts et introducteur du style néocolonial en Argentine, qui était un maître d'œuvre reconnu de la première moitié du XXe siècle et, en tant que descendant d'immigré, incarne une assimilation réussie à la société d'adoption<sup>51</sup>. Ses réalisations résultent de sa formation académique à l'École Spéciale d'Architecture de Paris mais aussi d'une volonté d'innovation et des prémisses du courant rationaliste moderne, en atteste l'éclectisme de ses chantiers : de l'Église du Bon Pasteur à sa résidence familiale – devenue Museo de Arte Hispano Américo Isaac Fernandez Blanco –, de l'ambassade d'Argentine au Pérou au Pavillon de l'Exposition Ibéro-américaine de Séville en 1928, de la maison de l'écrivain Enrique Larreta<sup>52</sup> et du siège du Partido Radical à l'Hôpital Churruca. Il pratique d'abord une architecture d'influence hispanique se conformant aux courants officiels de l'architecture internationale qui, dans le premier quart du XXe siècle, s'inspirent encore des conventions académiques et, donc, du modèle gréco-romain érigé en art de la perfection. Martín Noel semble se départir de la construction vernaculaire basque, qui, pourtant, connaît, surtout dans les 1920, un fort regain d'intérêt avec la vogue régionaliste. Son œuvre fait de l'architecture ibérique, c'est-à-dire d'un modèle national, l'incarnation du régionalisme d'Amérique du Sud et l'évocation de l'histoire de la conquête des Amériques, en lieu et place des références basques de ses origines moins adaptées à son territoire d'exercice. Il entraîne dans son sillage un renouveau éclectique mêlant héritage hispanique et arts précolombiens selon une démarche à la

48. G. A. Brandariz, *art. cit.*

49. Hugo Pontoriero, *Palacio Errazuriz Alvear. Memorias de un proyecto. Sergent, Carlhian, Hoenstchel, Nelson, Duchêne, Sert*, Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 2016.

50. G. A. Brandariz, *art. cit.*

51. Ramón Gutiérrez (dir.), *Martín Noel, su tiempo y su obra*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 1995.

52. Luis F. Rodríguez Querejazu, « Casa de Don Enrique Larreta », in *El arte y los vascos*, p. 19-21.

fois identitaire, nationaliste et visionnaire qu'il conceptualisa dans une trentaine de publications et qu'il diffusa au Laboratorio de Arte Americano de Séville. De fait, son œuvre pratique et théorique reflète la réalité cosmopolite des terres d'émigration américaines, fondée sur le nouveau mythe « Eurindien » porteur de « l'esprit de la terre » qu'il revendiquait comme sa propre culture<sup>53</sup>.

L'esprit néocolonial, qui apparaît au préalable comme une innovation, voire une dissidence, n'est assumé, dans un premier temps, que par peu d'acteurs du milieu architectural, parmi lesquels, outre Noel, figure le sculpteur Rogelio Yrurtia (1879-1950). Celui-ci fit de sa demeure d'inspiration hispanique et indigène, la Casa de O'Higgins 2390 à Buenos Aires, remaniée par l'architecte K.A. Schmidt et récompensée du Prix Municipal d'Architecture en 1923, une œuvre d'art qu'il transforma lui aussi en musée peu avant sa mort<sup>54</sup>. La volonté de transmission inhérente à l'institution muséale concerne, non pas leurs origines ethniques, mais la culture en laquelle ces protagonistes – Yrurtia, Noel et les Errázuriz – se reconnaissent, à savoir l'identité métissée des territoires colonisés des Amériques.

### L'adhésion au mouvement moderne en architecture

Les cas de Yrurtia et Noel appartiennent à un mouvement plus ample caractérisé par son éclectisme et son modernisme, qui s'enrichit, outre les sources indigènes et hispaniques, d'inspirations françaises, italiennes et anglaises et correspond à un moment de mondialisation de l'architecture. Au demeurant, d'autres architectes d'origine basque en Amérique du Sud épousent le courant éclectique international, tels Antonio Bilbao La Vieja, et son style français de la Belle Époque, et Mario Roberto Álvarez Elissamburu<sup>55</sup>, qui fut architecte pour le Ministère des Travaux Publics argentin et auteur de bâtiments modernes comme la Tour IBM, la Bourse du Commerce ou l'immeuble d'American Express de Buenos Aires<sup>56</sup>. D'autres également, dans la lignée de Noel, se sont illustrés sur le plan empirique ou pédagogique, tels Alfredo Casares, doyen de la Faculté d'Architecture et président de l'Académie nationale des Beaux-arts argentine, Federico Ortiz<sup>57</sup>, professeur d'histoire de l'architecture et doyen de la Universidad Argentina de la Empresa, et Juan Manuel Borthagaray, architecte prolifique, urbaniste, professeur et créateur de la Escuela Modelo Carlos Della Penna, dont l'esprit rappelle Taliesin, l'école communautaire et utopiste de Frank Lloyd Wright<sup>58</sup>.

53. G.A. Brandariz, *art. cit.* ; R. Gutiérrez, *op. cit.*

54. Le Museo Yrurtia qui appartient à l'État argentin est géré par le Ministère de la Culture. cf. A. Brandariz, *art. cit.* et le site du Musée Casa de Yrurtia : <https://museoyrurtia.cultura.gob.ar/institucional/el-edificio/>

55. Mario Roberto Álvarez y asociados, *Obras. 1937-1993*, Buenos Aires, 1993.

56. G. A. Brandariz, *art. cit.*

57. Federico Ortiz, *Arquitectura (1880-1930)*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1989 ; F. Ortiz, *La arquitectura en la Argentina (1930-1970)*, Buenos Aires, Concentra, 1975.

58. Au sujet de Frank Lloyd Wright, cf. Roger Friedland, Harold Zellman, *The Fellowship. The Untold Story of Frank Lloyd Wright and the Taliesin Fellowship*, Harper Perennial, 2007.

Dans un tout autre style, mais adhérant de même aux tendances internationales, on dénombre trois projets de Le Corbusier (1887-1965) en Amérique du Sud, commandés par une clientèle fortunée d'origine basque. Parmi eux, se distingue la maison du docteur Pedro Domingo Curutchet, édifiée en 1949 à La Plata (Fig. 3) et qui compte parmi les dix-sept œuvres majeures de l'architecte inscrites sur la liste du Patrimoine mondial de l'UNESCO en 2016<sup>59</sup>. A l'image des constructions du mouvement moderne, la villa Curutchet rompt radicalement avec les codes traditionnels de l'architecture. Plus qu'une habitation, elle propose des dispositions propices à la déambulation tant horizontale que verticale et, obéissant à une logique d'intégration à/de l'environnement, elle offre des perspectives multiples sur la place et le parc voisin<sup>60</sup>. L'architecte recourt ici à un matériau éminemment moderne, le béton armé, ainsi qu'au principe du plan libre et à des formes novatrices, telle la façade dématérialisée dans la continuité du style Art Déco à la mode vingt ans plus tôt. Le programme souhaité par le docteur Curutchet alliait une habitation privée à son cabinet de travail, déployés sur quatre niveaux imposés par l'étroitesse de la parcelle et la double mitoyenneté avec un bâtiment académique du XIXe siècle et un édifice contemporain de 1937. Il nécessitait en outre des espaces fonctionnels et bien orientés, adaptés à la vie urbaine de la bourgeoisie argentine où le médecin était bien intégré<sup>61</sup>. Le docteur Curutchet cherchait, par là, à affirmer son insertion dans la haute-société locale, tout comme ses compatriotes adeptes des styles officiels ou les émigrés fortunés de retour au Pays basque qui se conformaient aux modes élitistes de l'architecture<sup>62</sup>. Les deux autres projets commandés à Le Corbusier par ses Basco-Américains, notamment par les Errazúriz, tendent à démontrer le même processus d'assimilation et de conformisme aux codes internationaux des élites<sup>63</sup>. Les commanditaires de ces plans, non exécutés, cherchaient avant tout à briller et paraître auprès des cercles internationaux.

Si, en Argentine, les acteurs basques de l'architecture sont issus de mouvements migratoires anciens, de la Conquête à l'émigration économique du XIXe siècle, les études portant sur le Mexique mettent en lumière, pour leur part, une émigration plus récente provenant de la Guerre civile espagnole<sup>64</sup>. En plus de partager l'engagement républicain, la fuite vers la France et un long périple pour rejoindre leur terre d'asile, les trois principaux architectes nés au Pays basque et exilés en ces terres s'illustrent non pas par un traditionalisme conservateur mais bien par leur adhésion au mouvement moderne.

59. Pour davantage d'informations, cf. le site de l'UNESCO : <http://whc.unesco.org/fr/list/1321/>

60. Le Corbusier, *Œuvre complète*, vol.5, 1946-1952.

61. Concernant Le Corbusier, voir par exemple Gilles Ragot, *Le Corbusier en France*, Paris, Le Moniteur, 1997.

62. Viviane Delpéch, « La arquitectura de los retornados a Iparralde », in V. Delpéch (dir.), *op. cit.*

63. Laura Martínez de Guereñu, « La Villa (1938) y la Maison Errazuriz (1937) : dos proyectos de Le Corbusier », in V. Delpéch (dir.), *op. cit.*

64. J. I. del Cueto Ruiz-Funes, *art. cit.*





Fig. 3. Maison Curutchet, par Le Corbusier, La Plata © J. Rivell

Le Biscayen Tomás Bilbao Hospitalet (1890-1954), architecte renommé et homme politique membre du Gouvernement républicain en exil lors de son séjour au Mexique à partir de 1942, réalisa cependant peu de chantiers dans son pays d'accueil, parmi lesquels des fermes, une usine de conserves et l'aménagement d'un local pour le magasin de jouets El Jonuco à Mexico. Cette carrière, sacrifiée à l'engagement politique, est loin d'être à l'image de son parcours notable en Espagne avant la Guerre civile<sup>65</sup>.

La trajectoire de Juan de Madariaga Astigarraga (1901-1995) diffère diamétralement puisque cet architecte plus jeune, qui envisageait initialement de rejoindre Buenos Aires, collabora dès son arrivée avec José Villagrán García, le précurseur du mouvement moderne au Mexique, grâce à un entrepreneur basque nommé José Luis Laresgoiti<sup>66</sup>. Pendant dix ans, aux côtés de Villagrán, Madariaga dirigea de grands chantiers publics à Mexico tels que le Parque Deportivo Arturo Mundet (1943), l'Hospital de Jesús (1943) et le pavillon de la maternité du Sanatorium espagnol (1944). En son nom propre, il réalisa également des maisons individuelles et des habitats collectifs, comme l'immeuble de la Glorieta Chipancingo, publié dans la revue *Arquitectura México* et détruit suite au tremblement de terre de 1958. Mais cette activité au Mexique, caractérisée par une approche contemporaine et industrielle de l'architecture, fut écourtée par son retour en Biscaye.

De ces trois personnalités, c'est Arturo Sáenz de la Calzada Gorozista (1907-2003), originaire d'Alaba, qui développa la carrière la plus remarquable. Nommé professeur de dessin à l'Institut Juan Luis de Alarcón aussitôt son arrivée, il fut très vite chargé de l'aménagement d'un magasin pour l'éditeur EDIAPSA au sein des pergolas Art Déco du Palais des Beaux-arts de Mexico, où il initia un nouveau concept de librairie en intégrant une galerie d'art au premier étage<sup>67</sup>. La façade de verrières qu'il imagina offrit à ce magasin le surnom de Librería de Cristal – Librairie de verre – à l'origine d'une célèbre chaîne commerciale déployée dans tout le pays. Puis, en tant que membre fondateur de l'entreprise Vías y Obras aux côtés de l'architecte valencien Jesús Martí, il signa de nombreux projets dans les principales villes mexicaines – Acapulco, Veracruz, Cuernavaca et Mexico. A la fin des années 1940, il s'installa à son compte et réalisa quantité d'habitations, de bureaux et de sites industriels. Il est à ce titre le concepteur de la maison du Docteur Otero, devenue résidence de l'ambassadeur de Suède, dans les Lomas de Chapultepec, mais aussi de la maison du cinéaste Luis Buñuel dans le quartier Mixcoac. Saenz de la Calzada en collaboration avec le galicien Félix Candela proposa un avant-projet pour l'hôpital Saint-Vincent-de-Paul en 1949, non exécuté

65. F.J. Muñoz Fernández, « La arquitectura de los otros. Arquitectos vascos en el exilio mexicano : Tomás Bilbao y Juan de Madariaga », in Carolina Erdocia Castillejo (dir.), *Arte y exilio (1936-1960)*, 2015, p.67-102 ; J. I. del Cueto Ruiz-Funes, *art. cit.*

66. J. I. del Cueto Ruiz-Funes, *art. cit.*

67. *Ibidem*. Les pergolas furent détruites dans les années 1970, et avec elles la première Librairie de Cristal.

mais illustrant notoirement les attendus d'une architecture fonctionnaliste, minimaliste et moderne<sup>68</sup>.

Hormis ces architectes exilés, le Mexique a permis l'émergence d'une génération de maîtres d'œuvre hispano-mexicains, et, plus précisément, basco-mexicains, émigrés durant leur enfance, formés et ayant fait carrière sur son territoire, à l'instar des frères biscayens Ordorika Bengoechea. La prolifique production du plus éminent membre de cette fratrie, Imanol, se décline aussi bien dans les domaines de l'architecture officielle et administrative que privée ou touristique, avec, entre autres, l'Hôtel Elcano (1958) à Acalpuco, son premier projet confié par l'entrepreneur Elorriaga, et la bibliothèque de l'université de Anahuac (1965-1976).

Cette revue non exhaustive impose par ailleurs de mentionner l'influence prépondérante du théoricien biscayen Ricardo Gutierrez Abascal (1883-1963), passé à la postérité sous le pseudonyme Juan de la Encina et considéré comme un pilier de la critique d'art hispanique du premier tiers du XXe siècle<sup>69</sup>. Nommé directeur du Musée d'Art Moderne de Madrid en 1931, il fut invité à se réfugier au Mexique par la Casa de España de Mexico durant la Guerre civile. Dès 1941, il enseigna à la Faculté de Philosophie et de Lettres de Mexico puis auprès des universités de Michoacán, Guadalajara et Monterrey. Mais c'est surtout son séminaire d'histoire de l'art à l'École Nationale d'Architecture, entre 1947 et 1963, qui marqua l'histoire de l'institution et contribua à la formation de nombreux architectes de grande notoriété, à tel point qu'une chaire porte désormais son nom à la Faculté d'Architecture de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

L'analyse de ces approches s'affranchissant de l'idéal pittoresque régionaliste et pleinement ancrées dans l'actualité et la modernité rejoint en somme les pratiques des émigrés de retour au Pays basque qui érigèrent des demeures s'inscrivant généralement dans les courants architecturaux en vigueur<sup>70</sup>. La réussite sociale est en effet clamée à travers les biens immobiliers, ce qui n'est pas l'apanage de la communauté basque, le succès semblant revêtir davantage de valeur lorsqu'il est reconnu dans les cercles nationaux et internationaux, au détriment de la société locale. Les émigrés basques, comme d'autres, ne proclament pas alors une identité culturelle mais un statut dans l'intelligentsia internationale, voire mondialisée. Même le mouvement régionaliste, réinterprétant l'architecture vernaculaire, constitue une illusion pittoresque voire trompeuse, de la culture basque. Si l'esthétique renvoie indéniablement à la tradition labourdine, les matériaux et la planimétrie en sont rarement issus, les programmes architecturaux, porteurs des codes de la bourgeoisie internationale, reflétant avant tout un mode de vie de notable. De même, les matériaux, découlant du progrès technique, ne sont évi-

68. Arturo Sáenz de la Calzada et Félix Candela. Anteproyecto del Hospital de San Vicente de Paul, perspectiva de conjunto, México D.F., 1949. Archivo Candela Martín, Archivo de Arquitectos Mexicanos, Facultad de Arquitectura, UNAM.

69. J. I. del Cueto Ruiz-Funes, *art. cit.* ; Miriam Alzuri, *Juan de la Encina. Una trama para el arte vasco*, Bilbao, ed. Bilbainos Recuperados, 2013.

70. V. Delpech, *art. cit.*

demment pas spécifiques au Pays basque. Le béton, le fer et le verre sont utilisés par Le Corbusier à la Villa Curutchet autant que dans la plupart des demeures néo-labourdines avec leurs plans dissymétriques et fonctionnels ou les immeubles des Trente Glorieuses. Force est de constater l'absence d'un style identitaire collectif et, au contraire, un respect des conventions internationales et une adhésion à la mode, aussi bien en Iparralde, en Navarre<sup>71</sup> que dans le vaste et composite territoire de la diaspora.

### **Une présence diffuse et constante dans les arts visuels**

La figure de Juan de la Encina, évoquée précédemment, conduit plus généralement au thème des arts plastiques et visuels, car, outre sa pratique de l'enseignement à l'école d'architecture, il publia de nombreux ouvrages de référence sur l'histoire des arts depuis le Mexique, où il décéda en 1963. En plus de s'intéresser à la peinture de la Renaissance et des temps modernes en Europe, et ponctuellement à l'art mexicain, ses cours furent édités à titre posthume sous les intitulés *El Estilo* (1977) et *El Espacio* (1978), entre autres. L'exil ne mit donc pas un terme à son activité, bien au contraire, puisque sa terre de refuge sut reconnaître et tirer parti de l'expérience de cet éminent théoricien de l'art au niveau international<sup>72</sup>.

Pour autant, l'assimilation de la société basque à l'étranger ne se réduit ni à la théorie de l'art ni à la pratique de l'architecture quoique cette dernière soit mieux explorée. Les arts visuels non régionalistes constituent à leur tour un réceptacle et un révélateur de l'émigration, toutes cultures confondues, d'autant plus lorsque les artistes se fondent dans leurs cultures d'accueil, plaçant leur origine au second plan. Le nombre de descendants basques parmi les artistes est pour l'heure difficilement quantifiable mais un premier inventaire d'environ 200 protagonistes, circonscrit à l'Argentine du XVIIIe au XXe siècle, augure d'une présence diffuse et constante dans la production artistique mondiale<sup>73</sup>.

Par exemple, Rogelio Yrurtia, évoqué plus haut, est regardé comme l'un des plus grands sculpteurs argentins. Il marque son pays par son œuvre de statuaire officiel, avec à son actif plusieurs monuments publics commémoratifs en bronze, souvent fondus à Paris et dispersés dans Buenos Aires. Ses travaux sont manifestement inspirés de l'approche réaliste et suggestive d'Auguste Rodin, pionnier de la sculpture moderne, ce que montrent *Le chant du travail* (1905), qui évoque la servitude et la nécessaire solidarité de la classe ouvrière, ou bien les monuments au colonel Dorrego et le Moïse du Musée des Beaux-arts de Buenos Aires<sup>74</sup>.

71. J. J. Azanza López, *art. cit.*

72. M. Alzuri, *op. cit.*

73. Adrián Galdoni Basualdo, « Vascos en el arte argentino », in *El arte y los vascos*, *op. cit.*, p.22-29; Magdalena B.L. de Arichuluaga, « Nómina de artistas argentinos con ascendencia vasca », in *El arte y los vascos*, *op. cit.*, p. 30-57.

74. Julio Rinaldini, *Rogelio Yrurtia*, Buenos Aires, Editoriales Losada, 1942.

Il en va de même pour le peintre et sculpteur chilien Roberto Matta Echaurren (1911-2002) qui se distingua, quant à lui, par sa carrière remarquable et son rôle fondateur du surréalisme aux côtés d'André Breton<sup>75</sup>. Né au Chili et très attaché à ses deux patronymes malgré ce qu'en retient la mémoire collective, Matta prend part aux questionnements de ce groupe d'artistes contraints de se réfugier sur le sol américain, principalement aux États-Unis, durant la Seconde guerre mondiale. Avant son exclusion du groupe, le Nouveau Monde stimule son imaginaire et l'incite à théoriser des concepts inédits qui renouvellent ce mouvement avant-gardiste en s'inspirant, entre autres, de la physique quantique, de l'ésotérisme et des civilisations amérindiennes<sup>76</sup>.

Enfin, parmi d'innombrables exemples possibles, Sergio de Castro (1922-2012), né à Buenos Aires et naturalisé français en 1979, d'origine galicienne et basque, s'illustra par sa pratique du constructivisme puis de l'abstraction et, comme de nombreux peintres de ce courant, se tourna vers l'art du vitrail durant les Trente Glorieuses<sup>77</sup>. La majeure partie de sa production, oscillant entre abstraction lyrique et géométrique, est localisée en Suisse et en France, territoires de la diaspora certes plus proches du Pays basque.

Ces exemples emblématiques mais encore sporadiques et possiblement réducteurs ne doivent pas occulter la profusion d'artistes issus de l'émigration basque qui restent à identifier et qui se sont graduellement assimilés à leurs cultures d'accueil et fondus dans la masse. Cette assimilation résultant de phénomènes d'acculturation et de la création d'une nouvelle identité fondée sur le cosmopolitisme, loin d'être propre à la diaspora basque, concerne en réalité l'ensemble des mouvements migratoires sur le plan social et artistique. Découlant de la nécessité de s'intégrer à un nouveau milieu dans un contexte d'interpénétration de cultures distinctes, se conformer à de nouveaux codes en délaissant ceux de l'ethnie d'origine témoigne de la domination, subie ou volontaire, de la culture d'accueil<sup>78</sup>. Ce phénomène complexe aboutissant potentiellement à l'intégration totale de l'individu se produit d'autant plus avec les générations descendantes d'immigrés, qui sont davantage le produit du milieu spécifique où ils évoluent. Ainsi en va-t-il des artistes Yrurtia et Matta ainsi que des architectes comme Noel qui sont avant tout des sud-américains aux origines basques et non des basques devenus américains comme leurs aïeux. Les premiers émigrés portent en eux le souvenir et la mémoire de l'exil, lesquels s'atténuent au profit d'une réalité nouvelle avec les générations suivantes qui, dans ces cas d'assimilation totale, finissent par devenir « l'autre ».

---

75. Matta : *Du surréalisme à l'histoire*, cat. exp., Marseille, Musée Cantini/Schnoek, 2013 ; Fabrice Flahutez, *Nouveau Monde et Nouveau Mythe. Mutations du surréalisme de l'exil américain à l'écart absolu 1941-1965*, Les Presses du réel, Dijon, 2007.

76. Fabrice Flahutez, *op.cit.*, p. 7-16.

77. Jacques Thuillier (dir.), *Sergio de Castro : 60 ans de création, 1944-2004*, Paris, Somogy, 2006.

78. Margaret B. Blackman, « Creativity and Acculturation. Art, Architecture and Ceremony from the Northwest Coast », in *EthnoHistory*, vol.24, n°3, 1976, p. 387-413.



## **Épilogue. L'unité dans la diversité : de la persistance de l'identité à l'émancipation**

En définitive, cette nouvelle lecture de l'émigration basque soulève de nombreux questionnements, à commencer par celui fondamental de la définition de la diaspora et de l'identité. Le chercheur est confronté, en histoire de l'art comme dans les autres disciplines, à la difficulté de définir les contours de ce phénomène sur le plan chronologique, géographique et social, en particulier pour en déterminer et évaluer les critères, aussi complexes que les patronymes, le nombre de générations ou la transmission effective de la culture.

D'un point de vue artistique, malgré l'existence d'artistes ou d'œuvres de grande notoriété, ce premier état des lieux fait émerger l'absence d'un mouvement plastique, d'une typologie, de constantes, propres à mettre en évidence une école fédératrice de la communauté basque de l'étranger ; comme, du reste, l'art contemporain basque de façon générale, qui se caractérise par une iconographie reconnaissable, incontestable, mais avec le recours à des techniques vues ailleurs<sup>79</sup>. Ce contexte sociétal est favorable à l'ensemble des arts plastiques, officiels ou en rupture avec la norme, qui suivent généralement les mouvements artistiques d'actualité et s'en nourrissent. Par conséquent, pour ce qui concerne les productions issues de l'émigration économique, elles sont souvent dénuées d'un fond de lutte, de conflit identitaire ou autre phénomène d'acculturation car, provenant d'une démarche souvent délibérée, leurs auteurs se soumettent plus volontiers à la culture dominante, quand bien même cela n'empêche des concessions et « négociations constantes » pour la pérennité de leurs cultures. Les sursauts identitaires, qui s'expriment sur les plans discursif et iconographique, s'observent en général chez les émigrés politiques, en particulier ceux de la Guerre civile espagnole et de la dictature franquiste. Les phénomènes de syncrétisation, témoignant d'un enchevêtrement des cultures, assez peu fréquents si l'on considère l'ensemble des migrations basques, sont, quant à eux, dignement représentés par la pratique des arboglyphes et les œuvres de certains architectes comme Monzón ou d'artistes tels Marina, qui résultent d'un véritable mélange où chaque substrat culturel est identifiable. Tout cela s'explique en premier lieu par le caractère majoritairement désiré de l'expatriation basque, tant du point de vue du migrant que de la société d'accueil, et/ou, parce que probablement les cultures en contact, basque et occidentale, partagent des caractéristiques fondamentales communes malgré leurs particularismes, relèvent d'une même ethnie et obéissent à un même socle de valeurs judéo-chrétiennes. Aussi, en dépit de la recrudescence des monuments commémoratifs ou de l'élaboration d'une iconographie spécifique mais parfois simpliste, les émigrés basques ne produisent pas forcément un art de l'altérité ou un art communautaire, excepté dans certains cas précis comme l'exil politique, qui ne saurait motiver la globalité des

---

79. Alexandre Hurel, Michel de Jauréguiberry, Olivier Ribeton et al., *Un siècle de peinture au Pays basque 1850-1950*, Ciboure, Pimientos, 2013.

migrations basques et où les artistes font acte de résistance et de revendication idéologique<sup>80</sup>.

En ce qui concerne le discours, les indices de l'histoire vécue laissent progressivement place à des problématiques à la fois universelles et propres aux sociétés de réception impliquant souvent un brassage culturel. La question de la perception de l'altérité, y compris d'une altérité finalement assez proche de la culture d'adoption, est, de ce fait, centrale dans les arts liés à la diaspora basque. L'ignorance mène ainsi parfois à une vision erronée de la culture minoritaire qui, dans un tel contexte, peut contribuer elle-même à une altération de ses représentations dans l'imaginaire social et la mémoire collective en accentuant ses traits archaïques par volonté de survie et de proclamation identitaire.

En considérant d'autres mouvements majeurs d'interactions culturelles, l'on peut affirmer, de plus, que les productions artistiques liées à l'émigration basque relèvent d'un regard inverse de l'Orientalisme, grand courant de référence impliquant le rapport entre art et altérité qui représentait l'Ailleurs oriental vu par les Occidentaux<sup>81</sup>, car, dans le cas présent, c'est celui qui part qui devient objet iconographique. Mais les deux mouvements se rejoignent toutefois en ce qu'ils sont révélateurs des questionnements du voyageur sur lui-même. En tant que motif visuel, l'émigré basque peut revêtir des dimensions bien diverses, parfois même paradoxales, allant de la tradition à la modernité, de l'expérience personnelle, subjective, réaliste, jusqu'au cliché réducteur l'assignant à son passé ancestral et distordant la vision de sa culture.

Pour autant, outre le fait que les émigrés basques et leurs descendants ont grandement contribué à l'histoire des arts – au même titre que les autres protagonistes de leurs terres d'asile –, l'absence d'une école artistique de la diaspora, constat riche de sens, met au jour les multiples enjeux et problématiques sociales de l'émigration dont les arts constituent une forme d'expression matérielle. De fait, le corpus artistique de la diaspora basque constitue la métaphore du parcours de cette société plurielle déracinée en illustrant les divers degrés de l'intégration à l'étranger, où la culture originelle s'estompe avec les générations pour, au final, s'assimiler pleinement à la société nouvelle et s'émanciper de son passé. L'étude des arts démontre que la diaspora basque n'implique donc pas seulement des enjeux identitaires mais aussi des questionnements sur le cours du temps et l'affranchissement de chaque génération vis-à-vis de ses anciens.

Le sujet enrichit donc fondamentalement la connaissance de l'histoire sociale – voire de la sociologie – de l'art, autant que celle des minorités en exil. Il met en lumière les tensions entre terre natale et terre promise, entre passé et futur, entre mémoire et projets, particulièrement au moment du premier contact entre sociétés. Aussi la création donne-t-elle à voir des phénomènes universels liés au

---

80. Ève Lamoureux, « Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale » in *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europe/Amériques* [En ligne], n°9, 2010. Réf du 1er mars 2017 : <https://amnis.revues.org/314>

81. Voir à ce sujet les travaux de Christine Peltre, notamment *Dictionnaire culturel de l'Orientalisme*, Paris, Hazan, 2008 et *Orientalisme*, Paris, Terrail, 2010.



départ, au manque, à la rencontre, à l'espoir, à la désillusion, à l'émergence de nouvelles identités et cultures, à la marche du temps. Le socle identitaire basque peut y rester perceptible, à l'instar des arts issus d'autres minorités, tout comme il peut totalement s'effacer dans le processus d'assimilation.

Sans généraliser, il se dégage néanmoins de grandes tendances artistiques, non pas plastiques mais intellectuelles : celle de l'affirmation identitaire souvent assumée par la première génération d'immigrés ; celle de l'acculturation puis de l'assimilation, concernant leurs descendants. Cela n'exclut guère les nuances, avec des artistes et des commanditaires qui se convertissent à une forme de double-culture. Ceci étant, les émigrés basques convergent globalement vers une volonté de fonder une société nouvelle commune intégrant des influences multiculturelles, surtout aux Amériques. L'assimilation peut dès lors atteindre un point où tant la société d'adoption que celle de départ n'identifient plus l'artiste de par son statut d'immigré ou de descendant d'immigré, statut qu'elles ignorent même souvent ou qui ne constitue plus un indice de lisibilité de ses œuvres. La pleine appropriation de la société d'adoption est *in fine* le juste retour de l'assimilation de l'artiste en tant qu'individu.

Mais l'art basque de l'émigration est loin de se réduire au déterminisme social, dont les productions découlent et savent s'affranchir<sup>82</sup>. Autant que l'art reflète l'absorption graduelle à la terre d'adoption, il est un facteur, parfois involontaire mais factuel, d'intégration et d'ascension dans la société, ce qu'illustrent les parcours de Marina, Noel ou Ordorika. Car leurs œuvres résultent aussi bien de leurs conditions de vie, de leurs ambitions que de leurs identités profondes<sup>83</sup>. Revêtant un rôle essentiel dans le devenir des cultures, l'art participe ici de la construction de la société polymorphe issue de l'émigration en tant qu'outil d'intégration individuelle. Tel un peintre mélangeant les couleurs, il finit par absorber les codes du peuple basque et les distille jusqu'à les rendre imperceptibles. De même, il extériorise et exprime dans la matière les évolutions et les singularités de la société émigrée en en proposant une « critique clinique », selon le concept de Deleuze, c'est-à-dire une analyse de l'intérieur que l'observateur peut interpréter de façon objective<sup>84</sup>.

Enfin, l'approfondissement de ces premières réflexions, qui ne sauraient tenir lieu de synthèse mais d'ouverture vers de nouvelles perspectives de recherche, révélerait sans doute autant de nuances à ces grands traits d'analyse qu'il existe de personnalités artistiques et de cultures de réception. Il serait intéressant en outre de s'interroger sur les conséquences de la diaspora basque dans les arts en Euskal Herri, ce qui constitue un sujet d'étude à part entière.

En 1992, le Traité de Maastricht fondait son volet culturel sur le principe empirique de l'unité dans la diversité afin de fédérer la mosaïque de cultures euro-

82. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992 ; « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », in *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XX, n°4, 1968, p. 640-664.

83. Anne Sauvagnargues, « Art mineur – Art majeur : Gilles Deleuze », in *Espaces Temps*, 2002, vol. 78, n°1, p. 120-132.

84. *Ibidem*.

péennes autour d'un projet et d'une identité commune. En définitive, l'histoire de l'art de l'émigration basque se caractérise elle aussi par ce type de phénomène pluriel et composite, qui en offre une clé de compréhension et de lecture fondamentale. Car c'est en effet par sa variété d'approches, son multiculturalisme, mais aussi la persistance parfois discrète de ses racines, que s'est construite l'histoire artistique de la diaspora basque, une histoire finalement universelle s'affranchissant de l'espace et du temps, une histoire ayant pour terrain de jeu le monde et l'existence.