

2015

De Paris à l'Europe : sur les traces des « Américains à Paris », entre mobilités récréatives et quêtes artistiques en Europe (de l'après-Seconde Guerre mondiale aux années 1960)

Elisa Capdevila

Institut d'Etudes Politiques de Paris (Sciences Po), elisa.capdevila@sciencespo.fr

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [American Art and Architecture Commons](#)

Recommended Citation

Capdevila, Elisa. "De Paris à l'Europe : sur les traces des « Américains à Paris », entre mobilités récréatives et quêtes artistiques en Europe (de l'après-Seconde Guerre mondiale aux années 1960)." *Artl@s Bulletin* 4, no. 2 (2016): Article 7.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

Sur les traces des « Américains à Paris » : entre mobilités récréatives et quêtes artistiques en Europe de l'après-Seconde Guerre mondiale aux années 1960

Elisa Capdevila *

*Université Versailles Saint-
Quentin-en-Yvelines*

Abstract

Travels of American artists across Europe in the 1950s and 1960s have only left traces in archives. However, these trips represent an important part of their education and life as artists. It is difficult to estimate precisely how many Americans were present in Europe at the time as the sources available are only fragmentary. The archives show how these artists approached this foreign space and how valuable these trips were to them. They also reveal the importance of the Mediterranean countries in their experience of Europe and the new meaning these places took with the arrival of a younger generation at the turn of the decade.

Résumé

S'ils n'ont laissé que des traces dans les archives, les voyages des artistes américains en Europe dans les années 1950-1960 sont partie intégrante de leur formation et de leur vie d'artiste. Bien qu'il soit difficile à partir des sources disponibles, de chiffrer cette présence américaine en Europe, celles-ci permettent de mieux comprendre leur appréhension d'un espace étranger et témoignent de l'importance de ces voyages pour eux. Ces sources, bien que partielles, font apparaître chez ces artistes un fort tropisme méditerranéen dont le sens évolue, avec l'arrivée de nouvelles générations, au tournant des années 1950-1960.

** Elisa Capdevila est agrégée d'histoire, chercheuse associée au CHCSC (Université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines) et chargée de cours à Sciences Po. Elle a soutenu une thèse sur les artistes américains à Paris de 1945 à la fin des années 1960. Ses travaux portent sur la circulation des artistes et l'arrivée de l'art américain en Europe.*

En 1953, je suis allé saluer Palerme puis ai continué ma route jusqu'à Taormina qui est devenu un refuge pour ma jeune âme marquée par son écrasante beauté. ... Ces trois mois d'hiver en Sicile n'auront pas tant changé ma vie qu'ils m'auront préparé au changement.¹

En 1962, le critique parisien Jean-Jacques Lévêque, s'interrogeant sur le dynamisme de la capitale française, choisit de s'arrêter sur le cas des artistes américains à Paris. L'investigation menée auprès de plusieurs d'entre eux le laisse songeur. Notant leur extrême mobilité, il se dit frappé par l'imprécision de leurs motivations quant au choix de leur destination, constatant « chez certains d'entre eux, une disponibilité pour tout climat ». Il rappelle que « ces artistes, avant de se fixer à Paris, ont souvent fait leur tour d'Europe », qui les a conduits – presque indifféremment – en « Espagne, Italie et Allemagne ».² Les archives laissées par les artistes confirment cette itinérance : il n'est en effet pas rare que le séjour à Paris s'accompagne de voyages dans différents pays d'Europe occidentale sans que ceux-ci soient motivés par des raisons professionnelles. Voyages de découverte ou quêtes personnelles, leurs itinéraires dessinent un nouveau « Grand Tour » du continent dont la tradition remonte au XVIII^e siècle.

Les traces de ces voyages sont nombreuses. Elles offrent un matériau riche qui permet d'appréhender leur vie dans son aspect quotidien, leurs questionnements artistiques et leurs relations à Paris et à l'Europe ainsi qu'aux États-Unis. Ces sources sont toutefois extrêmement parcellaires et ne permettent pas d'envisager une véritable étude prosopographique ni de chiffrer avec précision cette présence. Le recoupement des archives disponibles permet néanmoins de distinguer les vagues d'arrivées à Paris (après guerre et à la fin des années 1950) et de départs (dans la première moitié des années 1950 puis au

milieu des années 1960). Mais il faut pour ce faire abandonner toute visée d'exhaustivité, et accepter de tâtonner et de récolter les noms de façon empirique, à l'aide des correspondances, des comptes-rendus d'expositions, des listes de participants aux salons ou d'inscrits dans les écoles d'art (sachant que ces listes sont partielles et ne mentionnent pas toujours la nationalité des artistes).

Cette présence dans la capitale s'ancre dans un véritable mythe américain de Paris, nourri par la Génération Perdue de l'entre-deux-guerres et réactivé, en 1951, par la comédie musicale de Vincente Minnelli, *An American in Paris*. Les études dont elle a fait l'objet se sont surtout intéressées aux écrivains d'une part et aux artistes et intellectuels afro-américains d'autre part. Malgré leur nombre (un critique estime leur présence à presque 300 en 1958)³ et les relations qu'ils nouent entre eux, les artistes visuels (peintres et sculpteurs et *performers* des années 1960) ont été plus rarement abordés sous l'angle collectif.⁴ L'essentiel des études les concernant reste composé de monographies, pour la plupart consacrées aux artistes les plus célèbres : Ellsworth Kelly, Sam Francis ou Joan Mitchell. Les voyages en Europe apparaissent le plus souvent comme secondaires dans cette approche biographique ainsi que dans une histoire de l'art longtemps focalisée sur la rivalité Paris / New York au détriment de lieux plus périphériques. L'attention portée à la question de la diffusion des œuvres plus qu'à la circulation des artistes explique également ce relatif désintérêt pour les mobilités européennes des « Américains à Paris ». C'est oublier que le séjour à Paris s'ancre dans une envie de découvrir non seulement l'ancienne capitale des avant-gardes, mais aussi le Vieux Continent.

Les voyages en Europe font partie intégrante du séjour ou de l'expatriation parisienne, tant la ville apparaît, pour ces artistes, comme une porte sur

¹ « In 1953, I reached out to greet Palermo and then went on to Taormina which became a haven for a young soul who felt the grinding pain of its beauty. ... Being in Sicily those three winter months would not so much change my life as prepare me for change. » *Paul Jenkins : Viaggio in Italia* (Vincenza :Edisai Edizione, 2000) 42. Les traductions sont de l'auteur sauf indication contraire.

² Jean-Jacques Lévêque, « Ils sont toujours chez eux à Paris », *Arts*, 14 février 1962.

³ Michel Seuphor, « Paris », *Art Digest*, 1er mars 1958.

⁴ Deux études principales existent sur le sujet. *Des Américains à Paris. 1950-1965* (Cases de Pène : Fondation du Château de Jau, 1988) et Michael Plante « The « second occupation »: American expatriate painters and the reception of American art in Paris, 1946-1958 » (PhD diss. Brown University, 1992).

l'Europe. Leur importance apparaît dans le soin que certains artistes ont pris à en conserver les traces matérielles (photographies, cartes postales et lettres ou croquis réalisés sur le vif). À celles-ci s'ajoutent les témoignages postérieurs (entretiens oraux et souvenirs rédigés).

Les sources disponibles répondent donc d'abord à une logique de conservation individuelle qui en explique l'éparpillement et l'éclectisme ainsi que l'aspect parfois lacunaire ou imprécis. La Fondation Getty et les Archives de l'art américain de la Smithsonian Institution centralisent un nombre important de ces fonds personnels (d'artistes, célèbres ou moins connus, de critiques et galeristes) que viennent compléter les programmes d'archives orales. Le dépôt des collections, à l'initiative des artistes ou de leurs descendants, dans des archives institutionnelles les fait entrer dans une logique autre, visant à promouvoir la connaissance de l'art américain. La géographie que dessinent ces archives emprunte beaucoup aux itinéraires d'un Grand tour qui date d'avant-guerre. Se retrouvent toutefois inclus des endroits reculés, parfois inattendus, souvent absents de l'histoire de l'art. Ces voyages et ces lieux conservent souvent une signification forte pour ceux qui les ont visités. Lieux de retraite, ils sont l'endroit d'une activité artistique double : de formation et de création.

Les traces de ces voyages européens portent souvent sur des sujets en apparence triviaux, qui les rapprochent d'expériences plus touristiques. Quelle valeur donner non seulement à ces traces mais aussi à ces voyages – au delà de leur intérêt biographique pour l'artiste concerné ? Quelle importance peut avoir pour l'histoire de l'art cette géographie tout autant touristique qu'artistique ? Au-delà du problème de la collecte et du repérage des sources, comment interpréter celles-ci ? Quelle évolution, si évolution il y a, dessinent-elles ? C'est ce que nous souhaitons étudier ici après un bref retour sur le contexte qui a permis l'essor de ces voyages.

Séjour à Paris et voyages en Europe : le contexte

Les mobilités des artistes sont, il faut le rappeler, tributaires d'un ensemble de données objectives qui expliquent l'essor du nombre de voyageurs à l'échelle transatlantique et européenne après la Seconde Guerre mondiale. La pratique du Grand Tour bénéficie du développement d'un tourisme de masse en provenance des États-Unis à partir des années 1950. Les causes en sont multiples, à la fois économiques, politiques et culturelles. À la révolution des transports, liée à l'essor de l'aviation civile et qui entraîne une baisse significative du coût du voyage, s'ajoutent les mesures prises par les gouvernements français et américain pour faciliter et soutenir ces échanges.⁵ Ces initiatives profitent d'un contexte de prospérité outre-Atlantique qui entraîne l'élévation du niveau de vie des Américains (encore accentué par la dévaluation du Franc de 1948). Les médias américains, particulièrement la presse magazine, contribuent à démocratiser un voyage transatlantique, désormais plus accessible et qui s'affirme comme signe d'appartenance aux classes moyennes.

En parallèle, c'est tout un tourisme jeune, moins fortuné, souvent étudiant, qui se développe. Les jeunes Américains profitent de la création d'une troisième classe sur les transatlantiques et surtout de la mise en place des premiers vols charters. Le succès du guide publié par Arthur Frommer en 1957, *Europe on \$5 a day*, témoigne de l'essor de cette nouvelle forme de tourisme européen ; le Grand Tour, réservé aux jeunes et aux moins riches, se fait dorénavant sac au dos. Avec la facilité du transport, le nombre de programmes d'échanges universitaires et de *study abroad* augmente significativement au cours des années 1950-1960.⁶ Les artistes installés à Paris, comme leurs compatriotes étudiants ou simples touristes, en profitent pour découvrir l'Europe.

⁵ Voir Christopher Endy, *Cold War Holidays. American Tourism in France* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2004) 125-150.

⁶ Voir Walter Adams et John A. Garraty, *From Main Street to the Left Bank* (East Lansing: Michigan State University Press, 1959).

Le corpus de notre étude se compose de 190 artistes dont les archives permettent de reconstituer, en partie au moins, le séjour à Paris entre 1946 et la fin des années 1960. Sur cet ensemble, quasiment un tiers (67) se sont rendus à l'étranger durant leur séjour.⁷ Ils appartiennent à deux groupes principaux. Beaucoup font partie de la première vague d'arrivées, la plus nombreuse, après la guerre, constituée d'anciens soldats bénéficiant du GI Bill. Viennent ensuite, aux tournants des années 1950-1960, leurs cadets, dont l'itinérance s'accompagne souvent d'une vie en communauté. Les déplacements se font avec les moyens disponibles, voiture, moto, transports en commun ou auto-stop pour les moins fortunés. La question du financement reste souvent obscure : certains profitent d'une bourse, d'autres de contacts qui peuvent les héberger notamment dans le Sud de l'Europe, beaucoup logent dans des hôtels relativement peu onéreux.

La majorité voyage pour le plaisir. Il est toutefois difficile de faire la part entre voyages purement professionnels, voyages de formation et d'étude ou simples vacances. Nous avons donc choisi d'inclure toutes les formes de voyages, y compris ceux – plus rares – qui se déplacent pour réaliser une commande. Paradoxalement, ce sont souvent les voyages les moins professionnels qui ont laissé le plus de traces : les vacances, contrairement aux brefs passages dans une ville occasionnés par un vernissage ou une exposition, font davantage l'objet d'une lettre ou d'un entretien. Au-delà de l'aspect quantitatif, ces récits révèlent les motivations artistiques de ces déplacements touristiques.

⁷ Nous ne prenons en compte ici que les voyages en Europe, et avons exclu les retours aux États-Unis. Nous avons également inclus les voyages réalisés en amont, qui débouchent sur l'installation à Paris, ainsi que ceux qui ont lieu immédiatement après le séjour parisien.

Traces et récits de voyage : que peut-on apprendre de ces voyages ?

Les archives personnelles permettent de reconstituer avec précision les itinéraires suivis par certains de ces artistes. Elles en contiennent parfois des traces directes : cartes routières, photographies, lettres à la famille restée aux États-Unis, croquis et dessins.

Les archives de Robert Bizinsky, qui vit à Paris de 1946 à 1951, en fournissent un bon exemple.⁸ Elles sont toutefois assez exceptionnelles non seulement en raison de leur volume mais aussi de leur caractère géographique. Une carte, conservée par l'artiste et sur laquelle sont reportés ses différents itinéraires, permet de le suivre dans ses voyages européens entre 1946 et 1949. Le premier voyage (plus vraisemblablement la première série de voyages) en 1946 est le plus important : il est composé d'une série de boucles à travers la France du Nord et du Sud, le long notamment de la Méditerranée, d'incursions en Allemagne et en Autriche et d'une traversée Nord-Sud de la péninsule italienne. Suit en 1947 un voyage en Espagne. L'année d'après une nouvelle série de voyages le conduit à travers la France de l'Ouest, de Paris aux Pays-Bas (à Amsterdam), et de nouveau, de Paris à l'Italie. Le dernier voyage en 1949 le mène de Paris à la Bretagne puis de Paris en Italie, jusqu'à Venise et Rome, via l'Ouest de la France et la côte méditerranéenne.

Les photographies prises par le jeune artiste-voyageur dans les différents pays européens sont très parlantes et révèlent ses buts artistiques et culturels. Alternent les prises de vue qui le montrent touriste posant devant des monuments, les reproductions de dessins ou croquis réalisés sur place (essentiellement des paysages mais aussi des nus et des figures). Les légendes manuscrites résument le programme éducatif que suit l'artiste en vacances : « 1^{er} voyage en Espagne, 1947, Barcelone, Le Greco, Goya », « 1^{er} voyage en Italie, Rome, 1947, Giotto, Le Titien, Tintoret », « 2^{ème} voyage en Italie, Venise, 1948, Duccio Di

⁸ Robert Bizinsky Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Buoninsegna, Simone Martini, Bartolo, Fra Angelico », « 3^{ème} voyage en Italie, 1949, Musée de Naples, Art de Pompéi »⁹.

Ces archives témoignent de l'intérêt artistique de ces voyages pour le jeune peintre qui cherche dans l'histoire de l'art occidental des sources d'inspiration ou de réflexion – dont ces œuvres, à l'époque fortement influencées par le cubisme ne portent toutefois pas la trace immédiate. Se voit ainsi confirmée la raison première de l'expatriation des Américains en France et en Europe : l'accès à un patrimoine riche, auquel ces jeunes, formés dans un premier temps dans les écoles américaines selon un curriculum très occidental, se sentent liés.

Les correspondances des artistes permettent aussi de mieux appréhender la réalité de ces voyages et de cette confrontation à l'autre. Les lettres envoyées par Lawrence Calcagno à sa famille témoignent ainsi des conditions de confort rudimentaires dans lesquelles les étudiants américains bénéficiant du GI Bill parcourent l'Europe du Sud mais aussi des avantages dont ils bénéficient.¹⁰ L'artiste s'émerveille par exemple du faible coût de la vie en Espagne, qui lui permet de s'offrir le luxe d'un hôtel élégant pour seulement 1,50 dollars la nuit en pension complète où, ajoute-t-il, « ils servent tellement à manger ... tout est si peu cher ici ».¹¹

Lawrence Calcagno profite également de ce voyage pour renouer avec la famille de son père demeurée en Italie. Ces retrouvailles font l'objet d'une longue lettre adressée depuis Florence à son frère, le 21 avril 1951. L'artiste y souligne les difficultés matérielles du voyage dans une région pauvre et reculée : les moyens de transport sont rares, les

villages qu'il traverse portent les stigmates de la guerre, les gens vivent dans des conditions misérables.¹²

Après avoir visité l'Italie continentale, Lawrence Calcagno décide de se fixer sur l'Île d'Elbe où il passe une partie de l'été 1951 à peindre.¹³ Il insistera plus tard sur l'importance de ce séjour. Les aquarelles qu'il réalise alors sont toutefois moins influencées par l'art européen que son voyage lui a permis de voir, que par la peinture abstraite américaine qu'il a découverte en Californie, avant son départ pour l'Europe. Le voyage a ici une autre fonction : plus que d'un retour aux sources, il s'agit pour lui d'une retraite artistique qui lui permet de trouver sa voie parmi les multiples sources d'inspiration auxquelles il a été confronté. Le séjour dans un endroit reculé, en marge des centres artistiques, fait de ce voyage une quête personnelle. Dans une lettre datée de 1959, il décrit ce séjour sur l'Île d'Elbe comme étant à l'origine des œuvres auxquelles il s'attèlera à son retour d'Europe.¹⁴ En en gommant l'aspect touristique, il en fait une étape essentielle de sa formation, un moment fondamental de réflexion et d'affirmation d'un style personnel.

Les sources documentant ces voyages permettent d'en saisir non seulement le détail géographique mais aussi la dimension artistique : dessins ou croquis qui viennent rappeler que le voyageur est un jeune artiste, notations précises des musées et sites visités qui définissent un programme de formation, impressions d'éblouissement devant les œuvres qui semblent confirmer, pour celui même qui les ressent et les retranscrit dans une lettre ou un journal, une sensibilité esthétique particulière. Ces notes de voyage dessinent ainsi une liste des intérêts et des sources d'inspiration majeures de ces artistes de l'après guerre.

Ces déplacements ont également laissé des traces dans la mémoire des artistes ; filtrés par le temps,

⁹ « 1st trip to Spain, 1947, Barcelona, El Greco, Goya », « 1st Trip to Italy, Rome, 1947, Giotto, Titian, Tintoretto », « 2^d Trip to Italy, Venice, 1948, Duccio Di Buoninsegna, Simone Martini, Bartolo, Fra Angelico », « 3^d Trip to Italy, 1949, Naples Museum, Pompeian Art », Ibid.

¹⁰ Lawrence Calcagno Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Né en 1913, Lawrence Calcagno arrive à Paris en 1950 ; après quelques mois à la Grande Chaumière, il commence un tour d'Europe qui l'emmène en Espagne et en Italie et s'achève par un séjour de plusieurs semaines sur l'Île d'Elbe. Il retourne ensuite à Paris où il demeure – à l'exception d'un séjour au Maroc en 1952 – jusqu'à l'automne 1955. Itinéraire reconstitué d'après ses archives et Joyce Henri Robinson, *An Artistic Friendship : Beauford Delaney and Lawrence Calcagno* (University Park, Pa. : Palmer Museum of Art, the Pennsylvania State University, 2001).

¹¹ « I pay about \$1,50 per day for my room and three meals a day. They serve so much food, I don't know how they do it - but then everything is quite cheap here. » Lettre de Lawrence Calcagno à sa famille, 27 juin 1950. Lawrence Calcagno Papers.

¹² Lettre de Lawrence Calcagno à son frère, 21 avril 1951, Lawrence Calcagno Papers.

¹³ D'autres artistes américains choisirent de passer leur vacances d'été sur cette île. Ainsi le peintre afro-américain Beauford Delaney, proche ami de Lawrence Calcagno, y séjourne en 1954. Voir David Leeming, *Amazing Grace. A life of Beauford Delaney* (New York : Oxford University Press, 1998) 122-123.

¹⁴ Lettre de Lawrence Calcagno à Bill (il s'agit peut-être de William Willeford), novembre 1959, Lawrence Calcagno Papers.

leurs souvenirs offrent d'autres sources, non immédiates, à l'historien.

Traces mémorielles et récits *a posteriori* des voyages : la part de reconstruction

L'analyse des récits confirme l'importance des voyages dans l'affirmation d'un statut ou d'une identité d'artiste. Leur reconstruction *a posteriori* permet de comprendre non pas tant la façon dont ceux-ci ont été vécu que la valeur qu'ils ont pu prendre aux yeux d'un artiste.

Le peintre Paul Jenkins présente ainsi son premier tour d'Europe comme une véritable révélation artistique.¹⁵ Le récit qu'il en fait dans un entretien recueilli à l'occasion d'une exposition de ses œuvres à Vicenze en 2000, est beaucoup plus sophistiqué que ceux de ses confrères cités jusqu'à présent. Il associe ce voyage à l'affirmation de son identité d'artiste. A 30 ans, il quitte New York, où il a étudié en 1953. Il se rend d'abord en Italie dont la culture l'a fortement marqué dans sa jeunesse et a été déterminante dans son choix de carrière. Son but : voir de près cette sculpture de Michel-Ange dont la reproduction l'a accompagné depuis qu'il est enfant, ainsi que les tableaux « du mystérieux Pisanello qui [l]e tenait en son pouvoir ». ¹⁶ Les trois mois qu'il passe à Taormina, puis la visite du musée du Prado à Madrid, sont décrits comme des moments d'éveil artistique. L'intensité de ces expériences, présentées comme fondatrices, contraste avec ce qu'il a vu et vécu aux États-Unis. La découverte du Prado est une « subjugation », une « inondation de splendeur », ¹⁷ comme le sera celle de Florence, Rome, Milan, Padoue, Venise ou Assise qu'il visitera plus tard.

¹⁵ Témoignage publié dans *Paul Jenkins : Viaggio in Italia*. Né en 1923, Paul Jenkins se rend pour la première fois en Europe en 1953. Après avoir passé les trois mois d'hiver en Sicile, il se rend à Madrid puis à Paris, où il s'installe de façon définitive, choisissant d'y passer la moitié de l'année – à égalité avec New York où il retourne régulièrement.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Extrait de la citation suivante : « [...] I still wonder if Italy and Sicily did not spare my life by preparing me to witness and experience the total subjugation to greatness that I saw in the Prado [...]. In New York, I saw great paintings in stages [...]. It was a selective gathering, not an inundation of greatness as in the Prado. » Ibid.

L'aspect très travaillé de ce témoignage en est l'aspect le plus intéressant. Dans ce récit qui vise à démontrer l'attachement de Jenkins à l'Europe,¹⁸ l'Italie et l'Espagne (réduite au Prado) deviennent le catalyseur d'une transition psychologique fondamentale.

Cette reconstruction par le jeu du souvenir est à double tranchant. Elle peut conduire certains artistes à effacer de leurs biographies leur séjour à Paris pour éviter l'association à une « école » artistique étrangère. Ceci est très frappant chez certains abstraits américains qui, ayant choisi de rentrer aux États-Unis dans les années 1950, à une époque où s'affirme une certaine abstraction *made in USA*, ont tout fait pour atténuer l'impact de leur séjour en Europe. Ellsworth Kelly et Sam Francis en sont exemplaires. Le premier a longtemps rejeté toute idée d'inspiration européenne qui le rattacherait à une École de Paris.¹⁹ Le second a souffert à son retour de son association à une abstraction jugée parisienne, car trop peu gestuelle ou agressive, malgré les efforts de ses soutiens européens pour l'en détacher.²⁰

Critiques et galeristes participent à cette américanisation d'anciens expatriés. L'ambivalence de la galeriste new-yorkaise Martha Jackson est, à cet égard, révélatrice. Celle-ci accueille dans son écurie plusieurs jeunes abstraits américains de Paris. Parmi eux, Lawrence Calcagno qu'elle convainc de rentrer aux États-Unis en lui assurant un poste d'université à l'Université d'Alabama et une exposition personnelle. La présentation qui est faite du peintre à cette occasion illustre cet effacement de Paris : celui-ci est défini comme un artiste américain, dont la peinture est profondément influencée par son rapport, issu de l'enfance, aux paysages de Californie. Aucune

¹⁸ L'exposition pour laquelle ce texte est écrit a pour thème la relation de Paul Jenkins à l'Italie, pays qu'il a visité à plusieurs reprises mais où il n'a jamais vécu.

¹⁹ Voir Yve-Alain Bois, Jack Cowart et Alfred Pacquement, *Ellsworth Kelly : les années françaises, 1948-1954*, (Paris : Éditions du jeu de Paume, 1992) et Éric de Chassey et Rémi Labrusse, *Henri Matisse, Ellsworth Kelly : dessins de plantes* (Paris : Gallimard, 2002).

²⁰ Voir Priscilla Colt, « The painting of Sam Francis », *Art Journal* 22, n°1 (automne 1962) : 2-7. Arnold Rüdinger, conservateur à la Kunsthalle de Bâle, participe à la promotion de Sam Francis comme ambassadeur de la peinture américaine en Europe.

mention n'est faite directement au séjour à Paris ni aux voyages en Europe.²¹

Si certains se voient ainsi réaméricanisés à leur retour, d'autres à l'inverse cherchent à tirer parti de leurs voyages afin de se présenter comme des artistes internationaux. Les biographies soulignent leurs nombreux voyages qui font de leur auteur un artiste itinérant participant à l'internationalisation de l'art américain.²²

Voyages individuels et collectifs : le tropisme méditerranéen

À l'instar des exemples cités jusqu'ici, une grande majorité des voyages entrepris par les Américains a pour destination l'Europe du Sud (Grèce, Italie, Espagne). Ce tropisme méditerranéen semble s'accroître au cours des années 1960. Les traces de ces déplacements sont ténues, le recensement de ces individus très mobiles, voyageant seuls (même s'ils retrouvent ensuite leurs amis) s'avérant assez difficile. Hormis quelques correspondances, il faut se contenter de témoignages, le plus souvent postérieurs aux événements.

Les voyages en Europe du Sud, s'ils suivent en partie l'itinéraire du Grand Tour, sont l'occasion de retraites artistiques et d'expériences communautaires dans les villes et villages où se retrouvent artistes américains et européens, écrivains, musiciens ou expatriés aux profils plus flous. Ces vacances méditerranéennes prennent dans certains cas une allure *beatnik*, *pré-hippie* – les pays d'Europe et d'Afrique du Nord offrant aux artistes la possibilité de vivre à l'écart des normes et règles sociales et d'accéder plus aisément aux drogues.

Ibiza : une utopie communautaire ?

L'Espagne, le plus souvent réduite à sa capitale Madrid et à son archipel méditerranéen, les Baléares, est une des destinations préférées de cette nouvelle bohème américaine.

La fréquentation des Baléares possède une dimension utopique qui s'éloigne des buts initiaux du Grand Tour. Espace reculé, longtemps resté à l'écart des itinéraires traditionnels de tourisme et de formation,²³ l'archipel procure un isolement propice au travail artistique. Le faible coût de la vie, l'isolement des îles, leur emplacement sur la route qui mène au Maroc et à l'Afrique du Nord, expliquent l'attrait particulier qu'elles exercent auprès des artistes d'Europe. Fréquentée dès les années d'avant-guerre par les peintres européens, l'île d'Ibiza accueille dans les années 1950-1960 une colonie d'artistes que rejoignent plusieurs artistes américains. Si cette occupation a laissé peu de traces matérielles, les témoignages concordent : ils décrivent l'émergence d'un espace communautaire propice aux expérimentations artistiques.

À l'origine de cette communauté qui contribue à rendre l'île célèbre, se trouve un petit groupe d'artistes, venus de différents pays. Installés à partir de la fin des années 1950, ils en font, par leur dynamisme, un lieu d'expérimentation artistique, associé à la scène espagnole et internationale. Le « Grupo 59 », créé en 1959 et pionnier de l'art abstrait en Espagne, y ouvre une première galerie, *El Corsario*. Les neuf artistes qui le composent sont pour la plupart étrangers, en majorité allemands. Parmi eux, un Américain, Robert (Bob) Munford expatrié en Europe de 1956 à 1967 et qui rejoint Paris au début des années 1960.²⁴

La colonie attire dans les années 1960 des artistes de plusieurs générations, dont certains connus,²⁵ venus d'Europe et des États-Unis. Parmi eux des

²¹ Lawrence Calcagno (New York: Martha Jackson Gallery, 1955).

²² Voir par exemple la présentation que fait Kenneth B. Sawyer des voyages d'Alcopley en Europe et en Asie. *Alcopley* (New York: Alexander Gallery, 1962).

²³ Voir Francesca Florit et Miquel Seguí, « Le tourisme culturel comme possible régénérateur de l'image touristique d'un pays : le cas de Majorque », *Revue de géographie de Lyon* 67, n° 1 (1992) : 65.

²⁴ Voir la description qu'en fait le poète et critique suisse, Lasse Södeborg dans *Robert Munford* (Paris : Galerie Lara Vinci, 1960).

²⁵ Parmi eux Tàpies, Saura, Miró, et venus de Paris Dmitrienko, Zao Wou-Ki ou Corneille.

peintres, des sculpteurs mais aussi des musiciens et des poètes américains expatriés ou de passage en Europe. Ils y font des séjours plus ou moins longs, souvent à l'occasion de vastes tournées, comme le couple afro-américain Andrea et Maurice Phillips qui, dans les années 1960, sillonne le continent, ou l'artiste Iris Samson qui s'y installe avec son mari.²⁶ Plus critique et plus âgée que la majorité des résidents, Melita Fils, une amie du couple Jenkins, dit avoir découvert à Ibiza, une « colonie d'étrangers, essentiellement composée de jeunes et prétentieux Américains ».²⁷

Le jeune peintre d'origine colombienne, formé aux États-Unis, Alberto Gutiérrez est plus sensible aux charmes de cette vie en communauté. Il en expose les atouts dans une lettre à Lawrence Calcagno : c'est « un bon endroit où travailler. Ils ont deux bonnes galeries et une foule d'étrangers. ... La vie est vraiment pas chère et c'est aussi près de la France et du reste du continent »²⁸. Il y retrouve un artiste américain de sa génération, Thomas Fresh²⁹, que connaît également Lawrence Calcagno, et décide d'y louer un atelier. L'enchantement ne dure cependant qu'un temps, révélant les limites de cette utopie communautaire. À l'automne 1962, Alberto Gutiérrez décide de rentrer en Colombie, et assure à son ami : « Plus d'Europe pour un bon moment, et surtout plus de cette île. On n'y grandit pas ici. »³⁰

L'artiste américain Bill Barrell y arrive au début des années 1960, après un séjour en Italie³¹. Il y retrouve par hasard le peintre afro-américain Bob Thompson, une connaissance de Provincetown. Il

décrit une vie faite d'insouciance et d'amitié entre artistes, malgré des conditions de confort rudimentaires voire archaïques : « Les gens vivaient dans des [sortes de] cavernes avec un trou dans le sol pour toilettes. ... Nous sortions la nuit et nous promenions sous ces arches, dans ces galeries incroyables. ... Nous n'avions pas de musique, pas de lecteurs de disques ni d'électricité. Donc nous jouions de la musique. Nous nous rassemblions le soir, avec des flûtes, des tambours, des instruments africains qui se jouent avec les doigts. Nous faisons un boucan d'enfer. »³²

Au bout de quelque temps, lassé de vivre dans une caverne, il décide de louer une ferme à la campagne (il est imité par Bob Thompson qui s'achète également une petite mule). L'utopie bucolique est là encore de courte durée : la vie s'avère difficile, même si Bill Barrell dit « aimer l'idée de vivre à la campagne, d'avoir une ferme »³³ dans un lieu décrit comme « idyllique [avec ses] pêchers, ses abricotiers, et ses ânes ».³⁴

Installé à Ibiza d'août 1962 à mai 1963, Bob Thompson profite lui de son séjour pour se consacrer à son travail artistique, dans cet environnement qui le laisse libre de toute préoccupation d'ordre matériel (il a obtenu en août 1962 une bourse de la Whitney Foundation). Ce séjour lui permet de développer et d'affirmer un style plus personnel, marqué par l'influence et l'appropriation d'œuvres anciennes³⁵ (les *Caprices* de Goya notamment). Il réalise également plusieurs *happenings* durant son séjour – parmi les premiers organisés en Europe.³⁶ Y collaborent des artistes allemands et danois présents sur l'île qui, par son atmosphère de liberté et d'insouciance artistique, semble alors une copie

²⁶ Voir Judith Wilson, « Garden of Music : the Art and Life of Bob Thompson » dans *Bob Thompson, ed. Thelma Golden* (New York : Whitney Museum of American Art ; Berkeley : University of California Press, 1998) 27-80.

²⁷ « [I found] the foreign colony, which consisted chiefly of smart alec young Americans. » Lettre de Melita Fils à Esther Jenkins, 5 juillet 1959, Paul Jenkins Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

²⁸ « It is a good place to work. They have 2 good galleries here and a good crowd of international people. ... It is so cheap to live here and also near France and the rest of the continent. » Lettre d'Alberto Gutiérrez à Lawrence Calcagno, 20 août 1961, Lawrence Calcagno Papers.

²⁹ Thomas Fresh est né en 1937. Le 13 octobre 1959, il envoie une carte postale d'Ibiza à Lawrence Calcagno : il dit s'y être arrêté pour quelques jours, alors qu'il se rendait de Rome à Madrid. Il compte revenir aux États-Unis dans deux mois, quand il aura épuisé son argent. Lettre de Thomas Fresh, 13 octobre 1959, Lawrence Calcagno Papers.

³⁰ « no more Europe for a long time, and especially this island. One does not grow here. » Lettre d'Alberto Gutiérrez à Lawrence Calcagno, 20 juillet 1962, Lawrence Calcagno Papers.

³¹ Voir l'intervention de Bill Barrell lors de la conférence consacrée à Bob Thompson. « Bob Thompson: his life and friendships », 6 mai 1984 Bob Thompson Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

³² « People lived in caves and toilets were holes in the floor. ... We would go out at night and go through these incredible archways, these tunnels. ... We had no music there, no record players, no electricity. So we made music. We would get together in the evenings and we had flutes, drums, finger instruments from Africa. We would set up this hell of a wail. » Ibid.

³³ « He liked the idea of being in the country, of having the farm in the country. » Ibid.

³⁴ « [It was] an idyllic, beautiful place – peach trees, apricot trees, donkeys. » Ibid.

³⁵ Voir à ce sujet Judith Wilson, « Garden of Music » ainsi que Jeanne Siegel, « Robert Thompson and the Old Masters », *Harvard Art Review* 2, n°1 (hiver 1967) : 10-14 et Gylbert Coker, « Honeysuckle Rose to Scapple from the Apple », *Black American Literature Forum* 19, n°1 (printemps 1985) : 18-21.

³⁶ D'après le témoignage d'Iris Samson cité dans Judith Wilson, « Garden of Music ».

méditerranéenne de la colonie de Provincetown dont est importée cette forme nouvelle d'art.

L'absence d'autres sources documentaires que les témoignages *a posteriori* reflète la dimension périphérique de ce lieu. Espace de retrouvailles et de création, l'île n'est pas un lieu de reconnaissance artistique. Si on y trouve des espaces d'exposition, ceux-ci conservent une dimension locale. L'absence de critiques pour relayer ce qui s'y passe dans la presse étrangère explique aussi la marginalité du lieu. Plus fondamentalement, ces voyages aux marges du monde de l'art résultent souvent d'une volonté des artistes de s'écarter de façon temporaire, du milieu de l'art parisien ou new-yorkais, pour des raisons financières ou artistiques. Influencés par les *Beats*, promoteurs parfois d'une forme d'art éphémère, ils ne cherchent pas à conserver les traces de ces voyages.

L'Italie : le territoire des nouvelles pérégrinations bohèmes

On retrouve cette même dimension utopique et communautaire chez un autre groupe d'artistes, peintres et écrivains anglophones, essentiellement américains, installés au début des années 1960 dans la région de Florence. Jeunes pour la plupart, ils vivent de peu, en marge de la société. Ils se consacrent à des activités artistiques qui se veulent d'avant-garde, rompant avec la peinture abstraite de la génération antérieure. Parmi eux, l'artiste Red Grooms dont le témoignage donne une bonne idée des tribulations d'un jeune *beatnik* américain en Europe au début de la décennie.

Figure de l'*underground* new-yorkais, il décide, à l'âge de 22 ans et malgré un premier succès d'estime à New York, de partir pour l'Europe, passage obligé pour tout artiste selon lui.³⁷ Profitant d'un billet offert par sa mère sur le vol charter d'une compagnie scandinave, il part pour l'Écosse à l'été 1960. Il se rend ensuite à Londres, puis embarque pour Paris. Après un séjour de trois

semaines, ayant eu maille à partir avec la police, il part pour l'Italie. Il y rejoint des amis de New York : Robert Beauchamp, qui a obtenu une bourse Fulbright pour l'année, la sculptrice Jackie Ferrara et la fille du sculpteur Chaim Gross, Mimi, qui deviendra sa compagne. Ensemble, ils partent en Volkswagen pour Venise, poursuivent leur route jusqu'à Athènes, en passant par la Yougoslavie, avant de rejoindre en bateau l'Égypte et, finalement, de retourner en Italie, à Florence.³⁸

Ils retrouvent dans la ville la petite communauté cosmopolite dont font également partie le sculpteur Paul Suttman, et sa femme « Gwen », Katharine Kean, décrite par Red Grooms comme « une sorte de riche héritière »,³⁹ ainsi qu'un musicien anglais Peter Stanley.⁴⁰ Ils vivent pour la plupart de ce que leur envoie leur famille. Ils sont, comme l'affirme volontiers Red Grooms, des *beatniks* – Mimi surtout qui déjà aux États-Unis incarnait à ses yeux la « fille bohème » et dont l'apparence « gitane » frappe l'artiste Raphael Soyer, croisé à Florence.⁴¹

Les deux jeunes gens, accompagnés de trois de leurs camarades, décident durant l'été de monter un théâtre de marionnettes itinérant. Ils s'inspirent de leurs expérimentations new-yorkaises,⁴² de l'expressionnisme allemand de l'entre-deux-guerres, ainsi que de la tradition populaire des spectacles de rue. Avec leur petit théâtre, installé dans une carriole tirée par un cheval, ils parcourent l'Italie du Nord, de Florence à Ravenne, en passant par Parme et Venise – ne s'aventurant que dans des régions faciles d'accès pour leur attelage, s'arrêtant dans les villages où ils donnent leurs représentations avec un succès mitigé. Marginaux volontaires, vivant de peu, ils profitent de ce qu'ils considèrent comme une liberté nécessaire à leur pratique artistique, un

³⁸ Oral history interview with Red Grooms, 1974 Mar. 4-18, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

³⁹ « She is a bit of heiress. » Entretien avec Red Grooms réalisé par l'auteur, New York, 19 mars 2009.

⁴⁰ D'autres artistes présents à Florence figurent à côté d'eux, dans un tableau de Red Grooms de 1961, intitulé *Via Guelfo Studio*. Voir Red Grooms, *a Retrospective, 1956-1984* (Philadelphia: Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1985) 16-17.

⁴¹ Raphael Soyer est un ami du père de Mimi. Raphael Soyer, *A painter's Pilgrimage, an Account of a Journey with Drawings by the Author* (New York: Crown Publishers, 1962).

⁴² Les jeunes artistes montrent à Raphael Soyer un article d'Allan Kaprow sur les *happenings* à New York, paru dans le magazine *Artnews*.

³⁷ Le récit de son voyage est repris de l'entretien réalisé le 19 mars 2009.

affranchissement des conventions que l'exil et leur statut d'expatriés américains rendent plus aisé.

Les relations qui se nouent entre artistes américains dans ces lieux isolés d'Europe du Sud prolongent le plus souvent des connections établies outre-Atlantique. Sans forcément chercher à former une communauté d'expatriés (beaucoup en rejettent l'idée avec force), les artistes américains se retrouvent en Europe parce qu'ils fréquentent les mêmes lieux, de Montparnasse à Ibiza, et qu'ils sont issus, pour beaucoup d'entre eux, des mêmes cercles, new-yorkais pour l'essentiel. S'ils ne se connaissent déjà, c'est un ami commun qui les met en contact ou leur indique une nouvelle destination. Leur mobilité participe ainsi de la diffusion de formes d'art élaborées outre-Atlantique et de l'influence new-yorkaise à l'échelle européenne.

Conclusion

Les nombreux voyages des artistes américains installés à Paris amènent à reconsidérer l'idée d'une expatriation américaine centrée sur Paris. S'ils ne remettent pas en cause l'attrait de la capitale française, ils en soulignent un de ses principaux atouts : être une porte sur l'Europe. Ils dessinent ainsi une géographie plus complexe de la présence américaine en Europe dans les années 1950-1960.

Peu documentés par la presse, leurs itinéraires apparaissent au fil des correspondances et à travers les croquis et les notes personnelles conservés dans les archives. Le fait qu'ils nous soient parvenus est en partie aléatoire : leur conservation résulte le plus souvent de l'initiative d'un artiste qui a eu à cœur de retracer son voyage ou d'en conserver le souvenir. À ces sources premières s'ajoutent les récits postérieurs, le plus souvent retranscrits dans des entretiens, qui témoignent de l'importance prise par ces voyages européens aux yeux des artistes. Recomposés par la mémoire, ces voyages de jeunesse, qui pouvaient ne sembler que de simples vacances, se

révèlent des étapes importantes où s'est jouée l'identité artistique de l'auteur, la formulation d'un style personnel, par confrontation aux sources de l'art.

La valeur de ces traces multiples ne réside donc pas tant dans la mesure quantitative de ces voyages – même si ces documents permettent d'apprécier l'importance des voyages dans l'expatriation parisienne – que dans la narration qui en résulte, qui participe à un récit de l'exil comme expérience formatrice de l'artiste. Les voyages en Europe participent ainsi à un processus de maturation artistique, en marge du marché de l'art. Ils témoignent aussi d'une appréhension artistique de l'Europe, perçue à la fois comme source de l'art et espace de création.

Les traces de cette présence américaine en Europe révèlent aussi une évolution sensible des voyages et du rapport au territoire chez ces artistes : d'une quête de soi, les voyages en Europe deviennent au tournant des années 1950-1960 l'occasion et le lieu de nouvelles expérimentations et d'échanges transnationaux qui reflètent un renouveau des pratiques collaboratives. L'itinérance de ces artistes souvent jeunes participe aussi d'une forme sinon de contestation du moins d'une volonté d'éloignement à l'égard des centres artistiques où se joue leur reconnaissance. Ces déplacements créent un découplage, temporaire, entre lieux de création et lieux d'exposition et de diffusion, qui explique en partie l'effacement même de cette itinérance dans les biographies et l'histoire de l'art. L'Europe apparaît alors comme un espace ouvert à de nouveaux *road trips* qui perpétuent, en le renouvelant en profondeur, le Grand Tour des anciennes générations.