

Partir pour réussir ? La double absence des artistes espagnoles émigrées dans les centres artistiques européens

Glòria Guirao Soro

Le secteur des arts visuels se trouve à un stade d'intégration internationale particulièrement avancé : le début de la « globalisation » du marché artistique date de plus d'un siècle¹ et un marché de l'emploi spécifique a émergé au moins depuis les années 1980². Les migrations des acteurs et des actrices de ce secteur ne sont donc pas un phénomène nouveau, mais leur progressive accélération a donné lieu à un nouveau modèle professionnel qui est nécessairement international.

L'« artiste international·e », selon Raymonde Moulin³, est l'artiste qui arrive à se maintenir, plus ou moins durablement, dans l'espace d'intense concurrence que représente aujourd'hui le monde de l'art contemporain international. Dans ce monde internationalisé, le succès commercial ou la visibilité accumulée à l'étranger ne seraient plus seulement le résultat de carrières construites nationalement, mais plutôt le produit d'un parcours international « non formalisé mais parfaitement balisé⁴ ». L'accès au « monde de l'art international » requiert que l'artiste soit convié·e, par des jurys de spécialistes, à participer aux principales manifestations de l'art contemporain au sein desquelles s'opèrent la sélection, la validation et la consécration internationale. Ces instances de consécration supranationale témoignent de l'internationalisation du monde

de l'art⁵. Pour réussir à se faire inviter par ces jurys, il faut être « présent partout et produire beaucoup⁶ ». La dimension internationale de l'accès à la reconnaissance artistique a aussi été mise en lumière par les travaux de Béatrice Joyeux-Prunel, qui montre que la circulation des artistes et de leurs œuvres fait partie du processus de leur consécration depuis au moins la deuxième moitié du XIX^e siècle⁷.

Pour ces raisons, la mobilité internationale fait aujourd'hui partie intégrante des trajectoires des individus aspirant à une carrière dans le monde de l'art contemporain « globalisé ». Les artistes et les intermédiaires de l'art contemporain s'engagent de manière répétée dans des déplacements géographiques pour participer à des résidences artistiques et de recherche, poursuivre leur formation ou assister à des expositions, foires et biennales à vocation internationale⁸. La mobilité internationale est particulièrement importante pour les individus originaires des pays considérés comme périphériques (ou semi-périphériques) dans le système mondialisé de l'art contemporain⁹, pour lesquels les migrations et les séjours prolongés dans des « centres artistiques¹⁰ » internationaux constituent une voie d'accès à la consécration¹¹. En Europe, Paris, Londres ou Berlin sont des « centres artistiques » en

1. Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017, p. 151.
2. Charlotte Bydler, *The global art world inc. : on the globalization of contemporary art*, Uppsala, Uppsala University, 2004.
3. Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 354.
4. *Ibid.*, p. 354.
5. Gisèle Sapiro, « Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au

prisme de l'histoire globale », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 200, 2013, p. 70-85.
6. R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, *op. cit.*, p. 357.
7. B. Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques...*, *op. cit.*, p. 213-215.
8. Femke Josepha Johanna van Hest, *Territorial factors in a globalised art world ? The visibility of countries in international contemporary art events*, ERMeCC, Erasmus

Research Centre for Media, Communications and Culture, 2012.
9. Larissa Buchholz, « Rethinking the center-periphery model : Dimensions and temporalities of macro-structure in a global field of cultural production », *Poetics*, 71, 2018, p. 18-32 ; Alain Quemin, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international . La place des pays "périphériques" » à "l'ère de la globalisation et du métissage" », *Sociologie*

et sociétés, 34(2), 2002, p. 15-40.
10. Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 1981, p. 51-72.
11. A. Quemin, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS éditions, 2013, p. 386-397.

tant qu'ils concentrent « la présence d'un nombre important d'artistes et de groupes significatifs de commanditaires » et qu'ils sont à la fois dotés « en institutions de tutelle, de formation et de promotion des artistes, comme de distribution de leurs œuvres¹² ».

L'analyse géopolitique montre que les élites des « petits » pays et des pays périphériques se définissent par rapport à celles des pays les plus centraux et s'adaptent aux développements internationaux¹³, particulièrement dans le domaine de la culture¹⁴. Ainsi, le capital international ou cosmopolite, défini comme une forme de capital social¹⁵, a plus de valeur dans des contextes nationaux et au sein de petits groupes sociaux qui établissent des relations de dépendance avec l'extérieur. La reconnaissance artistique apparaît donc étroitement liée à l'expérience internationale pour les scènes artistiques périphériques comme celles de la Suisse¹⁶, du Portugal¹⁷, des pays baltes¹⁸ et de l'Espagne, dont il est question dans cet article.

Les artistes espagnol-es sont en effet peu visibles lors des grands événements artistiques internationaux. Selon les estimations, le volume annuel de ventes d'œuvres d'art contemporain en Espagne ne représenterait que 1 % du marché mondial et 2 % du marché européen¹⁹. Le nombre d'expatriations d'artistes espagnol-es de l'art contemporain a, lui, considérablement augmenté depuis l'entrée du pays dans l'Union européenne en 1986, en parallèle des migrations de professionnel-les qualifié-es²⁰. Cependant, l'accélération des départs à l'étranger des artistes espagnol-es ne s'est pas accompagnée d'une augmentation de leur participation aux grands événements internationaux de l'art contemporain, ni de leur présence dans les expositions et dans les collections des institutions artistiques les plus importantes à l'échelle mondiale. La migration ne semble donc pas, dans ce cas, être une bonne stratégie d'internationalisation de la carrière artistique. Dès lors, pourquoi les artistes espagnol-es continuent à partir en grand nombre ?

Cet article se demande pourquoi les migrations artistiques depuis l'Espagne vers les centres artistiques européens se perpétuent alors qu'elles ne favorisent pas toujours l'internationalisation de la carrière au sein du monde de l'art « globalisé ». En analysant les injonctions à la mobilité auxquelles les artistes originaires

des périphéries de la scène artistique internationale font face, il met en lumière les contradictions qui sont au cœur de leurs carrières et les ressorts qui contribuent à maintenir les émigrations au fil du temps. Pour cela, nous présentons, dans la première partie, une comparaison des *curricula vitæ* des artistes au sein de la population étudiée avec une sélection d'artistes espagnol-es non émigré-es qui permet d'interroger l'efficacité de la migration comme stratégie d'internationalisation. Dans la deuxième partie, l'interprétation de l'émigration-immigration proposé par Abdelmalek Sayad²¹ sert de base à l'analyse des difficultés d'insertion dans les scènes artistiques d'arrivée rencontrées par les espagnol-es émigré-es et de l'impossibilité de rester connecté-es en même temps à la scène espagnole. Enfin, la troisième partie s'intéresse aux efforts fournis par les artistes émigré-es pour rentabiliser leur migration, même quand celle-ci n'a pas facilité l'internationalisation, dans la scène artistique d'origine. La dissimulation des éventuels échecs d'insertion dans les centres artistiques européens peut leur procurer des profits symboliques et contribue, par ailleurs, à maintenir l'image positive de la migration au sein du secteur artistique espagnol.

Injonction à la mobilité et développement d'une « culture de la migration » au sein du secteur artistique espagnol

Le maintien, et même l'accélération, de l'installation des artistes espagnol-es dans les centres artistiques européens peut s'expliquer par la « culture de la migration²² » qui s'est installée au sein du secteur national de l'art contemporain depuis au moins les années 1970. D'après la théorie de la causalité cumulative des migrations, chaque migration altère le contexte social au sein duquel sont prises les décisions migratoires ultérieures. L'accumulation des migrations donne lieu à une « culture de la migration » qui soutient la continuité des flux migratoires, la migration s'intégrant au fil du temps dans la structure de valeurs et d'attentes de la communauté en tant que trajectoire désirable vers la mobilité sociale, des salaires plus élevés et d'autres objectifs professionnels ou liés au style de vie.

12. E. Castelnuovo et C. Ginzburg, *Domination symbolique et géographie artistique...*, art. cité, p. 53.

13. Johan Heilbron, « Échanges culturels transnationaux et mondialisation : quelques réflexions », *Regards Sociologiques*, 22, 2001, p. 141-154.

14. Felix Bühlmann, « How to Study Elites' "International Capital" ? Some Methodological Reflections », in F. Denord, M. Palme et B. Réau (dir.), *Researching Elites and Power. Theory, Methods, Analyses*, Cham,

Springer, 2020, p. 241-251.

15. Anne-Catherine Wagner, *Les classes sociales dans la mondialisation*, Paris, La Découverte, 2007, p. 53.

16. Andrea Glauser, *Verordnete Entgrenzung : Kulturpolitik, Artist-in-Residence-Programme und die Praxis der Kunst*, Bielefeld, Transcript, 2009 ; Isabelle Moroni, « De la périphérie à la scène internationale. Parcours d'artistes à l'épreuve de la mobilité », *Swiss Journal of Sociology*, 43(2), 2017, p. 357-374.

17. Joana Baião, « Artistic Emigration From Portugal To Paris In The First Half Of The 1960s : Six Portuguese Painters From Paris Revisited », *Art@s Bulletin*, 6(2), 2017, p. 113-125.

18. Emma Duester, *Homes on the move for artists from the Baltic States : artistic practices, mobilities, and homes*, Goldsmiths, University of London, 2017.

19. Clare McAndrew, « El mercado español del arte en 2017 », *Cuadernos de Arte y Mecenazgo*, La Caixa, 2017.

20. Antonio Alaminos Chica et Oscar Santacreu Fernández, « La emigración cualificada española en Francia y Alemania », *Papers. Revista de Sociologia*, 95(1), 2010, p. 201-211.

21. Abdelmalek Sayad, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999.

22. Douglas S. Massey, « Social Structure, Household Strategies, and the Cumulative Causation of Migration », *Population Index*, 56(1), 1990, p. 3-26.

La globalisation du monde de l'art contemporain et son organisation en centres et périphéries ont favorisé le développement d'une culture de la migration propre au secteur artistique espagnol. Celle-ci est alimentée par une très répandue rhétorique du voyage comme stimulant de la créativité, avec de nombreux exemples d'artistes espagnols consacrés après avoir émigré qui représentent des modèles de succès à imiter. Pablo Picasso en est le plus célèbre, mais on peut citer plus récemment Antoni Miralda (émigré à Paris puis à New York), Esther Ferrer (établie à Paris), Antoni Muntadas (New York) ou encore Jaume Plensa (à Paris après des séjours dans d'autres villes européennes). Le climat d'ouverture internationale de l'Espagne dès la fin des années 1970 a également contribué à la culture de la migration au sein du secteur artistique national. En effet, la fin de la dictature franquiste est suivie de nombreuses actions visant à intégrer l'Espagne dans des réseaux internationaux – l'adhésion à la Communauté économique européenne, en 1986, constituant l'un des points culminants de ce processus. Au-delà de l'aspect symbolique, cet événement a ouvert l'accès à de nombreux dispositifs institutionnels de promotion de la mobilité qui ont servi d'outils de socialisation à la migration des jeunes²³ et des membres du secteur artistique espagnol. De nouvelles bourses de voyage et programmes d'échange s'ajoutant aux anciens pensionnats des académies de beaux-arts ont ainsi favorisé l'émergence d'un nouveau modèle professionnel pour l'art contemporain en Espagne. Celui-ci est nécessairement international et trouve dans l'espace européen un cadre de développement propice. La multiplication d'opportunités de ce type concourt à enraciner la mobilité internationale dans le *cursus honorum* des espagnols aspirant à une carrière internationale dans le monde de l'art.

Des incitations rhétoriques et matérielles au départ

L'idée selon laquelle les déplacements géographiques profiteraient à la créativité et stimuleraient l'innovation est très ancrée dans les milieux artistiques et intellectuels. Les recherches de Feiwel Kupferberg²⁴ sur ce sujet identifient trois modèles de créativité à l'étranger. Dans le premier, l'accent est mis sur les mobilités vers des « centres d'excellence » : il souligne l'effet révélateur que peuvent avoir l'établissement de nouveaux contacts et les collaborations dans le cadre d'échanges entre institutions. Le deuxième modèle reprend la description faite

par Georg Simmel²⁵ de la position « avantageuse » de l'étranger dans le lieu d'arrivée, une position marginale à partir de laquelle il est possible de questionner et dénaturaliser les consensus. Enfin, dans le troisième modèle, le voyage est à l'origine de situations inconnues qui mettent l'individu à l'épreuve, l'obligeant à surmonter sa propre vulnérabilité en aiguisant sa perception, et favorisant ainsi l'innovation²⁶. Ces trois modèles distincts apparaissent combinés dans les justifications du départ à l'étranger des artistes interviewés, qui assument la position périphérique occupée par l'Espagne au sein de la scène globalisée de l'art contemporain.

« *Un artiste, quand il progresse, je pense qu'il doit quitter son "espace naturel", parce que c'est comme une nécessité. Tu ne peux pas rester là où tu es trop à l'aise. Il est important de partir à un endroit où l'on est moins confortable, où il faut se bouger, pour que l'intellect reste alerte*²⁷. » (Diana, artiste, née en 1965).

Les références au voyage comme stimulant de la créativité sont fréquentes au sein du monde de l'art contemporain, y compris dans les présentations que les organisations destinées aux résidences artistiques font d'elles-mêmes. Les résidences artistiques peuvent être assimilées au modèle du migrant entre institutions ou « centres d'excellence » de Kupferberg et ont été décrites par Andrea Glauser²⁸ comme une façon d'expérimenter la « dissolution des frontières » d'une manière « contrôlée » (« *verordnete Entgrenzung* ») :

« *Si je voulais devenir astronaute je saurais déjà que je dois aller aux USA pour travailler à la NASA. Parce que si je veux créer des fusées je dois aller là-bas parce qu'en Espagne on ne peut pas le faire. Pour les tableaux et l'art, c'est pareil, alors tu pars.* » (Xavi, artiste, né en 1983).

Dans une scène artistique comme celle de l'Espagne, marquée par la culture de la migration, l'expérience accumulée dans les centres artistiques internationaux signale un travail de qualité et fait preuve de légitimité artistique. C'est ainsi que le séjour prolongé à l'étranger est peu à peu devenu un rite de passage nécessaire pour prétendre à une carrière professionnelle dans l'art contemporain, non seulement à l'international mais aussi en Espagne.

23. Antonio Ariño Villarroya, Inés Soler Julve et Ramón Llopis Goig, « La movilidad estudiantil universitaria en España », *RASE*, 7(1), 2014, p. 143-167 ; Lorenzo Navarrete Moreno, « La movilidad juvenil en Europa. Un patrón de viaje aún asimétrico en España », *Revista de Estudios de Juventud*, 113, 2016, p. 13-26 ; Russell King et Enric Ruiz-Gelices, « International

student migration and the European "Year Abroad" : effects on European identity and subsequent migration behaviour », *International Journal of Population Geography*, 9(3), 2003, p. 229-252.

24. Feiwel Kupferberg, « Models of creativity abroad : migrants, strangers and travellers », *European Journal of Sociology/Archives Européennes de Sociologie*, 39(1),

1998, p. 179-206.

25. Georg Simmel, « Exkurs über den Fremden », in *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin, Duncker & Humblot, 1908, p. 509-512.

26. Homer Garner Barnett, *Innovation : the basis of cultural change*, New York, McGraw-Hill, 1953 ; Francisca Márquez, « La ciudad: de fronteras, movimiento y extranjeros »,

in F. Márquez (dir.), *Las ciudades de Georg Simmel : lecturas contemporáneas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2012, p. 127-138.

27. Tous les extraits d'entretien ont été traduits de l'espagnol par l'auteurice.

28. A. Glauser, *Verordnete Entgrenzung...*, op. cit.

Données et méthodes

Les résultats présentés dans cet article sont issus d'une recherche sur les migrations des artistes et des intermédiaires de l'art contemporain espagnol-es. Cette étude s'est intéressée aux motivations qui président à l'émigration, au choix de la ville de destination, aux ressources disponibles pour la migration et aux effets que celle-ci exerce sur leurs carrières. L'enquête de terrain a combiné une ethnographie multi-située à Berlin, Paris et Londres, et la réalisation de 104 entretiens semi-directifs. Elle a inclus l'observation participante dans le cadre d'événements liés aux différentes scènes artistiques locales des villes de destination mentionnées, ainsi que d'autres manifestations artistiques qui marquent le calendrier annuel de la scène espagnole tels que la foire ARCO à Madrid. Nous avons également effectué une analyse prosopographique des *curricula vitæ* disponibles sur Internet de ces individus. Les données recueillies grâce aux méthodes qualitatives ont ensuite été codées pour pouvoir recevoir un traitement quantitatif.

Cet article prend uniquement en compte la population des artistes interviewé-es, composée de 65 individus, dont 27 femmes. Ces individus sont nés entre 1965 et 1993, leurs dates de départ à l'étranger s'étalent de 1988 à 2016, avec un pic important entre 2008 et 2014, années de la crise économique. Il s'agit d'une population diplômée (au moins équivalent à Bac+3), majoritairement issue des classes moyennes urbaines, dont les parents exercent des professions libérales et de direction ou occupent des emplois qualifiés, par exemple dans les secteurs de l'éducation ou de la santé. Autour d'un quart de la population provient du nouveau prolétariat et de la vieille classe ouvrière, selon la nomenclature établie par Miguel Requena¹ à partir de son adaptation de la classification socio-économique européenne (ESeC) pour l'Espagne, c'est-à-dire de familles dont l'emploi est lié au secteur des services et au travail manuel.

Pour l'analyse présentée dans cet article, nous avons établi un groupe de contrôle formé par une sélection d'artistes espagnol-es qui n'ont pas émigré. Cette sélection a été faite à partir des données disponibles dans les bases Artfacts et Arteinformado. Ces deux plateformes proposent des comparaisons, ainsi que des réseaux de proximité entre artistes, établis à travers, par exemple, le nombre d'expositions communes. Cela représente un indice de similitude que nous avons pris en compte pour constituer un groupe qui soit proche de la population d'artistes émigré-es en termes de taille, de degré de professionnalisation de l'artiste et de visibilité de son travail. Ce groupe est composé de 52 individus. Il conserve la proportion hommes-femmes et la distribution par année et par lieu de naissance de la population de référence. Les *curricula vitæ* de ces individus ont reçu le même traitement que ceux de leurs pairs installé-es à l'étranger.

1. Miguel Requena, « Estratificación y clases sociales », *Informe España 2011*, Fundación Encuentro, 2011, p. 301-367.

Le rôle des politiques publiques dans la mise en mobilité des artistes

Les discours sur le pouvoir formateur des voyages ainsi que ceux présentant les échanges internationaux comme un moyen de construire une entente entre cultures, promus par les institutions européennes, ont accompagné la mise en place de programmes de promotion de la mobilité internationale ciblant des populations spécifiques, dont les artistes et les jeunes²⁹. Ces programmes sont l'une des parties visibles de l'action intégratrice de l'Union européenne³⁰ qui non seulement vise à stimuler la créativité des artistes et le développement personnel des jeunes, mais aussi à distinguer l'expérience de la migration du récit négatif traditionnellement associé aux migrations de travail³¹.

Dès son adhésion, l'Espagne a participé aux programmes institutionnels de promotion de la mobilité entre pays membres de l'Union européenne, dont Erasmus, lancé en 1987. Les pouvoirs publics espagnols se sont inspirés de ces programmes pour créer, à leur tour, des dispositifs d'internationalisation de l'éducation et de la culture. En 2010, le rapport *Artists Moving Learning* du Parlement européen³² comptait plus de 600 programmes subventionnés de mobilité sortante en Espagne, répartis au sein des différents niveaux d'administration territoriale (régional, national, européen). À cela s'ajoutent les programmes de mobilité entrante d'autres pays membres de l'UE accessibles aux candidat·es espagnol·es. La multiplication de ce type de dispositifs contribue à l'attrait de la mobilité internationale parmi les artistes au sein de la population étudiée : une grande majorité (49 sur 65) a bénéficié au moins une fois d'un soutien institutionnel pour participer à un échange universitaire, un stage ou une résidence artistique avant de s'installer durablement à l'étranger. Aitor, artiste né en 1981, ironise à propos de l'abondance de subventions à la mobilité sortante :

« On dirait que la préoccupation en Espagne est comment nous virer. On nous paye pour qu'on se casse. » (Aitor, artiste, né en 1981).

Les données recueillies montrent l'importance des soutiens institutionnels dans l'accélération des départs à l'étranger des acteur·rices du secteur espagnol de l'art contemporain. Si tous les membres de la population étudiée n'ont pas fait usage de ces soutiens pour quitter l'Espagne, leur rôle en tant qu'incitations à la migration dans un régime de libre circulation au sein de l'Union européenne a été mis en évidence³³. En effet, les dispositifs institutionnels de promotion de la mobilité internationale remplissent une triple fonction dans les carrières des artistes originaires d'Espagne. En premier lieu, comme on l'a dit, en facilitant l'association avec des institutions prestigieuses à l'étranger, ces programmes servent de signaux, garants d'une qualité et d'un mérite reconnus internationalement, dans un CV artistique. Que ce soit pour suivre une formation, pour participer à une résidence artistique ou pour réaliser un stage dans une institution, les soutiens publics sont des marqueurs de légitimité au sein du monde de l'art contemporain « globalisé ». En deuxième lieu, ils constituent autant d'opportunités de prendre part à des processus de sélection compétitifs qui offrent la possibilité de se faire connaître et reconnaître par des pairs artistes et intermédiaires faisant partie des jurys – ce qui peut ouvrir la porte à des collaborations et à des opportunités professionnelles futures³⁴. Ils offrent également l'occasion de comparer son travail avec celui des pairs, d'évaluer ses chances de succès et d'ajuster sa stratégie de carrière en conséquence³⁵. Finalement, d'un point de vue économique, les bourses de mobilité internationale sont des sources de financement de l'activité créative³⁶ qui peuvent aussi soutenir le lancement du projet migratoire³⁷ en fonctionnant comme un sas d'arrivée.

Limites de l'internationalisation par la migration : l'ancrage territorial de la reconnaissance artistique

La comparaison de la population d'artistes émigrés avec une sélection d'artistes établis en Espagne a permis d'identifier des différences quantitatives et qualitatives dans le degré d'insertion des membres de ces deux groupes au sein des « circuits de diffusion de l'art³⁸ » contemporain espagnols et internationaux.

29. Vincenzo Cicchelli, « Les voyages forment la jeunesse » : au-delà du lieu commun », *Après-demain*, 24(NF), 2012, p. 21-23.

30. Mabel Berezin et Martin Schain (dir.), *Europe without borders: remapping territory, citizenship and identity in a transnational age*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003.

31. Luca Raffini, « Cuando la Generación Erasmus se encuentra con la Generación Precaria. La movilidad transnacional de los

jóvenes italianos y españoles », *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, 9(1), 2014, p. 139-165.

32. Anne-Laure Amilhat Szary et al., *Artists Moving Learning. European Report*, Parlement européen, 2010.

33. Adrian Favell, *Eurostars and Eurocities : free movement and mobility in an integrating Europe*, Malden, Blackwell, 2008 ; Glòria Guirao Soro, « Institutional policies and individual decision-making in artistic migrations : the case of Spanish artists and art mediators in

the European Union », *European Societies*, 2022, en ligne : <https://doi.org/10.1080/14616696.2022.2101678> (consulté en janvier 2023).

34. Zoé Haller, « Œuvrer en marge du marché de l'art », *Marges*, 28, 2019, p. 80-96 ; Sari Karttunen, « Self-Precarization and Structural Poverty. The Case of Finnish Grant-Oriented Visual Artists », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 50(2), 2019, p. 27-51

35. Pierre-Michel Menger, « Rationalité et

incertitude de la vie d'artiste », *L'Année sociologique*, 39, 1989, p. 111-151.

36. Hans Abbing, *Why are artists poor ? The exceptional economy of the arts*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2002 ; S. Karttunen, « Self-Precarization and Structural Poverty... », art. cité.

37. A. Glauser, *Verordnete Entgrenzung...*, op. cit.

38. R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, op. cit., p. 340.

Tout d'abord, les artistes resté·es en Espagne participent à un plus grand nombre d'expositions que leurs collègue·es émigré·es, mais ces expositions ont pour la plupart lieu sur le sol espagnol. Même si elles n'ont pas toujours lieu dans des lieux prestigieux, elles constituent des opportunités de montrer publiquement le travail de ces artistes et contribuent donc à développer leurs carrières. Les artistes résidant à l'étranger exposent leur travail moins souvent, mais dans des endroits plus variés du point de vue géographique. Ces expositions se tiennent non seulement dans leur lieu de résidence, mais aussi en Espagne et dans des pays tiers.

Les artistes non émigré·es semblent bénéficier en Espagne d'une proximité avec les intermédiaires (commissaires d'exposition, galeristes, organisateur·ices d'événements, critiques d'art, etc.) sur place qui favorise leur ancrage dans la scène artistique nationale, ce qui se traduit par leur participation plus fréquente à des expositions locales. De l'autre côté, du fait de leur migration vers des centres artistiques européens, les artistes émigré·es ont plus souvent eu l'occasion d'exposer leur travail à l'étranger, mais leur présence discontinue en Espagne se reflète dans une participation plus occasionnelle à des expositions dans les institutions et les galeries locales. La différence dans la quantité d'expositions peut s'expliquer par les modes de sélection qui opèrent dans les circuits de diffusion de l'art, tant institutionnels que commerciaux, et dans les scènes indépendantes. En effet, les intermédiaires semblent préférer collaborer avec des artistes qui résident et travaillent à proximité, avec lesquelles il est facile de multiplier les rencontres. Ces modes de sélection sont donc liés à la spatialisation des réseaux artistiques, aussi bien localement qu'à une échelle nationale ou internationale, et ne sont pas toujours explicites.

Dans le domaine de la culture, on constate l'existence de politiques de soutien territorialisées. Les institutions qui accordent des subventions et des prix aux artistes et aux intermédiaires de l'art, en Espagne et ailleurs, restreignent souvent ces formes de soutien à des critères d'appartenance territoriale comme la nationalité, le lieu de naissance ou de résidence ainsi que celui de l'activité principale, par exemple à travers la localisation d'un·e intermédiaire. Ces critères s'appliquent généralement à l'acquisition d'œuvres d'art pour les collections muséales et à la sélection de projets présentés à des appels publics, ainsi qu'au fonctionnement de prix décernés par des organisations

publiques ou privées. Parmi les principaux lieux de destination de la population étudiée, tel est le cas du Fonds national d'art contemporain, dont l'entrée en collection est restreinte aux artistes résidant en France, ainsi qu'aux œuvres d'artistes étranger·es proposées à la commission de sélection par des galeries établies en France³⁹. Au Royaume-Uni, l'exposition annuelle d'art émergent New Contemporaries, initiative de l'organisation philanthropique Bloomberg, ouvre son appel à candidatures à tout·e artiste en formation ou récemment diplômé·e de l'une des écoles d'art du pays, quelle que soit sa nationalité, dans le but de soutenir « la scène artistique britannique⁴⁰ ». En Allemagne également, les bourses d'aide à la création du Berliner Senat sont destinées à soutenir « les artistes berlinois·es », indépendamment de leur nationalité⁴¹.

Les artistes qui ont émigré à Paris, Londres ou Berlin ont obtenu l'accès à des opportunités professionnelles qui sont en partie définies par leur lieu de résidence. Il ne s'agit pas seulement de pouvoir candidater à des appels publics, mais aussi d'intégrer les réseaux artistiques locaux à travers le contact avec des artistes et des intermédiaires sur place. Cette intégration aux réseaux d'« interconnaissances et d'interreconnaissances⁴² » peut favoriser les invitations à montrer leur travail dans des expositions organisées par les institutions du lieu de résidence et, ainsi, contribuer à l'internationalisation de leur carrière artistique. Au contraire, les artistes espagnol·es qui n'ont pas émigré doivent s'appuyer sur d'autres possibilités d'internationalisation qui souvent dépendent d'initiatives émanant de la politique espagnole de promotion culturelle à l'étranger ou d'accords bilatéraux entre institutions espagnoles et internationales. La bonne insertion de ces artistes dans les réseaux artistiques espagnols peut donc aussi, éventuellement, leur permettre d'internationaliser leur carrière.

Une stratégie d'internationalisation inefficace : la représentation par une galerie commerciale comme preuve

Des critères d'appartenance territoriale opèrent également dans les circuits de diffusion commerciaux et alternatifs, bien que d'une manière moins explicite. La sélection qui favorise les artistes du lieu s'appuie souvent sur des arguments de proximité, fondés sur la possibilité de contacts répétés et plus ou moins spontanés entre les différents acteur·rices de la scène artistique locale, mais elle a aussi une justification économique. En effet, la proximité géographique des

.....
39. <https://www.cnap.fr/acquisition-commande/commission-dacquisition-et-de-commande> (consulté en janvier 2023). 40. <https://www.newcontemporaries.org.uk/submissions> (consulté en janvier 2023). 41. <https://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/foerderprogramm/> (consulté en janvier 2023). 42. Pierre Bourdieu, « Le capital social », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 31, 1980, p. 2-3.

Tableau 1

Distribution de la population d'artistes émigré-es par destination

Berlin	Paris	Londres	Bruxelles	Amsterdam et Rotterdam
32 individus	8 individus	15 individus	6 individus	4 individus

Source : élaboré par nos soins, à partir des données recueillies lors de l'enquête de terrain.

Tableau 2

Distribution de la population d'artistes émigré-es par classe sociale d'origine

		Distribution de la population	
I	Dirigeant-es et professionnel·les de haut niveau	6	
II	Dirigeant-es et professionnel·les de bas niveau	Nouvelle classe moyenne	4
III	Employé·es col blanc de haut niveau		22
VI	Cadres et technicien·nes	6	
IV	Petit-es employeur·euses et travailleur·euses indépendant·es non agricoles	Vieille classe moyenne (petite bourgeoisie)	12
V	Travailleur·euses indépendant·es agricoles		0
VII	Travailleur·euses des services et du commerce	Nouveau prolétariat	7
X	Exclu·es du marché de l'emploi et au chômage de longue date		0
VIII	Travailleur·euses manuel·les qualifié·es	Vieille classe ouvrière	7
IX	Travailleur·euses sans qualification		1

Source : élaboré par nos soins, à partir des données recueillies lors de l'enquête de terrain

Tableau 3

Représentation par une galerie à l'étranger

Année de naissance	Artistes émigré·es	Artistes resté·es en Espagne
1958 – 1974	15 individus sur 17 (88 %)¹	7 individus sur 22 (32 %)
1975 – 1982	13 individus sur 25 (52 %)	0 individu sur 15 (0 %)
1983 – 1991	6 individus sur 23 (26 %)	1 individu sur 15 (0 %)
	Total : 34 individus sur 65 (52 %)	Total : 8 individus sur 52 (15 %)

Source : élaboré par nos soins à partir des CV des artistes au sein de la population étudiée.

1. Les pourcentages sont à prendre à titre indicatif, la taille des populations étant réduite.

Tabelau 4

Représentation par une galerie en Espagne

Année de naissance	Artistes émigré·es	Artistes resté·es en Espagne
1958 – 1974	13 individus sur 17 (76,5 %)	22 individus sur 22 (100 %)
1975 – 1982	16 individus sur 25 (52 %)	13 individus sur 15 (87 %)
1983 – 1991	7 individus sur 23 (30,4 %)	10 individus sur 15 (67 %)
	Total : 36 individus sur 65 (55,4 %)	Total : 45 individus sur 52 (87 %)

Source : élaboré par nos soins à partir des CV des artistes au sein de la population étudiée.

artistes avec les galeries et les espaces qui montrent et commercialisent leur travail réduit les coûts liés aux déplacements des individus et au transport de leurs œuvres. En contraste avec les réseaux institutionnels de diffusion de l'art, les galeries commerciales n'acceptent que très rarement les candidatures spontanées d'artistes. C'est l'insertion de l'artiste dans un certain milieu et dans des réseaux de relations qui préside à l'intérêt d'un·e galeriste pour son travail et à sa décision de l'inviter à exposer dans son espace⁴³, avant éventuellement de le représenter durablement en l'intégrant à son *roster*⁴⁴. Cette relation de représentation entre une galerie et un·e artiste constitue un indicateur fort d'insertion dans un circuit localisé de diffusion commerciale de l'art contemporain. Elle peut par la suite faciliter l'entrée en contact avec les institutions et des galeries dans d'autres pays, ainsi que l'internationalisation par le biais de la participation à des foires à l'étranger, par exemple.

Afin d'étudier en détail l'insertion des artistes émigré·es et non émigré·es dans les circuits commerciaux en Espagne et à l'étranger, nous avons comparé le nombre d'individus qui est représenté par une galerie espagnole ou internationale au sein de chaque groupe, divisé en même temps en tranches d'année de naissance. Bien que cette comparaison ne prenne pas en compte le prestige relatif de ces galeries, par ailleurs difficile à définir⁴⁵, l'association stable avec une entreprise de ce type est un signe d'insertion dans un circuit de diffusion commerciale et contribue au développement de la carrière de l'artiste, d'un point de vue économique (à travers la vente de son travail) et symbolique, en tant que soutien public durable.

Les données exposées dans ces tableaux nous permettent d'observer que la proportion d'artistes représenté·es par une galerie à l'étranger est plus élevée parmi les artistes émigré·es que parmi les non-émigré·es. En contraste, la proportion d'artistes représenté·es par une galerie espagnole est plus élevée parmi les artistes résidant en Espagne que parmi les émigré·es. L'intensité des sociabilités locales peut expliquer ces résultats. La possibilité de multiplier les rencontres, que ce soit lors d'événements du circuit artistique local ou en marge de celui-ci, favorise l'établissement de relations de collaboration entre artistes et avec les intermédiaires. Cela facilite également la vente d'œuvres d'art, les collectionneur·ses étant

généralement plus enclines à donner leur soutien à des artistes géographiquement proches⁴⁶, qu'ils et elles peuvent côtoyer avec une certaine fréquence à des occasions organisées par les galeristes.

En outre, seulement sept individus au sein du groupe d'artistes non émigré·es (n=52) ne comptent pas avec le soutien stable d'une galerie, ni en Espagne ni ailleurs, alors que c'est le cas de vingt-deux des artistes émigré·es (n=65). S'il suffit à ces artistes non émigré·es de rester en activité et de participer aux sociabilités artistiques des circuits espagnols pour espérer établir, tôt ou tard, une relation de représentation avec une galerie locale plus ou moins prestigieuse, les artistes émigré·es sont plus exposé·es au risque de se retrouver sans un soutien commercial stable. Comme pour les circuits institutionnels de diffusion de l'art, une certaine forme d'ancrage territorial fonctionne comme prérequis pour l'insertion.

Émigrer pour s'internationaliser et se retrouver doublement absent·es

Dans ses travaux sur les migrations entre l'Algérie et la France, Abdelmalek Sayad définit l'émigration et l'immigration comme deux dimensions d'un même phénomène⁴⁷. Il prête une attention spécifique aux effets subjectifs de la migration chez l'individu et identifie une contradiction inhérente à la condition de l'émigrant-immigrant qui est source de souffrance. L'individu souffre d'une forme d'oubli dans son lieu d'origine parce qu'il est absent, mais il n'est pas complètement présent non plus dans son lieu de destination, parce que marginalisé. Il se retrouve donc dans une situation de « double absence⁴⁸ ». Chez les artistes émigré·es, la « double absence » apparaît quand se combinent l'affaiblissement des relations avec la scène artistique d'origine entraîné par la migration et des difficultés d'insertion dans la scène artistique de destination.

Bien que le développement professionnel à l'étranger soit l'une des motivations de départ communes aux membres de la population étudiée, les voies de sortie d'Espagne et d'arrivée sur la scène artistique de destination choisies sont variées. Certain·es artistes, généralement les plus jeunes, s'inscrivent dans des institutions locales pour poursuivre leur formation (souvent à l'aide de bourses d'études à l'étranger), d'autres prolongent indéfiniment un séjour commencé en résidence artistique

43. R. Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967, p. 127.

44. Terme utilisé par les galeristes pour leur liste d'artistes représenté·es. Voir A. Queminn, *Le monde des galeries. Art contemporain, structure du marché et internationalisation*, Paris, CNRS éditions,

2021, p. 242-244.

45. *Ibid.*

46. Lasse Steiner, Bruno S. Frey et Magnus Resch, « Home Is Where Your Art Is : The Home Bias of Art Collectors », *ECON-WorKing Paper*, 135, Department of Economics, University of Zurich, 2013.

47. Abdelmalek Sayad souligne avec cette idée l'héritage colonial des flux migratoires entre l'Algérie et la France. Bien qu'il n'y ait pas de lien colonial entre l'Espagne et les pays européens de destination des migrations artistiques espagnoles, les rapports de domination symbolique entre les différentes

scènes artistiques au sein du monde de l'art international (et, plus spécifiquement, entre l'Espagne et les pays d'Europe occidentale) sous-tendent les contradictions auxquelles font face ces émigrant·es-immigrant·es.

48. A. Sayad, *La double absence*, *op. cit.*

et d'autres organisent leur installation grâce à un réseau de connaissances, pas nécessairement actives dans le secteur artistique, établi au préalable. Chacune de ces options offre des avantages mais aussi des inconvénients du point de vue des prérequis et des contraintes que chaque modalité impose, notamment la maîtrise de la langue du pays de destination, les délais de candidature et de réponse lors de processus sélectifs ou encore l'obligation de présenter un projet prédéfini. Ces différentes possibilités ont surtout un effet non négligeable dans l'insertion des artistes espagnol·es émigré·es dans la scène artistique d'accueil et, plus largement, dans leur internationalisation.

Les résidences artistiques et les formations académiques fonctionnent, tout d'abord, comme des marqueurs d'appartenance au monde de l'art contemporain⁴⁹. Parce que les processus de sélection pour ces dispositifs fonctionnent généralement par des commissions formées par les pairs ou par des spécialistes⁵⁰, ils peuvent ensuite être des signaux de qualité du travail dans un CV artistique⁵¹. En outre, les résidences facilitent les rencontres avec des intermédiaires et procurent une visibilité très utile pour la suite de la carrière artistique. Cela s'ajoute à l'espace de travail, à l'éventuel budget de production et à l'hébergement de l'artiste pendant la période de résidence, ce qui peut servir de sas d'arrivée et laisser du temps pour préparer une installation plus durable dans la ville⁵². Les formations académiques, en raison de leur durée relativement longue (d'un semestre pour les échanges universitaires à un ou deux ans pour les masters), favorisent également l'établissement de contacts avec des intermédiaires et d'autres artistes sur place, notamment avec des pairs à un niveau de carrière similaire avec lesquels former des cercles collaboratifs⁵³. En plus, ces formations fournissent aux lauréat·es des certificats académiques reconnus localement et aussi, dans le cas des écoles au sein de ces « centres artistiques » européens, internationalement. Ces voies d'arrivée encadrées n'excluent pas les possibles efforts individuels d'intégration aux réseaux de sociabilité artistique locaux, en assistant à des vernissages d'exposition ou à des événements du circuit de l'art contemporain. Ceux-ci constituent en effet des moments de sociabilité utiles sous ce rapport, comme l'ont décrit Martin Fuller et Julie Ren⁵⁴.

En contraste, l'insertion dans une nouvelle scène qui se fait en marge des organisations artistiques locales dépend plus de l'information et des connexions dont dispose l'artiste au préalable, ainsi que de ses efforts

individuels. Cette voie d'arrivée comporte néanmoins moins de prérequis, notamment linguistiques, et de projets à réaliser. C'est l'artiste seul·e qui définit les contours de son projet de migration, et qui choisit la temporalité et les modalités pratiques du début de son séjour.

Les centres artistiques européens comme espaces de concurrence : un déracinement nécessaire ?

Les « centres artistiques » européens les plus populaires comme destination sont des lieux de concurrence accrue, pas seulement entre artistes mais aussi entre intermédiaires cherchant à se positionner sur la scène de l'art contemporain globalisée. Dès leur arrivée, les artistes peuvent faire face à des difficultés d'insertion dans ces nouvelles scènes artistiques. Ces difficultés tiennent à différents facteurs comme, par exemple, au fait d'avoir été formé·es ailleurs, au manque de repères à l'arrivée et aux obstacles rencontrés pour établir des contacts avec des artistes et des intermédiaires sur place.

« Quand tu sors, tu es en concurrence avec des artistes qui ont été formés autrement, dans des universités internationales, et tu vois que c'est comme lutter avec une épée en bois contre des gens qui ont le meilleur sabre laser. Tu n'es pas au même niveau parce que tu n'as pas eu la même formation. C'est dur, tu dois faire un grand effort pour essayer de te mettre à niveau. » (Marina, artiste, née en 1978).

Comme l'exprime Marina, installée à Berlin depuis 2012, la migration permet de se comparer à des artistes d'un autre niveau, perçu comme meilleur. La migration doit faciliter le passage au niveau supérieur. Dans une organisation du monde de l'art contemporain globalisé dans lequel la position périphérique (ou semi-périphérique) de l'Espagne est assumée par les artistes espagnol·es émigré·es et justifie leurs migrations, un certain degré de déracinement apparaît comme un prérequis pour l'insertion dans le centre artistique de destination et donc pour l'internationalisation. Le déracinement est évoqué comme un passage quasi obligé dans d'autres entretiens : au moins au début du séjour à l'étranger, la focalisation sur la scène artistique de destination serait importante pour comprendre la logique de son fonctionnement et les codes artistiques locaux.

« C'est un processus très lent, mais tu commences à comprendre que ce que tu faisais à la fac, par exemple, ce n'était pas à toi, mais que ça faisait

49. Z. Haller, « Rester plasticien quand la notoriété ne fait plus partie du champ des possibles », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 50(2), 2019, p. 147-165.

50. S. Karttunen, « Self-Prekarization and Structural Poverty... », art. cité.

51. Wouter de Nooy, « The dynamics of artistic prestige », *Poetics*, 30(3), 2002, p. 147-167.

52. A. Glauser, *Verordnete Entgrenzung...*, op. cit.

53. Michael P. Farrell, *Collaborative Circles : Friendship Dynamics and Creative Work*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

54. Martin Fuller et Julie Ren, « The Art Opening : Proximity and Potentiality at Events », *Theory, Culture & Society*, 36(7-8), 2019, p. 135-152.

partie d'une généalogie artistique. [...] Et, en même temps, tout ce que tu vois te semble merdique, parce que tu n'es pas capable d'identifier... Tu ne sais pas codifier tout ça. Et peu à peu, tu y entres, tu comprends le langage. [...] Tu commences à voir ce qui marche ici et ce qui marche ailleurs, ou ce qui ne marche nulle part. » (Pau, artiste né en 1983).

Pau, qui a vécu une dizaine d'années à Berlin avant de rentrer en Espagne en 2018, explique le déracinement comme un processus de désapprentissage du langage artistique acquis pendant la formation qui doit permettre une émancipation vis-à-vis des généalogies artistiques du lieu d'origine. Ce besoin de déracinement fait donc partie de l'imaginaire qui voit le voyage artistique comme une source d'inspiration et de dépassement de soi⁵⁵. Cependant, ce processus de désapprentissage des codes artistiques d'origine et d'apprentissage du langage local n'est pas sans risque. Esther, artiste née en 1978, résidant à Berlin depuis 2011, l'exprime ainsi :

« En arrivant ici, je me suis dit qu'il fallait me concentrer sur ce qui se passait sur place, pour bien comprendre comment ça marchait ici. Mais après un an, j'ai vu comment ça se passait ici et je me suis rendu compte de ce que je perdais en Espagne. J'ai donc fait un exercice de retour, pour alimenter le travail que je faisais ici avec ce qui se passait là-bas et à l'inverse, pour ne pas perdre mon ancrage là-bas, et maintenant j'essaie d'être toujours entre les deux. »

Le témoignage d'Esther illustre le vécu de nombre d'artistes émigré·es pour qui la migration a eu comme résultat la perte de contact avec la scène artistique espagnole. Conjugué avec d'éventuelles difficultés d'insertion dans la scène artistique de la destination choisie, cet affaiblissement des liens existants avec l'Espagne ouvre alors la voie, pour ces artistes, à l'expérience de la « double absence » décrite par Abdelmalek Sayad.

Les artistes émigré·es face à la « double absence »

Un sentiment d'absence sur la scène artistique d'origine se dégage de nombre de témoignages recueillis au cours de l'enquête. Les artistes émigré·es affirment avoir souvent l'impression de « rater des occasions » de montrer leur travail, ou de ne pas être assez pris en compte en Espagne. La description de son expérience que fait Raúl, artiste né en 1971 et installé à Berlin depuis 2004, est révélatrice à cet égard :

« C'est une arme à double tranchant. [...] Quand tu pars, il y a un point d'exotisme lié au fait de vivre à l'étranger et en plus à Berlin, à l'époque la

ville à la mode. Mais, à terme, les gens t'oublient aussi, quand ça commence à faire longtemps que tu n'es plus là, au jour le jour, au quotidien. D'un côté, tu es quelqu'un de cool parce que tu es ailleurs, mais de l'autre côté tu disparais peu à peu des écrans radar et tu dois faire souvent l'aller-retour pour rappeler aux gens que tu es là et que tu continues à travailler. »

D'après Raúl, la valeur que le secteur espagnol de l'art contemporain semble accorder à l'installation dans un centre artistique européen et les profits symboliques que procure la migration s'estompent au fil du temps. L'affaiblissement des liens avec la scène artistique espagnole serait une conséquence directe de son installation à l'étranger. La perte du contact « quotidien », c'est-à-dire la disparition des sociabilités floues, tout à la fois professionnelles et amicales, avec le réseau artistique d'origine réduirait les opportunités de montrer et de vendre son travail. Il ne s'agit pas seulement d'une impression subjective de rater des occasions de présenter son travail, puisque notre analyse comparative des *curricula vitæ* des artistes émigré·es avec ceux des artistes non émigré·es montre que ces dernières participent à un nombre plus élevé d'expositions et que celles-ci ont pour la plupart lieu en Espagne.

Dans les tableaux présentés dans la section précédente, nous remarquons que les artistes émigré·es plus jeunes semblent connaître plus de difficultés à s'insérer dans le circuit commercial des galeries, tant en Espagne qu'à l'étranger [voir tableaux 3 et 4, p. 138]. En dépit d'un effet de construction de la population de l'enquête, au sein de laquelle sont mieux représenté·es les artistes qui ont une galerie (du fait qu'ils et elles ont « survécu » dans le champ artistique), la présence d'artistes sans galerie parmi les émigré·es peut être attribuée à une migration qui a eu lieu avant que l'artiste ait pu nouer des contacts durables avec les intermédiaires et les galeries dans son pays d'origine. Ce manque de soutien commercial peut fonctionner comme un signal négatif de la réception du travail de l'artiste sur sa scène artistique d'origine et nuire ainsi à son développement professionnel à l'étranger. Ainsi le vit Laura, née en 1980 et ayant quitté l'Espagne pour Paris à 33 ans :

« Que tu sois à presque 40 ans à Paris et que tu n'aies pas de galerie en Espagne, c'est forcément suspect. »

Le témoignage de Laura contribue à nuancer la place de l'installation dans un centre artistique international dans l'internationalisation de la carrière artistique, en illustrant comment une insertion inachevée dans

la scène artistique d'origine peut avoir des répercussions négatives sur les chances de développement professionnel à l'étranger.

Entretenir la valeur de l'expérience migratoire : travail collectif, profits individuels

Selon l'interprétation du phénomène migratoire d'Abdelmalek Sayad, la confrontation de l'émigrant-immigrant avec les contradictions qui constituent son univers social l'oblige à les renforcer encore davantage pour entretenir l'*illusio* autour de la valeur de la migration. Les efforts fournis pour cacher les mauvais côtés de la migration vis-à-vis des pairs restés dans le pays d'origine participent au maintien de l'*illusio* et, en même temps, l'image positive de l'expérience migratoire à laquelle cela favorise la continuité des sorties au fil du temps. Chez les artistes émigré·es espagnol·es, le « travail collectif de dissimulation⁵⁶ », auquel fait référence Abdelmalek Sayad à propos des flux migratoires entre l'Algérie et la France, concourt à l'entretien de l'image positive des migrations artistiques.

« Il y a des gens avec qui je suis connectée à travers Facebook et j'ai l'impression que beaucoup se sont fait une image de moi ou de ma carrière qui n'est pas toujours vraie. Les gens pensent "très bien, tu es à Berlin, tu cartannes", mais la réalité est que tu vis la ceinture serrée et stressée... Il y a un espace entre l'image que tu parviens à générer et ce que c'est vraiment. [...] On dirait qu'on doit cacher le fait qu'on n'a pas un sou. Si tu joues le *loser*, tu es un *loser* et tu dois jouer le *winner*. Et tu ne dis pas de mensonges, mais tu ne racontes que les bonnes choses et personne n'est conscient du mauvais côté. Je fais ça et je vois que tout le monde le fait. » (Marina)

Le témoignage de Marina fait écho à une expérience partagée par d'autres membres de la population étudiée. La distance physique et le flou qu'elle procure peut dissimuler tant que possible les éventuelles situations d'échec de l'insertion dans le lieu de destination et de ne mettre en scène que les expériences positives accumulées à l'étranger. Entretenir ce flou permet aux artistes émigré·es de projeter une image réussie (internationale) de leur vie et de leur carrière à l'étranger, même quand leur insertion dans les plus prestigieux circuits internationaux de diffusion de l'art contemporain est limitée et alors que, individuellement, chacun·e, dans des situations de réflexivité, peut exprimer des formes de désenchantement.

L'artiste qui se veut international·e et l'action culturelle nationale à l'étranger

Les artistes espagnol·es émigré·es sont conscient·es de l'importance de se présenter publiquement comme artistes internationalisé·es et accordent beaucoup d'attention aux enjeux d'image. Pour cela, ces artistes doivent non seulement dissimuler leurs éventuels échecs d'insertion, mais aussi bien savoir choisir les lieux où exposer leur travail et les réseaux au sein desquels évoluer à l'étranger. Leur méfiance à l'égard de l'action culturelle espagnole à l'étranger est révélatrice à ce propos. Les artistes émigré·es portent, en effet, un regard critique sur les expositions et les événements organisés par les ambassades ou les instituts Cervantes. Ces institutions cherchent à donner de la visibilité aux artistes espagnol·es à l'étranger, mais opèrent en marge du secteur professionnel de l'art contemporain et ne bénéficient donc pas d'une grande légitimité artistique :

« Dans les expositions organisées par l'ambassade, souvent il n'y a pas de commissaire ni aucun concept, s'ils m'invitent c'est seulement parce que je suis née là-bas. Moi, ce discours ne m'intéresse pas. [...] Je ne vois pas le sens de faire ça, une "exposition d'artistes espagnols"... S'il n'y a rien d'autre derrière, un concept, une idée sur pourquoi on est là, pourquoi tant d'artistes nés en Espagne sont à Londres, alors quoi ? » (Mónica, artiste née en 1981)

Le témoignage de Mónica est exemplaire de cette critique et du refus d'un « étiquetage national » du travail des artistes émigré·es à l'étranger⁵⁷. Comme elle, d'autres artistes trouvent que ne retenir que le seul critère de la nationalité comme base commune entre les exposant·es est réducteur et même négatif pour leur insertion au sein d'une scène artistique internationale.

« Lorsque j'ai reçu l'invitation, j'ai trouvé cette idée très bizarre, tu sais ? Nous allons être exposés ensemble parce que nous sommes espagnols. Ça revient à s'auto-exclure, non ? » (Aitor, artiste né en 1981)

L'auto-exclusion dont parle Aitor, installé à Berlin depuis 2007, apparaît chez d'autres artistes interviewé·es comme un enfermement et même comme une crainte d'être labélisé·es à jamais comme « artistes espagnol·es », car la participation à ce type d'activités de représentation nationale pourrait constituer un stigmate faisant obstacle à leur insertion dans la scène artistique de destination et, à terme, un frein à leur internationalisation. Pour les artistes émigré·es qui sont peu ou pas

56. A. Sayad, *La double absence*, op. cit., p. 138-141. 57. G. Guirao Soro, « Un label indésirable ? Les plasticiens espagnols établis à Berlin contre la promotion d'un art "national" à l'étranger », *Sociologie de l'Art*, OPuS 29 & 30, 2019, p. 39-56.

présents dans les milieux artistiques espagnols et qui ont rencontré des difficultés à s'insérer dans ceux du lieu de destination, l'acceptation des soutiens apportés sous cette forme équivaut à rendre visible l'échec de leur projet de développement professionnel à l'étranger. Dès lors, suivant la logique du travail collectif de dissimulation des contreparties de la migration, il convient, pour eux, de s'écarter de ces soutiens autant que possible.

Cependant, pour les artistes émigré-es dont l'insertion dans les circuits espagnols de diffusion de l'art contemporain est aussi faible qu'à l'étranger, très souvent parce que leur émigration a eu lieu de façon précoce, participer à ce type d'événements représente une voie de connexion à distance à la scène artistique espagnole. Ce lien apparaît comme important pour la continuité de l'activité professionnelle des artistes émigré-es et pour leur projet d'internationalisation. Les témoignages cités précédemment reflètent les résultats de l'analyse présentés ci-dessus : la bonne insertion dans les circuits espagnols de diffusion de l'art contemporain est un atout, voire un soutien nécessaire au bon développement du projet d'internationalisation.

En revanche, les artistes espagnol-es qui n'ont pas émigré ne rencontrent pas ce problème, l'action culturelle espagnole à l'étranger pouvant leur fournir des opportunités de montrer leur travail à l'étranger sans nuire à leur réputation ni sur la scène locale du lieu d'exposition, dans laquelle ils et elles n'ont pas vocation à rester, ni sur la scène espagnole.

*Pour mitiger la « double absence »,
devenir « intermédiaire transnational-e »*

Comme l'évoquent les témoignages d'Esther et Raúl, une répétition d'allers-retours peut être utile et nécessaire pour la reconnexion avec la scène artistique d'origine et pour renforcer le lien entre le travail réalisé à l'étranger et les opportunités de le diffuser en Espagne. Pour nombre d'artistes émigré-es au sein de la population étudiée, ces allers-retours sont à mettre en lien avec ce que Béatrice Joyeux-Prunel a montré à propos de l'internationalisation de l'art moderne : un « détour par l'étranger » consistant à valoriser l'expérience internationale accumulée par le voyage et par la migration afin de mieux se positionner sur la scène artistique d'origine⁵⁸. L'amélioration de leur position est facilitée par l'inégale connaissance des scènes étrangères par les membres du secteur artistique d'origine, dont les artistes et les intermédiaires émigré-es profitent pour présenter leur travail en Espagne comme s'inscrivant dans les nouvelles tendances internationales⁵⁹. Ce

faisant, ces artistes agissent en tant qu'« intermédiaires transnationaux·ales⁶⁰ » dans leur scène d'origine, facilitant l'introduction d'innovations artistiques découvertes dans leurs lieux de résidence. Jouer ce rôle peut procurer des profits symboliques à ces artistes, qui gagnent dès lors en légitimité grâce à l'accès privilégié aux centres artistiques européens rendu possible par leur migration.

La distance physique entre la scène d'origine et le lieu de résidence permet d'entretenir le flou sur le succès du projet d'internationalisation par la migration. Cela facilite également le travail collectif de dissimulation des éventuels échecs d'insertion des artistes émigré-es dans les scènes artistiques de leurs lieux de destination. Lors de la foire d'art contemporain ARCO à Madrid en février 2019, nous avons pu examiner de près ce travail sur l'image des artistes émigré-es. Cette foire est l'occasion, pour nombre d'artistes espagnol-es émigré-es, de rencontrer des acteurs de la scène artistique nationale dans un cadre à la fois professionnel et festif. Certains membres de la population étudiée s'y rendent même sans participer activement à la foire, ne présentant leur travail dans aucune des galeries exposantes, mais profitant de l'événement pour nouer des contacts avec d'autres artistes, des intermédiaires et le public. Notre participation à cet événement a permis d'étudier la manière dont les artistes font varier la présentation d'eux-mêmes en fonction de la situation⁶¹ : celle-ci n'étant pas la même lors d'un cadre directement lié à des enjeux de carrière que dans le contexte plus ludique de soirées organisées autour de la foire. Par exemple, Marc et Félix, deux artistes interviewés respectivement à Berlin et à Londres, se sont rendus à ARCO pour monter les stands des galeries pour lesquelles ils travaillent en tant que régisseurs dans ces deux villes. Cependant, cette information n'est connue que par leurs proches, les deux se présentant tout naturellement comme des artistes installés à Berlin et à Londres qui rentrent en Espagne pour l'occasion. Nous avons pu également observer comment d'autres artistes émigré-es font usage de leur familiarité avec des galeries étrangères en face d'artistes et d'intermédiaires espagnol-es résidant en Espagne : fournir des recommandations de stands ou d'œuvres d'artistes étrangères à voir leur permet d'obtenir des profits symboliques dans l'interaction en jouant le rôle d'« intermédiaires transnationaux » sur place et, ainsi, de se mettre en scène comme des artistes internationalisés.

Ces exemples montrent que le jeu sur la distance et sur le flou que celle-ci produit fonctionnerait comme un remède à la « double absence » et à l'« ubiquité

58. B. Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques...*, op. cit., p. 213-215. 59. Id., « L'internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso : un transfert culturel et ses quiproquos », *Revue historique*, 644, 2007, p. 857-885 ; id., *Les avant-gardes artistiques...*, op. cit., p. 90-91. 60. Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 155-156. 61. Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974 [1967].

impossible » dont souffrent nombre d'artistes espagnol·es émigré·es. La focalisation sur la scène artistique espagnole, spécialement quand l'insertion dans les circuits internationaux de diffusion de l'art contemporain ne s'est pas passée comme prévu, apparaît comme une stratégie de valorisation et reconversion de l'expérience accumulée à l'étranger. Une telle stratégie pourrait éventuellement servir plus efficacement l'objectif d'internationalisation de la carrière que la migration vers un centre artistique européen. L'ancrage dans la scène artistique espagnole serait dès lors un tremplin, un gage de qualité du travail, sur lequel s'appuyer pour s'internationaliser.

De cette façon, se présenter publiquement comme un artiste internationalisé·e par la migration fait partie d'un travail collectif qui peut procurer des bénéfices individuels aux artistes émigré·es au sein de la scène artistique d'origine. Le prestige associé à l'installation dans un centre artistique européen contribue à l'entretien de l'*illusio* et fournit des profits symboliques à ces artistes⁶². Dans une telle configuration, la minorité internationalisée agit alors comme la garante d'une hiérarchie de légitimité au bénéfice des centres artistiques internationaux, et donc comme la gardienne du *statu quo* dans des rapports de domination symbolique entre ces artistes et leurs pairs seulement connus dans l'espace national, ainsi qu'entre centres et périphéries⁶³.

Dans cet article, nous avons cherché à comprendre pourquoi une stratégie d'internationalisation de la carrière artistique par la migration n'est pas toujours efficace et pourquoi, malgré cela, les artistes espagnol·es continuent de migrer en grand nombre vers des centres artistiques tels que Paris, Londres ou Berlin. Pour cela, nous avons exposé le développement, au fil du temps et surtout dès l'entrée de l'Espagne dans l'Union européenne en 1986, d'une « culture de la migration » propre au secteur espagnol de l'art contemporain. S'appuyant sur la rhétorique du voyage comme vecteur de la créativité et sur l'accès à des financements de la mobilité internationale émanant des institutions publiques, cette « culture de la migration » est à l'origine de ces sorties, et participe à leur maintien et à leur accélération plus récente.

L'injonction à la mobilité se heurte aux preuves de l'inefficacité de la stratégie d'internationalisation de la carrière artistique par la migration : nombre d'artistes

émigré·es se retrouvent à la fois mal inséré·es dans leurs scènes artistiques de destination et peu présents sur la scène espagnole. En effet, si un certain déracinement apparaît comme nécessaire à l'insertion dans les espaces de concurrence accrue que sont les « centres artistiques » européens, l'affaiblissement des liens avec le secteur espagnol de l'art contemporain peut mener ces artistes à une situation de « double absence » qui se reflète dans leurs choix de carrière. La mise à l'écart des soutiens visibles proposés par l'action culturelle espagnole à l'étranger est notamment révélatrice de cette « double absence ».

Attentif·ves aux enjeux d'image pour leur carrière professionnelle, les artistes émigré·es fournissent des efforts collectifs et individuels pour mitiger les effets de la « double absence ». Le flou facilité par la distance permet de dissimuler les difficultés liées à la migration et, à la fois, de se présenter en Espagne comme des artistes internationalisé·es, même quand leurs activités à l'étranger ne se déroulent pas dans les lieux ni au sein des réseaux artistiques les plus prestigieux. Les artistes émigré·es peuvent donc tirer des profits symboliques de leur expérience internationale en agissant comme « intermédiaires transnationaux·les ». De l'autre côté, ce « travail collectif de dissimulation » favorise le maintien de l'image positive de la migration au sein du secteur artistique espagnol et, par cela, la persistance des rapports de domination entre les centres et les périphéries du monde de l'art globalisé, et aussi entre les artistes internationalisé·es et ceux et celles qui ne le sont pas.

L'enquête menée auprès des artistes espagnol·es émigré·es à Paris, Londres et Berlin contribue à mettre en lumière les effets de la globalisation sur le monde de l'art contemporain, notamment au niveau des inégalités territoriales et d'accès à une carrière artistique internationale. L'injonction à la mobilité internationale est particulièrement forte pour les artistes issu·es des périphéries : le passage par les centres devient nécessaire non seulement pour s'internationaliser, mais aussi pour développer leur carrière à l'échelle du pays d'origine, au sein duquel l'expérience à l'étranger constitue un signe de qualité. Les inégalités territoriales dans le monde de l'art en sortent donc renforcées et contraignent les artistes à mettre en place des stratégies pour pouvoir mener à bien leurs projets d'accès à la reconnaissance et d'internationalisation.

62. Altair Despres, « Un intérêt artistique à construire. L'engagement des danseurs africains dans le champ chorégraphique contemporain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 206-207, 2015, p. 50-67. 63. Arturo Rodríguez Morató, « El impacto de la globalización en la articulación territorial de las dinámicas artísticas », in C. Lobeto et D. Wechsler (dir.), *Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano*, Buenos Aires, Nuevos Tiempos, 1996, p. 15-27.