

## **Le dessous de l'iceberg**

### **Appel pour une remise en valeur des pratiques et des institutions d'art**

Sally De Kunst

« Ooooh, théâtres aux Pays-Bas, allez vous rhabiller ! » Le 14 février 2020 un poste de l'artiste hollandaise Renée Van Trier passe dans le fil de mon Facebook. « Merci l'Arsenic pour la coproduction, la confiance et le respect pour mon art. Très heureuse d'avoir travaillé avec vous et votre équipe géniale. Les Pays-Bas peuvent en tirer des leçons. » Une citation enthousiaste qui démontre le principe « follow the artist » (suivre l'artiste), qui a été la mission cohérente de l'Arsenic depuis les années 90 et sous les différentes directions, notamment de Thierry Spicher, Sandrine Kuster et – actuellement – Patrick de Rham : les conditions d'accueil étaient et sont à chaque fois modifiées en fonction des besoins des artistes. Cette attitude ouverte et curieuse a fait qu'au fil des années les frontières entre différentes disciplines sont devenues plus perméables. L'Arsenic, centre d'arts scéniques contemporains – qui a été défini comme tel dès sa fondation en 1989 – s'inscrit ainsi dans l'évolution qu'ont connu les arts de la scène en Europe dès les années 90 : on va rompre avec l'idée canonisée du théâtre pour créer des formes interdisciplinaires. Les artistes de la scène ne font plus que des spectacles de théâtres ou de danse, ils créent également des performances, des installations, des visites guidées, des concerts de rock, des matchs de foot, des bibliothèques vivantes, ou encore des applications pour des smartphones. Depuis le milieu des années 90 différentes générations d'artistes suisses qui sont coproduites par l'Arsenic et qui ont chacun·e une écriture particulière, parfois décalée, tel·le·s que Velma, Massimo Furlan, Gilles Jobin, Marielle Pinsard, Yan Duvendak, Nicole Seiler, François Gremaud, Laetitia Dosch... ont rayonné à l'étranger. La porosité entre les disciplines est devenue courante, à tel point que les commissions des fonds pour la création théâtrale et pour la création chorégraphique de la Ville de Lausanne et du Canton de Vaud ont fusionné depuis le 1 mai 2015 en des commissions des "arts de la scène".

Cette hybridité a également menée à une autre façon de travailler dans les arts de la scène: un système modulaire s'est développé, dans lequel des équipes temporaires sont montées pour chaque production. La plupart des artistes travaillent ensemble dans différentes constellations et sont engagé·e·s sur la base de contrats d'une certaine durée avec diverses organisations. Ainsi il y a moins de frais et une liberté artistique plus grande. Cependant, cette indépendance, qui est un gage de créativité, a un inconvénient. L'artiste peut bien être devenu·e le·la travailleur·se néolibéral·e par excellence - flexible, autonome, et avec une capacité d'anticiper, de s'adapter et d'être durablement

productif·ve -, cette émancipation mène souvent à une précarité et pas assez de sécurité sociale. Dans sa réponse à la consultation du *Message Culturel 2021-2024* de la Confédération Suisse, la Corodis – la Commission Romande de Diffusion des Spectacles - écrit : « La précarité des travailleurs du domaine des arts s'est accrue ces dix dernières années et leurs perspectives de prévoyance professionnelle s'en trouvent gravement affectées. »<sup>1</sup> Même si la plupart des artistes et professionnel·le·s des arts du spectacle en Suisse romande témoigne qu'il y a beaucoup de moyens comparé à d'autres pays, on peut néanmoins parler d'une « précarité bien encadrée », comme le dit Michaël Monney, administrateur de la 2b company et chargé de diffusion pour de la cie Nicole Seiler.<sup>2</sup> Ceux·celles qui veulent développer une carrière artistique aujourd'hui ont les possibilités de réaliser leurs projets, mais ont besoin d'un large éventail de compétences et de connaissances, tel que le réseautage, la recherche de fonds, le marketing, les droits sociaux, ... La créativité est souvent assimilée à la résolution de problèmes. Et la compétition est devenue plus grande : il y a de plus en plus d'artistes et de compagnies en Suisse romande, ce qui fait que le gâteau des subsides et des coproductions est divisé en plus de tranches, et que chaque artiste ou compagnie reçoit moins de soutien.

Les artistes d'aujourd'hui rivalisent toutes et tous sur le marché avec leur accumulation de projets, souligne Bojana Kunst : « Le projet se dénomme toujours, non seulement comme terme spécifique, mais aussi comme attitude temporelle ou mode temporel où l'achèvement est déjà impliqué dans l'avenir projeté. »<sup>3</sup> Les artistes et les travailleur·euse·s culturel·le·s se trouvent donc dans un éternel état de projection ; les projets ne peuvent être terminés que s'il y a une mise en œuvre financière réussie, pendant que les suivants sont déjà en train d'être montés. Pour l'acquisition de ressources, les artistes des arts de la scène en Suisse romande dépendent fortement des subventions publiques et privées, et des coproductions d'organisations subventionnées. À Lausanne, par exemple, des compagnies peuvent avoir une convention pour trois ans de la ville et/ou du Canton de Vaud, soit un soutien par projet. Les budgets nécessitent d'être complétés avec des fonds de la Loterie Romande, de Pro Helvetia et de différentes fondations privées en Suisse. En plus, des compagnies ou des artistes peuvent obtenir des coproductions avec des théâtres et/ ou des lieux de résidence. Dans cette multitude de partenariats, il n'est pas facile de garder le contrôle sur les circonstances et la manière dont on crée, en tant qu'artiste. La

---

<sup>1</sup> <https://corodis.ch/wp-content/uploads/2019/12/f21-2019-09-17-ofc-consultation-message-culturel-reponse-corodis.pdf>

<sup>2</sup> Interview avec Michaël Monney, le 24 avril 2020.

<sup>3</sup> Kunst, Bojana (2013), 'The Project Horizon: On the Temporality of Making', in Petrešin-Bachelez, Nataša (Ed.), *Manifesta Journal #16: On Regrets and Other Back Pages*, Amsterdam: Manifesta Foundation, p. 112.

discussion sur la position vulnérable de l'artiste aujourd'hui ne porte donc pas seulement sur la réalité socio-économique ou les relations de pouvoir sur le terrain, mais aussi sur les conséquences artistiques du fonctionnement de ce système, estime la sociologue Delphine Hesters.<sup>4</sup> En résumé, le couvert de l'indépendance de l'artiste rend le monde de l'art particulièrement sensible au régime de valeurs néolibérales.

Sarah Thelwall distingue quatre types de valeurs dans les arts visuels : la valeur artistique, intrinsèque des objets et des idées commandés ; la valeur sociale, le processus par lequel l'art est évalué au sein de l'écosystème de l'art ; la valeur sociétale, la valeur sociale plus large, rendue tangible par le public, l'éducation et la participation ; et finalement la valeur fiscale, qui va des coûts initiaux de la production de l'œuvre d'art jusqu'à sa valeur de vente sur le marché primaire, suivi de sa valeur de revente sur le marché secondaire.<sup>5</sup> Dans le contexte des arts de la scène, on pourrait attribuer à cette dernière valeur l'emploi et le salaire de l'artiste, sa représentation commerciale et son chiffre d'affaires. Surtout la valeur fiscale est un paramètre pour le « succès » d'un·e artiste dans notre société occidentale et néolibérale : il est encore toujours attendu du trajet d'une carrière artistique qu'il soit linéaire et en constante croissance. En plus, l'investissement et le rendement, les chiffres de fréquentation ou encore les nombres de critiques publiées sont plus faciles à exprimer en unités mesurables que par exemple la justice, la beauté, l'innovation ou l'intelligence d'un oeuvre artistique, comme nous l'explique le sociologue Pascal Gielen.<sup>6</sup> Il est donc temps de remettre en question ce régime de valeurs, comme le propose Sarah Thelwall, dans son étude *Size Matters*. Elle y décrit comment un certain nombre de petites institutions d'arts visuels à Londres produisent beaucoup de valeur, mais cela ne devient palpable que dix à quinze ans après les « investissements ».<sup>7</sup> Ces institutions travaillent avec des artistes qui ne sont pas encore reconnu·e·s et elles développent de nouvelles méthodes d'organisation - elles prennent donc beaucoup de risques. Cependant, ce ne sont pas ces petites institutions qui bénéficient de cette valeur au-delà de la mesurabilité que leur travail crée, mais plutôt les grandes institutions, qui choisissent en aval des artistes et s'approprient des méthodes soutenues et créées par d'autres plus tard. C'est un constat que nous pouvons étendre aux autres champs artistiques et à d'autres

---

<sup>4</sup> Hesters, Dephine (2019), *D.I.T (Do It Together): De positie van de kunstenaar in het hedendaagse kunstenveld*, Brussel: Kunstenpunt, p.72. (Dans son étude, Hesters fait une analyse de la position de l'artiste en Flandre et à Bruxelles.)

<sup>5</sup> Thelwall, Sarah (2011), *Size Matters: Notes towards a Better Understanding of the Value, Operation and Potential of Small Visual Arts Organisations*, London: commonpractice.org.uk, p.24.

<sup>6</sup> Gielen, Pascal (2013), 'Institutional Imagination: Instituting Contemporary Art Minus the Contemporary', in Gielen, Pascal (Ed.), *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam: Valiz. p. 27.

<sup>7</sup> Thelwall, Sarah (2011), p. 28.

géographies en Europe - y compris en Suisse. Cette valeur reportée mérite d'être prise en compte et l'interdépendance de l'écosystème artistique - entre les artistes, les institutions et la politique culturelle - gagnerait à être beaucoup plus clairement définie.

C'est ce « dessous de l'iceberg » dont Patrick de Rham, directeur de l'Arsenic, fait référence : « les activités non répertoriées, invisibles et pourtant vitales à l'épanouissement de beaucoup de projets culturels et sociaux. »<sup>8</sup> Sarah Thelwall les appelle les « actifs intangibles » (intangible assets)<sup>9</sup>: on peut par exemple y répertorier l'expertise et l'expérience individuelles et organisationnelles, les compétences de recherche, le réseau, l'hospitalité, ... À part un financement - des montants de coproductions, qui varient entre 10.000 et 25.000.- CHF (y inclut les représentations)<sup>10</sup> - l'Arsenic offre aux artistes surtout des actifs moins visibles pour un large public : des salles de répétition pendant six à neuf semaines, avec un suivi de l'équipe technique, et un accès au plateau deux à trois semaines avant une première. La liberté pendant ces périodes de répétition est très grande, explique Patrick de Rham : il souligne de ne pas avoir une volonté d'accompagner les pièces. Il voit sa fonction plutôt comme celui d'un hôte, quelqu'un qui encourage les artistes à faire ce qu'ils veulent, qui pose des questions, mais qui minimise les attentes. Une valeur clé est la confiance : l'Arsenic prend des risques, même si le travail est émergent et si parfois « il manque le vocabulaire pour ces nouvelles pratiques ». <sup>11</sup> Pour cela l'Arsenic a su créer un pacte avec le public, qui fait confiance à l'institution, selon Patrick de Rham, pour découvrir des projets artistiques.

Preuve également de cette confiance est que la relation avec la plupart des artistes s'étale sur « une durée de moyen à long terme ». Chose importante, parce que des connexions significatives ne sont possibles que s'il y a suffisamment de temps et d'espace pour les explorer, ce qui n'est pas toujours le cas dans notre champ artistique où les constellations de travail changent tout le temps et les projets se succèdent à haute vitesse. Pourtant, plusieurs artistes adoptent aujourd'hui d'autres façons de créer et de présenter. L'Arsenic a donc intégré également dans sa programmation des moments de partage plus informels : des présentations d'étapes de travail ou des fins de résidences, des installations performatives, des projets in-situ, ... Ceux-ci correspondent à un changement d'orientation dont de nombreux artistes témoignent, selon

---

<sup>8</sup> Interview avec Patrick de Rham, le 24 avril 2020.

<sup>9</sup> Thelwall, Sarah (2011), p. 6.

<sup>10</sup> C'est une des discussions actuelles dans le milieu des arts de la scène : les théâtres coproduisent des pièces mais, en réalité, il s'agit des préachats. La Corodis a réalisé un lexique à ce propos : <https://corodis.ch/corodis/lexique/>

<sup>11</sup> Interview avec Patrick de Rham, le 24 avril 2020.

Delphine Hesters : au lieu d'enchaîner la livraison d'œuvres individuelles finalisées, ils-elles développent plutôt des « pratiques » artistiques durables.<sup>12</sup> Cette durabilité se traduit également dans la relation avec les artistes en résidence pour trois ans (actuellement : Claire Dessimoz, Pamina de Coulon, Maude Blandel, Audrey Cavellius et Gregory Stauffer), qui ont leur bureau à l'Arsenic, à côté du bureau de la direction. Ils-elles peuvent à tous moments frapper à la porte pour poser des questions, selon Patrick de Rham.<sup>13</sup> Cette porosité non-structurée s'étend aussi aux autres artistes associé·e·s : l'équipe de l'Arsenic leur donne des conseils administratifs, aide à monter des dossiers et des budgets, trouve des théâtres pour la diffusion, ... En plus, l'Arsenic accueille entre autres les festivals Les Urbaines et La Fête du Slip, mais aussi l'Association de l'aide aux prostituées du quartier ou l'EVAM utilisent des locaux. Ce qui semble donc une valeur très importante à l'Arsenic, c'est l'hospitalité, le principe de base de la collaboration, qui égalise le rapport de force entre les organisateur·rice·s et invité·e·s. L'activité de l'Arsenic se concentre autour du foyer, comme en témoignent de nombreux·ses artistes: chaque midi on peut y partager le repas avec des autres. C'est « un échange autour de la différence », dit Patrick de Rham, « la différence entre des familles artistiques diverses, locales et internationales, entre des personnes de divers contextes socio-culturels ».<sup>14</sup>

Ces quelques exemples montrent que nous devrions développer des moyens de mesurer une plus grande variété de types de valeurs délivrées par les institutions artistiques et par les artistes. Dans l'histoire de la critique institutionnelle - dans une multitude de textes et de conférences - l'écosystème de l'institution d'art a été analysée, tout en proposant des hypothèses théoriques très variées pour le futur, mais rarement des scénarios concrets. Que pourrait-on faire alors ? Rachel Mader fait un appel intéressant, elle propose de reconnaître une « politique moléculaire » : des changements dans les structures hégémoniques sont un processus prolongé, par petites étapes méticuleuses.<sup>15</sup> Nos analyses futures de l'écosystème artistique - dans lequel les artistes, les travailleur·se·s culturel·le·s, les institutions et les autres partenaires sont interdépendant·e·s-, feraient donc bien de nous rendre toutes et tous conscient·e·s de ces étapes moléculaires et de tracer l'impact des valeurs qui y sont liées. Comme le dit Pascal Gielen : « Être artiste ne devrait pas être un destin individuel, tel que proclamé par l'entrepreneuriat, mais les artistes devraient pouvoir se rabattre sur des structures collectives et solidaires. »<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Hesters, Delphine (2019), p 59.

<sup>13</sup> Interview avec Patrick de Rham, le 24 avril 2020.

<sup>14</sup> Interview avec Patrick de Rham, le 24 avril 2020.

<sup>15</sup> Mader, Rachel (2013), 'How to move in/ an institution', in *Oncurating.org - Issue 21: (New) Institution(alism)*, Zurich: ZHdK, p.40. (Mader se réfère dans son texte à Oliver Marchart.)

<sup>16</sup> Gielen, Pascal (2013), p.30.