Ce texte est issu d'un travail sur les politiques de rémunération des artistes dans le contexte genevois actuel, effectué dans le cadre du programme de recherche Master CCC à la HEAD–Genève de 2017 à 2019.

Quelles sont les problématiques liées au travail précaire et comment sont-elles thématisées dans le contexte même de l'art contemporain à Genève ? Qu'implique la rémunération des artistes visuel.le.s, tant en termes légaux qu'idéologiques, sur la conception du travail ?

Cette seconde version du mémoire de master a été pensée dans une optique de diffusion, comme un outil pour l'action, destiné aux membres de la scène culturelle genevoise ainsi qu'à toutes les personnes intéressées. Ce texte est issu d'un sentiment d'urgence, urgence de traiter ces questionnements, à la fois avec des outils politiques et à travers des discours artistiques, de l'urgence d'une narration comme acte militant.

RÉMUNÉRER LES ARTISTES

RÉMUNÉRER LES ARTISTES

contexte, enjeux et valeur du travail

Julie Marmet

RÉMUNÉRER LES ARTISTES

contexte, enjeux et valeur du travail

Julie Marmet

Milles mercis à Rémi Dufay, Camille Dumont, Nadia Elamly, Jean-Marie Fahy, Ariane Favre, Sabrina Fernández Casas, Patricio Gil Flood, Max Hauri, Camille Kaiser, Vicente Lesser, Anne-Julie Raccoursier, Nathalie Rebholz, Marion Tampon-Lajariette, Ramaya Tegegne et Jonathan Vidal pour nos longues et exhaltantes heures de discussion

Ce texte est issu de mon mémoire de master dans le cadre du programme de recherche Master CCC à la HEAD–Genève, sous la direction d'Anne-Julie Raccoursier.

Ce texte peut librement être diffusé et partagé, dans la mesure où il est référé.

SOMMAIRE / TABLE

p.8 **Introduction**

p.12 **Contextualisation de la scène de l'art contemporain à Genève**
Historique, traditions et mutations
Professionnalisation du métier d'artiste

p.30 **Les enjeux de la rémunération du travail artistique**
Encadrement du travail artistique en Suisse
Prises de positions
Principaux arguments

p.56 **Rémunération des artistes et valeur du travail**
État des lieux du travail
Refuser le travail ?
Revendiquer l'art comme un travail

p.76 **Conclusion**

p.80 **Index des espaces et projets**
p.86 **Bibliographie**

« Le champ de l'art est un espace de contradiction sauvage et d'exploitation phénoménale. C'est un lieu de concentration du pouvoir, de spéculation, d'ingénierie financière, de manipulation massive et tordue. Mais c'est aussi un lieu de communion, de mouvement, d'énergie et de désir. »

Hito Steyerl, *Politics of Arts : Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*, traduction personnelle.

INTRODUCTION

Ce texte est issu d'un travail sur les politiques de rémunération des artistes[1] dans le contexte genevois actuel, effectué dans le cadre du programme de recherche Master CCC à la HEAD–Genève de 2017 à 2019. L'un des buts de la recherche – et des pratiques dont elle a été constituée – est la reformulation du statut des travailleur.euse.s de l'art[2] et l'articulation de l'urgence comme un effort discursif, politique et collectif.

Quelles sont les problématiques liées au travail précaire et comment sont-elles thématisées dans le contexte même de l'art contemporain à Genève ? Comment remettre en question les contraintes liées à la compétitivité et l'individualisme et formuler une réponse collective à cette situation ? Quels sont les outils et stratégies que les travailleur.euse.s de l'art peuvent utiliser et s'approprier lorsqu'il.elle.s souhaitent modifier localement leurs conditions de travail et de vie ? Qu'implique la rémunération des artistes visuel.le.s, tant en termes légaux qu'idéologiques, sur la conception du travail ?

Bien que les questions du statut et de la (non)rémunération des artistes visuel.le.s soient discutées tant par des théoriciens que par des artistes à travers différents médiums et depuis de nombreuses années, la précarité est toujours vécue quotidiennement

1. Tout au long de cette recherche et par soucis de clarté, le terme *artiste* est employé pour parler des personnes dont le travail est présenté dans le domaine de l'art contemporain. *Artiste* entend donc ici les artistes visuel.le.s, performeur.euse.s, curateur.rice.s, critiques, chercheur.euse.s, entre autres.
2. *Travailleur.euse de l'art* est entendu ici dans le contexte de l'art contemporain. Même si des similarités existent avec d'autres domaines de la création, cette recherche ne traite que du domaine des arts visuels.

par la plupart des membres de la scène[3]. La recherche est ainsi née de l'urgence de traiter ces problématiques et s'articule comme une réflexion sur les manières de construire localement le tissu d'une discussion sur le statut, les conditions matérielles de vie et de la pratique des artistes visuel.le.s à Genève, sur comment agir et les transformer. Une partie du travail a ainsi consisté en une mise en collectif, mise en public, de ces questionnements, au sein de deux projets Espace 3353[4] et GARAGE[5], qui sont tout deux des tentatives d'adresser collectivement la question du statut des artistes visuel.le.s à Genève. Parler de la rémunération et du statut des artistes, débattre, discuter – à la fois avec des membres de la scène de l'art contemporain et à la fois avec un public plus large – diffuser, rendre public ont constitué la majeure partie de la recherche.

La réflexion s'est ainsi orientée plus vers les moyens et manières de rendre publique une discussion sur les conditions matérielles de vie et de travail des artistes à Genève, et moins sur ces conditions-mêmes. A travers ses mises en pratique, la recherche n'est plus uniquement une réflexion sur les modes de régulation ou de rémunération possibles à mettre en place, mais également une réflexion sur les différentes manières d'adresser la question du travail artistique, afin de créer un tissu favorable à des discussions et actions pour

3. Pour plus de précisions, consulter à ce propos l'enquête menée en 2016 par *Suisse Culture Sociale* sur les conditions de la création artistique.

4. Initié par le collectif HOY (Camille Kaiser, Vicente Lesser, Julie Marmet), Espace 3353 a ouvert en octobre 2018. La programmation inclut différentes pratiques et médiums artistiques et de recherche, encourageant en particulier les démarches collectives, engagées et expérimentales. Le collectif HOY s'engage pour la rémunération des artistes en versant un cachet à chacun.e des artistes avec lesquel.le.s il collabore. Site web : www.espace3353.ch

5. Le GARAGE (Groupe d'Action pour la Rémunération des Artistes à GEnève) est un groupe militant créé en septembre 2018 afin d'interpeller les autorités genevoises au sujet du statut et de la (non) rémunération des artistes. Site web : www.gagareneve.tumblr.com

une amélioration du statut et de la rémunération des artistes à Genève.

Les débats publics, à la fois sur la scène-même de l'art contemporain et dans une audience plus large font alors émerger la question de comment diffuser des revendications et parler de conditions vécues par beaucoup mais rendues publiques par peu ? Il semble en effet difficile de rendre publiques des réflexions et critiques sur les structures, codes et fonctionnements internes dans le domaine artistique, qui est pourtant celui de la mise en public. À Genève, bien qu'il existe plusieurs collectifs qui travaillent sur les conditions et le statut des artistes, peu de textes circulent sur la situation locale. L'un des enjeux de la mise en place de modes de régulations et de rémunération du travail artistique réside ainsi pour moi dans la diffusion de ces réflexions au sein de la scène artistique et de la société plus globalement. Alors que des solutions ne pourront pas être trouvées individuellement ou rapidement, cette recherche a mis en évidence l'importance de discuter de ces sujets collectivement, la nécessité de textes et d'outils contextualisés, ancrés dans des *icis* et des *maintenants*, afin de créer, alimenter ou soutenir des débats et discussions.

A l'issue de la recherche et après des centaines d'heures de discussions et observations, le travail a ainsi produit une forme de commentaire sur la situation de la création à Genève et me permet d'appréhender l'écrit comme un outil pour la pratique. Cette seconde version du mémoire de master a ainsi été pensée dans une optique de diffusion, comme un outil pour l'action, destiné aux membres de la scène culturelle genevoise ainsi qu'à toutes les personnes intéressées. Ce texte est issu d'un sentiment d'urgence, urgence de traiter ces questionnements, à la fois avec des outils politiques et à travers des discours artistiques, de l'urgence d'une

narration comme acte militant.

CONTEXTUALISATION DE LA SCÈNE DE L'ART CONTEMPORAIN À GENÈVE

Genève, ville de squats (1987-2007)

La scène artistique genevoise est le fruit de nombreuses années de luttes pour l'espace, la culture et les modes de vie alternatifs, qui ont laissé une empreinte à la fois sur la structuration de la scène artistique, ainsi que sur la manière dont cette dernière est administrée.

Ces luttes ont notamment pris la forme d'un vaste mouvement d'occupation de bâtiments dans la ville, initié dès le milieu des années 1970, en réaction au manque d'espaces et de logements abordables en ville de Genève, en opposition au nombre grandissant de bâtiments volontairement laissés vides par les propriétaires ou les régies immobilières. Au début des années 1980, après des révélations sur des affaires de spéculation immobilière, le mouvement d'occupations prend un essor important et voit se mettre en place des contrats de confiance entre les occupants et certains élus (principalement libéraux), ainsi qu'avec des propriétaires. À l'apogée du mouvement, la Cité comptait plus d'une centaine de squats, faisant du mouvement genevois l'un des plus importants d'Europe proportionnellement au nombre d'habitant.e.s.

Les squats genevois avaient pour caractéristique de ne pas comporter de différence fondamentale entre les squats dits-politiques et ceux dits-artistiques. En effet, contrairement à ce qui était généralement le cas dans d'autres villes à la même époque, les occupations genevoises étaient mues par l'envie de créer des lieux de vie unitaires[6]. La plupart des bâtiments occupés regroupaient ainsi des espaces d'habitation, des lieux communs mais également des salles de concert, des

6. MASSARD, Jérôme, « L'institutionnalisation des structures culturelles autogérées : sauvetage ou neutralisation ? », Master Thesis rédigée dans le programme Master de recherche CCC, HEAD, Genève, Suisse, 2012, p.12.

ateliers d'artistes, des salles de réunion, ou des restaurants. Des liens étroits se sont créés entre le milieu artistique et le milieu squat, notamment à travers le grand nombre d'étudiant.e.s en art logeant dans les nombreux immeubles occupés[7], et cette interpénétration des champs politiques militants et artistiques a largement contribué à la politisation de la scène culturelle et eu un effet sur la production culturelle. Aujourd'hui encore, nombreuses sont les références à cette période et les luttes contemporaines pour la culture en sont toutes héritières, voire formées par d'anciens militants-occupants.

Cette période de luttes et d'occupations va toutefois se clore par une vague de violente répression politique instiguée par Daniel Zapelli, élu Procureur Général en 2002 sur un programme de « tolérance zéro » envers les squats. En quelques années, le marché de l'immobilier reprend alors fortement et les quelques deux cents squats hébergeant une large part des expérimentations artistiques et culturelles alternatives se font évacuer[8]. Deux évacuations marquent symboliquement la fin de la période des squats : celle de Rhino[9] en 2007, puis en 2008, celle d'Artamis, ancienne friche industrielle transformée en centre culturel autogéré, avec de très nombreux ateliers d'artistes, des bars, une salle de concert, un espace d'exposition, un théâtre, etc. La fermeture d'Artamis marquera le début d'un processus d'institutionnalisation d'un grand nombre de ses acteur.rice.s et structures culturel.le.s, ainsi que la mise en place de partenariats publics-privés, toujours à l'oeuvre aujourd'hui et structurant largement la scène et la production artistique.

---

7. PIRAUD, Mischa, « Ambiguïtés de la « ville créative » Néolibéralisation, condition urbaine et puissances politiques de l'art », Thèse présentée dans le cadre du programme doctoral en architecture & sciences de la ville, EPFL, Lausanne, Suisse, 2017, p.226.
8. *Ibid*., p.4.
9. Tous les espaces et projets cités sont repertoriés dans l'index en fin de texte, p.80.

Après les squats : soutiens et subventions

A la fermeture d'Artamis, plus d'une centaine d'artistes dont les ateliers sont installés sur le site se retrouvent à la rue. Cela provoque la formation de l'UECA (Union des Espaces Culturels Autogérés), revendiquant l'accès à des espaces non contraints par le marché pour la culture à Genève. Le groupe est composé des acteur.rice.s culturel.le.s représentant une gauche relativement radicale dans les mouvements de lutte pour la culture[10]. Un processus d'attribution de lieux de production pour les artistes est alors lancé par les autorités en réponse aux revendications de l'UECA, ce qui instaure du même temps un système de conventions, contraintes déterminantes pour les pratiques artistiques jusqu'à aujourd'hui.

De fait, une partie des espaces mis à disposition par les autorités sont régis par des baux à loyers que les activités culturelles ne permettent pas de couvrir. En effet, contrairement au Canton, la Ville de Genève est en droit de proposer des espaces hors des prix du marché, ce qui fait que les loyers de l'espace PICTO mis à disposition par le Canton sont considérablement plus chers que ceux du Vélodrome, octroyés par la Ville. Ce déséquilibre va faire émerger un système de subventionnement toujours à l'oeuvre actuellement. En effet, afin de pouvoir financer leurs espaces de travail et leurs activités, les artistes et travailleur.euse.s culturel.le.s se voient dorénavant obligé.e.s de soumettre des demandes de soutien financier aux autorités. Un organe de subventionnement, la FPLCE (Fondation pour la Promotion de Lieux pour la Culture Émergente), est alors créé par les autorités en collaboration avec la Fondation Wilsdorf, aile philanthropique de l'entreprise Rolex, afin de prendre en charge une partie de ces demandes. La FPLCE soulage ainsi les acteur.rice.s culturel.le.s des contraintes financières liées au loyer, mais implémente de lourdes contraintes

10. PIRAUD, Mischa, *op. cit.*, p.230.

administratives, réglementant l'accès à l'espace de travail d'une part et les modes d'administration de la pratique artistique d'autre part. Paradoxalement, la lutte de l'UECA induit la création de la FPLCE, ce qui participera notamment à l'aplanissement des pratiques artistiques et à l'alourdissement des requêtes et tâches administratives. En outre, la création de la FPLCE engage une transition lexicale des pratiques artistiques indépendantes, qui passent alors de *alternatives* à *émergentes*. Cela entame « un déplacement vers un modèle d'intégration des artistes, vers une institutionnalisation. Le terme émergent évoque un manque de reconnaissance, voire de maturité. »[11]. De surcroit, la notion d'émergence annule la dimension contradictoire – l'alternative – des pratiques. Les subventions de la FPLCE n'ont que pour but «d'aider les jeunes». Le label permet ainsi clairement une forme de dé-conflictualisation de la part de la fondation, allant de pair avec une dépolitisation progressive de la scène.

L'autre transformation opérant un changement de dynamique sur la scène culturelle contemporaine tient au fait que les ateliers mis à disposition par la Ville sont pour la plupart interdits d'accès au public, ce qui engage un processus de séparation de la création et de la diffusion, distinguant les pratiques artistiques de la vie quotidienne. Dès que les squats – espaces multi-activités – ferment, l'atelier se retrouve séparé à la fois du lieu de l'habitation et des lieux de diffusion et devient uniquement un espace de travail. La pratique artistique étant dorénavant spatialement séparée des autres sphères de la vie, elle est organisée et considérée structurellement comme une activité « normale », comme un travail, auquel on se rend pour en rentrer le soir. Ces transitions ont ainsi esquissé les contours de la scène telle que l'on la connait actuellement. Premièrement, l'attribution d'ateliers individuels,

11.PIRAUD, Mischa, *op. cit.,* p.239.

régis par l'État limite les possibilités de vie collective et organique. Deuxièmement, la complexité des dossiers à soumettre afin d'obtenir des aides étatiques implique que les artistes acquièrent des compétences administratives et rédactionnelles importantes et aient le temps de consacrer une part de leur temps à ces tâches administratives, ce qui complique, voire verrouille, l'accès aux *mondes de l'art*.

Mouvements militants pour la culture

Parallèlement aux luttes pour l'espace portées par l'UECA, le RAAC (Rassemblement des Artistes et Acteurs culturels) est créé par une frange plus institutionnalisée des acteur.rice.s culturel.le.s genevois.e.s. Le mouvement voit le jour en février 2007, afin de lutter contre des réformes dans le système de subventions et principalement contre la volonté du Canton de transférer la totalité de son budget annuel alloué à la culture à la seule Ville de Genève. Dans ce cadre, le RAAC propose une stratégie basée sur le dialogue autour de la culture, organisant notamment des assises impliquant tou.te.s les protagonistes du dossier. Responsables politiques, expert.e.s, gens de théâtre, de cinéma et des arts visuels, danseur.euse.s, musicien.ne.ne.s ou écrivain.e.s avaient ainsi planché sur une multitude de sujets, allant de la gouvernance culturelle au statut social des artistes, lors du forum art, culture et création, tenu entre quatre sessions de 2008 à 2011[12]. Ces travaux débouchèrent sur une nouvelle loi cantonale sur la culture, entrée en vigueur en juillet 2013, ainsi que sur la création du Conseil consultatif de la Culture, organe créé afin d'être l'interlocuteur privilégié des autorités en matière de politique culturelle.

En 2015, après la dissolution du RAAC, la plupart de ses membres participent au mouvement *La Culture Lutte*, dont le but est de faire face aux

12. Pour approfondir ce point, consulter Art, Culture et Création : Propositions en faveur d'une politique culturelle à Genève, éditées par le RAAC en 2009.

coupes budgétaires annoncées par le Conseil Municipal et qui ont ébranlé le milieu genevois de la culture depuis le début de l'année 2015. Le champ d'action de *La Culture Lutte* a été de mettre en place un référendum contre ces coupes budgétaires, ainsi que d'expliquer à la société civile ainsi qu'aux acteur.rice.s culturel.le.s les effets de la nouvelle *Loi sur la restauration, le débit de boissons, l'hébergement et le divertissement* (LRDBHD), entrée en vigueur en janvier 2016. Ils ont été très présents dans la ''vie publique'' jusqu'au 5 juin 2016, date à laquelle le peuple s'est opposé aux coupes budgétaires via le référendum lancé par le mouvement au mois de janvier 2016. Le mouvement a ensuite décidé de pérenniser son existence et d'agir de différentes manières, pour continuer à revendiquer les droits des acteur.rice.s culturel.le.s de la Ville et du Canton de Genève. Après quelques mois de silence, ce dernier a lancé un appel à ses membres pour décider en plénière de la forme que devrait prendre (ou non) le mouvement après la votation du 5 juin. En novembre 2018, *La Culture Lutte* a organisé des élections afin d'élire les représentants du *Conseil Consultatif de la Culture*. À la suite de ces dernières, le domaine des arts visuels n'a plus de représentant au sein du conseil consultatif. Cela illustre les difficultés d'engagement et de collectivité au sein de la scène des arts visuels, mais également le fait que la politisation a lieu ailleurs dans les arts visuels, sous des formes différentes et au delà du politique institutionnel. Aujourd'hui, *La Culture Lutte* continue d'agir comme un acteur d'information et de transmission entre les acteur.rice.s culturel.le.s et le politique, ainsi qu'avec la société civile. En mai 2018, *La Culture Lutte* s'est dédoublée et a vu naitre l'association *Prenons l'initiative pour la Culture*, ayant déposé l'initiative populaire cantonale constitutionnelle *Pour une politique culturelle cohérente à Genève*[13], soumise au scrutin populaire et acceptée le 19 mai 2019.

13. Pour le texte complet de l'initiative, voir www.prenonslinitiative.ch

Actualités

Aujourd'hui, il ne reste de cet *âge d'or* des squats plus aucun bâtiment en activité et depuis une dizaine d'années, une profonde transformation spatiale des activités culturelles s'est opérée à Genève. De nombreuses initiatives de culture dite-alternative ou autogérée, d'espaces de contre-culture et de résistance ont ainsi vu le jour comme Ressources Urbaines, la Biennale des Espaces Indépendants de Genève (BIG) et le Motel Campo, qui sont nées de ces années de luttes et proposent de nouvelles formes et contenus sur la scène alternative. D'autres, comme l'Usine ou La Fonderie Kügler perdurent et continuent leurs activités, non sans débats et négociations constantes avec les autorités concernant leurs conditions d'existence, notamment pour les renouvellements de subventions.

L'étude de ces groupes et collectifs met en évidence les caractéristiques des luttes pour exister. À Genève, il semble en effet que la culture et surtout les luttes pour la culture soient presque obligées de passer par une discussion institutionnelle, par une cooptation avec les autorités, à la fois pour être entendues et légitimées et à la fois pour esquisser de réelles possibilités de changement. On constate en effet que la plupart des mouvements sociaux sont obligés de négocier avec les autorités pour pouvoir perdurer dans le temps et obtenir des résultats. C'est le cas notamment du RAAC, acteur rapidement identifié et institutionnalisé, qui se retrouve être à la fois un porte-parole des autorités municipales dans la scène artistique et à la fois un interlocuteur fiable et identifié pour les autorités municipales. Dans le cadre des négociations, les luttes et mouvements semblent ainsi avoir besoin de la reconnaissance de l'État pour exister ou perdurer. Au final, on constate que l'histoire genevoise de la vie alternative est un héritage doté d'un poids narratif et symbolique lourd. Dans la pratique, ce récit collectif prend une place importante et joue presque un rôle d'alibi, souvent employé pour dénoncer l'inac-

tion d'une *jeune génération*. Cette recherche souhaite comprendre comment construire des alliances nouvelles dans le présent renforcées par trente années de luttes.

PROFESSIONNALISATION DU MÉTIER D'ARTISTE

Après la fermeture des squats, plusieurs espaces culturels autogérés ainsi qu'un grand nombre d'acteur.rice.s de la scène se sont retrouvés à la rue, tant pour leurs activités que pour leur logement. Des solutions ont alors été proposées par la Ville de Genève sous la forme de mise à disposition pérenne de deux lieux, induisant la naissance de la FPLCE et instaurant le système des partenariats publics-privés. Ce processus d'institutionnalisation des structures et acteur.rice.s culturel.le.s dits-alternatif.ve.s marque le début d'un système de gestion de la scène artistique par l'implémentation de démarches administratives, induisant la régulation de ces pratiques. Il en ressort une volonté politique de gérer, gestionner, administrer la culture, qui pose la question de savoir si cette dynamique est imposée et mise en place volontairement ou s'il s'agit du résultat de processus externes et structurants appliqués à la scène de l'art contemporain ?

Processus d'administrativisation[14]

À la suite des processus décrits plus haut, le mode de financement de l'art contemporain à Genève (et en Suisse plus généralement) est aujourd'hui largement basé sur un système de subventions à la fois publiques et privées. Les acteur.rice.s culturel.le.s peuvent ainsi bénéficier d'une large palette « d'aides à la création » proposées par l'État (subventions, prix, mises à disposition d'ateliers, expositions, résidences d'artistes), complétées par de nombreux soutiens disponibles dans le secteur privé. Néanmoins, les conventions de subventionnement – et donc l'obtention de ces aides – sont régies par des procédés bureaucratiques complexes qui exigent de grandes compétences administratives et rédactionnelles de la part des acteur.rice.s culturel.le.s (écriture de dossiers, mise en place de budgets et fonctionnement, etc.).

Ce travail administratif nécessite la mise à disposition de temps et de personnes pour l'élaboration de ces dossiers, qui, dans le cas de plus grosses structures (festivals, centres d'art...), peuvent même impliquer de dédier une partie de la subvention aux frais de gestions imposés par ces exigences administratives. La bureaucratisation des Arts Visuels implique ainsi un paradigme nouveau pour les espaces culturels : il est à présent nécessaire d'engager un administrateur.rice afin de pouvoir recevoir des subventions, servant ensuite notamment à payer cet administrateur.rice. En ce sens, le sociologue Mischa Piraud affirme que « les transformations d'accès aux

14. Le terme *administrativisation* est ici utilisé afin de décrire les processus auquels sont confrontés la majorité des acteur.rice.s culturel.le.s et caractérisés par une augmentation des connaissances administratives requises pour l'élaboration de dossiers de demandes de subventions. Une large partie du temps du travail des artistes est ainsi aujourd'hui dédiée à ces dossiers, demandant des compétences administratives et comptables. Bien qu'inexistant, le terme *administrativisation* a été préféré à celui d'*administration*, car le second représente également la dynamique de se faire administrer par quelqu'un d'autre, processus par ailleurs également à l'oeuvre à la suite de l'*administrativisation*.

ateliers ont un effet sur la subjectivation des artistes. Afin d'accéder à un atelier ou un lieu de création, l'artiste doit présenter des dossiers de présentations et 'vendre' son image. Cela consiste de fait à se faire *manager ou entrepreneur de lui-même, gestionnaire de son biocapital*[15], afin de pouvoir accéder à l'espace »[16].

De nombreux artistes et acteur.rice.s culturel.le.s sont alors obligé.e.s d'organiser leur pratique autour de structures pouvant encadrer leurs activités afin de recevoir des soutiens étatiques ou privés. Il est en effet requis des projets culturels qu'ils aient une structure légale administrative, prenant le plus souvent la forme de l'association. Cette mise en association a toutefois des effets déterminants sur les pratiques : elle fixe les initiatives dans le temps, les régule, les légifère. Mischa Piraud tisse dans sa thèse un lien direct entre la mise en association et l'institutionnalisation des pratiques. Pour lui, « le statut d'association est notable dans la mesure où il indique une 'institutionnalisation', c'est-à-dire une inscription dans des conventions stables entre des collectifs identifiables : artistes, collectivités publiques. (...) Or ce statut d'association marque aussi la volonté de stabilisation, de discussion ou d'obtention de subventions. Mais surtout, il nécessite une verticalité hiérarchique et une segmentation des tâches et des fonctions (président, trésorier, etc.) »[17].

L'augmentation des exigences administratives, des contrôles budgétaires, ainsi que les nouvelles injonctions pour recevoir des soutiens participent activement à professionnaliser les artistes. Les demandes de soutien étant des tâches et procédés extrêmement chronophages, les artistes sont obligés de dédier une part significative et grandissante de leur temps à l'éla-

15. *Biocapital* est ici compris comme un procédé de valorisation de son parcours biographique. Pour la note complète, voir PIRAUD, Mischa, *op. cit.*, p.257.

16. PIRAUD, Mischa, *op. cit.*, p.242.

17. *Ibid.*, p.231.

boration de ces dossiers. Néanmoins, ce moment du travail de l'artiste, nouveau professionnel de l'auto-administration, est totalement invisibilisé, jamais considéré ni comme du travail, ni comme faisant partie de la pratique à part entière.

Plusieurs auteurs mettent en parallèle la professionnalisation des artistes et la dynamique néo-libérale d'appréhension du travail. C'est le cas du sociologue Pierre-Michel Menger, qui, reprenant les thèses de Luc Boltanski et Ève Chiapello dans *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*, relève ces parallèles entre modes de production artistiques et organisation du travail contemporain, pour affirmer un lien de causalité entre les premiers et le second. Pour Menger, les modes d'organisation du travail artistique sont largement alignés avec – voire repris par – les tendances néolibérales d'appréhension et de (non)régulation du travail et de l'activité. Les différentes formes que peut prendre l'activité artistique (freelancing, intermittence, temps-partiel, multi-salariat) sont les symboles de l'hyperflexibilité contractuelle, menant à la perfection concurrentielle caractéristique du système capitaliste. Le créateur représente la nouvelle figure idéale-typique du travailleur.euse néolibéral.e. L'artiste, tout comme l'auto-entrepreneur.euse, est soumis à une forte mise en concurrence par l'originalité et la différenciation, il.elle répond au modèle de la prise de risque, dans un marché hyperflexible et intermittent. Dans les deux cas, « la dynamique de la carrière réussie équivaut à une mobilité ascendante au sein d'un monde stratifié de réseaux d'inter-connaissance et de collaboration récurrente. »[18]. Dans son *Portrait de l'artiste en travailleur*, Menger affirme ainsi que « Non seulement les activités de la création artistique ne sont pas ou plus l'envers du travail, mais [elles] sont au contraire

18. MENGER, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur.euse. Métamorphoses du capitalisme*, Paris : Seuil, 2003, p.44.

de plus en plus revendiquées comme l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrées par les mutations récentes du capitalisme »[19].

Les *mondes de l'art*[20] pourraient être appréhendés comme un laboratoire de la dérégulation du marché, sans que cela signifie forcément que les artistes soient en avance ou représentent un modèle pour le néolibéralisme. La sphère des arts visuels semble en effet avoir – pour la plupart – échappé à la standardisation du système salarial moderne, sans toutefois avoir été affaiblie par l'hégémonie du capitalisme financier[21]. En reprenant les arguments de Menger quant au mimétisme du travail néo-libéral sur les pratiques artistiques, on constate que bien que reconnaissables théoriquement, ils sont plus difficiles à appréhender dans la pratique. À Genève, où de nombreux artistes visuel.le.s se voient professionnalisé.e.s d'une pratique administrative et comptable, la dynamique décrite par Menger semble être à contresens. La mise en place de partenariats publics-privés et l'augmentation des demandes administratives ont bien transformé une partie du travail de l'artiste en celui d'auto-entrepreneur.euse par l'administration du soi et l'auto-promotion. Toutefois, ces nouvelles formes d'activité des artistes semblent plutôt découler de la diffusion des valeurs de l'entreprise vers les *mondes de l'art* et non du contraire. De fait, sans l'intervention de l'État et l'instauration de ces partenariats, les artistes n'auraient probablement pas eu besoin d'entrer systématiquement dans un modèle du travail

19. *Ibid*., p.8.

20. Terme emprunté à Howard Becker qui introduit la notion de *mondes de l'art* dans son ouvrage éponyme en 1982, dans lequel il décrit la sphère artistique sous forme de réseaux et non en tant que sujet individuel. Becker, H. (2010). *Les mondes de L'art*. Paris : Flammarion.

21. DUCRET, André et alli, « Introduction : Artistic Work as a "Laboratory" of Labour Market Deregulation ? », *Swiss Journal of Sociology*, n°43 (2), 2017, p.239.

basé sur les caractéristiques du néo-libéralisme.

Il est toutefois clair que ces deux mouvements ne sont pas contradictoires, ni exclusifs. Il est probable que le système néo-libéral se soit inspiré de la figure mystifiée de l'artiste libre, mobile, autonome, dans la refonte du nouveau.elle travailleur.euse et que parallèlement, l'inclination générale à la normalisation n'aie pas épargné les milieux culturels et les artistes, qui ont dû entrer dans les *modus operandi* préétablis et structurants du néo-libéralisme.

L'école d'art

En Suisse, l'école d'art, en tant que lieu de formation et de mise en réseau des futur.e.s praticien.ne.s, joue un rôle clé dans la définition du statut de ces dernier.ère.s. L'école est l'endroit de *création* de l'artiste en tant que travailleur.euse, tout comme il est le lieu de naissance des futures relations de travail. Il s'agit d'un contexte dans lequel des relations de travail opèrent dans le présent et se forment pour le futur.

En 2004, le système dit-de Bologne est instauré en Suisse, obligeant toutes les écoles de formation tertiaires à aligner leurs programmes et fonctionnements à des normes et conventions définies et imposées par la communauté européenne. Les sept écoles d'art[22] n'échappent pas à ce processus et se voient entrer dans un groupe de formation appelé HES – Hautes Ecoles Spécialisées[23]. Avec le processus de Bologne, le système de crédits ECTS est mis en place, instaurant

22. Il y a en Suisse sept écoles d'art qui font partie du circuit des études de troisième cycle pour les arts visuels : Genève (HEAD), Lausanne (ECAL), Sierre (Édhéa), Berne (HKB), Lucerne (HSLU), Zurich (ZHDK) et Bâle (HKG).

23. Créée en 1998, la HES-SO (Haute école spécialisée de Suisse occidentale) est un réseau de formations professionnalisantes. Il comporte différentes filières d'étude, réparties en six domaines (Design et Arts visuels, Economie et Services, Ingénierie et Architecture, Musique et Arts de la scène, Santé et Travail social). En 2018, le réseau HES-SO est composé de plus de 20'000 étudiant.e.s.

une dynamique d'échange entre l'étudiant.e et l'école : les connaissances sont monétisées, les études considérées comme une mise en dette des étudiant.e.s. Ces dernier.ère.s réussissent leurs études s'il.elle.s obtiennent le montant suffisant de crédits ; l'école est ainsi considérée comme un moment d'acquisition de connaissances, d'échange de travail contre la monnaie virtuelle qu'est l'ECTS.

Ces processus et mises en forme participent ainsi à l'appréhension des Arts Visuels en tant que formation comme les autres, formant l'artiste à être un.e travailleur.euse comme les autres. Premièrement, le système HES-SO est basé sur l'accession au travail. Il s'agit d'un réseau de formations professionnalisantes, basées sur l'expérience, les stages, l'apprentissage d'un métier, dont le principe est d'adapter la formation à la profession[24]. Le système HES est ainsi basé sur la préparation à l'après-école, sur la formation au travail, à l'emploi. Les écoles d'art étant insérées dans ce réseau, elles tendent donc à considérer le cursus en arts comme une formation professionnalisante, dont le diplôme est sensé représenter la possibilité d'accéder à l'emploi, au même titre qu'un.e travailleur.euse social.e, agent.e de tourisme ou musicien.ne de jazz.

Le département Arts Visuels de la HEAD-Genève a récemment introduit un programme de *Business Lunch*, ayant pour but de sensibiliser les étudiant.e.s à cette vie de l'après-école. « Cette nouvelle série de rendez-vous propose aux étudiant-e-s du Département Arts visuels un moment centré sur les réalités du milieu de l'art, abordant des questions concrètes et utiles aux jeunes artistes dans le quotidien professionnel. »[25]. Les rendez-vous thématisent ainsi des rela-

24. Pour n'en citer que quelques unes, la Haute Ecole de Travail Social (HETS) à Genève, la Haute Ecole de Gestion (HEG) du Valais, l'Ecole Hôtelière de Lausanne (EHL) forment les étudiant.e.s à un métier et les cursus comprennent de nombreuses expériences de stages.

25. Tiré du flyer d'invitation pour le premier rendez-vous de la série *Business Lunch* 2018-2019.

tions et problématiques sensées être au coeur de la vie professionnelle des étudiant.e.s après les études : Quels droits pour les artistes ? ; Comment fonctionne le marché de l'art ? ; Travailler avec un curateur ; Travailler avec un galeriste ; Quel rôle pour l'artiste dans les politiques culturelles et la société ? ; La question de la déontologie des différents acteurs et des artistes.

Ces questions, centrées sur le travail de l'artiste en tant que métier, participent à considérer l'étudiant.e-artiste comme un.e futur.e travailleur.euse, comme un.e professionnel.le du monde de l'art. On constate donc également un glissement vers une compréhension de l'artiste en tant que métier à travers le réseau HES, l'obtention de crédits, mais également dans le discours de l'école d'art.

Enfin, afin d'avoir une vision complète du rôle de l'école d'art dans la formation de l'artiste en tant que travailleur.euse, il est également nécessaire d'aborder les liens étroits que l'école d'art entretien avec le capital et le monde de l'entreprise. En effet, à elle seule, la HEAD-Genève renouvelle année après année des partenariats avec des entreprises multinationales et multimillionnaires (BNP-Paribas, Mercedes, Rolex...). Elle est ainsi largement responsable des liens étroits entre l'art et les dynamiques propres au néolibéralisme[26].

Devenir l'artiste travailleur.euse ?

Un réel glissement s'opère ainsi vers la professionnalisation de l'artiste visuel.le, notamment dans les écoles d'art, qui dans le cadre des réformes de Bologne et de l'implantation du système ECTS, se voient encadrées par le réseau de formations professionnalisantes HES-SO. Cependant, une formation en Arts Visuels ne garantit pas aux artistes diplômé.e.s d'obtenir un statut de travailleur.euse, ni des conditions de travail viables similaires aux travailleur.euse.s salarié.e.s. On se retrouve ainsi

26. PIRAUD, Mischa, *op. cit.*, p.344.

face à un nouveau paradoxe : dans le système HES, on met en place des formations Bachelor et Master pour *devenir* artiste, formations qui sont d'ailleurs les plus coûteuses par rapport à d'autres disciplines. En revanche, on considère normal que ces personnes ne puissent pas vivre de leur métier par la suite. La pratique artistique semble structurée sur l'idée que l'art est une activité annexe, notamment du point de vue des revenus et des droits du travail, même si l'identité ou la professionnalisation de la personne n'est pas remise en cause.

De plus, le travail administratif n'est pratiquement jamais enseigné dans le cursus de l'école d'art alors qu'il prend une part grandissante de la pratique des artistes. À la sortie des études, ces dernier.ère.s savent ainsi rarement comment structurer légalement leur pratique ou gérer une comptabilité, savoirs pourtant requis par le système de subventions. Les tâches administratives sont totalement invisibilisées et l'art devient une forme de management individuel, sans que l'artiste soit réellement reconnu.e comme un.e travailleur.euse à part entière. Ainsi, même quand le travail d'exposition ou de création est rémunéré, le travail administratif opéré en amont n'est, lui, jamais reconnu ou rétribué.

LES ENJEUX DE LA RÉMUNÉRATION DU TRAVAIL ARTISTIQUE

Actuellement, la scène des arts visuels semble être sous l'effet d'un double-mouvement contradictoire. D'une part une forte dynamique de professionnalisation est à l'oeuvre à travers l'administrativisation du travail de l'artiste et le système de formation ; de l'autre la non-régulation et la non-rémunération des pratiques artistiques empêchent de considérer cette activité réellement comme un travail.

À Genève, l'économie de l'art (particulièrement pour les structures autogérées ou alternatives, mais également pour les institutions bien établies) se fait presque toujours sur la base d'un travail gratuit. Les institutions de subventionnement prennent majoritairement en compte les coûts de production mais (pratiquement) jamais la rémunération, même symbolique, du travail artistique. Dans un système où *artiste* est vu comme une vocation, justifiant ainsi le travail *par amour*, la production de contenus artistiques est ainsi communément rétribuée sous la forme de l'exposition, de la visibilité du travail. Cette politique culturelle confronte ainsi les artistes à des situations très précaires et oblige (quasi) systématiquement les acteur.rice.s de la scène à cumuler une double activité (artistique et alimentaire). La structure économique de la sphère des arts visuels est ainsi caractérisée par un désalignement. D'une part, l'impression que les possibilités sont grandes, car il existe de nombreuses et variées sources de financement et d'opportunités d'expositions, résidences, etc. De l'autre, un système de subventionnement impliquant que les pratiques artistiques soient des activités à temps partiel, envisagées comme des semi-engagements et que les pratiques curatoriales indépendantes soient des expériences professionnalisantes, ayant pour but d'agir comme tremplins pour entrer par la suite dans des institutions culturelles. Ces activités ne sont ainsi structurellement pas considérées comme étant viables à long terme.

Quelles conditions de vie pour les artistes ?

Plusieurs études ont été menées récemment pour tenter de construire un portrait de l'artiste en Suisse et de sa situation financière[27]. Ces études posent des questions factuelles sur la nature du travail artistique (pourcentages, emploi alimentaire, forme d'exercice de l'activité lucrative), sur la situation des revenus (revenu annuel moyen, composition du revenu en fonction des différentes activités) et sur la protection et la prévoyance sociales (assurances AVS et LPP, indemnités journalières maladie ou accident). Il en ressort de nombreuses informations mettant en exergue la précarité à l'emploi à laquelle sont confronté.e.s les artistes aujourd'hui. Notamment : pour 57% des artistes, la pratique artistique rapporte moins de CHF 10'000.- par année et seuls 1.1% des artistes gagnent CHF 100'000.- ou plus par année de leur pratique artistique. De ce fait, 45% des artistes consacrent jusqu'à 70 % de leur temps à un emploi alimentaire, les revenus issus de leur pratique artistique ne suffisant pas à réunir des conditions matérielles viables. Ainsi, seuls 20% des répondants déclarent pouvoir vivre des revenus de leur art. Cependant, 45.7% des répondants déclarent que leur revenu mensuel brut est inférieur ou égal à 3000 CHF, tous revenus confondus, ce qui est largement en dessous de la moyenne des salaires suisses, située à 6500 CHF mensuels. De plus, concernant les prestations sociales, telles que le chômage, l'assurance Vieillesse et Invalidité (AVS/AI) et l'assurance accident,

27. La première, *Suisse Culture Sociale*, est une étude menée en 2016 sur 2'422 artistes toutes disciplines confondues en Suisse, dont 484 en Arts Visuels. La seconde, *The New artist*, est une étude menée entre octobre 2016 et février 2017 sur 457 artistes visuel.le.s en Suisse. Enfin, *The creative independant*, est une étude menée en 2017 sur 1'016 artistes visuel.le.s dans 52 pays (principalement USA, Canada et France).

les chiffres sont encore plus parlants. Ces études ont démontré que le travail de création et de conception en arts visuels est à 87% non régulé et non soumis à des cotisations et que seuls 42% des répondants déclarent cotiser au 2ème pilier.

Les artistes représentent ainsi une catégorie de population particulièrement précaire et fragile au sein des différentes professions. Pour terminer, l'une de ces études met le doigt sur un point encore plus révélateur de la précarité et des difficultés financières rencontrées dans le cadre d'une pratique artistique. Près d'un tiers des artistes répondant.e.s déclarent réinvestir plus de la moitié de leurs revenus dans leur pratique artistique. Ces chiffres sont ainsi révélateurs d'un large fossé entre les professions ou activités dites-classiques et les pratiques artistiques, qui, en raison de leur (non)encadrement juridique et de leur (non)rémunération, ne peuvent que rarement être considérées comme des activités principales ou à temps plein.

Un manque de statut légal

En questionnant la non-rémunération des artistes, on arrive très rapidement au constat que les difficultés rencontrées dans la revendication d'une rémunération juste du travail artistique sont en grande partie liées à l'inexistence d'un statut légal pouvant encadrer cette activité.

En Suisse, un.e travailleur.euse dit-classique a deux manières de considérer son travail : le statut d'indépendant.e ou celui de salarié.e. En revanche, il n'existe aucune législation ou réglementation régissant le travail artistique dans le secteur des arts visuels, ce qui implique que les artistes ne sont souvent au bénéfice d'aucun statut légal de travailleur.euse pour leur activité. Occupant pour la plupart un emploi alimentaire pour gagner leur vie, ce sont ces activités salariées en dehors de la pratique artistique qui leur confèrent des droits et des prestations sociales. En revanche, ces

dernières étant des activités à temps partiel, elles ne sont jamais suffisantes pour garantir une protection sociale correcte à long terme. La pratique artistique réside ainsi en dehors de tout cadre légal régissant l'activité. Lors d'une discussion avec Anne Papilloud, secrétaire générale du Syndicat Suisse-Romand du Spectacle, ce manque de législation dans les arts visuels, notamment à propos des formes de collaborations, est au coeur de l'échange. Pour elle, l'un des problèmes principaux est qu'actuellement, la plupart des acteur.rice.s du milieu culturel considèrent normal et légitime de rémunérer les artistes, mais aucune loi ou règlement ne fixe dans la loi l'obligation de respecter certaines conditions. Elle affirme cependant être convaincue qu'une fois que ces conditions seront établies, les gens s'y réfèreront car cela leur sera largement favorable à titre personnel.

Concernant la prévoyance professionnelle, le service culturel genevois a dédié une partie de son travail à ce sujet dans le domaine des arts ces dernières années. Ainsi, suite à une modification du règlement d'application de la loi sur les assurances sociales survenue à Genève en 2013, les arts visuels sont l'un des seul domaine d'activité pour lequel les cotisations doivent être versées à partir du premier franc de revenu, contrairement aux 1750 CHF mensuels pour les autres domaines d'activité. Dès le premier franc de revenu, un.e artiste est donc obligé de s'acquitter des cotisations sociales. En revanche, comme personne n'est rémunéré systématiquement, le fait de pouvoir cotiser ne change pas la situation financière des artistes, ni le statut de leur travail.

Indépendance, salariat et association

En Suisse, les deux types de statut de travail disponibles – l'indépendance et le salariat – ne sont généralement pas des statuts favorables au travail artistique. L'indépendance requiert un certain montant de revenu annuel afin d'être rentable et impose de

renoncer aux prestations et assurances sociales. La rémunération des artistes n'étant déjà pas un acquis, engager les artistes représente des charges administratives pour les espaces d'art et lieux culturels qui écartent ainsi souvent l'option du salariat. La grande majorité des pratiques artistiques réside ainsi en dehors de tout cadre légal. Le modèle généralement adopté par les artistes est de travailler de manière non-rémunérée – ou rémunérée mais non-déclarée – dans son travail artistique et d'avoir un emploi alimentaire permettant de cotiser aux assurances sociales et d'avoir accès au chômage notamment. Comme il n'y a généralement pas ou peu de rémunération, aucun statut n'existe pour qualifier le travail artistique, ce qui alimente le fait que la pratique ne soit jamais ou très peu rémunérée. Enfin, en l'absence de statut de travail, les artistes, même s'ils sont rémunérés, sont payé.e.s systématiquement au noir par les espaces et institutions.

Cette situation pourrait néanmoins être redressée par une solution adoptée par quelques practicien.ne.s et défendue notamment par Anne Papilloud : la mise en association, sur le modèle des compagnies de théâtre. Il s'agit d'entreprendre les démarches nécessaires permettant aux artistes de se salarier par le biais d'une association à buts non-lucratifs. Dotée d'une administration extérieure, une association peut en effet prendre en charge tous les revenus (bourses, aides à la productions, prix, ventes, etc.) et les reverser sous forme de salaires, alors soumis aux cotisations. Cette démarche de transformation d'une activité non-régulée en salariat peut être considérée comme une béquille du système. Toutefois, cette option requiert des compétences administratives, légales et comptables difficiles à réunir individuellement, ce qui décourage plus d'un.e artiste.

Le droit au chômage pour les artistes n'étant actuellement pas disponible pour une pratique non-salariée, la mise en association représente

une manière de pouvoir toucher les prestations de chômage de sa pratique artistique. Un travail mené par les autorités afin d'en faciliter l'accès aux artistes a débouché sur une loi fédérale légiférant que les deux premiers mois de travail comptent double dans le domaine artistique. En revanche, comme le chômage ne peut être touché que par des travailleur.euse.s salarié.e.s, cette loi n'affecte pas les plasticien.ne.s, mais uniquement le domaine des arts vivants, dans lequel les artistes sont presque toujours salarié.e.s par les compagnies. En l'absence de régulation des revenus du travail artistique, cette inaccessibilité touche également la prévoyance professionnelle (LPP)[28]. En effet, un statut de travailleur.euse est requis pour pouvoir cotiser à ce second pilier, ce qui n'est que rarement le cas pour les plasticien.ne.s. Dans ce domaine, en l'absence de contrat de travail une personne ne peut disposer du chômage ou cotiser qu'à partir de son emploi alimentaire. Structurer la scène des arts visuels sur le modèle des associations permettrait ainsi de pouvoir se salarier et d'accéder aux prestations sociales et de chômage après un certain temps de travail ou un certain nombre de mandats.

Arts vivants et arts visuels

Mener une recherche sur la problématique de la non-rémunération des artistes en arts visuels mène très naturellement à une comparaison avec la situation du domaine des arts vivants. Alors que plus personne ne questionne la légitimité de rémunérer les comédien.ne.s lorsqu'il.elle.s jouent ou même lorsqu'il.elle.s répètent, l'artiste visuel.le n'est encore que rarement considéré.e comme un.e travailleur.euse. Il semble en effet normal qu'un.e diplômé.e de la

28. Conjointement au premier pilier (assurance vieillesse et invalidité), la prévoyance professionnelle permet aux assurés de maintenir leur niveau de vie habituel en cas de vieillesse ou d'invalidité. Ce second pilier est une assurance obligatoire pour toutes les personnes dont le salaire annuel est supérieur à 21'330 CHF.

HETSR (Haute Ecole de Théâtre en Suisse Romande) gagne sa vie grâce au théâtre – et au chômage – et qu'un.e artiste issu de la HEAD doive gagner sa vie à l'aide d'un emploi alimentaire.

Les différences entre les arts visuels et les arts vivants peuvent s'expliquer par l'ancienneté du travail mené par les arts de la scène, afin de se structurer autour de contrats de travail. De fait, étant constitué de salarié.e.s, le secteur est beaucoup plus facile à défendre et à représenter, dans ce cas par une association professionnelle (SSRS)[29]. Ainsi, on comprend que ce n'est pas la nature solitaire du travail en arts visuels qui alimenterait les difficultés à revendiquer un statut et une rémunération de manière unilatérale, car les pratiques en elles-mêmes ne sont pas si différentes l'une de l'autre. La différence principale est que l'un des groupes travaille comme salarié et l'autre comme indépendant ou sans statut. Le travail salarié étant plus facile à défendre, c'est ce groupe qui profite aujourd'hui des conditions de travail les plus favorables. Cela confirme le besoin de penser la scène des arts visuels sur le modèle du salariat, par la mise en association. Il est en effet impossible de se mettre d'accord collectivement sur des revenus d'indépendant.e, en revanche, si une association joue le rôle de l'employeur.euse, il serait alors possible de se mettre d'accord sur le prix du travail.

La différence entre les arts vivants et les arts visuels porte également sur le moment pris en charge par les soutiens et subventions. De fait, dans les arts vivants, le travail de création et de répétition est subventionné en plus du moment de représentation. Au contraire, dans les arts visuels, le travail de concep-

29. Créé en 1957 afin de défendre et informer ses membres sur leurs droits et devoirs, le Syndicat Suisse Romand du Spectacle est un organisme qui regroupe les professionnels du spectacle vivant et enregistré en Suisse romande. L'un de ses buts est la reconnaissance des professions de la scène et de l'audiovisuel pour les assurances sociales.

tion, en amont de celui de l'exposition est invisibilisé, tant aux yeux du public qu'à ceux (volontairement fermés ?), de l'espace d'exposition. Le.la plasticien.ne doit donc prendre seul.e en charge les frais induits par la création : location d'un espace d'atelier, achat des matériaux, temps de travail à disposition. Enfin, dans les arts vivants, les membres de la scène sont au bénéfice d'un statut de salarié.e et leurs droits sont protégés par un syndicat et des conventions collectives. Pour les deux domaines toutefois, le travail effectué en amont (celui de l'apprentissage du texte pour les comédien.ne.s et celui de la conceptualisation pour les plasticien.ne.s) est toujours invisibilisé et n'est que difficilement considéré comme du travail, ce qui l'empêche d'être rémunéré.

La revendication d'une rémunération du travail artistique semble ainsi également contenir une demande de rétribution des moments de création, de recherche, de réflexion. Comment ainsi penser la rémunération sans segmenter l'activité en *réflexion-production-représentation* et trouver des moyens de prendre en charge l'activité dans son entier ? On pourrait revendiquer plus de continuité entre ces espaces et moments fragmentés, en introduisant par exemple des systèmes d'honoraires ou de cachets pour la conception, complétés par une rémunération horaire lors de l'exécution ou du montage.

Questionner les modes de fonctionnement des arts vivants permet ainsi de réfléchir aux structures qui existent ou non dans les arts visuels. Prendre exemple sur la manière dont s'est construit le domaine des arts vivant permettrait à celui de l'art contemporain de revendiquer de meilleurs droits et conditions de travail. Finalement, une différence entre les arts visuels et les arts vivants est peut-être également située au niveau du type d'expérience pour le spectateur. Alors que le théâtre peut représenter plus facilement une culture-divertissement, une expérience de consommation de bien culturel, les arts visuels ont une image

plus élitiste, moins accessible, ce qui participe peut-être à expliquer les différences quant à la manière de le rémunérer – ou de trouver légitime sa rémunération de la part du public.

PRISES DE POSITIONS

Espaces et institutions

A Genève, quelques organisations et institutions se sont récemment déclarées en faveur de la rémunération des artistes, mais très peu d'espaces d'art sont allés jusqu'à prendre position publiquement ou à introduire de réelles clauses à leurs budgets de fonctionnement.

Depuis peu, Le Centre d'Art Contemporain de Genève (CAC) dédie une partie de son budget à la rémunération des artistes, tout comme Forde et Zabriskie Point, deux espaces dits-indépendants. Un article issu d'une recherche menée par Samuel Schellenberg pour *Le Courrier*[30], corobore ces informations et rend publique la discussion. Ces espaces versent un cachet aux artistes en plus des frais de production, point important dans la revendication d'une rémunération. Afin de considérer la rémunération réellement comme une rétribution, il est nécessaire de séparer la somme dédiée à cette dernière de celle prévue pour les frais de production. Appréhender l'artiste comme un.e travailleur.euse nécessite de rémunérer son travail en tant que tel et non sous la forme d'un remboursement de note de frais par exemple. Dans le cas des espaces ayant pris position, les frais de production et de rémunération sont bien séparés. Néanmoins, les artistes ne sont pas systématiquement engagé.e.s et salarié.e.s, ce qui les empêche de cotiser aux assu-

30. Pour plus de résultats, voir l'enquête menée par Samuel Schellenberg pour le quotidien Le Courrier. SCHELLENBERG, Samuel, «#paietonartiste», Le Courrier, (2018, 28 mars). Repéré à www.lecourrier.ch/2018/03/28/paietonartiste

rances sociales. Ces espaces s'engagent ainsi dans une première partie de la démarche, mais en occultant la question de l'engagement, ils n'accordent toujours pas de statut de travailleur.euse à l'artiste. En Suisse alémanique, les Kunsthalle de Bâle et de Berne ont également pris position sur la rémunération et paient dorénavant des cachets. À Genève, plusieurs institutions étant au bénéfice de conventions de subventionnement par la Ville ne dédient toujours pas de part de leur budget à la rémunération, même symbolique, du travail artistique : parmi elles, le MAMCO, Halle Nord, le Centre de la Photographie ou le Centre d'Édition Contemporaine, bien que certaines soient en réflexion. Au niveau fédéral, Pro Helvetia[31] s'est déjà prononcé en faveur de la rémunération du travail artistique et l'Office Fédéral de la Culture a également intégré la rémunération des artistes dans le cadre du message de la Confédération pour la culture[32].

Créée en 1966, Visarte est l'association professionnelle syndicale des artistes visuel.le.s en Suisse. Présente dans tous les cantons, elle a pour but de jouer un rôle de représentation de leurs intérêts aux niveaux politique et social. De plus, Visarte propose un service d'entraide pour les artistes, notamment en situation d'invalidité

31. Pro Helvetia est l'organisme d'encouragement de la culture de la Confédération Helvétique. Il soutient et finance des projets dans les différents domaines de la création. Site web : www.prohelvetia.ch/fr

32. En décembre 2009, le Parlement suisse a adopté la nouvelle *loi sur l'encouragement de la culture* (LEC). Cette dernière prévoit notamment qu'un message sur le financement des activités culturelles de la Confédération (message culture) définisse la politique culturelle de la Confédération pour une période de quatre ans. Ce message structure ainsi à la fois les moyens financiers qui sont mis à disposition pendant cette période que les engagements qui doivent être pris par les divers.e.s acteur.rice.s et institutions en faveur d'une amélioration des conditions de la culture en Suisse. Un nouveau message a été publié en mai 2019 et ce dernier comporte un billet sur la rémunération des artistes, il devra être discuté puis accepté après consultation, pour entrer en vigueur en 2021. Site web : www.bak.admin.ch/bak/fr/home/actualites/nsb-news.msg-id-75271.html

ou d'inactivité, un service de soutien juridique et organise périodiquement des expositions. Néanmoins, l'importance de ces activités ainsi que leur fréquence varie fortement d'un canton à l'autre, surtout entre la Suisse alémanique et la Suisse romande. Depuis peu, l'association propose un barème permettant de calculer le taux horaire qu'un.e artiste peut demander à l'institution privée ou publique exposant son travail. Visarte a également publié un guide de la rémunération de prestations d'artistes visuel.le.s, qui invite les professionnel.le.s du milieu artistique à se familiariser à la question de la rémunération. « En publiant ces recommandations, l'association professionnelle des arts visuels, souhaite sensibiliser les organisateurs et commissaires d'expositions ainsi que les institutions à rémunérer équitablement les artistes qui exposent »[33].

Néanmoins, plusieurs problèmes entrent en jeu dans la mise en application de ce barème, notamment l'un des facteurs déterminant pour le calcul de la rémunération, basé sur le nombre de visiteur.euse.s de l'exposition. De plus, le barème ayant été créé sans consultation des acteur.rice.s culturel.le.s, il est largement remis en question par nombreux.euses artistes et militant.e.s.

Initiatives collectives et artistiques en Suisse

Du côté de la scène artistique, plusieurs initiatives ont été lancées par des artistes et collectifs pour plus de régulation du travail artistique. La demande transversale étant celle d'être rémunéré en tant qu'artiste, les propositions sont notamment d'introduire des conditions dans les conventions de subventionnement quant à la rémunération du travail artistique, par le biais de barèmes et de contrats entre les artistes et les institutions ou espaces d'exposition.

33. Issu de la publication de Visarte encourageant les artistes et acteur.rice.s culturel.le.s à rémunérer les artistes, disponible sur le site web de Visarte : www.visarte.ch/wp-content/uploads/2018/06/visarte_leitlinie_web.pdf

En Suisse, le collectif Wages For Wages Against[34] est peut-être celui ayant la voix la plus forte. Le collectif thématise la non-rémunération des artistes dans des contextes artistiques et de représentation. Pour Ramaya Tegegne, artiste et organisatrice culturelle ayant créé la campagne Wages For Wages Against en 2016, le projet est celui de combattre le silence gravitant autour de la rémunération dans le domaine des arts visuels. L'idée prend forme dans le cadre d'une exposition à la Kunsthalle de Zurich, pour laquelle l'artiste décide d'utiliser la visibilité de cette institution et les moyens mis à disposition pour lancer la campagne. Tout d'abord, elle envoie à tous les artistes de l'exposition un questionnaire sur les conditions financières de leur contribution et en général sur leur situation financière personnelle. Elle conduit également une série d'entretiens plus approfondis avec des responsables de lieux artistiques, des artistes et l'organisatrice de W.A.G.E. à New York. La question transversale est simplement de demander pourquoi les artistes ne sont pas payés. Ces interviews sont alors publiées dans un livret distribué gratuitement aux visiteur.euse.s de l'exposition. Aujourd'hui, Wages For Wages Against agit comme collectif militant et nomade, à la fois invité pour des conférences dans des espaces culturels et à la fois agissant par le moyen d'actions militantes et politiques.

Le collectif d'artistes Rosa Brux[35] à Genève joue également un rôle important dans la diffusion de la

34. *Wages For Wages Against* est une campagne lancée en mars 2017 par l'artiste Ramaya Tegegne, revendiquant le paiement systématique de cachets aux artistes et travailleur.euse.s de l'art produisant des projets dans les institutions à but non-lucratif en Suisse. La campagne est aujourd'hui portée par Tiphanie Blanc, Lauren Huret, Tatiana Rihs et Ramaya Tegegne. Site web : www.wagesforwagesagainst.org

35. Rosa Brux est un collectif d'artistes créé en 2012 et formé par Clovis Duran, Jeanne Gillard, Nicolas Rivet. Le collectif organise des expositions et événements et sa pratique évolue autour de questions de politiques et sociales. Site web : www.rosabrux.org

revendication, notamment par le biais de la mise en place de Artist's Rights[36], une permanence juridique pour les artistes, organisée en collaboration avec l'association d'avocats Lab-of-arts. Le collectif Rosa Brux a également organisé une table ronde, *Où en sommes nous avec le droit des artistes ?* dans le cadre de son exposition *Essayer encore, Rater encore, Rater mieux* au Commun en septembre 2018. Lors de cette table ronde, plusieurs acteur.rice.s clés[37] de la scène des arts visuels en Suisse romande étaient invité.e.s à prendre la parole au sujet des droits et de la rémunération des artistes[38].

Plus récemment, le GARAGE[39] (Groupe d'Action pour la Rémunération des Artistes* à GEnève) s'est créé en septembre 2018. Le mouvement a été lancé par plusieurs personnes sous l'impulsion de Wages For Wages Against dans le but d'interpeller les autorités genevoises sur la question du statut du travail des artistes visuel.le.s et de leur rémunération. Après plusieurs initiatives, débats et expositions, les représentant.e.s politiques pour la culture à Genève semblent en effet entendre les revendications du débat sur la non-rémunération des artistes. Suite à la table ronde organisée par Rosa Brux dans le cadre de leur exposition *Essayer encore, rater encore, rater mieux*, ainsi qu'à plusieurs actions symboliques de

36. Artist's Rights est une permanence juridique organisée deux fois par mois dans le but d'informer les artistes sur leurs droits. Le projet est mené par le collectif de juristes Lab-of-Art ainsi que le collectif d'artistes Rosa Brux. Site web : www.lab-of-arts.com

37. Thierry Apotheloz (Conseiller d'État charge de la cohésion sociale), Samuel Schellenberg (Journaliste culturel au Courrier), Virginie Keller (Cheffe du service culturel de la Ville de Genève), Olivier Kaeser (Directeur du Centre culturel suisse de Paris) et Patrick Gosatti (Responsable des arts visuels pour ProHelvetia).

38. Un procès-verbal de cette table ronde est disponible à l'adresse suivante : www.rosabrux.org/wp-content/uploads/2018/12/PV_Ou_en_sommes_nous_avec_le_droit_des_artistes.pdf

39. Site web : www.garageneve.tumblr.com

Wages For Wages Against, les principaux interlocuteurs ne peuvent plus déclarer ne pas être au courant - ou n'avoir jamais pensé à la question. Considérant qu'il est urgent de parler de rémunération et du besoin d'encadrement légal pour la pratique artistique en arts visuels, le champ d'action du GARAGE est restreint aux organismes de subvention genevois, qui prennent en charge la production mais pas (ou pratiquement jamais) la rémunération. Les revendications ne s'adressent pas aux espaces marchands, bien que ces derniers seront évidemment impactés dans le processus. Les premiers adressés sont les autorités municipales et cantonales, instances ayant le plus d'impact et d'emprise sur la scène artistique contemporaine, que cela soit par le biais de subventions directes ou indirectes. En effet, la manière dont est structurée la création à Genève implique que toute personne dans le domaine culturel soie touchée d'une manière ou d'une autre, à un moment ou un autre, par une subvention étatique. Il semble ainsi logique de commencer par la Ville, réseau « tentaculaire » atteignant presque toutes les personnes et structures. Depuis le mois de janvier 2019, le GARAGE est administré par un groupe de sept délégués, tou.te.s artistes ou organisateur. rice.s culturel.le.s. Une Lettre Ouverte[40], publiée le 7 janvier 2019, demande notamment la création d'une législation agissant sur les subventions pour la culture, afin d'y intégrer la rémunération des artistes à travers la mise en place d'une somme d'argent distincte du budget de production. Les activités du GARAGE sont constituées de deux volets : d'une part un travail avec la ville, de l'autre une activité de sensibilisation de la scène artistique. Dans cette optique, des rencontres mensuelles sont organisées tous les premiers mardis du mois afin de pouvoir échanger de manière informelle sur des expériences, partager des informations et

40. La Lettre Ouverte est disponible à l'adresse suivante : www.garageneve.tumblr.com

permettre aux délégués de faire état de l'avancée du travail avec la Ville et de prendre connaissance des réalités et avis du terrain.

Au delà du contexte suisse : W.A.G.E. et projets similaires

Dans le monde, plusieurs initiatives vont dans le sens de plus de régulation de l'activité artistique. Certaines d'entre-elles proposent des barèmes de rémunération, comme c'est le cas de W.A.G.E. aux États-Unis, d'autres instaurent des conditions visant à encourager la rémunération dans leurs politiques de subventionnement, comme le Mondriaan Fonds aux Pays-Bas. Ces deux projets sont en place et en marche depuis un certain nombre d'années et ont montré des résultats largement positifs ce pourquoi ils sont détaillés plus ici.

W.A.G.E. (Working Artists and a Greater Economy)[41] est probablement l'interlocuteur le plus identifié en matière de revendication d'une amélioration du statut de l'artiste par le biais de sa rémunération. Lise Soskolne, l'administratrice principale de W.A.G.E. décrit son travail comme « une action critique et importante pour redéfinir la relation entre les artistes et les institutions, en tant que relation de travail et non plus comme une relation de charité »[42]. Le projet émerge en 2008 avec pour première revendication la dénonciation du fait que les artistes sont payé.e.s en exposition au lieu de l'être en argent, ce qui impose à beaucoup de vivre dans une relative précarité matérielle. Le slogan est alors « To be paid for cultural value in capital value »[43] [être payé.e pour du capital culturel en capital économique]. Le but du projet est donc de réguler le travail artistique

41. Site web : www.wageforwork.com

42. WAGE, « Two Paradoxes, One Reversal and an Impasse : On Organizing the Labor of Artists», *Blackout 0 : Art Labour*, 2017, p.5. Traduction personnelle.

43. *Ibid*., p.6.

à travers le paiement de cachets symboliques pour les artistes par les institutions à buts non-lucratifs. W.A.G.E. a ainsi mis en place un système de certification pour les espaces s'engageant à dédier 0.2% de leur budget annuel opérationnel aux cachets pour les artistes. Depuis 2014, année de lancement de la certification, plus d'une cinquantaine d'institutions se sont engagées et sont à ce jour certifiées par l'organisation, qui devrait bientôt lancer son système de certifications en Europe.

Le but de W.A.G.E. est de dés-exceptionaliser le travail de l'artiste. Dans ce cadre, le travail de l'organisation peut aujourd'hui être schématisé en plusieurs points : un travail de persuasion des artistes que ce qu'ils font est du travail ; la création d'une politique que l'État refuse de prendre en charge par le biais de la mise en place de guides et d'un barème de rémunération ; la création d'un système de certification ; et plus récemment, la mise en réseau des artistes afin qu'ils puissent agir ensemble comme levier sur les institutions. Le but est ainsi de construire un mouvement organisé autour du travail, dans un domaine qui n'a pas (encore) la conviction *d'être* du travail. A l'automne 2018, est lancé WAGENCY, un outil agissant comme mécanisme d'auto-régulation des artistes afin d'instaurer une solidarité politique et économique entre eux.elles. Le programme sert d'interlocuteur et d'interface entre les artistes et les institutions dans leur négociations sur les conditions de l'exposition. Il incite les artistes à retenir le travail, à mettre en place des boycotts des espaces, si la rémunération n'est pas garantie. Le but est d'agir comme moyen de pression, jusqu'à ce que ces dernières s'engagent à respecter les conditions instaurées par W.A.G.E.

W.A.G.E. est partiellement inspiré de CARFAC[44], un système de rémunération des artistes mis en place par l'Etat au Canada dans les années 1990, régulant l'activité artistique par l'application d'un barème de

44. Site web : www.carfac.ca/fr/outils

rémunération et de directives d'engagement notamment. L'association défend également les droits économiques et juridiques des artistes.

Récemment, le Mondriaan Fonds[45] aux Pays-Bas, fond public soutenant les projets culturels au même titre que Pro Helvetia en Suisse, a modifié ses conditions de subventions en instaurant de nouvelles directives, incitant les institutions et espaces d'art à rémunérer les artistes. Le Mondriaan Fonds a mis en place une directive sur les salaires des artistes, comprenant un calculateur d'honoraire d'exposition. Ce dernier prend en compte trois critères : la durée de l'exposition, la création ou non d'une pièce pour l'occasion, ainsi que le nombre de participants à l'exposition. Pour encourager le respect de ce barème, le Mondriaan Fonds a instauré une politique de subventionnement, afin de rembourser partiellement les frais d'honoraires des espaces qui se conforment à la directive et versent un salaire aux artistes. Si 50% au moins de la somme recommandée par le barème est versée à l'artiste, l'espace reçoit une subvention. De surcroit, plus le pourcentage du montant recommandé est élevé, plus la subvention accordée est importante. Il est également inscrit dans les conditions d'octroi pour un soutien que tou.te.s les artistes impliqué.e.s dans un projet doivent être rémunéré.e.s par l'espace d'art, l'institution ou le.la bénéficiaire du soutien, et cela par un montant correspondant à la charge de travail effectuée.

Pour terminer, d'autres modèles ont également été développés afin de thématiser le statut et la non-rémunération des artistes. En Belgique, le choix a été d'encadrer légalement les pratiques artistiques sous la forme d'un statut légal d'artiste, permettant d'avoir accès à des conditions particulières pour la protection sociale. En France, le groupe *Économie*

45. Site web : www.mondriaanfonds.nl/en/application/experimenteerreglementV

solidaire de l'art[46] joue un rôle militant et a établi une charte, tout comme le collectif *Precarious Workers Brigade*[47] en Angleterre. Enfin, des modèles de répartitions de la valeur marchande de l'art ont été développés afin de penser à une meilleure répartition du capital. C'est notamment le cas de Daniel Blochwitz dont le schéma[48] propose la mise en place d'un fond syndical permettant de mettre à disposition un salaire de subsistance aux artistes. Il s'agit d'un modèle de solidarité, qui tente de redistribuer une partie des gains financiers liés à la vente d'œuvres d'art, afin de venir en aide aux artistes dont la pratique ne leur permet par de réunir des conditions matérielles suffisantes.

PRINCIPAUX ARGUMENTS

Afin de comprendre et de jeter les bases du débat qui anime la scène artistique, il est à présent nécessaire de développer quelques arguments en faveur de la rémunération des artistes, ainsi que ceux soulevés par les opposant.e.s.

> « À part le travail domestique et de soins, l'art est l'industrie dans laquelle il y a le plus de travail non rémunéré. Cette dernière se nourrit du temps et de l'énergie de stagiaires non rémunéré.e.s et d'acteur.rice.s qui s'auto-exploitent à presque tous les niveaux et dans presque toutes les fonctions. Le travail gratuit et l'exploitation agissent comme une matière noire invisible, qui alimente le secteur culturel. »[49]

46. Site web : www.economiesolidairedelart.net

47. Site Web : www.precariousworkersbrigade.tumblr.com

48. BLOCHWIST, Daniel, « Artists Union Fund for a Living Wage », *The Art Leaks Gazette*, n°1, 2014, pp.81-82. Repéré à www.art-leaks.org/artleaks-gazette

49. STEYERL, Hito, « Politics of Arts : Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy », *e-flux journal*, n°21, 2010, p.3. Traduction personnelle.

Dans un musée ou une grande institution, l'artiste est souvent l'unique personne à ne pas être rémunérée pour son travail (la liste des métiers à l'oeuvre dans le cas d'une institution est longue : directeur.trice, responsable de la communication, graphiste, monteur.euse, technicien.ne, gardien.ne, curateur.rice, conservateur.rice, etc.). De plus, l'artiste a à sa charge toute une palette de travail administratif (visites, mise en place de budget, écriture de textes, rendez-vous, mailing, etc.), similaire à celui des membres de l'institution, mais totalement invisibilisé et en addition à son travail de création. Même quand l'artiste est rémunéré.e pour sa pratique, cette portion invisible de son travail n'est elle, jamais rémunérée.

La situation financière du travail des artistes est basée sur un implicite : celui que l'artiste peut vendre son travail et ainsi se rémunérer dans un second temps, grâce à la visibilisation et la valorisation offertes par l'exposition. En revanche, dans un espace d'exposition non-marchand (musée, espace-off, institution, Kunsthalle), rien ne *garantit* que l'oeuvre de l'artiste va générer des ventes par la suite. De plus, cet implicite est en décalage avec la réalité du marché, qui n'intègre que très difficilement certaines pratiques : conceptuelles, politiquement engagées, performatives, centrées sur la recherche et non sur des objets, etc. D'autres paramètres sont également à prendre en compte : de nombreux.euses artistes font le choix de ne pas intégrer le marché pour des raisons éthiques ou politiques.

Les personnes trouvant illégitime la rémunération des artistes sous-entendent que ces dernier.ère.s peuvent vendre leur travail pour gagner de l'argent et ainsi se rémunérer. En revanche, actuellement, une grande majorité des pratiques contemporaines a lieu dans des petites institutions ou structures non-marchandes, comme les espaces indépendants – ou espaces off en Suisse. D'ailleurs, la démarche de demander une rémunération s'adresse (et est adressée

par) principalement à des artistes dont les pratiques s'insèrent difficilement sur le marché. Considérant qu'une grande majorité des pratiques contemporaines sont aujourd'hui non-marchandes, le débat sur la rémunération adresse ainsi la question légitime de *que faire* ou *comment traiter ces artistes qui n'ont pas leur place sur le marché de l'art ?* De plus, le musée est toujours basé sur le mythe de l'artiste exceptionnel (qui d'ailleurs est souvent un homme blanc), ce qui contribue à alimenter une image de l'artiste ne nécessitant pas de rémunération pour vivre et empêche donc de considérer les practicien.ne.s comme des travailleur.euse.s.

Une autre critique fréquemment entendue est que les artistes sont déjà beaucoup soutenus. Cependant, les subventions dont peuvent bénéficier les artistes, bien qu'elles soient effectivement plus nombreuses en Suisse que dans d'autres contextes, prennent majoritairement en compte la production et très rarement la rémunération comme mentionné plus haut. La rémunération par l'exposition souvent argumentée par les sceptiques, bien qu'elle soit importante dans le circuit artistique, ne permet pas quant à elle de prendre en charge les dépenses de la vie quotidienne. Cette croyance alimente en outre une figure mystifée de l'artiste qui aurait besoin de vivre dans la précarité et l'urgence afin de pouvoir créer.

La figure fantasmée de l'artiste engendre également une critique de la rémunération articulée autour de la peur de brider ou d'empêcher la liberté de la création. Ces doutes entrent toutefois en contradiction avec les réalités de l'artiste qui, dans le système actuel, n'est pas plus libre que s'il était payé, étant dépendant d'une autre activité rémunératrice afin de pouvoir assurer ses conditions matérielles de vie et sa pratique artistique. Dans ce mythe de l'artiste et des conditions de la création règne ainsi également l'invisibilisation de la manière dont les artistes obtiennent leurs moyens de vie et de production. Enfin, la peur

que l'artiste perde sa liberté créatrice s'il était rémunéré fait écho à l'image d'un.e artiste d'État, soumis.e à une idéologie politique et participant à une culture propagandiste.

Le système actuel implique donc que les artistes financent très souvent eux-mêmes leur pratique. Lorsque dans une exposition, l'artiste n'est pas rémunéré, il.elle n'est pas considéré.e comme un.e travailleur.euse, mais en plus, il.elle est très fréquemment obligé.e de dépenser une partie de ses revenus issus de son emploi alimentaire dans sa pratique artistique. Une pré-sélection des personnes pouvant se permettre d'exercer une telle activité est ainsi faite naturellement : il s'agit le plus souvent de personnes blanches et issues des classes moyennes à supérieures. *Artiste* n'étant pas une activité reconnue comme lucrative, nombreux.euses sont ceux.celles qui n'ont simplement pas accès aux *mondes de l'art* en tant que practicien.ne.s. Les raisons empêchant ces dernier.ère.s d'investir dans une pratique spéculative sont nombreuses : manque de fonds propres, de soutien familial, d'un emploi alimentaire suffisamment rémunéré, flexible et à temps partiel, d'une possibilité de garde des enfants, etc. Rémunérer la pratique artistique permettrait ainsi, sur le long terme, de donner accès à ce type d'activité, même non-marchande, à de nombreuses personnes qui ne peuvent simplement pas envisager d'être artiste sans pouvoir en vivre.

De la part des acteur.rice.s culturel.le.s, l'une des crainte importante est la mise en danger voire la disparition de certains lieux et initiatives si une régulation trop forte quant à la rémunération des artistes venait à s'appliquer sur leur fonctionnement. Certains projets et espaces fonctionnant grâce à un nombre élevé de travailleur.euse.s bénévoles, si ces dernier.ère.s venaient à être obligatoirement rémunéré.e.s, ces espaces n'en auraient pas les moyens et seraient obligés de réduire

leur programmation ou leur nombre d'effectif. De plus, dans la manière dont sont administrés les différents offices et départements étatiques, de nombreux postes de contrôles sont créés afin de vérifier les frais des différents départements et ainsi minimiser les coûts. Dans le domaine de la culture, cette dynamique engendre les lourdes contraintes administratives imposées aux artistes, afin de contrôler la véracité et le bon usage des sommes allouées notamment. Dans le cadre de la création de nouvelles régulations pour la rémunération des artistes, il est ainsi important d'être vigilant à ce qu'un contrôle encore plus fort de la part de l'État et une réduction des subventions ne soient pas engendrés. L'une des manières de canaliser ce point peut alors être de considérer la rémunération non pas comme une demande *d'augmentation de régulation*, mais comme la *création de protections* des artistes et de leur travail, dans le but d'assurer des conditions de vie et de travail dignes et respectueuse pour tou. te.s. Penser la régulation comme une protection induit la création de cadres juridiques pouvant encadrer l'activité plutôt que l'obligation légale de rémunérer.

Plusieurs artistes émettent également des résistances quant à la démarche de rémunérer le travail artistique. L'un des arguments est que cela confirmerait l'insertion de l'art dans les logiques néolibérales du marché et de l'organisation du travail, alors qu'une très large part de l'activité artistique y est déjà fortement imbriquée. De fait, de par son système de vente notamment, la sphère artistique est très profondément ancrée dans les logiques du marché et alimente une industrie du luxe multimilliardaire. La critique est ainsi d'ancrer le dernier aspect de la sphère artistique n'étant pas calqué sur les dynamiques marchandes du système néo-libéral – à savoir la rémunération de ce travail – sur cette économie, alors que les mondes de l'art y sont déjà effectivement presque entièrement alignés.

Il parait ainsi légitime de se demander *pourquoi*

désirer faire reconnaître la pratique artistique comme un travail et ne pas plutôt reconsidérer l'idée-même de travail, en plaçant la sphère de l'art au delà des logiques imposées par le modèle capitaliste ? L'idée est ainsi d'appréhender l'activité artistique comme un mode d'expression pouvant échapper aux dynamiques néolibérales et à ses modes de reproduction. Dans ce cadre, certain.e.s posent la question de la possibilité d'être rémunéré.e pour un non-travail et défendent que « l'art considéré en tant que travail devient quelque chose que l'on achète et vend, une marchandisation de l'expérience, de la connaissance, des sens, des possibilités, (...), de la vie elle-même »[50]. De même, alors que le système dominant est celui de la subvention, des retenues sont émises par rapport à ce système et à son implication dans l'institutionnalisation et l'aplanissement des pratiques artistiques critiques.

Dans le cadre de nombreuses discussions sur la mise en place de modes de régulations, il ressort la même contradiction : l'envie de pouvoir vivre de sa pratique artistique mais le besoin de résister à la professionnalisation et à la régulation de l'activité. La rémunération du travail artistique, par le moyen de barèmes ou de grilles salariales, peut ainsi ne pas être l'unique réponse adéquate à la précarité des membres de la scène artistique. En effet, une rémunération par barème serait en principe toujours partielle, le travail de l'artiste n'étant pas quantifiable en terme de temps, de quantité ou même de montants. Des modèles redéfinissant entièrement la valeur de l'activité, comme c'est le cas du Revenu de Base Inconditionnel sur lequel nous reviendrons plus tard, pourraient alors considérer la rémunération comme un soutien à la pratique plus que comme un salaire.

50. GIL FLOOD, Patricio, *School of Non-Work*, Genève : Macaco Press, 2017.

Finalement, les réponses politiques ainsi que celles des directions d'institutions sur la revendication de l'implantation d'un système de rémunération des artistes à Genève se résument la majorité du temps au fait que les sommes d'argent allouées à la culture doivent être élargies. Les montants des subventions perçues par les institutions ne suffiraient pas à assumer une prise en charge salariale des artistes et la conséquence serait alors la réduction du nombre d'événements organisés.

En partant du principe que, dans la conjoncture politique actuelle, une augmentation des budgets pour la culture n'est que peu probable, engager toutes les institutions à rémunérer les artistes induirait effectivement une réduction du nombre de projets. Cependant, en assumant que la réduction du nombre d'expositions n'est pas souhaitable, les institutions et autorités font l'impasse sur une remise en question plus profonde des structures et mécanismes à l'œuvre sur la scène de l'art contemporain. Une baisse du nombre d'événement n'est pas forcément à entendre négativement car cela permettrait de repenser le système en profondeur. En effet, l'art contemporain est un domaine profondément ancré dans une logique de *production* de biens, que ces derniers intègrent un marché ou non par la suite. À Genève, la quasi-totalité des subventions est accordée dans le but d'un *résultat*, souvent sous la forme d'une exposition : il est très rare d'obtenir un soutien pour un projet de recherche non-axé sur une production. Réduire le nombre total de projets permettrait ainsi de remettre en question également cette dynamique de (sur)production et d'accumulation de biens et objets. Alors que la réduction du nombre d'expositions permettrait que ces dernières, moins nombreuses, offrent des conditions de travail respectueuses de tou.te.s. La rémunération des artistes permet finalement de penser la production en art contemporain également dans une logique de

décroissance, nécessaire – voire vitale – dans notre société actuellement.

RÉMUNÉRATION DES ARTISTES ET VALEUR DU TRAVAIL

Poser la question de la rémunération des artistes implique de considérer l'art comme un travail. Même si des résistances peuvent être émises quant à cette filiation, repenser l'organisation et la rétribution de l'art engage alors automatiquement une réflexion sur la valeur de l'activité et du travail en particulier.

ÉTAT DES LIEUX DU TRAVAIL

La nature du travail

Par *travail*, on comprend généralement *emploi*, ou *travail salarié*, c'est-à-dire le temps et l'effort que l'on vend à quelqu'un d'autre, en échange d'un revenu. Il s'agit d'un temps qui n'est pas à disposition du travailleur.euse mais de l'employeur. Le travail est opposé à la notion de loisir, généralement associé aux temps morts, comme les weekends, vacances et jours fériés.

Alors que le travail est aujourd'hui commun à toutes les sociétés capitalistes, dans les sociétés précapitalistes, le travail était nécessaire mais les gens partageaient l'accès à la terre, à l'agriculture et aux moyens de subsistance. Les paysans avaient peu de moyens mais étaient autosuffisants : leur survie ne dépendait pas du fait de travailler pour quelqu'un d'autre. Par un processus appelé *accumulation primitive* (dont le placement historique diffère selon les auteur.e.s) le système capitaliste a transformé cette dynamique et les travailleur.euse.s précapitalistes ont été déraciné.e.s de leurs terres et dépossédé.e.s de leurs moyens de subsistance. Une nouvelle figure du prolétariat émerge, définie par le manque d'accès aux moyens de production et le besoin de travail salarié pour survivre.

Le travail est aujourd'hui associé à des valeurs positives. Le travail – ou l'absence de travail – affecte tous les aspects de la vie. En observant la manière dont s'articule le temps de travail au fil des dernières

décennies, on constate tout d'abord son augmentation dans l'ensemble de la société capitaliste, pour aboutir à une élimination progressive de la distinction entre travail et vie privée. Avec les nouveaux modes d'organisation du travail comme les start-up, on a l'impression qu'il ne s'agit presque plus de travail : la valeur est complètement détachée des conditions d'existence des travailleur.euse.s. On a une vision désincarnée et abstraite du travail, qui n'est par ailleurs plus un sujet à l'agenda du débat politique : dans les médias, on ne parle plus de travail mais d'emploi.

> « Le travail 'créatif' que l'idéologie entrepreneuriale appelle de ses voeux ne réclame plus aucune des conditions du travail 'salarié' ; il ne fait qu'emprunter à l'art et à l'artiste leurs finalités et leurs modalités ; il laisse entrevoir une marginalisation, voire une liquidation du travail salarié, comme si le rêve capitaliste enterrait définitivement l'utopie marxiste d'un monde qui, en s'émancipant de la division du travail, laisserait derrière lui l'aliénation de la marchandise. »[51]

Pour Maurizio Lazzarato, le travail est devenu *immatériel*. Sans établir de lien causal entre mode d'organisation de l'art et travail néolibéral, il décrit des cycles de production et d'organisation du travail immatériel comme des mécanismes très proches de ceux du domaine artistique. Ainsi, pour Lazzarato, trois caractéristiques sont particulièrement importantes dans le travail immatériel : la responsabilité du travailleur.euse face à sa propre motivation et travail[52] ; le décloisonnement du temps et de l'espace du travail (il peut être partout,

51. COMETTI, Jean-Pierre et QUINTANE, Nathalie (dir.), *L'art et l'argent,* Paris : Editions Amsterdam, 2017, p.78.

52. LAZZARATO, Maurizio, « Immaterial Labour », in, VIRNO, Paolo et HARDY, Michael (éd.), *Radical Thought In Italy: A Potential Politics (Theory out of bounds)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p.135. Traduction personnelle.

fonctionne par projets et est réalisé par de petites équipes ou par une seule personne) ; les compétences managériales et administratives élevées dont font preuve les travailleur.euse.s, capables d'organiser à la fois leur propre travail et leurs relations avec les entreprises[53]. Alors que précarité, hyper-exploitation, mobilité et hiérarchie sont les caractéristiques les plus évidentes du travail immatériel[54], on remarque que ces caractéristiques sont également transposables à l'activité artistique.

A la suite d'une enquête sur les conditions de travail en France en 2016[55], on découvre que le travail est plus stressant, moins stable, moins épanouissant qu'il a pu l'être auparavant. Les travailleur.euse.s salarié.e.s se voient souvent contraint.e.s de faire des heures supplémentaires non reconnues et une grande quantité du travail, informelle, n'est pas rémunérée et pas comptabilisée dans les données officielles. Le modèle est celui d'un micro-entrepreneur de soi-même, pour lequel il faut mettre à profit chaque moment de sa vie. Aujourd'hui, on voit donc apparaître un nouveau type de travailleur.euse, qui travaille à peu près partout et tout le temps, au-delà du système des trois-huit. Un travail constant, mais avec de moins en moins de droits des travailleur.euse.s, moins de contrats, moins de syndicats, etc. Une classe travailleuse qui ne produit ou ne fabrique presque plus rien, si dispersée qu'elle ne peut plus faire collectif à cause de la nouvelle nature et des nouveaux modes d'organisation du travail. L'exemple le plus symbolique est celui d'Uber, dont la méthode consiste à contourner le salariat en donnant le statut d'indépendant.e à ses employé.e.s, sans formation ni interlocuteur. Ces nouvelles formes de travail que l'on

53. *Ibid.*, p.137.

54. *Ibid.*, p.136.

55. Pour les résultats complets de l'enquête, consulter : www.dares.travail-emploi.gouv.fr/IMG/pdf/2017-082v3.pdf

nous présente comme « modernes » participent en réalité à détériorer les conditions de travail, en faisant entre autres l'impasse sur les temps de pause.

L'anthropologue américain David Graeber, proche du mouvement *Occupy Wallstreet* et des milieux anarchistes, pointe quant à lui un nouveau type de travail qu'il nomme *bullshit job* [jobs à la con] : un emploi dont même la personne qui l'effectue n'arrive à légitimer son utilité. Ainsi, il montre que sur le plan technologique, notre société serait parfaitement à même de fonctionner avec un temps réduit de travail par semaines, dans de meilleures conditions, mais qu'au lieu de cela, la technologie a été mobilisée pour faire travailler encore plus. Il cite notamment les conseillers en communication, les avocats fiscalistes ou les *community managers*, comme étant des emplois inutiles, contrairement aux enseignants, employés de voirie ou philosophes, dont la société ne pourrait se passer. Pour lui, une grande partie de la classe travailleuse, particulièrement en Europe et en Amérique du Nord, passe toute sa vie professionnelle à effectuer des tâches inutiles, dont elle sait secrètement qu'elles n'ont pas vraiment lieu d'être[56.]

Alors que le travail salarié reste difficile à trouver pour beaucoup, le travail non-rémunéré, lui, prolifère. On peut ainsi citer plusieurs types de travail de l'ombre : celui nécessaire à trouver ou même garder un emploi (gestion financière, recherche d'emploi, formation continue), le travail ménager ou de soin (souvent divisé en catégories de genre), peut-être même celui de l'utilisateur qui émerge avec l'automatisation (par exemple les caisses de supermarché où le travail est délégué à l'acheteur)[57], ainsi que le travail virtuel

56. GRAEBER, David, *Bullshit Jobs*, Paris : Les liens qui libèrent, 2018, p.11.

57. SRNICEK, Nick et WILLIAMS, Alex, *Inventing the Future, Postcapitalism and a World Without Work*, London : Verso Books, 2016, p.115.

quotidien de communication ayant lieu sur les réseaux sociaux.

Une éthique du travail ?

L'une des forces qui constitue le consentement au travail peut s'apparenter à une morale officielle – un ensemble de revendications, idéaux et valeurs – que l'on peut nommer *éthique du travail*. Pour Kathi Weeks, c'est cette éthique du travail qui impose l'identification et le dévouement constant au travail, l'élévation du travail comme centre légitime de la vie et l'affirmation de ce dernier comme fin en soi, ce qui contribue à produire des travailleur.euse.s (ainsi que des aptitudes au travail) en accord avec le régime contemporain d'accumulation de capital[58]. En revanche, aujourd'hui, la qualité du travail et la quantité de ses récompenses matérielles induisent des questionnements sur les nouveaux idéaux au travail. Le discours de l'éthique du travail devient de plus en plus abstrait et détaché des réalités matérielles de nombreux emplois et travailleur.euse.s. Dans son ouvrage *Bullshit Jobs*, David Graeber explique que « La classe dirigeante a compris qu'une population heureuse, productive et jouissant de temps libre est un danger mortel. (...) De plus, l'idée que le travail est une valeur morale en soi – à telle enseigne que quiconque refusant de se soumettre pendant le plus clair de son temps à une discipline de travail intense, quelle qu'elle soit, mériterait d'être privé de tout moyen d'existence – sert ses intérêts à la perfection. »[59].

L'un des pilier idéologique de l'éthique du travail semble tenir au fait que la rémunération doit être liée à la pénibilité : la récompense n'est admise qu'en cas de dépassement de soi ou de souffrance. L'idée que les travailleur.euse.s doivent endurer le travail pour

58. WEEKS, Kathi, *The problem with work : Feminism, Marxism, Antiwork politics, and post-work imaginaries*, Durhamand London : Duke University Press, 2011, p.76.

59. GRAEBER, David, *op. cit.*, p.13.

percevoir un salaire alimente celle d'une vie sans travail comme étant frivole et dénuée de sens. Comme la rémunération, le loisir (ou le bonheur), a tendance à être considéré comme quelque chose qui se *gagne* par le travail : l'idée sous-jacente est qu'il ne se mérite pas à l'infini, que la récompense (rémunération, loisir, bonheur), dépendra toujours de l'endurance d'une activité désagréable (travailler dur)[60]. Le travail semble ainsi être une production imposée par des moyens économiques ou politiques, par la carotte et le bâton. La rémunération ainsi basée sur l'idée de peine ou d'effort, peut participer à expliquer la difficulté à faire reconnaitre l'art comme un travail à part entière.

REFUSER LE TRAVAIL ?

Le refus du travail

Le refus du travail, en tant que théorie puis comme pratique, prend un élan important pendant les mouvements sociaux italiens des années 1960 et 1970, mais son précurseur est certainement Paul Lafargue, qui l'a théorisé en 1880 sous le nom de *Droit à la Paresse*. Le refus du travail est une lecture du capitalisme mettant en évidence non pas l'institution de la propriété privée, mais plutôt l'imposition et l'organisation du travail, la règlementation de la vie des travailleur.euse.s. Cette lecture pose le système salarial comme le mécanisme dominant par lequel les individus sont intégrés, directement ou indirectement, dans le mode capitaliste de coopération économique[61]. Paul Lafargue déclarait déjà en 1880 que « La folie est l'amour du travail (...) » ajoutant qu'« au lieu d'agir contre cette aberration lamentable, les prêtres, les

60. DEAN, Brian, « Antiwork – a radical Shift on How we View Jobs », in FORD, Nick (éd.), *Abolish Work : A Lazy Exposition of Philosophical Ergophobia*, Berkeley : LBC Books, 2016, p.51.

61. WEEKS, Kathi, *op. cit.*, p.97.

économistes, les moralistes, ont sacro-sanctifié le travail.»[62]. Il s'attaque ainsi à la morale capitaliste qui «maudit la chair de l'ouvrier» et cherche à réduire ses besoins, ses plaisirs et ses passions. Pour Lafargue, le travail est la cause de toute dégénérescence intellectuelle et il prend en exemple la civilisation grecque antique, durant laquelle le travail est l'apparat des esclaves et des hommes non-libres. Son argument principal est une opposition au discours du *Droit du travail*, édité en 1848 et porté par les ouvriers comme principe révolutionnaire. Il considère en effet le texte comme un outil et acquis au bénéfice du capitalisme, afin de contrôler, réguler et abêtir les prolétaires. Pour lui, le travail devrait être interdit et non imposé, la classe ouvrière devrait revendiquer le droit à la paresse plutôt que des droits de l'Homme créés par la bourgeoisie. L'une de ses propositions est ainsi de revendiquer trois heures de travail par jour ainsi que le rétablissement d'un système d'autosuffisance. En 1932, dans *L'éloge de l'oisiveté*, Bertrand Russell prônait également un modèle basé sur le loisir et le non-travail. Il explique que le jour où les femmes et les hommes ordinaires auront la possibilité d'une vie heureuse, il.elle.s deviendront plus gentil.le.s et moins persécutant.e.s, moins enclin.e.s à voir les autres avec suspicion. Pour lui, c'est donc en partie grâce au loisir que le goût de la guerre s'éteindra mais également parce qu'elle impliquera un effort de travail, long et pénible pour tou.te.s[63].

Aujourd'hui, le refus du travail ne consiste plus uniquement à rejeter l'activité en général ou la production en particulier, ni à renoncer au travail *tout court*. Il s'agit plutôt d'un rejet de l'idéologie du travail en tant que devoir moral, en tant que centre nécessaire à la vie sociale et comme moyen d'accès aux droits et à

62. LAFARGUE, Paul, *Le droit à la paresse : Réfutation du droit au travail de 1848*, 1880, p.1.

63. RUSSEL, Bertrand, «In Praise of Idleness», in RICHARDS, Vernon (éd.), *Why Work? Arguments for the Leisure Society* , London : Freedom Press, 2016, p.15.

la citoyenneté, rejets couplés d'un refus du contrôle capitaliste de la production et de ses moyens[64]. L'objectif immédiat du refus du travail est ainsi souvent la réduction du temps travail, en termes d'heures et d'importance sociale, afin de remplacer les formes capitalistes d'organisation par de nouvelles formes de coopération : journée de six (ou quatre) heures, revenu de base universel. Il ne s'agit ainsi pas seulement de refuser le travail exploité et aliéné, mais de refuser le travail en lui-même, comme principe de réalité et de rationalité[65].

Ce mouvement politique et culturel prône un mode de vie potentiel capable de mettre en danger le mode de vie prédéfini par le – et soumis au – travail. Le refus du travail est à la fois une lutte contre l'organisation capitaliste et un processus d'auto-valorisation : il s'agit d'un refus de l'autorité, d'un moyen vers une politique de libération, plus que d'un but en soi. Pour Kathi Weeks, le refus de travail comporte à la fois un mouvement de sortie et un processus d'invention. Il permet de créer du temps et des espaces physiques et conceptuels ouverts, afin de penser et construire des alternatives[66]. Pour l'auteure, la glorification du travail en tant modèle de l'activité humaine, en tant que clé à la fois de l'appartenance sociale et de l'accomplissement individuel, constitue le fondement idéologique fondamental du capitalisme contemporain : il a été construit sur la base de cette éthique, qui continue à servir les intérêts du système[67].

Pour Bob Black, auteur anarchiste, les loisirs ne produisent que du non-travail au nom du travail et sont ainsi composés du temps passé à se reposer de la fatigue du travail et à essayer, en vain, d'en oublier l'existence. Refuser de travailler ne signifie dès lors

64. WEEKS, Kathi, *op. cit*., p.99.

65. *Ibid*., p.99.

66. *Ibid*., p.100.

67. *Ibid*., p.109.

pas arrêter de s'activer, mais implique d'avoir à créer un nouveau mode de vie, basé sur le jeu, introduisant l'idée d'une révolution ludique[68]. En ce sens, l'un des buts du refus du travail est que l'humanité se libère de la production en arrêtant de la traiter comme le centre de toute activité sociale, que la société soit le reflet de la facilité et de la sécurité et non d'une vie de lutte. Dans son livre *L'école du non-travail*[69], Patricio Gil Flood développe également l'argument de la rémunération pour un non-travail, pour un temps de loisir. Appréhendant le travail comme une exploitation, il émet des résistances quant à la revendication d'une rémunération du travail artistique et préfère les qualificatifs d'activité, pratique ou réalisation à celui de travail. Il tend ainsi à considérer la pratique d'art comme un non-travail, comme une opposition à l'exploitation du travail. Considérer l'art comme un loisir permet de se demander comment serait l'art si la structure dominante permettait de développer une activité hors de la monétisation ou de la marchandisation.

La réduction du temps de travail et l'automatisation

La réduction du temps de travail est un modèle prônant des journées de six ou quatre heures de travail, ou de quatre jours de travail par semaine, sans diminution de salaire. Le modèle sert à provoquer une interrogation sur la structure de base du travail et sur les besoins, désirs et attentes qui y sont rattachés[70]. Pour Kathi Weeks, il y a un nombre infini d'avantages à la réduction du temps de travail, en plus de l'augmentation du temps libre. Premièrement, l'un des objectifs est de réduire le chômage en augmentant le nombre d'employés nécessaire pour couvrir les quarts de travail les plus

68. BLACK, Bob, « The Abolition of Work », in BLACK, Bob, *The Abolition of Work and Other Essays*, Washington : Loompanics Unlimited, 1985, p.17.

69. GIL FLOOD, Patricio, *op. cit*.

70. WEEKS, Kathi, *op. cit*., p.153.

courts. Une semaine de travail plus courte permet en outre de réduire le sous-emploi en élevant des emplois à temps partiel au statut d'emploi à temps plein[71]. La réduction du temps de travail est également un outil pour la réduction de l'empreinte carbone globale et permettrait une réduction générale des problèmes de santé mentale engendrés par le néolibéralisme. Le modèle de réduction du temps de travail permettrait d'avoir plus de temps, non seulement pour naviguer les espaces dans lesquels nous nous trouvons déjà en dehors du travail salarié, mais également pour créer des espaces dans lesquels il serait possible de créer de nouvelles subjectivités, une nouvelle éthique de travail et de non-travail, de nouvelles pratiques de soins et de sociabilité. Cependant, l'impératif de cette proposition est qu'elle ne doit pas entraîner une réduction des revenus, car si cela était le cas, elle ne serait pertinente que pour les travailleur.euse.s privilégiés aux revenus déjà suffisants.

Le courant accélérationiste, porté par Nick Srnicek et Alex Williams, prédit une absence d'emplois formels décents pour le nombre croissant de la population prolétarienne dans un futur proche[72]. Les auteurs montrent que, par rapport aux carrières stables et bien rémunérées des générations précédentes, les emplois d'aujourd'hui comprennent généralement plus d'heures de travail informel, des salaires bas et stagnants, une diminution de la protection de l'emploi et une insécurité générale. Pour eux, cette tendance à la précarité a plusieurs causes, mais l'une de ses principales fonctions est de permettre au capitalisme d'exercer une pression supplémentaire sur les quelques chanceux qui ont trouvé un emploi[73]. Dans un contexte de croissance de population, le capital a besoin d'un type particulier d'excédent de population :

71. *Ibid*., p.172.

72. SRNICEK, Nick et WILLIAMS, Alex, *op. cit*., p.91.

73. *Ibid*., p.93.

bon marché, docile et souple. L'excédent de travail sert ainsi d'outil disciplinaire contre la classe ouvrière et de réserve à utiliser en période de croissance. Les capitalistes réduisent les salaires, sèment la concurrence entre les travailleur.euse.s et entravent les ambitions du prolétariat. L'une des réponses apportée par les auteurs se base ainsi sur l'automatisation complète de l'économie, la réduction du temps de travail hebdomadaire et la mise en place d'un revenu de base universel, dans l'optique d'un changement idéologique et culturel de la conception du travail[74]. Le but est d'utiliser les avancées technologiques afin de libérer l'humanité du travail, tout en continuant à produire des quantités de croissantes de richesse.

Revenu de base universel

Le principe du Revenu de base universel est de séparer le travail du revenu. Sa mise en place est un moyen de libérer les aspects coercitifs du travail salarié, s'il remplit trois conditions : il doit fournir un montant suffisant pour vivre ; il doit être fourni à tou.te.s sans conditions ; et il doit être un complément aux aides et prestations sociales étatiques, non un remplacement[75]. Si ces conditions sont remplies, le revenu de base permet de transformer la relation entre travail et capital. Conçu pour établir un plancher en dessous duquel le revenu ne tomberait pas, le revenu de base universel permettrait à beaucoup de personnes d'être non pas totalement indépendantes du système salarial, mais en tout cas moins dépendantes de ses conditions et modalités actuelles. Le principe du Revenu de Base Universel est de pourvoir un revenu suffisant pour subvenir aux besoins de base, permettant soit de refuser totalement le travail salarié, soit, pour la majorité qui voudrait probablement un salaire supplémentaire, de mieux se positionner pour négocier des conditions de travail plus favorables.

74. *Ibid.*, p.108.

75. *Ibid.*, p.119.

Le revenu de base nécessite de surcroit de repenser les valeurs attribuées au travail. En effet, alors que les travailleur.euse.s ne seraient plus obligé.e.s d'accepter un emploi, les emplois trop peu rémunérés, trop exigeants ou dégradants se retrouveraient non-pourvus et il serait alors nécessaire de réévaluer les emplois les moins désirables et de mieux les rémunérer. La nature du travail deviendrait de ce fait une mesure de sa valeur, qui est actuellement uniquement calculée en fonction de la rentabilité[76].

Travail domestique

De nombreux parallèles existent entre la revendication d'une (juste) rémunération du travail artistique et celle d'un salaire pour le travail ménager. Les deux sont constitués comme des structures parallèles, des activités invisibilisées et considérés comme des emplois d'amour, liés à une morale, mais participant pourtant entièrement à l'économie marchande. Les luttes pour la rémunération des artistes portent ainsi de nombreux arguments similaires aux mouvements de luttes pour la rémunération du travail domestique. Dans ce contexte, la campagne militante *Wages For Housework*, menée notamment par Silvia Federici, dont le but était de faire reconnaitre les tâches domestiques comme étant du travail est probablement la plus connue. Les initiatives et collectifs pour la rémunération des artistes *W.A.G.E.* et *Wages For Wages Against* sont ouvertement inspirés de ce mouvement de la seconde moitié du 20ème siècle et reprennent une tradition de visibilisation d'un travail caché, de démystification du système salarial. Cependant, on comprend également que le mouvement de Silvia Federici, en nommant le travail domestique travail, n'avait pas pour but de l'élever au rang de travail mais était plutôt imaginé

76. *Ibid*., p.122.

comme « le premier pas vers le refus de le faire »[77]. Pour elle, le salaire reconnaît au moins que vous êtes une travailleuse et que vous pouvez négocier et lutter contre les conditions de travail et la quantité du salaire. Avoir un salaire, c'est faire partie d'un contrat social et il n'y a pas de doutes quant à son but : on travaille, non pas parce que l'on aime travailler ou parce que cela vient naturellement, mais parce que c'est la seule condition dans laquelle il est possible de vivre[78].

REVENDIQUER L'ART COMME UN TRAVAIL

Au delà de la scène de l'art contemporain, le débat sur la rémunération des artistes provoque une remise en question du *pourquoi je travaille ?* En janvier 2019, le programme court RTS-Nouvo a réalisé une courte vidéo de présentation de la problématique de la rémunération des artistes. Cette vidéo présente les arguments principaux ainsi que quelques faits sur les conditions de la création en Suisse. Publiée sur les réseaux sociaux *Facebook* et *Instagram*, la vidéo a été vue plus de 125'000 fois et partagée par environ 1450 personnes[79]. Elle a provoqué une discussion sous forme de commentaires qui met en lumière les interrogations que génère la rémunération des artistes : plusieurs internautes réagissent – parfois avec beaucoup de virulence – et questionnent à la fois la valeur de leur propre travail et celle de l'art en général. Ces commentaires corroborent les enjeux évoqués dans les chapitres précédents et mettent en évidence l'importance d'une discussion sur la valeur de

77. FEDERICI, Silvia, *Wages Against Housework*, Falling Wall Press, 1975, p.5. Traduction personnelle.

78. *Ibid.*, p.2. Traduction personnelle.

79. La vidéo est disponible à l'adresse suivante : www.facebook.com/watch/?v=2155567461425505

l'art et sur le statut des artistes dans le but d'une remise en question du travail et du temps alloué à l'activité salariée dans la société contemporaine.

Alors que le débat a habituellement lieu dans l'entre-soi de la scène de l'art contemporain, il est ici confronté à des personnes n'en connaissant pas forcément tous les usages et fonctionnements. Il ressort de ces discussions une profonde remise en question de l'existence-même de l'art ainsi qu'un récit sur une figure mystifiée de l'artiste. Cela confirme l'urgence d'un questionnement sur la valeur du travail, de l'activité au sein de la société et le chemin à parcourir afin de faire reconnaitre l'art comme un travail et de réaffirmer l'importance de l'art et de la culture. De fait, alors que de nombreux commentaires vont dans le sens d'une réelle remise en question de « l'utilité » de l'art, cela n'est évidemment pas le cas des défenseurs de la rémunération des artistes. Comment se confronter à ces questions, et comment répondre à celle de *que serait une société sans art ?*

Les internautes conçoivent la vente comme étant la preuve du succès, ce qui les engage dans une conception de l'art comme profondément ancrée dans les logiques de marché, répondant aux lois de l'offre et de la demande. Cette considération implique que seules les pratiques « vendables » ont raison d'être et que les autres ne sont que des hobbys, des activités annexes qui ne devraient pas être financées. Alors que la rémunération des artistes est perçue comme totalement superflue – voire injuste – en raison de cette possibilité de vendre, c'est le système-même des subventions qui est remis en cause. Dédier de l'argent public à cet effet est alors hautement critiqué, ouvrant une discussion sur l'accessibilité de l'art. Plusieurs internautes déclarent ne pas avoir accès à l'art, ou ne pas le comprendre, ce qui donne lieu une nouvelle fois à une remise en question de « l'utilité » des artistes.

En ce sens, la popularité des musées et la question du public de l'art contemporain sont abordées par plusieurs internautes. Dans les échanges, les personnes dont les commentaires sont les plus virulents semblent considérer l'art comme quelque chose qui se consomme, ce qui conforte l'idée que l'art doit répondre à une demande pour avoir la légitimité d'exister et d'être rémunéré. L'appréhension de l'art comme un bien de consommation et non comme un bien culturel et patrimonial rend alors visible une distinction de plus en plus forte entre esthétique et décoration, entre art et divertissement.

Plusieurs commentaires présentent des éléments de discours décrivant une figure fantasmée de l'artiste, créateur.rice précaire, seul.e, dont la création est l'unique raison d'être. L'artiste devrait être indépendant.e pour pouvoir créer et ne devrait pas se soucier des réalités matérielles. Ces mythes alimentent à leur tour l'idée que la valeur de l'art est reliée à la vente : un.e artiste à succès est un.e artiste qui vend. Plusieurs internautes affirment ainsi que comme l'art fait partie intégrante de l'économie de marché, si un.e artiste ne vend pas, c'est qu'il.elle n'est simplement pas suffisamment bon.ne et qu'il.elle devrait donc arrêter de faire de l'art.

Considéré tantôt comme une pratique sacrée, tantôt comme une activité déconnectée du réel, voire superflue, l'art oscille ainsi entre une fonction de bien commun, d'instruction et de tradition ; et une image d'une pratique élitiste dont les coûts injustifiés pourraient être diminués. Cependant, l'art semble toujours permettre une réalisation de soi inatteignable dans d'autres professions[80], ce qui lui confère à la fois une aura et un rejet particuliers. L'art serait ainsi libre des barrières existant dans les autres professions, l'ar-

80. MAISON ROUGE de, Isabelle, *Le mythe de l'artiste, au-delà des idées reçues*, Paris : Le Cavalier Bleu, 2017, p.147.

tiste complètement autonome et son travail le fruit d'une pratique individuelle. Ces idées de liberté, d'autonomie et de réalisation amorcent celle de la dévotion attendue de l'artiste envers sa pratique : ce.tte dernier.ère devrait être totalement dédié.e à son art, de manière désintéressée et désincarnée des conditions matérielles. L'artiste ne devrait – et ne pourrait – que créer. C'est ce talent naturel qui lui confèrerait un statut particulier aux yeux de la société. L'artiste ainsi pourvu.e serait en concurrence directe avec ses pairs et sa réussite dépendrait donc de son engagement personnel. Cette représentation alimente encore la figure d'un.e artiste dévoué.e, solitaire voire en souffrance et déconnecté.e des considérations matérielles, indignes de la création.

Cette image de l'artiste solitaire, apparemment répandue, a été déconstruite notamment par Howard Becker dans *Les mondes de l'art* où il met en lien art et travail et dépeint les *mondes de l'art* comme un système stratifié de réseaux professionnels. La production artistique y est décrite comme le résultat d'interactions constantes entre l'artiste, ses pairs, le public, les critiques, les collaborateur.rice.s et assistant.e.s techniques, les diffuseur.euse.s, les commanditaires, collectionneur.euse.s, etc. Sa thèse démontre la dimension collective et collaborative de l'art, de sa création à sa diffusion, due à l'appartenance à un même monde par des artistes partageant les mêmes valeurs – et les mêmes conventions. Cette dimension collective implique en outre que toutes les étapes de la production artistique soient des objets de négociation soumis à des processus d'ajustement et que chaque personne intervenant dans la chaîne agisse sur la définition de l'oeuvre avec les ressources qui sont les siennes. Ainsi, dans la perspective de Becker, « les oeuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d'artistes qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production

commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des oeuvres de cette nature »[81]. Becker décrit donc les *mondes de l'art* comme un vaste réseau professionnel de collaborations, ce qui permet de les appréhender pleinement en tant qu'espaces de production, composés d'acteur.rice.s et d'activités multiples. L'artiste ainsi inséré.e dans une chaîne de production est considéré.e en tant que travailleur.euse contribuant à affaiblir le mythe existant autour de l'exceptionnalité de l'artiste et de son statut.

Malgré cela, les discussions engendrées par la vidéo Nouvo-RTS mettent en évidence les difficultés quant à l'appréhension de l'art réellement en tant que travail, ou activité comme les autres, qui génère également des réserves de la part de membres de la scène-même de l'art contemporain. Certains résistent à cette filiation et préfèrent faire entendre l'art comme un loisir, d'autres résistent à poser l'artiste en tant que travailleur.euse comme un refus de faire entrer définitivement l'art dans le système néolibéral. Cependant, cette critique dénote surtout pour moi d'un refus de constater que l'artiste est *déjà* un.e travailleur.euse ancré.e dans des relations de production. Rejeter l'idée de faire entrer l'artiste dans le travail alimente encore le mythe de l'artiste comme figure exceptionnelle dans la société. Considérer l'artiste réellement comme travailleur.euse c'est lui ôter tout avantage sur la société et lui redonner ce qui lui est ôté. Lui revendiquer une rémunération correspond à faire reconnaitre qu'il.elle est un.e travailleur.euse productif.ve, un agent qui produit de la richesse. Certes, cette richesse peut être immatérielle, mais si la matérialité est la condition de la valeur, alors on retombe sur la question de « l'utilité » de l'art au sein d'une collectivité civile. La vie de l'artiste est donc

81. BECKER, Howard, *Les mondes de L'art* (première édition en 1982), Paris : Flammarion, 2010, p.59.

entièrement ancrée dans la production. On pourrait même parler d'une *bio-économie* de l'art : le travail de l'artiste n'est pas intermittent en temps, même s'il l'est en termes de revenus. Lise Soskolne traite de ce point de friction dans le cadre de son travail pour W.A.G.E. et déclare que « redéfinir l'artiste en tant que sujet économique rémunéré signifie également éliminer l'artiste non-rémunéré et exploitable »[82]. Pour elle, il est nécessaire de « démystifier le mythe de l'artiste en tant que non-travailleur, [de] dénoncer la contre-vérité que les artistes placent volontairement ce non-travail hors du capital. [En effet], cette figure de l'artiste, que certains d'entre-nous appellent le néo-bohème, mais également comme le practicien social vertueux, est une construction de ce que l'industrie exige »[83].

Pour conclure, revendiquer l'art comme un travail est une première étape, mais il serait possible d'aller plus loin en utilisant l'idée de travail artistique comme paradigme du travail dans le système néolibéral. Un paradigme dans le vocabulaire, la pratique, la forme, ainsi que dans l'idéologie. Une réflexion sur l'art et la culture en tant que travail, du point de vue de la rémunération, est alors intéressante autant pour les artistes que pour tou.te.s les autres travailleur.euse.s. En percevant l'art comme ayant une valeur de paradigme, la réflexion sur le statut du travail en art permet d'informer et de repenser le système-travail plus en général. D'ailleurs, on constate que l'intermittence est un modèle que les institutions politiques rechignent à explorer (en Suisse), ou tendent à diminuer (en France), comme par peur que d'autres secteurs s'en inspirent et questionnent à leur tour leur rapport au travail et au salaire, comme si l'art avait une valeur d'exemple. Les débats générés par la vidéo abondent dans ce sens et montrent non seulement que la diffusion de la discussion sur la rémunération des

82. W.A.G.E. , *op. cit.,* p.7.

83. *Ibid*., p.7.

artistes permet bien un questionnement sur la valeur de l'art, mais provoque surtout une remise en question du travail et des valeurs qui lui sont accordées.

CONCLUSION

Introduire des mesures de régulation et des modes de rémunération du travail artistique pose de nombreuses questions adjacentes, en fonction de l'endroit de la discussion. Dans le cadre de débats politiques ou juridiques, les interrogations portent sur deux niveaux distincts : premièrement sur la manière de mettre en place de telles régulations sans induire un contrôle trop ferme des artistes et des projets et secondement, sur l'intégration des acteur.rice.s dans la discussion pour la création de politiques publiques. Au sein de la scène de l'art contemporain-même, des réflexions éthiques ou idéologiques sont engendrées par l'idée de la rémunération. Ainsi, on questionne les effets que peut avoir une telle politique sur le régime de subventions, sur la production artistique, sur les artistes eux-mêmes : on se demande si l'art doit entrer définitivement dans les logiques néolibérales du marché et de l'organisation du travail. Enfin, lors de débats plus larges dans la société, la rémunération du travail artistique génère une profonde remise en question de la valeur du travail, de l'utilité de l'art et de la légitimité de l'artiste à être rémunéré.

Nous l'avons vu, le sujet du statut et de la rémunération des artistes débouche sur des questions quasi-existentielles, discutées depuis de nombreuses années : Quel est le statut et l'utilité du travail ? Quelle est la valeur de l'art ? Qui est artiste et qui ne l'est pas ? Qu'est-ce que cela signifie de refuser le travail ?

Pour formuler des réponses à ces interrogations, la problématique de la rémunération et du statut des artistes doit être adressée à la fois par le biais de pratiques artistiques et militantes ainsi que par la voie politique. Au travers de ces questionnements, les enjeux de *rendre public* et *créer du commun* sont au centre de la réflexion et permettent de penser la rémunération comme une étape vers une remise en question du travail dans la société néolibérale. Concrètement, il est nécessaire d'adresser l'urgence d'encadrer

légalement la pratique artistique afin de considérer la rémunération en tant que salaire et l'activité en tant que travail. La question est de savoir comment rendre visibles ces problématiques et démarches qui ont habituellement lieu dans le privé de l'art contemporain. La publication de cette édition a ainsi pour but de souligner l'importance de textes communs, nécessaires à faire communauté et à mobiliser le public, dans le but de soutenir des revendications politiques.

Finalement, envisager l'art comme un travail peut ne pas être une fin en soi, mais plutôt un moyen d'arriver à une redéfinition de la notion de travail dans la société contemporaine. Demander un statut et une juste rémunération pour le travail artistique permet de provoquer un questionnement sur la valeur de l'art et sur celle du travail. Pour moi, penser l'activité artistique comme un emploi matériellement viable est une manière de s'engager dans une transition du modèle actuel d'organisation de la vie autour travail, vers une société non-uniquement centrée sur la trilogie *production-accumulation-consommation*, qui serait alors compatible avec des activités non-marchandes.

Penser la rémunération de la pratique artistique dans un contexte de décroissance permet de repenser la valeur accordée à l'activité. L'appréhension de l'artiste comme un.e travailleur.euse participe à redéfinir les notions de *qu'est-ce que le travail ?* et *qui peut être artiste ?* Mettre en place des modes de rémunération du travail artistique peut ainsi se placer comme une réflexion contre l'hégémonie du travail. L'application de telles mesures renverserait en effet l'éthique du travail en vigueur, le présupposé de la nécessité et de la désirabilité du travail, s'opposerait à l'idée de la pénibilité et de l'utilité comme légitimant un revenu. Repenser le statut de l'artiste par le biais de sa rémunération peut ainsi être l'un des chemin sur lesquels s'engager afin d'envisager des modes de vie et de résistance à l'intérieur du système capitaliste.

« L'acte de résistance, il me semble, a deux faces : il est humain et c'est aussi l'acte de l'art. Seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art, soit sous la forme d'une lutte des Hommes. »

Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création*, mars 1987

INDEX DES ESPACES ET PROJETS

Artamis est un espace culturel autogéré, basé sur un ancien site d'industrie chimique dont le terrain et les bâtiments sont investis dès 1996, jusqu'à son évacuation en 2007. De nombreuses associations et collectifs y développent leurs activités : des ateliers d'artistes et d'artisans, un théâtre, des salles de concert, des bars, un espace d'exposition, etc.

La Biennale des espaces Indépendants de Genève (BIG) regroupe une multitude d'artistes, collectifs et projets le temps d'un week-end. Son but est de « montrer au public les multiples manières de faire et d'exister propres aux structures indépendantes qui développent une vision de l'art transcendant les disciplines ».
Site web : www.bigbiennale.ch

La Cave 12 est une salle de concert qui a pour but de diffuser et de faire connaître des musiques peu représentées, dites expérimentales ou de recherche. Elle a été fondée dans le squat Rhino en 1989, à son évacuation en 2007, elle est restée nomade pendant sept ans pour finalement s'installer à la rue de la Prairie en 2013.
Site web : www.cave12.org

Le Centre d'Art Contemporain (CAC) est installé dans le Bâtiment d'art contemporain (BAC) depuis 1989. Fonctionnant comme une Kunsthalle, le Centre dispose d'une surface d'exposition de 1000 m² sur deux étages, d'un cinéma, d'une résidence d'artiste, d'un Project Space et d'une librairie.
Site web : www.centre.ch/fr

Le Centre d'Édition Contemporaine (CEC) allie la production d'éditions et un programme d'expositions tout deux dans le domaine spécifique de l'édition et de l'art contemporain.
Site web : www.c-e-c.ch/fr

Le Centre de la Photographie (CPG), fondé en 1984 pour la défense de la photographie comme faisant partie des beaux-arts, est un « laboratoire de recherche de nouvelles formes pour présenter et penser la photographie d'aujourd'hui dans un cadre institutionnel.»
Site web : www.centrephotogeneve.ch

Le Commun est un espace d'exposition situé au sein du Bâtiment d'Art Contemporain (BAC) et géré par le FMAC. Il est destiné à soutenir et valoriser la création d'artistes genevois dans le domaine de l'art contemporain et peut être attribué pour la réalisation de projets particuliers à des associations, artistes, ou curateur.rice.s.
Site web : www.ville-geneve.ch/plan-ville/salles-culturelles-polyvalentes/espaces-exposition-commun

Forde est un espace d'art contemporain indépendant fondé à Genève en septembre 1994 dans le bâtiment de l'Usine. Tous les deux ans, le comité de Forde sélectionne une nouvelle équipe curatoriale.
Site web : www.forde.ch

La Fondation pour la Promotion de Lieux pour la Culture Emergente (FPLCE), créée en 2009, a pour but de « contribuer à promouvoir la culture émergente sur le territoire du canton de Genève, en facilitant l'accès à des lieux appropriés à ses activités ». Ses membres sont désignés par le Canton et la Ville de Genève ainsi que parmi des artistes du bâtiment Picto.
Site web : www.fplce.ch

Halle Nord est un espace d'exposition composé d'une grande halle ainsi que de deux Capsules d'exposition. Mettant en avant des artistes de la scène genevoise, Halle Nord agit notammment comme un tremplin pour les pratiques émergentes.
Site web : www.halle-nord.ch

Le MAMCO est le Musée d'Art Moderne et COntemporain de Genève. Il est situé dans le Bâtiment d'Art Contemporain (BAC) abritant également le Centre de la Photographie (CPG), le Centre d'Art Contemporain (CAC) et le Commun.
Site web : www.mamco.ch

Le Motel Campo est créé à la fermeture d'Artamis, comme un laboratoire de création. Aujourd'hui, la plateforme culturelle indépendante est dédiée aux musiques électroniques et organise des soirées publiques quatre fois par mois.
Site web : www.motelcampo.ch

Picto est un espace artistique et artisanal autogéré situé dans le quartier de Vieusseux. Créé afin de reloger une partie des artistes à la fermeture d'Artamis, sa mise à disposition résultate des revendications de l'UECA et de la création de la FPLCE. L'espace abrite aujourd'hui environ 80 membres, artistes et artisans, ainsi qu'un espace d'exposition, Topic.
Site web : www.espacepicto.ch

Ressources Urbaines est une coopérative fondée en 2015. Elle a pour but de « proposer aux artistes, artisan.e.s, créateur.trice.s et acteur.rice.s socio-culturel.le.s, des espaces de production, d'échange et de diffusion à des prix abordables dans le canton de Genève ».
Site web : www.ressources-urbaines.ch

Rhino est l'un des squats emblématiques du mouvement genevois. Entre 1988 et 2007, il occupe les immeubles situés au 24 bvd. des Philosophes ainsi que 12 et 14 bvd. de la Tour. Il était identifiable par une gigantesque corne de rhinocéros rouge accrochée à sa façade dès septembre 1997. Rhino comprenait des logements et des ateliers, mais également un restaurant ainsi qu'une salle de concert, la Cave 12.

L'Usine est un centre culturel alternatif et autogéré, créé en 1989 dans une ancienne usine de dégrossissage d'or, mise à disposition par la Ville de Genève. Le bâtiment abrite dix-huit associations, deux salles de concert, un bar, un théâtre, un cinéma ainsi que des ateliers d'artistes, entre autres.
Site web : www.usine.ch

L'Usine Kugler a été créée en 2009 et abrite les ateliers de plus de 200 artistes issus de multiples domaines : recherche, conception, arts plastiques et sonores, design, arts appliqués et artisanat. Depuis 2011, elle comprend également un lieu ouvert au public, la Fonderie Kugler.
Site web : www.usinekugler.ch

Le Vélodrome est un espace artistique et artisanal autogéré situé dans le quartier de la Jonction. Créé afin de reloger une partie des artistes suite à la fermeture d'Artamis, sa mise à disposition est le résultat des revendications de l'UECA. L'espace comprend 3500 m2 d'ateliers et abrite aujourd'hui une centaine d'artistes et d'artisans provenant de diverses disciplines, ainsi qu'un espace de diffusion, le Pneu.
Site web : www.levelodrome.org

Zabriskie Point est un espace d'art indépendant fondé en 2011 et situé dans un kiosque sur le rond-point de Plainpalais à Genève. L'espace est une vitrine visible depuis l'extérieur.
Site web : www.zabriskiepoint.ch

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES ET ESSAIS

ABBING, Hans, *Why are Artists Poor: The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.

BEAUD, Stéphane et WEBER, Florence, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris: La découverte, 2010.

BECKER, Howard, *Les mondes de L'art* (première édition en 1982), Paris: Flammarion, 2010.

BISHOP, Claire, *Radical museology: or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Arts?* London: Koenig Books, 2013.

BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard, 1999.

COMETTI, Jean-Pierre et QUINTANE, Nathalie (dir.), *L'art et l'argent*, Paris: Editions Amsterdam, 2017.

DAVIS, Ben, *9.5 Thesis on art and class*, Chicago: Haymarket Books, 2013.

FEDERICI, Silvia, *Wages Against Housework*, Falling Wall Press, 1975.

FILLIEULE, Olivier et PÉCHU, Cécile, *Lutter ensemble. Les théories de l'action collective*, Paris: l'Harmattan, 2000.

FISHER, Mark, *Le réalisme capitaliste, N'y-a-t-il aucune alternative?,* Genève: Entremonde, 2018.

GIL FLOOD, Patricio, *School of Non-Work*, Genève: Macaco Press, 2017.

GIL FLOOD, Patricio, *Work less to read more*, Genève: Macaco Press, 2015.

GRAEBER, David, *Bullshit Jobs,* Paris: Les liens qui libèrent, 2018.

HABIB ENGQVIST, Jonathan et al., *Work, Work, Work, A Reader on Art and Labour*, Berlin: Sternberg Press, 2007.

HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris: La Découverte, 2004.

KRIKOTZ, Erik et al. (éd.), *Art Workers: Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice*, Berlin/Helsinki/Stockholm/Tallinn, 2015.

LAFARGUE, Paul, *Le droit à la paresse: Réfutation du droit au travail de 1848*, 1880.

LAZZARATO, Maurizio, *Marcel Duchamp et le refus du travail*, Paris: Les Prairies Ordinaires, 2014.

LAZZARATO, Maurizio, *La fabrique de l'homme endetté: Essai sur la condition néolibérale*, Paris: Editions Amsterdam, 2011.

MAISON ROUGE de, Isabelle, *Le mythe de l'artiste, au-delà des idées reçues,* Paris: Le Cavalier Bleu, 2017.

MENGER, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur.euse. Métamorphoses du capitalisme*, Paris : Seuil, 2003.

MENGER, Pierre-Michel, *Profession artiste. Extension du domaine de la création*, Paris : Textuel, 2005.

PIGNARRE, Philippe et STENGERS, Isabelle, *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, Paris : La Découverte, 2005.

RAAC, *Art, Culture et Création : Propositions en faveur d'une politique culturelle à Genève,* Genève : Labor et Fides, 2009.

SRNICEK, Nick et WILLIAMS, Alex, *Inventing the Future, Postcapitalism and a World Without Work*, London : Verso Books, 2016.

VIVANT, Elsa, *Qu'est-ce que la ville créative ?,* Paris : PUF, 2009.

WEEKS, Kathi, *The problem with work : Feminism, Marxism, Antiwork politics, and post-work imaginaries*, Durhamand London : Duke University Press, 2011.

ARTICLES ET CHAPITRES DE LIVRES

ABBING, Hans, « Poverty in the Arts : recommendations for policy makers Based on the observation in the theses 8-17 », 2012, Repéré à www.hansabbing.nl/science/texts-downloadable

APOSTOL, Corina-L., « Art Workers, Art Strikes and Collective Actions », *The Art Leaks Gazette*, n°4, 2017, pp.85-96. Repéré à www.art-leaks.org/artleaks-gazette

APOSTOL, Corina-L., « Art Workers Between Precarity and Resistance : A Genealogy », *The Art Leaks Gazette,* n°3, 2015, pp.7-21. Repéré à www.art-leaks.org/artleaks-gazette

BALDWIN, James, (2010). « The Artist's Struggle for Integrity », in BALDWIN, James et RANDALL, Kenan (éd.), *The Cross of Redemption : Uncollected Writings*, New-York : Pantheon Books, 2010, pp.106-119.

BENGHOZI, Pierre-Jean, « Becker Howard S., Les mondes de l'art », *Revue française de sociologie*, n° 31(1), 1990, pp. 133-139.

BERNERI, Camillo, « The Problem of Work », in RICHARDS, Vernon (éd.), *Why Work ? Arguments for the Leisure Society* , London : Freedom Press, 2016, pp.35-54.

BLACK, Bob, « The Abolition of Work », in BLACK, Bob, *The Abolition of Work and Other Essays*, Washington : Loompanics Unlimited, 1985, pp.17-34.

BLOCHWIST, Daniel, « Artists Union Fund for a Living Wage », *The Art Leaks Gazette*, n°1, 2014, pp.81-82. Repéré à www.art-leaks.org/artleaks-gazette

BOURDIEU, Pierre, « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales,* vol. 1, n°2, 1975, pp. 67-93.

DANAHER, John, « Should we Have a Right to Not Work ? », in FORD, Nick (éd.), *Abolish Work : A Lazy Exposition of Philosophical Ergophobia*, Berkeley : LBC Books, 2016, pp.104-114.

DEAN, Brian, « Antiwork – a radical Shift on How we View Jobs », in FORD, Nick (éd.), *Abolish Work : A Lazy Exposition of Philosophical Ergophobia*, Berkeley : LBC Books, 2016, pp.46-55.

DJAVADZADEH, Keivan et RABOUD, Pierre, « Introduction – Le populaire est-il soluble dans les industries culturelles ? Courants dominants et contraires des cultures populaires », *Raisons politiques*, n° 62, 2016, pp.5-20.

DUCRET, André et alli, « Introduction : Artistic Work as a "Laboratory" of Labour Market Deregulation ? », *Swiss Journal of Sociology*, n°43 (2), 2017, pp.239-251.

FRASER, Andrea, « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique », *Artforum*, n°44, 2005, pp.278-285.

FRASER, Andrea, « How to provide an Artistic Service : An Introduction », 1994, Repéré à www.art-leaks.org/bibliography

LAZZARATO, Maurizio, « Immaterial Labour », in, VIRNO, Paolo et HARDY, Michael (éd.), *Radical Thought In Italy : A Potential Politics (Theory out of bounds)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp.132-146.

MOTEN, Fred et HARNEY, Stefano, « The University and the Undercommons, Seven Theses », *Social Text 79*, Vol. 22, n°2, 2004, pp.8-16.

PATTARONI, Luca et PIRAUD Mischa, « Genève s'étouffe : Les mondes de l'art aux prises avec la ville capitaliste », 2015, *Texte rédigé dans le cadre de la Biennale des espaces Indépendants de Genève.*

PATTARONI, Luca et PIRAUD Mischa, « Mondes et diagrammes : l'intrigue politique et spatiale des mondes de l'art », 2015.

POPOESCU, Xandra, « Solidarity : Making it Happen », *The Art Leaks Gazette*, n°3, 2015, pp.75-82. Repéré à www.art-leaks.org/artleaks-gazette

POSER, Nina, « Beyond Waged Labour », in RICHARDS, Vernon (éd.), *Why Work ? Arguments for the Leisure Society*, London : Freedom Press, 2016, pp.1-7.

RABOUD, Pierre, « Faire fondre la banquise : La difficile ouverture des villes suisses aux cultures jeunes », *Cidades, Comunidades e Territórios*, n° 31, 2015, pp.1-10.

RÄDLE, Rena et JEREMIC, Vladan, « Artists between aestheticization of the struggle and unionization », *The Art Leaks Gazette*, n°2, 2014, pp.41-47. Repéré à www.art-leaks.org/artleaks-gazette

ROGOFF, Irit, « FREE. », *e-flux journal*, n°14, 2010, pp.1-11.

RUSSEL, Bertrand, « In Praise of Idleness », in RICHARDS, Vernon (éd.), *Why Work ? Arguments for the Leisure Society*, London : Freedom Press, 2016, pp.8-15.

SAPIRO, Gisèle, « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°168, 2007, pp.4-11.

STEYERL, Hito, « Is a Museum a Factory ? », *e-flux journal*, n°7, 2009, pp.1-10.

STEYERL, Hito, « Politics of Arts : Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy », *e-flux journal*, n°21, 2010, pp.1-6.

TAUB, Tamasz, « Projet de niveau de subsistance minimum, 1984 W – phase IV », Collection André L'Hullier & Département des affaires culturelles de la Ville de Genève, 1984.

WAGE, « Two Paradoxes, One Reversal and an Impasse : On Organizing the Labor of Artists », *Blackout 0 : Art Labour*, 2017, pp. 5-15.

WAGE, « Future Climates », Texte reçu lors du Séminaire Springtime HKB, 2018.

WATSON, Mike, « Let's talk about Class, and Art », *The Art Leaks Gazette*, n°4, 2017, pp.11-20. Repéré à www.art-leaks.org/artleaks-gazette

SRNICEK, Nick et WILLIAMS, Alex, « Manifeste accélérationniste », *Multitudes*, n° 56, 2014, pp. 23-35.

WOO, Benjamin et alli, « Scene Thinking », *Cultural Studies*, vol n°29/3, 2015, pp.285-297.

PRESSE

FORUM, *Une lettre ouverte appelle à fixer des critères de rémunération pour les artistes*, [Émission de radio, diffusée sur la RTS (Radio-Télévision Suisse) le 9 janvier 2019]. Repéré à www.rts.ch/play/radio/forum/audio/une-lettre-ouverte-appelle-a-fixer-des-criteres-de-remuneration-pour-les-artistes?id=10108467

FOURNIER-LORENTZ, Emmanuelle, « Faut-il payer les artistes ? », *Le Courrier*, (2017, 25 août). Repéré à www.lecourrier.ch/2017/08/25/faut-il-payer-les-artistes

LANGUIN, Irène, « Appel à rémunérer les artistes », *La Tribune de Genève*, (2019, 08 janvier). Repéré à www.tdg.ch/culture/appel-remunerer-artistes/story/27814849

RTS-NOUVO, Paie ton artiste, [vidéo Facebook, publiée le 12 janvier 2019]. Repéré à www.facebook.com/watch/?v=2155567461425505

SCHELLENBERG, Samuel, « #paietonartiste », *Le Courrier*, (2018, 28 mars). Repéré à www.lecourrier.ch/2018/03/28/paietonartiste

SCHELLENBERG, Samuel, « Tous ensemble », *Le Courrier*, (2017, 03 novembre). Repéré à www.lecourrier.ch/2017/11/02/tous-ensemble

SCHELLENBERG, Samuel, « Tout l'art d'être rémunéré », *Le Courrier*, (2019, 08 janvier). Repéré à www.lecourrier.ch/2019/01/08/tout-lart-detre-remunere

WEEKS, Kathi, « Féminisme et refus du travail. Entretien avec Kathi Weeks », *Contretemps*, (2018, 18 janvier). Repéré à www.contretemps.eu/feminisme-refus-du-travail-kathi-weeks

THÈSES ET MÉMOIRES

DUFAY, Rémi, « Sur le retour : Une recherche critique sur le collectif en école d'art », Master Thesis rédigée dans le programme Work.Master, HEAD, Genève, Suisse, 2017.

MASSARD, Jérôme, « L'institutionnalisation des structures culturelles autogérées : sauvetage ou neutralisation ? », Master Thesis rédigée dans le programme Master de recherche CCC, HEAD, Genève, Suisse, 2012.

PAOLINO, Camilla, « Becoming you know who : rethinking collective practices in the context of geneva's alternative art scene », Master Thesis rédigée dans le programme Master de recherche CCC, HEAD, Genève, Suisse, 2016.

PIRAUD, Mischa, « Ambiguïtés de la « ville créative » Néolibéralisation, condition urbaine et puissances politiques de l'art », Thèse présentée dans le cadre du programme doctoral en architecture & sciences de la ville, EPFL, Lausanne, Suisse, 2017.

ENQUÊTES ET RAPPORTS

DARES ANALYSES, *Quelles sont les évolutions récentes des conditions de travail et des risques psychosociaux ?* [Résultats d'enquête, datés de décembre 2017]. Repéré à www.dares.travail-emploi.gouv.fr/IMG/pdf/2017-082v3.pdf

SUISSE CULTURE SOCIALE, *Enquête sur le revenu et la protection sociale des artistes 2016*, [résultats d'enquête, datés de décembre 2017]. Repéré à www.suisseculturesociale.ch/fileadmin/docs/1611_SCS_enquete_revenus_et_protection_sociale_des_artistes.pdf

THE NEW ARTIST, *Une enquête sur l'image de soi actuelle des artistes en Suisse*, [résultats d'enquête, datés de mars 2017]. Repéré à www.thenewartist.net/fr/resultate

THE CREATIVE INDEPENDENT, *Survey Report : A study on the financial state of visual artists today*, [résultats d'enquête, datés de 2018]. Repéré à www.thecreativeindependent.com/artist-survey

AUTRES

DELEUZE, Gilles, *Qu'est-ce que l'acte de création ?* [Conférence donnée dans le cadre des « Mardis de la Fondation », le 17 mars 1987]. Repéré à www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw&frags=pl%2Cwn

OFFICE FEDERAL DE LA CULTURE, *Message concernant l'encouragement de la culture pour la période de 2021 à 2024* [Message culture soumis à consultation en date du 25 mai 2019]. Repéré à www.newsd.admin.ch/newsd/message/attachments/57190.pdf

ROSABRUX, *Où en sommes-nous avec le droit des artistes ?* [Retranscription de la rencontre ayant eu lieu le 26 septembre 2018 à l'espace Le Commun]. Repéré à www.rosabrux.org/wp-content/uploads/2018/12/PV_Ou_en_sommes_nous_avec_le_droit_des_artistes.pdf

RTS, *La culture squat*, [Vidéo d'archive de l'émission Viva, diffusée le 31 octobre 1993]. Repéré à www.rts.ch/archives/tv/culture/viva/3474276-la-culture-squat.html

VISARTE, *Guide pour la rémunération de prestations d'artistes visuel.le.s*, [guide publié par VISARTE en 2016]. Repéré à www.visarte.ch/wp-content/uploads/2018/06/visarte_leitlinie_web.pdf

RÉMUNÉRER LES ARTISTES
contexte, enjeux et valeur du travail

Recherche et textes
Julie Marmet

Impression et reliure
Pixart-Printing

Juin 2019