

EXISTER COMME ARTISTE - LE CAS GENEVOIS

Mémoire de stage
mai 2009

LÉONOR REY

Licence Métiers des Arts et de la Culture
Faculté d'Anthropologie de l'Université Lumière Lyon II

Tuteurs de mémoire : William Saadé et Frédéric Khodja

SOMMAIRE

Introduction pages 4 & 5

1 Le contexte genevois pages 6 à 23

1-1 Les politiques culturelles du Canton et de la Ville de Genève

1-2 Un fort équipement des structures culturelles

1-3 L'investissement des pouvoirs publics envers la jeune création

1-4 La tradition suisse

2 L'initiative privée pages 24 à 41

2-1 Le geste privé

2-2 Les collectionneurs

2-3 Les galeries

2-4 Un partenariat judicieux entre public et privé

3 La professionnalisation à l'école pages 42 à 59

3-1 La Haute École d'Art et de Design de Genève (Head), les Hautes Écoles Spécialisées (HES) et la Réforme de Bologne

3-2 La formation professionnalisante à la Haute École d'Art et de Design de Genève

3-3 L'esprit de compagnonnage et l'esprit collectif

3-4 Des liens favorisés entre l'école et les institutions publiques ou privées

4 Après l'école pages 60 à 79

4-1 Les soutiens du public et du privé

4-2 Les métiers secondaires dans la culture

4-3 Le statut d'indépendant

4-4 La visibilité internationale

Conclusion pages 80 à 83

Notes pages 84 à 91

Glossaire pages 92 à 95

Bibliographie pages 96 à 99

Annexes

Situation générale pages 100 & 101

1-1 Les politiques culturelles du Canton et de la Ville de Genève
pages 102 & 103

2-3 Les galeries
pages 104 & 105

Entretien avec Eric Winarto pages 106 à 119

Entretien avec Beat Lippert pages 120 à 133

Entretien avec Luc Mattenberger pages 134 à 149

Entretien avec Jean-Pierre Greff pages 150 à 165

Entretien avec Véronique Yersin pages 166 à 179

Remerciements page 180

INTRODUCTION

Je m'appelle Léonor Rey. Je suis originaire d'un petit village français à une trentaine de kilomètres de Genève. J'ai intégré la formation Métiers des Arts et de la Culture, dispensée par la faculté d'anthropologie de l'Université Lumière de Lyon, après quatre années passées à l'École Nationale des Beaux-Arts de Lyon. Quatre années à l'issue desquelles, la sortie approchant inévitablement, je me suis vue reconsidérer mon avenir par l'urgence d'une situation précaire dans laquelle je ne voulais pas exercer, et par l'ambition, bien avant d'entrer aux Beaux-arts, d'assumer à la fois une pratique d'artiste et un métier dans le milieu culturel.

De par ma position de jeune artiste transfrontalière, s'est imposée à moi cette année la nécessité profonde de repenser le statut de l'artiste, de sa considération politique, juridique et sociale, à sa reconnaissance en tant que créateur.

Eprouvant de fait les limites d'un système français, je me suis intéressée dans ce mémoire à notre "Belle Voisine"¹, la Suisse. Et plus directement encore, à la Ville de Genève, aux frontières romandes de ma contrée savoyarde.

1 La Belle Voisine, programme d'échanges sur la création contemporaine entre la région Rhône-Alpes et la Suisse, <http://labellevoisine.ch>

Car si l'on entend souvent parler, dans les écoles d'art, des grandes personnalités de l'art contemporain suisse, de John Armleder à Thomas Hirschhorn en passant par Pipilotti Rist, force est de constater que l'art suisse jouit d'une visibilité sur la scène internationale bien plus convaincante que celle des artistes français.

Si proche et pourtant si singulière, la Suisse semble présenter une propension plus forte à générer un terreau artistique de qualité, et à participer de sa reconnaissance internationale.

La question s'est alors formulée d'elle-même : Qu'est-ce qui participe d'une telle effervescence suisse ?

Et plus encore, pour ramener l'interrogation à mon propre niveau d'émergence : Comment les jeunes artistes suisses deviennent les grandes figures de l'art contemporain ?

Mais comment aborder la question, si ce n'est en rencontrant directement ces artistes et les acteurs culturels qui font vivre la jeune scène artistique genevoise ?

C'est ainsi que j'ai commencé mes investigations, en recueillant témoignages et avis sur la question, auprès à la fois de trois artistes sortis depuis peu de la Haute École d'Art et de Design de Genève, Eric Winarto, Beat Lippert et Luc Mattenberger ; mais aussi auprès de Jean-Pierre Greff, directeur de cette même école ; ou encore de Véronique Yersin, enseignante à la Haute École d'Art et de Design, chargée de collection au Cabinet des Estampes de Genève et actuelle programmatrice de l'espace indépendant d'art contemporain, Forde.

Et ce, tout en amenant en parallèle, au fil de mes lectures, un regard critique sociologique et anthropologique sur l'usage qui est fait de l'art contemporain, à travers les propos de Nathalie Heinich et de bien d'autres encore.

Cette démarche progressive m'a permise de récolter matière à alimenter ce mémoire, à travers les angles de la formation et de la professionnalisation, en passant par le filtre d'un contexte genevois et en s'achevant sur la réalité quotidienne d'être un jeune artiste, aujourd'hui, à Genève. Matière avec laquelle il s'agissait ensuite d'analyser quelle place et quel statut donne-t-on au jeune artiste genevois, tout en me positionnant moi-même avec cette double-casquette d'artiste et d'acteur culturel.

Alors, qu'est-ce qui fait l'exception suisse ? Si la Suisse ne semble pas connaître la crise, ses artistes en connaissent-ils la précarité ? Qu'est-ce qu'être artiste aujourd'hui dans la société genevoise ? Et au-delà de ces considérations, que peut nous apprendre le modèle suisse quant à l'accréditation de la scène artistique française ?

“L'art tend-il à une fin ? Peut-il être fonctionnel ? L'art est-il professionnel ? Et est-il toujours source de profit ? Ma réponse est la suivante : “oui et non !”. Parfois l'art tend à une fin. Parfois l'art est fonctionnel. Parfois il est rentable. Et d'autres fois il est tout le contraire. L'art fonctionne aussi bien comme un produit, dans les conditions du marché, que comme un outil cognitif.”²

N.B.¹ Nous entendrons “jeune artiste” non seulement par “fraîchement diplômé”, mais par la limite d'âge non plus fixée par la plupart des écoles d'art, qui l'ont abolie de nos jours, mais par celle qui permet d'accéder aux prix en Suisse, soit 35 à 40 ans.

N.B.² Toutes les sommes et montants indiqués dans ce mémoire sont en francs suisses. Au moment de la rédaction, le taux est de 1,51284 CHF pour 1 €.

2 Jytte Høy,
«Des programmes
pédagogiques pour
fabriquer des artistes
professionnels ?»,
*De l'enseignement
à l'engagement en art*,
éd. AICA Press, 2008

PREMIÈRE PARTIE : LE CONTEXTE GENEVOIS

Si l'objet de ce mémoire tient à la tentative de définir la place et le statut des jeunes artistes plasticiens à Genève, il est en premier lieu nécessaire d'esquisser le contexte genevois, une base qui nous aidera à comprendre le fonctionnement primaire et historique de cette société, et qui résonnera en nous tout au long de la lecture de cet essai.

Chaque ville suisse a une identité propre et forte. Le système fédéral a fait que de Berne à Lugano en passant par Genève, chaque paysage urbain a su développer une vision singulière, dans tous les domaines, dont la culture.

Genève a une position particulière sur le territoire : aux frontières de la France où le français est devenu la langue cantonale officielle, elle n'a pourtant rien à voir avec sa voisine en termes de politiques culturelles.

Nous analyserons alors cet environnement aux multiples influences, d'un constat pragmatique à une irréfutable tradition suisse, aux raisons riches et variées.

1-1- Les politiques culturelles du Canton et de la Ville de Genève

La Suisse a l'une des plus fortes densités de musées proportionnellement à son territoire, et le public suisse va quatre fois plus au musée que le public français.

Fort d'une position géographique au contact de diverses nationalités et appréhensions de la culture, le pays a su développer, en marge de l'Union Européenne, une politique culturelle singulière, dynamique et contemporaine, se démarquant ainsi de son voisin français.

Si Genève est une ville d'arts, comment les pouvoirs publics interviennent en faveur de la culture locale et cantonale ?

Il est tout d'abord nécessaire de rappeler que la Suisse est une Confédération, divisée en 26 cantons dont les compétences sont réparties selon la Constitution Fédérale, puis en communes.

Chaque canton est cependant relativement autonome : il a sa propre constitution, gère indépendamment certains domaines, comme l'éducation ou la culture, et compose son propre parlement - le Grand Conseil - et son propre gouvernement - le Conseil d'État -.

La Suisse fonctionne sous le principe de la démocratie semi-directe, c'est-à-dire une démocratie représentative et à la fois directe où le peuple garde en permanence un contrôle sur les élus.

Intéressons nous plus particulièrement au Canton de Genève, et par extension, à la Ville de Genève, qui connaissent dans l'ensemble une prospérité économique stable et assise.

Le Canton de Genève a été fondé en 1815. Son chef-lieu est Genève, qui représente la deuxième ville du pays.

Il se situe à l'extrémité occidentale de la Suisse, et partage ses frontières avec les régions savoyardes françaises.

Si le Canton arbore une ville moyenne par sa taille - Genève -, elle se caractérise néanmoins d'un mélange très homogène par la grandeur de son rayonnement international - tant en matière d'organisations internationales que par le déploiement de sa scène artistique -.

On relèvera que la politique culturelle appartient donc essentiellement au Canton, comme le précise l'article 69 de la Constitution Fédérale de la Confédération suisse :

“La culture est du ressort des cantons”. Néanmoins, “la Confédération

PREMIÈRE PARTIE : LE CONTEXTE GENEVOIS

peut promouvoir les activités culturelles présentant un intérêt national et encourager l'expression artistique et musicale, en particulier par la promotion de la formation".

Le budget de la Confédération suisse attribué à la culture représente environ 0,3% du budget total, soit quelques 200 millions de francs.

Le Canton de Genève quant à lui consacre non moins de 234 millions de francs à la culture, et la Ville de Genève le rattrape amplement par ses 222,8 millions de francs, soit près de 20% de son budget total - dont 58 millions de francs de subventions et 9,6 millions de francs de subventions en nature, principalement des mises à disposition gratuites de locaux -, faisant de Genève la ville européenne donnant le plus à la culture.³

3 Jacques Neiryck,
«Organiser ou encourager
la culture ?», *Le Temps*,
3 avril 2008

En termes de pourcentage, la Confédération participerait à hauteur de 14% à la culture, les cantons pour 36%, et les villes pour 50%.⁴

4 Yvette Jaggi,
«Politiques culturelles - De
la dimension économique
de la culture»,
Culture En Jeu n°10, 2006

Le Département de la Culture de la Ville de Genève se hiérarchise selon un organigramme divisé en trois domaines : le domaine des musées, le domaine des bibliothèques, et le domaine art et culture, qui s'adresse plus particulièrement à la création artistique contemporaine.

À l'intérieur de ce domaine évoluent trois services : le Service aux Artistes et Acteurs Culturels (SAAC), qui gère le suivi administratif des demandes de subventions, en lien direct avec les artistes et les institutions - des arts de la scène aux arts plastiques en passant par l'édition - ; le Service de la Promotion Culturelle (SPC), créé en 1992, qui s'attèle à encourager et promouvoir les événements culturels produits par le Département de la Culture, tout en mettant en place des conditions avantageuses envers les différents publics ; et enfin le Service Administratif et Technique (SAT), qui assure quant à lui les aspects techniques et matériels des spectacles et festivals organisés par la Ville et la maintenance des structures culturelles municipales.

Patrice Mugny est le Conseiller administratif chargé des affaires culturelles de la Ville de Genève depuis 2003.

La politique culturelle de la ville est à l'image de la personnalité suisse : elle tend à valoriser la jeune création contemporaine, à favoriser la rencontre et le dialogue entre les publics, les artistes et les acteurs culturels, tout en soutenant les institutions comme les associations culturelles, en

finançant plus d'une centaine d'associations ainsi qu'une trentaine de lieux dont onze musées.

La politique culturelle de Genève se coordonne autour de quatre priorités, dicit Patrice Mugny :

“Favoriser l'intégration dans la cité et particulièrement lorsque cette cité est aussi multiculturelle que Genève. L'intégration ne peut réussir que si la société d'accueil affirme ses exigences et multiplie les outils de participation. Dans cette volonté d'appréhender le processus dans son ensemble, l'outil culturel est essentiel et l'accès à la culture pour tous est primordial car il permet de dialoguer et d'échanger.

Réorganiser le fonctionnement de certains secteurs de la vie culturelle de manière à rendre plus visible l'engagement de la Ville de Genève; un engagement qui doit se comprendre d'abord comme une prestation à la population. La culture a un coût. Son financement implique que soient définies des règles de répartition entre collectivités publiques et milieux privés. Certaines de ces règles doivent aujourd'hui être rediscutées en fonction de l'évolution du contexte social, démographique et politique.

Développer des liens et des partenariats à l'échelle de la région, dans le cadre de la Conférence culturelle genevoise notamment, mais aussi entre Genève et d'autres collectivités urbaines dans le monde. Il existe en effet déjà des partenariats culturels et scientifiques réussis dans ce domaine - avec Dakar, par exemple, dans le cadre de la réalisation d'un Centre d'éducation à l'environnement. De nouvelles initiatives verront le jour pour tisser, des mises en commun et d'échange de savoirs et de compétences.

Soutenir les «aventuriers» de la culture, les défricheurs de formes et d'expressions nouvelles, et tous les talents qui permettent à notre ville de rayonner sur le plan culturel.”⁵

On en retiendra l'attention toute particulière donnée à la population, acteur premier du dynamisme de la scène genevoise, en matière d'effort d'intégration et de participation sociale d'un paysage multiculturel.

Patrice Mugny envisage cette politique comme “un engagement qui doit se comprendre d'abord comme une prestation à la population”, qui se fait par le peuple et pour le peuple, en accord avec une démocratie semi-directe que nous évoquions auparavant.

5 Département de la Culture de la Ville de Genève, Politiques culturelles et objectifs - Les objectifs de la législature, www.ville-ge.ch/culture

PREMIÈRE PARTIE : LE CONTEXTE GENEVOIS

L'idée forte du partenariat fait également son entrée, qu'il soit à l'échelle locale, nationale ou internationale, effort que nous retrouverons tout au long de ce mémoire et qui là encore incarne judicieusement l'image d'une Suisse décomplexée et tournée vers l'extérieur.

Comment alors caractériser la politique culturelle genevoise ?

Si beaucoup s'accordent à dire que la Suisse et particulièrement Genève, de par sa position transfrontalière, manque d'une vraie politique culturelle "à la française", on s'entendra sur le fait que cette politique est, peut-être par omission, finalement plus libérée et décomplexée, opérant moins de contrôle sur la création, concédant aux artistes une production débridée et audacieuse dont Eric Winarto ne trouve pas le même salut en la culture française.

Yvette Jaggi, économiste de formation et personnalité politique récemment active au sein de la fondation Pro Helvetia, constate quant à elle à regret une "dispersion des politiques culturelles" sur le territoire suisse.⁶

En effet, on n'en compte pas moins d'une quarantaine, à tous les échelons - de la Confédération aux cantons en passant par les villes - et une répartition budgétaire parfois inégale selon les rangs, provoquant un déséquilibre qui se fait plus ressentir pour certains cantons que pour d'autres - exception faite de Genève -.

Disparités qui trouvent cependant souvent remède, nous l'évoquions et le verrons, dans la dynamique accrue en termes de partenariats tant entre la Ville et le Canton qu'entre le public et le privé.

En bref, s'il fallait accoler des termes qui, en filigrane des objectifs de la politique culturelle de Genève, résonneront au fil du texte comme des mots-clefs, nous nous questionnerons : Genève, la terre "de tous les possibles" ? Genève, multiculturelle et respectueuse de sa diversité ? Genève, collective et solidaire ?

Genève, la décomplexée ?

6 Yvette Jaggi,
«Politiques culturelles - De
la dimension économique
de la culture»,
Culture En Jeu n°10, 2006

1-2- Un fort équipement des structures culturelles

Il existe à Genève un nombre formidable de structures culturelles, de l'institution publique au musée privé, de l'espace autogéré à la galerie marchande, en passant par les incontournables fonds d'art contemporain cantonal et municipal, qui quadrillent à eux tous la ville et polarisent l'attention d'un grand public et d'un public averti tant locaux qu'internationaux.

Dans un souci du détail, nous exposerons ces espaces tout en évoquant leurs appartenances historiques et leurs objectifs.

Il nous faut, dans la suite logique d'une politique culturelle genevoise, dévoiler en premier lieu les deux grands acteurs de l'art contemporain, le Fonds Cantonal d'Art Contemporain (FCAC) et le Fonds Municipal d'Art Contemporain (FMAC), qui font la singularité de Genève sur le territoire suisse.

D'une part, le FCAC porte la mission à la fois de constituer une collection mais aussi d'intégrer la jeune création à cette collection comme à l'espace public.

Fondé en 1949 par un arrêté du Conseil d'État, le FCAC dépend du Service Cantonal de la Culture duquel il bénéficie d'une ligne de dépense budgétaire annuelle, financée en partie par un prélèvement de 1% sur les crédits de construction et d'ouvrage de génie civil enclenchés par le Canton de Genève.

Le FCAC met également à disposition des musées et centres d'art des pièces de sa collection, soit sous forme de prêts, soit sous forme de dépôts.

En partenariat avec la Haute École d'Art et de Design de Genève, il ouvre chaque année un concours à l'attention des jeunes diplômés récompensés sous forme d'une bourse de 30000 francs séculaires.

Le FMAC, quant à lui, a été créé en 1950, soit un an seulement après le FCAC. Son objectif se distingue de celui du FCAC par un soutien plus direct aux jeunes artistes, à travers des aides financières ponctuelles à la production et à la publication. Au-delà de cet effort particulièrement adressé aux créateurs, il constitue lui aussi une collection tout en réfléchissant à son intégration au paysage urbain.

Rattaché en 2001 au Département de la Culture de la Ville de

PREMIÈRE PARTIE : LE CONTEXTE GENEVOIS

Genève, et plus intimement au Service aux Artistes et aux Acteurs Culturels, il est financé lui aussi par un prélèvement de 1% sur les crédits votés pour la construction, la restauration ou la rénovation des bâtiments de la ville.

Ce double avantage qu'a Genève sur les autres villes suisses s'en ressent non seulement sur sa reconnaissance nationale, que sur la vie culturelle de la ville elle-même, donnant toujours plus d'opportunités aux institutions et aux artistes de bénéficier et de s'insérer sur la scène genevoise.

Genève compte autant de musées privés - comme le Musée Patek Philippe et le Musée international de la Réforme ou la société de la Classe des Arts - que de musées qu'elle subventionne, et sont près d'une vingtaine à mettre à la disposition de la population genevoise les richesses de leurs collections.

Parmi eux, on compte la Fédération des Musées d'art et d'histoire - comprenant le Musée d'art et d'histoire, le Cabinet des Estampes, le Musée Ariana, la Maison Tavel, le Musée Rath, la Bibliothèque d'art et d'archéologie et le Musée de l'horlogerie et de l'émaillerie - qui forme un des plus grands ensembles museaux de Suisse. Ils font partie intégrante, aux côtés du Musée d'histoire des sciences, du Musée de l'Ethnographie de Genève et du Conservatoire et du jardin botaniques, du Département de la Culture de la Ville de Genève, dépendants du Domaine des Musées.

D'autres, comme le Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), le Centre d'Art Contemporain - ancien Kunsthalle de Genève -, ou le Centre pour l'Image Contemporaine, sont soutenus par la Ville et agissent essentiellement en faveur d'une scène contemporaine internationale. Le Mamco par exemple est géré à la fois par la Fondamco que par le Canton et la Ville de Genève.

Autour de ces institutions phares dans le paysage genevois, s'articulent une quarantaine de galeries, alternatives et marchandes, qui relayent la monstration de la scène artistique actuelle contemporaine, parfois dans un système qui revaudra aux artistes une autre reconnaissance.

Ces espaces essentiellement privés et autonomes se sont implantés ces dernières années dans le Quartier des Bains, autour du Bâtiment d'art contemporain qui abrite le Mamco, le Centre d'Art Contemporain et, depuis peu, le Centre de la photographie.

Le projet BAC a dans l'optique d'accueillir prochainement dans ses locaux d'autres institutions actives sur le champ de l'art contemporain, afin de polariser là encore l'attention en dynamisant un quartier et la qualité de ses institutions.

Mais Genève, heureusement, ne soutient pas que les grosses institutions. Il existe en effet un tissu extrêmement riche d'associations et d'espaces indépendants qui reçoivent eux aussi une subvention.

Parmi ces nombreux lieux, on citera Andata/Ritorno, Art en Île, l'association act-art, Attitudes, le Centre d'Édition Contemporaine, Duplex, Forde, Piano Nobile, la Villa Dutoit, Planet22, Milkshake Agency qui regroupe un réseau d'art contemporain, Visarte syndicat associatif professionnel qui "défend les intérêts des artistes visuels et les aide à sauvegarder leurs droits sociaux."⁷

Certains de ces espaces sont issus de la culture alternative et se revendiquent d'une autonomie, si ce n'est financière, en termes de gestion et de programmation.

Depuis une vingtaine d'années, un nouveau type d'espaces culturels urbains ont émergé dans des bâtiments désaffectés et préservés au titre de monuments ; c'est le cas des Halles de l'Île, de la Maison des Arts du Grütli ou encore de l'Usine, sur laquelle nous allons nous pencher plus particulièrement.

La culture alternative est apparue à Genève au début des années 80, par la revendication de la jeunesse créatrice pour l'obtention de centres culturels autonomes où ils pourraient exprimer leur art en toute légitimité. Véronique Yersin, une des actuelles programmatrices de l'espace Forde, nous explique que ce mouvement n'est pas romand, mais alémanique. Et bien avant la Suisse alémanique, la culture alternative prendrait racine dans les pays nordiques.

À Zürich, ce soulèvement commence avec l'occupation des caves comme lieux de concerts ou d'expositions, face à une trop grande restriction imposée par la ville en matière de chahut. Ces revendicateurs se sont alors déplacés vers Genève. Certains expliquent ce déplace-

⁷ Visarte Genève, association professionnelle syndicale, www.visarte-geneve.ch

PREMIÈRE PARTIE : LE CONTEXTE GENEVOIS

ment comme la poursuite naturelle d'une volonté d'abroger le conformisme d'une société fortement marquée par le calvinisme, d'autres diront qu'il s'agit plus d'un effet migratoire qui aurait déjà vu l'exportation d'un modèle nordique vers Zürich.

La constante en tout cas ici serait cette problématique de l'espace.

Il y a vingt ans à Genève, peu de lieux indépendants voyaient le jour ; les artistes de tout art sortaient de l'école la vague à l'âme de ne pouvoir répéter, se produire ou exposer dans leur ville. Ils ont alors commencé à se rencontrer, à se regrouper même pour faire naître une revendication à l'unisson : pouvoir occuper des espaces de création.

S'en est suivie l'occupation des squats, dans un esprit "punk" nous dit Véronique Yersin, où il s'agissait parfois autant d'une bataille entre la scène artistique genevoise et la ville qu'entre les artistes eux-mêmes, chacun réclamant une parcelle de béton pour exposer.

C'est après une manifestation-performance qui a marqué les esprits que la Ville de Genève s'est décidée à accorder un lieu à cette population, et ce lieu était l'Usine.

Anciennement investie par l'association État d'Urgence, l'Usine accueille aujourd'hui une dizaine de groupes et d'ateliers, certains associatifs, d'autres mis à disposition par la Ville de Genève en faveur de la création, et fait partie de l'Union des Espaces Culturels Autogérés (UECA) qui se bat sur le Canton de Genève pour assurer la diversité culturelle - tant au niveau des activités que des acteurs ou des espaces -.

L'exemple de l'espace Forde, qui trouve ses locaux dans l'Usine, est le reflet parfait d'une lutte menée contre la Ville pour ensuite, à peine dix ans plus tard, obtenir son soutien. À la tête de cette initiative, Alexandre Bianchini, Nicolas Rieben et Fabrice Gygi, à l'époque jeunes artistes sortant de l'actuelle Head, qui au bout de huit années, ont obtenu pour le lieu une subvention de la Ville de Genève, qui perdure toujours depuis sous la forme d'une subvention unique à hauteur de 75000 francs annuels. Le lieu fonctionne intelligemment sur un principe de passation de programmation, dans un rythme bisannuel. À l'issue de ces deux ans, un conseil constitué le plus souvent des anciens membres et programmeurs de Forde, dont les fondateurs, élit un nouveau collectif de programmeurs, à hauteur de deux ou trois personnes, qui occupera le lieu et gèrera argent, espace et programmation comme il le souhaite.

Mais peut-on réellement parler de lieu indépendant dès lors qu'il est dépendant financièrement de la ville ?

Véronique Yersin s'accorde à dire qu'à son goût, Forde est plus une institution indépendante qu'un lieu alternatif.

Et pourtant, cette culture alternative étroitement soutenue par Genève voit aujourd'hui les limites d'une telle association.

Si l'UECA s'est créée à la suite de la fermeture du squat Artamis, elle se bat activement contre une politique actuelle qui voudrait bien se débarrasser de ces lieux atypiques pour faire de Genève une "ville propre".⁸ Luc Mattenberger évoque la mise en péril de ces lieux là - de l'Usine même qui se voit depuis quelques années en instance de démantèlement -, dont on en comptait quelques 400 et qui se font tour à tour décoller, d'Artamis plus récemment à Rhino, la Tour ou l'Arquebuse. Il dénonce une politique abusive où désormais, chaque squatteur voit son ADN fiché.⁹

Si "les squats sont les vrais foyers de la création artistique genevoise"¹⁰, il n'empêche que la ville, sous le manteau et le couvert d'une cité ouverte et accueillante, cherche à s'en purifier doucement.

On assiste à une contradiction assez prenante ; Genève encourage la culture à se diversifier, subventionne même tous types de lieux pour justifier de cette variété, mais repousse de plus en plus celle qui l'a démarqué de ses voisines, au profit d'une image plus propre et plus en lien avec le commerce international qui fait la force économique genevoise.

Bien que Véronique Yersin reconnaisse l'entraide qui se tisse entre les institutions mêmes et les lieux indépendants, par du prêt de matériel entre autres ou une visibilité publicitaire chez les uns comme les autres, elle verrait bien la ville fonctionner sur le même principe que Forde : une gestion multipartite, tournante, pour assurer à la ville une pluralité des visions et éviter l'aliénation d'un seul homme. Elle déplore la contre-balance à laquelle on assiste aujourd'hui à Genève, où tout ce qui s'est fait vingt ans auparavant, tous les acquis chèrement gagnés par les artistes, se voient désormais récupérés petit à petit par la ville.

Bien que la situation genevoise reste toujours supérieurement en marge des villes françaises, il semblerait cependant qu'un changement de fond est en train de se produire, voyant peut-être à long terme le durcissement d'une politique culturelle qui s'est toujours voulue jusque là accessible à tous et à tout type de culture, jamais au détriment d'une culture alterna-

8 Entretien avec Véronique Yersin, 30 avril 2009, Genève

9 Olivier Chavaz, «Le fichage génétique gagne du terrain», *Le Courrier*, 5 novembre 2007, et «Retour sur l'amère défaite du mouvement squat genevois», *Le Courrier*, 27 avril 2009

10 Jean-Louis Perrot, «L'exception genevoise», *Culture En Jeu n°10*, 2006

PREMIÈRE PARTIE : LE CONTEXTE GENEVOIS

tive qui permet aux artistes de suivre d'autres voies que les voies institutionnelles ou marchandes.

Le soutien témoigne-t-il toujours d'un rapport humain ? N'y a-t-il pas une certaine hypocrisie sous-jacente à ce gouvernement culturel en apparence décomplexé ? Ou subit-il lui-même la pression de ses pairs en terme de "propreté" ?

L'équipement culturel genevois connaîtra-t-il un revirement négatif d'ici à quelques années ?

1-3- L'investissement des pouvoirs publics envers la jeune création

Si le Canton et la Ville de Genève soutiennent sous forme de subventions leurs institutions, ils agissent aussi plus directement en faveur de leurs artistes.

Nous l'avons vu, les deux Fonds d'art contemporain, particulièrement le FMAC, participent déjà de cet effort en délivrant des aides ponctuelles pour accompagner le développement de certains projets artistiques.

De part leurs multiples partenariats, le Canton et la Ville de Genève s'allient à d'autres collectivités étrangères pour dispenser, sur la base d'un échange, des espaces de travail ou des résidences, mais délivrent aussi des bourses.

Comment les pouvoirs publics encouragent les artistes à Genève ?

Si, à un niveau fédéral, la fondation de droit publique Pro Helvetia, en partenariat avec l'organisme Présence Suisse, appuie la création suisse sur son territoire et promeut davantage la culture suisse à l'étranger, le Canton et la Ville, à leurs rangs, s'occupent déjà d'installer la visibilité locale et nationale d'un artiste.

Le Canton de Genève soutient des organismes et des projets de manière ponctuelle, d'un montant allant de 500 francs à 50000 francs, soit par contrat de prestation - de 80000 à 160000 francs sur trois années -, soit par un système de bourses cantonales et de mises à disposition d'ateliers pour les artistes genevois intra-muros ou à l'étranger.

En collaboration étroite avec d'autres cantons suisses ou les Instituts Suisses internationaux, il offre la possibilité à tout artiste con-

fondé de résider dans trois ateliers, gérés par le Canton, pendant une période de six mois : l'un à Berlin remis en jeu chaque année de janvier à juin ; l'autre à Barcelone tous les trois ans et demi ; et le dernier à New-York par tranche de sept ans .

L'attribution de ces résidences se fait sous forme de concours. Une commission cantonale se réunit une à quatre fois par année, puis soumet son choix au Conseil d'État.

En matière d'art contemporain, le Canton a considérablement augmenté son financement depuis près d'une dizaine d'années.

Comme en témoignent les graphiques¹¹, le budget aux arts plastiques, tant en termes de subventions ponctuelles que régulières, est passé de 224526 francs en 2000 à 1152500 francs six ans après, soit le quintuple sur un court terme. Ce qui, sur le graphique en camembert, ne représente pourtant qu'un faible investissement face aux domaines de la musique ou des arts dramatiques.

11 Annexes : graphiques «Subventions art contemporain» et «Répartition des subventions 2006 par domaine culturel», www.ge.ch

On peut supposer que cette évolution budgétaire va de pair avec la hausse du marché de l'art, et particulièrement avec le déploiement à Zürich des deux grandes figures des ventes aux enchères, Christie's et Sotheby's, cette dernière organisant deux fois par année une vente réservée à l'art suisse.

Si l'initiative privée se développe de manière florissante sur le territoire, il est naturel mais non moins indispensable que les pouvoirs publics suivent eux aussi l'émergence de l'art contemporain et encore plus de l'art suisse.

Le Canton de Genève a notamment adopté en juin 2008 un plan d'action "École, arts et culture", dont l'objectif est de faciliter l'accès à la culture pour chaque élève et de renforcer les prestations et les démarches culturelles éducatives - là aussi, dans l'intention de sensibiliser très tôt ceux qui feront le grand public ou peut-être même les acteurs culturels et les artistes de la scène genevoise -.

De fait, on voit que le Canton de Genève a su s'adapter à l'évolution à la fois économique et sociologique de l'art sur un territoire suisse tant prospère que demandeur en matière culturelle.

La Ville de Genève quant à elle forte d'un dense maillage d'espaces et

PREMIÈRE PARTIE : LE CONTEXTE GENEVOIS

d'acteurs culturels, s'attèle à lancer les jeunes artistes qui émergent sur la scène locale.

Pas moins de trois bourses, chacune d'un montant de 10000 francs, sont attribuées par la ville : la Bourse Berthoud, la Bourse Lissignol-Chevalier et la Bourse Galland.

Consacrées aux arts visuels et aux arts appliqués, elles sont accessibles aux artistes comme aux collectifs, dans la limite d'âge de 35 ans, et sont issues des fonds de "généreux donateurs qui ont légué à la municipalité de Genève, il y a plusieurs décennies, une partie de leur fortune afin d'aider et de soutenir la jeune création".¹²

12 Patrice Mugny, «Genève, artistes et créateurs d'aujourd'hui : Bourses des fonds Berthoud, Lissignol-Chevalier et Galland 2007», *Dossier de presse de la Ville de Genève*, 2006

Ces bourses viennent gracieusement s'ajouter au nombre effarant de bourses privées, que nous aborderons plus tard, et offrent toujours plus d'opportunités au jeune artiste d'investir dans sa production pour continuer à créer.

À côté de cela, la Ville de Genève, propriétaire de plusieurs anciens bâtiments industriels, a su exploiter ce patrimoine et transformer ces usines pour fonder quelques 21 ateliers, mis à disposition gratuitement par la ville. Il en existe six à la Maison des Arts du Grütli, soumis pour trois ans non renouvelables, et attribués à certaines conditions - résider dans le Canton de Genève pendant la durée d'occupation de l'atelier, sans aucune condition d'âge ni de nationalité -.

D'autres sont délivrés par les associations qui occupent ces lieux, et proposent aux artistes d'intégrer un atelier au loyer modéré, allant de 250 et 450 francs pour l'Usine Kugler.

La Ville de Genève sait ainsi participer de l'envol de la jeune scène suisse, en lien direct avec les artistes, et se complète judicieusement avec l'offre privée.

Du Canton à la Ville, les politiques publiques soutiennent fortement la création, et de plus en plus la création plastique.

Loin d'une mauvaise coordination, comme on pourrait souvent l'observer en France entre les différents échelons de collectivités, la Confédération, le Canton et la Ville s'articulent de façon très juste sur une gradation ascendante de la politique culturelle suisse : la Ville soutient l'effervescence locale en l'encourageant de très près ; le Canton partici-

pe d'une première opportunité de quitter le territoire et de confronter son travail à l'étranger ; la Confédération prend le flambeau de promouvoir à l'échelle internationale le fleuron de la création suisse, en partenariat avec les Instituts Suisses à l'étranger.

Cette organisation qui nous apparaissait en début de mémoire relativement vague et presque désinvolte, s'avère finalement plus structurée et ne délaisse aucune étape, de la prise en charge de l'artiste à sa parfois difficile sortie de l'école, au franchissement des frontières vers d'autres villes des arts.

1-4- La tradition suisse

“Les traditions, les croyances, le patrimoine commun, les langues, la politique culturelle suisse, les moyens d'encouragement et de diffusion de la culture, les manifestations et lieux de culture ainsi que les arts pratiqués en Suisse ou par des suisses sont l'ensemble des signes distinctifs qui caractérisent la société suisse.”¹³

Si l'on parle aisément d'une personnalité suisse en matière culturelle, il nous faut voir ici, avant de passer au reste, les raisons tant religieuses, économiques, fiscales, géo-politiques ou plus simplement culturelles qui ont dessiné depuis des siècles la singularité du paysage suisse, car nous verrons que chaque geste, qu'il émane du public comme du privé, découle intrinsèquement de valeurs anciennes où la culture occupait déjà une place de choix.

13 La Suisse,
www.wikipedia.org

Commençons par ce qui fait le fondement de nombreuses sociétés, la religion.

Si la religion catholique domine encore sur la Suisse, le calvinisme la suit de près, et a sans doute plus profondément marqué les esprits et les valeurs sociétales de Genève. Orchestrée au 16ème siècle par Calvin, homme de lettres français exilé à Genève, la Réforme protestante s'implante en premier lieu en Suisse alémanique avec une autre grande figure du protestantisme, Luther.

Elle se traduit à l'origine par une forte volonté d'indépendance face à l'empire pontifical, et c'est cette même ténacité d'émancipation qui fera de la Suisse un pays neutre, au plein centre de l'Europe mais démarqué de ses voisins communautaires.

PREMIÈRE PARTIE : LE CONTEXTE GENEVOIS

“Depuis la Réforme, Genève est connue pour sa capacité d'accueil exceptionnelle. De par le monde entier, le seul mot de Genève évoque une espérance, une ouverture, une manière d'utopie. La possibilité d'un changement et d'une compréhension élargie. Il y a toutes sortes de réfugiés, toutes sortes de motifs pour se déraciner, de gré ou de force.”¹⁴

14 Philippe Macasdar, «Ce dont Genève est le nom», Forum Art, Culture et Création de la RAAC, 23 février 2008

Ainsi la doctrine calviniste insiste sur l'importance de la culture et des valeurs culturelles, mais aussi sur la nécessité du commerce et de l'exportation, pour un pays n'ayant pas d'accès maritime, faible en matières premières et à la superficie limitée.

Très tôt mêlés, la culture et le commerce se sont développés à même échelle à Genève, et persistent aujourd'hui à cohabiter de manière solidaire tant dans le paysage urbain que sociologiquement parlant.

Si certains voient cet héritage comme l'avènement d'une morale sévère et codifiée, dénonçant l'attitude discrète et renfrognée d'autres à avouer leur fortune et leurs acquisitions, ne pourrait-on pas répondre justement que c'est peut-être dans ces sociétés conformistes que jaillit plus fortement la culture, comme pour transgresser les impératifs ?

Il n'empêche que cet accent calviniste a placé Genève à la deuxième place financière du pays. Forte d'un pouvoir économique sans cesse en expansion, Genève est une des métropoles qui offre la meilleure qualité de vie au monde, auprès de Zürich - quoi de plus étonnant -.¹⁵

15 Mercer Consulting, étude «Qualité de vie», 2007

La conséquence presque directe d'un tel état de fait, s'incarne en un système fiscal très avantageux à la vente. Un faible taux de TVA et des conditions peu contraignantes quant à l'importation ou à l'exportation de marchandises garantissent un pouvoir d'achat plus fort et de fait, une propension à l'acquisition cultivée.

Cette distinction contribuera largement au développement de la figure du collectionneur, dont nous aborderons plus en détails la question et la défiscalisation un peu plus loin.

D'autre part, la position géographique de la Suisse a nettement favorisé ce commerce dont Calvin pointait là l'intérêt. L'implantation de grandes entreprises dans le paysage urbain genevois, particulièrement dans les domaines de la mécanique de précision telle que l'horlogerie, du luxe ou

encore des finances et assurances, s'est vue peu de temps après suivie par celle d'organismes internationaux. On dénombre pas moins de 22 organisations internationales dont le siège principal s'est installé à Genève, comme l'ONU, et quelques 250 organisations non gouvernementales, de l'OMS à l'OMC.

Cette situation a inévitablement contribué à faire de Genève une ville moyenne au rayonnement international, rayonnement dont ont naturellement bénéficié d'autres domaines, dont la culture.

De plus, la Suisse, de par sa légendaire neutralité, a vu grimper son taux d'immigration - tant par sa proximité frontalière avec pas moins de cinq pays, l'Allemagne, le Liechtenstein, la France, l'Autriche et l'Italie, que par un faible taux de chômage encourageant les populations étrangères à trouver du travail en Suisse -.

Nos interviewés s'accordent aussi à relever l'influence du modèle nordique sur la Suisse - là aussi sans doute par une migration des populations ou par les siècles des grands voyages - sur l'importance donnée à l'apprentissage et à la professionnalisation comme à l'esprit collectif et solidaire qui caractérise les différentes économies.

Ces mêmes données géographiques ont fait de notre voisine une plateforme multilinguiste et multiculturelle. Il existe quatre langues nationales : l'allemand, le français, l'italien et le romanche. La plupart des suisses parlent plus d'une langue, particulièrement en Suisse alémanique.

Jean-Pierre Greff porte un intérêt tout particulier à cette situation confluente en affirmant que cette tradition linguistique et culturelle a participé grandement de la visibilité internationale de la Suisse, et fait aussi la qualité de ses acteurs sur la scène culturelle mondiale, tournés vers l'extérieur, au détriment d'un pays comme la France qui peine encore à reconnaître l'indispensabilité tout du moins de l'anglais pour s'assurer une ouverture et un dialogue sur et avec le monde.

Ces multiples raisons évoquées, placent la Suisse et singulièrement Genève au rang d'une société à l'héritage riche et encore fortement présent aujourd'hui, empreinte de traditions plurielles s'accordant toutes à la juste cohabitation des différences et des particularités de tout à chacun.

Ainsi, nous verrons que le peuple genevois en a amplement tiré leçon pour accepter la forte implication du privé dans la sphère culturelle,

PREMIÈRE PARTIE : LE CONTEXTE GENEVOIS

souvent injustement rattachée à l'usage seul du public.

Cette opportunité là, doublée de nos précédentes considérations, ont efficacement participé d'une délocalisation culturelle et artistique, comme en témoigne Jean-Pierre Greff. Exemple-type à l'appui, et pourtant nous dit-il très répandu, il est intéressant de voir que de nombreux centres d'art à la qualité indéniable - tant en terme de programmation qu'en terme d'équipements - voient le jour non pas dans les grandes villes mais dans des villes atteignant à peine les 15000 habitants.

Et pour autant, forts simplement de cette particularité suisse, ces espaces sont déjà très en lien avec l'international.

Car ce qui fait la force de la Suisse, c'est que le niveau local est aussi puissant que le niveau national, et c'est là, la juste conséquence d'une tradition suisse.

En bref, nous retiendrons de Genève un canton et une ville au diapason d'une offre culturelle large et ne négligeant aucun public, consciente de ses limites géographiques et, fortement décomplexée vis-à-vis de cela, partisane d'une délocalisation artistique qui la place au rang mondial des villes d'arts et de culture.

Maculée d'une empreinte culturelle et historique forte, Genève s'est émancipée progressivement des clichés que l'on accorde volontiers aux villes où cohabitent harmonieusement commerce et culture, pour assumer sa taille moyenne et affirmer un rayonnement international.

Pourtant, Genève semble éprouver les limites de cet effort d'indépendance : on assisterait peut-être, d'ici à quelques années, à un retour en arrière foudroyant sur les grands acquis de la culture alternative revendiquant une place pour chaque culture, pour chaque art, qui mettrait en péril la diversité de l'offre culturelle sur le territoire genevois.

Heureusement pour l'heure, Genève reste grande et variée, et c'est un fait qui va voir naître une implication forte et bienfaisante de la sphère privée dans les politiques publiques.

DEUXIÈME PARTIE : L'INITIATIVE PRIVÉE

Nous l'entendions précédemment, la Suisse est fortement empreinte d'une bilatéralité identitaire par deux implantations importantes dans le paysage genevois : la culture et les entreprises.

Le mécénat est une forme du financement de la culture en Suisse, particulièrement actif dans le Canton de Genève.

Bien que cette aide va surtout aux grandes institutions, au détriment des acteurs culturels indépendants, elle encourage de manière générale la création et le développement de projets artistiques à plus ou moins grande envergure.

Jean-Pierre Greff, quant à lui, voit définitivement cette initiative privée comme la différence marquante avec la France, bien plus frigide vis-à-vis du potentiel économique que la culture pourrait exploiter.

D'où vient cette initiative ? Comment s'est-elle libérée ? De quelles façons se traduit-elle ?

2-1- Le geste privé

La Suisse, de par sa légendaire neutralité, a évolué en marge de l'Europe, et la Suisse romande en marge de la France voisine. Terre d'aisance, tant économique que fiscale, elle accueille un nombre important de grandes entreprises et de sociétés privées qui participent de l'économie internationale du pays.

Ces mêmes sociétés reversent de plus en plus d'argent à la culture, sous diverses formes, asseyant une situation plus que favorable au développement artistique.

Dans notre entretien, Jean-Pierre Greff évoque à plusieurs reprises l'ampleur bénéfique de cette initiative privée, et nous lève le voile sur les raisons et les motivations d'un tel geste, qui contribuent d'une tradition suisse.

Si Genève étonne par un paysage urbain pimenté de hauts immeubles administratifs et d'enseignes lumineuses aux noms de grandes sociétés internationales, elle n'en est pas moins une ville réputée des arts.

Sous une apparence a priori incompatible avec la culture - dans une caricature dichotomique d'un pouvoir financier détenu politiquement par la droite face à une culture de gauche -, l'implantation de ces entreprises contribuent pourtant à hauteur de quelques 320 millions de francs destinés à la culture genevoise, contre 222,8 millions de francs émanant de la Ville de Genève, déjà consacrée comme la ville donnant le plus à la culture à l'échelle européenne.¹⁶

Sous forme de fondations, de bourses ou de prix, ces entreprises mettent à profit leurs bénéfices en encourageant la jeune création contemporaine, offrant de la sorte de nombreuses opportunités aux artistes ou aux institutions à la fois d'investir cet argent dans leur activité, mais aussi de se faire connaître et reconnaître d'un public averti comme d'un grand public.

Certains de ces prix ajoutent à ces dividendes le bonus d'exposer, et de par leur multiplicité - tant dénombrables que diversifiés en termes d'objectifs - et leur régularité, rendent alertes et attentifs les acteurs culturels aux lauréats, participant ainsi d'un fonctionnement dynamique et salubre.

Nous l'évoquons, tous ces organismes reversent une certaine somme,

¹⁶ Jacques Neiryck, «Organiser ou encourager la culture ?», *Le Temps*, 3 avril 2008

DEUXIÈME PARTIE : L'INITIATIVE PRIVÉE

selon leurs moyens mais aussi selon leurs objectifs.

La Loterie Romande, société privée d'utilité publique fondée en 1937 par les six cantons romands, Vaud, Fribourg, Valais, Neuchâtel, Genève et Jura - qui les rejoint en 1979 -, redistribue chaque année l'intégralité de ses bénéfices à la Suisse romande, dans les domaines du social, de l'environnement, de la recherche, du sport, du patrimoine et de la culture.

En 2005, elle donnait quelques 47 millions de francs à la culture - patrimoine compris -. Pour nombre de ces cantons, cela représente bien souvent plus que ne donnent les communes au domaine culturel, exception faite pour Genève qui comme nous le disions, donne environ 20% de son budget à la culture et dont le canton reçoit environ le même pourcentage de la part de la Loterie Romande.

Cette conjoncture inédite en France s'explique par un fait simple : les jeux de grattage sont en principe interdits en Suisse. Ainsi, il s'agit ni plus ni moins de redistribuer naturellement l'argent misé par les citoyens aux citoyens eux-mêmes. Les particuliers ne peuvent cependant en être bénéficiaires ; seules le sont les associations, les institutions et les fondations ayant un statut juridique et poursuivant un but non lucratif afin de concrétiser un projet d'utilité publique.

La Loterie Romande s'associe donc d'une certaine manière aux pouvoirs politiques publics à des fins exclusivement collectifs et sociétales.

D'autres fondations privées d'entreprises s'adressent plus directement aux artistes. Nous citerons parmi elles les fondations Stravinsky, Wilsdorf, Leenaards, Sandoz, Nestlé, Manor, Pour-cent Migros... qui elles toutes attribuent chaque année une bourse d'un montant variant généralement entre 5000 et 15000 francs.

Certaines d'entre elles ne se cantonnent pas là ; c'est le cas de la Fondation Wilsdorf qui s'allie à la Ville de Genève pour reloger les artistes de l'Usine Kugler en passe de démolition, ou encore du Pour-cent Migros qui a mis en place dans quatre villes de Suisse, dont Genève et en partenariat avec le canton, la ville et la Loterie Romande, un Bureau Culturel proposant aux artistes et institutions la location de matériel et l'accès à des conditions avantageuses aux outils bureautiques, ainsi qu'une campagne d'informations à l'égard des artistes en matière de droits sociaux

et juridiques - c'est d'ailleurs là-bas que je me suis rendue pour assister à la conférence sur le statut social de l'artiste -.

Enfin certaines fondations émanant le plus souvent de particuliers, mais pas que, donnent des prix à ces artistes. Par exemple le Prix Raymond Weil encourageant la production photographique d'un artiste, le Prix Kiefer-Habitzel, le Prix Gertude Hirzel, mais aussi le Prix Mobilière Young Art et le Prix de la Nationale Suisse Assurances, ces deux derniers assurant non seulement l'acquisition de la pièce récompensée mais aussi la possibilité d'exposer pour l'un à la Nuit des musées de Berne et pour l'autre, à la Liste, Young Art Fair qui se tient chaque année à Bâle, face à la foire internationale.

Ces fondations permettent autant le financement de la production de l'artiste que l'opportunité pour ce dernier d'intégrer le réseau marchand national voire international par la monstration.

Nous convoquerons pour finir une autre forme de soutien opéré par les fondations privées, avec l'exemple de la Fondation Béa pour les jeunes artistes. Créée en 2003 par un couple de médecins, elle vise essentiellement à apporter une aide ponctuelle non pas tant de manière financière que par l'organisation d'expositions permettant aux jeunes talents de s'exprimer, en partenariat avec des institutions comme la galerie Analix Forever, ou par le soutien à l'accession à des résidences artistiques.

Doit-on parler de mécénat ou de parrainage ?

Si le mécénat est le "soutien matériel apporté, sans contrepartie directe de la part du bénéficiaire, à une oeuvre ou à une personne pour l'exercice d'activités présentant un intérêt général, alors que le parrainage ou sponsoring est le soutien matériel apporté à une manifestation, à une personne, à un produit ou à une organisation, en vue d'en retirer un bénéfice direct"¹⁷, comment distinguer en toute objectivité "l'intérêt général" du "bénéfice direct" lorsque l'on en vient à l'artiste ?

Il est limpide que la Loterie Romande est une forme de mécénat ; mais l'acquisition d'une pièce par une fondation, l'exposition de l'artiste lauréat ne participent-ils pas d'une sauvegarde et d'une reconnaissance d'un patrimoine suisse, donc d'un intérêt général et communautaire ?

Au-delà de la récompense et de l'encouragement, il s'agit bien d'affirmer et de saluer une personnalité suisse actuelle et dynamique. Il

17 Droit Français - arrêté du 6 janvier 1989 relatif à la terminologie économique et financière

DEUXIÈME PARTIE : L'INITIATIVE PRIVÉE

s'agit alors tout aussi bien d'asseoir une telle image à l'étranger, et de fait, d'attirer regards et reconnaissance sur le petit pays à la richesse culturelle et artistique.

Si le mécénat est une longue tradition en tout cas européenne dans le soutien aux arts, il semblerait qu'aujourd'hui ce n'est plus tant l'art qui est au service du mécène, que le mécène qui se met au service de l'art.

Ce que Jean-Pierre Greff définit comme "un geste naturel de légitimation sociale, un mélange d'affichage, de réussite, mais aussi de sens du bien public ou de la responsabilité publique"¹⁸ de la part de ces généreuses entreprises, nous apparaît en Suisse comme un élan naturel et élaboré.

18 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève

Essayons alors d'analyser ses propos : au-delà d'un aspect purement commercial et publicitaire, il apparaîtrait qu'il y ait d'une part une tentative "de valoriser l'image de l'entreprise et d'augmenter sa notoriété institutionnelle"¹⁹, comme peut-être d'une culpabilité de faire un profit égoïste, et ainsi de légitimer socialement la nécessité de son implantation sur le territoire ; et d'un autre côté, comme c'est le cas de la Loterie Romande, la volonté d'agir dans l'intérêt de la société qui fait tourner l'entreprise, doublé d'un effort de transparence quant à la destination des finances publiques. Il s'agit finalement d'intégrer de manière tacite le citoyen dans le fondement même de la société dans laquelle il évolue, et de contribuer à faire de sa ville une terre de tous les possibles.

19 Axelle Briere, *L'incitation fiscale au mécénat culturel, situation actuelle et propositions d'amélioration : Étude comparée de droit Suisse et du droit Français*, mémoire paru à l'UNIGE, 2005

Mais nous ne pouvons cependant nous permettre de faire l'économie d'une raison sans doute plus matérielle : une raison fiscale. La Suisse a voté depuis peu une loi visant à défiscaliser fortement toute initiative de soutien et de mécénat au niveau fédéral, incitant par là même les entreprises à créer des fondations. Il n'est plus si étonnant alors de voir se proliférer sur le paysage suisse les fondations privées.

Mais comme nous l'avons vu, ces fondations soutiennent des domaines divers et variés ; comment le domaine culturel s'est-il intégré parmi la santé, la recherche ou encore le sport ?

Car bien avant une raison fiscale se dessinent des propos historiques, géo-politiques et religieux qui ont fait le terreau de cette pépinière d'entreprises, propos que nous évoquions précédemment. Une Suisse fortement emprunte de traditions et visions multiples, où commerce et

culture se sont développés à la même échelle il y a cinq siècles de cela, participant finalement de fait, chacun à sa manière, d'une protection et d'une valorisation du patrimoine et de la personnalité suisse, traditionnelle comme culturelle.

Jean-Pierre Greff, de par sa position transfrontalière, compare pour conclure cet état de fait au système français, où selon lui, "le geste public a eu cet effet paradoxal ou là en tout cas négatif, de bloquer largement l'initiative privée".²⁰

20 Entretien avec
Jean-Pierre Greff,
14 avril 2009, Genève

Finalement, il n'y aurait pas en Suisse ce dont on fait pourtant souvent état en France, une certaine éthique qui empêche le sens moral à accepter l'implication du privé dans la vie publique. Et c'est à l'inverse ce qui fait définitivement la force de la Suisse, qui a su profiter de sa prospérité et de sa diversité économique pour la mettre à contribution du bien public.

C'est un sujet assez houleux, car il pose en définitive la question du pouvoir et de son implication dans la culture. Car l'on pourrait s'inquiéter de l'impact du privé sur une orientation culturelle. N'est-ce pas être associé à un symbole commercial, et par là même, à une image de pouvoir que de bénéficier de son soutien ? Particulièrement lorsque la culture et encore plus ses artistes souffrent d'une certaine précarité ? En contrepartie, ne devrait-on pas émettre la même hypothèse face à un pays comme la France où le geste public dépend intrinsèquement de l'État, donc de la politique de cet État ? N'est-ce pas là aussi être associé à une image de pouvoir et à une direction avec laquelle nous ne sommes pas nécessairement d'accord ?

On voit bien par cette démonstration qu'il ne tient pas tant d'un dénombrement des équipements commerciaux ou des infrastructures culturelles, que d'un pays suffisamment neutre dans sa politique extérieure pour ne pas céder à l'association de l'image de ses entreprises à une image réductrice de pouvoir financier absolu.

2-2- Les collectionneurs

"L'acheteur certifie désormais l'artiste, tout comme l'académie le faisait au 18ème siècle".²¹

21 Alain Quémén,
«Le rôle des pays
prescripteurs sur le marché
et dans le monde de l'art
contemporain», Rapport
du ministère des Affaires
Étrangères français, 2001

DEUXIÈME PARTIE : L'INITIATIVE PRIVÉE

Jean-Pierre fait état d'un réseau particulièrement expansif de collectionneurs, du collectionneur occasionnel qui acquerra pour 10000 francs d'oeuvres par an à celui dont l'ampleur de la collection nécessitera la construction d'un musée privé pour l'accueillir.

Au-delà de l'aisance d'un pays qui n'est plus à redire, comment la figure de cet acteur culturel et souvent amateur s'est-elle installée et intégrée définitivement au paysage suisse ?

Tout en gardant donc en tête les traditions suisses qui ont porté notre cheminement jusqu'ici, force est de constater que tout comme le marchand est lié à l'art depuis bien longtemps, le collectionneur est loin d'être un acteur nouveau dans le champ culturel, ce qui fait de la collection une énième longue tradition à ajouter à ce panel.

Si le marché de l'art suisse a décollé avec l'implantation à Zürich des deux grands noms de la vente aux enchères, Christie's et Sothebys, il n'en est pas moins essentiel que la majorité des acquisitions sont faites par des collectionneurs.

Qu'est-ce qui pousse les collectionneurs à acheter, et donc à participer de cette économie de marché de l'art ?

On peut repenser au "geste naturel de légitimation sociale (...) et de sens du bien public" qu'évoquait Jean-Pierre Greff, car il s'agit ici aussi d'une manière soit de se déculpabiliser auprès de la société d'avoir gagné assez d'argent pour acquérir une oeuvre d'art ; ou encore, prenant l'image d'une petite PME qui, ayant fait un bénéfice, entamera une collection d'oeuvres pour mettre en avant la générosité et le sens de la communauté de l'entreprise.

D'une part il nous faut revenir sur les raisons fiscales que nous évoquons et qui justifiaient en grande partie des dons faits à la culture de la part du privé.

"Quels que soient le type de vente et le domaine, le système suisse présente des caractéristiques fiscales et juridiques qui, indéniablement, attirent acheteurs et vendeurs. D'une part, la législation juridique et fiscale est très avantageuse pour les résidents comme pour les étrangers, grâce notamment à un faible taux de TVA (7,6 %), un système de port franc particulièrement efficace, l'absence de droit de suite, une ré-

glementation des importations et des exportations peu contraignante et une protection renforcée de l'acquéreur de bonne foi dans les ventes aux enchères. D'autre part, le système du secret bancaire favorise les transactions locales car la Suisse applique strictement le principe de non-transmission d'informations fiscales et bancaires (à l'exception des affaires pénales).²²

22 «La marché de l'art en Suisse, une place de taille pour un petit pays», *Le Journal des Arts* n°138, 7 décembre 2001

La défiscalisation est un attrait non négligeable ; mais au-delà de cela, il s'agit aussi - et c'est là où l'intérêt du collectionneur diffère de celui des mécènes - d'investir, non seulement sur un artiste, mais sur une oeuvre qui, avec le temps, comme une action en bourse, pourra prendre de la valeur et, à la revente, occasionner un bénéfice.

On voit souvent avancée la propension des collectionneurs à se séparer de leurs oeuvres et ainsi de participer d'un sans cesse renouvellement et d'une dynamique. Finalement, cela peut être une volonté ni plus ni moins de faire fructifier une affaire comme le ferait un coursier en bourse, en joignant peut-être même l'utile à l'agréable, ou plus sèchement en profitant d'un marché de l'art qui atteint parfois des sommets financiers incommensurables.

De plus, l'absence d'un droit de suite redevable à l'artiste dans le cas où, justement, une de ses pièces se revendrait quelques années après le double voire le triple du prix à laquelle elle aurait été acquise, est un avantage fiscal certain pour l'acquéreur.

Mais un réel problème pour les artistes.

Luc Mattenberger²³ évoque cette injustice typiquement adressée d'ailleurs aux artistes plasticiens, car musiciens, écrivains et autres créateurs, eux, reçoivent une redevance constante sur l'utilisation de leurs oeuvres.

23 Entretien avec Luc Mattenberger, 25 avril 2009, Genève

Le Conseil Fédéral a lui-même voté contre une légifération du droit de suite au profit de l'artiste, craignant peut-être une baisse des acquisitions et de fait, une baisse du marché de l'art.

Et pourtant cela ne touche pas seulement les artistes suisses, qui ne toucheront aucun pourcentage sur la vente, ni s'ils vendent en Suisse, ni s'ils vendent à l'étranger, mais pénalise aussi les artistes étrangers s'ils effectuent une vente en Suisse. Mais comment les artistes perçoivent cela, en-dehors d'une éventuelle chute économique ?

N'est-ce pas en quelque sorte désapproprié à la fois l'oeuvre ma-

DEUXIÈME PARTIE : L'INITIATIVE PRIVÉE

térielle de l'artiste, mais aussi et c'est encore plus grave, sa propriété intellectuelle et morale ? N'est-ce pas arracher les droits à un enfant que l'on aurait confié car l'on ne pouvait pas faire autrement ? Un jeune artiste en début de carrière se voit souvent se défaire d'une pièce à un bas prix pour assurer sa survie ; mais alors si la pièce prend en valeur, pourquoi n'y aurait-il pas un juste retour sur investissement ? Un droit de propriété qui légitimerait le penchant naturel de l'artiste à suivre l'emplacement et la cote de sa pièce ?

Peut-on réellement bâillonner l'artiste après avoir acheté son oeuvre ? N'est-ce pas là le paradoxe même d'un collectionneur qui acquerrait une oeuvre parce qu'à travers elle, il se sentirait en profonde connexion avec son créateur ? N'est-ce pas abroger l'identité même de l'artiste en le coupant de ce triangle amoureux où se jouent le créateur, l'oeuvre et le regardeur ?

Cette contradiction doit s'imposer non seulement entre ces deux interlocuteurs, mais entre l'artiste et l'État, qui encore une fois, fait preuve d'incompréhension face à l'artiste.

Un fort tissu de collectionneurs devraient être en mesure de soutenir la création, en lui portant intérêt, un tel intérêt qu'ils achèteraient cette oeuvre ; pas supprimer l'appartenance et la provenance, ce geste même qui a construit la pièce, séparer le créateur de son oeuvre. Car c'est finalement participer de l'instrumentalisation de l'artiste, et encore plus du dénigrement de son fondement même. Et par là, c'est aussi déconsidérer l'artiste comme un professionnel, donc un métier qui nécessite un juste revenu sur ce qui lui est inhérent et lui revient de droit.

Loin s'en faut de noircir totalement le tableau, car il y a tout de même une attention salutaire portée par d'autres collectionneurs sur la création artistique.

En témoigne Jean-Pierre Greff qui s'étonne sans cesse de voir les étudiants vendre déjà des pièces à des collectionneurs au moment du diplôme.

Cette constatation va de pair avec l'intérêt décrit et porté par les professionnels du milieu envers la jeune scène genevoise. Fort d'un large panel d'intentions et de moyens, ce réseau de collectionneurs développe un réel rapport de confiance, en soutenant et encourageant ces artistes, et contribuent de fait à leur donner parfois dès l'école une certaine visi-

bilité - peut-être dans un premier lieu locale, car il montrera son acquisition à son cercle d'amis, et pourquoi pas nationale voire internationale parce qu'un de ses amis dénotera un fort intérêt lui aussi pour l'artiste et cherchera à suivre sa production et éventuellement, à lui acheter une pièce -. Et ainsi de suite.

Selon des statistiques, si les collectionneurs suisses sont nombreux et multiplient les acquisitions, il s'agit à 95% d'oeuvres suisses. On peut y lire une manière aussi de mettre son argent au profit de la constitution d'un futur patrimoine artistique, ou au renforcement de l'identité suisse. Car si l'art suisse se vend bien, ici ou ailleurs, alors cela attirera des potentiels collectionneurs étrangers - car c'est aussi la valeur du bien qui appâte, et les collectionneurs suisses participent du fondement de cette valeur -.

C'est aussi le fait d'une réelle curiosité de ces acteurs culturels marchands envers la création et l'émergence de leur propre pays. Forte d'une économie stable et confortable, il s'agit d'entretenir la position internationale de la Suisse en soutenant ce qui fait la richesse sociale - le geste -, et culturelle - l'oeuvre - du pays, et maintenir ainsi une scène dynamique et une société contemporaine en accord avec ce qu'il s'y fait et se crée.

Plus les collectionneurs misent sur les artistes et leur montrent intérêt et confiance, plus les artistes produiront et enrichiront le paysage culturel suisse.

On peut cependant en voir les limites, dans les témoignages qu'apportent les artistes, qui sous-entendent leurs inquiétudes quant à la rentabilité et la productivité d'un artiste.

Car les artistes, ces électrons libres en marge d'un système socio-professionnel, peuvent se voir accaparés par le marché de l'art et s'imaginer redevables de fait envers un certain système financier dont, pour la plupart, ils ne se sentent pas concernés puisqu'ils auront souvent débutés leur carrière dans la précarité.

2-3- Les galeries

Mais les collectionneurs seraient sans doute moins nombreux aujourd'hui s'il n'existait pas avant tout une dense scène marchande à Genève, celle des galeries.

DEUXIÈME PARTIE : L'INITIATIVE PRIVÉE

La galerie serait une branche à ramifier au mécénat, puisqu'il s'agit là aussi de rendre visible un artiste, mais plus encore, de lui donner en quelque sorte une adresse auprès de laquelle le potentiel collectionneur viendra voir et suivra la progression et la production de l'artiste. Le rôle premier de la galerie est donc d'assurer l'intermédiaire entre l'acquéreur et l'oeuvre.

Forte d'une quarantaine de galeries privées et indépendantes, Genève comme le reste de la Suisse s'inscrit dans un marché non seulement local mais international.

De par ma propre expérience à Analix Forever, comment une galerie genevoise fait-elle la promotion d'un artiste ?

Il existe à Genève comme dans plusieurs grandes villes d'arts françaises, un quartier où se sont implantées ces deux dernières décennies de nombreuses galeries d'art contemporain.

Ce quartier porte le nom du Quartier des Bains. Il s'organise autour du Mamco, en centre-ville, et réunit presque une douzaine de galeries renommées qui font en sorte de vernir leurs expositions respectives au même moment.

Ce regroupement a donné naissance à l'association QUARTier des Bains, qui édite à l'approche de chaque vernissage un plan détaillé des galeries participantes.

Il est d'ailleurs intéressant de voir que cette association, de droit privé, est elle-même partenaire et soutenue par des entreprises privées : sur leur site internet, on découvre une page pleine de logos, de SYZ & CO Banque au Champagne Ruinart.

La galerie Analix Forever participe de ce programme, aux côtés de Blancpain Art Contemporain, Blondeau Fine Art Services, le Centre d'Art Contemporain et le Mamco, Cramer Contemporary, la galerie Charlotte Moser, la galerie Evergreene, la galerie Guy Bartschi, la galerie Skopia, le Musée d'Éthnographie de Genève (MEG), Mitterrand + Cramer, Darse, Freestudios et Hard Hat.

Encourager un rayonnement local, en facilitant la visibilité et la fluidité de la circulation d'une galerie à une autre, permet aussi de donner une visibilité plus forte à une galerie récemment installée ou simplement moins reconnue.

Certaines de ces galeries, comme Blondeau Fine Art Services, sont

tenues par des galeristes étrangers et font souvent l'objet d'une duplication de la même galerie dans son pays d'origine.

Cette diversité se fait alors ressentir sur la reconnaissance de ces galeries hors frontières.

Contrairement à la France où bon nombre de galeries sont associatives et financées par la Commune ou la Région, les galeries suisses sont essentiellement à vocation marchande - ou tout du moins, le terme de galerie leur est réservé, et l'on appellera une galerie associative comme Forde un espace d'exposition -.

De ce à quoi j'ai pu assister, en Suisse, les galeries sont entre elles déjà très en lien et même solidaires. L'esprit n'est pas tant à la compétition, car chacun reconnaît finalement sa spécificité sur le marché de l'art. Ainsi, si la galerie est au fait de la date limite approchante pour s'inscrire à une foire ou d'un stand vacant, elle joue de son réseau pour tenir informés et avertir ses pairs.

Mais son réseau ne se limite pas seulement au territoire. Il est fréquent de voir les galeries suisses collaborer avec des galeries étrangères, lorsque par exemple, ces deux galeries ont un artiste en commun et souhaitent se prêter des oeuvres selon les expositions, tout en respectant le fait que si un acheteur est intéressé, elle l'invitera alors à rentrer en contact avec la galerie partenaire et inversement.

On ne peut faire l'impasse d'une part sur la forte visibilité internationale de la Suisse, mais encore moins sur l'existence, sur ses terres, de la plus ancienne et grande foire internationale d'art contemporain, Art Basel.

Il est rare de ne pas voir une forte proportion de galeries suisses à Bâle, ni même sur une foire européenne. Cela va de pair avec le fait qu'elles sont majoritairement privées : prélevant en principe 50% sur une vente de l'artiste, et n'obtenant du fait de leur statut aucune subvention, plus la galerie sera présente sur les foires, plus elle s'assurera de ventes, survivra et fera même des bénéfices.

De fait, nous nous devons encore une fois de réciter les grands classiques des traditions suisses. Petit pays aux multiples frontières, la propension à sortir du territoire est non seulement due à un multilinguisme caractéristique qu'à la mesure des limites géographiques de la Suisse. Pour filer une parfaite métaphore, on dira que la Suisse a retenu la leçon

DEUXIÈME PARTIE : L'INITIATIVE PRIVÉE

du poisson : petit poisson dans un bocal ne grossira qu'une fois qu'il aura rejoint la mer.

Et c'est valable pour l'artiste, dont le rôle principal de la galerie est de diffuser au sens le plus large possible, la production à l'international, ce que les galeries suisses ont compris et excellent en la matière. Ce qui n'est pas semblerait-il le cas de la majorité des galeries françaises ; si l'une des questions sous-jacentes de ce mémoire est : comment expliquer le fait que les artistes suisses bénéficient d'une visibilité plus grande que les artistes français ?, Luc Mattenberger dénonce l'attitude protectrice des galeristes à l'égard de leurs artistes - utilisant d'ailleurs souvent la locution possessive lorsque cela touche aux artistes qui travaillent dans leur galerie -. Cette posture aurait selon lui l'effet d'enterrer l'artiste dans un réseau exclusivement national, comme jouant d'un cordon invisible.

Heureusement pour l'artiste genevois, la galerie suisse, de par sa forte indépendance financière et identitaire, laisse à l'artiste la toute jouissance de sa propre liberté.

Analix Forever multiplie sa place sur les foires européennes, de MiArt à Milan à la Turin Artissima en passant par la FIAC à Paris et la Docks Art Fair de Lyon, ou encore ArtBrussels en Belgique. En étant sur tous les fronts, les galeries acquièrent une visibilité plus large et une renommée qui vont de fait, faire profiter les artistes.

Eric Winarto²⁴ témoigne de la galerie Charlotte Moser qui l'emmène deux fois chaque année sur les foires internationales. Car c'est l'occasion pour l'artiste de confronter son travail à un autre public - tant différent par la nationalité, la culture voire les goûts, que par un public qui se veut généralement essentiellement de galeristes et de collectionneurs -. Un public d'acheteurs donc, ce qui crée plus d'opportunités de voir une oeuvre être acquise que dans un contexte d'exposition en institution par exemple.

Là encore, l'acquéreur étranger montrera la pièce à sa sphère privée, et ainsi va-t-il du schéma que nous décrivions plus haut.

Mais si les galeries jouent finalement le rôle d'un vrai tremplin pour l'artiste quant à sa propre visibilité, Luc Mattenberger en souligne cependant le risque. Car selon lui, l'artiste devient aussi dépendant de l'accréditation de la galerie. Ainsi, si la galerie n'est que peu présente sur le marché de l'art ou peine à vendre, l'artiste pâtira de cette mauvaise image. À l'inverse, il sera associé à un symbole de réussite, et donc, de qualité.

24 Entretien avec
Eric Winarto,
22 avril 2009, Genève

C'est alors autant une prise de risques pour la galerie de miser sur un artiste, que pour un artiste de miser sur une galerie.

La galerie devient finalement, au-delà d'un intermédiaire purement marchand, une vitrine à la fois de la scène artistique et du marché de l'art. Ses choix - du choix de l'artiste au choix de la foire et de la visibilité qu'elle s'accorde - auront tous autant d'influences sur sa réussite ou sa perte. Sans dire qu'elle serait dans la même situation de précarité que l'artiste, on leur reconnaîtra ce point commun : ils sont tous deux dans une certaine forme d'incertitude, où prise de risques s'entend être le mot-clef avant chaque projet.

Bien avant l'artiste et le collectionneur, la première relation d'entraide et de force se tisse d'abord entre l'artiste et le galeriste. Si la galerie ne va pas sans l'artiste, l'autre ne va pas sans l'un non plus - force est de constater, comme l'avouent eux-mêmes nos trois artistes interviewés, que s'il n'est pas nécessaire d'intégrer dès la sortie de l'école le système marchand, il ne faudrait tout de même pas pour autant négliger cette étape et rester en marge du système marchand -.

Jean-Pierre Greff insistait sur la curiosité des différents acteurs culturels envers la jeune création en devenir à la Haute École d'Art et de Design de Genève. Inutile ici d'épiloguer sur l'intérêt porté et le déplacement des galeristes vers la future scène artistique genevoise - reprenant l'exemple de Eric Winarto qui rencontra Charlotte Moser lorsqu'il était encore étudiant -.

Car finalement, chacun de ces réseaux dont nous faisons usage, des institutions publiques aux collectionneurs en passant par les galeries, fonctionnent définitivement ensemble, dans un esprit a priori solidaire, et ont tout intérêt - car si c'est vrai pour l'artiste et le galeriste, c'est aussi vrai pour les acteurs culturels entre eux - à s'organiser en une armature solide pour parer aux chocs, qu'ils soient économiques comme nous le vivons actuellement, ou culturels car c'est ainsi qu'évolue l'art, de choc en choc.

On voit alors que même au sein du privé, le partenariat et le groupe ont cédé la place à la division et à la compétition.

2-4- Un partenariat judicieux entre public et privé

Nous l'abordions furtivement au début de ce mémoire, il arrive très fréquemment en Suisse et dans la situation de l'Usine Kugler, à Genève, que les pouvoirs publics s'associent sans complexe aux institutions privées, afin d'unir leurs forces et leurs finances au service d'une culture toujours plus dynamique et singulière.

Jean-Pierre Greff évoque ce partenariat entre public et privé comme un "mot d'ordre"²⁵ qui se développe de plus en plus.

Alors, état d'urgence ou simple ambition d'une puissance conjuguée ?

25 Entretien avec
Jean-Pierre Greff,
14 avril 2009, Genève

Nous l'avons démontré, la culture à Genève bénéficie autant de l'aide publique, qu'elle émane du Canton ou de la Ville, que d'un soutien privé, tant par les fondations que par le fort système marchand, et ces deux pôles cohabitent allègrement au sein de la ville. Loin d'être incompatibles, il est tout à fait accessible à l'artiste d'obtenir à la fois une aide publique et une bourse privée.

C'est le cas de Beat Lippert²⁶ qui remporta de nombreux prix tout en touchant une aide à la production de la part du Canton. Ou encore et plus simplement, les multiples partenariats tissés entre la Haute École d'Art et de Design de Genève, établissement public, et fondations et galeristes autour de financements ponctuels des étudiants ou de projets d'expositions.

26 Entretien avec
Beat Lippert,
23 avril 2009, Genève

Mais au-delà des structures en elles-mêmes, comment les pouvoirs publics jouent de ce dense réseau pour reconnaître aussi leurs propres limites essentiellement financières ?

Souvent mentionnée par nos interviewés, l'Usine Kugler, ancien squat devenu le siège de non moins six associations offrant, par le biais de la Ville de Genève, propriétaire des lieux, des ateliers à loyer modéré pour les artistes genevois, est un exemple révélateur d'une société décomplexée.

Cet espace autogéré, situé en plein centre-ville, non loin du Quartier des Bains, est aujourd'hui menacé par la dégradation du bâtiment et la pollution du site.

L'incertitude de pouvoir perpétuer la destination artistique du lieu,

comme ce fut le cas lors du démantèlement du site Artamis ayant conduit à l'évacuation des artistes-squatteurs, a amené la Ville de Genève à collaborer avec la Fondation Wilsdorf sur la reconstruction d'un lieu où les artistes pourront, à l'instar des occupants d'Artamis, être relogés et poursuivre leur pratique grâce à la création de nouveaux espaces de travail.

Un autre exemple de ce juste partenariat serait le Mamco, géré à la fois par la combinaison du Canton et de la Ville de Genève, que soutenu par des fondations bienfaitrices ou des donateurs, de la Fondation Sandoz à la Loterie Romande.

En somme, Jean-Pierre Greff se dit assister à une véritable "association public-privé"²⁷, qui ne cesse de démontrer la volonté suisse de dépasser la caricature faite d'un État dépendant pour, en toute simplicité et de manière finalement totalement responsable, se concentrer sur la diversification de l'offre culturelle genevoise.

27 Entretien avec
Jean-Pierre Greff,
14 avril 2009, Genève

En vue de ce qui a été dit jusqu'ici, un tel partenariat n'est en définitive plus si surprenant, mais devient plutôt applaudissable. Apporter à un domaine parfois tangent une stabilité ou tout du moins une suffisance financière, multiplier les opportunités envers les jeunes artistes mais aussi une diversité au grand public, solidifier les infrastructures, bâtir une particularité genevoise dans une personnalité suisse forte, participer bien évidemment du tourisme culturel ou de l'immigration en rendant la Ville toujours plus attractive et culturellement riche... Autant d'objectifs qui se sont vus atteints par l'alliance judicieuse et nécessaire entre le public et le privé.

N'est-ce pas là ce qui fait aussi le secret de cette énigmatique tradition suisse ?

Les limites, comme il y en a toujours, seraient de se dire que si public et privé sont liés, alors ils détiennent l'intégralité du pouvoir de décision et d'action en matière de politiques culturelles, dont on ne peut plus vraiment dire qu'elles ne se dessinent que par les pouvoirs publics.

Dans une société où la privatisation a fait plus d'enjambées que la France de pas, ne peut-on y voir le risque que le geste public se voit dévalorisé ou encore réduit par des restrictions budgétaires - n'oublions pas que c'est la crise - laissant au privé le majeur endossement des

DEUXIÈME PARTIE : L'INITIATIVE PRIVÉE

charges financières liées non seulement à la culture, mais aux autres domaines qu'ils soutiennent, et peut-être ainsi, la porte ouverte aux débordements avides de pouvoir ?

Mais si la Ville et les fondations détiennent la quasi-totalité du pouvoir financier, il n'est pas moins qu'un autre acteur, et pas en reste, est en jeu. Celle qui, il y a vingt ans, a remué ciel et terre pour entendre valoriser ses droits, celle qui a su faire céder la Ville et qui est devenue un pôle à part entière de la culture genevoise : la culture indépendante.

Nous l'avons échappé belle, car si l'argent est un pouvoir, la vision est une force, en témoigne Véronique Yersin qui nous explique longuement la place que s'est forgée cette culture alternative dans le paysage genevois, évitant une relation qui aurait pu s'avérer bipolaire pour intégrer une association tripartite, laissant l'option d'une porte de sortie en forme de jury populaire.

Il n'empêche que la diversité de ces acteurs permet et nous le verrons, la pluralité des parcours qui s'offrent aux artistes, contrairement à une France où il est difficile d'échapper au système si l'on veut son siège au jeu des chaises musicales dans le monde de l'art.

Jean-Pierre Greff conclut ses propos sur la nécessité selon lui de la part de la France à apprendre d'un modèle suisse, "sur un certain nombre d'aspects, très précis, très pragmatiques"²⁸, qui font l'évidente réussite en matière artistique de notre voisine.

28 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève

Si l'initiative privée est désormais partie intégrante du paysage genevois, le syndicat associatif Visarte dénonce cependant un système de bourses comme une "affaire de parrainage"²⁹, où ce sont les intermédiaires de ce marché de l'art - du collectionneur au galeriste - qui prennent le plus d'ampleur face à un artiste parfois délaissé ou pire encore dénigré.

29 Eric Martinet, «Visarte Vaud : la somme des particularismes», *Culture En Jeu* n°10, 2006

Il semblerait tout de même que le marché de l'art en Suisse, conjugué à une aisance économique et à une scène acheteuse très active, en devient presque insolent d'exubérance face non seulement à la situation marginale de l'artiste qu'il promeut, qu'encore plus à la raison fondamentale et existentielle qui le pousse à créer.

Nathalie Heinich, sociologue française, décrit dans son livre *Le triple*

jeu de l'art contemporain les "quatre cercles de la reconnaissance"³⁰ de l'artiste évoluant en société.

30 Nathalie Heinich,
*Le Triple Jeu de l'Art
Contemporain*, éd. Minuit,
2008, Paris

Le premier cercle serait la collectivité même des artistes ; le second représenterait les théoriciens et critiques ; le troisième les collectionneurs et marchands de l'art ; pour enfin se refermer sur un quatrième cercle englobant le grand public. Elle constate l'inversion progressive des deuxième et troisième cercles, au profit du marché de l'art.

"Désormais, la garantie pour l'acheteur n'est pas la valeur de l'artiste et de l'oeuvre, mais la puissance du marchand et la solidité de son réseau de collectionneurs".³¹

31 Aude De Kerros,
*L'art caché. Les dissidents
de l'art contemporain*,
éd. Eyrolles, 2007, Paris

On remarquera d'ailleurs qu'il n'a été fait ici aucun constat sur la scène théorique qui accompagne les artistes à Genève. Car je ne l'ai finalement ni lu, ni rencontré naturellement.

TROISIÈME PARTIE : LA PROFESSIONNALISATION À L'ÉCOLE

“Si l'idée de professionnalisme appelle aujourd'hui spontanément l'exercice à plein temps d'un métier ancré dans une compétence dont la rémunération suffit à assurer l'existence, cette caractéristique ne va pas de soi (...) pour toutes les professions artistiques.”³²

32 Fabien Bergès,
*Théâtre amateur et théâtre professionnel :
concurrences ?*, mémoire
paru à l'Université Paris
X-Nanterre, 1999

Aujourd'hui, l'école d'art devient l'étape nécessaire et quasi obligatoire à la reconnaissance d'une activité artistique jugée professionnelle par le milieu de l'art, en-deçà des artistes autodidactes ou qui auraient suivis une formation tout autre. La formation qui y est dispensée s'accorde à faire cohabiter pratique et théorie, et forme de jeunes artistes à développer “une vision personnelle, avertie et critique”³³ qui enrichira et dialoguera avec la société, tout en mettant à leur disposition un large panel d'outils et de techniques.

33 Présentation de l'Head,
<http://head.hesge.ch>

Ce qui fait aussi l'écart entre le temps d'apprentissage et de formation, et le saut dans le monde professionnel.

Si le terme de professionnalisation est un néologisme, il décrit cependant clairement ce dont se revendique l'école, l'acte de rendre professionnel. Car si être artiste est une profession, quels outils promulguent les écoles d'art aux étudiants ? Comment devient-on artiste professionnel, tant est qu'il n'y a pas en Suisse une réelle reconnaissance d'un statut de l'artiste plasticien ?

Comment amortir cet écart souvent troublant et violent entre le temps de l'école, et la sortie de l'école ?

Nous nous focaliserons ici sur les possibilités et le fonctionnement offerts par la Haute École d'Art et de Design de Genève envers les futurs artistes de la scène genevoise.

“Il est par ailleurs entendu que le milieu du «marché» constitue lui aussi à son tour un modèle d'enseignement très fort pour les jeunes artistes. La question posée est ainsi simple et élémentaire : si les écoles continuent à être nécessaires, que vont-elles et doivent-elles enseigner aux élèves ?”³⁴

34 Emmanuel
Mavrommatis, «Les écoles
d'art : que faut-il en faire
?», *De l'enseignement
à l'engagement en art*,
éd. AICA Press, 2008

3-1- La Haute École d'Art et de Design de Genève (Head), les Hautes Écoles Spécialisées (HES) et la réforme de Bologne

La Haute École d'Art et de Design de Genève est l'une des trois écoles proposant un enseignement supérieur artistique en Suisse romande, aux côtés de l'École Cantonale d'Art de Lausanne et l'École Cantonale des arts visuels du Valais.

Genève est considérée comme la plus importante institution de formation en art et en design de Suisse occidentale.

Fondée en 1748 sous l'appellation École Supérieure des Beaux-arts de Genève, elle devient en 2006 l'Head suite à sa fusion avec la Haute École d'Arts Appliqués (HEAA).

L'école offre un large choix d'enseignement parmi les arts visuels et le design. Les cours se divisent par pôles. En Bachelor arts visuels, elle dispense cinq spécialisations, Arts Action, art/media, peinture-dessin, Sculpture Installation Espace, et Orientation cinéma.

En Master, elle entre en collaboration avec l'Ecal de Lausanne pour proposer conjointement quatre orientations labellisées HES-SO, le programme de recherche Critical Curatorial Cybermedia, le Master Trans médiation et enseignement, le Work Master ciblé sur les pratiques artistiques contemporaines et le Master réalisation cinématographique.

Elle propose également des formations postgrades, toujours en corrélation avec Lausanne, le Certificate of Advanced Studies ALPes - art, lieu, paysage et espace sonore et le Diploma of Advanced Studies RÉALisation - céramique & polymères.

La structure du cursus est désormais semblable à celle de la France, comprenant une année propédeutique établissant un tronc commun, à l'issue de laquelle l'étudiant choisira un pôle Bachelor en deux ans, puis s'il le souhaite embrayera sur un Master en deux ans, voire un post-grade.

L'école se définit par "piliers pédagogiques"³⁵, le savoir-faire et le savoir-penser, mettant en perspective une dialectique nécessaire et contemporaine entre pratique et compétences, et "l'environnement culturel, social et professionnel d'aujourd'hui"³⁶.

35 Présentation de l'Head, <http://head.hesge.ch>

36 Présentation de l'Head, <http://head.hesge.ch>

Elle accueille en moyenne quelques 615 étudiants dont 281 en arts visuels. Elle est dirigée depuis 2003 par Jean-Pierre Greff, historien de l'art de formation tour à tour professeur, théoricien, curator et, de 1993 à

TROISIÈME PARTIE : LA PROFESSIONNALISATION À L'ÉCOLE

2003, directeur de l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, qui nous délivre dans un entretien le fonctionnement de son école et son investissement envers la jeune création, et répond à la question : comment intègre-t-on l'aspect professionnel à la formation artistique ?

37 Entretien avec
Jean-Pierre Greff,
14 avril 2009, Genève

Si Jean-Pierre Greff se dit "partisan"³⁷ du processus de Bologne, on ne peut cependant nier le débat houleux qui anime les écoles d'art. L'affiliation en 2001 des écoles d'art suisses dans le système HES pose là aussi des interrogations à certains : est-il légitime de proposer la formation artistique parmi d'autres formations dites professionnelles, dans les domaines de l'économie, de la santé, du social, des sciences de l'ingénieur ?

Qu'en est-il exactement de ces réformes qui divisent les foules ?

Le masterplan HES (Hautes Écoles Spécialisées) tend à perpétuer une tradition suisse, celle d'une attention toute particulière donnée à l'apprentissage et à la formation professionnelle. D'un niveau fédéral, elle connaît son avatar en Suisse occidentale sous le libellé HES-SO.

C'est à la fin des années 90 et sous l'impulsion du ministre fédéral des finances que l'enseignement supérieur se voit profondément repensé. Le statut et les missions des HES sont fixés par la loi fédérale sur les HES, éditée en 1995.

Il s'agit de réunir sous un label des écoles professionnelles - où l'on se doit de classer les écoles d'art sous prétexte qu'elles délivrent une formation unique et spécifique - dispensant d'une formation essentiellement pratique et requérant des compétences singulières. Ces écoles sont désormais accompagnées du sigle HES et doivent s'aligner sur un système d'accréditation universitaire.

Sous la forme d'une formation de base continue, les diplômes délivrés dans ces écoles, agrémentés HES, deviennent "légalement protégés et euro-compatibles"³⁸, d'un point de vue non seulement étatique mais européen, voire international, le but étant de favoriser la mobilité des étudiants suisses vers l'étranger et la reconnaissance des diplômes suisses. Il s'agit aussi d'une volonté de reconnaissance de ces formations visant à une meilleure insertion sociale et professionnelle. La HES-SO est la plus grande Haute École Spécialisée suisse, et rassemble 24% des étudiants sur l'ensemble du territoire. Affiliée en janvier 2001 au système HES, la Haute École d'Art et de Design de Genève fait partie

38 Présentation des
HES-SO, www.hes-so.ch

aujourd'hui des quelques 24 filières des HES-SO disponibles en Suisse occidentale, parmi l'économie, la santé et le social ou encore les sciences de l'ingénieur. On retrouve notamment une autre formation à caractère artistique, la musique et les arts de la scène, la dernière entrante.

On pourrait voir cela comme un pas engagé dans la reconnaissance de l'artiste comme d'une profession, puisque l'associant finalement par les HES au futur chimiste, à l'infirmière ou à l'animateur socioculturel. Mais pourtant, aucun régime juridique n'accompagne ce constat et cette prise en considération, bien que l'initiative soit fédérale.

Cette contradiction en fait bondir plus d'un : car après tout, l'artiste et le chimiste n'ont pas grand chose à voir - l'un n'a pas de statut, l'autre si -, - l'un n'est pas franchement reconnu tel un métier, l'autre si -. Pour un artiste marginalisé et évoluant malgré tout toujours comme un électron libre dans la société, n'est-ce pas une forme de mesquinerie narquoise que d'appâter avec un diplôme attestant d'un professionnalisme, sans garantir pour autant la reconnaissance de sa qualité de professionnel une fois sorti ?

On comprendra cependant la volonté des écoles d'art suisses d'avoir - loin d'être quelconque - une certaine légitimité face au monde du travail et ainsi de favoriser non seulement l'insertion, mais la cohésion et l'intégration sociale des artistes.

Mais l'ambivalence est telle que l'on assiste à la fois à l'uniformisation des formations professionnelles - des formations économiques aux formations artistiques - ne leur reconnaissant non plus une singularité mais un but commun : la propension rapide des étudiants à infiltrer le marché du travail. Si tant est qu'il en est sans doute vrai pour le chimiste ou encore plus vrai pour l'économiste, qu'en est-il de la réalité professionnelle pour l'artiste ?

On ne verra jamais un artiste se présenter à un poste comme se présenterait un chimiste ! Il est donc évident qu'il y a dans cette application un fossé foncièrement creusé entre ceux qui se destineront à une profession solitaire et indépendante, et ceux dont l'orientation tend naturellement vers le collectif ou l'employeur. Peut-on alors déceimment confondre et entériner ces particularités qui ne présentent tout de même pas les mêmes modalités d'insertion sur le marché du travail ?

On peut à la fois saluer l'effort fait afin d'inscrire la formation artistique dans le monde du travail et rendre compte d'un paradoxe en filigrane, car nonobstant l'absence d'une juridiction particulière pour l'artiste

TROISIÈME PARTIE : LA PROFESSIONNALISATION À L'ÉCOLE

plasticien.

“(…) On a pu observer à Genève une récession de l’enseignement artistique, avec la suppression de la maturité artistique, de même que de nombreux postes d’enseignants en arts plastiques… Là où, pendant des décennies, les étudiants ont combattu sans relâche le principe du *numerus clausus*, pour l’indépendance de l’Université à l’égard des milieux économiques, HES oppose un prétendu réalisme, celui d’une formation axée sur les attentes de la production et du marché de l’emploi. Là où la liberté de l’art a toujours été synonyme de liberté académique, on entend formater l’enseignement artistique et faire ce fameux «lit pour y faire dormir l’art»…”³⁹

39 Jean-Louis Perrot,
«L’exception genevoise»,
Culture En Jeu n°10, 2006

L’Association pour la Promotion de l’Enseignement des Arts Visuels (APEAV) s’est créée à Genève en 2001, on le voit, suite à l’affiliation des écoles d’art aux HES-SO. Depuis 2005 elle s’est alliée à la Fédération des associations d’artistes visuels et plasticiens de Genève, plus connue sous le nom d’act-art. Composée d’artistes et d’enseignants en la matière, elle tend aujourd’hui à valoriser l’indépendance nécessaire des écoles d’art qui ne devraient pas être associées aux HES mais devraient travailler au coude-à-coude avec les professionnels du milieu artistique, car c’est avec, grâce et à travers eux que se fera l’intégration sociale et professionnelle de l’artiste.

Alors objectivement, qu’entend-on par formation professionnelle ? Comment inscrire en toute connaissance et considération une école d’art dans le marché du travail ? Et au-delà de cette dichotomie, que vise au juste les HES en termes européen et international ? Qu’est-ce que cela apportera aux futurs artistes ?

Tout d’abord, il est nécessaire de rappeler le contexte européen dans lequel évolue la Suisse. Ne faisant pas partie de l’Union Européenne, la Suisse tend à uniformiser et aligner son système universitaire sur un système européen issu du processus de Bologne.

Le 19 juin 1999, un accord est passé entre plus d’une quarantaine de pays européens dont la Suisse, desquels les ministres européens de l’enseignement supérieur firent la déclaration commune de s’engager à créer et consolider un espace européen de l’enseignement supérieur d’ici à 2010. La Suisse adopte la déclaration de Bologne au 17 décembre 2004,

appuyée par les HES.

Avec un système comparable s'établissant sur la mise en place d'un cursus à deux cycles - Bachelor et Master en Suisse, Licence et Master en France - et l'attribution des ECTS (European Credits Transfer System), cette réforme tend à harmoniser l'enseignement supérieur en Europe.

Pourquoi ? Le processus de Bologne accompagne deux directives salutaires : à la fois permettre de fait une mobilité intra-européenne voire internationale plus forte et surtout reconnue, du fait d'une harmonisation des cursus. Les ECTS, qu'ils soient obtenus en France ou en Suisse, sont valables partout en Europe. Ce qui amène au deuxième point, à savoir une reconnaissance non seulement pendant la formation mais aussi après, au niveau des employeurs qui se verront reconnaître un diplôme étranger s'ils participent de cette réforme.

Si les universités sont entrées plus rapidement dans ce système, c'est un phénomène relativement récent pour les écoles d'art, suisses ou non.

Il est certes intéressant pour un chimiste que sa formation soit validée à l'étranger dans l'hypothèse qu'il souhaite un jour travailler ou soit appelé à exercer en-dehors de son pays.

Mais est-ce que cette mesure concerne réellement l'artiste ? Car de tout temps, l'artiste a su aussi bien développer une pratique à succès de manière autodidacte qu'en ayant suivi une formation artistique - nous citerons ici pour boucler la boucle Marcel Broodthaers, chimiste devenu artiste -. Il n'a donc pas réellement besoin d'une accréditation européenne ou internationale de son diplôme, puisque fonctionnant déjà en marge du marché du travail. Alors pourquoi tenir à valider la formation artistique comme une formation professionnelle lorsque la notion même d'emploi lui est étrangère ?

Jean-Pierre Greff considère la réforme de Bologne comme "l'ascension"⁴⁰ nécessaire entre le cycle Bachelor et le cycle Master, entre le cycle d'apprentissage et le cycle de professionnalisation où l'étudiant va pouvoir "expérimenter à l'échelle 1" la situation de l'artiste dans le monde du travail. Mais cette réforme offrant la possibilité aux étudiants de s'arrêter après un cycle Bachelor, ne risque-t-on pas de se retrouver avec de jeunes artistes ayant dénigré un cycle de professionnalisation au profit d'une intégration plus rapide sur le marché du travail, et qui de fait auront bien du mal à accéder à une visibilité si le cycle n'est pas accompli ?

40 Entretien avec
Jean-Pierre Greff,
14 avril 2009, Genève

TROISIÈME PARTIE : LA PROFESSIONNALISATION À L'ÉCOLE

41 «Les hautes écoles d'art sous pression», Communiqué de presse de la Conférence des Directeurs des hautes écoles d'art et de design suisses (CDAD), 21 septembre 2004

Selon la Conférence des Directeurs des hautes écoles d'Art et de Design suisses (CDAD), les écoles d'art suisse seraient "sous pression"⁴¹. La réforme de Bologne porterait atteinte à la qualité des enseignements et de fait, aux jeunes artistes qui sortiront de l'école après un Bachelor, estimant qu'un seul cursus Bachelor serait réducteur et laisserait un goût d'inachevé quant à la fiabilité et la qualité des acquis professionnels. Ils craignent de surcroît que les écoles d'art perdent en qualité en voulant s'ajuster au niveau européen, alors qu'elles disposent déjà d'une formation d'un niveau très élevé.

"La mise en œuvre de la réforme de Bologne prescrit la remise d'un diplôme de fin d'études ouvrant la voie à l'activité professionnelle après des études de Bachelor d'une durée de trois ans. Or, si cette réforme est réalisée de manière rigide, on va au-devant d'une limitation massive des chances sur le marché du travail pour les nouveaux diplômés des domaines de la musique, du théâtre, de la conservation/restauration et de l'art."⁴²

42 «Les hautes écoles d'art sous pression», Communiqué de presse de la Conférence des Directeurs des hautes écoles d'art et de design suisses (CDAD), 21 septembre 2004

Ainsi, nous posons la question plus haut de la juste uniformisation des formations professionnelles dans le schéma HES, incluant de manière dérisoire la formation artistique à l'ensemble. "C'est ignorer les règles du marché et donc peu opportun de vouloir mettre les filières d'études artistiques dans le même sac que les autres filières d'études des hautes écoles spécialisées."⁴³

On en vient alors non seulement à redéfinir le statut de l'artiste, mais aussi quel statut attribue-t-on à l'école d'art, dans le flot des autres formations dispensées ?

43 «Les hautes écoles d'art sous pression», Communiqué de presse de la Conférence des Directeurs des hautes écoles d'art et de design suisses (CDAD), 21 septembre 2004

3-2- La formation professionnalisante à la Haute École d'Art et de Design de Genève

Si l'on regarde attentivement le contenu des cours dispensés à la Head, on s'aperçoit que l'effort de professionnalisation est particulièrement présent et ce, de plusieurs manières, ce qui place notamment la Head en tête des écoles d'art en Suisse romande. L'héritage d'une certaine tradition suisse que nous évoquions antérieurement, celle d'une valorisation ancienne de l'apprentissage, a imprégné fortement l'école d'art, perpétuellement consciente des réalités professionnelles qui attendent le jeune artiste à sa sortie.

L'arrivée salubre de Jean-Pierre Greff au poste de directeur en 2003 a amplement contribué à la mise en perspective de l'artiste comme d'une profession, fort de son expérience strasbourgeoise mais aussi de l'utilisation judicieuse d'un contexte genevois.

Comment la Haute École inclut l'aspect professionnel à la formation et se démarque ainsi d'un modèle français ?

Au-delà d'un enseignement dispensé essentiellement par des acteurs culturels - de l'artiste au curator en passant par le théoricien -, comme c'est relativement identifiable dans la grande majorité des écoles dans le monde, la Haute École d'Art et de Design agrmente son équipe professionnelle d'un certain nombre de cours portant sur des questions sociales, économiques et juridiques qui donneront au futur artiste des clefs en matière de protection d'une oeuvre, ou plus généralement, de droits de l'artiste. Car s'il est délicat de reconnaître l'appartenance de l'artiste au marché du travail, il n'en est pas moins soumis à une certaine réglementation ou ainsi même protégé par la loi. À défaut, il reste donc nécessaire à l'artiste de se munir d'un maximum d'informations concernant ses limites et ses possibilités.

Pourtant, Jean-Pierre Greff témoigne d'une certaine contradiction, cette fois pas tant comme nous l'avons abordé entre l'aspect théorique et l'aspect pragmatique d'une situation de l'artiste, mais au sein même des étudiants sortants.

Fait qu'il a pu déjà constater lorsqu'il dirigeait l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, Jean-Pierre Greff s'étonne que lorsque ces formations informatives sont mises en place par l'équipe enseignante, elles sont trop souvent peu suivies voire carrément "désertées"⁴⁴ par les étudiants, qui, une fois sortis, se plaignent du manque d'outils pragmatiques nécessaires au juste et légal affrontement des réalités professionnelles. Il constate l'attitude parfois nihiliste de ces jeunes artistes plus clairement "demandeurs d'utopie"⁴⁵ que demandeurs de réalités. Il s'agit pourtant par là de réduire au maximum l'écart flagrant entre "une situation privilégiée"⁴⁶ à l'école, où les moyens sont bien souvent gratuitement mis à disposition - du laboratoire photo à l'espace de travail -, à une situation plus précaire et financièrement exigeante qui découragent certains à persister dans leur voie. Car si l'école se doit d'offrir des opportunités de production et d'accomplissement du travail, en offrant un équipement riche et profitable, elle ne peut par ailleurs nier la nécessité de rendre compte

44, 45 & 46
Entretien avec
Jean-Pierre Greff,
14 avril 2009,
Genève

TROISIÈME PARTIE : LA PROFESSIONNALISATION À L'ÉCOLE

du réel par un enseignement législatif et juridique, dans les limites d'un avenir incertain réservé au plus grand nombre.

Il tient alors essentiellement pour Jean-Pierre Greff de la responsabilité de ces derniers de mesurer le fossé qui sépare la formation de la vie professionnelle, constatant ainsi les limites de ce que les étudiants doivent attendre de l'école et de ce que l'école peut leur apporter. Et pour aller pour loin, il s'agit de parer à la politique de l'autruche dont on se rend compte que les étudiants sont finalement pleinement conscients de ce qui les attendent à la sortie, mais repoussent inlassablement l'échéance d'un tel constat.

C'est un problème récurrent dans les écoles d'art, et finalement un constat social dépité que l'on ferait là. Car si un étudiant choisit une formation, n'est-ce pas dans la jouissance, l'envie d'apprendre et de se mettre au fait du futur métier qu'il exercera ? L'étudiant artiste lui, sait fondamentalement au fond de lui que cette formation artistique ne lui assurera pas un revenu régulier ni une reconnaissance professionnelle étatique. A contrario donc, l'artiste appréhende sa formation d'une manière bipolaire : à la fois par la jouissance créative et pratique, à la fois par le désenchantement sous-jacent et l'angoisse d'une carrière du moins au début, instable.

Fort de cette réalité, Jean-Pierre Greff a développé d'abord à Strasbourg puis à Genève, sous des formes différentes, une autre façon d'entrevoir son avenir professionnel pour un artiste, lui ouvrant de la sorte d'autres possibilités qui, combinées à une pratique non en reste, permettraient d'envisager avec plus d'optimisme la sortie de l'école.

Initiateur de la formation Centre de Formation pour Plasticiens Intervenants (CFPI) à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, ce cursus prépare l'artiste à intervenir, sur la base d'une pratique déjà engrangée, "auprès de publics diversifiés en milieu scolaire, péri scolaire, carcéral, hospitalier, associatif, service culturel".⁴⁷

À la Head, il a mis en place le Master TRANS - médiation et enseignement. Cette poursuite d'études après un Bachelor vise à ouvrir d'autres champs professionnels au futur artiste ou à celui qui ne vivra pas de son art, par choix ou non. Là encore, le but fondamental de cette formation est de "traduire, transcrire et transférer"⁴⁸ sa propre expérience pratique à autre que soi. Il s'agit bien évidemment de préparer tant psychologique-

47 Présentation du CFPI,
www.esad-stg.org

48 Présentation
du Master TRANS,
<http://head.hesge.ch>

ment que techniquement les étudiants à affronter tous types de situations, car si l'on s'éloigne d'une vocation uniquement créatrice, il n'en est pas moins nécessaire d'acquérir des compétences relationnelles et inhérentes à une idée de transmission. Ce Master ouvre donc la possibilité entre autres d'enseigner, en proposant une formation à la fois didactique et pédagogique qui répond de fait, pour être légitime, aux "nouvelles directives fédérales concernant les titres exigés pour enseigner aux niveaux secondaires I et II".⁴⁹

C'est finalement envisager l'activité artistique comme une branche à plusieurs ramifications, aux multiples virages professionnels, tout en décomplexant aussi l'artiste qui ne vivra pas de sa seule pratique en lui démontrant que ses compétences acquises n'iront pas dans le néant pour autant.

D'où l'importance, estime Jean-Pierre Greff, de ne pas négliger la nécessité de sortir avec un certain bagage technique et technologique, pour savoir s'adapter aux imprévus de la condition de l'artiste. Car s'il n'y a pas de "recette"⁵⁰ à la professionnalisation des futurs artistes plasticiens, il s'agit au mieux pour la formation artistique d'assurer un rôle d'information et de préparation, et de délivrer des compétences précises et concrètes en un certain domaine, pour tout au moins amortir le saut des étudiants à la sortie de l'école. "Ça ne règle pas la question, mais c'est une attention", nous dit-il.

Finalement, qu'est-ce que l'école peut offrir de plus ?

La condition de l'artiste est en perpétuelle mouvance et sujette à modifications, puisqu'elle dépend à la fois du système socio-juridique du pays dans lequel on s'inscrit, que d'un système économique.

Il y a somme toute peu de différences entre l'enseignement donné à la Head et, de par mon expérience, la formation délivrée par l'École Nationale des Beaux-Arts de Lyon, si ce n'est - et ce n'est déjà pas rien - une sincère et avouée prise en considération des métiers gravitant autour de la profession d'artiste, de l'enseignement à la médiation culturelle. C'est apporter d'autres solutions, par des chemins détournés, pour parer aussi à un taux d'échec de certains étudiants qui ne connaîtront jamais la suffisance de leur seule pratique.

Si les étudiants préfèrent se concentrer sur leur pratique et dénigrer momentanément les réalités socio-professionnelles qui les attendent à la

49 Présentation du Master TRANS, <http://head.hesge.ch>

50 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève

TROISIÈME PARTIE : LA PROFESSIONNALISATION À L'ÉCOLE

sortie, l'école ne peut décemment pas se permettre le même nihilisme. N'est-ce pas alors du rôle de la formation que de soutenir tant bien que mal ses étudiants en les informant au maximum des différentes possibilités auxquelles ils seront confrontés tout à chacun ?

51 Entretien avec
Jean-Pierre Greff,
14 avril 2009, Genève

C'est finalement cette considération, cette "attention"⁵¹ dont nous parle Jean-Pierre Greff, qui fait la particularité et la professionnalisation de la formation artistique suisse. Elle se distingue du schéma français sur un autre point qu'il est intéressant d'observer ici, c'est en incluant fortement les compétences linguistiques aux outils professionnels nécessaires à acquérir avant d'affronter le monde du travail. C'est encore plus vrai pour les écoles d'art alémaniques déjà empruntées de bilinguisme, où comme nous l'évoquions plus haut, le multilinguisme est une affaire suisse.

À la question : "Pourquoi les artistes suisses bénéficient d'une visibilité internationale plus forte face aux artistes français ?", Jean-Pierre Greff répond par la langue. Ou plutôt par les langues. Il est pour lui aujourd'hui indispensable et inévitable de pouvoir maîtriser au moins l'anglais si ce n'est l'allemand, de par le contexte géopolitique de la Suisse. Il en appelle alors à l'influence des pays nordiques, de la Scandinavie à l'Allemagne en passant par les Pays-Bas et, plus près, la Suisse allemande, où la compétence linguistique est devenue une condition sine qua non à l'acquisition d'une visibilité internationale pour l'artiste. Et c'est ce qui ferait défaut à la formation française et de fait à l'exportation de ses artistes.

Jean-Pierre Greff conclut en disant que ce n'est pas tant la question de la formation qui fait la différence, que la question d'un contexte géographique, politique, économique et culturel de la Ville de Genève qui assied cette situation favorable.

3-3- L'esprit de compagnonnage et l'esprit collectif

Si la Haute École d'Art et de Design de Genève se fonde comme la plupart des écoles d'art en France et en Suisse sur un enseignement assuré par une équipe de professionnels de l'art, Jean-Pierre Greff tisse une métaphore particulièrement intéressante, celle de la formation comme du compagnonnage.

Cette idée, qui pourrait surprendre lorsque l'artiste se destine finalement à une certaine solitude, s'avère s'étendre en Suisse à une forme

de compagnonnage non seulement dans la relation professeur à élève, mais aussi entre les artistes eux-mêmes.

Comment cet effort de solidarité affecte la professionnalisation de l'artiste ?

Si l'école est un "espace de simulation"⁵² où le jeune artiste va expérimenter spatialisation et théorisation de sa pratique, elle n'en est pas moins avant tout un espace où l'on "partage à l'échelle 1"⁵³ visions et concepts.

52 & 53
Entretien avec
Jean-Pierre Greff,
14 avril 2009,
Genève

L'équipe enseignante est alors constituée tant d'artistes aux parcours déjà échelonnés de succès, que de critiques artistiques et commissaires d'exposition, en bref, un réseau d'acteurs culturels de tous bords intervenant en-deçà de leur pratique respective, dans un rythme allant du 30 à 40%, c'est-à-dire entre quatre à cinq jours par mois. De nombreux autres professionnels, du galeriste au directeur d'institution, interagissent de manière plus ponctuelle mais régulière au sein de l'école, invités par Jean-Pierre Greff à témoigner et échanger sur leur métier.

Être au contact permanent de ces professionnels, qui accompagnent les futurs artistes dans leur cheminement tant intérieur que technique, ne participe-t-il pas, comme en témoignent nos interviewés, d'un soutien essentiel à l'accomplissement de l'artiste ? À travers rencontres et échanges, individuels ou collectifs, le témoignage qu'apportent les professionnels aiguise tant le sens pratique et pragmatique des étudiants, qu'il développe un rapport humaniste à la fois entre le professionnel et l'étudiant, mais aussi entre l'étudiant et un autre étudiant. Ces rapports sont nécessaires à la cohésion du groupe, d'autant plus lorsque l'artiste, une fois livré à lui-même, vit bien souvent de sa singularité.

Cette technique n'est pas nouvelle ; elle apparaît au 18^{ème} siècle en France, et sans doute bien avant - en témoignent les expériences des grands maîtres italiens chez des artistes de renom -, sous le terme de compagnonnage.

Ce terme, issu du mouvement ouvrier français, connut son apogée au milieu du 19^{ème} siècle pour ensuite décliner avec l'industrialisation et la refonte des techniques d'apprentissage. Pourtant, il est depuis quelques décennies remis au goût du jour, l'organisation des Compagnons de France existant toujours dans les domaines artisanaux. La particularité

TROISIÈME PARTIE : LA PROFESSIONNALISATION À L'ÉCOLE

de cette technique implique la relation d'un maître à son apprenti, invoquant les notions d'entraide et de transmission de connaissances. Elle est toujours la garantie d'une particulièrement grande qualité d'ouvrage, et appelle souvent l'image de la communauté solidaire et sociologiquement digne d'une grande fratrie.

On retrouve finalement dans les écoles d'art cette ressemblante forme d'accompagnement des apprentis artistes par leurs pairs, héritière pour quoi pas aussi de la Renaissance italienne, à qui l'on reconnaîtra notamment le legs du mécénat.

Envisager l'école comme cet "espace de simulation", c'est légitimement faire intervenir des acteurs culturels que rencontreront dans d'autres contextes les jeunes artistes, pour jouer et même répéter les réalités professionnelles à travers une mise en perspective de l'espace d'exposition et une confrontation directe à un public averti qui engendrera des questions.

Il s'établit alors un rapport privilégié et attentif dont on ne peut faire l'économie dans les écoles d'art, et qui s'adapte naturellement à l'acquisition d'une autonomie de travail et d'une indépendance critique inhérente à la situation de l'artiste plasticien.

Nous étendions alors cette relation de compagnonnage de l'étudiant à l'étudiant, et cette hypothèse se vérifie, nous dit Jean-Pierre Greff, dès l'école et au-delà.

Citant Eric Winarto, "tout le monde sait à l'école que ce n'est pas un métier aussi facile que ça".⁵⁴ On assiste à un vrai partenariat, une solidarité entre les étudiants à la Head qui s'organisent afin de mettre sur pied de petites expositions intra-muros, et touchent ainsi de la sorte au métier même du curator. Eric confie alors sa propre expérience de commissariat qu'il fait perdurer depuis sa sortie de l'école, et qui, bien que récréative, est avant tout pour lui une façon de mettre en avant et de montrer les pièces d'autres artistes dont il apprécie la pratique.

D'ailleurs, Eric Winarto comme Beat Lippert et Luc Mattenberger ont tous trois leur atelier dans les locaux de l'Usine Kugler. Et c'est un fait, ce regroupement d'artistes dans un même bâtiment engendre autant d'interactions intra-muros qu'une réelle propension de l'artiste à donner à voir aux visiteurs d'autres ateliers que le sien, comme en témoigne Eric Winarto.

54 Entretien avec
Eric Winarto,
22 avril 2009, Genève

Se retrouver à la sortie de l'école dans un même espace - et ce n'est pas une situation inédite à Genève qui accuse déjà un long passé en matière de squats d'artistes - n'est-ce finalement pas aussi perpétuer un esprit de communauté engendré à l'école ?

Jean-Pierre Greff voit ces associations comme la véritable force de la Suisse. Déjà convaincu de son fort étonnement quant à la "logique de très petite entreprise"⁵⁵ qui voit de plus en plus d'artistes s'allier entre eux ou de manière transdisciplinaire, cette pratique nous dit-il est encore une fois largement répandue dans les pays nordiques, et d'un effet migratoire, s'est étendue naturellement à Genève où l'on assiste parfois même dès la formation à la création de collectifs.

55 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève

N'est-ce pas finalement une façon judicieuse de parer à l'adversité de l'entreprise individuelle, que de s'associer et se donner ainsi plus de chances d'acquérir visibilité et moyens financiers ?

Mais aussi, le collectif permet de se donner un tout autre statut que le faible statut d'indépendant, celui de l'association, ce qui d'un point de vue juridique et fiscal, reconnaît toujours plus d'avantages que d'aberrations.

3-4- Des liens favorisés entre l'école et les institutions publiques ou privées

"Je dirais que l'École est «politique», au sens étymologique grec du mot «polis» : «dans la cité». Elle doit être constamment ouverte et conscience de ce qui se passe dans la société qui l'environne, en vue de favoriser l'engagement de l'artiste dans la société."⁵⁶

56 Ambroise Tièche, «Changements récents dans l'enseignement supérieur en Suisse», *De l'enseignement à l'engagement en art*, éd. AICA Press, 2008

Reprenant les termes de Jean-Pierre Greff, s'il ne s'agit pas tant de la formation que du contexte genevois, alors il nous faut voir comment les initiatives publiques et privées interagissent avec leur école d'art.

En effet, une école est forcément liée au paysage dans lequel elle est implantée. Et si comme Genève la ville porte un dynamisme en matière culturelle, alors cela s'en fera ressentir sur l'attention portée par les professionnels sur les jeunes artistes qui en sortiront.

Jean-Pierre Greff en témoigne, les étudiants sont très souvent en lien

TROISIÈME PARTIE : LA PROFESSIONNALISATION À L'ÉCOLE

avec les institutions publiques et privées de la ville dès la formation, tant par leurs propres moyens - citons les exemples de Beat Lippert et Luc Mattenberger, tous deux employés au Mamco en parallèle déjà de leurs études, combinant judicieusement formation et expérimentation en temps réel des conditions d'exposition -, que par les partenariats pourrait-on dire inévitables que l'école a su tisser avec le fort réseau de structures genevoises - "depuis le Mamco aux centres d'art contemporains, aux structures associatives, aux galeries privées qui sont extrêmement nombreuses, aux deux fonds d'art contemporain"⁵⁷ -.

57 Entretien avec
Jean-Pierre Greff,
14 avril 2009, Genève

C'est la situation économique favorable de Genève, nous explique-t-il, qui permet plus facilement ces partenariats, mais aussi une législation plus souple. Finalement, plus la ville connaît l'aisance et des conditions fiscales avantageuses à l'installation, plus les structures viennent s'implanter à Genève, et plus elles se fédèrent en réseau.

Ces liens ténus participent, au-delà d'une équipe enseignante professionnelle, d'une professionnalisation extra-muros des étudiants. Ils se traduisent à la fois à travers les opportunités offertes par les galeries et les institutions d'effectuer de petits stages sur des montages d'exposition ; à travers des propositions émanant de la Ville par un appel à candidature adressé à l'école en matière, nous donne Jean-Pierre Greff l'exemple, de commandes publiques ; ou encore par le travail en corrélation entre l'école et des fondations privées sur des expositions appelant la participation des étudiants ; mais aussi par un système de bourses à la réalisation de projet attribuées exclusivement aux étudiants de la Head, données par le Canton de Genève en partenariat avec le Fonds Cantonal d'Art Contemporain à hauteur de 30000 francs sécables pour un maximum de trois bourses ; et pour finir un certain nombre de prix destinés à récompenser le travail effectué de jeunes diplômés en arts visuels, tels que le Prix Neumann de la Ville de Genève, le Prix Théodore Stravinsky ou encore le Prix de la Nationale Suisse Assurances. Et nous en passons, et des meilleurs.

L'école devient donc au centre-même du réseau culturel genevois, envisagée à sa juste valeur comme un puits à jeunes talents auprès duquel les professionnels viennent puiser jeunesse et dynamisme. Il se tisse au-delà d'un réseau un rapport d'attention, d'entraide et de confiance entre l'école et ses partenaires, qui se manifeste, s'accordent à nous dire nos interviewés, par une forte curiosité envers ce riche et dense terreau de

jeunes artistes.

Galeristes, collectionneurs, directeurs d'institutions, curators rendent régulièrement visite à l'école et aux étudiants, de leur initiative ou invités par Jean-Pierre Greff, notamment pendant la période des diplômes, véritable moment de repérage.

En atteste Eric Winarto, qui rencontra sa future galeriste Charlotte Moser par deux fois à l'occasion d'expositions organisées ou soutenues par l'école. Mais aussi Beat Lippert qui s'est vu acheter une pièce lors de son diplôme par Christian Bernard, directeur de Mamco.

De la ville au privé, chacun est à l'affût de ce qui se passe à la Head, et participe de cette vivacité suisse et, par là même, de la visibilité de ses artistes.

On est à Genève à l'inverse d'un cercle vicieux, on pourrait dire même dans un cercle judicieux où plus il y a une aisance économique, plus il y a de structures ; plus il y a de structures, plus les possibilités de partenariats sont multiples ; plus elles sont multiples, plus les artistes se forgent un réseau non seulement local mais national voire international ; plus ce réseau se densifie, plus l'artiste attise sa curiosité ; plus il y a de curiosité, plus l'artiste se démène ; plus l'artiste se démène, plus il obtient la confiance et le soutien de ces pairs ; plus il obtient cette reconnaissance, plus il se démène à nouveau ; et plus il se démène, plus il se rend visible.

Et c'est cet effort là, de la part des acteurs culturels, d'aller vers l'école, qui manque aux écoles françaises. Et c'est ce même effort qui participe de l'intégration sociale de l'artiste, qui l'inscrit dans une société et le fait accepter de cette même société.

On reconnaîtra aisément au grand public suisse la propension à visiter les lieux d'exposition, nous l'évoquions, à raison de quatre fois plus que le public français. Car si la crise de l'art contemporain que décrit le philosophe français Yves Michaud touche la France⁵⁸, elle ne touche clairement pas la Suisse.

58 Yves Michaud,
*La crise de l'art
contemporain : Utopie,
démocratie et comédie*,
éd. Puf, Paris, 1999

“Je ne sais pas vraiment si l'on peut enseigner le professionnalisme, mais je n'appartiens certes pas à l'école qui affirme : «Contentez-vous de faire du bon travail, et on vous découvrira». J'ai la certitude que les jeunes artistes peuvent et doivent se munir d'aptitudes solides, comme l'écriture, la recherche, la confiance en eux pour défendre leur travail, etc. (...)

TROISIÈME PARTIE : LA PROFESSIONNALISATION À L'ÉCOLE

En un sens, on pourrait dire qu'en matière artistique, le professionnalisme n'entre pas en ligne de compte tant qu'il n'est pas requis par un partenaire extérieur. C'est seulement à ce moment-là qu'un artiste doit répondre à des demandes sur son aptitude professionnelle, qui incluent la négociation, quelquefois difficile, de conditions pratiques : comptage de mots, budget, contraintes spatiales, etc. Il est douteux qu'on puisse enseigner de telles choses ; peut-être le vrai professionnalisme s'acquiert-il lorsque ces relations rompent avec la sécurité du scénario institutionnel pour se muer en tractations de gré à gré. (...)

J'estime qu'il est, dans une certaine mesure, utile d'enseigner la « pratique professionnelle » : on peut dissiper des mythes sur le système de la galerie, ou sur le marché de l'art ; on peut prodiguer des conseils sur les demandes de subventions, la façon d'obtenir une résidence, etc. Mais cette formation n'aidera peut-être jamais à devenir un artiste à succès. Il est intéressant d'observer qu'il y a beaucoup d'artistes qui ne peuvent pas, ou ne veulent pas, jouer « les professionnels », au sens où ils refusent d'écrire sur eux-mêmes, de s'occuper de leurs contrats et de leurs affaires financières, et ainsi de suite. Ils n'en ont pas moins de succès - ils apprennent simplement à déléguer ces tâches à des galeristes, des comptables et des avocats.

Ayant mentionné la question de l'argent, j'aimerais souligner que le terme « formation professionnelle » recouvre apparemment l'idée d'apprendre à obtenir des contrats et des paiements corrects. Mais de manière réaliste, un jeune artiste a très peu, voire aucun pouvoir de négociation, et il se résignera très vite à accepter, pour pouvoir exposer, des conditions modestes. Pourtant, une relation soit-disant « professionnelle » est souvent définie par une contrepartie financière, donc par un échange de biens ou de services ayant une valeur claire. Je pense qu'il faut parler d'argent ici, car c'est un des paramètres les plus déterminants de la valeur ou du professionnalisme, même si nous préférons de loin agiter de nobles idéaux.”⁵⁹

59 Niamh O'Malley,
« L'espace de la galerie
et les études de troisième
cycle. Point de vue d'une
artiste », *De l'enseignement
à l'engagement en art*,
éd. AICA Press, 2008

QUATRIÈME PARTIE : APRÈS L'ÉCOLE

60 Sam Ainsley,
«Voulez-vous sincèrement
être pauvre ?... ou
comment devenir artiste»,
*De l'enseignement à
l'engagement en art*,
éd. AICA Press, 2008

“Voulez-vous sincèrement être pauvre ?... ou comment devenir artiste”⁶⁰. C'est ainsi que s'intitulait, dans les années 80, le cours de “pratique professionnelle” de l'école d'art de Glasgow mis en place par Sam Ainsley et David Harding.

Vingt ans après, qu'en est-il ?

Une fois le grand saut fait, que se passe-t-il pour les jeunes artistes en devenir à Genève ?

À l'appui des entretiens réalisés, nous aborderons les différents parcours d'Eric Winarto, Beat Lippert et Luc Mattenberger, à travers les multiples formes de soutiens, du public au privé.

Nous évoquerons notamment la manière dont ils survivent, pour deux d'entre eux contraints de passer par la case “alimentaire”.

Et de fait, comment un artiste suisse s'inscrit juridiquement et socialement dans la société genevoise, et de quelle façon cette dernière participe d'une visibilité internationale.

Nous verrons que sous l'apparent oasis suisse, se cachent de nombreuses contradictions qui nous amèneront à devoir repenser, au-delà d'un statut de l'artiste, la définition même d'un artiste.

“Si n'importe qui peut devenir plasticien, si n'importe qui peut essayer, tout le monde ne réussira pas. Il faut un minimum d'audience. Cela n'est pas nouveau, bien entendu. Mais ce qui l'est c'est qu'il n'y a pas de lien logique entre le fait de suivre un parcours-type, professionnel ou éducatif, et le fait d'obtenir l'audience en question. Pour réussir, il vous suffit dorénavant de savoir vous vendre.”⁶¹

61 Christian
Delacampagne, *Où est
passé l'art ?*, éd. Du
Panama, Paris, 2007

4-1- Les soutiens du public et du privé

Nous l'abordions tout au long de ce mémoire, les initiatives publiques et privées sont extrêmement développées à Genève. De nombreux moyens de continuer à produire et de non moins nombreuses opportunités de se faire connaître sont à disposition des jeunes artistes suisses.

Si l'école tend à réduire l'écart entre la formation et la réalité professionnelle, que devient le jeune artiste, une fois lâché dans l'arène impitoyable de la scène et du marché de l'art contemporain ?

Nous avons rencontré à cette occasion trois artistes, Eric Winarto, Beat Lippert et Luc Mattenberger, sortis entre 2006 et 2007 de la Haute École d'Art et de Design de Genève, chacun bénéficiant d'un atelier à l'Usine Kugler, mais aux parcours post-formation différents et parfois aux avis divergents quant à la fiabilité du système suisse.

C'est en 2004 que Eric Winarto rencontre pour la première fois la galeriste genevoise Charlotte Moser, grâce à une exposition collective qu'il avait organisé avec d'autres étudiants dans le sous-sol de l'école. Eric applaudit l'initiative, nous en parlions précédemment, du directeur Jean-Pierre Greff qui, dans la volonté de favoriser les échanges entre la Head et les acteurs culturels de Genève, invite régulièrement ces professionnels à assister à la création intra-muros, offrant ainsi de multiples possibilités aux étudiants à la fois d'exposer leur travail dans des conditions privilégiées, et bien sûr de leur donner accès à une certaine visibilité. Après son post-diplôme en 2006, Eric participe à une exposition à Cologny, subventionnée là aussi par l'école, qui sera l'événement déclencheur de sa future et actuelle collaboration avec la galerie Charlotte Moser.

Comment la galerie participe de son exportation, de sa visibilité internationale ? Nous évoquons la place internationale des galeries suisses sur les foires européennes qui, de par leur fonctionnement privé, est aussi une garantie de vendre un maximum de pièces en étant sur tous les fronts. Eric raconte que Charlotte Moser l'invite régulièrement sur ces foires, à raison de deux fois par année.

En revanche, l'artiste n'a pas touché de prix dans sa jeune carrière, estimant légitime que les artistes n'étant pas encore inscrits dans le marché de l'art soient privilégiés face à ces opportunités. Il s'accorde ainsi à dire que son parcours relève "surtout du privé"⁶², et plus particulièrement d'un réseau marchand de l'art contemporain.

62 Entretien avec Eric Winarto, 22 avril 2009, Genève

QUATRIÈME PARTIE : APRÈS L'ÉCOLE

Beat Lippert, lui, n'a pas été abordé de la même façon et ce, dès ses études. À son diplôme en 2007, Christian Bernard, directeur du Mamco, lui achète une pièce, témoignant encore une fois de l'effort commun des professionnels de l'art et de Jean-Pierre Greff envers la jeune création genevoise.

Beat n'a pas rencontré de galeriste, mais ce sont surtout des curators et des commissaires d'exposition qui l'ont invité par la suite à participer à des expositions et autres événements artistiques. Beat nous cite l'exemple de Myriam Varadini, curator, qui le sollicite à l'occasion de l'exposition *Shifting Identities* au Kunsthalle de Zürich, ou encore celui de Donatella Bernardi, artiste et curator, qui l'emmena sur les routes des festivals artistiques *Rifrazioni* et *Eternal Tour*.

À la différence de Eric Winarto, le réseau de Beat Lippert s'ancre plutôt dans le public et ses institutions, en-deçà d'un système marchand qui, finalement, lui a ouvert les portes d'une toute autre visibilité. Selon lui, "d'abord, tu mets le pied dans les institutions et les musées pour élaborer ton travail (...). Une fois que ça marche de ce côté-là, les galeristes commencent à investir pour toi".⁶³

Cette visibilité, il l'a notamment obtenu en remportant un certain nombre de prix et de bourses, issus de fondations privées ou de la Ville : le Prix Mobilier de 10000 francs, la Bourse Berthoud à hauteur de 10000 francs, le Prix Gertrude Hirzel, 5000 francs, mais aussi des subventions d'aide à la production du Canton de Genève.

Pour autant, peut-on vivre de prix et de bourses ? Beat Lippert envisage ces récompenses comme un "investissement"⁶⁴ sur sa création qui, à long terme, le fera pénétrer dans le marché de l'art. Mais il redoute pourtant un certain "confort"⁶⁵ suisse et la propension de certains artistes, du fait de la limite d'âge pour la plupart des prix fixée à 35 ans, à se contenter de rentrées d'argent ponctuelles et qui, de fait, vont de pair avec une visibilité ponctuelle.

Luc Mattenberger a été repéré par la galerie Analix Forever alors qu'il était encore étudiant, à l'occasion d'une exposition organisée par la Fondation Béa, fondation de droit privée qui soutient la jeune création artistique en matière d'arts visuels et de musique. Là aussi, Luc s'était vu proposer cette participation par Jean-Pierre Greff.

En 2007 à la sortie de l'école, il obtient le Prix de la Nationale Suisse Assurances grâce auquel il participe la même année à la Liste de Bâle, en face de la foire internationale d'art contemporain.

63 Entretien avec
Beat Lippert,
23 avril 2009, Genève

64 & 65 Entretien avec
Beat Lippert,
23 avril 2009, Genève

Pour lui, la visibilité ne dépend pas nécessairement de la galerie, car il y a à Genève beaucoup d'opportunités de montrer son travail dans des lieux indépendants, hors des galeries et des institutions. Cependant, il s'étonne du lien de plus en plus fort qui connecte les institutions aux galeries. "Pour exposer en institution, il faut quelque part l'accréditation d'une galerie, l'artiste devient alors tributaire de l'accréditation de cette galerie"⁶⁶. Alors qu'il estime que l'institution doit rester "un lieu de tous les possibles."⁶⁷

66 & 67 Entretien avec
Luc Mattenberger,
25 avril 2009, Genève

Après avoir brossé rapidement le portrait de chacun, venons-en à ce sur quoi Eric, Beat et Luc s'accordent et se distinguent.

Tous trois soulignent l'extrême importance de tenir informé leur réseau. Eric Winarto envisage cela comme un "partage"⁶⁸ entre les deux parties : entre l'artiste et le galeriste, le collectionneur ou le curator. Pour lui, chacun doit faire un pas vers l'autre, mais ne désavoue pas le fait que l'artiste doit aussi contribuer à sa propre médiation.

68 Entretien
avec Eric Winarto,
22 avril 2009, Genève

Beat Lippert quant à lui critique ce système où l'artiste doit autant communiquer que produire, bien qu'il estime indispensable lui aussi de "chercher les gens, les maintenir intéressés, les tenir au courant un maximum".⁶⁹ En effet, et c'est un point intéressant, il dénonce le fait que ce temps de communication empiète parfois sur son temps de création. Aspect que résume particulièrement Emmanuel Barcion, artiste, lorsqu'il dit : "Plus il y a d'événements, plus vous devez produire. Et plus vous produisez, moins vous êtes susceptibles de vous régénérer et de créer. Entrer dans ce système, c'est finalement pour moi nier ma qualité d'artiste".⁷⁰

69 Entretien
avec Beat Lippert,
23 avril 2009, Genève

On en vient alors à se poser la question : quel est le rôle, ou plutôt quels sont les rôles d'un artiste ? Cette question en appelle une autre, sous-jacente à ce mémoire : Qu'est-ce qu'être artiste ?

70 Emmanuel Barcion,
cité par Philippe Pataud
Célérier, «Qui fixe la valeur
d'une création ? L'art
(contemporain) de bâtir des
fortunes avec du vent»,
Le Monde Diplomatique,
août 2008

Pour Eric Winarto, un artiste c'est aussi "10% de relations publiques, et 90% de pratique d'atelier".⁷¹ Beat Lippert avoue se sentir parfois submergé par la préparation de dossiers et de procédures.

71 Entretien
avec Eric Winarto,
22 avril 2009, Genève

Si l'on reprend les propos du philosophe Christian Delacampagne, "savoir se vendre" pour un artiste s'accompagne aujourd'hui inévitablement d'un travail de communication et de médiation de son propre travail. Des artistes reconnus auront sans doute un assistant qui s'en chargera, ou on pourrait imaginer que la galerie serait l'organisme intermédiaire à

QUATRIÈME PARTIE : APRÈS L'ÉCOLE

la promotion de l'artiste. Mais lorsqu'on est un artiste en début de carrière, il n'y a pas toujours d'intermédiaire. Il devient alors le chargé de communication ou le médiateur de sa création, ce qui redéfinit le terme même d'artiste.

J'ai pu moi-même constater cette évolution dans les formations artistiques dispensées en tout cas en France : on accorde à l'heure actuelle bien plus d'importance au discours tenu sur le travail que sur la qualité même de ce travail. Serait-ce finalement une manière de nous apprendre à répondre de ce rôle d'auto-promotion ? L'artiste deviendrait-il un être hybride, à la croisée du créateur et du médiateur ? N'est-ce pas l'effet d'un phénomène de plus en plus probant, où nombre d'artistes assument à la fois une activité curatoriale ou en galerie ? L'artiste est-il un homme à tout faire ?

Ces interrogations sont fondamentalement liées à l'établissement ou non d'un statut de l'artiste. Si un statut atteste qu'un dénommé artiste travaille et vit de sa pratique, et est reconnu en tant que professionnel - au sens d'une profession -, ne définit-on déjà pas les limites d'un métier ?

L'absence de statut engendre aussi ses débordements : n'étant socialement, juridiquement et professionnellement pas reconnu, l'artiste endosse petit à petit toutes sortes de professions, lesquelles ne sont pas toujours dispensées par la formation artistique. Mais d'ailleurs, le devrait-elle ? N'est-ce pas là une contradiction, ou tout du moins, un malentendu ? Reste à définir de qui vient ce malentendu : de la formation, ou de ce que l'on attend de l'artiste ?

Nous allons voir que cette contradiction est bien plus profonde encore.

Si Eric Winarto aime à être un artiste sans statut, libre de toute contrainte, électron libre dans une société, il n'en est pas l'avis de nos deux autres interviewés.

L'artiste à qui l'on attribue un prix, synonyme de reconnaissance et d'encouragement, mais de qui cependant l'on exige d'avoir des compétences professionnelles autres, se voit notamment confronté à un autre paradoxe : celui de la reconnaissance pour sa seule et suffisante activité créatrice par les acteurs culturels, mais aussi et surtout par l'État.

Beat Lippert nous offre sa propre expérience comme exemple. Un homme de nationalité suisse doit s'adonner chaque année à participer au service civil militaire obligatoire. Il nous raconte qu'il a été contraint d'abandonner

création et travail alimentaire au détriment de cinq mois passés au service de la Confédération. Cinq mois pendant lesquels son revenu mensuel a été calculé sur son salaire annuel perçu en sa qualité de technicien monteur au Mamco - à savoir, l'équivalent de 830 à 1250 francs par mois -. Cinq mois pendant lesquels il n'a pas pu engager quelqu'un pour produire ses pièces en son absence, faute de moyens. "C'est là que j'ai réalisé que je n'avais pas de statut, que tout ça n'était pas pris en compte"⁷², nous dit l'artiste.

72 Entretien
avec Beat Lippert,
23 avril 2009, Genève

Cette considération en effet ne peut être faite car il n'existe pas de statut juridique de l'artiste plasticien en Suisse. Alors malgré tous les moyens offerts aux jeunes artistes pour être visible, n'est-on pas en mesure de reconnaître la condition si particulière de l'artiste qui ne peut compter que sur sa toute petite entreprise singulière ?

Luc Mattenberger revient lui aussi sur cette incompréhension : "L'État lui-même, le Canton reconnaît l'artiste comme artiste puisqu'il a mis différents soutiens en place à travers les bourses. Et en même temps il ne lui reconnaît pas ce statut, au niveau pragmatique des choses."⁷³ Dans un autre genre, Luc s'offusque de la presse qui, en vue de ces nombreux soutiens, ne couvre que rarement ces événements, lorsqu'ils devraient être accompagnés d'une diffusion et d'un regard journalistique sur l'émergence de la scène genevoise.

73 Entretien
avec Luc Mattenberger,
25 avril 2009, Genève

Il semblerait, pour conclure sur cette partie, que le soutien de la part du public comme du privé est certes très développé, par un système foisonnant de bourses et de prix qui souvent vont de pair avec une mise en exposition, donnant visibilité et témoignant d'un fort investissement dans la carrière du jeune artiste, en marge du système marchand, des galeries ou des institutions.

Nos trois artistes ont acquis une certaine notoriété mais de manières différentes, ce qui nous permet d'affirmer qu'il n'y a pas un moyen meilleur que l'autre, bien que l'on remarquera que c'est aussi le résultat de ce judicieux partenariat entre le public et le privé développé auparavant.

Mais il apparaît encore plus sensiblement que ce fonctionnement bipolaire et salutaire s'accompagne pour autant d'un certain nombre de contradictions, entre un geste dévoué et concerné, et la persistante non-reconnaissance d'un statut à l'artiste.

On reconnaîtra notamment qu'en matière artistique, les artistes - qu'ils soient musiciens, écrivains ou plasticiens - ne sont pas tous lo-

QUATRIÈME PARTIE : APRÈS L'ÉCOLE

gés à la même enseigne. En effet, ces musiciens, écrivains et autres créateurs reçoivent des constantes redevances sur l'utilisation de leurs oeuvres, tandis que les artistes plasticiens ne bénéficient pas d'un droit de suite. Autrement dit, si l'artiste vend une pièce elle-même revendue quelques années plus tard à un prix supérieur, l'artiste ne touchera aucun pourcentage sur la nouvelle valeur qu'aura pris son oeuvre. Nous le mentionnons ici à nouveau car Luc Mattenberger se retrouve lui-même aujourd'hui confronté à cette hésitation : accepter que l'on vende une de ces pièces aux enchères pour ne pas voir la lueur du bénéfice que fera son propriétaire quelques années après ?

Là encore, les artistes se retrouvent dans une situation dichotomique, où l'appât est plus séduisant que l'hameçon.

4-2- Les métiers secondaires dans la culture

Il est bien souvent difficile de vivre de sa pratique. Tous les artistes n'ont pas de galerie, et parfois quand bien même, les ventes ne sont pas toujours assurées. Ainsi, il est fréquent que les artistes assument à côté ce que l'on appellera un travail alimentaire, un revenu qui assurera essentiellement sa survie et éventuellement ses frais de production. Parfois bien éloignés de leur pratique, il arrive que la majorité trouve emploi dans la culture, et garde alors un pied dans le milieu.

Comment un artiste gère-t-il ce double emploi - multiple si l'on garde en tête ce que nous développons plus haut - ?

Mentionnons tout d'abord un fait plus ou peu courant dans les écoles françaises, mais que propose la Haute École d'Art et de Design de Genève. Si l'école soutient grandement les jeunes artistes pendant et après leur formation, elle n'en est pas moins avertie de la dure condition qu'ils devront affronter une fois leur carrière lancée.

C'est pourquoi Jean-Pierre Greff apporte d'autres possibilités, à défaut de solutions miracles, qui permettent à de jeunes artistes de toucher un revenu mensuel tout en continuant d'exercer.

La Head propose alors des postes d'assistants, à raison de quelques deux jours par semaine, rémunérés entre 2000 et 4000 francs par mois. Une volonté de l'école d'entretenir à la fois un dynamisme au sein de l'équipe enseignante, en apportant d'autres regards, d'autres vi-

sions et une certaine jeunesse ; et en même temps d'encourager encore un artiste qui lui-même continuera d'apprendre de l'artiste-professeur qu'il assistera et de ses élèves, tout en vivant plutôt confortablement. Cette proposition s'inscrit dans ce que l'école s'évertue à informer, une réalité professionnelle où il faudra parfois à l'artiste une dizaine d'années pour vivre correctement de son art, ou encore où l'artiste n'en vivra jamais.

Si Eric Winarto affirme pouvoir vivre de son art, ou du moins, jusque là, n'a pas eu à partager son temps avec une activité alimentaire, ce n'est pas le cas de Beat Lippert et Luc Mattenberger.

Car il faut pour commencer, rappeler que le revenu d'un artiste pour sa seule qualité est très variable, comme l'atteste Eric, qui estime gagner annuellement entre 20000 et 40000 francs - en déduisant les 50% de la vente qui vont à la galerie -, bien entendu selon les ventes et acquisitions quelconques. Un revenu variable aussi d'artistes en artistes - Beat le juge entre 2000 et 4000 francs pour la même période, Luc, inexistant ou presque ! -, et qui dépendra aussi du réseau de l'artiste : cela s'explique lorsque Eric Winarto est déjà inscrit dans le marché de l'art de par la galerie Charlotte Moser par exemple.

Attardons-nous alors plus en détails sur Beat Lippert et Luc Mattenberger. Tous deux travaillent au Mamco, l'un comme technicien monteur, l'autre comme surveillant. Et tous deux étaient déjà en poste en parallèle de leur formation à la Head, car bien souvent, les étudiants sont déjà dans une situation difficile voire précaire bien avant de devenir artistes... Il s'agit alors pour nos deux artistes de subvenir à leurs besoins tout en gardant un pied dans le milieu artistique, ce qui apparaît comme être un bon compromis, puisque, ainsi que le dit Eric Winarto, les personnes ayant suivi une formation artistique - entendons toujours pratique et théorique - sont les plus aptes, qualifiés et avertis pour exercer dans ces espaces là. On retrouve d'ailleurs dans les deux fonds d'art contemporain du Canton et de la Ville de Genève de nombreux anciens étudiants de la Head.

Au-delà d'un discours social, Jean-Pierre Greff attestait que déjà, les étudiants, en formation, goûtaient régulièrement à l'expérience professionnelle à travers stages, montages dans des galeries ou institutions, et même petites expositions. Il n'est naguère pas plus étonnant qu'ils aient alors choisi, en parallèle de leurs études déjà ou après, à intégrer le milieu culturel. Quoi de plus naturel donc de voir de plus en plus d'artistes

QUATRIÈME PARTIE : APRÈS L'ÉCOLE

assumer une double casquette d'artiste et d'acteur culturel. Nous nous devons alors d'être prudents quant à l'appellation alimentaire, car c'est pour certains un réel choix que de se permettre une double activité - c'est mon cas - ou encore une cohabitation tout à fait acceptable et assumée. Car n'entend-t-on pas souvent par alimentaire un travail rébarbatif et sans intérêt ?

Pour autant, la question inévitable qui se pose et se posait déjà a priori, est la suivante : Est-ce possible ? Ou du moins, si tant est que c'est possible, est-ce gérable ?

Eric Winarto confie qu'il pratique le commissariat d'exposition quelques fois dans l'année, mais de manière bénévole et récréative, admettant qu'il ne se sentirait pas d'assumer cette responsabilité là en plus du temps qu'il doit accorder à sa propre création.

Beat Lippert effectue du montage au Mamco à raison de trois mois par année, ce qui lui permet de trouver un juste équilibre entre son activité alimentaire et son activité artistique. Luc Mattenberger est surveillant ponctuel, et n'imagine pas faire technicien monteur comme Beat, car trois mois, ce sont déjà trois mois de trop où il ne peut se permettre de mettre sa production entre parenthèses.

Quel est alors le juste milieu, s'il y en a un ? Quels bénéfices, au-delà du bénéfice financier, nos artistes en tirent-ils ?

Au-delà de la figure ennuyeuse du surveillant de musée, Luc y voit l'opportunité de mettre à profit et en pratique ses connaissances théoriques acquises envers les oeuvres. Mais également, "là où c'est intéressant, c'est que tu restes en présence d'oeuvres pendant longtemps. Et cet effort là, je pense qu'en tant que visiteur je ne le ferai pas."⁷⁴ De l'ordre pourrait-on dire d'un exercice, il est indéniable que l'on apprend dans ces conditions à aiguiser son sens de l'observation, du détail à la technique, d'un sens à un autre, et de fait, à mettre en perspective sa propre pratique vis-à-vis de celles qui s'exposent sur les cimaises d'un musée. Mais ne peut-on y voir aussi un risque d'aliénation en étant confronté à un rythme trop fréquent aux oeuvres ?

Beat Lippert l'envisage quant à lui différemment, du fait évident qu'il n'est pas dans la même posture contemplative et attentive que Luc Mattenberger. Lui est impliqué d'une manière évidemment technique, plus directe, voire intime avec les artistes, côtoyant les dessous d'une exposition, dont il tire l'apprentissage de l'accrochage. "C'est quelque

74 Entretien
avec Luc Mattenberger,
25 avril 2009, Genève

chose auquel tu es inévitablement confronté après tes études, et le fait de travailler au Mamco m'a permis de voir cela".⁷⁵

75, 76, 77 & 78
Entretien
avec Beat Lippert,
23 avril 2009, Genève

Beat juge cet emploi comme une salutaire "contre-balance"⁷⁶ à ses études, qu'il a mené en parallèle à ses études pendant ses deux dernières années à la Head, une certaine prise de la température des réalités professionnelles à la sortie de l'école.

Mais en vue des interrogations dont nous faisons l'usage plus haut, on peut se demander si ces réalités là les concernent réellement ? L'artiste, cet hybride de la société, de qui l'on exige finalement une extrême polyvalence, et pourquoi pas de quelle condition floue et indéterminée l'on profiterait parfois abusivement pour leur confier toutes sortes de tâches, inégalement en accord avec leur profonde nécessité et le choix de leur formation ?

C'est là que Beat Lippert amène un constat intéressant mais néanmoins effrayant : aujourd'hui, il se retrouve nous dit-il dans ce "dilemme"⁷⁷ d'arrêter ces travaux d'installateur. À la question "pourquoi ?" il répond : "C'est assez frustrant de travailler dans ces lieux en tant que technicien lorsque tu aimerais bien y être en tant qu'artiste".⁷⁸ Et voilà où le bat finit par blesser.

77 & 78 Entretien
avec Beat Lippert,
23 avril 2009, Genève

Nous revoilà alors à la question : peut-on vraiment assumer cette double casquette ? Et cette fois non seulement pour une question de temps, mais moralement ?

Tout comme il n'est pas rare de voir de jeunes artistes s'activer dans la culture, il n'est pas rare non plus de voir beaucoup de ces artistes au bout de quelques années délaisser, voire sacrifier leur pratique à leur emploi alimentaire. Car finalement, au-delà du manque de temps pour créer, apparaît le manque de temps pour penser, pour fuser. À force de travailler sous le libellé d'un artiste exposé au Mamco, en tant que technicien, ne perd-t-on pas notre identité artistique au profit d'une nouvelle ?

Beat Lippert se dit fatigué de ces discussions de techniciens et aimerait avoir sa place en tant qu'artiste, tant par la pratique que par le discours. Il lève alors le voile sur une situation particulièrement ambiguë : certains espaces refusent d'exposer un artiste qui travaillerait pour eux de façon alimentaire, citant le galeriste Pierre Huber qui détient l'espace Art & Public.

QUATRIÈME PARTIE : APRÈS L'ÉCOLE

Et pourtant, la majorité des jeunes artistes, en début de carrière tout du moins, doivent pouvoir assurer leur survie par ce type de travail ; et quoi de mieux et d'encourageant, a priori, que de travailler dans la culture ? N'est-ce pas là faire preuve de motivation et d'engagement ? N'est-ce pas montrer ouverture d'esprit et esprit affûté ? N'est-ce pas la preuve que les artistes, bien que parfois surpris par la dureté de leur situation, souhaitent garder un lien constant avec le milieu, tout en ayant conscience des réalités professionnelles et de l'évolution des tendances et des modalités ?

Là encore, de même que la contradiction que nous évoquions plus haut au sujet du soutien discutable des différents niveaux de l'administration politique et territoriale envers les jeunes artistes, qu'en est-il du soutien des institutions publiques et privées ? N'y a-t-il pas matière à discussion ?

Si la quasi-totalité des jeunes artistes sont obligés d'effectuer un travail en parallèle à leur pratique pour des raisons diverses et identifiables, il n'en reste pas moins légitime et presque systématique qu'ils trouvent ces emplois dans le milieu culturel. Voilà un autre paradoxe qui a de quoi faire grimacer, car la situation de l'artiste est à la fois reconnue en matière de soutien financier ponctuel, d'opportunités d'exposition, mais a contrario non reconnue sur les plans socio-juridique et politique, et on l'a vu parfois même non reconnue par les acteurs culturels ! Chacun saura reconnaître la précarité de cette situation pour être en lien direct avec l'artiste, pourtant les raisons d'un double emploi ne sembleraient pas identifiables pour ces acteurs là ?

Y aurait-il un certain tabou ou du moins une dévalorisation de l'artiste qui, pendant un temps, force est de constater qu'il doit travailler pour assurer sa survie et son inscription sociale ? N'est-ce pas là une forme d'hypocrisie - bien qu'on ne puisse pas généraliser sur l'attitude de tous les acteurs culturels - de la part de ces professionnels ? On en vient à se demander s'ils connaissent réellement le milieu et la situation des artistes, comme l'évoque rapidement Beat Lippert lorsqu'il dit avoir rencontré un galeriste peu au fait de l'histoire de l'art mais certain du bénéfice qu'il allait faire.

On ne peut supplanter les acteurs principaux, à savoir les artistes, qui font finalement vivre ces acteurs culturels, mais l'inverse est vrai aussi. Mais alors est-ce qu'avoir un travail alimentaire deviendrait-il un sym-

bole de non réussite, dans une société où tout est si vite remplacé que l'on devrait pouvoir réussir de suite pour ne pas se laisser rattraper par le temps et dépasser par les générations suivantes ? Finalement, n'a-t-on pas épinglé l'artiste comme un symbole, ou pour aller encore plus loin, comme un mythe où il évoluerait naturellement et de fait dans une situation créative et singulière ?

4-3- Le statut d'indépendant

Nous en avons déjà fait le constat, il n'existe pas en Suisse ni en Suisse romande de statut particulier pour l'artiste plasticien. Le seul recours qu'il lui reste pour exister juridiquement est le statut d'indépendant, qui, nous allons le voir, est complètement inadapté à la situation de l'artiste. D'ailleurs, ni Eric Winarto, ni Beat Lippert, ni Luc Mattenberger ne sont indexés à ce régime, faute d'une souplesse adéquate face à une situation variable et incertaine. Ainsi, on parle souvent de "faux indépendants"⁷⁹ pour les artistes suisses, et au-delà, d'un véritable "cas d'école"⁸⁰ quant à la complexité du fait. Pourquoi ?

79 & 80 «Le statut social de l'artiste : éclairages et problématiques», soirée informative du Bureau Culturel de Genève, 29 avril 2009

Si l'accession au statut d'indépendant ne nécessite pas un capital de départ minimum, elle ne donne pour autant pas droit à constituer une personne morale. Ainsi, l'indépendant en raison individuelle engage son patrimoine personnel à son capital professionnel. Les impôts sont alors prélevés sur la somme de ces deux fortunes.

Ce sont les caisses de compensation qui décideront ou non d'attribuer à l'artiste le statut d'indépendant, en vertu de certains critères de base, dont nous retiendrons celui d'agir pour son propre compte et d'assumer les risques économiques liés à l'activité, mais aussi à raison d'être affilié à l'Assurance Vieillards et Survivants (AVS) et surtout de pouvoir soumettre la preuve de son activité économique.

Le statut d'indépendant ne permet pas de cotiser pour l'assurance chômage (AC). En cas de baisse ou de cessation de leurs activités, les artistes ne bénéficient d'aucune solidarité chômage.

L'AVS, que nous évoquions plus haut, est la seule assurance obligatoire à laquelle l'artiste qui s'engage à porter le statut d'indépendant doit cotiser. Il s'agit d'une assurance fondée sur le principe de solidarité, où la totalité des revenus est soumise à cotisation, d'un taux variable en-

QUATRIÈME PARTIE : APRÈS L'ÉCOLE

tre 4,2% et 7,8%. L'artiste plasticien n'ayant pas d'employeur, il se doit de s'acquitter de la totalité de cette cotisation, qui n'assure d'ailleurs qu'une maigre rente, de 1105 francs à 2210 francs par mois en moyenne, ce qui ne permet pas de vivre. Toujours car il n'a pas d'employeur, l'artiste doit également souscrire à et payer intégralement une assurance sociale et ne peut en général pas cotiser pour la Loi de Prévoyance Professionnelle (LPP), qui n'est accessible que si l'on gagne un revenu minimum de 20000 francs par an pour sa seule activité artistique.

Une prise en charge sociale extrêmement faible et souvent difficilement compensable, une justification de l'activité économique sous la forme de contrats et factures, autant de conditions précaires ou de formalités dures à remplir pour un artiste dont le revenu est variable et instable. Il n'est pas étonnant ni blâmable donc que nos trois artistes et sans aucun doute bien d'autres, hésitent à s'inscrire au régime indépendant tant qu'ils n'ont pas vraiment assis un revenu qui s'accorderait avec un certain succès.

Cela a posé un problème à Beat Lippert, nous dit-il, lorsqu'il s'est vu acquérir une pièce par le FMAC et devait présenter un justificatif d'indépendance. Nombre d'artistes se retrouvent alors dans une situation à la limite de la légalité, renforçant un sentiment de marginalité sociale.

Luc Mattenberger condamne le fait que les coûts de production ne sont bien souvent pas amortis par la vente, et devraient selon lui pouvoir être déduits des impôts. Il parle d'un "mur d'incompréhension entre l'administration"⁸¹ qui ne prend pas en compte la matière première investie dans la réalisation d'une oeuvre comme un coût de fabrication.

81 Entretien
avec Luc Mattenberger,
25 avril 2009, Genève

En vue des contradictions dont nous faisons l'état plus haut, l'artiste peut-il se contenter d'un statut inadapté et d'une situation plus qu'incertaine voire extra-terrestre ? Ne lui enseigne-t-on pas à l'école l'intégration sociale par l'art ?

Pourquoi les politiques marginalisent juridiquement l'artiste, non pas en lui taillant un statut sur mesure mais en niant sa situation particulière en le fondant dans la masse de praticiens indépendants ?

Beat Lippert et Luc Mattenberger - on pourrait dire étrangement car ce sont les deux artistes sur les trois qui s'assurent un revenu de survie en parallèle de leur activité artistique, mais aussi évidemment puisque de fait ne vivent toujours pas de leur art - déplorent le manque de reconnais-

sance au niveau étatique de l'artiste, pour combler "l'espace de vide où le statut d'indépendant n'est pas du tout adapté à l'artiste".⁸²

Luc verrait l'adaptation du statut de l'intermittent français à la Suisse, étendu aux artistes plasticiens. Pas tant au niveau d'un fonctionnement par cachet que par un système qui permettrait d'alterner une période de travail avec une période de chômage, pour parer aux moments difficiles où l'artiste ne vend pas, comme d'un danseur qui n'aurait pas de contrat. Or l'artiste indépendant suisse porte bien son nom : n'ayant pas d'employeur pour valider le nombre d'heures travaillées, le temps de création ne peut donc être reconnu comme une période travaillée. L'artiste doit-il pour autant être condamné à sa solitude et au vide étatique ?

82 Entretien avec Luc Mattenberger, 25 avril 2009, Genève

Alors que Eric Winarto aime l'image de l'artiste comme celle d'un électron libre dans la société, il n'est pas contre à ce que certaines associations et syndicats essaient de mettre en place : une forme de subvention à la retraite comme touche par exemple le musicien suisse.

Lors de la conférence sur le statut social de l'artiste organisée par le Bureau Culturel - un autre enfant du partenariat entre le Canton et la Ville de Genève et la Fondation Pour-cent Migros -, on apprend l'existence d'une organisation, le Rassemblement des Artistes et Acteurs Culturels (RAAC), dont l'idée serait que les fondations qui financent la culture, sous forme de bourses par exemple, s'engagent à verser un supplément de 600 francs sur une bourse d'un montant de 10000 francs pour constituer un deuxième pilier à l'artiste qui, lui aussi, devra extraire 600 francs de sa bourse qu'il ajoutera à ceux donnés par la fondation, sur le même plan de retraite.

Mais est-ce au privé de régler la question sociale ou ne serait-ce pas plutôt au pays de reconnaître l'existence de ceux qu'il soutient pourtant ouvertement ?

Véronique Yersin témoigne d'un fait récent, celui des huit propositions présentées aux institutions genevoises par l'État, en vertu de débats non rendus publics autour de la question : "Comment défend-t-on le statut de l'artiste ?", proposant d'"inscrire la création dans le corps législatif de Genève"⁸³, de "trouver de nouvelles ressources pour la création"⁸⁴ ainsi que de "créer un outil d'analyse informatique du financement culturel"⁸⁵. Véronique Yersin y voit là l'enfoncement du système d'attribution des subventions dans une concavité déjà significative doublé d'un désintéressement profond du contenu artistique. Elle craint une vision univoque

83, 84 & 85 Huit propositions élaborées par le Rassemblement des artistes et acteurs culturels (RAAC) pour une politique culturelle à Genève, Forum Art, Culture et Création de la RAAC, 2009

QUATRIÈME PARTIE : APRÈS L'ÉCOLE

de la situation de l'artiste - qui, nous l'avons vu avec Eric Winarto, Beat Lippert et Luc Mattenberger, ne peut même se définir comme une seule mais comme une situation en prisme - au détriment d'une attitude qui se devrait d'être multivisionnaire et tournante.

"Il y a je-ne-sais-pas-qui qui va décider qui donne de l'argent à qui, et là je suis toujours assez fascinée par les comités, que ce soit municipaux ou cantonaux. Ce sont des gens que tu ne vois jamais, ni dans les vernis-sages, ni après."⁸⁶

86 Entretien
avec Véronique Yersin,
30 avril 2009, Genève

Si la reconnaissance de l'artiste ne va pas de pair avec un statut, on remarquera qu'elle s'effectue cependant essentiellement de manière symbolique par le geste des collectionneurs, galeristes et conservateurs. Véronique Yersin fait le constat : "Il suffit que les directeurs d'institutions s'intéressent suffisamment au travail des jeunes artistes ou même des artistes plus âgés, et qu'ils rendent visite aux ateliers, à l'artiste, voir où il en est, ce qu'il fait, même si ce n'est pas pour faire une exposition. Mais de suivre tout ça, d'acheter une pièce à droite à gauche, et de faire vivre cette scène. À partir du moment où il n'y a plus ce travail qui est fait par ces directeurs d'institutions ou par ces conservateurs, il y a un trou. Il reste à l'artiste de demander une subvention ou de demander une bourse et c'est tout. Ou d'attendre d'être repéré par une galerie."⁸⁷ Un artiste suisse doit donc se contenter de cela ?

87 Entretien
avec Véronique Yersin,
30 avril 2009, Genève

Changeons de point de vue et demandons lui que penserait-elle de la création d'un statut de l'artiste. Elle s'accorde avec les artistes en émettant le souhait d'une reconnaissance au niveau étatique, mais pas d'un État qui se chargerait des artistes, et embourberait la situation déjà complexe dans un capharnaüm administratif. À Genève, il tient finalement plus du rôle des acteurs culturels car ils sont au centre de la création, de participer, à défaut d'un statut étatique, de l'adoubement tacite et allégorique de l'artiste.

4-4- La visibilité internationale

Mettons pour conclure en perspective le devenir d'un artiste suisse face à celui d'un artiste français, et posons-nous la question : pourquoi les artistes suisses ont une meilleure visibilité internationale que les artistes français ?

De par les éclairages que nous avons déjà apportés sur la situation favorable et favorisée genevoise, il nous faut maintenant voir comment tout cela se coordonne, mais aussi ce que les artistes pensent de

la nécessité - si c'en est une - de s'exporter à l'étranger pour acquérir, toujours à défaut d'un statut, une légitimité au-delà des frontières, qui caractérise la force suisse en matière d'art contemporain.

La visibilité locale est fortement appréciable dès l'école, à travers le tissu de partenariats tramé par Jean-Pierre Greff pour assurer le suivi des jeunes artistes à leur sortie par les acteurs locaux. Le relais est naturellement pris par le dense maillage d'espaces d'exposition implantés à Genève, de l'institution au lieu indépendant.

Il n'est plus à prouver que la Suisse fait un effort considérable envers la jeune création que ne le fait la France. Luc Mattenberger, qui a résidé pendant six mois à la Cité des Arts à Paris en tire ce constat : il n'y a pas assez de lieux alternatifs pour la jeune création, face à un réseau certes fort d'institutions mais très fermé.

À Genève, forte d'une culture alternative ancienne, les possibilités d'exposer sans appui d'une galerie ou d'une institution sont encore envisageable - mais peut-être plus pour longtemps comme le laissait entendre Luc ? -. En revanche il reconnaît à la France et particulièrement aux FRAC une propension plus forte à l'acquisition que les Kunsthalle suisses, rejoignant le démon de la procédure dont s'offusquait Véronique Yersin.

Luc Mattenberger reconnaît d'un autre côté le rôle essentiel de la galerie dans l'exportation d'un artiste. Il compare cet état de fait aux galeries françaises et, de par son expérience, parisiennes, et dénonce l'attitude protectrice et accaparante des galeristes envers "leurs" artistes, les inscrivant très vite, notamment par leur faible présence sur le marché international, dans un réseau exclusivement national.

Il est évident, comme l'explique Jean-Pierre Greff, que le geste public empêche l'initiative privée et ce frein se fait ressentir sur la propension et la proportion des artistes français à s'exporter à l'étranger. Loin s'en faudrait pourtant de la décrier, car il ne serait tout de même pas inintéressant de repenser en France le statut de l'initiative privée comme un réel soutien pouvant ouvrir des portes à coups de moyens financiers là où le geste public ne peut économiquement plus suivre. Cette perspective s'en ressent notamment sur le nombre de prix et de bourses, fortement expansé en Suisse face à une France qui n'offre ou ne laisse offrir que

QUATRIÈME PARTIE : APRÈS L'ÉCOLE

peu de ces possibilités.

Les artistes interviewés amènent un éclairage tout aussi intéressant : un éclairage géo-politique. Eric Winarto et Luc Mattenberger s'accordent à dire que la petitesse de la Suisse et de la Ville de Genève faciliterait et développerait naturellement une nécessité d'exportation. Un petit pays permet également de sortir plus vite des frontières, et de par le positionnement géographique de la Suisse, côtoyant France, Allemagne, Liechtenstein, Autriche et Italie, offre rapidement une visibilité européenne.

Un autre constat que fait Eric Winarto lorsqu'on l'interroge sur la nécessité de s'exporter, c'est au final participer plutôt de la délocalisation de l'art. Pour lui, s'exporter ne veut pas dire à tout prix aller vers les grandes villes et les capitales artistiques comme New-York ou Paris, mais plutôt se faire connaître ailleurs et mettre en perspective son travail avec les enjeux étrangers.

Car tout ne se passe pas dans la capitale, et il cite un exemple très juste, celui de l'artiste Yan Pei-Ming, qui n'enseigne pas à Paris malgré son succès planétaire mais à Dijon, d'où est d'ailleurs issu un couple d'artistes peintres français en vogue, Ida Tursic et Wilfried Mille, soutenus par la galerie genevoise Charlotte Moser ainsi que par la galerie Pietro Spartà en Saône-et-Loire.

En Suisse, il n'y a pas cette telle compétition en matière de villes, de noyaux artistiques, sans doute parce que chaque ville suisse a sa propre identité culturelle forte, issue du système fédéral, et ce tant en matière d'équipements que de galeries tournées vers l'international. Ce mode clairement décentralisé, contrairement à celui de la France où l'on voudrait nous faire croire que Paris ne siège plus comme l'eldorado pour les artistes en quête de reconnaissance, permet aussi selon lui une meilleure distribution des subventions et des prix. Étant parfois propres à certains cantons, les possibilités et opportunités restent grandes, peu importe si l'on vit à Genève ou à Zürich.

Cette perspective aurait l'effet à mon sens de décomplexer l'artiste vis-à-vis de sa situation géographique, et alors de le décomplexer dans son travail. Le fait d'être établi dans un pays de tous les possibles, peu importe l'endroit, est une certaine forme de sérénité et permet de développer sa pratique de manière plus libre, au-delà d'une pression concurrentielle avec la grande ville, ce qui pour Eric s'en ressent inévitablement

et fort heureusement sur le travail des artistes. Il dénonce en France "l'image de l'objectivité et de l'académisme"⁸⁸, une certaine impersonnalité dans le travail qui résulteraient de cette trop grande concentration d'artistes dans une même ville, annihilant l'originalité au profit d'un "modèle parisien" sur lequel artistes comme galeristes, collectionneurs et autres acteurs culturels, s'aligneraient.

88 Entretien
avec Eric Winarto,
22 avril 2009, Genève

Finalement, on se retrouve en France dans une situation relativement contradictoire, de fait d'un plus grand pays, avec tout de même de fortes possibilités d'exposer - mais pour qui ? - et presque trop, ce qui selon Luc Mattenberger "ne doit pas aider à s'exporter sur la scène internationale."⁸⁹

89 Entretien
avec Luc Mattenberger,
25 avril 2009, Genève

Il est intéressant de revenir sur les derniers propos tenus par Véronique Yersin, lorsqu'elle dit que "c'est dans la ville même, à Genève, où ça ne fonctionne pas".⁹⁰ On se retrouverait dans une situation à contre-courant, où les artistes genevois seraient mieux représentés à l'international que localement - du fait, n'en démordons pas, de l'inexistence totale d'un statut de l'artiste ? -, alors que les artistes français quant à eux seraient plus visibles sur leur propre territoire qu'à l'extérieur.

90 Entretien
avec Véronique Yersin,
30 avril 2009, Genève

"Malheureusement, tout ce petit monde d'artistes évolue lentement vers le non-professionnalisme, puisque la majorité d'entre eux ne peuvent plus exister sans avoir un métier à côté de celui auquel ils s'étaient destinés, à savoir celui d'artiste".⁹¹

91 Gerber Jean-Pierre,
«Le temps est à la fracture
sociale»,
Culture En Jeu n°10, 2006

Finalement, qu'entend-t-on par "professionnalisme" ?

Se sentir professionnel, acquérir des outils, des compétences qui détermineraient cette profession - si tant est qu'artiste est une profession... -, sont-ils des éléments suffisants s'il n'y a pas par ailleurs et a priori en corrélation la reconnaissance sociale et juridique du métier d'artiste - si tant est qu'artiste est un métier ! - ?

On entend souvent parler de professionnalisme, autrement dit la qualité d'une personne qui agit avec une attitude professionnelle, et du néologisme professionnalisation, qui serait l'acte de rendre professionnel. Mais alors à quel moment devient-on professionnel ? Si ce n'est par la loi, un artiste est considéré professionnel lorsqu'il reçoit l'accréditation de plusieurs sphères : ses pairs, les institutions publiques et privées, les critiques, mais aussi et surtout le grand public.

Tout comme l'on parlait de "faux indépendants" quant à un statut

QUATRIÈME PARTIE : APRÈS L'ÉCOLE

inadapté, pourquoi ne parlerait-on pas de “faux professionnels”, puisqu'ils n'ont juridiquement aucun équivalent ?

Quant à la question : artiste est-il une profession ou un métier, ou aucun des deux ? Certains comme Jean-Pierre Greff répondront que c'est une profession mais pas un métier, d'autres comme Luc Mattenberger diront définitivement qu'être artiste est un métier, mais ouvrons le dictionnaire, car profession n'est-il pas le synonyme de métier, et invariablement, inversement ?

Nous dirons ici que oui, car somme toute, il s'agit bien de produire, de vendre, et d'espérer tout du moins pouvoir en vivre.

CONCLUSION

Mercredi 13 mai 2009.

Me voilà sur le point de conclure ce mémoire.

Je suis partagée entre l'impressionnant déploiement de moyens mis à disposition des artistes genevois, et à la fois tiraillée par toutes ces contradictions sur l'absence d'un statut et d'une réelle considération dont nous faisons le constat.

Ce soir se tenait une avant-première du vernissage collectif des galeries du Quartier des Bains qui aura lieu le lendemain. Sponsorisée par le champagne Ruinart, elle offrait à un public ciblé et invité une visite rapide de l'ensemble des galeries, orchestrée par galeristes et artistes, suivie d'un cocktail mondain qui se tenait au Mamco.

Je pénètre dans cette antre du chic, et me dirige vers le bar à champagne.

Là, j'y rencontre Alexandra Schüssler, d'origine slovaque et arrivant tout droit des Pays-Bas, anthropologue de l'art et récemment nommée au poste de conservatrice du Département Européen du Musée d'Ethnographie de Genève.

Elle m'aborde en me disant : "Vous êtes artiste, vous, non ?". Et la discussion s'engage.

On regarde ensemble les privilégiés de la scène genevoise, et on fait le constat : peu d'artistes, mais en revanche beaucoup de collectionneurs et d'amateurs d'art.

On veut nous prendre en photo devant un papier peint frappé du logo de la marque Ruinart, je refuse. J'ai l'impression d'être dans une soirée VIP où l'on s'intéresse davantage au champagne et à sa promotion, que réellement aux oeuvres exposées.

Nous sortons sur le parvis pour échapper à cette ambiance coquette et indifférente, et confrontons nos points de vue hollandais et français sur la scène de l'art genevoise.

L'oeuvre n'est plus rien d'autre qu'une marchandise. Tout du moins, aujourd'hui, l'oeuvre qui s'expose est l'oeuvre qui se vendra.

En faisant le tour des galeries, on s'aperçoit qu'on met en valeur bien plus les tarifs d'acquisition des pièces que leur fondement. On expose des pièces comme dans un magasin, sans plus penser la pièce

pour l'espace d'exposition.

Exception faite d'Analix Forever, qui elle seule présente une fresque murale grattée dans les murs de la galerie, par l'artiste italien Andrea Mastrovito. In-situ, elle est difficilement vendable, à moins qu'un acquéreur potentiel ait chez lui, des murs maintes et maintes fois repeints sans quoi l'oeuvre n'apparaîtrait pas sous les couches. On respire alors dans ce flot d'objets qu'on a à la fin du mal à qualifier d'oeuvres d'art, tant ils répondent à un marché commercial.

Et pourtant, Andrea Mastrovito a décidé finalement, d'exécuter en parallèle de sa fresque, un travail de décalcomanie de ces murs gravés, sur des feuilles d'architecte. Pas tant pour qu'il reste une trace, mais pour pouvoir vendre quelque chose. Dommage. On aurait aimé apprécier l'oeuvre pour ce qu'elle était, au fond d'elle, une pièce créée pour l'espace qui l'abrite, qui disparaîtra tout comme les peintures murales, qui ont fait les couches du mur, ont disparu. On aurait aimé revoir ce qui semble se perdre, une oeuvre créée par sa nécessité d'exister, de se confronter au monde, et non pas une oeuvre pensée pour sa future acquisition. Bel effort cela dit, face à la plupart des autres galeries qui étalent leur marchandise artistique comme un souk.

Où sont les artistes ? Pas là, ou en marge de leur promotion, ou encore assurant leur propre médiation comme pour convaincre du bon investissement que vous ferez là.

Qui sont les artistes ? Des créateurs, mais aussi des fabricants qui produisent une pièce optimisée pour la vente.

Alexandra Schüssler est atterrée. Elle regrette une commercialisation totale de l'art, où l'oeuvre est une affaire de production, et encore plus une affaire du privé.

Cette forte initiative privée dont nous faisons pourtant le généreux constat en matière de soutien à la création, serait en train de redéfinir l'art mais aussi l'artiste comme un but exclusivement commercial et lucratif. On se bat pour acquérir une pièce qui restera dans les mains d'une seule et même personne, dans la toute puissante collection d'un amateur d'art, et qui, fort des avantages fiscaux qui anesthésient l'artiste dans sa position de créateur et d'extension de l'oeuvre, s'accapare ce qui devrait naturellement rester à la vue et au service du bien communautaire.

Nathalie Heinich constatait le doublement du cercle critique par le

CONCLUSION

cercle marchand, se plaçant juste derrière la reconnaissance des artistes par leur propre milieu. Ne serait-on pas en train d'assister à un doublement même de ce cercle primaire par la sphère commerciale ? Est-ce encore l'artiste qui fait l'oeuvre ? Ou n'est-ce pas l'exécuteur d'un marché et de ses attentes ? N'est-ce pas la course à ce qui se vendra le mieux, et le plus cher, au détriment d'un geste naturel et singulier, d'un acte créatif et fondamental ?

Si Genève a su tirer profit de ce mariage a priori judicieux entre le public et le privé, au préjudice d'un artiste toujours plus marginalisé et dépossédé de ses droits, tant sur son oeuvre que juridiquement et socialement parlant, il semblerait que la crainte que nous émettions au sujet d'une toute puissance univoque de la sphère privée sur l'art, est en train de s'avérer.

Toujours à l'avantage de ceux qui détiennent le pouvoir financier, jamais à celui de l'artiste qui détient le secret de la précarité.

Véronique Yersin évoquait l'urgence d'avoir une vision multipartite sur la création genevoise ; n'est-on pas en train d'assister à une monarchisation de l'art où la vision réductrice de l'un, collectionneur qui exposera ses propres acquisitions, laisse à croire qu'il en est ainsi et ainsi seulement de la création ?

L'initiative privée ne serait-elle pas en train d'absorber la sphère publique en s'acquittant d'un patrimoine qui devrait rester au main du peuple et d'une juste reconnaissance du créateur qui a fait naître l'oeuvre du néant ?

Cette tradition suisse qui a fait connaître à Genève la prospérité d'une scène artistique et d'un marché de l'art florissants, serait prise dans une spirale infernale, toujours plus en quête de succès, d'internationalisation, négligeant la figure vitale à son accréditation : l'artiste.

L'artiste muselé lorsqu'il réclame un droit de suite ; l'artiste empêché lorsqu'on lui imposera le choix de la monstration de ses oeuvres et leurs valeurs marchandes ; l'artiste garrotté lorsqu'il s'insurgera d'un manque considérable de reconnaissance envers sa qualité de professionnel ; l'artiste réduit à un âne à qui l'on agiterait une jolie carotte reluisante d'une pommade financière qui cache le ver d'une garantie de droits sociaux quasi-inexistante.

Alors, libre, l'artiste genevois ?

Une place pour les jeunes artistes à Genève ?

Oui, dans la limite où il répondra justement aux attentes et aux objectifs de la scène marchande.

Un statut peut-être, quitte à faire ?

Définitivement non, ni même une contre-partie face à un système qui se montre pourtant encourageant face à sa production.

Introduction

- 1 La Belle Voisine, programme d'échanges sur la création contemporaine entre la région Rhône-Alpes et la Suisse, <http://labellevoisine.ch>
- 2 Jytte Høy, «Des programmes pédagogiques pour fabriquer des artistes professionnels ?», *De l'enseignement à l'engagement en art*, éd. AICA Press, 2008

Première partie : Le contexte genevois

- 3 Jacques Neiryck, «Organiser ou encourager la culture ?», *Le Temps*, 3 avril 2008
- 4 Yvette Jaggi, «Politiques culturelles - De la dimension économique de la culture», *Culture En Jeu n°10*, 2006
- 5 Département de la Culture de la Ville de Genève, Politiques culturelles et objectifs - Les objectifs de la législature, www.ville-ge.ch/culture
- 6 Yvette Jaggi, «Politiques culturelles - De la dimension économique de la culture», *Culture En Jeu n°10*, 2006
- 7 Visarte Genève, association professionnelle syndicale, www.visarte-geneve.ch
- 8 Entretien avec Véronique Yersin, 30 avril 2009, Genève
- 9 Olivier Chavaz, «Le fichage génétique gagne du terrain», *Le Courrier*, 5 novembre 2007, et «Retour sur l'amère défaite du mouvement squat genevois», *Le Courrier*, 27 avril 2009
- 10 Jean-Louis Perrot, «L'exception genevoise», *Culture En Jeu n°10*, 2006
- 11 Annexes : graphiques «Subventions art contemporain» et «Répartition des subventions 2006 par domaine culturel»,

www.ge.ch

- 12 Patrice Mugny, «Genève, artistes et créateurs d'aujourd'hui : Bourses des fonds Berthoud, Lissignol-Chevalier et Galland 2007», Dossier de presse de la Ville de Genève, 2006
- 13 La Suisse, www.wikipedia.org
- 14 Philippe Macasdar, «Ce dont Genève est le nom», Forum Art, Culture et Création de la RAAC, 23 février 2008
- 15 Mercer Consulting, étude «Qualité de vie», 2007

Deuxième partie : L'initiative privée

- 16 Jacques Neiryck, «Organiser ou encourager la culture ?», *Le Temps*, 3 avril 2008
- 17 Droit Français - arrêté du 6 janvier 1989 relatif à la terminologie économique et financière
- 18 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 19 Axelle Briere, *L'incitation fiscale au mécénat culturel, situation actuelle et propositions d'amélioration : Étude comparée de droit Suisse et du droit Français*, mémoire paru à l'UNIGE, 2005
- 20 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 21 Alain Quémin, «Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain», Rapport du ministère des Affaires Étrangères français, 2001
- 22 «La marché de l'art en Suisse, une place de taille pour un petit pays», *Le Journal des Arts n°138*, 7 décembre 2001
- 23 Entretien avec Luc Mattenberger, 25 avril 2009, Genève
- 24 Entretien avec Eric Winarto, 22 avril 2009, Genève

NOTES

- 25 Entretien avec Greff Jean-Pierre, 14 avril 2009, Genève
- 26 Entretien avec Beat Lippert, 23 avril 2009, Genève
- 27 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 28 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 29 Eric Martinet, «Visarte Vaud : la somme des particularismes»,
Culture En Jeu n°10, 2006
- 30 Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*, éd. Minit, 2008, Paris
- 31 Aude De Kerros, *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain*, éd. Eyrolles, 2007, Paris

Troisième partie : La professionnalisation à l'école

- 32 Fabien Bergès, *Théâtre amateur et théâtre professionnel : concurrences ?*, mémoire paru à l'Université Paris X-Nanterre, 1999
- 33 Présentation de l'Head, <http://head.hesge.ch>
- 34 Emmanuel Mavrommatis, «Les écoles d'art : que faut-il en faire ?»,
De l'enseignement à l'engagement en art, éd. AICA Press, 2008
- 35 Présentation de l'Head, <http://head.hesge.ch>
- 36 Présentation de l'Head, <http://head.hesge.ch>
- 37 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 38 Présentation des HES-SO, www.hes-so.ch
- 39 Jean-Louis Perrot, «L'exception genevoise»,
Culture En Jeu n°10, 2006

- 40 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 41 «Les hautes écoles d'art sous pression», Communiqué de presse de la Conférence des Directeurs des hautes écoles d'art et de design suisses (CDAD), 21 septembre 2004
- 42 «Les hautes écoles d'art sous pression», Communiqué de presse de la Conférence des Directeurs des hautes écoles d'art et de design suisses (CDAD), 21 septembre 2004
- 43 «Les hautes écoles d'art sous pression», Communiqué de presse de la Conférence des Directeurs des hautes écoles d'art et de design suisses (CDAD), 21 septembre 2004
- 44 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 45 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 46 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 47 Présentation du CFPI, www.esad-stg.org
- 48 Présentation du Master TRANS, <http://head.hesge.ch>
- 49 Présentation du Master TRANS, <http://head.hesge.ch>
- 50 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 51 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 52 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 53 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 54 Entretien avec Eric Winarto, 22 avril 2009, Genève
- 55 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 56 Ambroise Tièche, «Changements récents dans l'enseignement supérieur en Suisse», *De l'enseignement à l'engagement en art*,

NOTES

éd. AICA Press, 2008

- 57 Entretien avec Jean-Pierre Greff, 14 avril 2009, Genève
- 58 Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain : Utopie, démocratie et comédie*, éd. Puf, Paris, 1999
- 59 Niamh O'Malley, «L'espace de la galerie et les études de troisième cycle. Point de vue d'une artiste», *De l'enseignement à l'engagement en art*, éd. AICA Press, 2008

Quatrième partie : Après l'école

- 60 Sam Ainsley, «Voulez-vous sincèrement être pauvre ?... ou comment devenir artiste», *De l'enseignement à l'engagement en art*, éd. AICA Press, 2008
- 61 Christian Delacampagne, *Où est passé l'art ?*, éd. Du Panama, Paris, 2007
- 62 Entretien avec Eric Winarto, 22 avril 2009, Genève
- 63 Entretien avec Beat Lippert, 23 avril 2009, Genève
- 64 Entretien avec Beat Lippert, 23 avril 2009, Genève
- 65 Entretien avec Beat Lippert, 23 avril 2009, Genève
- 66 Entretien avec Luc Mattenberger, 25 avril 2009, Genève
- 67 Entretien avec Luc Mattenberger, 25 avril 2009, Genève
- 68 Entretien avec Eric Winarto, 22 avril 2009, Genève
- 69 Entretien avec Beat Lippert, 23 avril 2009, Genève
- 70 Emmanuel Barcion, cité par Philippe Pataud Célérier, «Qui fixe la valeur d'une création ? L'art (contemporain) de bâtir des fortunes avec du vent», *Le Monde Diplomatique*, août 2008

- 71 Entretien avec Eric Winarto, 22 avril 2009, Genève
- 72 Entretien avec Beat Lippert, 23 avril 2009, Genève
- 73 Entretien avec Luc Mattenberger, 25 avril 2009, Genève
- 74 Entretien avec Luc Mattenberger, 25 avril 2009, Genève
- 75 Entretien avec Beat Lippert, 23 avril 2009, Genève
- 76 Entretien avec Beat Lippert, 23 avril 2009, Genève
- 77 Entretien avec Beat Lippert, 23 avril 2009, Genève
- 78 Entretien avec Beat Lippert, 23 avril 2009, Genève
- 79 «Le statut social de l'artiste : éclairages et problématiques»,
soirée informative du Bureau Culturel de Genève, 29 avril 2009
- 80 «Le statut social de l'artiste : éclairages et problématiques»,
soirée informative du Bureau Culturel de Genève, 29 avril 2009
- 81 Entretien avec Luc Mattenberger, 25 avril 2009, Genève
- 82 Entretien avec Luc Mattenberger, 25 avril 2009, Genève
- 83 Huit propositions élaborées par le Rassemblement des artistes et
acteurs culturels (RAAC) pour une politique culturelle à Genève,
Forum Art, Culture et Création de la RAAC, 2009
- 84 Huit propositions élaborées par le Rassemblement des artistes et
acteurs culturels (RAAC) pour une politique culturelle à Genève,
Forum Art, Culture et Création de la RAAC, 2009
- 85 Huit propositions élaborées par le Rassemblement des artistes et
acteurs culturels (RAAC) pour une politique culturelle à Genève,
Forum Art, Culture et Création de la RAAC, 2009
- 86 Entretien avec Véronique Yersin, 30 avril 2009, Genève

NOTES

- 87 Entretien avec Véronique Yersin, 30 avril 2009, Genève
- 88 Entretien avec Eric Winarto, 22 avril 2009, Genève
- 89 Entretien avec Luc Mattenberger, 25 avril 2009, Genève
- 90 Entretien avec Véronique Yersin, 30 avril 2009, Genève
- 91 Jean-Pierre Gerber, «Le temps est à la fracture sociale», *Culture En Jeu n°10*, 2006

GLOSSAIRE

Par ordre d'apparition

Confédération = Union d'États qui se soumettent à un pouvoir central tout en conservant leur autonomie

Canton = État de la Confédération suisse

SAAC = Service aux Artistes et aux Acteurs Culturels

SPC = Service de la Promotion Culturelle

SAT = Service Administratif Technique

Pro Helvetia = fondation de droit publique fédérale instituée en 1939 et entièrement financée par la Confédération suisse. La loi sur Pro Helvetia de 1965 règle l'organisation et les devoirs de la Fondation.

FCAC = Fonds Cantonal d'Art Contemporain (Suisse)

FMAC = Fonds Municipal d'Art Contemporain (Suisse)

Head = Haute École d'Art et de Design de Genève

ADN = Acide DésoxyriboNucléique

Mamco = Musée d'Art Moderne et COntemporain

Fondamco = fondation du Mamco

projet BAC = projet du Bâtiment d'Art Contemporain

UECA = Union des Espaces Culturels Autogérés

Présence Suisse = organisation créée en 2000 en remplacement de la Commission de coordination pour la présence de la Suisse à l'étranger (COCO). Intégrée le 1er janvier 2009 au Secrétariat général du Département fédéral des affaires étrangères (DFAE).

Christie's = société de vente aux enchères fondée en 1766 et basée à Londres au Royaume-Uni.

Sotheby's = société internationale de vente aux enchères fondée en 1744.

TVA = Taxe à Valeur Ajoutée

ONU = Organisation des Nations Unies

OMS = Organisation Mondiale de la Santé

OMC = Organisation Mondiale du Commerce

PME = Petites et Moyennes Entreprises

HEAA = Haute École d'Arts Appliqués

Bachelor = diplôme de cycle supérieur en trois ans post-maturité gymnasiale (équivalent du baccalauréat)

Master = diplôme de cycle supérieur en deux ans post-Bachelor

HES-SO = Haute École Spécialisée de Suisse Occidentale

APEAV = Association pour la Promotion de l'Enseignement des Arts Visuels

ECTS = European Credits Transfer System

CDAD = Conférence des Directeurs des hautes écoles d'Art et de Design

CFPI = Centre de Formation des Plasticiens Intervenants

Kunsthalle = littéralement «Hall de l'art» en allemand. Institution artistique a priori sans collection permanente.

AVS = Assurance Vieillards et Survivants

AC = Assurance Chômage

LPP = Loi de Prévoyance Professionnelle

GLOSSAIRE

RAAC = Rassemblement des Artistes et Acteurs Culturels

FRAC = Fonds Régional d'Art Contemporain (France)

BIBLIOGRAPHIE PAR SUPPORTS

OUVRAGES

Essais collectifs, *De l'enseignement à l'engagement en art*, éd. AICA Press, 2008, 232 pages

Axelle Briere, *L'incitation fiscale au mécénat culturel, situation actuelle et propositions d'amélioration : Étude comparée de droit Suisse et du droit Français*, mémoire paru à l'UNIGE, 2005

Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, éd. Minuit, 2008, 384 pages (Paradoxe)

Aude De Kerros, *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain*, éd. Eyrolles, 2007, 288 pages

Fabien Bergès, *Théâtre amateur et théâtre professionnel : concurrences ?*, mémoire paru à l'Université Paris X-Nanterre, 1999

Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain : Utopie, démocratie et comédie*, éd. Puf, 1999, 296 pages (Fondements De La Politique)

Christian Delacampagne, *Où est passé l'art ?*, éd. Du Panama, 2007, 210 pages (Cyclo)

ARTICLES DE PRESSE

Jacques Neiryck, «Organiser ou encourager la culture ?», *Le Temps*, 3 avril 2008

«Les artistes plasticiens, solitudes collectives», *Culture en Jeu n°10*, 2006

Olivier Chavaz, «Le fichage génétique gagne du terrain», *Le Courrier*, 5 novembre 2007, et «Retour sur l'amère défaite du mouvement squat genevois», *Le Courrier*, 27 avril 2009

Patrice Mugny, «Genève, artistes et créateurs d'aujourd'hui : Bourses des fonds Berthoud, Lissignol-Chevalier et Galland 2007», Dossier de presse de la Ville de Genève, 2006

Philippe Macasdar, «Ce dont Genève est le nom», Forum Art, Culture et Création de la RAAC, 23 février 2008

«La marché de l'art en Suisse, une place de taille pour un petit pays», *Le Journal des Arts n°138*, 7 décembre 2001

«Les hautes écoles d'art sous pression», Communiqué de presse de la Conférence des Directeurs des hautes écoles d'art et de design suisses (CDAD), 21 septembre 2004

Philippe Pataud Célérier, «Qui fixe la valeur d'une création ? L'art (contemporain) de bâtir des fortunes avec du vent», *Le Monde Diplomatique*, août 2008

Julie Zaugg, «Ben à propos des artistes suisses : «trop élitistes !»», www.largeur.com, 28 novembre 2006

SITES INTERNET

La Belle Voisine, programme d'échanges sur la création contemporaine entre la région Rhône-Alpes et la Suisse. Disponible sur : <http://labelle-voisine.ch>

Département de la Culture de la Ville de Genève, Politiques culturelles et objectifs - Les objectifs de la législature. Disponible sur : www.ville-ge.ch/culture

Visarte Genève société des arts visuels, Profil. Disponible sur : www.visarte-geneve.ch

Service Cantonal de la Culture de Genève, Budget et comptes - Subventions culture de 1996 à 2006 (par domaine). Disponible sur : www.ge.ch/scc

Wikipédia : La Suisse, Le Canton de Genève, Genève, Calvin. Disponible sur : <http://fr.wikipedia.org>

Haute École d'Art et de Design de Genève. Disponible sur : <http://head.hesge.ch>

BIBLIOGRAPHIE PAR SUPPORTS

Haute École Spécialisée de Suisse Occidentale. Disponible sur : www.hes-so.ch

École Supérieure des Arts Décoratifs, Centre de Formation des Plasticiens Intervenants. Disponible sur : www.esad-stg.org

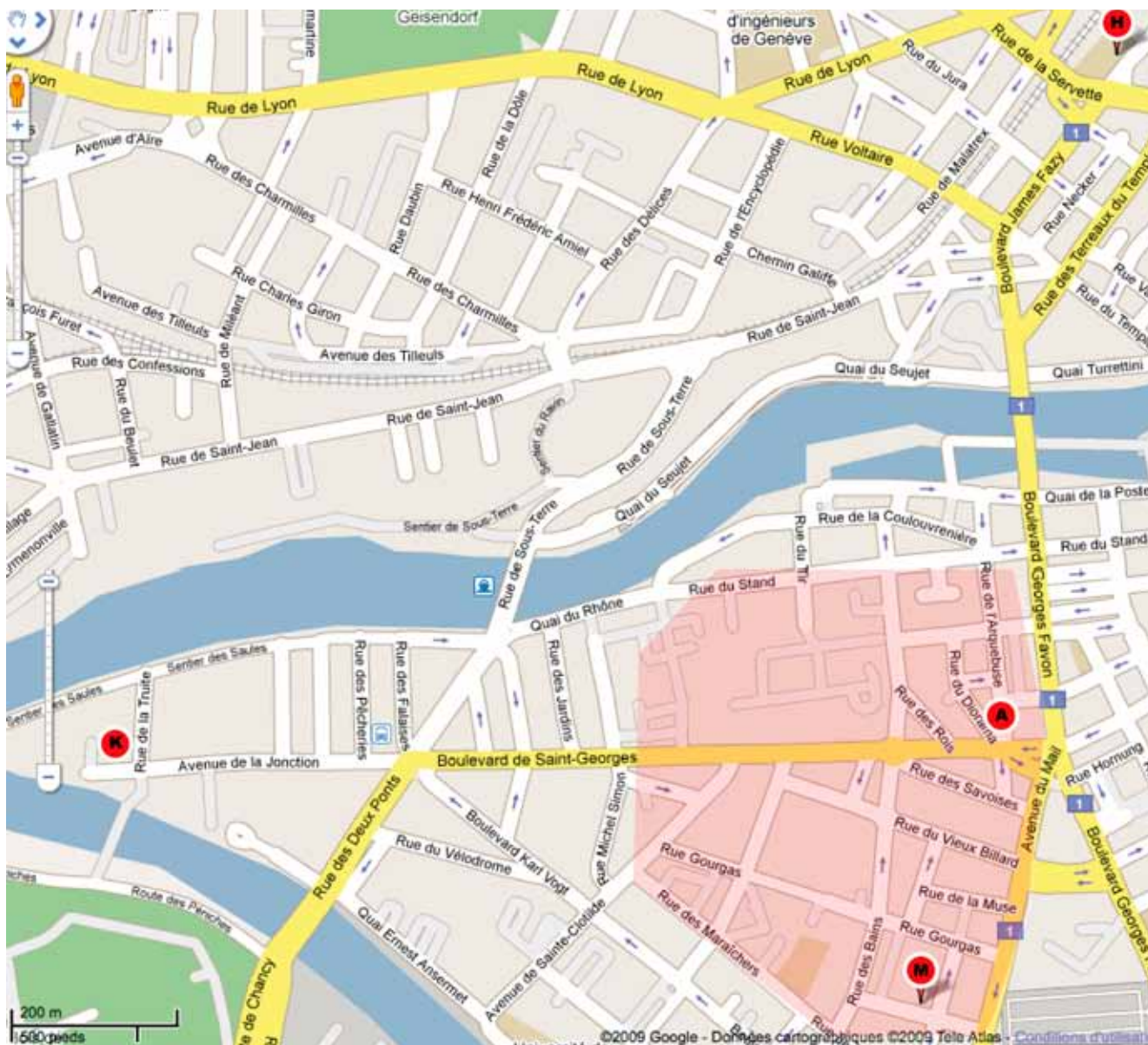
Présence Suisse, Le profil des forces de la Suisse : La Culture. Disponible sur : www.presence.ch

AUTRES

Alain Quémin, «Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain», Rapport du ministère des Affaires Étrangères français, 2001

«La Sécurité Sociale des acteurs culturels en Suisse - situation actuelle et possibilités d'amélioration», Rapport du groupe de travail formé par l'Office fédéral de la culture, l'Office fédéral des assurances sociales et le Secrétariat d'État à l'économie, 2007

Situation générale



H = Haute École d'Art et de Design

K = Usine Kugler

A = Analix Forever

M = Mamco

zone rosée = Quartier des Bains

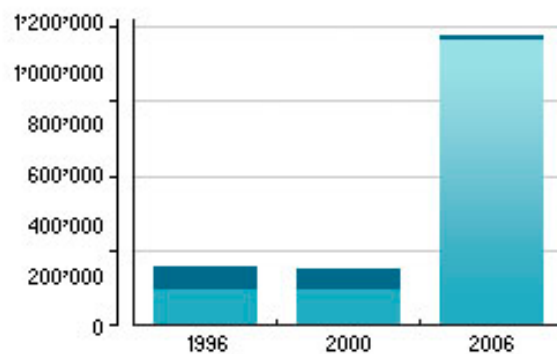
1-1 Les politiques culturelles du Canton et de la Ville de Genève

Subventions art contemporain

Montants

	1996	2000	2006
Ponctuelles	77'500	82'026	15'000
Régulières	150'000	142'500	1'137'500
Total	227'500	224'526	1'152'500

Évolution



© «Subventions art contemporain», étude comparative entre 1996 et 2006, Service Cantonal de la culture, Canton de Genève, www.ge.ch

Répartition des subventions 2006 par domaine culturel

	Montants
Musique	10'499'000
Art dramatique	8'480'130
Cinéma	1'219'750
Danse	912'286
Art contemporain	1'152'500
Livre et édition	376'000
Divers	1'338'524

Répartition



RÉPARTITION DES SUBVENTIONS 2006
PAR DOMAINE CULTUREL

© «Répartition des subventions 2006 par domaine culturel», étude comparative entre 1996 et 2006, Service Cantonal de la culture, Canton de Genève, www.ge.ch

2-3 Les galeries



© Plan du Quartier, association QUARTier des Bains, Genève,
www.quartierdesbains.ch

Galleries faisant partie de l'association
QUARTier des Bains :

- 1 Andata/Ritorno
- 3 Galerie Charlotte Moser
- 5 Galerie Analix Forever
- 6 Mitterrand + Cramer / Genève
- 9 Evergreene
- 10 Galerie Guy Bärtschi
- 11 Cramer Contemporary
- 13 BFAS Blondeau Fines Art Services
- 14 Hard Hat
- 15 Mamco
- 16 Centre d'Art Contemporain
- 18 Galerie Skopia (P.-H. Jaccaud)
- 22 Blancpain Art Contemporain

Autres galleries et musées ne faisant pas
partie de l'association QUARTier des Bains :

- 7 Best of Caritas
- 12 Cramer + Cramer
- 14 Hard Hat
- 17 Freestudios
- 19 Patek Philippe Museum
- 21 Suspiro
- 23 Musée d'Ethnographie de Genève
- 24 Darse

En Bleu :

restaurants

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC ERIC WINARTO



Eric Winarto, né en 1980 à Kuala Lumpur, Malaisie. Artiste vivant à Genève. Diplômé HES de la Head, la Haute École d'Art et de Design de Genève en 2005.

Promu par la galerie Charlotte Moser à Genève où il a eu son exposition personnelle en 2006.

Il a été représenté cette année à ArtBrussels, foire d'art contemporain de Bruxelles, et à la Fiac, foire d'art contemporain de Paris au Grand Palais par la galerie. Exposition personnelle en 2007 à Initialraum, Stadthausgalerie, Münster, Allemagne. Exposition collective en 2008, *Parfum d'été* : Peter Saul, Daniel Schlier, Claude Viallat et Eric Winarto, à la Galerie Charlotte Moser, Genève. Exposition collective en septembre 2009, *Rideau Obscur* : Tatiana Arce, Alexia Turlin, Christian Vetter et Eric Winarto, à Art en Île, Genève.

**Entretien avec Eric Winarto par Léonor Rey
Mercredi 22 avril 2009, Genève.**

LR De quelle formation as-tu bénéficié ? Pourquoi avoir choisi la Head et quels cours y as-tu suivis ?

EW C'était tout à fait par hasard que j'ai décidé d'entrer à l'École des beaux-arts de Genève. Au début, je voulais faire complètement autre chose, comme la science diplomatique ou les sciences politiques, des choses que mes parents voulaient que je fasse. Je suis venu avec mes parents qui travaillaient à l'Ambassade. Le métier d'artiste était vraiment le métier interdit pour eux. Quand ils sont partis, j'ai été poussé par quelques personnes, surtout mon professeur de dessin quand j'étais au lycée, qui m'a incité à passer le concours de la Head. Et puis j'ai été pris, j'étais très content et j'ai ensuite continué.

LR Tu es allé jusqu'au Master?

EW Il n'y avait pas encore de Master mais le post-diplôme. C'était en un an, et c'était assez utile.

LR Depuis combien de temps es-tu sorti de l'école?

EW Alors j'ai passé mon diplôme en 2005, en 2006 le post-diplôme. Ça fait donc trois ans.

LR Quelles sont tes activités artistiques?

EW Je fais surtout de la peinture et du dessin, depuis que je suis entré à l'École des Beaux-Arts et ça n'a pas changé. Mon activité est essentiellement dans la pratique picturale, sur toile ou parfois en peinture murale. De temps en temps, je fais un travail de commissaire d'exposition.

LR C'est récent cette activité de commissariat?

EW Non, ça m'était déjà arrivé à l'école. Il y avait des collègues dont les œuvres me plaisaient beaucoup et je me suis dit: «Pourquoi ne pas faire une exposition ensemble?». Je continue encore aujourd'hui. Il y a un artiste que j'apprécie beaucoup, Christophe Riotton, et c'est avec lui que j'ai réalisé un travail de commissaire au Palais de l'Athénée pour son exposition personnelle fin 2008. J'ai fait l'accrochage, autrement dit, ce qui importe dans cette activité était de donner une vision plus ciblée de son travail pour qu'il soit plus visible, et de donner plus de sens significatif à part mettre en valeur ses dessins.

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC ERIC WINARTO

LR Mais alors à l'école vous aviez des cours dans cet esprit là ou tu as commencé cette pratique en autodidacte?

EW Il y a un cours à la Head qui s'appelle Critical Curatorial Cybermedia où Liliane Schneiter enseigne. Avec elle, j'ai plutôt suivi son cours sur l'époque médiévale et 18ème siècle en rapport avec l'époque moderne et actuelle. De temps en temps, elle prononçait le mot «curatorial», et c'est depuis ce moment que j'ai tenté de réaliser des projets curatoriaux. Mais ce n'est pas quelque chose que je voudrais vraiment faire, je le fais d'ailleurs une fois par année.

LR Et là récemment tu as fait quelque chose?

EW Au mois de septembre 2009, ça sera en Art en Île, un centre d'art contemporain à Genève, avec par exemple, un artiste zurichois, Christian Vetter. De nouveau, c'est parce que j'ai des affinités avec son travail artistique. On s'est connu à Bâle en 2004 dans Swiss Art Awards. On a continué de se voir, puis on a décidé d'exposer ensemble pour cette exposition. Ce sera la deuxième fois qu'il sera présent à Genève, la première fois était dans l'exposition *Kaléidoscopique*, à la Villa Dutoit, à Genève, où j'étais simplement le commissaire.

LR Est-ce que tu as des activités alimentaires, un travail en parallèle de ta pratique?

EW Non, et j'ai vraiment de la chance par rapport à cela, car même si ce n'est pas très facile, je ne travaille pas à côté.

LR Tu arrives à vivre de ta pratique?

EW Oui. Enfin je me débrouille au maximum, mais ce n'est pas toujours facile. D'autant plus que la vie à Genève est très chère.

LR Et si tu devais être amené à faire quelque chose à côté, est-ce que tu utiliserais peut-être justement ton expérience de curator?

EW Non, car le travail curatorial prend beaucoup de temps. D'ailleurs ce travail, je le fais uniquement par plaisir, et c'est toujours bénévole. Sinon mon travail principal est vraiment à l'atelier, en peinture. Parfois il y a des commandes privées comme pour les peintures murales.

LR Et cet atelier, où est-il car Jean-Pierre Greff me disait qu'il y a beaucoup d'ateliers prêtés par la ville?

EW Il y a des ateliers où l'on peut être par concours, donc il n'y a pas de loyer à payer, mais il y a toutefois une sélection. L'endroit où je tra-

vaillie est une ancienne usine qui s'appelle l'Usine Kugler qui appartient à l'État de Genève et qui accepte que les artistes utilisent une partie de cet espace. Et là, on paie entre 250 et 400 francs par mois pour un espace de 25m² à 50m², donc ce n'est quand même pas très cher. On a de la chance, et ce qui est bien, c'est que la ville a relogé une partie des locataires d'Artamis, qui vient d'être malheureusement fermé. Ce genre de soutien, il y en a pas mal à Genève, et ça c'est très important. Parce que finalement, c'est dans l'atelier où l'on travaille le plus.

LR Quel est en moyenne ton revenu annuel? Est-ce que tu bénéficies du chômage?

EW Je ne veux pas utiliser le chômage, parce que déjà pour avoir le chômage, il faut avoir travaillé, et les procédures sont assez compliquées pour moi. Le revenu par année, ça dépend les périodes, ça peut aller de 20000 à 40000 francs, en déduisant 50% de la vente des œuvres qui vont à la galerie.

LR Comment est-on reconnu artiste en terme de juridiction à Genève?

EW Je ne me suis jamais posé la question. Tu te declares comme ayant un métier indépendant, et tu peux déduire des choses pour diminuer les taxes des impôts, mais tu dois absolument déclarer combien tu gagnes par année.

LR Toi tu es inscrit à ce régime là par exemple?

EW Alors jusqu'à présent je ne me suis pas encore inscrit. Tout dépend des revenus. Actuellement, je ne suis pas dans une période très prolifère. Il faut un minimum je crois entre 30000 à 35000 francs par année pour pouvoir être imposable.

Il y a eu une période où j'ai vendu pour 80000 francs - en réalité, 40000 francs, puisque 50% pour la galerie -, mais avec tout ce que j'ai dépensé, si je déduis, j'arriverais autour 30000 francs, que ce soit pour les matériaux de peintures, les repas, les voyages de travail...

LR N'y a-t-il pas alors de régime particulier qui serait mis en place pour les artistes à ta connaissance, hormis le statut d'indépendant?

EW Je ne me suis pas renseigné complètement, mais pas à ma connaissance.

LR Et à l'école on ne vous l'apprend pas?

EW Pas quand j'y étais.

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC ERIC WINARTO

LR Est-ce que tu as beaucoup de collègues qui seraient sortis de l'école au même moment que toi mais qui eux doivent travailler à côté?

EW Oui beaucoup.

LR Mais ils travaillent quand même souvent dans des lieux reliés à la culture et à l'art ou pas du tout?

EW Oui, il y en a pas mal qui travaillent par exemple au Fonds Municipal d'Art Contemporain, au Mamco ou dans les galeries. Parce que très souvent, les artistes qui ont fait leur formation à l'École des Beaux-Arts, lorsqu'ils entrent ensuite dans le domaine de la culture, connaissent déjà très bien comment les choses fonctionnent et ont aussi très souvent un goût beaucoup plus particulier. Je pense qu'ils sont parmi les meilleurs connaisseurs de l'art contemporain. Certains travaillent à côté mais dans des milieux qui n'ont rien à voir avec la culture. Et il y en a quelques-uns qui ne travaillent que pour leur art.

LR Et est-ce qu'à l'école vous aviez des cours qui vous informaient un peu de comment ça se passait après, des cours professionnalisants?

EW Quand j'y étais on n'en a pas eu.

LR Mais quand tu es sorti tu ne t'ai pas retrouvé un peu perdu?

EW Pas complètement, car il y a eu des collectionneurs et des galeristes qui passaient à l'école, qui sont curieux et qui voudraient repérer aussitôt. Et c'est en faisant des expositions collectives que les choses se passaient encore mieux. Sinon, il y a aussi des prix et des subventions pour l'école. Quand il y a un amateur d'art qui venait à l'école, dans certains cas, on gardait le lien en sortant de l'école. C'est aussi une forme de soutien très important. Le bouche-à-oreille est aussi une forme de soutien entre les artistes et les amateurs d'art, et je vois aussi que c'est de cette façon que l'on vit de ce métier. Il n'y a pas de formation spécifique qui nous disait comment devenir un artiste et faire ce métier.

LR C'est vrai que c'est surprenant, moi je me rappelle qu'à l'École Nationale des Beaux-Arts de Lyon on n'avait pas ces visites de galeristes, de collectionneurs, à croire qu'ils n'étaient pas curieux de ce qui se passait dans leur ville, de cette jeune création bouillonnante... Est-ce que c'est l'école qui tisse ces partenariats ou est-ce que c'est vraiment une volonté, une initiative du privé?

EW Je reconnais que si j'ai rencontré ma galeriste, c'est grâce à Jean-Pierre Greff qui l'a invitée pour visiter une exposition que l'on avait réali-

sée au sous-sol de la Head. Et c'est depuis ce moment là qu'on a travaillé ensemble. Ces visites favorisaient un encouragement pour l'émergence des jeunes artistes. On s'entraidait aussi entre les collègues quand on était à l'école. Parfois quand il y avait un collectionneur ou des amateurs d'art, on leur propose de visiter l'atelier de notre voisin. On aime bien tisser ces liens.

LR Donc il y a une vraie interaction, une solidarité entre les artistes?

EW Oui, on n'est pas tous individualistes. Certains le sont, mais, heureusement, la plupart d'entre nous a une relation où on aime bien donner et recevoir. Finalement ça fonctionne bien comme ça.

Parce que tout le monde sait à l'école, que ce n'est pas un métier facile. Et puis, pour moi, c'est surtout par plaisir de tisser ces liens, quand je vois un collègue qui fait un bon travail. Là aujourd'hui justement, il y a un directeur de galerie qui vient de Zürich qui visite Genève, voir quelques artistes. Quand il est passé, je lui ai proposé de voir les collègues d'atelier.

LR De quelle façon dans un premier temps as-tu été soutenu par l'école, mais aussi quels types de bourses et de prix as-tu gagnés?

EW Je n'ai pas eu de prix jusqu'à présent, parce que c'est beaucoup plus difficile et bien souvent, ils soutiennent des artistes ayant un type de langage beaucoup plus spécifique. Si par exemple on travaille avec une galerie, demander une bourse c'est comme demander une subvention, alors qu'on sait déjà comment se débrouiller. Donc il y a quand même une certaine priorité donnée aux très bons artistes mais qui n'ont pas encore trouvé quelque chose pour vivre, et dans ce cas là, le prix est vraiment un bon moyen de reconnaissance et d'un bon soutien.

LR Tu dis que Charlotte Moser a découvert ton travail à l'école, mais est-ce qu'elle t'a proposé déjà à ce moment là de te prendre dans sa galerie à ta sortie ou ça s'est passé comment?

EW Elle est venue dans une exposition collective, c'était en 2004, et puis voulait acquérir une de mes toiles - je ne l'ai pas vendue chère d'ailleurs, c'était une grande et belle toile ! -. Elle est aussi collectionneur. Entre temps, je continuais à réaliser des expositions et je l'informais toujours. Et là justement en 2005, à mon année de diplôme, j'ai participé à une exposition qui s'intitulait *Peinture à perte de vue*, une exposition à Cologne, réalisée par la Head, et dont Eric Corne était le commissaire d'exposition. Il avait exposé cinq peintres de l'atelier Peinture. Et c'est à ce moment-

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC ERIC WINARTO

là, grâce au tableau *Red House*, de 130 x 240 cm, qu'elle a proposé de travailler ensemble à long terme.

LR Donc il y a quand même eu un vrai travail de repérage avant...

EW Oui en effet, c'est avec ces expositions collectives à l'école qu'on tisse les premiers liens.

Une chose est vraie, dans ce métier, faire une exposition est aussi une manifestation face au public. On expose le résultat de nos efforts pour dire quelque chose de précis.

LR Quel est ton rapport avec les institutions? Est-ce que tu as déjà été contacté, ou est-ce que toi tu les as contactés?

EW Ça dépend. Très souvent, quand on est dans un vernissage ou quand on se croise dans la rue et qu'on parle, d'un coup ils demandent ce qu'on fait, et puis ils sont curieux de voir nos travaux. Mais être contacté comme ça, oui, ça m'est arrivé pour une exposition en Allemagne. Quelqu'un qui a vu quelque chose sur internet et m'a invité à réaliser un grand wall-painting à Initialraum, Stadthausgalerie à Münster en parallèle avec la grande manifestation de Skulptur Projekte 2007 de Münster. On cultive en effet les relations dans ce métier. Tout dépend de quelle façon tu es généreux avec les autres et c'est là où les échanges se passent. Et bien sûr, avant tout, tout passe avec le travail que l'on fait.

LR Est-ce que tu es dans d'autres galeries?

EW À présent pas encore. Avant Charlotte Moser, il y avait une galerie à Zürich qui promeut de jeunes artistes suisses et travaillant surtout en Suisse. Ils exposaient vraiment des jeunes qui étaient encore même à l'école. C'était une galerie gérée par une fondation privée. Malheureusement cet espace est fermé.

LR Elle s'appelait comment?

EW La galerie s'appelait Art One Gallery. C'était vraiment très utile d'être dedans, parce qu'on comprenait mieux comment cela se passe, les relations entre artistes et galeristes. Une sorte d'apprentissage d'un travail de contextualisation de ces démarches. Mais ma vraie galerie actuelle est Charlotte Moser, je ne travaille pas avec une autre en ce moment.

LR Et avec ça as-tu obtenu une visibilité sur la scène et le marché de l'art genevois? Est-ce que ça t'a fait connaître, est-ce que tu as senti la différence?

EW Ça c'est vrai. Juste après avoir été dans sa galerie, il y a beaucoup de choses qui ont changé au niveau de la personne. C'est-à-dire il y a plus de collectionneurs qui sont curieux de mon travail, qui s'intéressent, ça fait toujours plaisir. Et jusqu'à présent c'est surtout au niveau du privé. Je ne sais pas si mon travail peut encore convaincre les personnes travaillant dans les institutions.

LR Comment ça se passe, est-ce que c'est l'artiste qui fait les démarches ou ce sont ces personnes?

EW Pour moi, ce sont les deux. Parce que je connais un artiste comme Roman Opalka où c'est sa femme qui gère la plupart des affaires. Tout dépend des artistes. Les artistes qui ne veulent pas que passer par des galeristes sont souvent ceux qui ont assez de reconnaissance et qui n'ont pas besoin de travailler intensivement avec des galeristes parce qu'ils savent très bien qu'ils peuvent tout à fait avoir des contacts directs avec des collectionneurs ou les institutions qui sont passionnés par leur travail. Et là, ce sont eux qui font les liens et les relations. À l'époque d'avant je ne sais pas, mais actuellement, je crois que dans la plupart des cas, les deux travaillent ensemble, il y a une sorte de partage.

LR Comment envisages-tu ton avenir en terme international? Est-ce que tu penses démarcher vers d'autres galeries, est-ce que tu souhaiterais être exposé ailleurs?

EW Toutes ces choses là au niveau pratique oui, pour survivre simplement. Mais la question fondamentale je pense c'est : quand un artiste est dans une école, il faut déjà savoir quel est le sens de vouloir être un artiste? Parce que tout ça c'est vraiment le background, pour justement encourager tes envies, pour donner un sens à ce que tu fais, et élargir ta pratique. Être hyper international ce n'est pas non plus pour moi une perspective principale, parce que ça ne veut absolument rien dire. Maintenant il y a une telle facilité pour pouvoir être partout. Quand je suis un simple amateur, j'ai envie de voir quelles choses, telles personnes qui vont donner un sens actuellement avec leurs oeuvres. Donc c'est là où je me pose plutôt la question. Souvent il y a de grands artistes qui n'ont pas besoin d'être internationaux, mais en même temps leur travail est reconnu un peu plus tard parce qu'ils apportent tout simplement quelque chose. Il y a des artistes ou des oeuvres qui nous transforment et ça c'est encore plus intéressant, peu importe s'ils sont internationaux ou pas. Être international, c'est une diffusion plus large, mais est-ce que c'est mérité ou pas?

LR Mais est-ce qu'on n'a pas tous envie de ça, quand notre travail com-

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC ERIC WINARTO

mence à prendre de l'ampleur?

EW Oui et non. Ça dépend vraiment. Par exemple, l'idée des artistes de New-York qui sont tous fiers et tous contents d'être à New-York! Il y a une époque où on était tous fiers d'être à Paris...

LR ...Aujourd'hui on est tous fiers d'être en Suisse!

EW (rires) Non maintenant je ne sais pas. Je pense que c'est une perspective qui est très séductrice. Est-ce que c'est vraiment quelque chose qui est vrai? Je ne sais pas.

Par exemple, Charlotte Moser m'invite toujours deux fois par année dans une foire d'art contemporain, et ce sont des foires internationales, à Bruxelles et à Paris. Est-ce que je sens que c'est plus important d'être dans une foire au Grand Palais ou simplement de travailler intensément en atelier et faire ce qui est nécessaire?

LR Il y a quand même un écart je pense entre la pratique qu'on a, pourquoi on le fait, et tout ce système marchand qu'il y a autour. Ce n'est pas facile à gérer...

EW Une chose qui est bien, c'est que si on a vraiment, comme Charlotte Moser, quelqu'un de passionné par la peinture, ça nous encourage pour continuer à travailler. Il y a quelque chose de pratique et de vrai là-dedans, parce que finalement, si j'ai envie simplement de faire mon travail en peinture à l'atelier, pas besoin de travailler à côté, et là il y a des choses où l'on peut accepter en fait.

LR Que penses-tu de la situation des jeunes artistes suisses par rapport à la situation des jeunes artistes français?

EW Je connais pas mal d'artistes français et le combat est complètement différent.

LR C'est-à-dire?

EW En Suisse, beaucoup essaient de trouver d'abord une originalité spécifique qui correspond à leur univers et ensuite, ils construisent tout un lien et un réseau autour d'eux. Tandis qu'en France, il y a quelque chose qui est assez présent, c'est l'image de l'objectivité et de l'académisme. Personnellement, c'est une chose qui me frappe. Ici on dit d'ailleurs souvent que c'est très personnel, tandis qu'en France j'entends très rarement: «C'est très personnel comme travail».

LR Je suis assez d'accord. Aux Beaux-Arts de Lyon, on te disait toujours

de prendre des distances avec ton travail, et au final tu finis par produire quelque chose qui devient impersonnel, commun. Chaque école a son orientation, et c'est vrai que j'ai vu beaucoup d'étudiants dans ma promotion s'accommoder à ce que les enseignants attendaient. Et qui, une fois sortis de l'école, se sentaient perdus, qui se demandaient : "Mince, où je suis moi dans tout ça?"

EW Oui c'est vrai. Je ne sais pas actuellement à la Head de Genève comment ça passe ou ailleurs en Suisse, mais en tout cas ce que je sais, c'est que si l'académisme est plus fort que le projet individuel de l'artiste, il ne faut pas que ça devienne une sorte de frein à l'originalité. Parce que finalement, dans toutes ces histoires, c'est bien avant tout d'être complètement indépendant. Mais lorsqu'une institution est plus forte que l'artiste, est-ce que c'est vraiment ce que le public attend des artistes ou est-ce que, sociologiquement, c'est cela qu'on attend? Je connais par exemple un couple d'artistes que j'apprécie, qui sont français et aussi chez Charlotte Moser, qui s'appellent Ida Tursic et Wilfried Mille. Ils ont pris une position assez radicale, entre trash et sexe chic, mais en même temps avec une qualité picturale extraordinaire. D'ailleurs, ils étaient élèves de Yan Pei-Ming. En plus, ils sont à Dijon, et non pas à Paris. Ils ont trouvé leur identité comme il faut, ils travaillent beaucoup, dix heures par jour, et d'un coup, ils émergent. Pour moi, ce sont des artistes qui comptent maintenant en France, en peinture actuelle. En restant à Dijon. Parce qu'à Paris, c'est vraiment comme à New-York, ce n'est pas en étant dans les grandes villes que l'intensité d'un atelier peut forcément émerger facilement comme il faut.

LR Pourquoi? Parce qu'il y a trop de concurrence, trop de monde?

EW Il y a trop de chocs je pense. Trop de chocs et trop de confrontations violentes. Un excès de critique finalement, et ce n'est pas bien non plus. Ce souci de savoir si notre travail va plaire à telle ou telle personne, et donc plus il y a des personnes exigeantes, plus on se perd. C'est la même idée que celle de l'académisme. Je pense à Marino Buscaglia (enseignant et chercheur en endocrinologie, UNIGE, NDLR), qui a connu et qui a travaillé avec des Prix Nobel en sciences et qui vivaient vraiment dans des petites villes. Et eux-mêmes disent, qu'en travaillant dans des petits laboratoires scientifiques, dans des petites villes, avec des personnes qui soutiennent leur travail comme il faut, c'est beaucoup plus important et beaucoup plus utile plutôt que d'être dans une grande ville où il y a une telle compétition, surtout entre les labos qui se tuent entre eux. Parce qu'il a travaillé aussi sept ans à Paris, et c'était une catastro-

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC ERIC WINARTO

phe. À chaque fois qu'on demande des subventions pour une recherche laboratoire importante, ce n'est pas comme ici avec les artistes où on est à 10000, 20000 francs, là c'est carrément des millions. Donc les enjeux sont très importants. Tandis que quand on est dans une petite ville où il y a assez de subventions, c'est beaucoup plus agréable et étrangement, parfois les petites villes peuvent trouver une reconnaissance en public aussi facilement que les grandes villes. Et c'est vraiment une situation paradoxale. C'est vrai, on rêve toujours d'être dans les grandes villes, c'était aussi mon cas, je voulais être à Paris. Et puis un peintre, Daniel Schlier m'a dit: «Avec ton travail, c'est mieux d'être ici à Genève, tranquillement», sinon ça aurait été une catastrophe. D'ailleurs je connais aussi un autre peintre à Paris qui n'arrêtait de me dire: «C'est absolument la galère ici car les 50% du travail, c'est en atelier, et les 50% restants, ce sont des relations publiques». Tandis qu'ici, on a la chance d'être dans une petite ville mais en même temps avec une intensité culturelle dense, donc c'est 10% relations publiques et 90% pratique d'atelier. C'est ça qui change beaucoup la Suisse par rapport à la France. La France est vraiment un grand pays, et beaucoup de choses se passent et se voient mieux à travers une institution. Tandis qu'ici, chaque canton est déjà indépendant par rapport aux autres, donc ils veulent se donner une identité propre. Et du fait de cette indépendance par rapport au pays fédéral suisse, ils peuvent avoir des subventions pour les artistes de chaque canton, et ça facilite beaucoup pour les jeunes artistes, pour se montrer et continuer à travailler. Chaque canton est toujours parrain des concours et des prix, ce qui aide aussi beaucoup pour que les jeunes puissent ensuite avoir des bourses et justement aller à l'étranger. Par exemple, quand un jeune artiste reçoit un prix, ça peut aller jusqu'à 10000 francs, et si c'est un concours fédéral, c'est à 25000 francs. En plus de cela, il y a beaucoup de fondations qui offrent des prix pour des jeunes artistes. En France c'est très dur, déjà au niveau des prix. Et puis, chaque canton a un certain nombre d'espaces d'expositions, tandis qu'en France je n'ai pas du tout eu cette impression, que chaque région puisse avoir autant de subventions pour la culture. Puis Genève est en effet un canton assez riche, c'est tout à fait normal qu'il y ait une forte puissance de la présence culturelle.

LR Je pense que c'est ce problème là au final, car on a beau dire mais la France reste un pays très centralisé, c'est la capitale, c'est Paris, alors qu'il y a des villes comme Marseille, Lyon ou Strasbourg, qui sont quand même de grandes villes mais qui ont des choses à montrer. Mais c'est

toujours Paris qui prime. Et en Suisse c'est vrai que c'est différent, parce qu'on peut demander à plusieurs français, mais certains diront que la capitale de la Suisse, c'est Genève, d'autres diront que c'est Zürich, ou Bern, ou Lausanne... C'est que toutes les villes ici ont une certaine égalité sur le plan de la reconnaissance et de la richesse. On a plutôt l'impression d'avoir plusieurs petites capitales avec leurs identités propres, mais qui du coup, font que peu importe où tu te trouves parmi ces villes, tu peux communiquer avec toutes les autres. C'est vraiment une autre communication qu'en France, où si tu n'es pas à Paris, on te fait comprendre que tu ne feras presque rien de ta vie et c'est terrible!

EW (rire) Et c'est pour ça que j'apprécie vraiment Yan Pei-Ming, Ida Tursic et Wilfried Mille, parce qu'ils ont décidé de rester à Dijon, en faisant en plus de la peinture, donc ce n'est pas si évident que ça, et ça marche. Et ils exposent plus à Paris que les parisiens qui vivent à Paris! Je pense que ça doit être un bon exemple par rapport à la France actuelle. Je trouve bien aussi qu'il y ait la Villa Arson à Nice par exemple. À Lyon, je ne sais pas comment ça se passe au niveau des galeries, mais la Biennale d'Art Contemporain peut influencer aussi certains centres d'art à émerger. Et puis d'ailleurs, Lyon est une grande ville aussi par rapport à Paris.

LR Et pourtant on dit toujours de Lyon que c'est la province!

EW Mais ça il faut absolument quitter l'idée de la province, ça ne doit pas être Paris qui soit le centre de la France. Je pense que l'exemple de Yan Pei-Ming, Tursic et Mille est vraiment très parlant. D'ailleurs, ils travaillent aussi avec une galerie qui s'appelle Pietro Sparta, qui n'a pas sa base à Paris mais en Saône-et-Loire, et en même temps, quand ils participent à des foires, c'est carrément ArtBrussels et la FIAC. Là aussi à Paris entre les galeristes, il y a une telle compétition...

LR Et du coup revenons en Suisse. Est-ce que tu trouves que la situation pour les artistes est bien comme ça ou tu penses qu'il y a des changements à amener? Est-ce qu'il faut un vrai statut pour l'artiste?

EW Je ne sais pas au niveau pratique, mais personnellement j'aime aussi bien quand un artiste n'a pas de statut. C'est une image qui me plaît. Par exemple, les musiciens touchent une subvention à la retraite. Il y a des associations d'artistes visuels qui essaient de faire ça et je pense que cet effort reste profondément nécessaire. Je n'ai pas vraiment de position là-dessus. La seule chose qu'il faut mettre en avant, c'est surtout le travail que l'on montre sinon tout tourne autour de la survie, ce qui reste

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC ERIC WINARTO

absolument vital.

LR Survie, c'est un peu le mot-clef des artistes...

EW (rires) Oui! De toute façon pour la survie, plus il y a de subventions, mieux c'est. Est-ce que c'est dans un pays où il y a beaucoup d'argent et où l'on subventionnera beaucoup d'artistes, qu'il y aura pour autant plus de choses au niveau artistique? Je ne sais pas. Parfois, il pourrait y avoir simplement une petite ville où tout d'un coup, un artiste émerge. Tout ça reste tout à fait imprévisible.

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC BEAT LIPPERT



Beat Lippert, né en 1977 à Genève, artiste. Diplômé HES de la Haute École d'Art et de Design de Genève en 2007. A obtenu la même année le Prix Bonnet d'or au Bandits-mages festival de Bourges ainsi que le Prix Mobilère Young art, Swiss Awards de Bâle. En 2008 il obtint une aide à la création du Fonds cantonal d'art contemporain de Genève puis la Bourse du fond Berthoud, Centre d'art contemporain de Genève. Cette année il remporta le Prix de la fondation Gertrude Hirzel et la Bourse de la Fondation Simon Patino de la Cité des Arts à Paris, où il effectuera une résidence d'une année.

Beat Lippert participe en ce moment aux expositions collectives Kalmar Kunstmuseum en Suède, Photoforum Pasquart à Bienne, et Shifting-Identities au Contemporary Art Center de Vilnius. Il renouvelera cet automne sa participation à Eternal Tour, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.

Entretien avec Beat Lippert par Léonor Rey
Jeudi 23 avril 2009, Genève.

LR De quelle formation as-tu bénéficié et pourquoi l'as-tu choisi?

BL D'abord j'étais en Allemagne où j'ai fait quatre ans de sculpture sur pierre, qui n'est pas le métier de tailleur de pierre, c'est de la taille brute. Je faisais du plâtre, du bois, du métal, tous les matériaux de sculpteur. Je faisais des formes très rondes, comme celles de Brancusi. C'était très beau, mais il me manquait un questionnement, je m'ennuyais. Alors je me suis dit que j'allais faire une formation pour essayer de comprendre comment légitimer une boîte de Campbell dans un musée par exemple. Du coup je suis arrivé à Genève, j'ai regardé la Head puis je pensais qu'ici, je pourrais re-éclater tout mon travail et le requestionner. Alors j'ai commencé ces études là, chez Pierre-Alain Zuber, qui coordonne le pôle Sculpture. Ensuite je suis allé en Art/Media, chez Hervé Graumann, pour comprendre aussi ce qui se passait dans les musées d'art contemporain.

J'ai fait quatre mois d'archéologie entre les deux études, entre Bonn et Genève. C'est là que j'ai pris conscience du musée, de ce que c'est d'arracher un objet historique de son contexte. On le trouve, puis ce qu'on en fait dans un musée, reconstituer le passé. C'est là toute la question de mon travail.

LR Quelles sont tes activités, tes médiums artistiques?

BL Sculpture, installation, photo, vidéo. J'ai un projet, j'ai une idée puis après je cherche le médium qui correspond. Beaucoup de moulages, en fait, c'est un outil que j'utilise assez facilement. La vidéo, c'est assez récent, j'ai commencé en 2007. D'abord j'avais fait de la photographie, ces paysages extraterrestres, puis ensuite j'ai utilisé la vidéo. Dans mon travail *Véhicule* je l'ai vraiment utilisée pour documenter la performance. Finalement c'est plus un travail de communication qu'un travail de vidéo en soi.

LR Comment ça s'est passé pour toi, à la Head à Genève?

BL Ça s'est bien passé. En fait ce que je voulais faire, c'était venir ici une année pour préparer un dossier et aller à Berlin. Et après la première année j'avais complètement éclaté mon travail, puis mon dossier n'était pas encore très élaboré. J'avais tout recommencé à zéro. J'avais rencontré l'assistant de Tony Cragg et ça ne collait pas trop... Et en même temps j'avais des cours théoriques chez Catherine Queloz, Critical Curatorial

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC BEAT LIPPERT

Cybermedia, ça m'intéressait énormément. Du coup je me suis dit : "Je reste là, c'est bien." J'hésitais sans cesse pendant toutes les trois années entre arrêter et continuer. Puis finalement dans mon travail, je m'éclatais vraiment bien. J'ai toujours changé de pôles, chaque année j'avais un nouveau professeur, un nouveau répondant.

LR Comment ça fonctionne en fait? Tu choisis un professeur et tu travailles uniquement avec lui?

BL Il y a des pôles, Art/Media, ALPes qui est plutôt corps/installation/espace, Art/Action qui est basé sur la performance. Mais c'est très ouvert. Ils sont spécifiques pour un média mais te laissent très libre. Tu t'inscris dans un pôle, puis dans ce pôle tu te choisis un répondant parmi plusieurs enseignants. Chaque enseignant a lui-même sa spécialisation.

LR Ne penses-tu pas que ça puisse être une limite d'avoir un seul professeur? À l'école de Lyon on avait une équipe d'une dizaine de professeurs par exemple.

BL Oui c'est limité d'en avoir un seul, mais c'est finalement juste un répondant, c'est plus une question administrative. Il faut un responsable qui te suive toute l'année et qui va peut-être aussi te défendre un peu plus pendant ton jury. Ici à Genève particulièrement tu es extrêmement libre, tu peux vraiment aller partout. Tu peux prendre contact avec n'importe quel professeur d'un autre pôle.

LR Est-ce que tu as une activité alimentaire?

BL Maintenant je suis technicien au Mamco. Je fais le montage/démontage des expositions.

LR Donc tu travailles tout de même dans la culture.

BL Pour moi c'était très important aussi d'avoir ça, de rencontrer Christian Bernard et tous les gens du musée, puis les artistes aussi. C'était une contre-balance à mes études, j'ai énormément appris, j'ai fait connaissance avec des artistes déjà très actifs.

LR Parce que tu as commencé ça déjà en parallèle à tes études?

BL Pendant les deux dernières années, oui.

LR Et donc depuis 2007 tu as continué là-bas.

BL C'est trois fois par année, pendant un mois très intense, et après il me reste trois mois en général où je peux travailler pour moi. C'est une

manière de rencontrer les artistes qui tournent et vivent de ça. Tu les connais souvent plus à travers les médias, les journaux et les interviews, mais c'est beaucoup de "blabla". Le fait de les côtoyer au jour le jour, tu les rencontres avec tous leurs doutes, avec tout leur quotidien...

LR Qu'est-ce que ça t'a amené vis-à-vis de ta propre pratique?

BL Comment installer une pièce. Aux Beaux-Arts on travaille beaucoup sur le contenu, mais on fait peu d'expositions. On a deux jurys par année. En Art/Média il y a la Chair Gallery où tous les mercredis, un étudiant présente son travail. Tu t'occupes de la mise en espace de ton travail. Et puis c'est quelque chose auquel tu es inévitablement confronté après tes études, et le fait de travailler au Mamco m'a permis de voir cela.

LR Est-ce que le Mamco t'a permis de te faire des contacts?

BL J'ai toujours bien profité de leur dire que j'étais artiste. J'avais appelé Christian Bernard pour mon diplôme, il est venu le voir et il m'a acheté une pièce. Notamment Véronique Bacchetta, directrice du Centre d'Édition Contemporaine. J'ai un très bon contact avec elle, elle vient voir mes expositions et me soutient beaucoup.

Mais maintenant je suis un peu dans le dilemme d'arrêter tous ces boulots d'installateur. Parce qu'au bout d'un moment, c'est assez frustrant de travailler dans ces lieux en tant que technicien lorsque tu aimerais bien y être en temps qu'artiste. Et puis c'est un peu bizarre pour un lieu d'exposer le technicien. Il y a des galeristes, Pierre Huber (Art & Public, NDLR) par exemple, dont tous ceux qui ont travaillé pour lui n'exposent pas.

LR C'est incroyable! Enfin ils savent quand même que les artistes sont souvent obligés d'avoir un travail à côté, et ce n'est pas un travail des moins intéressants par rapport à une pratique artistique...

BL Je ne saurais pas comment expliquer ça.

LR Est-ce que c'est un cas isolé ou est-ce qu'au final, le fait d'avoir un travail en parallèle pour assurer sa création et sa survie est mal vu ou mal interprété par les gens du milieu?

BL On attend d'une institution de s'ouvrir, de sortir du lieu, de sortir des frontières, de s'ouvrir à l'extérieur. Et le fait d'exposer un artiste qui travaille déjà comme technicien dans un musée, c'est une situation un peu ambiguë. Et en même temps ça ne l'est pas, car comme tu dis c'est tout à fait normal d'avoir besoin d'un travail à côté. Il y en a des qui vont dire

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC BEAT LIPPERT

que ça ne leur pose aucun problème.

LR Mais alors tu penses trouver un autre travail qui n'aurait rien à voir? Est-ce que si tu n'avais pas eu ce job dans la culture, tu penses que tu serais passé plus inaperçu en tant que tel mais que peut-être tu aurais pu démarcher plus facilement vers ces gens là?

BL Non je ne pense pas. Je crois quand même que ça m'a ouvert beaucoup de pistes de connaître ces gens. C'est surtout par rapport à moi aussi. J'ai eu tellement de rapports avec le Mamco en tant que technicien, que dès que j'arrive là-bas on a des discussions de techniciens, de choses de ce domaine là. Et c'est tellement chargé car on a tellement vécu de cette manière là, que c'est de plus en plus difficile de rentrer dans un rapport en tant qu'artiste, car les discussions sont alors très différentes si tu viens au Mamco. J'aimerais bien séparer les deux.

LR Combien gagnes-tu par année avec ton travail au Mamco?

BL 10000 à 15000 francs par année. Mais c'est en trois mois, et c'est du 150%. On a des montages assez chargés, on travaille jusqu'à minuit parfois.

LR Quel est en moyenne ton revenu par rapport à ta pratique d'artiste? Combien cela te rapporte à peu près sur une année?

BL En moyenne, 2000, 3000 francs. Après l'année passée je me suis fait 4000 francs. Cette année... 30 francs. Mais c'est peu pour l'instant car je suis vraiment dans l'investissement. Chaque année j'ai gagné un prix : j'ai gagné 10000 francs en 2007, c'est le Prix Mobilière, l'année passée j'ai eu la Bourse Berthoud, ça m'a fait 10000 francs, puis là en janvier le Prix Gertrude Hirzel qui m'a apporté 5000 francs.

LR Et là tu peux en faire encore pendant combien de temps des prix comme ça?

BL C'est jusqu'à 35 ans pour les Bourses Berthoud, Lissignol, Chevalier et Galland, et tu peux les avoir trois fois maximum. Ensuite il y a les bourses fédérales, qui sont accessibles jusqu'à l'âge de 40 ans. Tu peux les recevoir là aussi trois fois, et c'est quand même un montant plus important, de 20000 à 30000 francs, ça varie. C'est dans le cadre de ces bourses là que j'ai gagné le Prix Mobilière. Et c'est surtout avec ça que je fais tourner mon travail en ce moment. Après pour le projet *Véhicule*, j'avais fait un dossier au Canton de Genève, et c'est eux qui ont financé tout le projet. Le tout m'a coûté 2500 francs et quelques, je leur ai de-

mandé de me donner cet argent pour cela, et ils me l'ont donné.

LR Quelle est la différence en soi entre le canton et la ville, au niveau des subventions et de la culture?

BL Je crois que le canton subventionne le matériel de production surtout, et la ville subventionne plutôt les salaires. Là j'ai un projet de vidéo donc j'engage un cameraman, j'engage un acteur, un technicien aussi, et ce sont surtout des frais de salaires. Donc on m'a dit d'aller me renseigner auprès de la ville.

LR Comment envisages-tu ton statut d'artiste, s'il y a un statut?

BL Ça c'est très difficile en ce moment. Parce que je n'ai pas assez de revenus pour me rendre indépendant, alors tout ce que je gagne, lorsque je vends une pièce, je ne sais pas encore comment le déclarer. Il y a la possibilité de faire une association, donc du coup tout rentre dans l'association et ce n'est pas imposable.

LR Parce que là tu es imposable quand même?

BL Je dois le déclarer quand même. Le Fonds municipal d'art contemporain m'a acheté une pièce, et je devais la vendre avec un justificatif d'indépendance, comme quoi j'étais indépendant. Mais comme je n'ai pas le statut et que le prix n'était pas une grosse somme, on s'est dit que ça allait passer comme ça.

LR Et pour l'avoir ce certificat, qu'est-ce qu'il faut exactement? Un revenu minimum par exemple?

BL Il faut être indépendant, c'est-à-dire qu'il faut que tu puisses vivre de ton activité. Que ton activité indépendante soit au-dessus de ton activité dépendante. C'est le système suisse, soit tu es engagé en tant que dépendant - c'est-à-dire tu gagnes 25 francs de l'heure brut et tu enlèves 2 à 3 francs, donc tu reçois net 22 francs, puis ils envoient les 2 francs à l'AVS pour la rente -, soit tu es indépendant - tu reçois 35 francs puis tu dois payer toi-même ton assurance rente -.

LR Est-ce que tu connais le statut de l'artiste en France? Pour les artistes plasticiens il y a un système qui s'appelle la Maison Des Artistes où tous les artistes s'inscrivent du moment qu'ils ont un revenu minimum annuel de 8000 euros. Mais une fois inscrit, tu bénéficies de la protection sociale d'un salarié. Est-ce que tu penses qu'un système de ce type serait bienvenu pour les artistes en Suisse?

BL Parce qu'eux te paient quoi finalement?

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC BEAT LIPPERT

LR Rien, mettons que tu as des avantages, par exemple une Sécurité Sociale ...

BL Tu n'es pas indépendant alors?

LR Justement... C'est déjà une forme de dépendance pour toi?

BL Parce qu'une Sécurité Sociale, si tu es engagé, c'est ton employeur qui te la paie, normalement.

LR Mais quand tu es artiste tu n'as pas d'employeur...

BL Oui justement. En Suisse de toute façon tu paies ton assurance, que tu sois employé ou pas. Ce sont des privés. Je paie 170 francs par mois pour mon assurance maladie et plus encore pour l'assurance accident. Si je suis employé, c'est l'employeur qui paie l'assurance accident. Mais l'assurance maladie je suis obligé de la payer moi-même. Et puis tu as les subsides, pas seulement pour les artistes mais pour tout le monde. Je ne sais pas en quoi ça pourrait être bien d'avoir un système comme ça. De toute façon tu vas le payer quand même!

LR Disons que ce sont des conditions avantageuses pour les artistes, parce qu'en France comme en Suisse, il n'y a pas de statut socio-professionnel de l'artiste. Je me demande, selon toi est-ce que c'est suffisant de ne pas être reconnu comme un métier?

BL Moi ça m'a posé un réel problème. Je suis objecteur de conscience donc je devais faire le service civil militaire, ça s'est passé cet hiver, pendant cinq mois. C'est un travail à 100%, tu ne peux pas le faire à 50%. Donc j'ai donné tout mon temps, et je me suis dit que pendant ce temps là j'allais engager quelqu'un pour continuer mon travail artistique, pour produire les pièces. Et puis comme je vivais pas mal avec les bourses, et qu'elles ne sont pas imposables, le salaire que je recevais pendant ces cinq mois était calculé d'après mon revenu, mon gagne-pain, donc le salaire que j'avais au Mamco. En tant qu'artiste je suis obligé de réduire ça au minimum, pour avoir le plus de temps possible pour moi. Donc du coup je recevais le minimum de salaire. Je n'avais pas de temps pour travailler, et j'avais peu d'argent pour pouvoir engager quelqu'un. C'est là que j'ai réalisé que je n'avais pas de statut, que tout ça n'était pas prix en compte.

LR Est-ce que tu as une galerie?

BL À moitié. Je collabore avec une galerie à Bâle.

LR C'est-à-dire tu collabores?

BL Eh bien disons que je participe à des expositions, j'ai une exposition solo en novembre.

LR Et cette galerie c'est?

BL C'est la galerie Laleh June, elle vient d'ouvrir. Sinon j'ai pris contact avec des galeristes mais je n'ai pas encore eu de réponses.

LR Eric Winarto me racontait qu'il avait rencontré la galeriste Charlotte Moser pendant ses études, et quand il est sorti il a été pris dans cette galerie. Toi à ton diplôme il y avait des gens importants? Jean-Pierre Greff me disait qu'il y avait beaucoup de professionnels qui venaient voir les diplômes des jeunes artistes et qu'il se passait souvent des choses à ce moment là. Est-ce que tu as fait des rencontres comme celles là à cette occasion?

BL Je n'ai pas rencontré de galeristes, non. Christian Bernard était là, il m'a acheté une pièce. Il y avait Mirjam Varadini qui a vu mon diplôme, invitée par le professeur Shahryar Nashat. C'est là qu'elle a vu mon travail pour la première fois et qu'elle m'a invité à participer à *Shifting Identities* au Kunsthalle de Zürich l'année passée. Ce sont plutôt des gens comme ça, des curators plus que des galeristes. Le galeriste Anton Meier également, qui m'a pris avec lui sur une foire à Zürich où il avait vendu une photo.

LR Tu dis que tu as rencontré pas mal de curators, quelles relations entretiens-tu avec eux à la longue?

BL Dès que j'ai une exposition je leur envoie une invitation.

LR Parce qu'au final, les expositions ça se passe comment? Est-ce que c'est toi qui trouves où exposer ou on t'appelle?

BL Je tiens régulièrement tout le monde au courant de ce que je fais, et puis il y a certaines personnes qui me semblent être particulièrement intéressées. Par exemple il y a eu Marianne Lanavère de Noisy-le-Sec, auprès de qui j'avais postulé pour une résidence il y a trois ans, c'est là qu'elle a vu mon dossier pour la première fois. Je n'ai pas été pris, mais l'artiste qui avait été pris tenait une conférence, alors j'y suis allé et j'ai redéposé mon dossier pour la tenir au courant de mes nouveaux travaux. Et puis j'ai continué à l'informer, et un jour elle m'a invité pour une exposition. Le fait de la maintenir tout le temps au courant fait qu'elle suit le travail puis m'invite. Ça se passe comme ça. Je ne peux pas vraiment

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC BEAT LIPPERT

chercher une exposition, je vais plutôt chercher les gens, les maintenir intéressés puis les tenir au courant un maximum. Quand je fais un projet, je leur envoie non seulement une invitation mais je leur imprime le spécial en leur expliquant en quelques phrases de quoi il s'agit. Avoir des rapports personnels, c'est important. C'est aussi des gens avec qui tu travailles finalement, ce ne sont pas juste des gens qui t'ouvrent des voies mais des gens avec qui tu échanges des idées.

LR Du coup quel est ton rapport aux institutions, à tout ce milieu de l'art qu'il soit marchand ou non? Par exemple tu travailles au Mamco, comment vois-tu ces institutions publiques là? Quand tu sors de l'école est-ce que ça ne se passe que dans le privé?

BL Pour moi je rencontre des personnes. Au Mamco j'ai rencontré Christian Bernard, Sophie Costes, Françoise Ninghetto. Après l'institution en soi a un rôle de promouvoir les artistes, ils vont chercher les artistes sur la scène artistique.

LR Tu as fait pas mal d'expositions. Comment obtient-on cette visibilité là quand on sort de l'école? Est-ce que ça se passe rapidement?

BL Pour moi ça s'est passé assez rapidement. Je n'avais jamais fait d'exposition avant mon diplôme. Après j'avais un dossier assez complet que j'envoyais un peu partout. Pendant deux ans j'ai énormément exposé, mais j'ai eu de la peine à élaborer de nouvelles pièces et à faire avancer mon travail. Il y a des moments où je passe une semaine entière à ne faire que de la communication, que des dossiers.

LR Et tu penses que ça fait partie intégrante du métier?

BL Oui. En ce moment j'essaie de ne pas faire trop de concours pour me concentrer à nouveau sur l'élaboration de mon travail. Et c'est bien d'avoir des phases où tu exposes moins pour faire de nouvelles pièces. Mais mon travail a changé depuis que j'expose. Il y a des lieux où quand j'expose une pièce, comme à Bâle à la Young Art Fair ou à Noisy-le-Sec, je vais l'emballer, m'occuper à ce qu'elle arrive là-bas, la coordination, la paperasse de bureau. Après il y a des lieux de festival comme *Eternal Tour* par exemple, à Rome. C'est là où j'ai fait le projet *Véhicule*, elle m'a invité à proposer quelque chose. Pour moi, c'est clair, ce n'est pas un lieu où tu vas amener une pièce pour exposer, c'est inintéressant. C'est plus intéressant pour moi d'élaborer un travail pour le lieu, d'adapter. Et puis j'avais l'idée de cette colonne que j'ai tiré jusqu'à 7km de Rome. À mon diplôme, il y avait Donatella Bernardi qui présidait le jury. Après

le diplôme elle m'a invité à participer à un festival à Nettuno, à 100km de Rome, qui s'appelle *Rifrazioni*. L'enjeu de ce festival était la décentralisation, de dire que la province de Rome aussi a un potentiel culturel. On a travaillé in situ avec les matériaux qu'on trouvait sur place. Puis une année après, elle a organisé le festival *Eternal Tour*, qui s'est trouvé donc à Rome. C'est un festival artistique et scientifique, ça parle de cette tradition de la jeunesse aristocratique britannique qui après leurs études, font leur grand tour et voyagent dans tous les lieux culturels, dont Rome qui est une destination principale. Et c'est encore très cultivé aujourd'hui en art contemporain. En 2007, il y avait Venise, Kassel, Münster, Bâle, donc ça parlait de ça. Moi-même avec mon background d'archéologie, tous ces questionnements sur l'objet historique - quel est son rôle aujourd'hui, comment il représente le passé, Rome comme lieu central de l'archéologie - faisaient sens. J'ai vu une colonne au milieu d'un forum qui était posée là sur un socle, complètement démunie de sa fonction primaire qui est celle de porter. Elle était là, exposée comme une oeuvre, ça m'a rappelé la *Colonne sans fin* de Brancusi. Tout simplement mon idée était de faire voyager cette colonne. Alors je suis rentré à Genève, j'ai construit ma colonne romaine, je l'ai amenée à Rome en voiture, ce qui amène déjà du charbon à la mine. C'est un peu absurde, puis ensuite je l'ai tirée de Rome jusqu'à Nettuno avec mon vélo, - bon elle était en résine polyester! -. Je voulais décentraliser la capitale. C'est l'objet qui attire le touriste. Puis c'était aussi relier les deux festivals, *Eternal Tour* qui avait lieu en juillet, et en août *Rifrazioni*. C'était aussi redonner une activité à cet objet historique qui est là d'habitude juste pour représenter le passé. Je l'arrache de son contexte et je la repositionne, du coup elle prend de nouvelles identités, donc il y avait un peu trois pierres d'un coup : la décentralisation, relier les deux festivals, et la réactivation de l'objet. Donc ce n'était pas un lieu d'exposition. C'était pour moi une énorme place de jeu qu'elle avait ouverte dans laquelle je pouvais jouer, m'amuser, déplacer des choses, les expérimenter. Et tout ça est très important que ça soit filmé, photographié puis monté. Ensuite après cet événement, j'avais tout ce matériel vidéo et photo. J'ai monté ma vidéo, j'ai sélectionné des photographies, ce qui finalement a donné des oeuvres que j'ai pu exposer au Centre d'art contemporain avec lesquelles j'ai gagné ma bourse. Exposer au Centre d'art contemporain c'est très important niveau contact et réseau, recevoir de l'argent de la bourse, et pour rentrer dans un circuit commercial où les oeuvres sont suivies.

LR Est-ce que c'est difficile quand tu n'as pas de galerie d'avoir une

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC BEAT LIPPERT

existence en tant qu'artiste à Genève?

BL La visibilité je trouve est assez facile à avoir, même si c'est beaucoup de travail.

Au début forcément tu n'as pas de galerie. Disons que le galeriste, il vend, c'est-à-dire qu'au niveau du contenu de ton travail c'est absolument inintéressant. Tu as peut-être 1% d'artistes qui sont intéressés, qui comprennent un peu le travail. J'ai rencontré un galeriste dernièrement, je lui ai demandé ce qu'il avait fait. Il m'a répondu : "J'ai fait histoire de l'art mais après deux ans ça m'a ennuyé alors j'ai arrêté. Pour ce que je fais il n'y a pas besoin de savoir grand chose." Mais lui était vraiment axé sur la vente. Quelqu'un m'avait dit que les galeristes suivent, donc d'abord tu mets le pied dans les institutions, les musées pour élaborer ton travail, dans ces festivals là ; ensuite, une fois que ça marche de ce côté là, les galeristes commencent à investir pour toi. Je pense que c'est comme ça. Après c'est vrai qu'il y a des artistes qui vendent tout de suite de très beaux tableaux, ça change beaucoup.

LR As-tu un atelier sur Genève?

BL Oui, il y a 21 ateliers de la ville, la plupart sont à l'Usine et au Grütli. Il y a des collectifs qui se présentent et se partagent un atelier, certains veulent un atelier tout seul.

Moi maintenant j'ai un atelier à l'Usine Kugler depuis six mois environ. Il y a beaucoup d'artistes à Kugler.

LR Et il y a beaucoup de gens qui viennent voir aussi, peut-être pour découvrir de nouveaux talents?

BL Il n'y a pas vraiment de gens qui passent pour regarder. Il y a les gens que j'invite qui viennent voir. Je n'expose jamais là-bas, c'est un lieu de travail, toutes mes pièces sont emballées. J'en fais venir parfois pour montrer des vidéos alors je prépare une petite présentation. Après j'essaie plutôt de montrer mon travail quand il est exposé quelque part.

LR Comment envisages-tu ton avenir artistique, en terme international ? Tu as plusieurs expositions en dehors de la Suisse, tu penses que c'est une composante essentielle de "s'exporter" ?

BL L'année passée j'étais extrêmement visible à Genève, aussi un peu en France. À partir de septembre je vais être en résidence à la Cité des Arts à Paris pour une année. Enfin maintenant ce que j'aimerais c'est être moins visible, faire une pause à Genève. J'aimerais bien me faire voir un peu à Paris si j'y arrive, à Berlin je commence à avoir des contacts.

Un peu plus à Londres, à New-York, j'essaie de mettre des points là-bas, c'est important de viser un peu là-dessus, de sortir des frontières.

LR Parce que Genève ça devient limité pour toi?

BL Disons que Genève c'est très petit, et le public se fatigue vite. Ça ne se passe pas qu'à Genève.

LR Je ne sais pas si tu te tiens un peu au courant de comment ça se passe pour les jeunes artistes qui sortent des écoles d'art en France, mais que penses-tu de la situation des artistes français par rapport aux artistes suisses? Que penses-tu finalement de la formation que tu as reçue à Genève?

BL Je suis très content. J'ai rencontré des personnes assez intéressantes pendant mes études, avec qui j'ai pu travailler. Nous les suisses on a une situation très bien, entre tous les prix, les bourses fédérales... Ça en France il n'y a pas, il y a quelques prix à gagner mais il n'y a pas tant d'argent que ça. Ici on est très bien garnis. Mais c'est aussi le danger, c'est-à-dire de rester dans ce confort là, ce qui nous empêche de sortir des frontières.

LR Cette question du confort est une grosse question, car on a vraiment les extrêmes, entre l'Italie où il n'y a que très peu de soutien aux artistes, et la Hollande où les artistes touchent un salaire pour leur activité de création. Pour toi quel est le juste milieu finalement? Qu'est ce qu'il faudrait amener comme changement en Suisse selon toi?

BL Ce problème tu l'as partout. Il y a beaucoup de gens qui ont une résidence, puis ils font une année de vacances. Mais ce n'est juste pas ma position, si tu as une résidence ou si tu as gagné une bourse, c'est juste le moment de s'investir. Et c'est vraiment un investissement qui peut te servir pour une longue durée.

Cette obligation que j'ai eu par rapport au service civil, là il faudrait que quelque chose se passe. Parce que la Confédération Suisse te bouffe une année de ta vie. Et puis moi je l'ai juste perdue, et je n'ai aucun moyen de gagner ce dont j'ai besoin pour rester artiste jusqu'en septembre.

LR Il fait quand même bon vivre d'être artiste en Suisse romande par rapport à un artiste français? Est-ce que tu penses qu'avoir un statut est une forme de dépendance vis-à-vis d'un système, de l'État?

BL Oui c'est clair, je veux rester à Genève, profiter de ces gens là. Il faut avoir payé ces impôts pendant au moins quatre ans pour participer aux

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC BEAT LIPPERT

bourses fédérales. Donc je vais rester là pour pouvoir y participer. Mais là je suis arrivé à un point où j'ai vraiment besoin de partir. Je ne peux pas vraiment te dire en quoi c'est mieux par rapport à la France parce que je ne l'ai pas encore vécu. Dans un an et demi je pourrai t'en dire beaucoup plus à ce sujet là parce que j'aurai vécu à Paris une année. Mais bon il y a aussi la question du job, ici en Suisse on est bien mieux payés comparés aux français.

ANNEXES : ENTRETIEN LUC MATTENBERGER



Luc Mattenberger, né en 1980 à Genève, artiste. Diplômé HES avec les félicitations du jury de la Haute École d'Art et de Design de Genève en 2006. A obtenu la même année le Prix Nationale Suisse Assurances d'encouragement aux jeunes artistes, ainsi que le Prix de l'Union Européenne.

Promu par la galerie Analix Forever à Genève, qui le représentera en septembre 2009 à la Docks Art Fair de la Biennale d'Art Contemporain de Lyon, France. Participera cet été à la Triennale de sculpture de Milan. Il expose actuellement au Palais de l'Athénée.

**Entretien avec Luc Mattenberger par Léonor Rey
Samedi 25 avril 2009, Genève.**

LR De quelle formation as-tu bénéficié et pourquoi l'as-tu choisi?

LM J'ai fait un Bac arts plastiques, qui était un Bac comme un autre sauf qu'en lieu et place de l'italien, on avait un peu d'histoire de l'art, du dessin, de la couleur et un peu de sculpture. Et puis c'était en tout cas une envie de me diriger plutôt là-dedans, mais sans choix précis quant à est-ce que ce sera de l'architecture, du design ou carrément autre chose. J'ai travaillé pendant une année aux urgences à l'hôpital, et c'est vraiment à ce moment-là que je me suis décidé à faire une école d'art. J'avais été pris en design à l'Ecal de Lausanne, mais il y avait vraiment quelque chose de frustrant dans le design pour moi ; c'est-à-dire que j'avais envie d'expérimenter beaucoup plus de choses que juste "designer" un objet. Donc c'est comme ça que je me suis dirigé vers les Beaux-arts, j'ai préparé le concours en même temps que je travaillais, et puis je me suis retrouvé ici. Ce qui au début s'appelait l'ESAV, qui est ensuite devenue la Head. Il y a eu deux ans sans directeur ça a été assez anarchique.

LR Et quels ateliers as-tu suivis là-bas?

LM Tu as une première année avec un tronc commun, et puis très vite je me suis dirigé vers l'atelier de Jean Stern, puisqu'il traitait des problématiques de l'espace public, et c'est vraiment le début de mon travail. C'est un travail qui ne se faisait que in situ dans l'espace public, soit sous forme de petites interventions sauvages, soit sous forme d'actions ou de sculptures un peu plus pérennes. Et c'est toujours quelque chose qui m'intéresse et que je continue à faire lorsque j'ai des opportunités. Là je pars en Allemagne faire un workshop avec des architectes et des artistes internationaux, où tout ça est mandaté par le Bauhaus, afin de réfléchir sur la problématique d'une ville de l'Est allemande où la situation démographique est inverse à l'Europe, c'est-à-dire en décroissance forte, des villes qui se vident comme le Nord de la France. Et donc que fait-on, comment on réaménage.

Ces problématiques là continuent de m'intéresser, ce pour quoi j'étais allé dans cet atelier. Et puis petit à petit j'ai compris que la galerie n'était pas inintéressante non plus, qu'elle offrait autre chose, surtout une autre attention de la part du spectateur, ce pour quoi j'ai alors continué à mener ces deux choses en parallèle.

ANNEXES : ENTRETIEN LUC MATTENBERGER

LR Tu es donc à la galerie Analix Forever. Est-ce que tu es promu par d'autres, ailleurs?

LM J'avais une galerie à Berlin, mais qui a un peu mal supporté la crise... Et puis c'est tout. Des contacts de ci de là.

LR Depuis quand es-tu à la galerie Analix Forever?

LM Plus ou moins depuis une année.

LR Et ça s'est passé comment, c'est la galerie qui est venue te chercher ou c'est toi qui a fait la démarche?

LM C'est par une exposition de la Fondation Béa, de Pierre Schaefer et Béatrice Deslarzes, qui avaient eu l'idée de faire une exposition qu'ils finançaient en partie à travers la Fondation Fertiles Différences. Ils ont sélectionné des artistes, ils ont demandé aux Beaux-Arts de faire une proposition, et Jean-Pierre Greff m'a proposé. C'est donc comme ça que j'ai connu Barbara Polla, de Analix Forever, et on a commencé à travailler ensemble. Mais au départ c'était dans sa galerie sans être réellement une exposition de sa galerie.

LR Quelles sont tes activités artistiques ?

LM C'est tout de même principalement de la sculpture. D'ailleurs je pense toujours qu'une sculpture doit être installée, donc fondamentalement à chaque fois que je montre mes pièces ailleurs, je me retrouve à les refaire complètement parfois, suivant la situation. Là typiquement pour moi, ce qu'on trouve dans la pièce derrière (Palais de l'Athénée, NDLR), *Rotor*, c'est une sculpture fabriquée pour la pièce, puisque les pales ont été coupées aux dimensions, et le socle y répond aussi. Si je devais montrer par exemple *Rotor* dans une grande salle industrielle, le socle serait en vrai béton, pas en béton allégé, et il serait coulé sur place, peut-être un peu plus grand en fonction de l'espace, et les pales aussi s'adaptent. Tout ça s'adapte toujours un peu. Là je vais montrer une pièce qui s'appelle *Candidate* à la Triennale de Sculpture à Milan, et j'ai demandé à pouvoir faire un socle tournant, comme pour les voitures, de trois mètres de diamètre qui tournerait lentement. Ça me semblait dans cette situation le meilleur moyen de montrer cette sculpture.

Donc ma pratique va de la sculpture vers l'installation, aussi du dessin informatique que j'ai commencé à faire exister dans ce catalogue et qui existe sous forme de sérigraphies. Et puis de la photographie de temps à autre, mais c'est assez rare quand même. J'ai mené un long travail de photo, pendant une année, de collection d'objets, de machines. C'est un

boulot que je continue quand je voyage, mais que je ne montre pas tellement, ou que je montrerai peut-être une fois quand je trouverai que ça fera sens. Je l'avais montré pour mon mémoire qui traitait de la machine. Ça s'appelait *Insatiable machine* et c'était un récit où on allait de Genève jusqu'en Syrie en parcourant toutes les machines rencontrées. Et puis sinon la vidéo, c'est quelque chose que j'aime beaucoup faire mais que je fais finalement assez peu, car ce sont toujours des sculptures en action, donc on est de l'ordre de la comptine assez courte d'une dizaine de minutes, en boucle et où il y a toujours une action dans le paysage. C'est ce qui m'intéresse en vidéo, cette mise en abîme du paysage et du regard transformé par l'iconographie, où on est tout le temps en train de rechercher l'Eden ou la carte postale ; et comment on peut interagir avec cela, avec l'objet par excellence non naturel, avec la machine.

LR Et est-ce que tu as des activités "alimentaires"?

LM Mais oui! Je suis surveillant au Mamco.

LR Alors tu connais le jeune artiste Beat Lippert?

LM Bien sûr, on a étudiés plus ou moins ensemble, puis on s'est retrouvés dans quelques expositions ensemble. Lui fait plutôt les montages, c'est quelque chose que j'ai fait une ou deux fois mais peu, tout simplement parce qu'il faut pouvoir se libérer un mois complet et je n'y arrive pas.

LR Parce que tu es sorti de l'école en quelle année?

LM En 2006.

LR Donc tu connais aussi Eric Winarto! Quel réseau!

LM Genève est un bled, et l'art contemporain encore plus! Là j'étais à New-York et j'ai croisé les anciens directeurs de Attitudes qui étaient là par hasard dans la galerie que j'avais rencontré à Bâle...

LR Le monde est petit...

LM De l'art contemporain en tout cas!

LR Ce poste de surveillant au Mamco, tu l'avais commencé en parallèle à tes études ou tu l'as trouvé en sortant de l'école?

LM En parallèle, ça fait très longtemps que je suis là-bas et c'est quelque chose qui me plaît assez. C'est plutôt chiant comme travail, il faut dire ce qui est, mais là où c'est intéressant, c'est que tu restes en présence

ANNEXES : ENTRETIEN LUC MATTENBERGER

d'oeuvres pendant longtemps. Et cet effort là, je pense qu'en tant que visiteur je ne le ferais pas. Donc tout d'un coup, si une exposition tient les trois mois, c'est qu'il y a vraiment quelque chose d'intéressant dans le travail. C'est un travail que tu redécouvres chaque week-end, et certains travaux s'épuisent beaucoup plus vite que d'autres. Je pense que ça m'a pas mal aidé par rapport au savoir d'histoire de l'art qui m'a été transmis aux Beaux-Arts ou à l'université, de pouvoir le mettre en pratique en étant longuement face à une oeuvre, et longuement aussi dans cette durée des mois qui passent.

LR Du coup ce job tu y étais allé de toi-même ou c'est aussi l'école qui vous débloque ces opportunités là?

LM Ah non, ce n'est pas l'école. C'est en train de changer un peu, je vois qu'ils envoient des concours, qu'ils maintiennent au courant leurs étudiants, mais ça n'existait pas avant. Nous on ne savait même pas que l'université a cette base de données de petits boulots. Il y avait une assistante sociale qui venait une fois toutes les deux semaines, tu y allais si tu étais vraiment dans la dèche. Mais a priori l'information ne circulait pas. Alors après c'est toujours la même chose, tu as un ami qui y a travaillé et qui te dit : "C'est pas mal, pose ton dossier il y a une place de libre.", et puis ça se passe comme ça. Ensuite tous les petits boulots de montage que j'ai fait, encore une fois, ce sont toujours des gens qui commencent à vivre de leur travail artistique et qui ne peuvent plus faire leurs petits boulots, alors le donnent à ceux d'après. Peut-être que là, l'école développe quelque chose de plus conséquent.

LR Et le fait d'avoir un job à côté qui certes est alimentaire, mais qui reste dans le milieu de la culture, tu penses que c'est important? Te serais-tu vu faire autre chose, ou finalement c'est bien d'avoir un pied dedans?

LM C'est bien et c'est pas bien.

LR Beat Lippert me disait qu'au fond, il ressentait une frustration d'être artiste, d'être dans un lieu où on expose des artistes mais où on ne l'exposait pas lui. Et au final il pense aujourd'hui arrêter parce qu'il commence à en sentir les limites aussi vis-à-vis de sa propre création...

LM Moi je ne le sens pas trop. En ce moment j'ai tellement de choses à faire que j'y travaille peu, et ça a toujours été comme cela, en dent de scie, en fonction de ce que j'avais. Donc je n'ai pas trop ce sentiment là, mais après six mois c'est clair que je l'ai plutôt fortement. Je pense

que c'est plutôt pas mal de pouvoir travailler dans la culture parce que ça permet de découvrir autre chose, puis c'est toujours intéressant et ça te touche directement. Maintenant, si c'est pour faire un travail qui n'est pas intéressant mais dont le seul fait qu'il soit dans la culture le rendrait intéressant, bon... Enfin vendre des salades j'avoue que ça ne me passionne pas non plus.

LR Quel est en moyenne ton revenu annuel en terme artistique?

LM Il est quasiment nul, car comme j'ai des frais de production complètement délirants, tout est quasiment réinvesti. Là par exemple le budget de production de l'exposition au Palais de l'Athénée était de 19000 francs. J'ai réussi à faire des tonnes de demandes parce qu'à force, je commence à devenir professionnel de ça, je connais un peu toutes les fondations, et j'ai pu récolter 8000 francs et avoir du matériel gratuit, entre autres le rotor. L'un dans l'autre je n'ai du rajouter que 6000 francs. Mais 6000 francs que je n'ai pas vraiment. Donc je m'endette et à la prochaine vente, s'il y en a une, j'essaie de me refaire. Mais des ventes il y en a très rarement alors ce sont plutôt des bourses.

LR Comment envisages-tu ton statut d'artiste, si on peut parler d'un statut? Qu'est-ce que ça signifie pour toi, avoir un statut?

LM Je pense que la seule chose qui est importante c'est le statut qu'on peut avoir par rapport aux autres, que l'autre reconnaisse que ça soit un travail. Avoir un minimum de statut au niveau étatique ce serait intéressant, parce que c'est clair qu'on est dans une espèce de vide où le statut indépendant n'est pas du tout adapté à l'artiste. Justement il y a toujours ces problématiques de production. Quand on a un revenu, il est calculé comme tel alors que dessus on devrait pouvoir déduire tous les frais de production, mais ça paraît des frais généraux énormes. Et là il y a un vrai mur d'incompréhension entre l'administration, que ça soit les différentes caisses de compensation ou les impôts, là ils ne comprennent rien. C'est clair que c'est ennuyeux. C'est ennuyeux parce que d'une certaine manière, l'État lui-même, le canton reconnaît l'artiste comme artiste puisqu'il a mis différents soutiens en place à travers les bourses. Et en même temps, il ne le reconnaît pas comme statut, au niveau pragmatique des choses. Alors c'est plutôt aliénant, mais en même temps, je pense que si on légifère trop, on va de nouveau se retrouver avec quelque chose d'assez étriqué, donc ce n'est pas si évident que ça.

ANNEXES : ENTRETIEN LUC MATTENBERGER

LR Il n'y a pas du coup de juridiction particulière, de conditions spéciales en Suisse comme par exemple la Maison Des Artistes en France?. N'y a-t-il pas ce genre de régime aménagé à Genève?

LM Non il n'y a rien. Et puis typiquement, si tu te mets indépendant, tu perds tous tes droits au chômage. Et la seule chose que tu auras, c'est une assurance Perte de gain, au cas où tu te blesses, mais elle est ridicule. Donc non il n'y a pas vraiment de statut, et de toute façon le statut d'indépendant en Suisse n'est pas très sexy...

LR Comment as-tu été soutenu par l'école et quels types de prix ou de bourses as-tu eu?

LM Le Prix de la Nationale Suisse Assurances, je pense qui a fait que j'ai eu le soutien de l'école - est-ce que je l'aurais eu fondamentalement sans ça? Je ne sais pas -. J'avais eu la chance d'avoir les félicitations du jury, et ça aide toujours un peu. Sinon j'ai eu un Prix de l'Union Européenne, où ils avaient ouvert un concours aux artistes suisses pour faire une oeuvre pérenne à l'Ambassade européenne à Bern. Notamment un prix dans une résidence qu'ont construite des architectes zürichoïses, Gigon Guyer Architekten, et où là aussi c'était un concours mais sur proposition de l'école. Elle proposait des étudiants, et eux choisissaient parmi un large panel d'artistes suisses et internationaux.

LR Parce que l'école propose à certains étudiants seulement ou c'était quand même un concours ouvert à tous?

LM Non elle proposait à certains étudiants. Tout simplement elle a demandé aux pôles Espace et Peinture de choisir eux-mêmes ou de proposer des étudiants. Après ce sont les pôles qui gèrent. Soit ils font un concours, et ils choisissent de n'ouvrir ce concours qu'à une partie, soit ils choisissent eux-mêmes. Là ce n'est pas directement la direction qui décide. Donc il y a un peu toutes les strates. Il y a des concours parfois complètement ouverts, parfois réservés à un certain degré, à un certain pôle. Et parfois c'est une vraie décision de la direction.

LR Comment accède-t-on aux prix? Est-ce que c'est pendant ou après l'école? Tu continuais à te renseigner une fois sorti? Qui te dit : "Voilà, maintenant il y a tel et tel prix"?

LM Maintenant je pense qu'ils commencent à être mis au courant par le chargé de communication qui fait suivre toutes les informations, des bourses cantonales Lissignol, Chevalier et Galland. J'ai vu que tous les anciens étudiants et étudiants actuels diplômés ont eu l'information.

Mais quand je suis sorti, il n'y avait rien. Donc tu demandais à ceux qui étaient sortis quels prix et bourses il y avait ; assez vite tu trouvais les newsletters qui informent un peu. En France il y a le fameux www.pourinfo.org qui est assez touffu, en Suisse romande il n'y a pas vraiment d'équivalent, peut-être en Suisse alémanique mais je ne les connais pas.

LR Il n'y a pas de syndicat d'artistes?

LM Il y en a un, Visarte. Ils ont justement une caisse de pension, Perte de gain. Mais la moyenne d'âge est de 40-50 ans... Mais eux ont par exemple encore des mandats, sont référents pour certaines communes, pour des concours. Mais j'avoue ne pas très bien connaître leur travail, car ce n'est pas très contemporain.

LR Tu parlais de la Triennale de Milan, par exemple comment as-tu accédé à ça, c'est via ta galerie?

LM Non pas du tout.

LR Quels sont tes réseaux en dehors de la galerie? Est-ce que les bourses donnent aussi accès à ces réseaux là?

LM Pas tellement. Ce qui m'a vraiment servi c'est d'avoir participé à la LISTE (The Young Art Fair, manifestation artistique internationale à Bâle, NDLR) à travers le Prix de la Nationale Suisse qui offre cette possibilité là de montrer son travail. Et là j'ai rencontré plein de gens. Plus tu es présent, plus tu rencontres de gens et plus tu peux présenter ton travail. Puis ces gens généralement suivent un peu ton travail, ou du moins à toi de te rappeler à leur bon souvenir. Mon réseau, c'est plutôt comme cela. Pour ce qui est de la Triennale, j'avais fait une exposition en Italie, et la directrice de la Triennale a du avoir vent de mon travail à travers des articles qui ont été publiés sur un site de référence italien qui fait de la critique d'art. Après ça peut être par des amis qui ont parlé de moi et c'est comme ça que je vais avoir une exposition au Grand Café à Saint-Nazaire. Et là je ne savais pas mais le directeur ou un décorateur de l'espace suivait mon travail depuis trois ans. Puis après j'ai fait la connaissance d'un collectionneur qui m'a permis de rencontrer quelques personnes à New-York, soit dans des centres d'art, soit dans des galeries. Parce que sans être recommandé, généralement on t'oublie. Il y a 10000 artistes qui passent par année avec leur dossier, ils n'en veulent même pas. Ils disent d'envoyer un pdf, mais on sait très bien qu'ils ne vont jamais le regarder.

ANNEXES : ENTRETIEN LUC MATTENBERGER

LR Quel est ton rapport aux institutions, du fait en plus que tu travailles au Mamco? Comment perçois-tu cette distinction à la fois solidaire entre le privé et le public? Est-ce que c'est plus facile d'accéder par le privé, par les galeries, ou est-ce que c'est plus facile d'aller se présenter aux centres d'art?

LM Justement il y a un mouvement ces dernières années, ce qui m'impressionne beaucoup. En institution - chose que je pensais très séparée du marché, même si forcément connectés par les artistes -, très régulièrement une des questions qui est revenue de la part des gens qui dirigeaient ces lieux là était : "Est-ce que tu as une galerie?". Et j'ai vraiment l'impression que pour exposer en institution, il faut quelque part l'accréditation d'une galerie, l'artiste devient alors tributaire de l'accréditation de cette galerie. Si elle est bonne, il y a un bon parcours qui s'ouvre, mais si elle n'est pas bonne... J'ai de la chance qu'Analix Forever soit connue, qu'elle fasse un bon travail depuis longtemps. Mais je pense qu'à Paris par exemple, très clairement si tu choisis la mauvaise galerie au début, tu vas être confiné dans un réseau qui ne t'ouvrira pas les portes institutionnelles, qui plus est à Paris je trouve sont très fermées. Enfin il n'y a rien pour les jeunes artistes. Il y a Bétonsalon et puis Le Plateau, mais ils ne présentent même pas vraiment des jeunes artistes, ils ont généralement déjà un beau parcours derrière eux. Il y a La Maréchalerie un petit peu... Et puis c'est à peu près tout.

LR Alors à Genève c'est plus développé pour les jeunes artistes?

LM En Suisse en règle générale, le tissu d'institutions est très développé. Et là on a une chance exceptionnelle de ce côté-là, mais ce n'est pas évident d'y avoir accès. Par exemple pour le Palais de l'Athénée, c'est une commission qui siège toute l'année. Ce sont des gens qui sont actifs à différents niveaux dans l'art contemporain, soit le privé soit l'institutionnel, qui tournent dans les expositions à Genève et qui vont réellement voir toutes les expositions, autant celles à l'Usine Kugler que celles aux centres d'art. Après ils proposent à un ancien étudiant des Beaux-Arts - la seule condition sine qua non c'est d'avoir fréquenté à un moment la Head - et puis ils font une première sélection sur dossier, une deuxième sur visite d'atelier, alors ils font leur programme. Mais il n'y a pas moyen de postuler pour celui-là, ce sont eux qui viennent à toi. Donc je suis assez surpris par ce fait là, que l'institution soit quand même très connectée à la galerie. Moi j'aime beaucoup l'institution mais en même temps, quand elle est ronflante j'aime bien la mettre à mal. Pour moi ça doit rester un lieu de tous les possibles, ce qu'est pour moi l'art, et quand

ça commence à être trop normalisé, ou en tout cas avec une ligne trop fermée, je n'apprécie pas vraiment. Et ça m'avait beaucoup plu, les deux fois où j'ai exposé au Centre d'art de Genève, de ne pas faire une oeuvre de musée, de prendre le contre-pied de ça. J'ai un travail de sculpture mais elles ne sont pas montrables partout ; là, à Milan c'est une des choses sur laquelle on a beaucoup discuté. Eux avaient fait une présélection des pièces qui voulaient avoir et moi je ne voyais pas du tout ces pièces ensemble, dans cet espace là. Et donc je leur ai fait une proposition, un projet complet, parce que je ne pense pas que toutes mes sculptures soient installables n'importe où.

LR Et comment obtient-on une visibilité sur le marché et la scène de l'art à Genève? Est-ce que tu penses qu'avoir une galerie est aujourd'hui une condition sine qua non pour acquérir une certaine visibilité?

LM Sur Genève, non il n'y a pas de nécessité d'avoir une galerie pour avoir une visibilité, définitivement pas. Il n'y a pas de nécessité totale d'avoir une galerie en début de parcours, mais enfin ça vient quand même assez vite. À Genève il y a vraiment plein d'opportunités de montrer son travail, après le plus dur c'est que les gens viennent voir ton travail. Je suis quand même assez effaré, que ce soit les bourses Lissignol ou le Palais de l'Athénée, comme il n'y a quasiment jamais de couvertures presse. En l'occurrence dans cet espace là, tu gères à peu près tout, donc j'ai fait pas mal de communiqués de presse, j'ai pris contact avec des journalistes que je connaissais, justement que j'avais rencontré dans des vernissages ou à travers le Prix de l'Union Européenne. Enfin tout ça se fait petit à petit. J'ai réussi à avoir un article de presse et un reportage radio. Mais sinon il n'y a rien qui est couvert d'office. Et ça c'est un peu catastrophique. Quand il y a les bourses Lissignol qui sont censées représenter la création contemporaine, il n'y a jamais d'article. Je l'ai fait deux ans et il n'y a jamais eu d'article en deux ans, sauf peut-être pour le lauréat.

LR Avec tout ce qui se fait à Genève par rapport aux prix, aux bourses, c'est étrange que la presse ne suive pas. En France on entend beaucoup plus parler des artistes suisses que des artistes français, alors je me demande au final à ton avis pourquoi les artistes suisses sont plus visibles que les artistes français? Est-ce uniquement ce système dense de prix et de bourses ou y a-t-il d'autres raisons?

LM Justement là je pense qu'il y a une raison. En France, les FRAC font un très bon travail, mais en même temps il y a quelque chose de très in-

ANNEXES : ENTRETIEN LUC MATTENBERGER

stitutionnel et de très posé, qui va faire que c'est assez difficile de rentrer dans ce réseau là, qui a parfois tendance à se répéter. Et puis il y a peu d'opportunités de montrer son travail de manière spontanée sans bénéficier d'un quelconque appui. À Genève, beaucoup de squats ont fermé, beaucoup de lieux d'expositions, d'ateliers ont fermé et je pense que c'est un vrai problème. Mais d'offrir ces possibilités là d'expérimenter des expositions, de montrer son travail sans qu'il y ait forcément une galerie ou une institution derrière, c'est très important. C'est comme cela que tu rends ton travail visible et que tu peux le faire connaître. Donc il reste Kugler, Forde et Duplex qui sont des espaces accessibles. Et ce tissu là, à Paris, je ne l'ai pas du tout trouvé. Si tu veux montrer ton travail mais que tu n'as pas d'opportunités, tu te retrouves à le montrer dans ton appartement, ce qui ne sert pas à grand chose. Ça c'est une chose, l'autre évidemment serait les bourses, c'est clair que ça aide à se faire connaître et c'est un soutien vraiment très important. Au début justement, quand tu n'as pas de galerie ou que ta galerie ne produit pas tes pièces, il faut au moins quelque part prendre de l'argent pour pouvoir continuer. Vivre c'est encore un autre problème, donc tu peux toujours te débrouiller avec un petit boulot à côté. Maintenant si tu dois commencer à trouver l'argent pour produire tes pièces, sans aucun soutien ça devient très difficile. Je ne sais pas quel travail je mènerai, je me suis toujours débrouillé avant, j'ai toujours trouvé des moyens, mais c'est clair que ça aide.

LR Et par rapport à ce que tu disais sur les squats qui ont fermés, pour autant il me semble que la Fondation Wilsdorf en partenariat avec la ville vont aider à rénover l'Usine Kugler? La ville a notamment relogé les squatteurs d'Artamis. Il y a quand même un effort qui subsiste ou cet effort a effectivement baissé?

LM Il y avait 400 squats il y a encore cinq ans, il en reste deux d'habitation. Donc ça a été juste radical. Il reste quelques lieux justement pour les artistes et les artisans, dont certains ont été relogés de certains lieux vers des nouveaux, mais ça reste quand même beaucoup moins qu'avant. Il y a certes beaucoup moins d'objets vacants sur le marché de l'immobilier, ça c'est clair, mais des ex-usines ou des lieux libres il y en a encore passablement. Sauf qu'il y a une politique du Procureur de la République qui est absolument anti-squats. Tout ceux qui essaient de squatter se font virer dans les 24h. Les flics ont le droit de faire un relevé ADN sur les squatteurs, qui ne sont plus seulement inculpés de squat mais de violation de domicile, ça passe donc en pénal et ils ont un casier judiciaire. On a juste tout fait pour criminaliser ça, au même titre qu'on essaie de mettre

des freins à l'art en institution, avec toutes les crises qu'il y a eu autour des expositions qui ont été censurées. Il y en a eu plein et ça continue.

LR En Suisse il y en a eu beaucoup?

LM En Suisse je ne crois pas qu'il y en ait eu spécialement. Là encore je ne sais pas pourquoi, peut-être que la démocratie directe empêche qu'il n'y ait tout d'un coup une autorité qui soit trop forte et qui puisse vraiment imposer sa vision. Mais en tout cas, comme le Procureur détient le pouvoir sur la police et essaie de faire respecter la loi, il n'y a pas tellement d'alternative. Et pire que ça, il y avait pas mal de contrats de confiance, et c'est quelque chose de tout à fait légal. C'est un accord signé entre le propriétaire et celui qui occupe le lieu, qui s'engage à certaines choses, généralement à maintenir le bâtiment plus ou moins en état, puis à partir à une date donnée ou dans un délai donné, puisque en principe c'est reconduit automatiquement. C'est le cas de l'Usine Kugler maintenant. Mais vu qu'il y a eu une répression très forte contre les squats, les propriétaires ont de plus en plus peur de faire des contrats de confiance, puisque le mouvement s'est aussi radicalisé du côté des squats.

LR Comment envisages-tu ton avenir en terme international et professionnel? Est-ce que finalement, c'est une bonne plateforme pour l'art contemporain, Genève?

LM Genève je pense que c'est une bonne base arrière. Parce qu'il y a justement encore moyen de trouver des lieux pour travailler, plus ou moins abordables. Il y a un soutien de la part des fondations publiques et privées qui est là, il y a un tissu de galeries important tout en restant une petite ville au sein de l'Europe, ce qui est assez pratique pour rayonner. Maintenant ce n'est pas une ville où j'aimerais forcément finir mes jours, mais pour l'instant c'est cette bonne base arrière. J'ai passé quelques temps en résidence à Berlin, c'était vraiment bien et il y a plein d'opportunités pour travailler, pour trouver des espaces de travail. Il y a beaucoup d'ateliers de collectifs et ça c'est vraiment une grande richesse. Par contre il n'y a pas de boulot, il n'y a pas d'argent. Ça paraît un peu plus dur. Trouver un petit boulot à Genève ça reste de l'ordre du possible. À Paris où j'étais pendant six mois en résidence à la Cité des Arts, trouver un atelier c'est de l'ordre de l'impossible. Trouver un petit boulot pas trop mal payé c'est de l'ordre de l'impossible. Et puis comme tu n'es pas résident et pas français, tu n'as pas le droit aux APL, et tu continues à payer ta Sécurité Sociale en Suisse. Alors non, par exemple, Paris ça ne me semble pas l'endroit où j'ai envie d'aller, ô combien il y a

ANNEXES : ENTRETIEN LUC MATTENBERGER

plein d'expositions, plein de choses qui s'y passent. Enfin c'est à 3h en train de Genève, si je veux y aller, ce n'est pas trop loin.

LR Et toi justement ton atelier c'est un atelier soutenu par la ville?

LM Non. Le seul soutien que l'on a de la ville c'est qu'elle est maintenant propriétaire du bâtiment Kugler et qu'elle a passé un contrat de confiance ou peut-être un bail précaire avec les cinq associations de l'usine, ce qui nous permet de louer le bâtiment pas trop cher, enfin ça reste quand même onéreux. Et puis de pouvoir l'occuper jusqu'à ce que la ville ait décidé de ce qu'ils allaient faire de la passerelle, rénover l'usine ou la raser. C'est une passerelle qui a pris une valeur démentielle ces dernières années parce qu'elle est juste bien située, et ils rêveraient d'en faire des lofts comme ils ont fait dans les deux autres usines qu'il y avait à l'autre bout de la pointe. C'était une usine de montres et une usine de briquets qui a brûlé, donc ils en ont profité pour faire plein de lofts très chers...

LR Tu disais que tu avais quelques contacts à New-York, est-ce que tu envisages du coup de démarcher vers d'autres galeristes ou des collectionneurs? Tu vas essayer de "t'exporter"?

LM Des galeristes, il faut que je vois ça avec Barbara Polla (Analix Forever, NDLR). L'idée c'est quand même de réussir à montrer mon travail là-bas, d'une manière ou d'une autre. Plutôt en institution, peut-être aussi en galerie, au Swiss Institute. Fondamentalement j'aimerais bien montrer mon travail aux États-Unis, parce que je pense qu'il rentre plutôt bien dans la problématique américaine où la machine est reine, avec toutes les implications qu'elle a eu sur la société américaine comme véritable instrument du pouvoir. Dans le genre "société à deux vitesses", c'est assez impressionnant. Moi ça m'a beaucoup choqué.

LR Tu parlais de ton expérience parisienne, il fait donc mieux vivre d'être artiste en Suisse qu'en France? Quel regard portes-tu sur la condition des jeunes artistes français vu d'ici?

LM Pendant longtemps j'ai pensé qu'on était très privilégiés en Suisse. Et justement après avoir résidé à Paris, je me suis rendu compte qu'il y avait aussi pas mal d'opportunités mais que ça fonctionnait juste différemment. Je pense qu'à Paris, c'est dur mais rien n'oblige réellement à avoir un atelier à Paris, on peut avoir un atelier en banlieue et puis quand même être à proximité de Paris. Après c'est peut-être moins romantique qu'un atelier intra-muros, mais tout dépend aussi du travail que l'on mène. C'est peut-être un peu plus difficile pour un travail d'installation vraiment

conséquent ça c'est clair. Il y a moins de lieux qui offrent de grands espaces. En fait je pense que les soutiens sont différents. Par exemple ça me semble beaucoup plus accessible à un FRAC qu'à un Kunsthalle ici. Donc ça s'équilibre.

LR Comment expliquerais-tu que les artistes français aient plus une visibilité nationale qu'internationale?

LM Mais je me demande s'il n'y a quand même pas un rôle de la galerie. Moi c'est l'impression que j'ai eu avec les galeries françaises en règle générale et parisiennes en particulier. Le fait qu'elles protègent beaucoup leurs artistes, les défendent mais pour finir les inscrivent dans un réseau très national, et étant peu présentes - à part les très grosses galeries - sur les foires, ou ne travaillant pas vraiment en réseau avec d'autres galeries dans d'autres pays, tout ça fait que ça ne sort pas tellement. Et puis après, la chance que l'on a en Suisse ce sont tous ces programmes d'échanges et de résidences, et ça j'ai l'impression que c'est aussi moins développé en France. Tout ça va faire que tu vas très vite tourner en France. Plus simplement il y a juste une question d'échelle du pays. En Suisse tu as vite fait le tour. En France il y a quand même passablement de lieux. Je suis toujours surpris de la visibilité par exemple qu'à Grand Café, pourtant Saint-Nazaire ce n'est quand même pas la plus grande des villes françaises. Donc ça fait que ça offre déjà beaucoup de possibilités en France, ce qui ne doit pas aider à s'exporter sur la scène internationale.

LR Pour finir, en parlant justement du non statut de l'artiste en Suisse et de par ta position, quels changements devraient selon toi être amenés, aux niveaux économique, juridique et social?

LM Je pense que c'est très bien qu'il y ait des soutiens de l'ordre des bourses ou de l'ordre de soutien à la production, ça, réellement c'est le meilleur soutien qu'un artiste puisse avoir. Pro Helvetia par exemple, c'est quelque chose qui a beaucoup joué pour les artistes suisses. C'est l'idée de trouver un financement pour montrer son travail ailleurs, et ça c'est quelque chose qui n'existe pas en France ou qui est extrêmement dur à obtenir. L'exposition que j'ai fait à Berlin, qui était dans un petit lieu alternatif qui commençait et maintenant qui prend un peu d'ampleur, si je n'avais pas eu de l'argent de Pro Helvetia pour financer le transport, je ne sais pas si j'aurais pu faire le projet. Je pense principalement qu'il faudrait qu'il y ait un statut d'artiste en tant que profession qui soit reconnu, parce que là ça n'existe pas tellement. Je trouve très bien que l'artiste puisse toucher un pourcentage des ventes, quand par exemple il y a une vente

ANNEXES : ENTRETIEN LUC MATTENBERGER

aux enchères. Ça existe en France et en Angleterre, mais je crois que ce sont les deux seuls pays. Là aussi c'est quelque part une reconnaissance, parce que manque de bol pour l'artiste qui avait vendu une toile 1000 francs quand il avait besoin d'argent et qui se revend 100000 francs dix ans après, et qui ne touche rien. Enfin ça me semble quand même assez absurde, de là à monter à des pourcentages délirants, non, mais au moins quelque chose. Et puis je pense que le statut d'intermittent en France est très bien.

LR Mais tu sais que ce n'est que pour les artistes du spectacle vivant...

LM Je sais. Mais je pense que ça pourrait totalement être étendu aux plasticiens.

LR Mais alors ça voudrait dire envisager, et c'est une grosse question, que l'artiste puisse toucher un cachet pour sa prestation d'exposition, qui ne soit pas seulement la prise en charge des frais de production mais une forme de rémunération sous forme de cachet, parce qu'exposer, c'est en quelque sorte une performance aussi. Est-ce ainsi que tu imagines les choses?

LM Non pas fondamentalement. Ce serait plutôt d'être soumis au même titre que les autres, d'avoir une période de travail pour toucher une période de chômage. Sauf qu'en l'occurrence mon activité d'artiste indépendant n'est pas reconnue comme une période de travail. Donc comme je ne peux pas cotiser pour une caisse chômage - avec le statut d'indépendant tu peux mais tu ne peux pas le toucher - parce que je ne peux pas faire valoir ça comme un travail, car il n'y a pas un employeur derrière qui vient libeller de nombre d'heures que tu as fait. Le problème c'est que quand tu as vraiment un creux financier, tu puisses avoir un droit au chômage comme tout le monde.

LR Parce que là le statut d'indépendant tu l'as?

LM Je suis en train de le mettre en place parce que justement tu dois déjà être indépendant depuis une année pour l'avoir. Pour l'instant j'ai estimé que comme je n'ai quasiment jamais vendu et donc que je n'ai pas eu d'entrées, que je n'en vis pas, je ne vois pas en quoi je suis vraiment indépendant. Je me suis toujours dit que c'était une activité parallèle à mon revenu financier. J'imagine être indépendant et toucher un pourcentage, quelque chose comme cela.

LR Donc pour toi, artiste c'est quand même un métier.

LM Oui. En tout cas c'est mon activité principale, donc oui.

LR Et ça devrait être reconnu comme tel.

LM Voilà. Et après il ne devrait même pas y avoir de différenciation entre celui qui peint des peintures de montagnes et qui en vit - pour moi c'est plutôt de l'artisanat - mais en l'occurrence, il devrait aussi pouvoir avoir la reconnaissance de son statut et de son activité indépendante qui lui permet de vivre.

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC JEAN-PIERRE GREFF



Jean-Pierre Greff est né en 1957 en Lorraine.

Il a été nommé Directeur de la Haute école d'art et de design – Genève le 1^{er} septembre 2006, après avoir été Directeur de l'École supérieure des beaux-arts de Genève de janvier 2004 à septembre 2006, de l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg de 1993 à 2004 et de la Chaufferie, galerie d'art contemporain liée à l'École qu'il a créée en 1994.

Historien de l'art, Jean-Pierre Greff était précédemment professeur à l'École régionale des Beaux-arts de Nantes. Il a également enseigné aux Universités de Metz et de Lille III.

Il est l'auteur de nombreuses préfaces et études sur la photographie, art et littérature (livres illustrés, livres d'artistes), art et communication, la couleur, l'art en France sous l'Occupation et après-guerre.

Particulièrement attentif à l'art actuel, il a été commissaire de diverses expositions en France et à l'étranger (Suisse, Danemark, Suède), membre de diverses commissions régionales et nationales d'achat (France, Suisse) et responsable de commandes publiques. Jean-Pierre Greff a rédigé de nombreux essais et préfaces consacrés à des artistes contemporains dont, récemment, des monographies consacrées à : Vladimir Skoda (Bruxelles, Atelier 340, 1998), Emmanuel Saulnier (Principe Transparent, Editions du Regard, 1999) et Peter Wüthrich, artiste suisse, 2003. Auteur de plusieurs essais sur ce thème, il prépare un ouvrage sur l'Art et le sacré au XX^e siècle.

Jean-Pierre Greff a été Président fondateur de l'Association Nationale des Directeurs d'École d'Art en 1994, Vice Président d'ELIA (European League of Institutes of the Arts, Amsterdam) de 1996 à 2000 et rédacteur en chef du European Journal of Arts Education. Il a également été le Président fondateur en 1997 de « Cultures-Libertés » association de défense et de promotion des libertés à travers la pluralité des propositions culturelles.

Jean-Pierre Greff est actuellement membre du Conseil de la Fondamco (Mamco Genève) et fait partie de la Commission externe chargée de rédiger un avant-projet de loi pour les arts et la culture (CELAC).

**Entretien avec Jean-Pierre Greff par Léonor Rey
Mardi 14 avril 2009, Genève.**

LR Comment intégrez-vous l'aspect professionnel à la formation?

JPG C'est une question récurrente que l'on pose aux écoles d'art. Pour l'essentiel, ma réponse sera assez convenue, ce sera celle que feraient à peu près toutes les écoles, avec quelques nuances.

L'aspect principal tient au fait que nos enseignements sont assurés par des artistes et des designers professionnels, à très peu d'exceptions près. Il y a dans notre école mais peut-être moins dans que dans d'autres, quelques artistes dont l'activité artistique est devenue secondaire et qui sont devenus principalement des enseignants. Cela est dû aussi au fait que les écoles d'art suisses bénéficient d'une grande souplesse pour établir les contrats de travail.

D'abord nous ne recrutons que des artistes qui nous intéressent en tant que personnalités artistiques, ce qui signifie presque ipso facto des artistes très clairement ancrés dans les réalités professionnelles de l'art contemporain qui sont multiples, et ne sont pas réductibles au seul circuit galeries/centres d'art - il y a d'autres formes d'inscriptions professionnelles. Et nous leur proposons des contrats de travail qui me permettent de vérifier, d'une manière sûre, que leur activité d'enseignement ne les amènera pas à abandonner ou à minorer leur pratique d'artiste professionnel.

C'est quelque chose de très important à souligner, car dans d'autres systèmes ce n'est pas tout à fait comme ça. On perpétue une contradiction invraisemblable qui fait qu'on fait venir des personnes pour très vite les amputer de la part désirable d'elles-mêmes, qui nous a fait les choisir. Parce qu'on leur met sur le dos tellement de charges et de responsabilités d'école que leur travail artistique en devient la chose un peu annexe. Nous avons, à divers titres, des conditions tout de même très privilégiées ici qui font qu'on va, par exemple, très souvent proposer des postes à 30, 35, 40%, c'est-à-dire de l'ordre de quatre ou cinq jours d'enseignement par mois, pendant huit ou neuf mois. Ce qui laisse toute la place d'une activité artistique professionnelle. Et on peut proposer de tels postes d'une manière qui reste très simple, contractuellement, et tout à fait correcte en terme de salaire.

Ca, c'est le premier élément de la réponse, c'est qu'il y a véritablement un système qui permet d'avoir des acteurs professionnels de l'art, artistes ou curateurs ou théoriciens, et qui, évidemment, vont en permanence témoigner de ces réalités professionnelles. Dans les écoles d'art, c'est un

lieu commun mais il est important, il ne s'agit pas tant d'un enseignement programmatique, ou d'un enseignement au sens d'une transmission d'un corpus objectivé de connaissances quelles qu'elles soient. Il s'agit plutôt d'un partage d'expériences à l'échelle 1, en s'assurant que tous les acteurs de l'école soit eux-mêmes porteurs d'une telle expérience professionnelle, toujours vivante et actuelle. Je pense que c'est la meilleure façon de préparer les étudiants à ces réalités professionnelles dont vous parlez, un peu sur le mode ancien du compagnonnage.

A cela s'ajoute un nombre foisonnant de rencontres particulières que l'école organise en permanence avec les autres acteurs professionnels de l'art contemporain qui n'enseignent pas, que ce soit des critiques d'art, des curateurs invités, des commissaires d'exposition, des responsables de structures culturelles, des galeristes, des collectionneurs privés, etc. Ces personnes sont invitées quasi quotidiennement dans l'école.

Nous entretenons aussi de forts liens institutionnels, avec les structures culturelles genevoises, pas seulement de l'art contemporain, ce qui permet aux étudiants d'être en contact avec ces réalités sociales et professionnelles, parfois même d'y travailler, d'y faire des stages etc. C'est encore un autre aspect de la question. On a enfin - je prends là les choses par le petit bout de la lorgnette, mais c'est important même si les étudiants ont une attitude très ambivalente par rapport à ça - un certain nombre d'enseignements, sous forme de séminaires, ou de rencontres, qui portent justement sur les réalités socio-économiques et juridiques de l'art. Ils ont ainsi un certain nombre d'enseignements précis qui s'informent les droits d'image, les droits d'auteur, les droits des artistes d'une manière générale. On ne va pas jusqu'à proposer des cours de gestion en art, mais on le fait par contre par contre pour les designers ainsi que des cours de marketing.

Mais pour les étudiants artistes il y a en tout cas une initiation à comment établir un contrat, au droit, à la vente avec les galeries...

LR Et ça s'est mis en place récemment?

JPG Ça s'est mis en place progressivement et d'une façon irrégulière depuis des années. Mais il est également vrai que les étudiants sont très contradictoires par rapport à ça.

Souvent, quand on interroge les étudiants après leurs études quand ils font réellement l'expérience de la dureté de la vie de jeune artiste - qu'on ne cache pas -, ils disent volontiers : "L'école nous prépare mal, c'est incroyable. Pendant toute la durée de mes études je n'ai jamais su comment on faisait un contrat, je n'ai jamais appris comment négocier quand

quelqu'un vous sollicite pour une commande publique", ou : "On me demande de participer à des concours, est-ce que je peux toucher des honoraires...?". Bref, toutes ces questions très concrètes qui se révèlent très importantes, vitales. Et le paradoxe est que quand on met en place ce type de formation, ce que j'avais fait à Strasbourg déjà, il y a dix ans, et bien elles sont extrêmement peu suivies, parfois même un peu désertées.

LR Est-ce qu'il aurait fallu les rendre obligatoires?

JPG Oui mais enfin vous savez on n'est pas dans cette culture là. On mise surtout sur le fait que les personnes sont largement responsables de leur parcours. Devoir donner des crédits à ce type d'enseignement c'est quelque chose qu'on peut faire mais ce n'est pas satisfaisant. Cela recouvre une contradiction profonde, parce que dans le temps de leurs études, les étudiants au fond sont plus demandeurs d'utopie que de ces réalités dont ils savent évidemment qu'elles les attendent. Mais enfin, peut-être préfère-t-on repousser cela et ne pas encombrer le temps de leurs études de ces réalités là, parce ils/elles poursuivent prioritairement d'autres urgences personnelles (dont le temps est toujours trop court). En tout cas la situation est très contradictoire.

Alors, on ne peut se satisfaire de ce constat et il faut déployer les moyens pour convaincre les étudiants que c'est très important, qu'en effet ; l'après école c'est le saut dans le vide, c'est tout à fait autre chose. Mais on n'a pas trop envie de prendre conscience de ça. C'est quitter une situation très privilégiée et protégée pour une situation qui, elle, est précaire, sans complaisance et sans confort.

Je suis assez partisan de la réforme de Bologne, contrairement à d'autres, et je pense que la scansion entre cycle bachelor et cycle master a aussi cet intérêt là. Durant le cycle master, on est vraiment focalisé sur le projet de création personnel de chaque étudiante ou étudiant, on est bien davantage dans une situation de vraie grandeur. Contrairement au cycle bachelor, où on est plus dans une situation d'école, d'apprentissages méthodologiques de savoir-faire et de savoir-penser, là on travaille à l'échelle 1. Du coup, il y a une expérimentation sans doute plus réelle, en actes, de ce que peut être la situation d'artiste. À Genève, la situation est un peu particulière. Les étudiants en master préparent et réalisent des expositions en situation professionnelle, réelle, ont tous déjà des liens avec les galeries, avec les centres d'art, alternatifs ou institutionnels, et ont donc à négocier avec des situations de contrats, de conventions, de ventes d'oeuvres, etc. On travaille par exemple régulièrement,

avec des étudiants de niveau master, ou même juste après le master, sur des projets de commandes publiques. Actuellement, nous réalisons une commande artistique dans l'espace public, pour la ville de Genève, c'est un budget de 250 000 francs suisses, ce n'est qui pas rien. Cela s'est fait sous forme d'un concours, dans l'école, ouvert à des étudiants artistes en programme postgrade, avec un lauréat qui contractualise ensuite le projet.

On est là dans des situations qui sont encore portées par l'école, mais qui sont déjà des situations ancrées dans une réalité professionnelle qui n'est plus du tout celle d'un espace de simulation. C'est encore un autre aspect de la question. Mais au moment où ils passent leur diplôme master, j'y insiste les étudiant-e-s sont déjà dans l'expérimentation d'une situation réelle.

LR Et c'est l'école qui tisse des partenariats, par exemple avec la ville? Vous disiez que c'était une situation qui était un peu particulière à Genève. Comment ça se passe dans le reste de la Suisse? Est-ce que la ville de Genève a vraiment un rôle, par rapport à l'art contemporain, par rapport à l'émergence des jeunes artistes, qui est plus fort?

JPG Non, je ne dirais pas ça. Il est vrai que – mais si je dis ça en France c'est tout de suite un peu suspect parce que je suis un français « exilé » qui depuis son exil voit les choses bien plus belles là où il est que là d'où il vient! Ce qui est nécessairement suspect et je ne veux pas prendre une attitude trop satisfaisante - la situation pour les jeunes artistes est tout de même un peu moins dure en Suisse qu'en France. Ça c'est très clair.

LR Justement du fait de ma formation, ce sont des questions que je me pose beaucoup. Et alors comment comparez-vous au final les formations - puisque vous avez dirigé l'Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, et maintenant celle-ci. Comment confrontez-vous les deux formations, et au final leurs débouchés?

JPG Confronter les formations, cela prendrait des heures, ce sont des réalités trop fines et complexes. Et puis les formations artistiques ont également évolué en France (avec un certain retard je dois bien le dire, notamment pour ce qui concerne la Master ou la Recherche en Arts). Mais je dirais que ce n'est pas essentiellement la question de la formation qui est différente. Les bonnes écoles d'art en France ne préparent pas différemment aux réalités professionnelles, je pense que l'école de Lyon le fait très bien, comme le fait Strasbourg. Ce qui est clair, c'est que la scène de l'art contemporain est quand même beaucoup plus favori-

sée économiquement en Suisse qu'en France, et c'est ça qui fait la différence. Pour une école qui le veut, les possibilités de partenariats privés et publics avec les structures professionnelles de l'art contemporain sont beaucoup plus nombreuses en Suisse. À Genève, nous avons la chance d'avoir une vraie ville d'art contemporain, sans aucun doute la plus intense et inventive de l'espace francophone après Paris et Bruxelles. Il y a ici une scène extrêmement vivante, jeune, multiple, dynamique, et évidemment cela porte, cela soutient les jeunes artistes qui sortent de l'école. Je dois dire tout de même que ça existait très insuffisamment dans le passé, mais cela a été très facile quand j'ai pris la direction de l'école de faire en sorte de nouer des liens très forts avec toutes ces structures. Et rien qu'à Genève, nous avons, si je les décline, quelques vingt partenaires, depuis le Mamco et les centres d'art contemporains de Genève, aux structures associatives indépendantes ou alternatives, aux galeries privées qui sont maintenant nombreuses, aux deux Fonds d'art contemporain - municipal et cantonal -, sans parler de toutes les manifestations et projets plus éphémères.

Enfin il y a tout un écheveau, un réseau très dense de structures et initiatives de natures très diverses, qui apportent de réels soutiens et stimulations à nos jeunes diplômés.

Quand on observe les grandes manifestations internationales de l'art contemporain, les grandes biennales, les principales foires, les galeries internationales importantes - ou alors, pour prendre quelque chose qui est moins lié à l'espace marchand, les publications de référence -, on se rend compte que les artistes suisses occupent le terrain international tout autant que les artistes français. Alors qu'en population, le pays est sept à huit fois plus petit. Ce qui signifie que proportionnellement, il est sept fois plus puissant en terme de scène artistique!

Et c'est au carrefour de plein de choses parmi lesquelles, sans doute, de traditions anciennes de socialité culturelle, de proximité, liée au fédéralisme suisse. En Suisse alémanique tout particulièrement, il y a, dans des villes de 15000 habitants, des centres d'art contemporain absolument remarquables comme outils et comme institutions, en terme de qualité et de puissance d'équipements, et qui se placent d'emblée dans des situations très internationales. Certains s'efforcent de le nier obstinément, mais la France hélas reste beaucoup trop isolée dans un espace francophone et a toujours du mal à s'internationaliser. Heureusement, les grandes institutions nationales françaises constituent des exceptions à cette situation. Cette présence artistique en Suisse est à la fois liée à sa position géographique du pays, au multilinguisme, qui est une donnée essentielle

dans le champ culturel et artistique, et à son organisation politique et administrative. Cette situation particulièrement fait depuis longtemps de la Suisse une plateforme formidable pour l'art. Et puis il y a plus simplement le fait que c'est un pays riche, et très logiquement c'est dans ces pays qui connaissent une aisance économique que des moyens importants sont donnés à l'art. La scène marchande de l'art en Suisse est très puissante et active, comme en témoignent depuis des décennies les grandes collections du Musée de Bâle ou du Kunsthaus de Zürich, les grandes foires, etc. Bâle est la plus grande foire d'art du monde. Il y a de nombreuses galeries de premier plan qui vivent dans ce petit pays. Il y a un marché de l'art important, même à un niveau local. Encore une fois, ce n'est pas une situation d'opulence, mais même nos jeunes artistes, parfois encore à l'école, exposent déjà dans des galeries et trouvent des collectionneurs qui acquièrent leurs œuvres à des prix qui ne sont pas très importants mais qui sont dignes, qui ne sont pas de l'ordre de l'aumône. Enfin, autre tradition suisse, là encore le résultat d'une société d'aisance matérielle. Le très grand nombre de fondations publiques et privées, et rien qu'à Genève, nombreuses sont celles qui aident les jeunes artistes!

LR Par exemple?

JPG Certains noms liés à l'école, par exemple la Fondation Strawinsky, qui donne un prix important chaque année à l'école. Il y a la Fondation Bea pour les jeunes artistes, la Fondation Hans Wilsdorf qui est extrêmement puissante et qui par delà toutes sortes de grands projets d'intérêt public aide parfois même sans qu'on le sache, tous azimuts, des projets de création et de publication. La Fondation Hans Wilsdorf décerne un prix d'excellence de 50000 francs à un diplômé de l'école en design. La Fondation Leenaards, qui est suisse romande, la Fondation Sandoz, la Fondation Nestlé et j'en oublie beaucoup de plus petites et modestes... J'en ai découvert encore une la semaine dernière qui ne fait que ça, une fondation créée par une veuve fortunée et qui choisit d'aider en particulier des jeunes artistes par l'octroi de prix et bourses. Nombre de grandes marques ont des fondations. Ou décernent des prix, par exemple le Prix Raymond Weil de la photographie. Le Palais de l'Athénée. La Classe des Beaux-arts, organise de premières expositions de tous jeunes artistes, en général six mois après leur diplôme. Ils publient des catalogues, ils décernent un prix annuel. À quoi s'ajoutent encore et c'est aussi très important, les bourses et prix fédéraux, qui sont organisés chaque année, au niveau national. C'est organisé de manière très intelligente, puisque l'exposition des prix se fait à

Bâle, en face de la foire, tous les ans. Il y a le Prix de la Nationale Suisse Assurances, nos étudiants l'ont gagné trois fois dans les cinq dernières années. Les Prix Kiefer-Habitzel attribués chaque année à six ou sept jeunes artistes, et puis les prix fédéraux qui, eux, récompensent chaque année environ vingt, vingt-cinq jeunes artistes, à chaque fois avec des montants relativement importants à la clé, en plus de l'exposition.

Il y a donc un maillage qui est très dense, et c'est sans commune mesure avec ce que l'on peut connaître ailleurs. Toutefois, ça ne rend pas la situation facile, Et chaque diplômé n'a pas un prix qui l'attend à la sortie de l'école. C'est aussi un principe de distinction. Les prix fédéraux, par exemple, sont vraiment des prix d'encouragement, qu'on peut obtenir trois fois au maximum sous diverses conditions d'âge etc. Mais évidemment on ne peut pas vivre avec ça, bien que ce soit quand même des prix, qui traduisent en euro restent importants. Tout cela conjugué constitue une aide consistante à la jeune création.

LR Mais alors c'est vraiment une tradition suisse, qu'on n'a pas en France. On dirait qu'il y a une certaine éthique qui bloque les français à ne pas vouloir être associés à des banques, à des grandes marques...

JPG Oui, et vous m'y faites penser, j'oubliais la Fondation Pour-cent Culturel Migros, tout à fait exemplaire dans son fonctionnement, Migros est une grande chaîne de distribution alimentaire, et incroyablement active dans le soutien à l'art. J'ai oublié un autre exemple, qui est la Loterie Romande, qui redistribue des sommes importantes aux structures indépendantes, associations ou fondations, parfois même directement aux projets de jeunes artistes. La Fondation Manor également, qui est une autre chaîne de distribution. Il y en a quantité et c'est vrai que c'est une tradition très ancienne.

Alors pourquoi? Eh bien évidemment il y a une raison simple, mais qu'il faut manipuler avec précaution si l'on ne veut pas prendre le risque du populisme. Le côté populiste dangereux serait de dire : "Supprimons ces aides, subventions institutionnelles la culture ne devrait pas être liée à la puissance publique, mais relève de la sphère personnelle, du privé.". Je ne vais pas du tout dans ce sens-là.

En France, il y a une omniprésence plutôt singulière de l'institution publique et notamment ministérielle - le Ministère de la Culture et maintenant ses avatars régionaux. Je pense qu'il ne faut pas s'en plaindre, heureusement que cela existe, évidemment. Mais tout ce geste publique a eu cet effet paradoxal, alors négatif, de bloquer largement l'initiative privée. Il y a quelques initiatives bien entendu, on pourrait également en

citer, mais quand même très peu à l'échelle du pays, en tout cas comparé à ce qu'on connaît ici. Il y a eu diverses études à ce jour, je ne suis pas spécialiste de ces questions, mais il est vrai qu'il n'y a pas ce réseau dense de collectionneurs privés tel qu'il en existe en Suisse. Et ce n'est pas propre à la Suisse, cela existe en Allemagne, aux Pays-Bas où, là aussi, les situations sont quand même beaucoup plus favorisées. Il y a des constats très simples. Quand vous allez dans les pays rhénans, pour faire large, une entreprise, même une PME de quelques employés, dès qu'elle prospère un temps soit peu, c'est presque un geste naturel de légitimation sociale, un mélange d'affichage de réussite, mais aussi de sens du bien public ou de la responsabilité publique, eh bien n'importe laquelle de ces petites entreprises, va à son niveau, même très local, avec peut-être des choix discutables, collectionner.

En France, on manque cruellement de telles collections. On a quelques grands collectionneurs, mais là aussi c'est un peu comme les institutions, ce sont les arbres qui cachent les forêts, ou plutôt la dépasse, il semble que la situation évolue quelque peu, mais on manque de ce réseau dense de petits collectionneurs. Parce que quand je vous disais, et encore une fois c'est absolument vrai, que nos étudiants, au moment-même de l'exposition des diplômes, vendent déjà fréquemment - pas suffisamment, mais ce sont des encouragements -, c'est aussi le fait du soutien donné par les institutions. Par exemple, il fait ça d'une manière libre, parce que c'est quelqu'un que l'on n'influence pas, mais Christian Bernard, tous les ans, sans que je le sache, achète le travail d'un diplômé pour le Mamco au moment du diplôme. Alors, ça peut aller du Mamco jusqu'au petit collectionneur, avec toute une série d'entre-deux, des collectionneurs à la recherche de jeunes talents qui y vont au coup de cœur...

Alors le petit point de digression que je voulais vous faire tout à l'heure...

LR Sur les langues...

JPG Là je peste. Il y a des positions franchement irresponsables. J'ai entendu à la télévision française l'autre jour, ça m'a mis d'autant plus en colère, qu'il s'agit d'une personnalité remarquable, le linguiste Claude Hagège à qui on posait la question : "Pourquoi continue-t-on à avoir ce retard incroyable du point de vue des langues en France?" A répondu en substance : "Mais c'est tout à fait normal, le français est une langue merveilleuse que l'on parle dans le monde entier". Il sortait des chiffres très tordus, du type : "Même si c'est minoritaire, en pourcentage c'est quand même la deuxième langue qui conserve l'extension la plus importante". Mais, concrètement sur le terrain, cela ne veut rien dire, et c'est

extrêmement grave de continuer à nourrir cette illusion-là.

Parce qu'aujourd'hui on est tous très démunis sur comment former un jeune artiste, on fait tous un peu la même chose, on sait bien ce qu'on ne peut pas faire, et bien sûr on sait tous qu'il faut leur faire expérimenter le réel, que c'est important d'avoir des artistes qui ont une expérience profonde des choses, et une intelligence critique de leur parcours. Passées ce type de choses, on reste assez démunis.

À chaque fois ce sont des aventures très singulières, évidemment, et qui tiennent heureusement quand même pour l'essentiel à l'invention, à la détermination, à l'intelligence des jeunes artistes.

Il reste que je pense que c'est une des raisons du relatif isolement dans lequel se trouvent les artistes français, qui ne sont pas moins bons, évidemment, ni moins nombreux en proportion dans le pays. Mais il leur manque des outils élémentaires, pour évoluer dans le mode actuel. On peut sans doute former des employés de banque qui, pour la plupart vont travailler en France et pour qui l'anglais, au fond, contrairement à ce qu'on dit n'est pas si important que ça, qui apprendront sur le tas les 30 mots techniques d'anglais dont ils ont besoin dans leur travail.

Mais un artiste qui aujourd'hui ne parle que français, est amputé, il est fortement handicapé pour commencer sa carrière de jeune artiste, s'il veut que son travail trouve une certaine audience. Et là je vois dans les écoles, c'est vrai aussi dans nos écoles en Suisse romande même si je pense qu'on y fait beaucoup de progrès maintenant, mais globalement la sphère francophone est encore insuffisamment consciente de cela, les langues devraient être parmi les compétences professionnalisantes de base qu'on devrait donner à nos étudiants. Il y a assez peu d'outils véritablement professionnalisants qu'on peut exiger. Parce que l'art, s'il recouvre un champ de pratiques professionnelles, n'est pas un métier. Il y a donc assez peu de compétences opératoires, de savoir-faire qui peuvent soutenir nos formations. Mais parmi celles-là, la compétence linguistique est majeure. Les jeunes artistes des Pays-Bas, ou scandinaves, mais aussi en Allemagne maintenant, en Suisse alémanique et du coup un peu plus aussi en Suisse romande, ont cette conscience très claire qu'ils ont absolument besoin de ça s'ils ne veulent pas être condamnés à survivre dans un espace régional.

Et que la vie d'un jeune artiste aujourd'hui évolue de rebonds en rebonds à travers une scène mondialisée, que peut-être l'étincelle ou le coup de pouce décisif va venir étrangement d'un centre d'art située à Innsbruck ou Rotterdam et que les langues sont absolument essentielles. Ou l'anglais ou l'allemand, et de préférence les deux pour ce qui nous

concerne ici. C'est un point que nous avons beaucoup développé, nombre de nos enseignements sont dispensés dans deux langues. L'origine de nos enseignants est également très internationale,

LR Y a-t-il un statut pour les artistes en Suisse? N'y a-t-il pas de système comme celui de la Maison Des Artistes, ce type de structure? Comment cela se passe concrètement pour eux, si leur activité n'est pas suffisamment rentable pour en vivre? En France les artistes touchent avec un peu de chance, quand ils sortent de l'école, le RMI, pour assurer éventuellement les frais de création. Alors comment ça se passe pour un artiste suisse qui sort de l'école?

JPG Tout d'abord il est compliqué de parler de la Suisse, car la Suisse est un pays fédéral, première chose qu'il faut bien avoir à l'esprit. Les situations sont différentes dans chaque canton, elles sont faites de la superposition du niveau municipal, du niveau cantonal, et du niveau fédéral.

Par exemple, par rapport à la question de la prise en charge des chômeurs ou des personnes disposant de ressources très insuffisantes, les situations varient fortement de canton en canton.

À Genève la situation se situe dans la partie haute de la fourchette helvétique, mais cela reste nettement insuffisant. La situation des artistes reste très précaire. Et les dispositifs fédéraux de prévoyance de ressources (absence par exemple de droits de suite) ou touchant globalement au statut social de l'artiste, restent très lacunaire.

Il y a un autre aspect que je ne veux pas forcément célébrer, car cela reste des situations de précarité, et qui en plus sont en train de chuter nettement. Vous savez qu'à Genève par exemple il y a, à la suite de Zürich, une tradition ancienne des squats d'artistes, et des espaces autogérés, qui aujourd'hui est une peau de chagrin, malheureusement. On ne peut pas se contenter de ces situations de marginalité précaire, mais c'est quand même cette tradition qui fait qu'aujourd'hui encore subsistent quelques espaces autogérés qui, certes menacés, mais trouvent aussi des aides institutionnelles. Il y a tout un débat actuellement à Genève sur cette question de la jeune création, des artistes émergents et sur la question des lieux indépendants qui sont la condition de l'éclosion et de la vitalité d'une scène artistique particulièrement dans une ville comme Genève, qui connaît une puissance immobilière très forte. Une initiative très intéressante vient de se mettre en place, sous forme d'une association public-privé, avec d'un côté la ville de Genève, et de l'autre la Fondation Hans Wilsdorf dont je vous parlais tout à l'heure, qui a don-

né plusieurs millions de francs suisse pour que l'on puisse recréer un lieu afin de recréer partiellement des ateliers et logements aux artistes émergents, suite à la fermeture de l'Espace Artamis. La situation est difficile, en raison notamment des conditions immobilières mais il y a quand même des éléments de réponses qui sont en train d'être formulés. Je fonde entre bien d'autres institutions, quelques espoirs dans le cadre de la préparation de la future loi cantonale.

LR Il y a l'air d'y avoir une collaboration plus forte entre les politiques publiques culturelles et les politiques privées.

JPG Absolument. Et cela se développe de plus en plus, cela devient même d'ordre.

Le Mamco constitue de ce point de vue une expérience pionnière, exemplaire. S'agissant des possibilités de « survie » des jeunes artistes – c'est évidemment pour moi une question majeure, la densité genevoise de structures culturelles font que beaucoup de jeunes artistes ont des emplois secondaires, non seulement dignes mais intéressants. Bien sûr cela existe aussi à Paris, mais ça n'existerait pas dans les villes de province en France.

Il y a un autre exemple que je dois citer, qui est très important et qui n'existe pas en France malheureusement. Dans notre école et partout en Suisse, nous disposons de postes d'assistants. J'emploie ici, à la Head Genève, une bonne trentaine d'assistants, assistantes, jeunes diplômées, depuis un, deux ou trois ans parfois, à qui nous offrons pendant trois ans maximum un emploi d'assistant-e, qui n'est pas somptueux mais qui leur permet quand même de gagner entre 2000 et 4000 francs suisses par mois, en travaillant en moyenne 2 jours par semaine. Ce n'est pas rien, par ailleurs nombre de nos jeunes diplômés travaillent dans les galeries privées de Genève.

Alors quand on fait la somme de tout ça, il y a une situation qui évidemment n'est pas euphorique, qui fait que, vivre une vie de jeune artiste cela reste difficile, cela passe souvent par une stratégie de survie pour laquelle nos étudiants sont extrêmement habiles. Avec des « petits boulots parallèles », savent créer, trouver, inventer. Il y a quand même tout un tissu de lieux d'accueils, de structures indépendantes qui font que finalement, c'est possible. C'est compliqué, inconfortable, aventureux, mais c'est possible.

LR Du coup vous dites qu'artiste est une profession mais pas un métier...c'est-à-dire? Est-ce qu'on peut parler d'artistes professionnels déjà,

et pourquoi?

JPG Être artiste aujourd'hui suppose en effet que l'on soit très professionnel. Ce ne peut-être une activité dilettante et improvisée. Je dis que c'est professionnel, dans le sens où ça demande des compétences, ça c'est tout à fait clair, et des compétences extrêmement exigeantes, complexes. Que ça demande beaucoup d'engagement, beaucoup de rigueur et de détermination.

Mais ce n'est pas un métier au sens où ça reste toujours d'abord de l'ordre de l'aventure individuelle, qu'on est dans une situation très particulière où l'on n'a pas d'employeur au sens structurel du terme. Et puis ce n'est pas un métier au sens, bien évidemment, où il n'y a pas de recette, de savoir-faire, de méthode préétablies et suffisantes. Quand je disais auparavant qu'on est démunis, c'est-à-dire qu'il n'y a évidemment rien qui donnerait une quelconque assurance d'un devenir artiste au plus grand nombre. Mais la part des compétences, de savoir-faire est dans certains cas bien sûr importante, et je pense qu'il nous faut nous interroger davantage là-dessus. Ce que nos étudiants acquièrent comme savoir-faire, parce que l'on sait bien que beaucoup ne vont finalement pas être artistes et vont s'orienter vers d'autres métiers de la création, mais avec des compétences qui doivent être objectivées et non pas de vague compétences de création mal identifiées. Il faut réfléchir à cela. Ceux qui deviendront artistes ou cinéastes par exemple, doivent acquérir ces compétences pour la vie réelle, de vrais bagages techniques aussi dans un certain nombre de cas, en tout cas pour ceux pour lesquels ça fait sens. Je crois qu'on a aussi intérêt à bien réfléchir là-dessus : quelles compétences précises, objectivables, vérifiables, évaluables, transmet-on aux étudiants?

Qu'il s'agisse encore une fois de compétences de métier, au sens où on pourrait, par exemple, parler d'un métier de peintre aujourd'hui. C'est important si on veut que les artistes puissent être, comme ils le sont souvent chez nous, employés dans des lieux d'exposition. Il faut quand même qu'en arrivant dans une galerie, ils sachent un minimum de choses sur comment on accroche une exposition par exemple. Quand on forme des réalisateurs cinéastes - ce n'est pas exactement le monde de l'art contemporain, encore qu'aujourd'hui, la différence soit plus que ténue - là par exemple prête une très grande attention à celles et ceux qui ont une ambition d'auteur, de réalisateur, qui travaillent avec un stylo, des idées et une vision, en faisant quand même très attention que ces gens-là aient un bagage de monteur très précis, ou de cameraman, d'ingénieur du son, etc. Parce que beaucoup au final vont renoncer à une stricte

aventure de création et vont s'orienter vers ces métiers-là et parfois faire des carrières remarquables de technicien, dans les métiers du cinéma. Ou bien ils vont faire ça en parallèle de leurs premiers films. Evidemment ça se passe comme cela. Mais là encore il faut avoir un bagage un peu solide. On fait très attention à ce qu'ils aient de vraies compétences techniques et technologiques précises. Ça ne règle pas la question, loin s'en faut, mais c'est une attention qu'il faut tout de même avoir de manière précise.

Autre exemple, qui existe un tout petit peu en France. J'avais créé une formation à Strasbourg, je ne sais pas ce que ça donne aujourd'hui pas grand chose, mais sous l'intitulé « Centre de Formation pour Plasticiens Intervenants », qui, partait de cette idée qu'il fallait donner des compétences précises aux artistes qui sont appelés d'une manière plus ou moins régulière à intervenir dans les milieux associatifs, éducatifs, hospitaliers, carcéraux. Car on n'y va pas comme ça, sauf à produire des catastrophes pour tout le monde, y compris pour les jeunes artistes qu'on envoie parfois au « casse-pipe ». Ça c'était l'idée de ces CFPI qu'on avait inaugurés dans quelques écoles, dont Strasbourg. Je sais que celui de Strasbourg existe encore, je ne sais pas ce que les autres sont devenus, je doute qu'il y ait une vraie reconnaissance.

Ici on a un master spécialisé intitulé Trans, qui porte sur les questions de la transmission, et donc de l'intervention artistique. Ça peut aller jusqu'à l'enseignement, évidemment, pour qu'il continue à y avoir à tous les niveaux, de l'école primaire jusqu'au "gymnase", des enseignements de dessin et d'arts plastiques. Et surtout nous militons pour que nos étudiants aient une priorité pour assurer ces fonctions-là. Sinon on risque de se retrouver dans une situation où on donnera la préférence à des personnes possédant moins, voire pas d'expérience artistique, mais des compétences didactiques et de connaissances du milieu très supérieures. On fait donc aussi attention à ce que ces compétences-là soient données pour ceux et celles qui le souhaitent, dans notre école, mais sur la base d'une formation artistique préalable d'une expérience subjective de création.

C'est une autre manière d'ouvrir un champ professionnel. C'est une question que l'on doit quand même avoir fortement à l'esprit.

Si on parlait du design ou de la communication, là ce sont encore d'autres domaines, d'autres contextes professionnels donc d'autres questions. Je ne suis pas sûr que les écoles en France traitent ça, pour la plupart d'entre elles, de la meilleure des façons. Et là je pense qu'il n'y a pas de discussion, c'est-à-dire que ce sont des formations qui ne peuvent se

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC JEAN-PIERRE GREFF

faire que sur la base de relations extrêmement fortes avec les milieux professionnels.

Il est vrai qu'en Suisse, il y a une tradition de ça, qui est à la fois la force et par endroit la limite de ce pays. Il y a une très grande attention donnée à la formation professionnelle, c'est une tradition très ancienne, où l'apprentissage est très valorisé, tout à fait à l'inverse de la France où il y a une survalorisation des études générales. Ici - pourtant la Suisse est un grand pays du design, personne ne peut contester ça, du design d'objet comme du design graphique – jusqu'à il y a peu, c'était une formation de niveau secondaire sanctionnée par un certificat fédéral de capacité, l'équivalent d'un Bac Pro en France.

C'est une formation qui commence tôt et qui est très professionnelle et professionnalisante, très en lien avec les acteurs professionnels, et pas forcément sur des études longues. C'est très récemment qu'on a introduit ces formations dans les HES auxquelles appartiennent nos écoles. Et là ce n'est pas un hasard non plus. Les HES sont l'université des métiers, donc ce sont des universités actuelles qui ont des finalités professionnelles fortes, et qui là encore se sont construites sur une légitimation venant des milieux professionnels et sur la base de relations extrêmement profondes et denses avec ces milieux. Surtout si on parle de communication ou de design, parce qu'encore une fois la relation à la profession ne se pense pas de la même façon, bien évidemment pour l'art où il n'y a pas ou très peu d'employeurs, très marginalement, alors que dans le domaine du design et de la communication, il y a des employeurs même si il y a aussi beaucoup d'aventures individuelles, de créations petits studios indépendants etc..

Une autre chose intéressante et étonnante - ça existe partout, mais c'est très fort en Suisse - c'est la manière dont nos jeunes diplômés s'organisent fréquemment en groupes, en collectifs. C'est presque un réflexe, on en a énormément, et d'une manière souvent transdisciplinaire. Par exemple, un collectif se crée entre un designer, un artiste et un graphiste. Ou bien un architecte d'intérieur, un graphiste et un artiste. On voit beaucoup cela, et évidemment c'est assez malin. Cette logique de la très petite entreprise ou du très petit studio qu'on crée collectivement.

Je ne voudrais ni caricaturer ni stigmatiser ce qui se passe en France, mais je pense qu'il y a un certain nombre de choses où l'on aurait quand même intérêt à venir voir ici, ce qui se passe, pour en prendre une petite partie et puis relativiser, traiter cela autrement avec le génie français qui est grand. Mais je pense que sur un certain nombre d'aspects, très précis et pragmatiques, les français feraient bien de venir voir comment cela

fonctionne en Suisse.

Ce n'est pas le seul endroit ; ça m'avait beaucoup frappé il y a déjà dix ans, aux Pays-Bas. C'était formidable de voir comment les diplômés des écoles néerlandaises étaient d'emblée en lien avec les structures professionnelles, avec des réseaux de collectionneurs, de petits collectionneurs mais encore une fois, qui créent tout un contexte favorable. C'est un peu bête de le dire comme ça, mais évidemment c'est aussi là une situation où les très petits ruisseaux font les grandes rivières...

Quand dans une ville de la taille de Genève, on a deux cent collectionneurs, même très modestes, qui vont consacrer moins de 10 000 francs par an à leur collection, eh bien ça produit quand même un effet significatif sur la ville, notamment pour les jeunes artistes. Et puis cela est relayé par quelques autres qui ont des ambitions toutes différentes, puis par les institutions et c'est la co-présence, la solidarité de fait de tous ces acteurs tous différents et complémentaires qui est importante et qui permet, au final de créer une situation un peu plus favorable.

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC VÉRONIQUE YERSIN



Véronique Yersin, née en 1975 à Genève. Chargée de collection au Cabinet des Estampes. Tutrice de mémoires en Bachelor à la Haute École d'Art et de Design de Genève.

Programmatrice de l'espace Forde à l'Usine, mandatée de 2008 à 2010 aux côtés de Madeleine Amsler et Laurence Schmidlin.

**Entretien avec Véronique Yersin par Léonor Rey,
En présence de Vincent Coppey
Jeudi 30 avril 2009, Genève.**

LR La culture alternative semble plus développée à Genève, malgré la disparition de nombreux squats d'artistes. Quelles sont les raisons d'une telle singularité?

VY Il y a plusieurs raisons à cela, mais aussi plusieurs questions dans ce que tu viens de dire. Genève n'a jamais été une ville alternative en soi, ça vient de Suisse allemande. Et avant la Suisse alémanique, ça vient quand même des pays nordiques, on va dire des Pays-Bas.

On a eu une longue discussion à ce propos la semaine dernière avec les fondateurs de Forde, Alexandre Bianchini et Fabrice Gygi, car on fait le catalogue des 15 ans qui retrace toute l'existence de la galerie Forde. Et ils m'ont tous expliqué la même chose. Moi j'étais trop jeune à l'époque pour savoir, mais je retranscris ce que l'on m'a expliqué. Mais ils ont tous les deux, pour des raisons différentes et personnelles, voyagé en Suisse alémanique. Avant que l'Usine n'ouvre, à Genève il y avait État d'Urgence, un collectif qui s'était créé et qui était aussi très lié à la Suisse alémanique. Ils étaient dans une maison qu'ils avaient intitulée le Fiasco.

Parce qu'en Suisse alémanique, depuis un moment, les artistes occupaient des caves, par exemple pour faire des bars ou des concerts ou encore toutes sortes de choses, mais les occupations pouvaient durer cinq minutes comme cinq jours. Ça se déplaçait très vite. Et puis c'est venu de la Suisse alémanique vers Genève, avec un décalage de quelques années quand même.

Donc ce n'est pas né à Genève, et puis surtout, déjà quand en Suisse alémanique il y avait tous ces mouvements là, en Hollande il y avait déjà beaucoup de choses qui se passaient et depuis très longtemps. Ce sont des mouvements qui sont venus d'ailleurs et qui sont descendus, en termes géographiques, jusqu'à Genève. Et puis après, État d'Urgence a décidé de faire du bruit. Ils avaient besoin de lieux, ils avaient besoin d'endroits, et puis je ne sais pas comment le dire autrement mais ils ont foutu le bordel dans cette ville. Ils ont dit : "Maintenant, nous, on veut qu'il y ait de la vie, on veut qu'il y ait du concert, on veut pouvoir sortir la nuit".

Tout ça s'est passé à Zürich il y a 25, 30 ans. Les bars fermaient à 23 heures, ce n'était pas comme maintenant. Tu pouvais aller dans les clubs

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC VÉRONIQUE YERSIN

après, mais à 23 heures il n'y avait plus rien. Donc ça s'est vraiment constitué autour des artistes, des plasticiens et des musiciens, il y avait beaucoup de gens du théâtre aussi. Et tous ont commencé à faire des choses dans la rue, en se disant : "Puisqu'on ne peut pas les faire ailleurs, on va les faire dehors, et puis quand on aura trouvé des lieux et qu'on aura l'autorisation de les faire, on les fera à l'intérieur mais pour l'instant, on les fait dehors".

Et c'est à ce moment là que tous ces gens qui étaient en Suisse alémanique et qui ouvraient de façon sauvage des lieux, sont descendus - il y a toujours eu cette connexion entre Genève et Zürich - et ont commencé à faire ça à Genève. Je n'y étais pas mais on m'a toujours raconté ça comme quelque chose de fascinant. C'était très vivant, mais c'était aussi lié à l'alcool.

LR C'était en quelle année tout ça?

VY Il y a 20 ans. On fête cette année les 20 ans de l'Usine. Et donc tu ouvrais des bars, et les gens venaient se parler, venaient dire : "Il y a ça comme problème" ou "Moi je ne trouve pas de lieu pour ça". Plein de groupes se créaient comme ça.

Par exemple, Alexandre Bianchini avait créé avec Nicolas Rieben un espace qui s'appelait Coop dans un squat de junkies, avec des mecs explosés par terre, des seringues de partout. Puis ils ont pris un des appartements et ils ont décidé que c'était un centre d'art. C'était une bataille et c'était vraiment punk. Ce n'était pas seulement une bataille entre la ville, les autorités et les politiciens, mais c'était aussi entre les gens. Donc il y avait une espèce d'effervescence où les gens se retrouvaient ensemble pour discuter des choses, mais en même temps ils étaient prêts à se tirer dans les pattes pour le premier qui ouvrirait un appartement. Si tu ouvrais un appartement par exemple et que tu décidais que c'était une galerie d'art, que tu te la jouais à la punk et que tu mettais un vague petit cadenas, le lendemain, il se pouvait très bien qu'un groupe qui faisait du théâtre avait cassé ton cadenas et avait décidé que ce n'était pas à toi mais à eux. Donc il y avait vraiment une lutte permanente, une prise de pouvoir systématique. Et tout ça s'est constitué comme cela.

Et à un moment donné, il y a un politicien libéral qui a dit : "Maintenant on leur donne l'Usine, ça suffit là". Mais c'était vraiment ça, c'était : "Vous allez arrêter de foutre le bordel dans cette ville". Et cette histoire de l'Usine a alors vraiment débuté par une manifestation-performance qui a justement été initiée par Alexandre Bianchini. Eux étaient encore à l'école des

Beaux-Arts ou bien venaient de sortir, et il n'y avait plus de lieux, plus rien, donc ils ont commencé à faire une invitation du genre "Faites une performance". De manière institutionnelle ils ont pris la carte de Genève ils ont fait des lieux comme ça, puis ils ont dit : "On va faire une promenade - ou une manifestation tu comprends ça comme tu veux - puis dans chaque lieu il y a une performance mais tu peux aussi faire des performances dans la manifestation". Et ils ont sillonné la ville. C'était une manifestation qui n'a pas dégénéré du tout, il n'y a eu aucune violence. Mais par contre ils ont occupé la ville avec l'art en disant : "Nous on n'a pas de lieux, on sort de l'école et il n'y a rien". Tous les gens du théâtre, de la danse, des arts plastiques étaient là. Et au début beaucoup de gens ont voulu boycotter cette manifestation, parce qu'ils disaient que c'était nul, que c'était une idée à la con. Mais Alexandre Bianchini a défendu son projet en disant : "Effectivement c'est nul, mais par contre si on ne le fait pas, si on ne dit pas qu'on est là, l'enjeu est là, c'est qu'on n'a pas de lieu. Ce n'est pas «C'est génial de faire une promenade dans la ville avec des performances tous les 100 mètres». Alors soit vous participez, et à ce moment là vous faites partis de ces gens qui disent qu'il y a un problème dans cette ville et qu'on a besoin de lieux, soit vous ne participez pas, mais c'est votre problème. Effectivement le concept lui-même est un peu mignon, mais c'est le seul moyen de dire qu'on a besoin de choses." Du coup, ça a fait que tout le monde s'est dit qu'il avait raison. Et c'est le lendemain de cela que ce politicien a dit : "Prenez l'Usine". L'Usine à l'époque était désaffectée, tout autour c'était des terrains vagues, il n'y avait pas toutes ces barres d'immeubles, il n'y avait rien. Et c'était un peu glauque. Et hop, État d'Urgence a investi l'Usine. Alors là ça a été la guerre. C'était "qui avait quoi?". Alexandre Bianchini, Nicolas Rieben et tous ces gens qui faisaient partis des arts plastiques, ont dit : "C'est grâce à nous qu'on a eu cet endroit, donc on prend le Débit d'eau". Le Débit d'eau à l'époque c'était le Zoo dans toute son intégralité, autrement dit deux fois et demie l'espace actuel, et ça a été : "Ça c'est la galerie d'art. En bas au rez-de-chaussée, c'est la musique. Et le reste, débrouillez-vous". Après des tas de gens sont arrivés en clamant : "J'ai besoin d'un atelier". C'était une bataille, car plus tu défonçais de portes, plus c'était à toi. Et ce grand Débit d'eau devait être une galerie d'art avec un bar pour financer la galerie. Ils ont fait une exposition avec un artiste qui avait fait des peintures, qui avaient été piétinées, lancées par les fenêtres absolument immédiatement! C'était devenu en quelques semaines le plus grand lieu de débit de boisson de la Suisse. Assez vite le bar a suppléé la galerie. Donc après ils ont essayé de faire une section,

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC VÉRONIQUE YERSIN

en mettant des grilles, dans une partie du bâtiment en disant : “Ça c’est la galerie. Après les grilles c’est le bar”, mais ça n’a pas du tout fonctionné. Ça faisait huit ans qu’Alexandre Bianchini se battait avec Fiasco et Coop ; Nicolas Rieben était arrivé assez fraîchement donc il n’était pas trop épuisé ; il y avait des gens comme Sydney Stucki qui avait créé la Régie - qui était aussi un lieu d’art dans un autre squat - ; et puis des tas de gens qui gravitaient autour de ce groupe. À ce moment là ils se sont dit : “Nous on arrête, on fait un bar on laisse tomber l’art ça suffit”. Et là ce sont trois filles qui ont répondu : “Non on fait un espace artistique”, donc elles ont conservé cet espace avec les grilles dans le Débit d’eau et elles ont appelé ça Aphone, où elles ont fait quelques expositions. Elles se sont battues de façon différente, sur un plan politique. Elles sont arrivées avec les gens du Spoutnik, le cinéma qui existait déjà au Fiasco, le théâtre et la danse. Et elles ont réussi à avoir une subvention de la ville qu’ils se sont partagés. Et quand elles ont eu la subvention, Nicolas Rieben et Alexandre Bianchini, ceux qui avaient initié le projet, se sont dit : “Mais c’est une plaisanterie. Nous on a fait tout le boulot depuis huit ans, on s’est fait chier, on était dans les rues, on a ouvert les squats, on a essayé de travailler là-dessus, donc c’est à nous que ça revient.”

Alors la guerre a continué, c’est-à-dire que Nicolas Rieben, qui avait son atelier en face de Forde, savait que les gens qui étaient ici, à savoir un studio d’enregistrement, étaient en train de périlcliter, donc il a appelé Alexandre Bianchini et puis ils sont rentrés là-dedans, ils ont pris la subvention mais vraiment “Ça c’est à nous et ça c’est notre lieu”. Ça n’a pas été facile pour les trois filles qui avaient créé Aphone, mais c’était par contre assez évident pour le reste de l’Usine que ça leur revenait, du fait qu’ils avaient tellement donné pendant ces huit années.

Et à ce moment là, ils se sont dit qu’il leur fallait quand même quelqu’un d’un peu grande gueule, et ils se sont dit : “Fabrice Gygi!”. Ils s’étaient rencontrés aux Arts Décoratifs. Ils l’ont donc appelé et lui ont proposé de continuer l’aventure avec eux, ce qu’il a accepté. Donc ils étaient les trois comme cela et c’était assez fort, parce qu’évidemment Fabrice Gygi, lui, était videur à l’Usine, barman au Débit d’eau - et c’était de là d’où venait tout l’argent - ; Alexandre Bianchini avait travaillé depuis huit ans avec État d’Urgence, Fiasco et Coop ; et Nicolas Rieben était très engagé dans toute la politique du lieu. À eux trois ils définissaient la stratégie parfaite. Et quand ils ont passés cette porte, ils ont fait mettre une serrure qui est toujours là d’ailleurs, une serrure d’appartement italien. Mais cette serrure est importante car elle a donné lieu à une scission entre l’Usine et Forde, car comme c’était punk et qu’on occupait les choses, tu ne met-

tais pas une serrure. Aujourd'hui ce n'est plus comme ça mais à l'époque, c'était le lieu le plus nickel de la Terre. Étant très perfectionnistes, ils ont monté tous les murs, c'était tout neuf et tout blanc. Ils ont refait le sol, et c'était la galerie, le white cube absolument parfait. Et c'était leur espace donc ils avaient une clef.

Ils ont tenu un an, un an et demi, puis ils étaient épuisés et ils se sont dit : "Nous après tout ce n'est pas notre travail d'être commissaires d'exposition", et c'est là qu'ils ont cherché des gens pour pouvoir reprendre l'espace, et que tout de suite, ils se sont dit : "Ça ne doit pas rester dans les mains d'une seule personne sinon ça meurt". Ils ont mis en place ce système où toutes les une année et demie, ça devait changer. Après c'est monté à deux ans. Les deux personnes qu'ils ont choisies étaient des gens d'institution. C'était Lionel Bovier et Christophe Chérix, tous deux travaillaient dans des musées et des écoles d'art. Et ils faisaient le contre-pied à ce que eux avaient fait. Ça ne s'est pas fait en douceur, mais quand ils sont arrivés, ils ont vraiment compris une chose. Comme ils le leur ont expliqué : "C'est à vous", ils ont vraiment dit : "D'accord c'est à nous. Vous n'avez vraiment plus rien à dire, dans un an et demi on discutera de qui aura l'espace à nouveau, mais pour l'instant on fait ce que l'on veut dedans." Ils étaient suffisamment droits pour dire : "C'est comme ça que vous l'avez voulu, c'est comme ça qu'on le fait". Et c'est comme ça que ça a marché. Après ça ils l'ont donné à quelqu'un d'autre, et c'était pareil, après 2 ans il fallait partir, et depuis 15 ans c'est comme cela que ça fonctionne.

LR Et quels étaient leurs engagements envers de la jeune création artistique et particulièrement envers la scène suisse?

VY Ça n'a jamais été de défendre uniquement l'art local. Quand ils ont fait leur programmation, ils ont particulièrement travaillé avec la France et l'Angleterre ; Lionel Bovier et Christophe Chérix, avec les États-Unis. Mais par contre il y avait quelque chose d'important dans leur idée, et qui perdure encore aujourd'hui d'ailleurs de façon un peu magique, c'était de lier en tout cas les artistes qu'ils invitaient à la scène genevoise.

LR De quelle façon?

VY Les artistes en général ici, à Genève, viennent souvent, ou au vernissage, ou après. Et tu peux facilement les appeler, si par exemple tu penses que ce serait bien qu'ils rencontrent tel artiste même juste pour parler. Donc ça c'est quelque chose qu'ils ont toujours souhaité garder, mais c'est aussi parce que ce sont des artistes qui ont créé l'espace. Et puis pratiquement tous les mandats ont été liés aux écoles d'art, que

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC VÉRONIQUE YERSIN

ce soit à Lausanne ou à Genève, ou à Zürich comme à Bâle. Ce n'est pas que l'on privilégie cela, mais si c'est possible, on le fait. Si ça nous semble suffisamment bien, on les invite. Mais ce n'est pas tourné uniquement vers la Suisse.

LR Tu disais que vous aviez un lien avec les écoles d'art. Localement avec la Head de Genève, comment cela s'est-il concrétisé?

VY Déjà j'enseigne là-bas. Et il y a toujours eu un lien parce que par exemple, quand Christophe Chérix était programmateur de Forde, il était en contact avec les artistes entre guillemets reconnus ou institutionnalisés, qui eux enseignaient ou intervenaient de temps en temps aux Beaux-Arts. Et c'est Sylvie Fleury qui est venue un jour ici et qui leur a dit : "Vous devriez aller voir un collectif qui s'appelle KLAT." Et ils étaient à l'école. Alors ils sont allés les voir et effectivement ils ont aimé, les ont exposés une fois, et après ça ce sont les KLAT qui ont eu le mandat.

LR Donc ce sont souvent des artistes qui font la programmation?

VY Ce sont d'autres artistes, on discute. Moi maintenant je suis dans les ateliers des artistes aux Beaux-Arts, donc je me rends compte de ce qui se passe. On en invite deux là par exemple en septembre, et on en invite un autre en octobre qui vient de finir l'Ecal à Lausanne. Par contre on n'a pas une vocation de ne faire que ça, mais le lien a toujours existé.

LR Comment choisissez-vous vos artistes? Comment procédez-vous?

VY À Forde tu ne peux pas choisir tes artistes autrement que pour une raison basique : parce que leur travail te plaît. On n'a aucun but commercial, on n'est pas dans une économie de marché, on n'est pas en train de se demander si ça va se vendre ou pas, donc c'est vraiment lié uniquement au choix du goût. Et il y a des milliers de choses que l'on pourrait montrer, et il y a des milliers de gens qui nous demandent des choses. On est obligés de sélectionner, et de se dire : "On a deux ans pour montrer des choses, ça, on le veut, on le fait". C'est purement et simplement parce que ça nous plaît.

LR Par exemple pour Adam Rabinowitz (exposition en cours, NDRL) comment ça s'est passé? Tu le connaissais d'avant, tu avais vu une exposition de lui, comment l'as-tu rencontré?

VY Je l'ai rencontré dans un bar. Et après il m'a proposé de venir voir son atelier, j'ai dit oui, j'ai aimé son travail et voilà. Mais ça aurait pu faire que je n'aimais pas son travail et on aurait continué à boire des bières et

c'est tout!

LR Comment un espace comme Forde survit-il à Genève?

VY Grâce à la subvention. On a une subvention unique de la ville de Genève qui est de 70 000 francs par année. Une fois qu'on a rétribué à peu près tout ce qu'on doit à l'Usine, pour l'entretien, la permanence, pour toutes sortes de choses, il nous reste à peu près 60 000 francs. C'est une subvention qui est versée en quatre parties par la Ville de Genève et qui, au départ, était de 50 000 francs et qui a été augmentée il y a je dirais cinq ou six ans. Et avec cet argent tu fais vraiment ce que tu veux, dans le sens où les programmeurs peuvent percevoir un salaire s'ils le veulent, qui ne doit pas dépasser 2000 francs par mois. Mais si tu ne veux faire qu'une seule exposition ou 58, c'est ton droit mais tu n'as que cet argent.

LR Et est-ce qu'il y a une clause qui dit que vous ne pouvez pas demander de l'argent ailleurs?

VY Dans les statuts de l'Usine tu ne peux pas demander de l'argent en dehors, sauf cas exceptionnel. Le cas exceptionnel par exemple serait les 20 ans de l'Usine.

LR Parce que du coup l'Usine réunit plusieurs associations c'est bien ça?

VY Toutes les associations qui sont réunies au sein de l'Usine. Et il y a une permanence, mais là on parle de comment gérer les poubelles!

VC Mais si un artiste vient dans la galerie Forde, est-ce qu'il est libre de trouver des subventions pour son travail?

VY Oui tout à fait. Mais c'est assez rare que ça se passe, parce que souvent notre programmation se fait petit à petit mais surtout rapidement. Souvent on prévoit les choses un mois avant voire trois semaines avant, donc le temps que l'artiste demande une subvention, que le dossier soit fait... Quand c'est prévu suffisamment à l'avance on peut s'organiser comme cela, mais sinon c'est assez difficile pour la personne que tu invites de réussir à trouver les fonds à temps.

LR Il me semble qu'il y a un autre lieu alternatif sur Genève, Duplex. Est-ce qu'il y en a d'autres aussi?

VY Il y a des tas de lieux. Il y a la UECA, qui est l'abréviation de l'Union des Espaces Culturels Autogérés. Ça a été créé il n'y a pas très longtemps,

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC VÉRONIQUE YERSIN

à la suite de la fermeture d'Artamis.

LR Et du coup ces lieux là fonctionnent sur le même principe de financement donné par la ville?

VY Non alors en tout cas eux pas du tout. Duplex n'ont pas de subvention, ils ont juste le lieu.

LR Vous êtes en lien avec ces lieux là et avec les squats d'artistes?

VY Alors il n'y a plus vraiment de squats d'artistes.

LR Disons qu'il reste l'Usine Kugler, qui est devenue des ateliers transformés...

VY Oui voilà, ce sont des ateliers transformés. Mais sinon il n'y a pas les squats d'artistes comme tu les avais il y a 15 ans. Ça, ça n'existe plus. En lien, oui, parce qu'on connaît tous ces gens et chacun va voir ce que l'autre fait. C'est tout petit cette ville. Mais les institutions, je ne peux pas dire cela autrement parce qu'on n'est plus dans la période punk, ne sont pas liées. On ne fait pas de choses ensemble.

LR Vous vous considérez comme une institution à Forde?

VY Aujourd'hui, 15 ans après, tu ne peux pas dire autre chose. Et puis ça dépend ce que tu entends par alternatif.

C'est un lieu indépendant on va dire. Comme le comité n'a pas de droit de regard à part sur les comptes, chaque programmateur fait vraiment ce qu'il entend. Tu auras une ligne sur deux ans, mais il n'y aura pas de décision de ne faire que de la performance, ou que de la sculpture ou encore que des installations, puisque ça change tout le temps de programmateurs.

LR J'entends peut-être plus institution par le Mamco par exemple, toi-même tu travailles au Cabinet des Estampes, même si vous travaillez peut-être moins avec les jeunes artistes contemporains...

VY Beaucoup moins oui.

LR Et je me demande s'il y a une certaine tension entre ces lieux là et les lieux comme ici, indépendants?

VY Il n'y a pas de tension. Nous on a besoin d'aide pratique et matérielle, parce que cette subvention n'est pas énorme. Donc dans ces institutions, que ce soit le Cabinet des Estampes, le Mamco, le Musée d'Art et d'Histoire, le Centre d'Art Contemporain, ou le FMAC, on connaît des

gens qu'on peut contacter et qui nous aident beaucoup, par exemple en nous prêtant du matériel. Ils nous prêtent des socles parce que nous ça ne nous sert à rien de dépenser de l'argent pour construire des socles, pour les peindre et ensuite les jeter, parce qu'on en aura toujours besoin d'un autre à un moment donné. Donc on emprunte des cadres, des socles, des projecteurs. Du coup on n'a pas besoin de les louer, parce que ça empiète trop sur notre budget.

C'est plus une aide qu'une compétition. Un des rôles de Forde dans une ville comme Genève ne devrait justement pas être de faire compétition à ces institutions. Et un des travaux de Forde et de ses programmeurs est de faire connaître l'art contemporain aujourd'hui et le travail des gens qui sont là. Et puis après, si les institutions suivent derrière et que ça leur plaît, tant mieux. Mais tu ne peux pas créer ce lien s'il ne se fait pas naturellement.

LR Parce que je pensais à l'association Act-art qui rassemble plusieurs galeries montées contre le Mamco et certains propos de Christian Bernard sur les artistes qui y sont montrés...

VY Nous on n'a pas de problème avec ça. Ni avec le Mamco, ni avec Christian Bernard, ni avec les galeries. Mais parce qu'on ne vend pas. Si on vend des choses, ça regarde l'artiste et l'acheteur.

LR Le Mamco ne vend pas non plus...

VY Non, par contre nous on n'a pas de subvention aussi énorme que celle du Mamco, et surtout on n'a pas quatre étages de plus de 1000m2 chacun! (rires) Évidemment ce qui distingue Forde de beaucoup des institutions dont on vient de parler, c'est qu'on n'a pas de chef, donc il n'y a pas de direction. Ce sont des programmeurs et c'est uniquement horizontal. L'Usine pareil, théoriquement. À Forde nous on est deux, il y a Madeleine et moi, et il n'y en a pas une qui est cheffe de l'autre. Donc chez nous ça va. Mais au sein de l'Usine c'est, en gros, qui a la plus grande gueule, qui braille le plus vite et le plus fort.

LR Que penses-tu de la politique culturelle de Genève par rapport à l'art contemporain?

VY C'est mal ce qui se passe. (rires) Je suis particulièrement déçue et attristée de la politique culturelle à Genève. Je suis attristée de savoir que la semaine passée, on nous envoie huit propositions de l'État sur "Comment défend-t-on le statut de l'artiste?", et pour moi, ça sort de nulle part. Je n'ai pas compris quand les débats ont eu lieu pour ces proposi-

tions, pourquoi on veut tout à coup signer ces propositions qui sont vraiment rose pâle, pas rose fushia. Ce sont huit propositions qui sont toutes des consensus. Il n'y a dans aucune de ces propositions, quelque chose de très clair sur le statut de l'artiste plasticien qui pourrait vraiment servir de point de départ à une discussion. Comme d'habitude, à Genève, ça part d'un truc rose pâle, et qui va être encore pire que rose pâle, dilué dans de la peinture blanche pendant je ne sais pas combien d'années encore, jusqu'à ce qu'on arrive à un texte qui devrait servir au statut de l'artiste plasticien.

LR Ces courriers disaient quoi exactement?

VY Ce sont donc des propositions où il s'agit d'"inscrire la création dans le corps législatif de Genève". "Trouver de nouvelles ressources pour la création", donc "qui paie quoi, pourquoi?". "Créer un outil d'analyse informatique du financement culturel", là on va tomber évidemment dans toutes ces histoires de fiches de projet. Il y a je-ne-sais-pas-qui qui va décider qui donne de l'argent à qui, et là je suis toujours assez fascinée par les comités, que ce soit municipaux ou cantonaux. Ce sont des gens que tu ne vois jamais, ni dans les vernissages, ni après. Donc tu ne discutes pas avec eux, ils ne connaissent pas les artistes, ils ne sont jamais dans les ateliers, et ce sont des espèces de rats de bibliothèque qui tout d'un coup, lisent un dossier et sont censés distribuer oui ou non de l'argent pour les gens.

Et je trouve ça absolument scandaleux que ces gens qui décident à qui donner de l'argent ne se bougent pas plus. Et quand tu leur dis cela en face, que tu es vraiment non seulement dépitée mais déçue, ils te répondent que leur emploi du temps ne leur laisse pas le temps de le faire. Ça c'est vraiment plus que scandaleux pour moi, parce qu'il se passe beaucoup de choses à Genève, il y a beaucoup de choses à voir mais il faut prendre le temps de voir cette situation là. Et je ne comprends pas pourquoi ces gens là, tu ne les vois jamais. C'est pour moi quelque chose qui n'est pas normal. Il n'y a personne dans cette ville qui incarne vraiment cet intérêt et qui pourrait défendre tout ça en voyant des choses, qui pourrait avoir une idée, une vision. Alors maintenant une personne comme ça, ce serait mal, il en faudrait cinq, six, dix, et que ça crée vraiment des débats, que tous ces gens là aient cette vision.

Quand je dis vision, c'est une vision de la ville et de ce qui s'y passe, puis c'est une vision de "qu'est-ce qu'on défend et pourquoi on le défend?", et pas "Est-ce que le dossier a été fait correctement? Est-ce que ça rentre dans les critères de : vous êtes un espace sans profit, oui. Vous

commémorez quelque chose? Mais alors nos subventions ne rentrent pas pour les commémorations...". Tout ça ne fonctionne pas à mon sens. Parce que cette vision est inexistante. Et finalement ils reçoivent des dossiers, des flyers, des invitations, mais il leur manque la partie essentielle qui est d'aller voir les gens et voir ce qui se fait. Et ça c'est une chose qui aujourd'hui, à Genève, est beaucoup trop morcelée, et ce genre de procédures n'arrangent rien. Alors qu'il faille déterminer un peu mieux les statuts d'un artiste - qu'il soit intermittent du spectacle ou plasticien - c'est nécessaire. Mais que ça soit de nouveau rose pâle, ou finalement ce n'est pas signé, on ne sait pas qui a fait tout ça. Je sais qu'il y a une artiste dans l'histoire, sinon je ne sais pas, il y a des gens de la culture. Et pour décider quoi? On ne sait pas. Donc ça, moi c'est quelque chose qui me gêne beaucoup dans cette ville. Si tu fais le test pendant un mois, de regarder ce qui se passe et d'aller voir tout ce qui t'intéresse, par curiosité, tu n'es pas souvent chez toi, ce qui est bien je trouve.

Mais si on revient à ce qu'on a dit au tout début, avec État d'Urgence en disant que c'était vraiment des gens qui voulaient créer des choses, qui avaient pris possession des lieux, de la ville et de la rue, aujourd'hui pour moi, vingt ans plus tard, c'est l'inverse. Comment ça se fait que ça soit l'État ou la ville qui déterminent ce genre de choses alors qu'on va demander aux acteurs principaux de remplir des bouts de papier pour faire des choses? Et ça, vingt ans plus tard, ce n'est pas normal.

Aujourd'hui le but de la Ville de Genève c'est de fermer l'Usine parce que ça fait trop de bruit. Et il y a vingt ans État d'Urgence disait : "Il faut faire plus de bruit car on n'a pas de lieux". C'est ce qui s'est passé pendant ces vingt années, mais à un moment donné, il y a quelques années on a décidé de fermer les squats. La politique a changé, Daniel Zappelli a décidé de fermer tous les squats pour rendre Genève propre. Et aujourd'hui, Pierre Maudet décide d'interdire l'affichage par exemple, tu ne peux plus gratuitement annoncer tes événements avec le fameux scotch de carrossier qui avait été autorisé ces dernières années, mais c'est un exemple parmi tant d'autres. C'est une réglementation permanente, sur comment tu peux annoncer les choses, pourquoi tu les fais, à quelle heure, où... Qui va au sens inverse de tout ce qui a été fait il y a vingt ans.

VC ... Et on a un magistrat qui est un ancien squatteur...

LR En plus ! Donc il y a quand même une certaine hypocrisie...

VY Je ne sais pas s'il y a une hypocrisie, mais en tout cas il y a quelque chose de très mou. Il y a une sorte de mollesse.

ANNEXES : ENTRETIEN AVEC VÉRONIQUE YERSIN

VC ... et des soubresauts de temps en temps qui se font en réaction à des coupures de budget.

LR Et par rapport au statut de l'artiste plasticien justement, du fait que tu côtoies pas mal d'artistes, comment l'envisagerais-tu?

VY Ça c'est une question difficile. Sincèrement je ne sais pas quoi répondre aujourd'hui. Je dirais qu'il y a dix ans ça se passait, mais plus aujourd'hui. C'est-à-dire que les institutions, les commissaires d'expositions, les conservateurs, qui avaient entre guillemets le pouvoir d'acheter les oeuvres, de soutenir, c'était de nouveau des gens qui avaient de vraies visions, ils étaient très à l'écoute de ce qui se passait, de la ville, des artistes qui occupaient cette ville, et ce soutien se faisait en fait naturellement par ces gens. Il y avait un vrai lien entre tout ça, à travers les musées, à travers les écoles. L'école d'art par exemple venait visiter les musées, on faisait des cours, ils venaient voir les collections, on ouvrait les dépôts.

En fait c'est une chose assez simple : il suffit que les directeurs d'institutions s'intéressent suffisamment au travail des jeunes artistes ou même des artistes plus âgés, et qu'ils rendent visite aux ateliers, à l'artiste, voir où il en est, ce qu'il fait, même si ce n'est pas pour faire une exposition. Mais de suivre tout ça, d'acheter une pièce à droite à gauche, et de faire vivre cette scène. À partir du moment où il n'y a plus ce travail qui est fait par ces directeurs d'institutions ou par ces conservateurs, il y a un trou. Il reste à l'artiste de demander une subvention ou de demander une bourse et c'est tout. Ou d'attendre d'être repéré par une galerie.

Mais moi sincèrement et comme ça spontanément, je suis plutôt contre. Alors pas contre un système étatique qui reconnaîtrait un statut à l'artiste plasticien, mais je suis contre le fait que l'État se charge des artistes. Pour moi ça c'est faux. Par exemple ce que la ville est en train de faire avec le Musée d'Art et d'Histoire, de ne créer que des postes administratifs avec des chefs de projet qui auraient chacun leur tour un projet d'exposition mais qui ne sont plus attachés à l'institution, qui ne font plus le travail entier qui doit être lié aux collections, aux artistes vivants, aux artistes jeunes qui arrivent, et de faire vivre tout ça ensemble, ce sont des visions. Donc ce sont des gens qui sont là pendant un temps, et puis après si ça change de directeur ou de conservateur c'est une autre vision, et c'est tant mieux, car c'est le but du jeu.

Mais si l'État s'en mêle, pour moi c'est très faux. Parce que tu tombes dans un système d'administration où les gens ne savent pas quoi défendre, qui donnent certes de l'argent pour une raison X ou Y mais de nou-

veau sur dossier. La façon dont ils décident à qui donner de l'argent, ce sont de nouveau des personnes qui ne sont plus au centre même de la création, c'est-à-dire qu'ils sont censés être en lien permanent avec les artistes et les acteurs culturels. Et surtout c'est à mon avis le seul moyen de soutenir les artistes, en étant avec eux, sans pour autant leur tenir la main comme une maman mais en allant voir ce qu'ils font, en parlant avec eux, en critiquant s'il faut critiquer, en les soutenant s'ils ont besoin de soutien. Ne serait-ce même que d'aller voir un accrochage, ou de dire pourquoi c'est bien ou pourquoi c'est mal. Moi c'est ce type d'engagement là, à mon sens, qui fonctionne. Il doit être en place dans une ville par des gens, et il en faut beaucoup des gens comme ça, pas une seule personne. L'intérêt, le soutien, ça se passe, c'est pas du tout facile mais ça se passe.

LR Comment vois-tu la jeune scène suisse sur la scène internationale? Parce que moi j'ai l'impression qu'il y a une bonne visibilité des artistes suisses, en tout cas par rapport aux artistes français qui restent très nationaux...

VY Oui en tout cas il y a beaucoup d'artistes français à Genève! Ils transitent à travers le Mamco. Parce que Christian Bernard est très tourné vers la France. Sinon je trouve que techniquement les artistes suisses sont très bien représentés. C'est dans la ville même, à Genève, où ça ne fonctionne pas.

LR C'est étonnant que ça fonctionne mieux pour eux à l'extérieur qu'à l'intérieur! Nous c'est l'inverse, ça fonctionne mieux à l'intérieur qu'à l'extérieur...

VY Je ne sais pas si je peux vraiment me prononcer, mais en tout cas, ça fait quand même un moment que je travaille à Genève, et je peux vraiment pointer le dysfonctionnement dans cette ville. À l'extérieur je peux attester de certains noms qui sont présentés, j'entends telle et telle personne qui sont exposées de ci de là et qui sortent de la Suisse et c'est bien, car ils ne sont pas forcément déjà très connus. Ça oui, ça se passe.

REMERCIEMENTS

Vincent Coppey
Tindaro Gagliano
Jean-Pierre Greff
Frédéric Khodja
Beat Lippert
Luc Mattenberger
William Saadé
Alexandra Schüssler
Tony Simões Relvas
Eric Winarto
Véronique Yersin