UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Article scientifique | Article | 2022

Published version | Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

# The impact of covid-19 on the art worlds

Naef, Patrick James; Birchler, Bastien

**How to cite**

NAEF, Patrick James, BIRCHLER, Bastien. The impact of covid-19 on the art worlds. In: journal of the Swiss Anthropological Association, 2022, vol. 27, p. 40–57.

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:160158

© The author(s). This work is licensed under a Creative Commons Attribution (CC BY)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0

# L'IMPACT DU COVID-19 SUR LES MONDES DE L'ART

*Patrick Naef, Bastien Birchler*

**Résumé**

Cet article explore l'impact de la pandémie de Covid-19 sur les « mondes de l'art » (Becker 1988) à Genève, la seconde ville de Suisse. L'objectif principal est de déterminer si la pandémie a radicalement reconfiguré les mondes de l'art, ou si cette crise sanitaire n'a fait que renforcer des tendances existantes, à savoir la logique marchande qui sous-tend les milieux artistiques et la nécessité toujours plus importante pour les artistes de développer des capacités entrepreneuriales. En prêtant attention aux discours des artistes et des responsables d'institutions culturelles, cette étude se focalise sur deux périodes : une première faisant suite à la première vague de Covid-19 en été 2020, puis une seconde se déroulant après la deuxième vague au printemps 2021.

**Mots-clés :** *Covid-19*, *art*, *culture*, *transformation*, *crise*, *Genève*

## THE IMPACT OF COVID-19 ON THE ART WORLDS

**Abstract**

This article looks at the impact of the Covid-19 pandemic on the "art worlds" (Becker 1988) in Geneva, Switzerland's second largest city. The main objective is to determine whether the pandemic has radically reconfigured the art worlds, or if this health crisis has merely reinforced existing trends, namely the market logic that underlies the art sector and the ever-increasing need for artists to develop entrepreneurial capacities. By examining the discourses of artists and cultural institution managers, this study focuses on two periods: the first one following the first wave of Covid-19 in the summer of 2020, and a second one taking place after the second wave in the spring of 2021.

**Keywords:** *Covid-19*, *art*, *culture*, *transformation*, *crisis*, *Geneva*

DOI 10.36950/tsantsa.2022.27.7777
© 2022 This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 License. (CC BY-NC-ND 4.0)

## Introduction

En Suisse, les espaces d'expression artistique – théâtres, cinémas, musées, galeries et salles de concert – ont cessé leurs activités principales pendant de nombreux mois en raison de la crise générée par le Covid-19, en mars 2020. Les pouvoirs publics ont dû fournir des mécanismes de soutien financier à de nombreux artistes et acteurs·trices culturel·le·s pour pallier leur soudaine perte de revenus. Ces mesures, comprenant en particulier des financements directs, des prêts à taux préférentiel ou des aides aux loyers, ont évolué au cours de la crise. Elles ont été accueillies de manière contrastée par les intéressé·e·s, notamment en raison des conditions qu'elles impliquaient et des tâches administratives qu'elles engendraient.

Dans cet article, nous nous proposons d'explorer l'impact de cette pandémie sur les « mondes de l'art » (Becker 1988) en prêtant attention autant aux discours des responsables d'institutions qu'à ceux des « artistes ordinaires » (Perrenoud et Bois 2017). En nous focalisant sur le cas de Genève, la deuxième ville de Suisse, l'objectif principal est de déterminer si cette pandémie a transformé les conventions de coopération dans les mondes de l'art, ou si elle n'a fait que renforcer des tendances existantes, à savoir la logique marchande qui sous-tend les milieux artistiques (Menger 2003, Perrenoud et Bois 2017, Cordier 2007) et la nécessité croissante des artistes de développer des capacités entrepreneuriales (Bureau et Shapiro 2009). Durant la crise, les artistes ont en effet été fortement incité·e·s par les pouvoirs publics à innover – « à se réinventer » – en misant notamment sur les nouvelles technologies et l'hybridation de leur offre (proposition des expressions artistiques à la fois en présentiel et virtuel). Cette pression à reconfigurer sa pratique – amenée par des adaptations dans l'aide publique – a souvent été contestée par des artistes exerçant à Genève.

Dans le cadre de ce numéro spécial sur l'engagement et la co-création en anthropologie, cette analyse vise également à mettre en lien le domaine de la recherche académique et les mondes de l'art : elle est menée conjointement par un anthropologue impliqué dans la promotion culturelle, et un artiste formé en anthropologie. Chercheur à l'université, Patrick Naef est aussi co-fondateur de l'*Association pour la Reconversion Vivante des espaces* (ARVe)[1]. Cette association née en 2008 promeut une réflexion sur les transformations urbaines à Genève. Son objectif principal est de contribuer à une vie culturelle dynamique en œuvrant notamment à la reconversion de friches urbaines en lieux d'expression artistique. L'ARVe gère actuellement deux sites à Genève : la buvette *À la Pointe* (orientée principalement sur l'expression musicale depuis 2010) et le centre socio-culturel *KZERN* (une ancienne caserne militaire reconvertie en 2021 en espace de création et d'expression artistique). Bastien Birchler propose, pour sa part, une pratique artistique mettant en jeu création sonore et vidéo. Il fait, de plus, partie de l'association *L-Sud* qui fédère et regroupe des artistes à Genève depuis 2005. Sa formation universitaire en anthropologie et sa pratique artistique l'ont amené à développer une recherche hybride, combinant les approches des sciences sociales et des outils plus propres aux milieux artistiques. Dans ce contexte, il a cofondé en 2009 l'association *EnQuêtes_Plateforme d'anthropologie*[2], qui vise à promouvoir l'anthropologie hors de

[1] http://www.arve-ge.ch/

[2] https://www.en-quetes.ch/

l'académie et en lien avec la cité. L'objectif principal de cette association est l'organisation d'événements et la réponse à des mandats, essentiellement pour des collectivités publiques. Une grande partie des résultats présentés dans cet article sont issus d'une recherche mandatée par la Ville de Genève à cette association. Des résultats complémentaires ont également été récoltés neuf mois plus tard, lors d'une table-ronde organisée par la commission *Interface* de la Société suisse d'ethnologie.

## Méthodes

L'étude au centre de cette contribution s'intitule : *Consultation des acteurs·trices culturel·le·s ayant été subventionné·e·s en 2020 dans le secteur culturel des arts vivants autour de l'impact et des perspectives liés à la crise du COVID 19* (Birchler 2020). Elle a été mandatée par le département de la culture et de la transition numérique de la ville de Genève. Comme son titre l'indique, elle a consisté en une consultation parmi les acteurs·trices culturel·le·s genevois·e·s ayant été subventionné·e·s en 2020 et actif·ve·s dans le domaine des arts vivants (théâtre, danse, performance) et, dans une moindre mesure, du cinéma. Cette consultation visait à rendre compte des perceptions de ces acteurs·trices – artistes, organisateurs·trices d'activités culturelles, responsables de lieux culturels – relatives à la crise sanitaire. L'objectif était d'évaluer ses conséquences sur leur activité, notamment sur les perspectives qui se dessinaient pour l'avenir. Cette enquête était le fruit d'une approche mixte qualitative / quantitative : 17 entretiens de type qualitatif ont été réalisés avec des acteurs·trices sélectionné·e·s par les mandant·e·s (représentatifs pour eux·elles de la scène culturelle qu'ils·elles contribuent à promouvoir) et un questionnaire a été envoyé à 270 acteurs·trices culturel·le·s. Nous avons adressé aux interviewé·e·s des questions similaires. Nous avons ensuite procédé à une analyse des réponses par catégorie de discipline artistiques (danse performance, théâtre, musique, cinéma et arts visuels). Nous avons finalement mené des analyses croisées en comparant les résultats par catégories. Les catégories « musique » et « théâtre » étaient largement sur-représentées et à l'inverse la catégorie cinéma et arts visuels était largement sous-représentée. Cette consultation a été réalisée du 1er août au 30 septembre 2020, alors que la Suisse vivait une période de relative détente avec une levée partielle des mesures de restrictions sanitaires.

La seconde partie de cet article vise à explorer la façon dont les représentations des artistes et des acteurs·trices culturel·le·s ont évolué neuf mois plus tard, suite à la deuxième vague. Une table ronde a été proposée, dans le cadre des débats publics organisés le 19 mars 2021 en vue de la réalisation de ce numéro spécial de TSANTSA. Cinq actrices et acteurs culturels[3] ont ainsi participé à cette discussion ; trois d'entre eux·elles avaient été consulté·e·s lors de l'étude menée par *EnQuêtes_Plateforme d'anthropologie.* L'objectif initial était de réunir plus

[3] Natacha Koutchoumov (co-directrice de la Comédie), Isabelle Gattiker (directrice du FIFDH-Festival du film et forum international sur les droits humains), Albane Schlechten (directrice de la Fondation romande pour la chanson et les musiques actuelles), Stéphane Morey (secrétaire général de l'Association romande de la production audiovisuelle) et Nicolas Chapoulier (metteur en scène et directeur artistique de la compagnie Les trois points de suspension et du collectif 3615 Dakota). Les trois premières ont également été consultées lors de la première étude, au contraire des deux derniers qui ont uniquement participé au groupe focal.

d'acteurs·trices pour une meilleure représentativité, malheureusement les restrictions imposées au début de l'année 2021 ne permettaient pas de rencontres en présentiel. Cette journée de présentations et débats publics a donc été organisée sur *zoom*. Il a de ce fait été décidé de limiter pour ce débat la présence à cinq intervenant·e·s[4]. Il était pertinent pour nous de réunir quelques personnes ayant participé à la première consultation. Nous avons ensuite cherché un équilibre entre les hommes et femmes, et enfin, nous souhaitions que les disciplines artistiques au centre de l'étude soient représentées. Nous avons également choisi de convier un représentant du domaine des « arts de la rue », dans lequel les artistes ont depuis longtemps mis au centre de leur pratique le fait de se produire en dehors des espaces prévus (les salles de spectacles), notamment en extérieur, ou de concevoir des spectacles à jauges réduites. Ces deux points se retrouvent au centre des réflexions sur la manière de réorganiser le spectacle vivant en temps de crise sanitaire. Enfin, une analyse de contenu, liée principalement aux médias suisses-romands et aux réseaux sociaux a été conduite tout au long de l'étude.

## Pas de culture, pas de futur

Howard Becker désigne comme « les mondes de l'art », « les réseaux de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres » (Becker 1988, 22). L'artiste se trouve ainsi au centre de réseaux de coopération. Tout ce qui n'est pas réalisé par l'artiste – défini comme celui qui exerce l'activité cardinale de l'œuvre – doit être accompli par d'autres acteurs·trices. Pour Becker, ceux-ci sont indispensables à l'aboutissement de l'œuvre. Ces réseaux, ou chaînes de coopération, sont composés par exemple des ingénieurs du son qui contribuent à la réalisation d'un morceau de rock ou des imprimeur·euse·s qui permettent au poète·esse de diffuser son œuvre. Au sein de ces réseaux, l'État et ses représentant·e·s jouent également un rôle fondamental. Dans cette contribution, nous nous concentrerons sur la manière dont les pouvoirs publics ont adapté leurs politiques de soutien dans un contexte de crise pandémique, ainsi que sur la réponse de certain·e·s artistes à ces ajustements. Nous nous intéresserons à la perspective de celles et ceux que Perrenoud et Bois (2017, 5) qualifient « d'artistes ordinaires » : « [Celles et ceux] qui ont en commun de n'être ni riches (relativement au marché professionnel sur lequel ils exercent) ni célèbres. » Les auteur·e·s soulèvent la question de la place de ces artistes ordinaires dans les « champs » composés par les mondes de l'art, déterminés par des rapports de pouvoir et de concurrence, diverses formes de légitimité et des rapports de domination. Dans un contexte de crise, il s'agit ainsi de déterminer quels sont celles et ceux dont l'intérêt réside dans la conservation des hiérarchies et quels sont celles et ceux qui cherchent à les subvertir (Perrenoud et Bois 2017, 6), en interrogeant la manière dont la pandémie peut créer de nouvelles légitimités et de nouvelles conventions·

Si la crise de Covid-19 a entrainé l'adaptation de certaines conventions en matière de soutien public, ces ajustements ont généré d'importantes critiques. Au cours du premier tri-

[4] Les interlocutrices et interlocuteurs interrogé·e·s dans la première partie de cette contribution sont anonymisé·e·s, alors que celles et ceux interrogé·e·s dans la deuxième partie sont nommé·e·s.

mestre de l'année 2021, les milieux culturels et artistiques suisse-romands ont en effet alerté à plusieurs reprises les pouvoirs publics concernant les dégâts causés par les fermetures, jugeant les mesures de soutien insuffisantes. Le 10 février, la *Task Force Culture Romande* qui regroupe les faîtières et associations professionnelles rapporte les résultats d'un sondage réalisé auprès de 513 personnes et près de 270 entreprises entre mi-décembre 2020 et fin janvier 2021. Selon la *Task Force*, 43 % des artistes et acteurs·trices culturel·le·s craignent de devoir quitter leur profession pour des raisons financières (AROPA 2021). Dans ce contexte sinistré, plus de 100 associations et espaces d'expression artistique ont ensuite diffusé une lettre ouverte intitulée *No Culture No Future*[5], demandant notamment la simplification des démarches administratives liées aux indemnités, un calcul des allocations de pertes de gain plus adapté aux besoins des indépendants et la réouverture progressive des espaces d'expression artistique au public. La diversité des mondes de l'art en termes de disciplines (théâtre, musique, cinéma, etc.), de rôles (interprètes, acteurs·trices, artistes, organisateurs·trices, technicien·ne·s, etc.) ou encore de statuts (indépendant·e·s, salarié·e·s, intermittent·e·s[6], etc.) implique selon les pouvoirs publics un important niveau de complexité dans la mise en place de mesures de soutien. Par exemple, pour le conseiller fédéral en charge de la santé et de la culture Alain Berset, les lenteurs administratives sont avant tout liées à la nature « polymorphe » de la culture et des arts : « Il y a énormément de réalités et de situations différentes, donc il est particulièrement compliqué – dans le cadre d'une crise comme celle que nous vivons – de pouvoir répondre à cette immense diversité. »[7] Dans une série de notes de recherches réalisées pour le *Zurich Centre for Creative Economies* (ZCCE), Grand et al. (2020a, 2020b) ont réalisé un travail exploratoire sur les conséquences de la pandémie sur les milieux artistiques en Suisse. Ils ont mis en évidence des situations extrêmement hétérogènes, démontrant également la complexité mise en jeu par des demandes de soutien très diverses. Pour eux, les conditions économiques et sociales des artistes sont différentes de celles du reste de la population; elles mettent en jeu des conséquences spécifiques en temps de crise :

> *[Les artistes] apparaissent par d'autres aspects de leur vie professionnelle comme plus singuliers. Avec un mélange d'institutions culturelles subventionnées et d'entreprises créatives privées, le secteur est déjà très atypique par rapport au reste de l'économie. Mi-public, mi-privé, il se caractérise également par des entreprises de taille souvent plus modeste que dans le reste de l'économie, un plus grand pourcentage de salariés à mi-temps et un salariat plus jeune. Par ailleurs, un pourcentage plus important d'auto-entrepreneurs ou de salariés «intermittents» rémunérés au cachet caractérise ce secteur.* (Grand et al 2020, 5)

[5] No culture, no future. 2021. « La lettre ouverte ». [https://noculturenofuture.ch/].

[6] S'il n'existe formellement en Suisse pas de statut d'intermittent·e du spectacle comme en France, il existe bien un statut prenant en compte les temps de travail intermittent·e·s de certaines catégories de travailleurs·euses. Celles·ceux-ci sont considéré·e·s comme salarié·e·s en Contrat à Durée Déterminée (CDD) au bénéfice de l'assurance chômage.

[7] Mesot Lorène. 2021. « Indemnisation rétroactive et intermittents, le Conseil fédéral fait un geste pour la culture ». Heidi News. [https://www.heidi.news/culture/les-aides-financieres-pour-les-acteurs-culturels-enfin-ameliorees].

Ces artistes (ordinaires) seraient ainsi associé·e·s à un statut d'exceptionnalité. Cette vision de l'artiste ordinaire s'écartant de la norme a toutefois été remise en question par certain·e·s auteur·e·s qui dénoncent un hiatus entre les représentations collectives de l'art et les pratiques réelles (Perrenoud et Bois, 2017, 11) : « L'artiste ordinaire s'écarte donc de la norme qui veut qu'un artiste soit exceptionnel mais il est pourtant le cas majoritaire, cherchant à exister, à ‹sortir du lot›, mais vivant et construisant sa carrière dans la condition banale d'un métier. » Selon Perrenoud et Bois, dans le contexte français, cette rhétorique permettrait de légitimer les détracteurs·trices du soutien public aux artistes tel que le régime d'intermittence ou l'assurance chômage. Sur le régime administratif des artistes en Suisse, l'un d'eux exprime par exemple un important sentiment de précarité :

> *On pourrait salarier les artistes, plutôt que les mettre toujours au chômage, ça reviendrait moins cher. C'est de la torture administrative, de tenir les gens aussi longtemps comme ça… Même les danseurs du Grand théâtre sont moins bien payés que les musiciens, avec des contrats renouvelés tous les ans, même s'ils travaillent depuis dix ans.*

Dans ce contexte de précarité croissante et suite aux mobilisations décrites plus haut, le Conseil Fédéral a modifié l'ordonnance « Covid-19 culture » le 31 mars 2021 : des indemnisations rétroactives ont été prévues pour les professionnel·le·s de la culture pour des pertes enregistrées à partir du 1er novembre 2020 ; le soutien financier a été élargi aux intermittent·te·s; les conditions pour bénéficier de l'aide d'urgence ont été assouplies. Précédemment, durant l'année 2020, le gouvernement fédéral avait soutenu les milieux culturels à hauteur d'environ 280 millions de francs, alors que les cantons avaient versé 110 millions pour indemniser l'annulation de manifestations[8].

## Après la première vague : détente et inquiétude

Une grande partie des données ethnographiques inclues dans cet article ont été récoltées durant la période suivant le confinement le plus strict qu'a connu le pays entre les mois de mars et de juin 2020. Durant l'été, les espaces fermés ont été rouverts et la vie sociale a repris son cours. Dans le domaine de la culture et des arts, la situation s'est également détendue et de nombreuses salles de spectacle ont rouvert. La Suisse est un des seuls pays en Europe à autoriser ses clubs de nuit à ouvrir durant l'été 2020. En revanche, un grand nombre de festivals sont annulés au vu des restrictions encore en vigueur (ceci essentiellement en raison des jauges limitées). Certains d'entre eux ont par la suite tenté de se transformer pour se conformer aux exigences sanitaires, à l'image du Paléo-Festival de Nyon dont les organisateurs·trices ont imaginé pour l'édition 2021 le concept de « 45ème parallèle ». Le festival devait être étalé sur un mois avec une taille et une capacité réduite. Toutefois, en mars 2021, le concept est abandonné en raison d'un degré d'incertitude trop élevé.

[8] Voir Mesot 2021.

Ainsi, si l'été 2020 est toujours marqué par la présence de la pandémie, la confiance reprend quelque peu. En dépit de signaux alarmants annonçant une deuxième vague, l'ambiance est à la détente. Après un printemps au cours duquel la population a eu pour consigne d'éviter à peu près tout contact, durant l'été, la population est à nouveau autorisée à célébrer collectivement. Cependant, du côté des artistes interrogé·e·s dans cette recherche, un sentiment de méfiance et d'inquiétude prévaut. La pandémie a en effet contribué à mettre en lumière la précarité des milieux artistiques et culturels, qui fonctionnent avec des ressources et des réserves financières limitées. Une forte inquiétude est liée à la perspective de fermetures suivant l'évolution de la pandémie. Les prévisions sont assez alarmistes, faisant planer l'ombre d'une reconversion forcée de nombreux artistes. La question de l'aide publique est au centre des préoccupations. Durant cette phase, les artistes interrogé·e·s (subventionné·e·s en 2020), sont généralement satisfait·e·s des mécanismes de soutien mis en place et considèrent leur situation en Suisse comme relativement privilégiée en comparaison avec d'autres pays. Une grande partie d'entre eux·elles se plaint toutefois de la complexité de l'accès aux aides. Dans ce contexte de crise, des interlocuteurs·trices ont mentionné un haut degré de solidarité dans le secteur avec de nombreux échanges et partages d'informations. Une des conséquences majeures qu'a eu la pandémie sur l'activité dans les milieux culturels et artistiques a été l'interruption brutale des possibilités de voyage en raison des nombreuses fermetures de frontières. Malgré cela, les personnes interrogées et en particulier celles travaillant dans l'organisation culturelle (coordination, programmation, etc.) ont plutôt eu tendance à développer leurs échanges grâce aux outils numériques (*zoom* et autres plateformes permettant des web-séminaires, web-conférences, web-meeting, etc.).

Questionné·e·s sur les éventuels bénéfices de cette crise, certain·e·s mettent en avant des impacts positifs sur le plan de la création, à l'image de cet artiste qui déclare : « Il y a eu comme un effet de vérité ». Le Covid en balayant tout, tout ce qui était prévu, tout ce qui était en cours, vient d'une certaine manière balayer *«* les projets un peu bancals, pas tellement justes, pas tellement investis ... Il y a une nécessité de lutter pour ce à quoi on tient vraiment *»*. D'autres rapportent des bénéfices d'ordre plus structurel, notamment l'opportunité de repenser l'économie de la culture en prenant plus en compte les enjeux écologiques (limitation des transports par exemple). Une artiste souligne ainsi :

> *Le système actuel n'est pas viable. Prendre un avion tous les trois jours pour aller jouer devant trente personnes au fin fond de la Russie, ce n'est plus possible [...] Il y a une nécessité de prise de conscience de la part des pouvoirs publics.*

Cependant, cette vision de la crise en termes d'opportunités ne fait pas l'unanimité : en effet, la grande majorité des personnes interrogées, au contraire, tend à considérer cette crise uniquement comme une catastrophe pour ce milieu déjà précaire.Le problème du manque de reconnaissance de la création de certain·e·s acteurs·trices dans les chaînes de coopération qui caractérisent les mondes de l'art est également épinglé à plusieurs reprises :

*Quand un écrivain écrit une phrase, il donne dix métiers autour de lui. Comment ça se fait que les dix métiers, à un moment, donnent l'impression à l'écrivain qu'il n'est rien ? L'auteur·e est le plus petit dénominateur commun de la chaîne du livre, alors que c'est grâce à nous que le livre existe. [...] L'économie culturelle vient de l'artiste, c'est pas l'inverse.*

Comme plusieurs autres, cet artiste alerte sur ce qu'il conçoit comme problème structurel du milieu artistique. Becker l'a souligné, autour du créateur de « l'œuvre cardiale », gravite une multitude de métiers. Ainsi, un danseur interrogé ajoute : « on fait une très belle carrière dans la culture si on est administrateur ou programmateur, c'est un peu plus dur en tant qu'artiste. » Ces critiques de la part des artistes interrogé·e·s illustrent le fait que le domaine de la création dans les arts, qui finalement ne représente qu'une partie des métiers constituant les mondes de l'art, souffre d'un défaut chronique de reconnaissance alors qu'il serait la partie la plus essentielle – ou « cardinale » – de ces chaînes de coopération. Une artiste, musicienne cette fois, prend l'exemple du festival de Jazz de Cully pour insister sur la culture comme faire-valoir d'une multitude d'autres activités économiques « quand Cully est annulé, c'est pas juste quelques musiciens déjà pauvres qui trinquent mais c'est toute une économie, des hôteliers aux paysans en passant par les vignerons ».

La pandémie a également accentué le fossé entre celles·ceux qui ont plus ou moins de notoriété, d'expérience ou de compétences administratives. Les artistes devenant de plus en plus hétéronomes (Perrenoud et Bois 2017) dans un contexte où le soutien public est loin d'être illimité, la précarité de nombreux artistes s'est accrue de manière dramatique. Déjà dans les années 1980, Becker (1988) mettait en lumière les mécanismes bien déterminés qui servaient à faire le tri, tels que l'orientation des subventions ou la reconnaissance des académies : « Dès lors que les artistes ont des dons particuliers, qu'ils fournissent un travail jugé particulièrement important pour la société et obtiennent de ce fait des privilèges exclusifs, il convient de s'assurer que seuls ceux qui possèdent vraiment le talent requis accèdent à cette situation privilégiée. » (Becker 1982, 41) La compétition pour les aides publiques – comme la précarité de nombreux artistes – n'est bien sûr pas apparue avec la pandémie. Des auteur·e·s comme Cordier (2007) dans le contexte du cirque, ou Menger dans le domaine de l'art de manière générale (2003), ont déjà démontré les adaptations constantes des artistes aux contraintes croissantes du capitalisme, ainsi que l'inégale répartition des aides. Toutefois, dans le contexte pandémique, le tri en vue de légitimer la considération de tel travail ou telle œuvre, selon les mots de Becker, comme « important pour la société » est d'autant plus drastique. Au sein de cette compétition croissante pour l'accès aux ressources, comme pour certain·e·s profesionnel·le·s de la restauration et du commerce, la hiérarchisation des secteurs d'activité est ainsi fortement critiquée par les milieux artistiques. Le terme « non-essentiel » est vu comme un qualificatif blessant et insultant. Les médias, les artistes et les acteurs·trices culturel·le·s ont par exemple questionné l'ouverture des pistes de ski face à la fermeture d'autres lieux comme les théâtres, cinémas ou salles de concert. Le chroniqueur culturel du journal *Le Temps* pose ainsi la question au début de l'année 2021 : « Le ski est-il plus essentiel

que la culture ? »[9] Également remis en question, le fait que des salles de concert ou de cinéma soient considérées comme plus risquées que les grands magasins restés ouverts[10].

Que ce soit dans les mondes de l'art, ou plus généralement dans ceux du travail, la pandémie a dramatiquement renforcé les tensions générées par les différents « registres de valeurs » (Heinich 2009), dictant ce qui peut être considéré comme essentiel, digne de conservation ou de soutien. Un artiste déclare ainsi :

> *Tenir les artistes, c'est comme tenir les flics ou les pompiers : on les déploie quand on en a besoin. On n'est pas un courant alternatif, on est une force vive. Pourquoi ils font pas des enquêtes sur la place des artistes avant le Covid ?*

Dans ce contexte de répartition inégale des ressources, Heinich (2009) a souligné à quel point la notion de « capital culturel » proposée par Bourdieu (1979) était fondamentale pour déterminer la légitimité ou non de chacun dans les mondes de l'art, mais surtout la manière dont cette légitimité pouvait être volatile et contextuelle. La critique du « non-essentiel » résonne également dans certains des propos recueillis dans cette recherche. Un organisateur de manifestations déclare par exemple : *«* Aujourd'hui, la culture n'est plus soutenue pour elle-même, par les politiques. Elle est approchée de manière utilitariste, instrumentalisée pour l'innovation, par exemple le lien social ou autres thématiques porteuses du moment*»*. Cette critique renvoie aussi au rôle de « l'artiste intervenant » introduit par Bureau et Shapiro (2009) qui décrivent une redéfinition du travail de l'artiste avec l'importance croissante de son rôle dans l'intervention et la médiation sociale. Pour ces auteures, cette tâche traditionnellement dévolue aux animateurs·trices, éducateurs·trices et travailleurs·euses sociaux·ales est devenue l'une des composantes d'une majorité des disciplines artistiques. L'accroissement des activités de ces « artistes pluriels » (Corsani et Lazzarato 2009; Bureau et Shapiro 2009) remet ainsi en question leur autonomie : « L'artiste se trouve placé dans une situation de double contrainte : il est évalué par les financeurs sur son utilité sociale, mais jugé par ses pairs sur sa valeur artistique » (Bureau et Shapiro 2009, 15).

Comme dans d'autres secteurs lourdement affectés par la crise, il est également vu comme primordial de trouver un juste équilibre entre l'urgence sanitaire et sociale. Il importe pour de nombreux·se·s artistes et représentant·e·s des milieux culturels de ne pas se limiter à une perspective purement biomédicale, une conception fortement promue par les analyses des médias durant cette période post-première-vague (Cattacin et al. 2020). Une organisatrice de manifestation demande par exemple de « procéder à un arbitrage entre urgence sanitaire et sociale et faire de cette question une priorité. [...] 50 ou 100 personnes réunies dans un même lieu, la différence est colossale ». De plus, elle insiste sur la nécessité de la culture comme cruciale au fonctionnement démocratique d'une société : « Il est essentiel que les gens puissent se rencontrer, débattre, sinon, il y a un vrai risque que le débat se radicalise, comme on peut

[9] Gobbo Stéphane. 2021. « Non, je ne skie pas ; On peut s'entasser au pied des remontées mécaniques, mais pas aller à 50 dans une salle de spectacle, masqués et espacés. Le ski est-il plus essentiel que la culture ? ». Le Temps [https://www.letemps.ch/opinions/non-ne-skie].

[10] Rossel Natacha. 2021. « Le sentiment d'incompréhension est de plus en plus fort ». La Tribune de Genève. [https://www.tdg.ch/le-sentiment-dincomprehension-est-de-plus-en-plus-fort-973529714007].

le voir avec l'émergence de la cancel culture ». Pittet (2020) a récemment questionné l'utilité de l'art en temps de crise sanitaire et il voit la socialisation comme une de ses fonctions principales : « La culture ou l'art constitue un formidable moteur de rassemblement, de liens entre les individus, de partage émotionnel et un terreau d'identité culturelle » (2020, 15). Pour Fuentes (2020), même en temps de Covid, pour les humains « ne pas être social n'est pas une option »; c'est quand les individus sont isolés que les pires choses arrivent. La crainte de la disparition de la culture dite « vivante » face notamment, au divertissement proposé par les plateformes de *streaming* représente déjà un enjeu majeur après la première vague. Un·e des interlocuteurs·trices affirme par exemple : « c'est ce qui a maintenu tout le monde vivant pendant cette période ». Et un·e autre ajoute : « Les gens ne se rendent pas compte que la culture, c'est de l'art, et c'est tous ces métiers qui sont en péril qui font qu'on a pu rester à lire des livres, regarder des films, ne pas devenir fou en étant enfermé·e·s chez nous ».

L'explosion des plateformes de *streaming* pendant la pandémie a suscité de nombreux débats. En Suisse, Grand et al. (2020b, 2) soulignent par exemple qu'elle a amené un grand degré de confusion pour les financeurs·euses : « Des organisations innovantes se repositionnent avec de nouvelles offres digitales. La situation semble confuse et les points de vue et les analyses sont contradictoires; des concepts habituels, tels les financements publics pour la culture ou d'industries culturelles s'embrouillent. » Le rôle des plateformes numériques est aussi décrit comme central sur le plan international dans un projet mené par l'UNESCO à la fin de l'année 2020. Dans le cadre du programme *Resiliart* (UNESCO 2020), plus de mille artistes et professionnel·le·s de la culture ont partagé leur histoire et proposé des recommandations. Dans ce contexte, Ernesto Ottone, le sous-directeur général pour la culture de l'Unesco s'est montré très critique vis-à-vis des gains importants engendrés par les plateformes numériques et le peu de compensations envers les auteur·e·s : « La même année où il y a le plus d'utilisation des réseaux sociaux pour diffuser la culture est aussi l'année où les artistes ont perçu le moins de droits d›auteur » (Ottone 2021). Le représentant de l'UNESCO a également remis en question cette vision des outils numériques comme étant la meilleure solution pour les milieux culturels en cette période de pandémie, rappelant que 48 % de la population mondiale n'a pas accès à Internet (Ottone 2021). Une crainte importante est également exprimée par les acteurs·trices culturel·le·s à Genève quant à l'accessibilité de la culture :

> *Il y a un vrai risque pour la démocratisation s'il y a besoin de réserver en ligne, prévoir, être équipé technologiquement, c'est un questionnement sur l'accessibilité à la culture, alors que beaucoup de travail a été fourni en ce sens ces dernières années (sensibilisation, médiation, chèques culture, accès handicapés…).*

Les préoccupations liées à l'accessibilité et à l'accueil du public sont souvent présentées en contraste avec l'importance croissante du rôle des outils numériques, et plus particulièrement des plateformes de *streaming*. En Suisse et ailleurs, Grand et al. ont détaillé ce qu'ils qualifient de « succès insolent des plateformes digitales ». Pour ces auteurs, les plateformes de *streaming* font figure d'exception dans cette crise :

La culture cherche à se réinventer de manière accélérée. Toutes les personnes interrogées, comme nous l'avons remarqué, partagent le même point de vue : la crise du Covid-19 va accé-

lérer la digitalisation de la culture. De nouvelles habitudes de consommation s'installent, qui resteront, pour une part, après la crise (Grand et al. 2020b, 14).

Les résultats de Grand et al. (2020a, 2020b) récoltés principalement en Suisse, mais aussi dans le reste du monde, font écho à certains commentaires dépeignant la crise comme une opportunité de développement pour la digitalisation de la culture. La vision de la crise comme une opportunité, entre autres grâce aux outils numériques, ne fait en revanche pas l'unanimité dans les milieux culturels et artistiques genevois. Si plusieurs interlocuteurs·trices affirment que la découverte d'outils numériques leur a permis d'optimiser l'organisation de leur travail artistique, peu d'entre eux·elles les intègrent dans leur pratique même de création. Encore moins dans le domaine des arts vivants où la réorientation numérique est parfois considérée comme un dévoiement : « le spectacle vivant, c'est pas très vivant à distance. » De nombreux témoignages mettent ainsi en exergue le rôle de la culture comme instance majeure de socialisation, favorisant les brassages. La responsable d'un lieu dédié à la performance parle de « la petite salle de quartier qui sert de lien social, notamment aux personnes âgées ».

Enfin, les acteurs·trices culturel·le·s interrogé·e·s mettent en avant les défis liés à l'adaptation aux mesures sanitaires. D'une part, le fait de devoir mettre en œuvre les protocoles stricts découlant de ces dernières est vécu par nombre d'entre elles·eux comme un fardeau. Certain·e·s ont préféré ne pas jouer ce rôle du tout : « Si c'est pour faire ça, je ne fais pas ». D'autant plus dans un contexte où les restrictions dans les milieux culturels et artistiques sont perçues comme injustes par rapport à d'autres secteurs de l'économie. D'autre part, une certaine lassitude se ressent concernant la mise en œuvre des protocoles sanitaires vus comme antinomiques avec la pratique des arts vivants. « C'est impossible de faire du théâtre comme ça » ; « Laissons tomber, ça vaut pas la peine » ; « L'art, s'il peut pas être libre de s'exprimer complètement, c'est inutile de le faire, faisons une pause ». Poursuivre ses activités dans de telles conditions est particulièrement questionné dans le domaine de la danse. Les danseurs·euses dénoncent ainsi plus fréquemment l'incompatibilité entre leur pratique et les normes de distanciation. Certain·e·s parmi les acteurs·trices interrogé·e·s se demandent même s'ils·elles vont continuer à exercer leur métier : « Est-ce que j'ai envie de continuer ce métier si les conditions deviennent aussi antinomiques avec le métier ? »

## Après la deuxième vague : réinvention et résistances

En 2021, le gouvernement fédéral propose, dans le cadre de ses mesures de soutien au domaine culturel, des contributions pour « des projets de transformation ». L'objectif est double : d'une part offrir aux milieux culturels et artistiques des aides financières auprès des cantons pour des projets visant à opérer une réorientation structurelle et d'autre part leur faire gagner du public. Comme expliqué sur le site internet du Canton de Genève, ces dernier·e·s sont invité·e·s à trouver des stratégies pour s'adapter aux nouvelles circonstances liées à la pandémie. Un formulaire à destination des acteurs·trices culturel·le·s est basé sur deux objectifs : 1) la réorientation structurelle de l'entreprise culturelle; 2) la reconquête et l'acquisition de nouveaux publics. Les acteurs·trices culturel·le·s doivent notamment expliciter les indicateurs d'une adaptation réussie aux nouvelles circonstances; la manière de mesurer si ces objectifs

sont atteints; quelles sont les conditions à remplir pour renforcer la viabilité de leur entreprise. Les acteurs·trices interrogé·e·s après la deuxième vague se sont tous montrés très critiques vis-à-vis de ce document; plusieurs d'entre eux·elles le considérant comme une injonction à la « réinvention » : « C'est relou ce truc de se réinventer perpétuellement, j'entends bien, mais à la fois là on n'a pas le choix … ». (Nicolas Chapoulier, metteur en scène et directeur artistique de la compagnie *Les trois points de suspension* et du collectif *3615 Dakota*) Ce formulaire est remis en cause surtout pour le langage managérial adopté et sous tendu par une logique essentiellement économique. Pour les interlocuteurs·ices interrogé·e·s après la deuxième vague, c'est avant tout le modèle économique des milieux culturels que les pouvoirs publics cherchent à réinventer :

*Mais si seulement se réinventer, c'était une question créative […] de faire face à un nouveau monde. […] Mais en fait, se réinventer, c'est comment exister face à un parlement de droite. C'est un peu ça le problème de la difficulté à se réinventer. […] C'est ça que je trouve sournois avec ces projets de transformation. C'est qu'en gros on dit : «Y a moyen de se transformer, c'est super ! on est prêt à vous donner plein d'argent. Par contre il faudra se transformer comme ça hein ! Et en pensant bien à la rentabilité… En pensent bien à un modèle économique qui est bien comme ça…» Ce n'est pas une bourse à la réinvention la plus libre et la plus large possible où on fait confiance au fait que les artistes sont capables de réinventer un nouveau monde.* (Stéphane Morey, Secrétaire général de l'Association romande de la production audiovisuelle)

*Je suis atterrée par ce formulaire pour les projets de transformation. […] C'est exactement comme pour vendre une paire de baskets. C'est aussi la preuve par l'exemple extrêmement brutal qu'on a des interlocuteurs et interlocutrices qui ne comprennent pas ce qu'est l'art quoi ! Tout simplement. Donc ça fait un peu mal et moi j'ai très peur pour l'avenir et j'ai très peur d'un moment très sombre.* (Natacha Koutchoumov, co-directrice de la Comédie)

Les artistes critiquent le fait qu'ils·elles n'ont pas été consultés en amont. On leur demande de se réinventer en suivant une direction sur laquelle ils·elles n'ont pas leur mot à dire. En plus, cette réinvention est questionnée pour les difficultés qu'elle représente en termes pratiques et organisationnels. Juste après avoir bouclé le Festival du film et forum international sur les droits humains de Genève (FIFDH), Isabelle Gattiker, sa directrice, revient sur les défis de cette adaptation au contexte de crise :

*Je suis complètement essorée par ce festival, donc se réinventer c'est bien gentil, mais c'est inimaginable de l'extérieur ce que ça veut dire. […] Il faut rajouter cette couche de réinvention et ce que cela signifie en termes de management d'équipe. C'est-à-dire de vraiment trouver la foi. Avec des équipes qui se retrouvent à gérer des trucs techniques et super ennuyeux alors qu'ils ont été engagés pour faire de l'artistique. Ça c'est quelque chose qui n'est pas du tout pris en compte.*

Les acteurs·trices interrogé·e·s soutiennent également qu'ils ont déjà procédé à de nombreuses « réinventions ». Dès le début de la pandémie, elles·ils ont déjà été forcé·e·s à reconfigurer leurs pratiques en développant des contenus numériques ou en proposant des performances dans l'espace public, voire sur des balcons ou dans des appartements. Cette injonction à la réinvention est ainsi mise en perspective avec un manque de reconnaissance du travail produit, doublé d'une nécessité de constamment se justifier, de légitimer son utilité afin de « survivre » :

> *Ce qui nous pèse le plus c'est le fait que l'on doive se battre quotidiennement avec urgence face à des gens qui nous disent que c'est le moment de voir que votre modèle il ne fonctionnait pas dès le début… Qu'en fait, vous êtes au crochet de la société… Que si vous ne survivez pas… Tant pis… l'économie s'en portera peut-être mieux…* (Stéphane Morey, Secrétaire général de l'Association romande de la production audiovisuelle)

Stéphane Morey ajoute que si les actrices et acteurs culturel·le·s disposaient d'un soutien approprié, l'unique contrainte à gérer serait liée au rapport au public. Cela entraînerait une disruption au niveau de la création, mais qui serait « vivable » et permettrait d'inventer d'autres façons d'être créatif·ve·s : « Plutôt que de faire ça, j'ai l'impression de passer mon temps à lire des détails techniques des ordonnances fédérales et d'essayer de comprendre pourquoi la traduction suisse-allemande de ‹intermittent› c'est comme ça plutôt que comme ça. » De plus, la perception des bailleurs·euses et pouvoirs publics semble avoir fortement évolué entre la première et la deuxième vague. La directrice du FIFDH explique ainsi de quelle manière radicale le discours des partenaires et des milieux politiques ont changé entre l'organisation de l'édition 2020 et 2021 :

> *L'année dernière on s'est transformé en 48 heures, on est devenu digitaux. C'était : « Fou, bravo, génial, clap clap ! » Et cette année, c'était : « Oui c'est bien, mais de toutes façons vous aviez une année pour vous préparer, et puis tout le monde passe en digital, et vous n'êtes pas des pizzaiolos.*

Comme la directrice du FIFDH le souligne, « l'hybride » est devenu le mot magique, mais au final cela revient à organiser deux événements en un.

Certaines appréhensions et oppositions des milieux culturels et artistiques sont liées à une vision de la culture selon une approche et des critères purement économiques (indice de rentabilité, de durabilité, quantification des bénéfices supposés, etc.). Cette évaluation de la part des milieux politiques (dictée par une majorité promouvant une vision libérale sur un plan économique) est justifiée dans les discours par le contexte de crise. Cela dit, les milieux culturels semblent eux aussi traversés par ces tensions puisque les actrices·eurs culturel·le·s peuvent recourir eux·elles-mêmes à des discours écono-centrés. Quand certain·e·s acteurs·trices culturel·le·s mettent en avant le retour sur investissement que permet la culture

(« chaque franc investi rapporte X francs » souvent exprimé dans les médias), ils reprennent également un discours sous tendu par une logique économique.

Finalement, une dynamique positive qui semble s'être renforcée tout au long de la crise est liée à la solidarité entre les milieux culturels. Selon Albane Schlechten, la directrice de la Fondation romande pour la chanson et les musiques actuelles, la crise a permis une forte mobilisation et a contribué à créer un langage commun : « On n'a jamais autant échangé, on n'a jamais autant parlé, on n'a jamais autant essayé de construire ensemble sur ces valeurs communes. » Dans ce contexte, les outils numériques ont été important pour consolider une certaine solidarité dans les milieux culturels. Un outil comme *zoom* a contribué à ce que les faîtières continuent à se parler :

> *Mais en plus, la plupart de ces gens, je ne les ai jamais vus en vrai. J'ai l'impression de les connaître, que c'est mes potes, qu'on est proche, qu'on se soutient, qu'on s'écoute quand on est au plus bas du moral. […] C'est à la fois triste et merveilleux.* (Stéphane Morey, Secrétaire général de l'Association romande de la production audiovisuelle)

## Conclusion

L'objectif de cet article était d'examiner dans quelle mesure la pandémie a reconfiguré certaines conventions de coopération dans les mondes de l'art à Genève, principalement en termes de soutien aux artistes. Nous cherchions à évaluer si la crise du Covid-19 a contribué à transformer ces chaînes de coopération et à remettre en cause la manière dont les mondes de l'art sont articulés. Il s'agissait de déterminer si cette crise a entraîné une rupture dans les mondes de l'art ou à si elle a plutôt participé à renforcer une tendance existante. Nos résultats démontrent que si la pandémie a certainement créé un contexte inédit, les problématiques qu'elle entraîne pour ces artistes ordinaires ne sont pas nouvelles. Dans ce sens, la pandémie n'a pas – pour l'heure du moins – généré ce que Becker et d'autres conçoivent comme une révolution artistique. La nécessité pour les artistes de s'adapter à des logiques marchandes et capitalistes n'est pas apparue avec la pandémie. Bon nombre d'auteur·e·s (Menger 2003; Perrenoud et Bois 2017; Cordier 2007) ont déjà analysé le rôle d'entrepreneur que l'artiste doit assumer pour pérenniser sa pratique. Menger (2003) soutient notamment que le travail artistique est un avant-poste des marchés de l'emploi capitaliste, dans lequel les inégalités sont tolérées et même célébrées. Perrenoud et Bois (Perrenoud et Bois 2017, 29) ont également démontré à quel point les « injonctions à se réinventer » produisent immanquablement une grande majorité de « perdants » dans les mondes de l'art(Perrenoud et Bois 2017, 29). De plus, comme le constate Menger, qui voit dans les arts un laboratoire de la flexibilité, révélateur des transformations du marché du travail en général, l'observation des adaptations des politiques publiques de soutien aux artistes – ainsi que les réponses de ceux·celles-ci – peut encourager une réflexion sur l'évolution du monde du travail en général dans un tel contexte de crise. Les injonctions à l'innovation, l'hybridation des pratiques, ou l'augmentation du « travail invisible » (Cordier 2007, pour décrire les tâches bureaucratiques associées) sont

certainement des éléments pouvant être associés à d'autres champs professionnels touchés par la pandémie.

Dans cette analyse, nous partageons également le postulat, émis notamment par Becker (1988), Menger (2003) et Moulin (1999), stipulant qu'une pratique artistique professionnelle doit être étudiée comme un travail ordinaire. Il importe en effet de dépasser le mythe romantique qui situe l'artiste au-delà des impératifs imposés au reste de la société (Becker 1988). Comme tout travailleur ou travailleuse « ordinaire », l'artiste n'échappe pas aux contraintes économiques et politiques inhérentes à nos sociétés. Si ces considérations ont été démontrées bien avant la pandémie, la crise du Covid-19 a d'autant plus remis en question la liberté dont jouiraient les artistes eu égard à ces astreintes. De plus, si les artistes sont « ordinaires », nos résultats démontrent également que la pandémie a renforcé leur dimension « plurielle ». La crise a en effet significativement élargi le faisceau de leurs activités, de l'artiste « intervenant » (Bureau et Shapiro 2009) dont la pratique est de plus en plus mobilisée pour créer du « lien social », à celui de « porteur de projet » (Corsani et Lazzarato 2009) confronté à une augmentation de ses tâches administratives et bureaucratiques pour s'adapter à des demandes de soutien public toujours plus complexes.

Cette analyse rend également compte de l'importance des notions de « transition », de « transformation » ou de « (ré)invention », dans les discours de tous les actrices et acteurs impliqués, du monde politique à celui des artistes. Si une telle crise a été présentée comme une opportunité pour innover, notamment dans l'usage d'outils numériques, cette vision a toutefois été remise en question par un bon nombre d'artistes interrogé·e·s dans le cadre de cette étude. La pandémie contribue sans doute à certaines innovations, toutefois une reconfiguration des aides publiques centrée sur la transformation des pratiques artistiques génère des tensions. Ce qui a été assimilé par certain·e·s interlocuteurs·ices à une injonction à la transformation a mis en lumières des limites dans la collaboration entre artistes et pouvoirs publics. Au-delà du domaine artistique, Cattacin et al. (2020, 20) ont démontré les défis qu'impliquent une telle crise en termes de transformation, quand elles sont réussies, « non pas écrasantes, mais lentes, intégrées – dans le jeu de l'apprentissage, de l'expérimentation et du changement », ou au contraire liées « à des défis qui ne nous laissent pas le temps de les comprendre et d'expérimenter ». Comme Becker, nous soutenons ainsi que les innovations dans les mondes de l'art nécessitent l'intégration de tous·tes les participant·e·s : celles et ceux qui composent ces chaînes de coopération, à commencer par les contributeurs·rices financiers·ère·s, mais surtout les artistes eux·elles-mêmes. À Genève, le manque de participation des artistes dans la reformulation des aides publiques et dans les décisions liées au mesures sanitaires était une critique fréquemment formulée par ces dernier·e·s.

D'un point de vue méthodologique, cette analyse se basait sur une collaboration entre un artiste formé en anthropologie et un chercheur impliqué dans les mondes de l'art. Elle avait pour objectif de questionner la dichotomie sensible-sensuel / théorique-scientifique afin de permettre à ces disciplines de s'imprégner l'une de l'autre. Comme le souligne Citton : « C'est toujours un peu contre leur formation antérieure que l'artiste et le chercheur (‹ véritables › ! ...) dirigent leurs efforts : ils ne réussissent qu'après être parvenu à se dé-former » (2018, n. p.). Notre ancrage dans les mondes de l'art à Genève nous a permis d'entrer aisément sur ce terrain, en ayant une connaissance pratique du milieu. En effet, la participation dans une faitière

d'artistes ou la gestion de deux sites d'expression artistique en temps de crise nous ont amené de nombreux éléments contextuels pour saisir certains enjeux liés à l'impact d'une pandémie sur les mondes de l'art. De plus, l'intervention, de type recherche-action menée par Birchler, a l'avantage, en comparaison avec une approche plus académique, d'être extrêmement réactive. Les mandants réclament des données sur le court-terme; les protocoles d'enquêtes se mettent en place rapidement. Un avantage supplémentaire est l'accessibilité des rapports produits à un grand nombre de personnes. En revanche, cet effort d'accessibilité ne va pas sans certaines limites. Il faut produire des versions toujours plus courtes afin que des décideurs·euses puissent en prendre connaissance promptement. En s'éloignant des standards académiques, on y perd en rigueur scientifique. En outre et par définition, cette réactivité a pour corollaire un manque de recul.

Finalement, l'évolution constante du contexte sanitaire et politique démontre l'importance d'analyser ces situations à différents moments de la crise. Cette contribution met ainsi en lumière la manière dont certaines représentations et pratiques des artistes, mais aussi certaines de leurs contraintes, ont évolué entre les périodes qui ont suivi la première et la deuxième vague. Un des interlocuteurs mentionnait par exemple le fait que si au début de la pandémie on ne faisait que retarder les événements, après la deuxième vague on passait aux annulations pures et simples. Il prévoyait ainsi une explosion de projets en 2022, à l'image d'un bouchon qui saute, « comme ces libraires qui reçoivent tous ces journaux de confinement ». D'un autre côté, les annulations de plus en plus fréquentes généraient pour beaucoup la crainte d'un monde « post-Covid » dans lequel seules les grosses institutions survivraient. Enfin, que ce soit après la première ou la deuxième vague, beaucoup insistaient sur les limites écologiques du modèle actuel. La pandémie a dans ce sens certainement contribué à l'accélération d'une transition numérique dans les milieux culturels. Si les outils tels que *zoom* ont été avant tout présentés comme de simples moyens pour communiquer pendant la pandémie, on y a également vu une opportunité de réduire les temps de transports, excessifs de l'avis d'un grand nombre de protagonistes de ce milieu. Toutefois, beaucoup craignaient aussi qu'après un usage aussi massif des plateformes digitales, on enregistre une perte potentielle d'une partie du public qui s'était habituée à consommer de la culture en *streaming* à domicile.

## Remerciements

Nous sommes reconnaissants aux relecteurs·rices et aux responsables d'édition pour leurs remarques avisées et leur aide dans la réalisation de cet article.

## Références

**AROPA (Association Romande pour la Production Audio-visuelle).** 2021. Sondage : « Un quart de la culture est dans une situation financière grave ». https://aropa.ch/sondage-un-quart-de-la-culture-est-dans-une-situation-financiere-grave/

**Becker, Howard.** 1988 [1982]. *Les mondes de l'art*. Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort. Paris : Flammarion.

**Birchler, Bastien.** 2020. « Consultation des acteurs·trices culturel·les ayant été subventionné·e·s en 2020 dans le secteur culturel des arts vivants autour de l'impact et des perspectives liés à

la crise du COVID 19 ». *EnQuêtes_Plateforme d'anthropologie*. [https://static1.squarespace.com/static/59746f80cd0f689adb9acc3d/t/5fe7166288c3a261bd07b6d8/1608980071031/Rapport+Culture+et+ Covid_11.2020.pdf].

**Bourdieu, Pierre.** 1979. « Les trois états du capital culturel. » Actes de la recherche en sciences sociales 30 : 3–6.

**Bureau, Marie-Christine, et Roberta Shapiro.** 2009. « Introduction ‹Et à part ça, vous faites quoi ?› » Dans *L'artiste pluriel, démultiplier l'activité pour vivre de son art,* édité par Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud et Roberta Shapiro, 17–31. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

**Cattacin, Sandro, Toni Ricciardi, Fiorenza Gamba, et Marco Nardone.** 2020. « En guise d'introduction : Qu'arrive-t-il à nos sociétés ? » Dans *Covid-19 : Le regard des sciences sociales*, édité par Fiorenza Gamba, Marco Nardone, Toni Ricciardi, et Sandro Cattacin, 15–28. Genève : Seismo.

**Citton, Yves.** 2018, « Post-scriptum sur les sociétés de recherche-création », *revue en ligne A. O. C.* https://aoc.media/analyse/2018/09/14/post-scriptum-societes-de-recherche-creation/

**Cordier, Marine.** 2007. « Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie. » *Sociétés contemporaines* 2, no. 66 : 37–59.

**Corsani, Antonella, et Maurizio Lazzarato.** 2009. « Travailler dans le secteur du spectacle : les intermittents. » Dans *L'artiste pluriel, démultiplier l'activité pour vivre de son art, édité par* Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud, et Roberta Shapiro, 35–49. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

**Fuentes, Agustín.** 2020. "A (Bio)anthropological View of the COVID-19 Era Midstream : Beyond the Infectio". *Anthropology Now* 12, no. 1 : 2432. DOI: 10.1080/19428200.2020.1760635.

**Grand Simon, Frédéric Martel, Romain Page, et Christophe Weckerle, dir.** 2020a. « ‹La Belle au bois dormant› I. Une politique d'aide d'urgence pour les arts et la culture. » *Zurich Centre For Creative Economies.* Notes de recherche, 1.

**Grand Simon, Frédéric Martel, Romain Page, et Christophe Weckerle, dir**. 2020b. « La Belle au bois dormant » II. Une politique d'aide d'urgence pour les arts et la culture. *Zurich Centre For Creative Economies.* Notes de recherche, 2.

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

**Mesot, Lorène.** « Indemnisation rétroactive et intermittents, le Conseil fédéral fait un geste pour la culture ». *Heidi News.* 31 mars 2021. https://www.heidi.news/culture/les-aides-financieres-pour-les-acteurs-culturels-enfin-ameliorees

**Moulin, Raymonde (dir).** 1999, *Sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan

**Ottone, Ernesto.** 2021. « L'Unesco publie un guide de bonnes pratiques pour la culture en temps de pandémie ». *France culture; Affaire en cours par Marie Sorbier*. https://www.franceculture.fr/emissions/affaire-en-cours/affaires-en-cours-du-lundi-04-janvier-2021

**Perrenoud, Marc, Géraldine Bois.** 2017. « Artistes ordinaires : du paradoxe au paradigme ? », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], https://doi.org/10.4000/bssg.88

**Pittet, Christophe.** 2020. *À quoi sert (encore) l'art en temps de crise sanitaire ?* Paris : Téraèdre.

## Auteurs

**Patrick Naef** est un anthropologue et géographe à l'Université de Genève. Il travaille sur la violence et la résilience urbaine, la gouvernance illégale, le tourisme et le crime, la mémoire collective et le trauma. Il collabore également avec plusieurs associations et collectifs impliqués dans le développement urbain et la promotion culturelle à Genève et Medellin (Colombie).
Université de Genève, Département de géographie et environnement
*patrick.naef@unige.ch*

**Bastien Birchler** est titulaire d'un Master en anthropologie de l'Université de Neuchâtel. Il s'est rendu à plusieurs reprises à Cuba où il a mené un travail de terrain de huit mois à La Havane en 2005 dans le cadre d'un de son mémoire sur le rap underground et les constructions identitaires. Il a également travaillé pendant plusieurs années comme cinéaste indépendant à Genève et il est aujourd'hui co-coordinateur du réseau *EnQuêtes_plateforme d'anthropologie*.
*bastien.birchler@en-quetes.ch*