« L'artiste agent du changement social » ou comment les politiques culturelles britanniques ont annexé la production artistique au profit du programme du New Labour

“The Artist Seen as an Agent of Social Change” or How British Cultural Policies Have Annexed Artistic Production for the Benefit of New Labour’s Agenda

Sophie Orlando

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/496>

DOI : 10.4000/marges.496

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2010

Pagination : 69-83

ISBN : 978-2-84292-254-2

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Sophie Orlando, « « L'artiste agent du changement social » ou comment les politiques culturelles britanniques ont annexé la production artistique au profit du programme du New Labour », *Marges* [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 15 avril 2010, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/496> ; DOI : 10.4000/marges.496

« L'artiste agent du changement social » ou comment les politiques culturelles britanniques ont annexé la production artistique au profit du programme du New Labour.

De 1981 à 1985, sous le mandat de Ken Livingston, le Great London Council (GLC) a identifié « l'artiste comme acteur du changement social ». Margaret Thatcher met le holà et fait disparaître la contre-culture travailliste du GLC en 1986. Un souffle de redressement économique va se déployer sur des secteurs artistiques perçus comme peu utiles mais surtout peu rentables. Ces années de disette placées sous le signe des politiques thatchériennes assèchent tous les champs de l'art britannique. Ainsi, l'élection de Tony Blair est accueillie comme un soulagement par les institutions culturelles, charmées par le dessein du Premier ministre : construire une nouvelle Grande-Bretagne, ouvrir le chapitre de la « Cool Britannia ». Passant de l'invisibilité à la visibilité, l'artiste est invité au 10 Downing Street pour participer à cet éloge de la créativité. Les médias s'empressent de diffuser les preuves de la modernité du nouveau gouvernement, en criant à l'avènement d'une nouvelle identité culturelle britannique. Un déplacement

/1 *New Labour Manifesto*, 1997. [en ligne] www.labour.org.uk

/2 Avant-propos du Secrétaire d'état dans *A New Cultural Framework*, Londres, DCMS, 1998.

du statut de l'artiste venait de s'effectuer. Ou peut-être était-ce plutôt un déplacement de la fonction de l'artiste ? Ou encore un déplacement du champ de l'art ou de la culture pris dans son acception la plus large ?

Les années Blair ayant pris fin tout récemment, les arts et la culture restent au cœur des débats publics en Grande-Bretagne, significatifs d'une histoire spécifique des politiques culturelles britanniques des années 1990. À travers l'étude des textes qui jalonnent l'histoire de ce déplacement, nous essaierons de faire le point sur les programmes du New Labour en matière de politique culturelle, non pas pour déterminer quels ont été les champs de l'art particulièrement investis, mais comment les lignes directrices de la politique blairiste ont emprunté le vocabulaire, les fonctions et la valeur de l'art pour traiter des maux et des problématiques économiques et sociales de la société contemporaine britannique.

Le projet du New Labour

Avant de discuter des problématiques de fond soulevées par les politiques culturelles du gouvernement Blair, nous proposerons un survol des textes essentiels du New Labour sur le sujet en tant que Parti politique et en tant que gouvernement.

Le manifeste du New Labour de 1997 annonçait les mots clefs des futures mesures du gouvernement : « Il [le millénaire] nous donne l'opportunité de célébrer et d'étendre la contribution faite par les arts, la culture, le sport à notre nation. Nous avons besoin d'une approche à la fois nouvelle et dynamique de "l'économie créative". Le Département du Patrimoine National [Department of National Heritage] développera une vision stratégique qui correspond au réel pouvoir et à l'énergie des arts, des médias et des industries culturelles britanniques /1. ». Ce ne sera pas le Département du Patrimoine National mais le DCMS, autrement dit le Département de la Culture, des Médias et du Sport établi dès juillet 1997, à qui sera confié cette tâche. Ainsi, en 1998, le DCMS publie son premier document *A New Cultural Framework* dans lequel le Secrétaire d'État Chris Smith, nouvellement promu, explique non seulement les objectifs du nouveau ministère mais redéfinit également le pouvoir des arts au sein de la société. « Les arts ont, dit-il, de l'influence sur la qualité de vie des citoyens, ils apportent un bien-être. Ils sont un atout dans l'éducation des enfants et aident à rassembler. Ils participent de la régénération sociale et de l'économie de la nation /2. ». Ainsi, quatre thèmes majeurs guideront le ministère : l'accès, l'excellence et l'innovation, l'éducation et les industries créatives, sous l'impulsion d'une étude *New Approach to*

Investment in Culture publiée quelques semaines plus tôt. L'État ne subventionne plus, mais investit. D'ailleurs, le Département attend un « retour sur investissement /3 ». Un changement structurel va donc accompagner les quatre stratégies, dont la décentralisation et la réorganisation de l'Arts Council et des Regional Arts Boards pour permettre un financement plus « efficace et réactif /4 ».

Le premier document officiel sur les politiques culturelles adoptées par le gouvernement du New Labour indique la formation de binômes : art et économie de la nation, art et social. Pour répondre du second binôme, un service est spécialement conçu, le Policy Action Team, dont l'objectif est d'explorer le rôle de l'art dans l'intégration sociale (*social inclusion*). L'année suivante le Policy Action Team publie son *National Strategy for Neighbourhood Renewal* dont les premières lignes affirment : « Les arts et les sports, les activités culturelles et de jeu peuvent contribuer au renouveau des quartiers et constituer une réelle différence en ce qui concerne la santé, la criminalité, l'emploi et l'éducation des communautés défavorisées /5. ».

Quelques années plus tard, la fin du mandat annonçait l'élection de 2001 et le New Labour publiait ses *Ambitions pour la Grande-Bretagne*. La partie consacrée aux arts articulait quatre chapitres, consacrés au sport, (rappelons que la compétition pour les Jeux Olympiques était en ligne de mire), aux arts, aux industries créatives et à la Loterie Nationale. Le manifeste faisait état des changements opérés grâce au New Labour : gratuité des musées, augmentation spectaculaire du budget de la culture, création du NESTA (National Endowment for Science, Technology and the Arts) favorisant l'étude et l'impulsion des « industries créatives », réforme de l'Arts Council en vue d'une décentralisation et enfin annexion des revenus de la Loterie Nationale permettant un financement sans précédent des initiatives culturelles.

En 2004, la nouvelle secrétaire de d'état Tessa Jowell initie une nouvelle interprétation des arts et de la culture. Si elle place toujours l'art au centre des préoccupations du gouvernement et entérine sa valeur sociale et économique, Tessa Jowell rappelle la valeur « intrinsèque » de l'art, et pense qu'il est temps que le gouvernement cesse son soutien aux arts à la seule condition de résultats dans les autres champs d'action politique /6. Elle revendique également un art pour tous, un développement des publics de l'art et conçoit l'art comme outil de construction d'une identité nationale désormais plurielle ou multiculturelle.

En 2006, David Lammy, ministre de la culture prononçait un discours à propos de la culture, des communautés et du retour du civisme, orienté principalement sur la notion de diversité culturelle comme force de cohésion sociale ; tandis qu'un an plus tôt, James Purnell, ministre du

/3 *ibid.*

/4 *ibid.*

/5 *National Strategy for Neighbourhood Renewal*, Part 10, 1999. [en ligne] www.sportdevelopment.info

/6 Tessa Jowell, *Government and the Value of Culture*, Londres, DCMS, 2004.

/7 Clive Gray, « Local Government and the Arts », *Local Government Studies*, Vol. 28, n° 1, printemps 2002, p. 77-90.

/8 Cité par Eleonora Belfiore, « The Social Impacts of the Arts – Myth or Reality? », dans Munira Mirza (sld), *Culture Vultures. Is UK Arts Policy Damaging the Arts?*, Londres, Policy Exchange, 2006, p. 36.

tourisme déroulait son argumentaire à propos de la créativité et intitulait son discours : *Faire de la Grande-Bretagne le centre créatif mondial*. Il se référait au quatrième point des priorités du DCMS de 1998, à savoir le développement des industries créatives, sur les conseils du Creative Industry Task Force, dirigé par Chris Smith. Chacun des discours est en réalité un simple prolongement de la première étude de 1998 *A New Cultural Framework* ; qu'il s'agisse de développement social (intégration, diversification du public, éducation), économique (étude et développement des industries culturelles/créatives) ou politique (décentralisation des politiques culturelles dans les régions). Tout au long de ses deux mandats, Tony Blair et son équipe défendront plusieurs orientations toutes dans le domaine arts et culture : l'intégration sociale, la créativité et la régénération des villes. Chacun des termes impliquant le déplacement des fonctions de l'art vers le champ économique, social et politique.

L'art et la culture en Grande-Bretagne seraient donc passés du statut de renégat à celui de poule aux œufs d'or en quelques décennies. Non seulement les efforts de financement seront sans commune mesure avec ceux du gouvernement précédent, mais le sujet même de l'art et de la culture deviendra une priorité du gouvernement. Clive Gray explique ce passage de l'invisibilité à la reconnaissance de l'art par une « stratégie d'attachement » d'un domaine à faible intérêt politique à un objectif politique fort **/7**. Autrement dit, en s'associant aux programmes politiques du New Labour, l'art et la culture avaient été promus en tête du programme du gouvernement Blair.

Une histoire des rôles alloués à l'art ?

L'histoire de ce déplacement de la fonction des arts ne date pourtant pas exclusivement du New Labour. Le changement des politiques culturelles remonterait au Great London Council qui en 1985 arguait dans *The State of the Arts and the Arts of the State* : « Nous envisageons un nouveau rôle joué par l'Etat, allant bien au-delà d'une simple mise à disposition de l'art au profit d'un public passif. Nous le concevons comme basé sur l'investissement davantage que sur des aides et sur le soutien des infrastructures économiques – telles que la distribution et le réseau publicitaire – davantage que sur les productions individuelles **/8**. ». De même, beaucoup reconnaissent dans les mesures du New Labour un antécédent thatchérien. En effet, si un changement de vocabulaire apparaît nettement dans les textes évoqués plus haut, il ne s'agit pas que d'un effet de style. L'art est désormais analysé en termes économiques et le gouvernement entend gérer le secteur culturel comme un « business ». Il faut sans doute

remonter au texte de Myerscough, *The Economic Importance of the Arts in Britain* de 1988 pour comprendre l'importance économique que cette question de la valeur de l'art prend à partir de 1997. Ce texte dont la valeur scientifique sera largement contestée, mais qui sera suivi, passe en revue les influences (possibles) de l'art sur la santé, la criminalité, l'éducation, la communauté, etc. L'année suivante le Policy Action Team 10 publié par le DCMS confirme la prise de conscience par le gouvernement du bénéfice d'une politique culturelle active. Chris Smith, secrétaire d'état à la culture y explique l'apport évident de l'art à la lutte contre le chômage, la réduction de la violence, l'éducation ou encore au développement d'une fierté personnelle et de l'esprit communautaire. Une série de recommandations fait suite à son introduction et s'adresse aux départements de l'éducation, de la sécurité, de la santé, à celui de l'industrie, à l'Arts Council et au DCMS. Comme nous le voyons, il est cependant difficile d'isoler les premiers efforts de considération de l'art en termes économiques, de l'étude des effets sociaux de l'art. Il faudrait ajouter à cela la difficulté de séparer l'étude des effets économiques et sociaux de l'art de deux autres points de débats des années 1990 : le renouveau des villes postindustrielles, ainsi que l'émergence d'une réflexion sur les industries culturelles ou industries créatives. De fait, il est non seulement arbitraire d'attribuer tout déplacement de la fonction de l'art au seul Labour Party, mais il est également faux de considérer que le débat se tenait uniquement au sein de la politique. Enfin, loin de constituer un débat restreint, les années 1990 accueillaient une réflexion sur toutes les fonctions potentielles des arts. Nous allons cependant tenter de désolidariser un moment les différentes réflexions sur les fonctions de l'art.

L'art comme lutte contre l'exclusion et comme facteur d'intégration sociale ?

L'une des premières initiatives du New Labour est de former le Social Exclusion Unit (SEU) en décembre 1997. L'exclusion sociale est « un terme abrégé pour qualifier ce qu'il se passe lorsque les gens ou des lieux souffrent d'une combinaison de problèmes liés tels que le chômage, le peu de compétences, le peu de revenus, les difficultés de logement, le nombre élevé de délit, une mauvaise santé et les familles en situation d'échec /9 ». Ainsi, cette définition complexe associe des niveaux différents d'exclusion (individuel, collectif, territorial) à des causes d'exclusion plurielles (pauvreté, chômage, délits, etc.). L'arrivée des arts et de la culture dans le domaine de l'intégration et de l'exclusion sociale est entérinée par deux documents publiés par l'Arts Council : *Social Exclusion, A Framework for Action* (1999) et

/10 Helen Jermy, *The Arts and Social Exclusion, A Review*, Londres, Arts Council of England, 2001, p. 14.

/11 James Cowling, *For Art's Sake, Society and the Arts in the 21st Century*, Londres, IPPR, 2004.

The Arts and Social Exclusion (2001), en lien direct avec le cheval de bataille du gouvernement, l'intégration sociale. Comme nous l'avons vu, dès le rapport du Policy Action Team de 1999, le lien entre arts et bénéfice social est reconnu par le gouvernement.

Les recherches se scindent naturellement en deux groupes : un groupe d'étude sur les effets de la participation à des programmes artistiques et un groupe d'études sur les effets de l'art dans des contextes bien déterminés tels que l'éducation, la prison ou la santé. En 1997, pour ce qui est du premier cas, Matarasso publie *Use or Ornament* qui conclut au bénéfice social des arts comme conséquence directe de la participation à des activités artistiques. Selon le rapport de l'Arts Council de 2001, l'art aurait pour effet de développer l'estime de soi et la confiance en soi, les qualités créatrices et la communication des idées et de l'information, d'élever le niveau culturel, d'affiner le sens esthétique, de créer un capital social, de renforcer les communautés, de développer le sens de l'identité communautaire, d'infléchir l'isolement social, de permettre la compréhension des cultures diverses, de renforcer la cohésion sociale, de promouvoir l'intérêt pour l'environnement local, d'activer le changement social, de développer l'intérêt d'une population aux débats publics, d'améliorer la santé mentale et physique et le bien-être, de contribuer à la renouveau urbain, de réduire les infractions et délits, de réduire les effets de la pauvreté et enfin d'augmenter l'employabilité /10. Concernant le second cas, le *Think tank* du Labour Party (l'IPPR) publie un texte particulièrement convaincu du rôle de l'art dans tous les domaines : *For Art's Sake, Society and the Arts in the 21st Century* /11. Articulé par l'étude des effets de l'art dans des domaines spécifiques (second cas), chaque contributeur apporte ses conclusions sans appel sur les effets positifs de l'art dans le secteur de l'éducation, de la santé mentale, pour la réhabilitation des prisonniers ou encore des effets de l'art dans la réduction des délits. Cependant, James Cowling explique en introduction la nécessité de trouver de meilleures techniques de mesure des effets de l'art.

En effet, la grande polémique autour de ce sujet est celle de la scientificité des études et de leur aptitude à apporter les preuves tangibles des corrélations entre « les arts » et tous les effets positifs supposés. La nécessité, voire l'urgence, de statistiques fiables se fait sentir en particulier lorsque Estelle Morris, ministre des Arts (2003-2005) déclare dans un discours public : « Nous vivons dans un climat politique et économique dans lequel nous voulons tous un retour sur l'investissement public. L'argent dépensé, le temps consacré, les priorités accordées, tout doit avoir sa contrepartie. [...] Le problème, bien sûr, vient de la mesure de cette contrepartie. [...] Je sais que l'art et la

culture contribuent à la santé, à l'éducation, à la réduction des délits, au renforcement des communautés, à l'économie et au bien-être de la nation, mais je ne sais pas toujours comment l'évaluer ou le décrire. Nous devons trouver un langage et une manière de décrire ces valeurs. C'est l'unique moyen d'assurer l'effort important dont nous avons besoin /12. ». Un vent de doute souffle alors sur les partisans d'un art comme solution aux maux de la société. Il faut sans doute voir dans le changement des discours de Chris Smith, puis de Tessa Jowell, l'incapacité des études à répondre scientifiquement des effets de l'art. Comme nous l'avons déjà souligné, Tessa Jowell reviendra à une approche de l'art pour l'art dans son texte de 2004. Elle souhaite donc une « désinstrumentalisation » de l'art au profit de la reconnaissance de la valeur « intrinsèque » des arts. Ce qu'annonçait au même moment Peter Hewitt dans *For Art's Sake* en évoquant le « pouvoir transformateur des arts /13 ».

Le plus frappant dans l'ensemble des textes faisant l'apologie des arts comme solution sociale est cependant l'absence d'intérêt pour les arts, eux-mêmes. En effet, la définition de l'art ou des arts est soit évoquée rapidement, soit ignorée. Nous n'obtenons jamais vraiment d'explication quant à la différence entre « l'art » et « les arts ». Nous ne savons pas quel est le public visé et s'il s'agit des artistes, des consommateurs de l'art, des praticiens de l'art, des enfants ; ni quels sont les arts concernés : les arts visuels, les arts plastiques, les performances, les arts vivants, etc. L'étude de la valeur des arts s'est concentrée sur l'effort de « scientification » et sur une technicisation du lien entre l'art et le social en ignorant les disparités et la complexité du champ de l'art lui-même. Au-delà de cette homogénéisation des acceptions des « arts », les études ont pris essentiellement pour cible le public en difficulté. Les rapprochements lexicaux ne concernent plus l'art d'élite face à l'art de masse, débat dépassé, mais l'art et la population en général, l'art et les individus (comme maître de ses progrès), ou encore l'art et les quartiers défavorisés. Donc, l'axe de réflexion ou le paradigme d'analyse a également été modifié, associant sur un plan d'égalité les hommes et la géographie urbaine comme deux réceptacles des effets des arts au sens large.

/12 Estelle Morris,
*Discours au Festival
de Littérature de
Cheltenham*, 16 octobre
2003.

/13 Tessa Jowell, *op. cit.*

L'art comme source de régénération économique des villes post-industrielles ?

Deux projets politiques émergeaient dès les premiers textes publiés par le DCMS en 1998, sous couvert de l'idée de décentralisation et de renouveau économique : la régénération des villes postindustrielles par la culture et le soutien aux industries culturelles. La régénération

/14 Jonathan Vickery, *The Emergence of Culture-Led Regeneration: A Policy Concepts and its Discontents*, Warwick, Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick, 2007, p. 13.

/15 Franco Bianchini et Charles Landry, *The Creative City*, Bournes Greens, Comedia, 1994.

/16 Richard Vickery, *op. cit.*, p. 18.

ou renaissance allaient devenir des mots-valises synonymes de la construction de la nouvelle identité britannique, de la nouvelle Grande-Bretagne. «La régénération est un terme qui se réfère habituellement à la transformation urbaine à travers une reconception, une reconstruction et souvent une réaffectation des zones urbaines /14 ». Mais comme le souligne Vickery, ce même terme a infiltré les programmes New Labour pour qualifier tout d'abord sa volonté de rénovation et de renouvellement des zones urbaines en pleine désindustrialisation. Puis, dans les dernières années du mandat de Tony Blair, tout comme à sa suite, l'usage du terme s'est généralisé pour désigner le renouveau des quartiers, de l'esprit de communauté ou encore de la politique urbaine. Une fois encore, la politique de régénération urbaine s'inscrit dans les objectifs généraux de la politique économique et sociale dans son sens le plus large. Ainsi, évoquer le renouveau économique des villes ne va pas sans le mot « créativité » ou « création » comme en témoigne pléthore d'articles, études, rapports, dont *The Creative City* /15 qui élabore des stratégies de revitalisation urbaine ou encore *Releasing the Cultural Potential of our Core Cities*, ou surtout *The Art of Regeneration: Urban Renewal Through Cultural Activity* publié par Matarasso et Landry qui finissent d'associer les politiques culturelles aux stratégies de développements urbains. Une fois encore le social et le culturel s'interpénètrent et impliquent la même difficulté méthodologique : comment évaluer de manière scientifique, les effets de ces croisements ? S'impose également la nécessité d'un changement de vocabulaire et de méthode, pour définir scientifiquement la nature des rapports entre l'art et le social.

Jonathan Vickery nous éclaire quant au moment de rupture entre une vision philosophique, esthétique, historique de l'art et une approche pragmatique de l'art devenu outil de régénérescence urbaine. Le texte pivot sera publié par l'Arts Council en 1989, sous le titre de *An Urban Renaissance: The Role of the Arts in Urban Regeneration*, accompagné par *Arts and the Changing City* de l'Association d'Arts Britanniques et Américains. Tout en se référant à une esthétique académique, chacun des textes admettait l'incompatibilité voire l'obsolescence de telles théories appliquées aux programmes urbains.

Un grand effort de cohésion a depuis été mené pour intégrer et fusionner « renaissance » ou « régénération » avec « culture » et ses déclinaisons au sein de nombreuses villes britanniques. Ce sont les années 1990 qui voient s'imposer la dimension culturelle de la régénération à travers l'art public et le « design urbain » /16. Désormais, il faut « humaniser l'environnement », « reconstruire l'identité civique et les aspirations collectives », et surtout nourrir « l'interaction créatrice entre la culture et le commerce, la vie sociale et institutionnelle »,

« inspirer des idées visionnaires nourrissant l'impulsion pour le changement culturel et la participation sociale », « une expression visible d'une conscience culturelle internationale », etc. /17. Or l'interaction créatrice entre la culture, le commerce, la vie sociale et institutionnelle cristallise les premières aspirations de la troisième voie blairiste, tandis que la régénération par la culture trouve déjà des applications pratiques tout d'abord à Glasgow, puis à Birmingham ou Liverpool. Les politiques urbaines ont tendu de plus en plus vers une perspective intégrationniste, sans doute formalisées par *The Creative City* (1994), et mises en œuvre dans les villes de Coventry ou Birmingham ou encore à Gateshead où apparaissent de nombreux projets socio-économiques tels que le centre d'art Baltic de Gateshead.

Les politiques urbaines du New Labour ont de nombreuses accointances avec celle du régime précédent. En effet, malgré la tendance à la régénération urbaine dans les politiques sociales des années 1990, les mesures et applications sont définies en termes économiques, à travers un partenariat public-privé, et caractérisées par la mainmise du gouvernement central sur la comptabilité /18. En fait de rupture ou d'opposition, le New Labour aura tout bonnement placé la régénération urbaine dans un principe de continuité avec les mesures du gouvernement conservateur, elles-mêmes inspirées des mesures européennes en cours en 1982 /19.

La tentative d'homogénéisation des objectifs de la régénération urbaine avec les objectifs sociaux et culturels viendra de l'ajout de la valeur « design » (architecture et art public) et surtout de l'introduction du terme désormais incontournable de « créativité ». Ce dont témoigne la publication de *The Creative Industries Mapping Document* (1998) et la politique menée par le Creative Task Force, une unité du tout récent DCMS. Il faudra attendre deux ans supplémentaires pour que le DCMS prenne toute la mesure du lien entre arts et régénération urbaine et publie directement sous son nom *Culture at the Heart of Regeneration* – un pas timoré vers une reconnaissance de l'apport de la culture à la revitalisation urbaine. De son côté l'Arts Council, engagé depuis le début des années 1990 en faveur de la mise en évidence de la fonction sociale de l'art et de la culture /20, n'aura pas accordé une très grande place à la question du renouveau urbain. L'Arts Council se sera plutôt entêté à développer des programmes de participation sociale à des projets créatifs, au profit des renouvellements sociaux et communautaires, tels que le *New Audiences Programme* et le *Creative Partnerships*. Jonathan Vickery conclut donc sur un panorama très pessimiste des réelles connexions entre la culture et les politiques urbaines. Malgré nombre d'études, la vision intégrationniste de l'Urban Task Force /21 et les efforts du DCMS ou de l'Arts Council, aucun de ces

/17 *ibid.*

/18 Voir à ce sujet *Managing Urban Spaces in Town Centres: Good Practice Guide*, Londres, DOE/ATCM, 1997.

/19 John Zetter, « European Campaign for Urban Renaissance », *Landscape Research*, Vol. 7, n° 2, été 1982, p. 28-29.

/20 National Arts and Media Strategy Monitoring Group, *Toward a National Arts and Media Strategy*, Londres, Arts Council, 1992 ; et National Arts and Media Strategy, *A Creative Future: The Way Forward for the Arts, Crafts and Medias in England*, Londres, Stationery Office Books, 1993.

/21 Dirigé par Richard Rogers en 1998, UTF a pour mission d'analyser les causes du déclin urbain et de proposer des solutions de régénérescence à partir du design, du bien-être social, d'une responsabilité environnementale, et d'une viabilité économique.

/22 Jonathan Vickery, *op. cit.*, p. 66.

/23 Chris Smith, *Culture and Creativity, the Next 10 Years*, Londres, DCMS, 2001, p. 5.

/24 National Advisory Committee on Creative and Cultural Education, *All of Our Futures: Creativity, Culture and Education*, Suffolk, DFEE Publication, 1999.

derniers n'aura proposé de programme social viable pour la régénération urbaine, du fait sans doute d'une définition trop simpliste de la culture et surtout d'une absence de théorisation des liens unissant culture et société /22.

Le déplacement de la culture à la créativité

Pourtant dès 2001, le DCMS répondait directement aux annonces d'accroche de Tony Blair en publiant *Culture and Creativity: The Next Ten Years*, un éloge de la créativité et une mise en évidence de l'urgence de déployer toute l'énergie nécessaire pour la faire croître et ce dans tous les champs de la société, qu'ils soient économiques, sociaux ou culturels. «Culture», «arts» et «créativité» semblent trois termes interchangeables à première vue, cependant, il semblerait qu'un glissement sémantique ait fait disparaître le mot «culture», au profit de celui de «créativité», tout d'abord à propos des industries culturelles, puis à propos du secteur culturel, évitant ainsi les problèmes de définition de la culture ou des arts et permettant sans doute d'affirmer une perspective intégrationniste. Dès les premières pages, le ton est donné par Chris Smith déclarant «Chacun est créatif» /23. Ainsi, le développement personnel de l'enfance jusqu'à la réalisation professionnelle serait bercé par la «pensée créative»; être créatif serait une composante essentielle de ce qui fait de chacun, un homme et un membre de la société. Le programme qui suit est comme toujours divisé selon les catégories d'excellence, d'éducation et d'accès à la culture. Les objectifs seront donc aussi variés que la mise en place de la gratuité des musées, la création de Culture Online, pour permettre une numérisation de la culture et sa grande diffusion, une simplification des demandes de financements, l'amélioration de l'accès aux bibliothèques publiques. Chris Smith annonce également la création de structures d'études et de financements spécifiques dont QUEST (Quality, Efficiency and Standards Team) chargée de conseil en management pour le DCMS, et la poursuite des travaux du NESTA filiale de la Loterie Nationale établie en 1998, ou encore le soutien à des projets du Cultural Diversity Network, engagés par la BBC. Comme d'autres documents du DCMS, et en accord avec les programmes du gouvernement, Chris Smith soutient également l'intérêt pour le régional et l'international, le premier passant par la décentralisation des pouvoirs au profit des Regional Arts Boards, le second par le soutien des échanges et collaborations par l'interaction de l'Arts Council, du Visiting Arts et du British Council. Enfin et surtout, le document se place sous l'autorité du National Advisory Committee on Creative and Cultural Education dont l'étude /24 reconnaît le rôle de la créativité dans des domaines

périphériques aux arts, au design ou à la musique. En effet, « les personnes qui produisent des idées brillantes sont vitales non seulement dans les industries culturelles mais également dans tous les secteurs des affaires /25 ». Ce document met en perspective plusieurs déplacements de sens et d'utilisation de la culture ou de la créativité. Tout d'abord, l'association non plus de la culture avec l'art et l'économie, mais celle de la créativité avec les affaires. D'autres part, la diffusion de ce nouveau terme de créativité dans tous les secteurs récemment investis par les arts/la culture dans les documents du DCMS. En réalité, ces jeux lexicaux ne sont pas du tout un phénomène isolé mais révèlent tout un pan de la question du déplacement des pratiques artistiques britanniques par la politique culturelle. Pléthore de documents ont souligné le glissement de l'usage du terme « culturel » à celui de « créatif » (*creative*).

Adorno et Horkheimer avaient, les premiers, distingué les productions de l'artisan des productions de l'industrie en 1947 /26 en montrant que les arts et la culture ont été absorbés par l'économie dans le régime capitaliste. Il faut noter que l'émergence de ce discours s'accompagnait de la formation de véritables politiques culturelles et de ministères des arts un peu partout en Europe. Adorno avait évoqué une organisation de la production culturelle de masse à une échelle industrielle. Les « industries culturelles » se sont référées pour un temps à l'industrie du film, aux maisons de disque, à la diffusion et à la publication puis à toutes formes de grosses productions de divertissement (*commercial entertainment*) fondées sur la technique de diffusion industrielle, de masse. C'est cette définition qui intéresse notamment la France des années 1980 ou l'Unesco.

Or la Grande-Bretagne blairiste prend la définition à revers, et fait disparaître la « culture » au profit de la « créativité » pour rapprocher les arts des programmes politiques et économiques. Comme le soulignent Susan Galloway et Stewart Dunlop, le mot « créativité » relie la culture d'élite à la culture de masse, les produits culturels populaires aux industries des arts visuels ou aux arts qualifiés « d'élitistes ». Le mot éradique la différence entre ce qui relève de l'art et ce qui relève de l'industrie, il permet surtout une approche holistique. Enfin, il permet la disparition de la distinction entre deux grandes entités du gouvernement, le ministère de l'industrie et du commerce et le ministère de la culture. Pour Justin O'Connor, le changement de terminologie est tout sauf neutre. Il a servi à séparer les industries culturelles des politiques artistiques et culturelles, pour ensuite mieux les recouper sous l'influence d'une « nouvelle économie » dirigée par les technologies numériques et « l'économie du savoir » : « C'est l'exploitation des droits de propriété intellectuelle qui a été perçue comme le lien

/25 *Culture and Creativity*, op. cit., p. 22.

/26 Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison* (1947), trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974.

/27 Justin O'Connor,
The Cultural and Creative Industries: A Review of Literature, Leeds, School of Performance and Cultural Industries, The University of Leeds, 2007, p. 42-43.

crucial de ces programmes – en positionnant les industries créatives à la pointe de la compétitivité économique /27. » Nous avons déjà abordé le lien entre les politiques culturelles du New Labour et du Great London Council du début des années 1980. Si le GLC proposait déjà un discours sur la valeur économique de l'art, il traitait du « secteur » de l'art, et de ses effets. Or, la nouvelle définition s'occupe de la créativité de chacun, d'alimenter celle-ci et la développer pour des objectifs entrepreneuriaux tout en générant des droits d'auteurs. De plus, cette nouvelle définition fondée sur une universalisation des caractéristiques de la créativité, permettait de fait, de réintégrer un agenda économique et social harmonisé sur ce même élan entrepreneurial. Cependant, l'homogénéisation allait engendrer une certaine confusion quant au statut de l'art au sein de cette créativité.

Les polémiques viendraient aussi d'un problème de catégorisation de l'art au sein de l'industrie créative. Dans un diagramme qui fera école, David Throsby situe les arts au « cœur des arts créatifs » (littérature, musique, arts du spectacle, arts visuels), puis place les films, les musées et les bibliothèques à leur marge pour distinguer « les industries culturelles au sens large » comme le service du patrimoine, la télévision, la radio, les jeux vidéos, ou l'édition et les « industries apparentées » comme la publicité, l'architecture, le design ou la mode. David Hesmondalgh, de son côté, exclut les arts pour ne sélectionner que les industries culturelles traditionnelles. La question des arts pose un problème au DCMS qui mandate la Work Foundation pour trancher la question. Dans un schéma concentrique très proche des propositions de Throsby, la WF reprend l'idée de « cœur de la création » mais en la définissant par les productions originales, puis en lui accolant les industries culturelles, représentées par le cinéma, la télévision, la radio, l'industrie de la musique, etc. Les industries créatives, enfin, se définissent par des produits originaux ayant une fonction spécifique, ou une certaine utilité, pourrait-on dire, tels que les bâtiments d'architecture, la publicité, la mode, etc. Dans tous les cas, la définition du « créatif », du culturel ou de l'artistique reste très vague ; la créativité étant en dernier lieu le dénominateur commun à la science et aux affaires. Ce dernier modèle implique une spécificité de la culture associant les arts et la culture populaire, rejetant une hiérarchie fondée sur la valeur de l'art, au profit d'une hiérarchie fondée sur l'authenticité, la reproduction et l'utilisation. Dans *Creating growth: How the UK Can Develop World Class Creative Business* (2006), le NESTA propose une autre définition axé sur le profit que chaque secteur peut tirer de ses relations avec les autres secteurs. Le NESTA préfère d'ailleurs introduire et favoriser le mot « innovation » dans ses études. Comme le souligne Justin O'Connor, « la créativité mobilisée dans le nouvel esprit

du capitalisme est fondée sur une tradition artistique moderniste, de l'innovation par la rupture, du choc du nouveau /28». Une des dernières études en date, publiée par le *Think tank* Demos, renverse totalement la perspective en plaçant au centre de son travail non pas la classification des secteurs culturels et artistiques dans le monde « créateur » mais en partant du constat d'échec de la politique culturelle en faveur de la créativité. Il ne fait plus doute que la créativité est le premier objectif de chacun en tant qu'individu, organisation ou société : « l'augmentation de la capacité à faire et créer reflète le mouvement des sociétés post-industrielles vers une production et une coproduction continues de sens, en tant que premier facteur du succès économique et du bonheur de l'homme /29 ». Selon Demos, trois marchés rendent possible la créativité – le mécénat, la consommation culturelle et la production sociale – et ces trois marchés ont créé une série de raisons morales (culturelles et économiques) de soutenir la créativité. Ainsi, le gouvernement a mis en place Creative Partnership, Culture Online ou encore Creative and Cultural Skills pour favoriser ce qui aujourd'hui est considéré comme une nouvelle classe sociale : la classe créative. C'est notamment l'avis de Richard Florida dans son best-seller *The Rise of the Creative Class* /30 largement cité et commenté en Grande-Bretagne.

Nous l'avons vu, toutes ces études centrées sur la combinaison soit de l'art et de l'économie, soit de la culture et de l'économie, soit encore de la créativité comme base de toute innovation ont laissé quelque peu de côté l'artiste lui-même.

De l'artiste comme acteur du changement social à la nouvelle classe sociale créatrice, moteur du renouvellement économique

Le glissement de lexique des politiques culturelles du New Labour et les nombreux déplacements de la fonction de l'art dans la société qu'il engendre, ne révéleraient-ils pas la disparition ou l'absence de reconnaissance de l'artiste, le premier concerné par ce champ sémantique ? Si le gouvernement s'intéresse de plus en plus à la formation d'une « classe créatrice » selon le mot de Richard Florida, quelle place accorde-t-il à l'artiste ?

Si comme Christopher Frayling l'annonce, la culture vit son âge d'or en Grande-Bretagne, les artistes sont-ils considérés comme les moteurs de la créativité, et reçoivent-ils les bénéfices de cette soudaine valeur ajoutée économique, sociale et politique accordée aux arts et à la culture ? Depuis 1999, l'une des quatre priorités de l'Arts Council était de favoriser l'individu en tant qu'artiste. L'université de Warwick

/28 *ibid.*, p. 53.

/29 Charlie Tims et Shelagh Wright, *So What Do you Do? A New Question for Policy in the Creative Age*, Londres, Demos, 2007, p. 18.

/30 Richard Florida, *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Book, 2002.

/31 Sheila Galloway et Robert Lindley, *A Balancing Act: Artists' Labour Market and the Tax and Benefit Systems*, Research Report 29, University of Warwick, Arts Council of England, 2002.

/32 *ibid.*, p. 21.

/33 Charlie Tims et Sheila Wright, *op. cit.*, p. 27.

a donc proposé en 2002, une contribution à l'Arts Council par une étude de la classe sociale des artistes (*Artistic Labour Force*). Dans le champ des arts visuels, les résultats de l'étude montraient que la plus grande partie des artistes interviewés se considéraient comme dévalorisés par la société, le gouvernement et l'industrie /31. Les griefs principaux seraient liés à un sentiment d'insécurité financière, du fait de revenus aléatoires, de faux-frais non pris en compte, de la nécessité d'une stratégie de « chaperonnage » par l'État, et des problèmes d'impôt liés à l'activité de travailleur indépendant ou encore des choix difficiles dans la vie privée de l'artiste. Sheila Galloway et Robert Lindley notaient donc « qu'il y a un contraste frappant entre la définition du secteur culturel en tant que source de qualité et de dynamisme pour la promotion de la croissance économique et la nature des emplois générés par ce secteur /32 ». Constat similaire pour l'étude de Demos, citée plus haut, selon laquelle un fossé sépare l'importance accordée à la créativité, des réponses des politiques publiques divisées entre un parti-pris économique (la créativité est un secteur commercial comme un autre, traité comme les autres) et un parti-pris de politique culturelle (la créativité doit être soutenue et prise en charge par les structures de financements de l'État) /33. Même constat avec le dernier travail préparatoire du NESTA en 2008 sur le lien entre les artistes et l'innovation. Cependant, le NESTA ne cherche pas à revenir sur la définition de la culture dans les industries culturelles ou créatives, mais s'occupe davantage du statut de l'artiste au sein de ce débat. La créativité est interrogée sous l'angle de « l'innovation » : la question sera celle de l'influence des pratiques artistiques sur l'innovation depuis 70 ans. Pour cela, une analyse des connaissances et compétences techniques mais surtout morales des artistes va suivre. L'artiste est la plupart du temps son propre patron : il accepte de travailler sans gagner beaucoup d'argent ; la durée de son cursus universitaire ne définit pas son salaire ; il a une grande capacité de travail et d'adaptation. Il est en marge des attentes habituelles des personnes travaillant dans les autres secteurs d'activités. Il fonctionne selon le mode d'une grande prise de risque, il a une capacité à apprendre et à se renouveler tout au long de sa vie. Il a une capacité à travailler en groupe et des facilités relationnelles : il convient parfaitement à ce qu'on attend du travailleur dans une société postmoderne. De fait, son « mode de vie d'artiste » et son « esprit » d'artiste font de lui un atout dans tous les secteurs économiques de la Grande-Bretagne.

Le déplacement des pratiques artistiques tel qu'il s'opère depuis 1997 en Grande-Bretagne est non seulement pluriel mais il s'effectue sur plusieurs niveaux. Un problème de définition préside à la plupart

des analyses produites par le gouvernement, pour le gouvernement ou par les indépendants. La pratique artistique est tout d'abord comprise comme l'accès du plus grand nombre à la culture, par la pratique d'une activité et par la faculté de compréhension des productions artistiques. L'artiste et ses œuvres intéressent beaucoup moins les départements d'Études culturelles que les départements de Sciences économiques et politiques. Les perspectives philosophiques et esthétiques sont complètement absentes d'études qui préfèrent interroger le rôle de l'art dans la société et tentent de rendre scientifique, ou statistique, les bienfaits de l'art pour traiter les maux contemporains de la Grande-Bretagne. Le New Labour a très vite compris néanmoins l'intérêt que pouvait comporter le croisement des arts et de la culture avec son programme politique. Il s'est aidé autant des propositions du Great London Council concernant un art assujéti au protectorat de l'État, que des impulsions thatchériennes en faveur d'une évaluation de la rentabilité du secteur artistique, de l'évaluation de l'utilité de l'art et de la gestion économique entrepreneuriale du secteur culturel. Le déplacement du vocabulaire (de « culturel » à « créatif » ou de « créatif » à « innovation ») illustre une tentative d'homogénéisation et de regroupement de toutes les questions, qu'elles soient celles de la régénération urbaine, de l'intégration sociale ou du capital économique de la classe créative, sous une bannière holiste. Une standardisation des qualités morales de l'artiste achève le déplacement vers une stratégie de formation du profil le plus adapté aux besoins de la société britannique néolibérale, d'où sont absents l'identité de chaque individu-artiste tout autant que l'œuvre d'art.

Sophie Orlando