

Culture Is Not an Industry : lire Justin O'Connor pour repolitiser le débat culturel

Par Frédéric Jacquemin

Directeur Association Marcel Hicter

Le livre de Justin O'Connor, *Culture Is Not an Industry*, publié en 2024 (uniquement anglais) continue de susciter de vifs débats au sein du cercle restreint des penseurs et commentateurs des politiques culturelles européennes. L'ouvrage remet frontalement en cause un dogme qui s'est imposé au cours des trente dernières années : celui d'un investissement public dans la culture et la création presque exclusivement assujéti à des logiques de performance économique, de croissance et de compétitivité.

Nous ne proposerons pas ici un compte rendu exhaustif de l'ouvrage. Nous nous attarderons plutôt, à partir de celui-ci, avant de poser un regard prospectif et critique, sur la généalogie d'un concept, voire d'un véritable « dogme », qui s'est imposé depuis la fin des années 1990 : le couplage entre culture et économie. Ce « duo » conceptuel a influencé et influence encore largement les politiques culturelles nationales, territoriales ou locales. On peut dire qu'il déborde ce cadre et qu'il irrigue également comme nous l'avons analysé dans d'autres textes les politiques de coopération, les relations internationales et les dispositifs de diplomatie culturelle.

Ainsi, au départ de la lecture de l'ouvrage d'O'Connor, il s'agit d'abord de poser un regard rétrospectif sur ce qui nous a conduits, aujourd'hui, à vouloir dépasser un horizon longtemps considéré comme indépassable : celui du double couplage entre culture et économie, création et PIB. Ce cadre conceptuel a structuré près de trois décennies de débats théoriques sur les politiques culturelles, mais il a également irrigué les notes d'intention et les dispositifs opérationnels de nombreux programmes d'intervention urbaine, de coopération internationale et d'action culturelle.

Au commencement était ...Tony Blair.

Cette remise en question ne surgit pas ex nihilo. Dans le cas du livre d'O'Connor, ses racines plongent dans le contexte britannique de la fin des années 1990. Après près de deux décennies de gouvernements conservateurs et l'hégémonie idéologique incarnée par Margaret Thatcher, l'arrivée au pouvoir du New Labour de Tony Blair avait ouvert une séquence politique marquée par un optimisme assumé. Blair et son entourage sont parvenus à convaincre un électorat jusqu'alors réticent aux idées de la social-démocratie qu'un renouveau économique et culturel était possible, à condition de rompre avec les cadres traditionnels de l'action publique. Durant les années Blair, cette vision optimiste de l'avenir, portée et mise en récit par des *spin doctors* particulièrement influents, s'est traduite par une prise de contrôle stratégique du Department for Culture, Media and Sport (DCMS). Sous son impulsion, de nombreuses études ont été commanditées afin de refonder les politiques culturelles du Royaume-Uni et de leur assigner un rôle central dans la transformation économique du pays. C'est dans ce contexte

qu'émerge ce que l'on a souvent qualifié d'« âge d'or » de la Britpop : Manchester, les productions musicales issues de Factory Records, les nuits emblématiques de l'Hacienda, et une effervescence créative largement médiatisée, présentée comme contagieuse et irrésistible.

Le récit « vendu » aux masses électorales des bassins industriels anglais désaffectés était relativement simple : la reconversion des anciens territoires industriels de Manchester ou de Liverpool en pôles créatifs et attractifs était en marche, et tous ceux qui disposaient de talent pouvaient espérer un avenir radieux. L'histoire a toutefois montré, quelques années plus tard, que ce récit relevait en grande partie du mythe. Un mythe qui, après s'être diffusé depuis l'Angleterre, s'est propagé bien au-delà de ses frontières : jusqu'en Inde et dans les confins de l'ancien « dominion », mais aussi en Allemagne (dans la Ruhr, puis à Berlin), en Italie (à Turin et surtout à Milan, portée par le secteur tertiaire et l'industrie de la mode), ou encore dans le nord de la France, avec l'éclosion de friches industrielles reconverties en lieux de production et de diffusion culturelles. La Belgique n'a pas échappé à cette dynamique, quoique de manière plus tardive et plus fragmentée, notamment en Région hennuyère.

Face à un avenir que le déclin industriel semblait avoir condamné, les gouvernements Blair, avec le DCMS comme outil de mise en œuvre, ont mobilisé un ensemble de cadres théoriques nouveaux. Des auteurs comme Richard Florida (*The Rise of the Creative Class*) ou Charles Landry ont joué un rôle déterminant dans la diffusion de cette vision, contribuant à installer durablement l'idée que la créativité pouvait devenir le moteur principal du développement urbain et économique.

À côté de l'engouement théorique suscité par cette nouvelle vision de la culture, il ne faut pas ignorer que le message relayé par le DCMS : la culture comme nouveau ressort de l'économie » répondait en réalité à un espoir profond, porté par une part significative de la population, notamment au sein des classes populaires urbaines frappées par la désindustrialisation. Le récit de la « ville créative », d'une nouvelle classe créative a offert un imaginaire de reconversion là où il n'existait plus de récit collectif crédible. Les critiques que nous pouvons formuler aujourd'hui à l'égard du mouvement des « villes créatives » ne rendent dès lors pas justice à l'atmosphère euphorique de l'époque. Celle-ci était notamment traversée par la conviction que le travail créatif, et plus largement une société irriguée par la créativité, pouvait offrir une version moins abrasive du néolibéralisme. Une version alors hybridée d'éléments plus sociaux-démocrates, comme en témoigne, au Royaume-Uni, la suppression des droits d'entrée dans les musées décidée par le New Labour.

Dans nos contextes, cette inflexion sociale des premières heures du néolibéralisme, lisible dans certaines politiques culturelles, a pu se traduire — de manière paradoxale à première vue — par l'émergence d'initiatives telles que l'asbl Article 27. Emblématique des politiques de démocratisation culturelle, celle-ci est apparue en contrepoint d'une période pourtant largement dominée par la pensée néolibérale et ses déclinaisons les plus orthodoxes.

Le duo culture-économie : un bilan contrasté

De la même manière, au sein du vaste mouvement d'économisation de la culture porté par la vague néolibérale, des lignes de tension ont émergé. D'un côté, une culture de gauche fermement attachée à ses principes fondateurs — l'accès du plus grand nombre, l'émancipation, la

participation ; de l'autre, une redéfinition de la culture à l'aune de sa contribution économique. À cet égard, la lecture de *Culture Is Not an Industry* ne conduit pas à une position unilatérale, homogène et peu contrastée sur cette période.

La démonstration d'O'Connor, si salutaire soit-elle, laisse apparaître une forme de confusion critique qu'il serait erroné d'évacuer. Car si le paradigme de l'économie créative a indéniablement contribué à la marchandisation de la culture, il a aussi, paradoxalement, offert une reconnaissance institutionnelle et politique à des secteurs jusque-là marginalisés ou peu pris en compte par l'action publique. Cette reconnaissance s'est manifestée non seulement dans les politiques culturelles stricto sensu, mais également dans des champs connexes tels que la coopération au développement, l'action internationale, ou encore à travers l'implication croissante du secteur privé — investissements bancaires, partenariats public-privé, dispositifs hybrides. Tout n'est donc pas à rejeter en bloc.

C'est là toute l'ambivalence du « moment Blair » et de l'émergence des industries culturelles et créatives. Toutefois, le livre montre avec justesse comment le DCMS — bientôt imité par de nombreuses agences publiques, en Europe mais aussi aux États-Unis, à Singapour ou dans plusieurs pays émergents — a progressivement enfermé la culture dans un langage économétrique, façonné par l'idéologie de la « nouvelle économie ». O'Connor se montre, à cet égard, sans indulgence pour l'armée de consultants, de *think tanks* et d'experts en impact qui ont accompagné et légitimé ce nouveau système de production créative.

Pour O'Connor, comme pour une longue tradition de pensée critique, la culture n'est pas un « secteur » parmi d'autres. Elle relève des biens communs, au même titre que l'éducation, la santé ou le logement. Elle constitue un socle de la vie collective, une condition de possibilité de la démocratie, et non une activité dont la légitimité dépendrait de sa contribution mesurable à l'économie.

Réduire la culture à un instrument de croissance ou d'attractivité revient à commettre une erreur de catégorie comparable à celle qui consisterait à financer l'éducation en fonction de son retour sur investissement économique. Certes, l'éducation « contribue » à l'économie — comme la culture — mais ce n'est ni sa finalité, ni le critère sur lequel repose sa légitimité politique. Personne n'accepterait sérieusement que l'accès à l'enseignement dépende de sa rentabilité immédiate ; pourtant, c'est exactement ce type de raisonnement qui a prévalu — et prévaut encore aujourd'hui — lorsqu'il s'agit de la culture.

Cette confusion est d'autant plus préoccupante dans le contexte actuel de refontes budgétaires globales, en Belgique comme en France, plus largement à l'échelle européenne, sans même évoquer la situation aux États-Unis et dans l'ensemble du « bloc » occidental. Lorsque la culture est pensée comme un secteur économique, elle devient mécaniquement exposée aux arbitrages conjoncturels, aux logiques de performance et aux coupes budgétaires prétendument « justifiées » par des indicateurs financiers.

Conclusion

Lire O'Connor aujourd'hui permet dès lors de déplacer le débat. Il ne s'agit pas de démontrer que la culture « rapporte », mais de rappeler qu'elles fondent les conditions mêmes d'une société

capable de se penser. *Culture Is Not an Industry* n'apporte pas de solution clé en main. Il agit plutôt comme un révélateur: sortir de l'économie créative ne consiste pas à revenir à un âge d'or fantasmé des politiques culturelles, mais à repolitiser la question culturelle elle-même. À accepter que la culture ne soit ni un secteur performant, ni un simple outil stratégique, mais un champ conflictuel, traversé de luttes sociales, de rapports de classe et d'enjeux démocratiques irréductibles à l'économique.