

Analyse 2

De la culture aux industries créatives : ce que le nouveau vocabulaire efface

Lorsque la culture est remplacée par les industries culturelles et créatives, ce n'est pas seulement un mot qui change. C'est toute une conception du rôle de l'art, de la création et de la démocratie qui se transforme.

Depuis plusieurs années, les politiques culturelles internationales sont traversées par une évolution majeure : la culture, les droits culturels, la démocratie culturelle et l'émancipation citoyenne disparaissent progressivement derrière le vocabulaire des industries culturelles et créatives. Les programmes de coopération, les appels à projets, les dispositifs de formation et les stratégies internationales mobilisent désormais prioritairement les notions d'entrepreneuriat, d'innovation, d'impact, de marché, de filières, de plateformes et d'employabilité.

Ce changement peut sembler technique ou pragmatique. Il est souvent présenté comme une adaptation aux réalités contemporaines : les artistes doivent vivre de leur travail, les filières doivent se structurer, les jeunes doivent trouver des emplois, les contenus doivent circuler, les économies locales doivent bénéficier de la créativité. Tout cela est vrai. Mais lorsque cette logique devient dominante, elle finit par transformer la culture en secteur économique parmi d'autres et par réduire l'artiste à une figure d'entrepreneur.

La question n'est donc pas de savoir si les industries culturelles et créatives sont importantes. Elles le sont. La question est de savoir ce qu'elles remplacent lorsqu'elles deviennent le langage unique des politiques culturelles.

L'économie créative comme nouveau sens commun

Le basculement vers les industries culturelles et créatives s'inscrit dans une histoire politique. Il prend une ampleur particulière au Royaume-Uni à partir des années Blair, lorsque la créativité est intégrée aux stratégies économiques, urbaines et industrielles. La culture y est de plus en plus pensée comme un moteur de croissance, d'innovation et d'attractivité.

Ce paradigme s'est ensuite diffusé dans le monde anglo-saxon, puis dans les espaces francophones et les politiques de coopération internationale. Il a progressivement imposé un nouveau sens commun : la culture doit prouver son utilité économique. Elle doit créer des emplois, générer des revenus, structurer des marchés, attirer des investissements, favoriser l'innovation et contribuer à la compétitivité des territoires.

Dans les pays africains, ce discours a trouvé un terrain favorable. Les secteurs de la musique, de l'audiovisuel, de la mode, du design, du numérique, du jeu vidéo ou de l'événementiel y connaissent de réelles dynamiques. Une jeunesse nombreuse, créative et connectée y invente des formes nouvelles de production et de circulation culturelle. Il serait absurde de nier cette vitalité ou de mépriser l'économie culturelle au nom d'une vision romantique de l'art.

Mais le problème apparaît lorsque l'économie créative cesse d'être un outil parmi d'autres et devient la grille de lecture exclusive. La culture n'est alors plus abordée comme un droit, une pratique sociale, une expérience symbolique, un espace de conflictualité démocratique ou une manière d'habiter le monde. Elle devient un secteur à développer.

La disparition de l'artiste au profit de l'entrepreneur

Dans ce nouveau langage, la figure centrale n'est plus l'artiste, l'auteur, le créateur ou le collectif culturel. C'est l'entrepreneur culturel.

Ce déplacement modifie profondément les critères de légitimité. Pour être soutenu, un projet doit désormais démontrer son potentiel de marché, sa capacité à générer des revenus, son modèle économique, son impact mesurable, sa stratégie de diffusion et parfois sa compatibilité avec les attentes des plateformes numériques. L'artiste doit apprendre à se présenter comme une start-up. Il doit pitcher son projet, identifier ses cibles, construire sa marque, diversifier ses revenus, parler d'échelle et de durabilité financière.

Ces compétences peuvent être utiles. Beaucoup d'acteurs culturels ont besoin d'outils de gestion, de production, de communication et de structuration. Mais lorsqu'elles deviennent les conditions principales de reconnaissance, elles déplacent le centre de gravité de la création.

Ce qui compte n'est plus d'abord la force d'une démarche artistique, la pertinence d'une parole, la capacité d'une œuvre à interroger la société ou à produire du commun. Ce qui compte, c'est la capacité du projet à entrer dans un format administrativement et économiquement lisible.

Les pratiques critiques, expérimentales, minoritaires, communautaires ou politiquement dérangeantes sont alors fragilisées. Elles ne disparaissent pas, mais elles deviennent plus difficiles à financer, plus difficiles à justifier, plus difficiles à inscrire dans les dispositifs existants.

Une neutralisation politique très commode

Le succès du vocabulaire des industries culturelles et créatives tient aussi à sa neutralité apparente. Il permet de parler de culture sans parler de démocratie culturelle. Il permet de soutenir des artistes sans ouvrir trop frontalement les questions de droits, de libertés publiques, de pouvoir, d'inégalités ou de contestation.

Pour certains gouvernements partenaires, cette neutralité est confortable. Les ICC permettent de financer des contenus, des événements, des incubateurs, des formations ou des plateformes sans nécessairement encourager l'émergence d'espaces critiques. On peut parler d'innovation, de jeunesse, d'employabilité, de numérique et d'entrepreneuriat sans aborder les sujets plus sensibles : liberté d'expression, autonomie associative, participation citoyenne, censure, rapports sociaux, inégalités ou autoritarisme.

Pour les États du Nord et les bailleurs internationaux, cette neutralité est également utile. Les valeurs traditionnellement associées à la coopération culturelle — démocratie, droits humains, diversité culturelle, émancipation — sont aujourd'hui parfois perçues comme des instruments

d'ingérence ou comme les restes d'une posture occidentale dominante. Face à cette défiance, les ICC offrent un langage plus acceptable, supposément technique et non conflictuel.

Mais cette neutralité est une illusion. Dépolitiser la culture est déjà une opération politique. Remplacer la démocratie culturelle par l'économie créative, c'est choisir une vision du monde dans laquelle les individus sont d'abord entrepreneurs, les œuvres des contenus, les publics des consommateurs, les plateformes des infrastructures naturelles et les politiques publiques des outils de compétitivité.

Les plateformes comme nouveaux prescripteurs culturels

Cette transformation est renforcée par la domination des plateformes numériques. TikTok, YouTube, Instagram, Spotify, Netflix et d'autres grandes infrastructures de circulation des contenus modifient profondément les conditions de création, de diffusion et de reconnaissance.

Les plateformes ne sont pas de simples outils. Elles imposent des formats, des rythmes, des durées, des modes d'attention et des critères de visibilité. Elles favorisent ce qui circule vite, ce qui capte l'œil, ce qui provoque une réaction immédiate, ce qui peut être recommandé par un algorithme, partagé, commenté, monétisé.

Dans ce contexte, certaines formes culturelles sont avantagées : contenus courts, humour, stand-up, clips, influence, divertissement numérique, formats immersifs, jeux vidéo, production sérielle. D'autres deviennent plus fragiles : création lente, théâtre politique, arts de la parole, recherche artistique, arts communautaires, pratiques de transmission, formes expérimentales ou travaux critiques.

Le problème n'est pas que les nouveaux formats seraient illégitimes. Ils font partie des pratiques contemporaines et peuvent porter une réelle inventivité. Le problème est que leur domination économique et algorithmique redéfinit les critères de valeur. Ce qui est visible devient ce qui vaut. Ce qui est monétisable devient ce qui mérite d'être soutenu. Ce qui échappe à la logique de l'attention devient secondaire.

La culture n'est alors plus envisagée comme un champ de pluralité, mais comme un flux de contenus optimisés.

De la subvention à l'impact

La transformation du vocabulaire culturel s'accompagne d'une mutation des modes de financement. La subvention publique, historiquement liée à une conception de la culture comme bien commun, recule au profit de fonds d'impact, de philanthropie, d'investissement privé ou de mécanismes hybrides.

Là encore, il faut éviter les oppositions simplistes. Les opérateurs culturels ont souvent besoin de ressources diversifiées. L'appui à l'entrepreneuriat peut renforcer certaines structures, réduire des dépendances et permettre à des projets de mieux s'inscrire dans leur environnement économique. Mais lorsque la logique d'impact remplace la subvention comme horizon dominant, le rapport à la culture change.

La subvention reconnaît qu'une activité culturelle peut être nécessaire sans être rentable. Elle affirme qu'une société peut choisir de soutenir des œuvres, des lieux, des pratiques ou des collectifs parce qu'ils contribuent à la démocratie, à la mémoire, à l'émancipation, à l'imaginaire et au lien social.

Les fonds d'impact introduisent une autre grammaire. Ils demandent des résultats, des indicateurs, des publics cibles, des effets mesurables. Cette exigence peut aider à clarifier certains objectifs, mais elle peut aussi appauvrir la compréhension de ce que produit la culture. Les effets les plus profonds d'une pratique culturelle sont souvent lents, indirects, diffus, difficiles à quantifier : prendre la parole, changer de regard, créer un collectif, se sentir légitime, formuler une expérience, imaginer une alternative.

Réduire la culture à son impact mesurable revient à perdre une part essentielle de sa puissance.

La culture au service des intérêts stratégiques

À cette logique économique s'ajoute une autre évolution : la culture est de plus en plus mobilisée comme outil stratégique. Elle devient un instrument de stabilisation, d'influence, de gestion migratoire, de diplomatie économique ou de positionnement géopolitique.

Les programmes culturels sont parfois justifiés par leur capacité à occuper des jeunes, à prévenir des tensions, à lutter contre les migrations, à renforcer une présence européenne, à contrer l'influence d'autres puissances ou à accompagner des intérêts commerciaux. La culture n'est plus alors soutenue pour elle-même, ni même pour ce qu'elle produit démocratiquement, mais pour ce qu'elle permet d'obtenir dans un autre champ.

Ce déplacement est préoccupant. Il signifie que la coopération culturelle est progressivement absorbée par les relations internationales d'intérêt. Coopérer ne signifie plus nécessairement construire une relation fondée sur des valeurs partagées, mais financer ce qui sert une stratégie.

Dans ce cadre, les acteurs culturels deviennent des instruments de politiques qui les dépassent. Leur créativité est mobilisée pour produire de l'image, de la présence, de l'influence ou de la stabilité. La culture devient une variable d'ajustement de la diplomatie.

Ce que la démocratie culturelle permet encore de penser

Face à cette évolution, la notion de démocratie culturelle retrouve toute son importance. Elle rappelle que la culture ne se réduit pas à la consommation d'œuvres, à la production de contenus ou à la performance économique des filières. Elle désigne la capacité des individus et des groupes à participer à la vie culturelle, à produire leurs propres récits, à contester les représentations dominantes, à construire du commun et à exercer leurs droits culturels.

La démocratie culturelle ne nie pas l'économie. Elle refuse simplement que l'économie devienne le seul critère. Elle permet de penser la culture comme un espace de pouvoir, de participation et d'émancipation. Elle invite à soutenir non seulement ce qui se vend, mais aussi ce qui relie, ce qui dérange, ce qui transmet, ce qui ouvre des possibles.

Dans les relations Nord-Sud, cette perspective est essentielle. Elle oblige à sortir d'une logique où les acteurs du Sud seraient invités à devenir de bons entrepreneurs culturels selon des modèles conçus ailleurs. Elle suppose au contraire de reconnaître leurs propres visions, leurs propres priorités, leurs propres formes d'organisation et leurs propres imaginaires politiques.

Conclusion critique : ne pas confondre vitalité culturelle et marché

Les industries culturelles et créatives peuvent être utiles. Elles peuvent structurer des filières, créer des emplois, soutenir des talents, renforcer des marchés locaux et permettre à des artistes de vivre de leur travail. Mais elles deviennent dangereuses lorsqu'elles prétendent résumer à elles seules la politique culturelle.

La culture n'est pas seulement une économie. Elle est une manière pour les sociétés de se raconter, de se confronter, de transmettre, de critiquer et d'imaginer. Lorsqu'on la réduit à l'entrepreneuriat, à l'impact, à la plateforme ou à l'influence, on ne la modernise pas simplement : on l'appauvrit.

L'enjeu n'est donc pas d'opposer naïvement l'artiste à l'entrepreneur, la subvention au marché ou la création à l'économie. L'enjeu est de rétablir une hiérarchie politique claire. L'économie doit être au service de la culture, et non l'inverse. Les dispositifs de financement doivent renforcer l'autonomie des acteurs, et non les enfermer dans des modèles imposés. Les plateformes doivent être régulées comme des infrastructures de pouvoir, et non célébrées comme de simples outils de diffusion.

Résister aujourd'hui, c'est défendre la culture comme bien commun démocratique. C'est rappeler que sa valeur ne se mesure pas seulement en emplois, en vues, en revenus ou en indicateurs, mais dans sa capacité à rendre les sociétés plus libres, plus critiques et plus capables d'inventer leur avenir.