



Marges

Revue d'art contemporain

11 | 2010

Valeur(s) de l'art contemporain

Valeur instrumentale et valeur résistante dans l'art contemporain du Nord de l'Angleterre

Instrumental value and resistance value in Northern England contemporary art

Gabriel Gee



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/461>

DOI : 10.4000/marges.461

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2010

Pagination : 71-85

ISBN : 978-284292-262-7

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Gabriel Gee, « Valeur instrumentale et valeur résistante dans l'art contemporain du Nord de l'Angleterre », *Marges* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2010, consulté le 01 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/marges/461> ; DOI : 10.4000/marges.461

Valeur instrumentale et valeur résistante dans l'art contemporain du Nord de l'Angleterre

Après la fin de la Seconde guerre mondiale, les grandes conurbations du Nord de l'Angleterre ont progressivement été confrontées au déclin de leurs industries traditionnelles, minières, manufacturières, métallurgiques, portuaires. À la fin du 20^e siècle, la revitalisation des économies locales fut pensée dans le cadre d'un changement radical imposé par le gouvernement conservateur de Margaret Thatcher, mettant en avant les valeurs d'entrepreneuriat, de *value for money* [rentabilité], d'efficacité managériale, et l'adhésion aux lois du marché comme remède aux maux socio-économiques du pays¹. Contraintes de se redéfinir en terme d'activité économique, de reconstruire une image et une identité positive, les conurbations du Nord furent entraînées dans les voies de la régénération culturelle, en suivant les principes gouvernementaux visant à établir des partenariats public-privé comme méthode systématique pour les développements économiques, sociaux, culturels, susceptibles de recevoir une aide de l'État. Les pratiques artistiques contemporaines de ces régions ont

¹ Richard Heffernan, *New Labour and Thatcherism. Political Change in Britain*, Chippenham, Wiltshire, Palgrave Macmillan, 2001, p. 9 et p. 1-2.

/2 Stephen Edgell et Vic Duke, *A Measure of Thatcherism. A Sociology of Britain*, Londres, Harper Collins Academic, 1991.

/3 Stephen Quilley, « Entrepreneurial turns: municipal socialism and after », dans Jamie Peck et Kevin Ward (sld), *City of Revolution. Restructuring Manchester*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 76-94.

été confrontées à ce processus à la fois de désindustrialisation et de redynamisation, ainsi qu'à la proposition controversée d'un nouvel avenir et des moyens associés à sa réalisation. De part et d'autre de cet élan politique, on peut discerner d'une part une créativité artistique qui vient s'opposer à la direction et aux valeurs promues par le gouvernement puis par les municipalités, et de l'autre, une production et un appareil de diffusion qui viennent s'inscrire dans les objectifs fixés par le nouveau paradigme établi au cours des années 1980. Il s'agira ici, en prenant pour point de départ l'arrivée des politiques conservatrices « néolibérales » au Royaume-Uni au début des années 1980, de relever l'émergence de valeurs instrumentales et résistantes dans la production et la diffusion des arts dans le territoire du Nord de l'Angleterre. On s'efforcera de définir ces valeurs, de décrire leurs qualités, et la variété de l'éventail qui peut se dessiner le long du spectre instrumentalisation-résistance, mais aussi de questionner l'articulation de ces valeurs avec leur contexte spécifique d'apparition historique, et l'évolution de leur déploiement jusqu'à l'époque la plus actuelle.

Le Nord rouge

Dans les anciens bastions de la révolution industrielle, les municipalités étaient en 1979 largement sous le contrôle du parti travailliste. L'élection de Margaret Thatcher à la tête de l'État britannique va accentuer l'opposition socio-politique entre Londres, la capitale, et les provinces du Nord. Afin de relancer l'économie du pays périssant depuis la récession des années 1970, le gouvernement introduit peu à peu une série de mesures rompant avec le modèle keynésien hérité de l'après-guerre/2. Les dépenses de l'État en particulier sont pointées du doigt, tout comme les secteurs défaillants des manufactures nationales. Dans ce contexte, les conseils municipaux socialistes des villes du Nord, enclins à défendre un système de subventions et d'aides à des activités économiques et à des populations se trouvant en proie à de sérieuses difficultés, deviennent très rapidement les cibles d'un gouvernement cherchant à saper les contre-pouvoirs hostiles à son action. Parallèlement, ces conseils municipaux radicalisent leurs positions face à ces attaques gouvernementales. On voit alors l'émergence de villes rouges dans le Nord — couleurs traditionnelles du parti travailliste au Royaume-Uni et du socialisme transnational. Le « socialisme municipal », ou « socialisme local », se mobilise ainsi à Sheffield sous la direction de David Blunkett, à Manchester avec Graham Stringer, et à Liverpool sous l'influence des « militants » et de Dereck Hatton/3.

Le peintre Pete Clarke résidant à Liverpool a capturé dans une série de tableaux à la fois le désarroi de la ville portuaire et les résistances politiques locales au programme gouvernemental. Dans le tableau intitulé *Les Hôtels de ville rouges : deux nations, deux villes*^{/4} (1986), un paysage sombre et fragmenté de percée ferroviaire, d'arcade victorienne, avec une stèle monumentale d'un orphelinat de Liverpool, est surplombé par les silhouettes de grues noires au-dessus d'un port faiblement éclairé par la lumière nocturne. Au centre du tableau, au dessus des colonnes municipales, on peut lire en lettres blanches sur fond rouge : « soutenez notre municipalité travailliste ». Le titre du tableau fait par ailleurs référence directe au roman de Benjamin Disraeli, *Sybil : ou les deux nations*, et donc à une critique de la division du pays entre riches et pauvres^{/5}. Le tableau était présenté dans le cadre d'une exposition organisée par la Cornerhouse à Manchester, la Open Eye Gallery et la Bluecoat Gallery à Liverpool. À la dénonciation de la division entre classes paupérisées et classes fortunées s'ajoutait une représentation critique de la division spatiale, et mentale, implicite dans le titre, entre le sud conservateur et le nord travailliste. Pete Clarke avait été l'un des co-fondateurs du Liverpool Artists Workshop (LAW), un groupe d'artistes associant à l'occupation collective de studios d'artistes dans Hope Street à Liverpool, un programme d'activités et d'engagement répondant aux problèmes politiques et sociaux de l'époque. L'artiste David Campbell résumait ainsi cet engagement : « Il paraissait très difficile de réaliser des travaux à Liverpool qui ne traitaient pas de problèmes sociaux... La ville semblait au bord d'une action punitive, comme la plupart des villes ouvrières du nord l'étaient sous Thatcher. Il y avait une atmosphère de règlement de comptes. [...] C'était l'époque où Thatcher venait d'arriver au pouvoir. Liverpool était à genoux. Et on pourrait dire qu'elle le devint plus encore. Ce qui était intéressant en termes politiques mais aussi artistiques, c'était cet intérêt pour un développement mixte ; le contexte était hautement politisé, et paraissait indifférent à Londres et au marché, car il n'y avait pas de marché à Liverpool. Par conséquent, c'était un sol fertile pour d'autres formes de pratiques artistiques^{/6}. ».

On voit émerger dans les villes du Nord une sensibilité artistique aux difficultés sociales et économiques, ainsi qu'un engagement ou une immersion des acteurs des scènes artistiques locales dans les enjeux politiques régionaux et nationaux. LAW défend une certaine vision du rôle de l'artiste dans la société, qui se doit d'interagir avec les autres citoyens, de promouvoir l'accès de toutes les franges de la population aux arts et à la culture, et notamment des classes populaires. LAW organise des ateliers autour des œuvres exposées ou des séries de conférences. Un programme type annonçait Griselda Pollock, sur

^{/4} *The Red Town Halls: Two Nations, Two Cities.*

^{/5} Benjamin Disraeli, *Sybil: or The Two Nations*, 1845.

^{/6} Entretien de l'auteur avec David Campbell le 5 juillet 2008.

/7 *Liverpool Artists Workshop*, prospectus d'information, date inconnue.

/8 Rochdale Boite 62
Contrat N.W.A. Rochdale
Gallery.

/9 *ibid.*, "The Photographer in Residence Project".

/10 Le cumul de ces deux bénéfices, de l'art pour la société, et finalement de la société pour l'art, est important. Car, dans sa version officielle, telle qu'adoptée par les forces politiques gouvernementales des années 1990, tant conservatrice que *New Labour*, par opposition à la version initiale travailliste d'influence marxiste, seul est conservé le bénéfice de l'art pour la société, l'art étant quant à lui presque évacué du tableau. Cela n'est possible que par l'instrumentalisation de l'artiste devenu travailleur social indépendant.

le féminisme et l'art dans les années 1970, Terry Atkinson, sur son travail en relation avec les enjeux culturels et politiques, ou encore une session du Women Independent Cinema House avec la diffusion d'un film de l'organisation⁷. Il faut relever également ce point important que souligne David Campbell : l'absence de scène commerciale pour l'art contemporain. Dans une très large mesure, l'expression de valeurs oppositionnelles comme de valeurs utilitaires dans les pratiques artistiques de la période dans le Nord de l'Angleterre est liée au fonctionnement de scènes artistiques reposant essentiellement sur des subventions publiques (et les objectifs qui peuvent y être associés), et l'investissement personnel des praticiens-enseignants.

On retrouve cet intérêt pour le rôle que peut ou que doit jouer l'artiste dans la société à la Rochdale Art Gallery tout au long des années 1980. Avec Jill Morgan à sa tête, la galerie municipale développe alors un programme d'expositions temporaires explorant les thèmes « art et politique », et « art et société ». En 1982, la galerie en collaboration avec North West Arts organise une résidence d'artiste qui met en pratique cette volonté de positionner l'artiste au cœur de la société. De fin juillet à la mi-octobre de cette année, la résidence « doit permettre au photographe de développer son travail dans le contexte spécifique de Rochdale, et stimuler l'intérêt et l'activité au sein de la communauté locale⁸ ». Douze heures par semaine, le photographe choisi, Malcolm Glover, doit diriger un projet, une relation avec les habitants. L'année suivante, en 1983, il expose le résultat de son travail en tant que photographe en résidence. Il s'était intéressé à la communauté indo-pakistanaise de la ville, et le travail était une série de portraits de cette communauté. De façon précoce la résidence de Rochdale Art Gallery entrevoyait la possibilité de placer l'artiste au cœur de la société : « La résidence fut établie avec la conviction qu'amener l'artiste, le photographe, dans la communauté, produira à la fois un art avec une véritable intention sociale, en même temps qu'un effet positif sur la conscience de la communauté⁹. ».

L'art produit sera bénéfique à la société et à lui-même ; son inscription dans le lieu, dans une communauté, son travail sur le social entraînera un gain qualitatif d'une pratique plastique jaugée à la mesure de son investissement social, investissement nécessairement politique¹⁰. C'est là que l'on retrouve ce questionnement sur les valeurs instrumentales et de résistance, éclairé par la spécificité du contexte historique. Le programme et les intentions de la galerie à Rochdale apposent une valeur de résistance aux arts dans la mesure où ils viennent défendre une certaine conception de la société, des enjeux plastiques nécessairement pris dans cette société, qui vont à l'encontre de celle exprimée par le gouvernement : « une chose telle

que la société n'existe pas/11 ». On retrouve cet engagement à la Bluecoat Gallery à Liverpool, qui sous la direction de Bryan Biggs développe aussi durant les années 1980 un programme d'art contemporain où s'exprime de façon récurrente cette résistance politique. Y sont exposés les artistes du LAW, des artistes engagés tels John Hyatt ou Terry Duffy, dont l'œuvre *Victimes, pas de résurrection* (1981) exposée à la cathédrale anglicane de la ville, exprimait par une figure crucifiée d'un expressionnisme noir la détresse que pouvait ressentir des pans entiers de la population après l'explosion et la répression des émeutes de Toxteth ayant opposé les communautés noires à la police en 1981. Dans le climat des années 1980, l'exposition précoce du mouvement émergeant du Black Art, initiée en 1985 avec l'exposition « Peau noire / Bluecoat », réalisée à l'initiative de l'artiste Eddie Chambers, est également une forme de résistance à l'inflexion idéologique de Londres. Les arts mobilisés utilisent naturellement des moyens et une pensée qui leur sont propres, mais ils sont néanmoins saisis, ou se saisissent, d'une valeur oppositionnelle. La valeur de résistance est politique parce que sociale, sa dénonciation de la négation des besoins et de la représentation des minorités s'oppose aux vues et aux décisions de l'État souhaitant reconstruire sur les bases d'un libre marché dont les actionnaires se trouveraient caricaturalement dans le sud aisé habité par les classes supérieures.

À côté ou en supplément à cette dimension sociale de la valeur résistante, s'ajoute comme on a déjà pu l'entrevoir, une forte dimension spatiale, géographique. Jon Bewley, de l'organisation *Locus +* à Newcastle, revenait de façon révélatrice sur ce que pouvait signifier l'établissement et la poursuite d'une pratique artistique contemporaine dans les provinces du Nord : « Le "Basement Group" est né d'un autre groupe local qui s'appelait "Ayton Basement". Les membres de ces deux groupes étaient des étudiants de Beaux-Arts au Newcastle polytechnics, et l'élan qui était à l'origine de leur propre organisation en tant que collectifs d'artistes, provenait d'un besoin identifié de fournir une opportunité qui attirerait les étudiants et des jeunes artistes dans le nord-est, en leur proposant un espace où ils puissent montrer leur travail. Il n'y avait pas ce type d'espace à l'époque dans la ville. Donc ce sentiment d'être en périphérie généra une réponse organisationnelle, mais aussi une réponse artistique, dans la mesure où le travail qui était présenté était essentiellement basé sur le temps, ce qui était en marge des pratiques artistiques britanniques au milieu des années 1970. Nous occupions donc une marge géographique, une marge organisationnelle et une marge artistique... L'autre aspect de tout cela était que l'attraction de Londres était telle que les artistes ne restaient pas dans le nord-est après l'obtention de leur diplôme,

/11 « There is no such thing as society ». Il s'agit des propos restés célèbres que Margaret Thatcher tint dans un entretien au *Women's Own Magazine*, le 31 octobre 1987.

/12 Entretien de Jon Bewley avec Paul Bonaventura dans le catalogue de l'exposition « This Will Not Happen Without You. From the Collective Archive of the Basement Group, Projects UK, and Locus+ (1977-2007) », Hatton Gallery, University of Newcastle et Locus +, Newcastle-upon-Tyne, 2007.

et nous souhaitions lutter contre cette tendance migratoire. Londres attirait les gens hors de ce territoire, et l'idée de loyauté régionale n'existait pas/12. ».

Le collectif accueille des performeurs et des vidéastes de manière ouverte (sans présélection) et continue jusqu'en 1983, date à laquelle le Basement Group devint Projects UK, la première agence artistique reconnue au Royaume-Uni. Comme le souligne Jon Bewley, la spécificité novatrice des œuvres soutenues par Projects UK se double d'une résistance géographique à l'attractivité de Londres, et à la concentration des modes de validation par la capitale. Les œuvres commandées et produites par l'agence embrassent tout l'espace urbain de la conurbation de Newcastle et des territoires avoisinants. Ainsi par exemple, *Mainbeam* le ballet pour véhicules de Charlie Hooker eut lieu en 1983 dans le parking de surface de Gateshead. De même, l'installation de Richard Wilson *Une pièce à la fois* en 1987 se trouvait dans la tour sud du Tyne Bridge qui relie Newcastle à Gateshead. Dans cette œuvre, mille deux cents pièces de voitures d'occasion étaient suspendues par des câbles à une plateforme montée en haut de la tour. Par un système sophistiqué d'ingénierie, qui caractérise par ailleurs le travail de Wilson, les câbles étaient sectionnés les uns après les autres, au rythme d'une quarantaine par jour. Chaque pièce venait ainsi s'effondrer au sol, événement provoquant des sons momentanés qui étaient enregistrés, et rediffusés ensuite dans la tour. Après cinq semaines, toutes les pièces étaient entassées au sol, alors que la bande témoignant de leur chute occupait seule l'espace. Dans cette inversion de la chanson éponyme de Johnny Cash, où une voiture est construite au fur et à mesure du morceau, on peut lire une évocation brutale et poétique de la désindustrialisation de la région. Rejoignant les propos de Jon Bewley, l'œuvre cristallise la capacité de Projects UK à produire des pièces engageant un dialogue avec l'histoire et le contexte socio-politique de la région. La valeur de résistance politique et sociale se double ou se confond avec une valorisation localisée, qui se définit à la fois contre la capitale centralisatrice, où réside le pouvoir gouvernemental, et par un investissement dans la spécificité et l'identité d'un lieu spécifique.

L'élan régénérateur

À l'inverse du caractère oppositionnel de ces pratiques artistiques, un cadre et des vecteurs induisant une valeur instrumentale propre à la production et à la diffusion des arts contemporains dans le Nord de l'Angleterre se mettent progressivement en place dans les années 1980. C'est la culture et les arts en général qui sont pris dans la dy-

namique de la régénération urbaine. L'art contemporain se voit positionné en première ligne de l'outillage reconstruteur, tel que défini d'abord au niveau national, puis repris dans les régions au fur et à mesure que s'impose le changement paradigmatique. Au niveau institutionnel, une nouvelle couche infrastructurelle vient se superposer à l'héritage victorien. Une ligne s'étire de la création de la Tate Liverpool (1988) au Baltic Centre for Contemporary Art à Gateshead (2002). Ces deux nouvelles institutions prestigieuses sont exemplaires de la valeur instrumentale accordée aux arts en Grande-Bretagne à la fin du 20^e siècle.

C'est à l'instigation d'Alan Bowness, directeur de la Tate, que le projet d'établir une succursale dans les provinces du Nord fut lancé. Une visite des grandes villes du nord et une rencontre avec des représentants locaux est organisée. Le groupe de la Tate se rend à Leeds, Manchester, Sheffield, Newcastle et Liverpool, à la recherche d'un bâtiment. La visite des Albert Docks désaffectés remporte l'enthousiasme des délégués londoniens^{/13}. Après plusieurs années de travaux, les bâtiments désaffectés sont remis à neuf, abritant désormais des magasins et des cafés, des espaces destinés à être occupés par des bureaux, un musée consacré aux Beatles, et dans l'aile nord, la Tate Liverpool. La Tate propose une sélection d'œuvres d'art moderne provenant de ses collections, ce pour quoi elle avait été créée en premier lieu, soit une extension de la surface de présentation et donc de la taille de l'institution muséale. Elle organise par ailleurs des expositions temporaires, oscillant du modernisme aux arts les plus contemporains. Ce qu'il convient de souligner ici, c'est la signification historique de cette création muséale, tant au niveau du territoire du Nord de l'Angleterre qu'à l'échelle nationale. Le processus de réhabilitation des Albert Docks fut mené et coordonné par la Merseyside Development Corporation, première organisation de ce genre. Elle avait été créée par le gouvernement pour tenter d'insuffler une relance économique dans une ville en pleine récession. Dans le contexte d'opposition idéologique entre les villes socialistes du Nord et un gouvernement d'inspiration néolibérale, le redéveloppement des quais par une organisation financée par l'État se fait contre la municipalité, qui n'est pas associée au processus. De plus, le projet véhicule un nouveau système qui combine partenariats publics et privés. Le but est de créer un espace économique dynamique et attractif pour les entreprises. Dans cet esprit, la Tate est aussi un signe de distinction, un attrait culturel pour les investisseurs et les « classes créatives » avant la lettre^{/14}.

Les facettes de la régénération culturelle sont multiples, mais on peut noter que celle-ci vient servir avant tout la régénération urbaine. Cette dernière « est concernée par la renaissance de l'activité économique

^{/13} Archive de la Tate, Lettre de John A. Roberts à Alan Bowness, 1980.

^{/14} Richard Florida, *The Rise of the Creative Class: and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New-York, Basic Books, 2004.

/15 Chris Couch, Charles Fraser et Susan Percy, *Urban Regeneration in Europe*, Oxford, Blackwell, 2003, p. 2.

/16 *Baltic, the Art Factory*, Gateshead, Baltic, 2002.

/17 Ruth-Blandina M. Quinn, *Public Policy and the Arts. A Comparative Study of Great-Britain and Ireland*, Hants, Ashgate publishing, 1998, p. 129-139.

là où elle où elle a été perdue ; la restauration des fonctions sociales là où il y a eu dysfonction, ou l'inclusion sociale là où il y a eu exclusion **/15...**». Si la régénération urbaine porte bien sur la renaissance de la ville et de ses différentes parties, la régénération culturelle ne correspond pas à la renaissance de la culture, mais à la renaissance de la culture *pour* la ville : il y a un rapport instrumentalisant qui est immédiatement présent dans le terme de régénération culturelle. Pour autant, les arts peuvent trouver leur intérêt dans cet engouement synonyme d'importants investissements publics.

Le Baltic à Gateshead est le plus grand espace consacré à des expositions d'art contemporain hors de Londres. Son ouverture est venue combler un manque infrastructurel dans la région du nord-est, et a été stratégiquement pensée par des acteurs locaux : le conseil régional des arts, Northern Arts, et la municipalité de Gateshead. Sa valeur instrumentale, et donc par extension des œuvres qui y sont exposées, se décline selon deux échelles. D'une part, et comme reflétant la valeur de résistance évoquée en relation à un ancrage géographique précis, le Baltic sert la stratégie de réinvention menée par la municipalité visant à transformer une cité dortoir ouvrière en une ville culturelle et économiquement attractive. L'ancien silo à grains désaffecté est devenu « usine d'art **/16** », en un symbole de la transition post-industrielle. Cette valorisation instrumentale de l'art contemporain est également à rattacher au changement idéologique survenu durant les deux dernières décennies du 20^e siècle. Car le Baltic fut financé par la loterie britannique, créée en 1994 et qui reversait un cinquième de ses gains à la culture et aux arts. Pour obtenir les crédits, il fut nécessaire d'aligner le projet — ambition locale à l'origine — sur les barèmes établis par le Conseil des Arts britannique, lui-même progressivement infiltré et assujéti aux politiques gouvernementales durant les années 1980 et 1990 **/17**. Les nouveaux centres artistiques du Nord comme le Baltic, mais aussi FACT (2003), la Fondation pour l'art et les technologies créatives à Liverpool ou Urbis à Manchester (2003), un centre municipal qui organise également des expositions d'art contemporain, témoignent de ce double programme : des arts au service de la renaissance locale, selon les prescriptions et les objectifs fixés préalablement au niveau national. On retrouve dans ce cadre le rôle attribué aux arts comme outils de régénération urbaine, à la fois économique, et sociale, avec la mission (contestée) de créer du lien social, de rendre l'argent investi aux communautés locales, dans une transmutation du désir socialiste d'impliquer l'art et l'artiste dans la société.

Négociation et/ou résistance

Comment les pratiques artistiques contemporaines se sont-elles arrangées avec cette double oscillation historique ? Les enjeux en termes de production plastique tels qu'ils pouvaient se dessiner dans le Nord de l'Angleterre au cours de ces décennies jusqu'à l'histoire du temps présent ont été résumés dès 1990 par Lewis Biggs, alors commissaire à la Tate Liverpool dans la préface de l'exposition « Nouveau Nord, nouvel art du nord de la Grande-Bretagne » :

« "L'identité culturelle" est devenue un terme fréquemment employé dans le contexte de réseautage politique et de compétition régionale pour l'obtention de financements publics nationaux (ou européens). Si elle est assujettie à un seul usage, ou soumise à des fins politiques ou nationalistes, la culture peut revêtir une identité fixe. Une identité culturelle définie précisément, statique, constitue des problèmes (ou des opportunités) pour l'art. Le choix pour un artiste — que sa pratique soit en rapport avec la créativité ou avec le renforcement de stéréotypes — devient plus difficile. La subversion ou l'approbation sont les seuls positionnements possibles pour un art confronté au totalitarisme culturel, lorsque les idées et les sensations sont contrôlées par des décrets et l'interdiction de la libre association/18. ».

Ce texte qui souligne par ailleurs de façon précoce l'émergence de stratégies artistiques situées au confluent du local et de l'international, articule clairement les notions de résistance ou de connivence telles qu'elles se mettent en place pour les arts et artistes contemporains au Royaume-Uni à la fin du 20^e siècle. Mais, que ce soit en opposition ou en accord avec l'hégémonie culturelle du moment, le développement de pensées plastiques pertinentes peut s'inscrire dans l'une ou l'autre voie. Lewis Biggs lui-même, en tant que directeur de la Tate Liverpool, et plus récemment de la Biennale de Liverpool, créée en 1999, a choisi d'agir dans le cadre de ce contexte de régénération culturelle. Depuis sa création, la Biennale de Liverpool se veut une célébration de la spécificité urbaine et culturelle de la ville, et les artistes retenus sont invités à développer un dialogue avec le lieu/19. Le curateur d'Irlande du Nord Declan McGonagle, qui a officié comme président de l'événement résumait parfaitement les enjeux pratiques qui se posent aux commissaires dans ce contexte : « Je n'ai pas d'objection morale à entamer une négociation avec le processus de régénération. J'ai été impliqué dans certains projets, et me suis retiré d'un certain nombre d'autres. Mais ce que vous devez faire c'est que si vous vous impliquez dans ce processus vous ne pouvez prétendre être innocent. Ma simple réponse agressive est la suivante : la pluie est humide, prenez un parapluie. Si vous vous engagez dans un pro-

/18 *New North. New Art from the North of Britain*, Liverpool, Tate Gallery Publications, 1990, p. 9.

/19 « 1st Liverpool Biennial of International Contemporary Art: Trace, Liverpool Biennial of Contemporary Art » et Tate Gallery Liverpool, Liverpool 24 septembre-7 novembre 1999.

/20 Entretien de l'auteur avec Declan McGonagle, le 11 juillet 2008.

/21 Bruno Latour, *La Science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 1989, p. 292.

/22 Alex Stetter (sld), *Pride of Place, How the Lottery Contributed 1 Billion to the Arts in England*, Londres, Arts Council of England, 2002.

/23 « Sefton Council », [<http://www.sefton.gov.uk>]. Consulté le 01/07/2009.

cessus de régénération, et vous pensez que vous pouvez apporter de la valeur à cela plutôt que d'en être une victime, en tant qu'artiste ou commissaire, alors vous devez vous impliquer, vous devez trouver un moyen d'être impliqué/20. ».

Au sein des termes dictés par le changement paradigmatique des politiques thatchériennes, il est possible de produire des œuvres qui font sens, à la fois dans une exploration des enjeux plastiques propres à l'art contemporain et des conditions historiques de production artistique. Peut-être même que tactiquement, selon l'une des stratégies décrites par Bruno Latour dans son analyse de la science en action, le commissaire ou l'artiste peuvent parvenir à convaincre le plus fort de se détourner de son chemin et d'adopter les objectifs du plus faible/21.

Une œuvre plus que tout autre incarne ce détournement. La sculpture monumentale *L'Ange du Nord*, d'Antony Gormley, se dresse depuis 1998 à l'entrée de Gateshead, tournée vers le sud et ses visiteurs qu'elle semble saluer à leur arrivée. Historiquement, sa réalisation s'insère dans la stratégie de développement culturel de la municipalité et de Northern Arts ; à mi-chemin entre les célébrations et les multiples commandes associées à l'année des arts visuels au Royaume-Uni dans la région en 1996 et à l'ouverture du Baltic. Largement financée par le Conseil des Arts, l'œuvre symbolise la renaissance d'une identité locale. La « fierté du lieu », c'est justement précisément le titre de la publication du Conseil des Arts anglais, destinée à célébrer les apports de la loterie à l'infrastructure culturelle du pays et en particulier à la régénération des anciens espaces industriels/22. *L'Ange du Nord* est une œuvre qui s'inscrit dans la continuité du travail plastique d'Antony Gormley : sa forme humanoïde est le résultat d'un moulage du corps de l'artiste. C'est un processus de création sériel qui poursuit sa réflexion et son travail sur le corps. Sa matière et sa couleur ferrugineuse rappellent aux habitants le passé minier et industriel de leur région, tout en clamant l'arrivée des temps nouveaux du remodelage culturel et économique. Mais, simultanément, l'œuvre est aussi un paravent qui vient malgré elle nier ce passé, cacher comme l'ancien site industriel sur laquelle elle fut bâtie, la disparition d'une histoire industrielle précipitée par les politiques conservatrices des années 1980. Le travail du sculpteur connaît une grande fortune critique en Grande Bretagne, et on peut mentionner comme parallèle son œuvre *Un autre lieu*, qui fut installée à Crosby au Nord de Liverpool en 2005. Les figures humaines étagées sur la plage, tournées vers l'horizon et baignées par la forte marée, connurent un tel succès que la municipalité, enthousiasmée par l'attrait touristique de la pièce, décidèrent de les conserver – et y parvinrent/23. Le travail saisissant d'Antony Gormley

mley, s'insère idéalement dans l'instrumentalisation des pratiques artistiques de la période à des fins économiques, et culturelles. Il n'est pas anodin qu'il invite le spectateur plus à un questionnement métaphysique ou spirituel, qu'à une confrontation avec l'histoire passé ou présente.

Complètement à l'opposé de cette position, l'organisation UHC (Ultimate Holding Company) produit des œuvres et des événements artistiques dans Manchester qui cherchent à dénoncer et à s'opposer au tournant néolibéral de la ville. Créée en 2002, l'organisation dirigée par Jai Redman combine deux activités. D'une part, elle assure des services de design, en particulier pour des organisations humanitaires et écologiques. Ceux-ci sont hérités du passé de militant écologique du directeur et constituent la face entrepreneuriale d'UHC. D'autre part, une branche artistique pousse son engagement politique dans les chemins de la créativité artistique. Avec *Le Fin vernis de la démocratie* (2005-2006), UHC établit une cartographie du pouvoir politique et économique local : sur une grande table sont inscrites les relations conduisant d'un individu à un autre, le réseau des forces publiques et privées contrôlant la ville de Manchester. Par ailleurs, de nombreuses images sont produites qui critiquent les effets du capitalisme mondialisé. Tel ce dessin de Jai Redman où un jeune adolescent muni d'un simple lance-pierre est confronté dans la rue à des cadres en costume cravate avançant tels des morts vivants ; une légende digne d'un film d'horreur indiquant « l'invasion des riches salopards » ou encore cette sphère en mousse de Joe Richardson représentant la terre, en partie déchiquetée telle une balle pour chien. Parmi les interventions dans l'espace public, citons ces « cuisines de soupes populaires » qui utilisent une faille dans la législation britannique permettant à UHC d'installer des cantines, à condition de distribuer de la nourriture gratuitement, et par là de protester de façon festive contre la privatisation et commercialisation des espaces publics.

Cette transformation du paysage urbain dans le Nord de l'Angleterre a été capturée par le photographe John Davies, dont les images se tiennent en apparence dans un espace neutre. Ses prises de vue élevées des strates urbaines ont saisi sur deux décennies — depuis ses premières photographies de Sheffield en 1981 jusqu'au projet *Metropolis* (2000-2003) — les évolutions de la ville du Nord. Aux affres de la désindustrialisation, à l'espace fragmenté des années 1980, où un pub ancien pouvait se tenir isolé dans un réseau de routes grisâtres (*Durham Ox*, 1981), où une figure esseulée se promenait près d'une rivière stagnante dans un paysage de bâtiments abandonnés (*Mouton Mills and Bridgewater Canal*, 1985), s'est substitué l'avenir coloré de la ville globale, dans laquelle la foule se presse dans un

centre ville transformé en centre commercial, sous le symbole d'un athlète en action sur une gigantesque bannière municipale (*Piccadilly Gardens, Manchester*, 2002). Le photographe déclare « j'essaye de ne pas gaver les gens avec des idées, mais de présenter la réalité de la situation/24 ». L'image pose une question. C'est dans ce recul que se trouve la valeur résistante de son travail par rapport à l'évolution historique du paysage physique et social du Nord. L'interrogation est à la fois document et incitation à la réflexion sur l'évolution du territoire et de ses habitants ; une représentation choisie de ce qui disparaît et ce qui demeure dans la ville post-industrielle. À Newcastle, le groupe Amber qui depuis la fin des années 1960 avait consacré son travail photographique et cinématographique à une documentation de la vie ouvrière, a érigé sa production en résistance à ce phénomène de désindustrialisation. Les œuvres viennent valoriser et célébrer des modes de vie que les élections répétées des forces conservatrices condamnaient à chaque fois un peu plus. Avec la série *La Côte du charbon* (1998-2002), la photographe Sirkka Liisa Kontinen nous montre l'histoire présente de cette vie industrielle : des ruines d'une activité disparue. On voit là où se trouvaient auparavant les exploitations des gisements de charbon sous la mer, des empreintes métalliques, des fossiles en acier, des rochers érodés par les substances chimiques qu'on employait autrefois. Peut-être l'œuvre contient-elle alors une valeur de résistance mélancolique, portant son attention et la qualité technique de ses moyens à des objets morts, témoins de communautés et d'un idéal disparus.

Avec la transition vers l'ère postindustrielle et le remplacement d'une économie reposant sur la manufacture et ses labeurs par une économie de service, les modalités spécifiquement liées aux critiques de l'emprise du système capitaliste se modifient profondément. Alors qu'une large partie de la production et de la diffusion artistique accompagne la relance économique des villes du Nord sur les bases d'une compétition interurbaine pour les marchés publics-privés, autour du secteur tertiaire — en s'insérant notamment dans la construction d'institutions culturelles pouvant jouer le rôle d'éléments de distinction et servir d'appâts au tourisme global comme aux investissements externes — les pratiques artistiques où la valeur de résistance sociale et idéologique est la plus forte semblent dans l'ensemble se diluer, avec la disparition des conditions et des communautés de l'industrie. Quelques nouvelles initiatives ont néanmoins vu le jour au début du 21^e siècle. L'événement Art Sheffield 08 en particulier, sous-titré « Oui, non, autres options », explore à l'échelle de la ville et de façon critique cette situation postindustrielle. Dans son texte d'accompagnement, le commissaire Jan Verwoert exprime un des dilemmes les plus perti-

nents qui se pose à celui ou celle qui souhaite choisir un camp, entre l'instrument et la résistance : « Qu'est-ce que cela voudrait dire de créer une résistance contre un ordre social dans lequel la performance est devenue une demande croissante, sinon une norme ? Qu'est-ce que cela voudrait dire de résister au besoin d'être performant ? Est-ce que la "résistance" est un concept qu'il est utile d'évoquer dans ce contexte ? Après tout les normes de résistance que nous connaissons sont en fait d'habitude des performances dramatiques elles-mêmes. Peut-être devrions-nous considérer d'autres formes plus subtiles pour ne pas être performant, mettre en scène le concept de l'artiste slovaque Július Koller qui a pour nom des "anti-happenings". Quelles formes silencieuses mais effectives de non vouloir, non acceptation, non collaboration, de retrait et non alignement, trouvons-nous dans la culture contemporaine lorsqu'il s'agit d'inventer des façons de ne pas être performant, comment et quand vous demande-t-on d'être performant/25 ? ».

L'événement artistique Art Sheffield 08 dans son interrogation sur la notion de performance apparaît comme une version de résistance au contexte socio-politique et économique se situant à la fois dans une lignée historique et divergente de par la reconnaissance d'une modification de fait de cet environnement. En d'autres termes, on y retrouve une volonté d'interroger les valeurs dominantes mises en place par les pouvoirs politiques, à l'instar par exemple d'un engagement dans les années 1980 de certaines galeries pour que se fassent entendre les voix des minorités ou celles des communautés de mineurs laissés à l'abandon du programme de libéralisation économique. D'autre part, l'événement a pris en compte l'imposition d'un certain nombre de valeurs, culturelles, politiques, idéologiques, dans le cadre de l'installation progressive d'un nouveau paradigme politique et social. La reconnaissance de cette hégémonie induit chez les organisateurs un travail subtil et quasiment métaphysique sur la possibilité de résister, en refusant, ou plutôt en biaisant la norme, celle qui pousse l'individu dans le monde occidental à la performance. Pour ce qui concerne le contexte britannique en particulier, il faut ici opérer une conversion : cette pression à être performant, qui est certainement un effet ressenti à une échelle mondialisée, correspond plus spécifiquement aux valeurs défendues et intronisées par les gouvernements de Margaret Thatcher, « *value for money* », efficacité, rentabilité... Organisée à Sheffield, l'un des bastions rouges du nord dans les années 1980, l'exposition est nécessairement une poursuite historique, comme une évolution attestant du changement fondamental dans les perceptions du travail qui s'est réalisé en vingt ans dans la ville, la région, le pays. Parmi les nombreuses œuvres produites pour l'évé-

/25 « Art Sheffield 08
Yes No Other Options* »
[<http://www.artsheffield.org.uk/aso8/index.html>].
Consulté le 21/08/2008.

nement, citons à titre d'exemple la pièce sonore de Paul Rooney, dans laquelle un employé fictif d'un centre téléphonique raconte une histoire sur un répondeur de téléphone. Il s'agit là d'une exception à la règle qui veut que dans bien des centres téléphoniques, symboles de la nouvelle économie et du travail précaire, lorsqu'un appel est terminé, le travailleur est automatiquement relancé sur un autre appel. Le répondeur est donc un instant de liberté, provisoire, avant le retour au mode de production, ou plutôt, de performance, du travailleur. Les capacités de résistance, et leur conversion en valeur artistique, sont également devenues subtiles, ou malicieusement ambiguës, à l'instar de cette œuvre de Kirsten Pieroth, qui engagea un coursier, le chargeant d'apporter un paquet de Manchester à Sheffield, tâche requérant le passage des Pennines, la rangée de montagne qui sépare le Lancashire du Yorkshire. Le paquet qu'il amenait était sa propre récompense pour l'accomplissement du trajet. Là où s'exprime une valeur résistante pour les uns, se noue une valeur instrumentale pour d'autres.

Les valeurs instrumentales et les valeurs résistantes telles qu'on peut les observer et les relever dans les œuvres et les modes de diffusion de l'art contemporain dans le Nord de l'Angleterre au tournant du 21^e siècle, se déclinent en plusieurs composantes, politiques, sociales, économiques, culturelles, à quoi s'ajoute une caractéristique géographique, reflet de l'opposition Nord-Sud, ou province-capitale. Ces composantes, telles qu'absorbées et rendues par le travail artistique, se définissent en rapport avec un contexte socio-politique et économique particulier, une ligne idéologique et une hégémonie culturelle. Bien que cette relation soit inextricable, et que l'on puisse observer les valeurs instrumentales et de résistance dans d'autres contextes et d'autres scènes artistiques, il apparaît que l'ampleur des changements introduits en Grande-Bretagne par les gouvernements conservateurs des années 1980 — et tels que magnifiés par les anciens territoires industriels du Nord — rend l'équilibre entre ces deux pôles opposés de façon circonstancielle dans l'art contemporain particulièrement visible. Au sein de l'établissement du changement paradigmatique au Royaume-Uni, on peut distinguer deux moments. D'abord, dans les années 1980, les résistances de la société britannique au tournant des politiques thatchériennes sont importantes. Le terrassement des mineurs après les grèves de 1984-1985 symbolise — et sans doute précipite avec la réélection de Margaret Thatcher en 1987 — la défaite de ces résistances. Simultanément se met en place un élan régénérateur qui vise, sur de nouveaux principes et valeurs opératoires, à relancer les économies de villes sinistrées par la désindustrialisation. On peut considérer que l'art contemporain a reflété,

mais aussi illustré, dans son ensemble, le cours historique des événements. Les années 1990 se construisent sur des bases nouvelles, les scènes artistiques des provinces du Nord s'émancipent en même temps qu'elles se voient conviées à participer à la transition post-industrielle. Dans ce cadre, il devient aussi possible pour les arts, en usant du processus de négociation cher à Declan McGonagle, de développer de nouvelles possibilités où peuvent s'exprimer un certain nombre d'enjeux et de questionnements plastiques. La valeur instrumentale a pris le dessus phénoménologiquement sur la valeur de résistance dans l'art contemporain. Au début du 21^e siècle, un rebond réflexif semble se dessiner. Les acteurs de l'art contemporain des grandes villes du Nord, et en particulier les artistes, s'ils ont pu dépasser les problèmes liés à la domination de la capitale en développant leurs propres initiatives en relation accrue avec l'étranger, paraissent désormais contraints d'évaluer les politiques culturelles de leurs municipalités — dont on a vu l'importance qu'elles avaient pu prendre. De là se construit en réaction au temps présent une nouvelle polarisation dans l'art contemporain, entre des valeurs instrumentales et des valeurs résistantes que ne peut que renforcer les sursauts inquiétants du modèle économique et social britannique, ainsi que le modèle global du moment.

Gabriel Gee