



Ecritures photographiques des identités collectives : classe, ethnicité, nation dans la photographie en Grande-Bretagne entre 1990 et 2010

Karine Chambefort

► To cite this version:

Karine Chambefort. Ecritures photographiques des identités collectives : classe, ethnicité, nation dans la photographie en Grande-Bretagne entre 1990 et 2010. Art et histoire de l'art. Université Paris-Est, 2014. Français. NNT : 2014PEST0010 . tel-01272678

HAL Id: tel-01272678

<https://theses.hal.science/tel-01272678>

Submitted on 11 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS EST
Ecole Doctorale Cultures et Sociétés

Thèse pour l'obtention du grade de
Docteur en anglais, civilisation britannique

ÉCRITURES PHOTOGRAPHIQUES
DES IDENTITÉS COLLECTIVES

CLASSE, ETHNICITÉ, NATION DANS UN CORPUS D'EXPOSITIONS ET DE LIVRES
DE PHOTOGRAPHIES PRODUITS EN GRANDE-BRETAGNE ENTRE 1990 ET 2010

présentée par

Karine Chambefort-Kay

Sous la direction de

Monsieur Didier Lassalle, Professeur à l'Université Paris Est Créteil

Membres du Jury

Mme Agnès Alexandre-Collier, Professeur à l'Université de Bourgogne

Mme Emmanuelle Avril, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle

Mme Renée Dickason, Professeur à l'Université de Rennes 2

M. Olivier Esteves, Maître de Conférences-HDR à l'Université de Lille 3

M. Didier Lassalle, Professeur à l'Université Paris Est Créteil

Le 14 novembre 2014

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	I
CHOIX RÉDACTIONNELS ET ÉDITORIAUX	III
INTRODUCTION	1
<i>Isles of Wonder</i>	1
Nature, genre ou usage des photographies	4
Les études photographiques, entre approche « esthétisante » et approche « historicisante »	8
De la « trace » au « discours » : trois modes de lecture des images	10
La photographie comme outil de médiation de la subjectivité collective	13
Une approche globale et chronologique	14
 PREMIÈRE PARTIE	
« DES SIGNES DES TEMPS » (QUI CHANGENT) : LES PHOTOGRAPHIES, TÉMOINS ET AGENTS DE LA DISSOLUTION DES IDENTITÉS COLLECTIVES 1990 - 1995	21
Chapitre 1 Une période de crise identitaire en Grande-Bretagne	23
1. La définition des identités collectives après 1989 : un retour à la culture ?	23
2. Nation, britannicité, anglicité et classe en Grande-Bretagne après Thatcher	26
3. Quand « ethnicisation » rime avec confusion	34
Chapitre 2 Expressions photographiques d'un relativisme culturel au début des années 1990	39
1. <i>Flogging a Dead Horse</i> : la mode de l' <i>heritage culture</i> dans le viseur de Paul Reas	40
<i>Heritage</i> contre <i>History</i>	42
Simulation contre authenticité	46
Marchandisation et discours hégémonique	50
Modes d'appropriation de l'histoire et d'identification collective	53
2. L'exposition <i>Shocks to the System</i> : contre l'hégémonie culturelle, des identités plurielles	57
Le « système » ou la politique culturelle et sociale des années Thatcher	58
De la diversité des formes photographiques à la diversité comme projet de société	62
Chapitre 3 « Black British », une identité collective ?	69
1. Retour sur la « <i>critical decade</i> »	70
2. De l'antiracisme à l' <i>identity politics</i>	75
3. La création d'Autograph - The Association of Black Photographers (ABP)	77
4. L'exposition <i>Autoportraits</i> : de l'identité collective à l'introspection	79
5. De « <i>Black British</i> » au Nouvel Internationalisme et à la « <i>Black diaspora</i> »	83
Chapitre 4 Explorations photographiques d'un supposé changement de paradigme social	89
1. Sous l'objectif de Martin Parr, une nation <i>middle class</i> ?	89
Le retrait supposé de la question sociale	92
Une hérésie dans la photographie documentaire ?	94
Fétichisme de la marchandise et consumérisme	95
Individualisme et narcissisme des petites différences	98
L'obsession de la classe, caractère national ?	101
2. La notion de classe « renégociée » dans <i>Renegotiations: Class, Modernity and Photography</i>	106
La critique du documentaire social traditionnel	108
Les voies de la « renégociation » : exploration psychique, allégorie, fiction	110

La classe, identité subjective et transversale	114
Les conditions de l'émergence du sentiment collectif	116
Synthèse de la première partie	121
 DEUXIÈME PARTIE	
LA PHOTOGRAPHIE « MIROIR MAGIQUE » DE <i>COOL BRITANNIA</i> 1995 - 2000	125
Chapitre 5 De <i>Cool Britannia</i> à <i>New Britain</i> : la Grande-Bretagne réinventée	129
1. La genèse de <i>Cool Britannia</i>	129
2. Le nationalisme de <i>Cool Britannia</i> , un « rétro-centrisme » ?	132
3. La brève récupération de <i>Cool Britannia</i> par le New Labour	136
4. <i>New Britain</i>	139
5. <i>BritainTM</i> ou la fabrication du consensus blairien : « <i>branding</i> », « <i>spinning</i> » et « <i>storytelling</i> »	140
6. La célébration du multiculturalisme entre 1997 et 2000 : un « multiculturalisme sans classes » ?	144
Chapitre 6 Y a-t-il eu une « <i>Brit Photography</i> » ?	148
1. Deux photographes parmi les YBAs : deux postures radicalement différentes concernant l'identification collective	148
2. Elaine Constantine, photographe de mode, ambassadrice de <i>Cool Britannia</i> ?	157
Chapitre 7 L'envers du <i>Cool</i> selon Martin Parr	163
Dissonnances	165
Narcissisme collectif et ethnocentrisme	171
Chapitre 8 L'idéal multiculturel et ses limites	175
1. L'âge d'or des politiques culturelles multiculturalistes	175
2. <i>000zerozerozero: British Asian Cultural Provocation</i> : une exposition entre amalgame et <i>tokenism</i>	179
Le Arts Worldwide Bangladesh Festival	180
Un quartier et un moment symboliques	181
Le concept de l'exposition <i>000zerozerozero</i>	183
L'« emballage » de l'exposition : une équation douteuse entre « sud-asiatique » et « provocation »	185
Les photographies : un démenti par l'image	188
Les soupçons de <i>tokenism</i> envers la Whitechapel Gallery of Art	193
Le principe de l'« exposition ethnique » en question	198
3. La contre-proposition du livre <i>Different</i>	203
Synthèse de la deuxième partie	211
 TROISIÈME PARTIE	
RÉPONSES PHOTOGRAPHIQUES À LA PANIQUE IDENTITAIRE 2001 - 2007	213
Chapitre 9 Haro sur le multiculturalisme	215
1. Un multiculturalisme en difficulté, des événements déterminants	215
2. L'impératif d'intégration	216
3. Le nouveau mantra de la « <i>community cohesion</i> »	219
Chapitre 10 La persistance du multiculturalisme dans les politiques culturelles	221
1. L'Arts Council maintient le cap de la diversité	221

2. Rivington Place, le Bernie Grant Arts Centre et le Rich Mix : des lieux dédiés aux artistes « de la diversité »	224
Chapitre 11 Les photographes à la rencontre des « vies parallèles »	229
1. L'entreprise didactique du livre <i>Asians in Britain</i> de Tim Smith et ses limites	229
2. La célébration de la diversité dans l'exposition <i>London Is The Place For Me</i> Continuité de l'expérience migratoire	240
Londres : tête de pont de l'immigration, bastion du multiculturalisme et modèle de société	244
<i>Press * Then Say Hello</i> , Dinu Li, 2006.	247
3. L'intégration les jeunes réfugiés de Londres par la photographie : Photovoice et les « New Londoners »	253
<i>Empowerment</i> et appropriation d'un nouvel environnement	253
De <i>New Londoners</i> à « <i>New London</i> »	257
4. Au-delà de la démythification, trois discours photographiques entre projet de société multiculturelle et dynamique d'intégration	260
Chapitre 12 Écrire l'identité « <i>British Muslim</i> » au pluriel	263
1. Visibilité des musulmans et islamophobie dans les années 2000	264
2. Quelques opérations de « dédiabolisation » des musulmans et leurs limites : le multiculturalisme face à ses contradictions	269
3. <i>Common Ground: Aspects of British Muslim Experience</i> : voir et faire voir la diversité des musulmans en Grande-Bretagne	275
Illustrer l'intégration des musulmans en Grande-Bretagne	275
Une opération de dédiabolisation... des Britanniques	281
Une exposition contre-productive ?	283
Visualiser la diversité de l'islam	289
De la diversité des musulmans en Grande-Bretagne au pluralisme de l'islam dans le monde : enjeux diplomatiques	295
Synthèse de la troisième partie	300
 QUATRIÈME PARTIE À LA RECHERCHE DE NOUVELLES FORMES DE COHÉSION À L'ÈRE DU POST-MULTICULTURALISME 2008 - 2010	 303
Chapitre 13 La piste de la britannicité renouvelée	307
1. La tentative de rénovation de l'identité britannique par Gordon Brown	307
2. L'exposition <i>How We Are: Photographing Britain</i> : la britannicité par la photographie De l'historiographie de la photographie à la britannicité	310
La britannicité, une problématique contestée	315
<i>How We Are Now</i> : une production collaborative de la britannicité ?	320
Chapitre 14 La citoyenneté, porte de sortie consensuelle ?	325
1. L'accent sur l'identité civique et la citoyenneté : un dépassement plus ou moins radical de la britannicité	325
2. Citoyenneté et participation dans <i>The Election Project</i> de Simon Roberts	331
Photographier la campagne des petits partis : une critique implicite du système électoral ?	332
Une campagne à l'ancienne pour réengager les citoyens	335
S'intéresser à la campagne hors champ : une critique des médias	338
« Le théâtre politique dans le paysage »	341
La partie collaborative du projet : journalisme citoyen et ré-enchantement de la démocratie	342
 Chapitre 15 Autres formes horizontales d'intégration et d'identification collective	 351

1. La piste de l'expérience ordinaire et de la « convivialité »	351
2. Les territoires d'une nouvelle identification collective, banale et conviviale	355
Le quartier, dans le projet <i>Wentworth Street Studio</i> d'Eileen Perrier	355
Les villes dans <i>The Guardian Cities Project</i> de Martin Parr	359
La nation anglaise dans <i>We English</i> de Simon Roberts	365
Synthèse de la quatrième partie	381
CONCLUSION	383
BIBLIOGRAPHIE	391
Livres de photographies et catalogues des expositions du corpus	391
Documents d'archives	391
Entretiens	393
Ouvrages relatifs aux livres, expositions et photographes du corpus	394
Ouvrages de référence	398
À propos des <i>Cultural Studies</i>	398
Culture et représentations	399
Sur la notion de « Heritage »	402
Formation des identités collectives (ethnicité, nation, histoire) : références non spécifiques à la Grande-Bretagne	403
Identité nationale, culture, multiculturalisme en Grande-Bretagne	408
Vie politique	419
Arts et politiques culturelles en Grande-Bretagne	422
Théorie de l'image et histoire de la photographie en général	425
Photographie et identités collectives	429
Photographie en Grande-Bretagne (ouvrages cités)	430
ANNEXES	433
Fiches synthétiques et planches-contacts pour les éléments du corpus	435
L'imagerie de Cool Britannia	479
Entretien avec Simon Roberts, Hove, 10 juillet 2012 (extraits)	481
INDEX DES ÉLÉMENTS DU CORPUS	489
INDEX DES NOMS COMMUNS	491
INDEX DES NOMS PROPRES	495

REMERCIEMENTS

Je remercie mon directeur, Didier Lassalle, pour sa grande disponibilité pendant toute la durée de ce projet ainsi que toute l'équipe de recherche du CIMMA qui a suivi mes travaux, et en particulier Nathalie Caron et Guillaume Marche.

Merci à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines et à l'UPEC de m'avoir fait confiance et d'avoir facilité mon travail par des aménagements de mon service d'enseignement. Je remercie en particulier Jeanne-Marie Boivin, Isabelle Laborde-Milaa et Anne-Lise Humain-Lamoure pour leur soutien.

Je remercie aussi très chaleureusement tous mes collègues et anciens collègues du département d'anglais de l'UPEC pour leurs précieux conseils et leurs encouragements, leurs lectures et relectures, en particulier Claire Fabre, Vincent Broqua, Guillaume Marche, Elisabeth Vialle, Colette Rieu, Wendy Ribeyrol et Nathalie Pavec.

Merci à tous les enseignants-chercheurs croisés ici ou ailleurs qui ont su me communiquer leur enthousiasme et m'ont conduit à entreprendre ce doctorat, avec une pensée particulière à Naomi Wulf.

Je remercie ceux qui m'ont donné du temps et de l'aide dans mes recherches en Grande-Bretagne, en particulier Gary Haines à la Whitechapel Gallery.

Merci à Simon Roberts qui a accepté de me recevoir dans son atelier.

Merci à toute la famille Anderson d'avoir donné un *homey feeling* à mes séjours de recherche.

Un immense merci à Délia.

Merci à Fabien, Esther et Manon pour leur patience.

CHOIX RÉDACTIONNELS ET ÉDITORIAUX

Traductions

Toutes les traductions sont de l’auteur sauf mention contraire en note.

Le choix des mots et des majuscules

Nous utilisons le terme « sud-asiatique » comme adjectif et comme substantif pour traduire le terme anglais « *Asian* ». Nos emplois de « sud-asiatique » font donc référence aux personnes originaires du sous-continent indien notamment l’Inde, le Pakistan, et le Bangladesh d’aujourd’hui.

Nous écrivons le substantif « musulman » sans majuscule car nous considérons que les musulmans sont les adeptes d’une même religion, l’islam, mais ne forment pas un groupe ethnique en Grande-Bretagne.

Images

Les images commentées spécifiquement sont insérées dans le texte.

Par ailleurs, chaque exposition ou livre du corpus est matérialisé en annexe par une fiche synthétique avec, en vis-à-vis, une planche-contact contenant une sélection d’images. Les images insérées dans le texte ne sont pas reprises dans ces planches-contact pour présenter un éventail d’images le plus large possible.

INTRODUCTION

Isles of Wonder

Les questions d'identité collective sont au cœur des débats médiatiques et politiques mais aussi au cœur de la recherche en histoire, en civilisation et en études culturelles sur la Grande-Bretagne, en particulier depuis les années 1990. Par sa nature insulaire, son statut d'union de plusieurs entités nationales et son histoire — de l'expansion impériale à la décolonisation et l'accueil de populations du monde entier, et en particulier du sous-continent indien — ce pays semble peut-être plus que d'autres s'interroger sur lui-même. Qu'ont en commun les Britanniques ? Peut-on parler de « britannicité » ? Qu'est-ce qui structure cette nation ? Les classes sociales sont-elles la même force d'identification que par le passé ? La Grande-Bretagne est-elle une société multiculturelle ? Dans quelle identité collective les minorités peuvent-elles se reconnaître ? À l'heure où l'Europe poursuit sa construction, où la dévolution a donné au Pays de Galles et à l'Écosse une autonomie sur quelques aspects de politique intérieure, où un référendum est prévu pour que l'Écosse décide éventuellement de prendre son indépendance, on constate que ces interrogations sont encore plus cruciales. L'année 2012, année britannique s'il en est, entre le Jubilé de la reine Elisabeth II et l'organisation des Jeux Olympiques, n'a pas manqué d'apporter sa contribution à cette quête identitaire. La cérémonie d'ouverture des Jeux, bien nommée « *Isles of Wonder* » — « les îles aux merveilles » ou peut-être aussi « les îles déconcertantes » — fut une exploration festive et néanmoins très emblématique de ces questions. Ainsi, les occasions et les manières d'écrire les identités collectives en Grande-Bretagne sont-elles multiples. L'ensemble des événements, textes, pratiques et représentations contribuent à forger les idées que chacun se fait du groupe ou des groupes sociaux — classe, groupe ethnique, société, nation — et à susciter un processus d'identification ou un sentiment d'appartenance. Parmi cet ensemble, la culture, en particulier, est un des lieux où « s'élaborent les conceptions sociales collectives¹ ». Ce principe est le fondement même du champ des études culturelles dans lequel nous nous inscrivons.

¹ “a site where collective social understandings are created”, Stuart Hall, ‘The rediscovery of ideology: the return of the repressed in media studies’ in Veronica Beechey et James Donald (éds.), *Subjectivity and Social Relations*, Milton Keynes: Open University Press, 1985, p. 36.

Pour cette recherche, nous avons choisi d'étudier en particulier les écritures photographiques des identités collectives entre 1990 et 2010 : comment la photographie produite, exposée et publiée en Grande-Bretagne au cours de cette période a-t-elle traduit et contribué à l'élaboration des conceptions d'identités sociale, ethnique et nationale, autrement dit, des « identités ambiguës² » que sont race, nation et classe ? Nous partons du principe que les photographes, comme tous les acteurs culturels, vivent avec leur temps, prennent part aux débats contemporains — comme celui sur le patrimoine [« *heritage* »] dont on a parfois oublié l'ampleur dans la société britannique des années 90 — et sont en prise avec la question des identités collectives. Au-delà des photographes eux-mêmes, il s'agit de considérer les images, les livres et les expositions de photographies comme des constructions ou comme le produit de l'interaction entre les différents acteurs sociaux que sont les photographes-auteurs, les sujets photographiés, le public, mais aussi les institutions. Il n'est donc pas question ici de faire une présentation exhaustive de toute la photographie des vingt dernières années en Grande-Bretagne mais de mettre en lumière, pour cette période précise, les relations entre connaissances, concepts, institutions, textes, images et pratiques, au prisme d'un corpus d'une vingtaine d'expositions et de livres de photographies représentatifs.

Ces ouvrages ou expositions ont été sélectionnés pour leur proximité avec la thématique des identités nationales, ethniques ou sociales. Cette proximité est souvent affichée par un titre évocateur comme *Signs of the Times: A Portrait of the Nation's Tastes* (Martin Parr, 1992), *Think of England* (Martin Parr, 2000), *We, English* (Simon Roberts, 2008) ou encore *How We Are: Photographing Britain* (Tate Britain, 2007) — où l'on note déjà les flottements entre Angleterre et Grande-Bretagne. Des titres comme *Autoportraits* (Association of Black Photographers, 1990) et *Different* (Stuart Hall/Mark Sealy, 2000) soulèvent explicitement la question de l'identité individuelle, de la race et de l'altérité. Et puis on trouve aussi *000zerozerozero: Asian Cultural Provocation*, (Whitechapel Art Gallery, 1999), *Asians in Britain* (Tim Smith, 2004), *Common Ground: Aspects of Muslim Experience in Britain*, (British Council, 2006) : trois intitulés qui, à eux seuls, semblent indiquer trois temps dans la représentation des minorités sud-asiatiques en Grande-Bretagne. Certains titres sont parfois plus énigmatiques. Ainsi dans *Flogging a Dead Horse* (Paul Reas, 1993) le cheval que l'on tente de réanimer en vain n'est autre que celui de la vieille Angleterre. Quant au

² Étienne Balibar et Immanuel Wallerstein. *Race, nation, classe : les identités ambiguës*. Paris : La Découverte, 1988.

« système » visé par l'exposition *Shocks to the System*, (Southbank Centre / Arts Council 1991), il s'avère être la vision nationale et culturelle thatchérienne. Nous verrons aussi que les titres articulés autour d'un lieu spécifique comme *London is the Place for Me*, (InIVA : Institute for International Visual Arts, 2007), *New Londoners* (Photovoice, 2009), *Wentworth Street Studio* (Eileen Perrier, 2008) ou *The Guardian Cities Project* (Martin Parr, 2008) sont un moyen de mettre en regard identité locale et identité nationale.

Quelques-uns de ces ouvrages ou expositions ont déjà été analysés individuellement, le plus souvent sous la forme de critiques dans des magazines d'art et, plus rarement, dans quelques travaux universitaires. Cependant, ils n'ont jamais été mis en relation dans un tel corpus. Le nombre et la variété des productions photographiques ayant trait aux identités collectives en font pourtant un objet d'étude particulièrement riche.

Le rapport entre la photographie et les identités collectives en Grande-Bretagne a certes été envisagé récemment lors de deux expositions marquantes : *Making History* (2006) à la Tate Liverpool, puis *How We Are: Photographing Britain* (2007) à la Tate Britain de Londres. Fruits de l'institutionnalisation très tardive du médium en Grande-Bretagne, les deux expositions se sont fait fort de redonner toute sa place à la photographie dans l'histoire visuelle de la Grande-Bretagne. Elles se sont aussi efforcées de revenir sur une histoire de l'art qui a souvent occulté les minorités, tant comme sujets de la photographie que comme photographes et artistes ; enfin, elles ont semblé convoquer la photographie comme moyen de sonder l'identité britannique.

Toutefois, la perspective adoptée par ces grandes expositions est avant tout celle d'une histoire du médium et de ses usages. Avec *Making History*, on explore la forme documentaire, y compris picturale, de 1929 à nos jours. Dans *How We Are*, les commissaires optent principalement pour une approche chronologique ou stylistique. Comme le regrettait Richard Howells dans sa recension de l'exposition, le visiteur qui en ressortait n'était « pas beaucoup plus avancé³ » quant à cette idée d'identité nationale. Les concepteurs de *How We Are*, faisant le constat de l'éclatement des genres et des pratiques photographiques depuis la fin des années 1980, ont tenté une thématique dans la dernière section de l'exposition consacrée aux années 1990-2007 ;

³ “not much the wiser”, Richard Howells, “How We Are: Photographing Britain”, *National Identities*, Volume 9, numéro 4, décembre 2007, p. 429.

mais le titre donné à ce dernier volet « *Reflections on a Strange Country* » [« Réflexions sur un pays étrange »] laisse pantois. Manque d'imagination ou manque d'audace curatoriale ? C'est une proposition qui a malgré tout le mérite d'exister là où d'autres renoncent tout simplement. Nombre d'institutions optent en effet de plus en plus systématiquement pour une présentation individuelle des photographes, à la manière des galeries qui les représentent sur le marché de l'art. Le soin est ainsi laissé aux spectateurs d'effectuer des mises en relation avec l'histoire politique, sociale et culturelle. Plus que l'institutionnalisation de la photographie, c'est sans doute son entrée dans le monde de l'art qui génère une telle approche. Certains commissaires choisissent de faire abstraction de tout contexte. Prenons l'exemple d'une des dernières expositions consacrées à la photographie anglaise qui s'est tenue à Cracovie en 2010. Portant sur la période des années 1990, elle était intitulée « *Nothing Is in the Place*⁴ » comme pour indiquer que toute territorialisation, voire toute historicisation, de la photographie était vaine : le commissaire annulait *a priori* sa propre démarche de présenter ensemble des photographes britanniques. C'est alors peut-être le rôle du chercheur civilisationniste de prendre le risque de voir quelque chose plutôt que « rien », et de proposer une approche historique et culturelle des images et pratiques photographiques de la période 1990-2010.

Le cadre méthodologique et théorique que nous choisissons est donc celui d'une historicisation de la photographie : nous proposons de sortir la représentation photographique du champ purement théorique — en particulier du vieux débat sur sa nature documentaire ou artistique — et de passer de la question du style à celle de l'usage des photographies. Cela nous permet d'envisager les photographies comme discours et outils de médiation de la subjectivité collective. Voici, en quatre points, des précisions sur ce cheminement théorique et sur notre méthode de travail.

Nature, genre ou usage des photographies

Parmi l'ensemble des productions visuelles, la photographie est un objet d'étude particulièrement ambigu puisqu'elle joue sur la tension permanente entre son statut de document et son statut d'œuvre d'auteur. Depuis « la naissance de l'idée de

⁴ *Nothing Is in the Place*, organisée par Jason Evans pour le festival *Photomonth Krakow 2010*; exposée aussi pour le festival *Brighton Photo Fringe*, mai 2010.

photographie⁵ », cette tension est au cœur de démarches individuelles ou institutionnelles. Le premier siècle de l'histoire de la photographie établit notamment un clivage entre photographie d'art et photographie-document, en particulier avec le tournant moderniste aux États-Unis : autour de Stieglitz, puis de John Szarkowski, longtemps à la tête de l'influent département de photographie du MoMA (Museum of Modern Art, New York), la photographie s'impose au rang de pratique artistique. Dans le même temps, le développement du photojournalisme dès les années 1930, l'explosion de son exploitation par les journaux et les magazines illustrés confortent une lecture binaire des pratiques photographiques : projets documentaires et recherche esthétique en photographie semblent tracer deux sillons bien distincts.

La question de la nature ou du genre de la photographie est reposée par la critique dite postmoderne à partir des années 1970. Sous l'influence du poststructuralisme, la bipolarité retenue jusque-là dans les classifications en genres photographiques est littéralement démantelée. La prétention à l'objectivité de la photographie dite documentaire est remise en question par un groupe informel d'artistes et de théoriciens dont le Canadien Allan Sekula est la figure de proue. Ils affirment que les pratiques documentaires de l'époque moderne, comme celles de Jacob Riis ou de la Farm Security Administration aux États-Unis, « s'abritaient derrière une idéologie bidon de la neutralité⁶ ». Les textes et les images de ces tenants d'un « nouveau documentaire social », quoique souvent hermétiques ou élitistes selon certains, ont eu un impact déterminant sur l'appréhension du genre en photographie. Le réalisme et la capacité des images documentaires à plaider pour des transformations sociales sont désormais sujet à caution⁷.

Parallèlement, les productions de certains photographes dits « conceptuels » viennent brouiller les lignes encore davantage : « Les liens souvent approximatifs, confus ou conflictuels entretenus par ces artistes avec la photographie sont au cœur [d'un] inextricable nœud de contradictions. En passant de la documentation à sa remise en question, de l'information à sa transformation, de l'exogène à l'endogène, les artistes

⁵ François Brunet, *Naissance de l'idée de photographie*, Paris : Presses Universitaires France, 2000.

⁶ “shielded by a bogus ideology of neutrality”, Allan Sekula, “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)”, *The Massachusetts Review*, volume 19, n° 4, “Photography”, hiver 1978, p. 860.

⁷ Mary Warner Marien, *Photography: a Cultural History*, Londres : Laurence King, 2006 [2002], pp. 437-42.

conceptuels ont œuvré aussi bien ‘dans qu’en dehors des limitations structurelles de la capacité documentaire⁸’ du médium photographique⁹. »

Les années 1980 sont aussi le moment où la hiérarchie entre « *high culture* » et « *low culture*¹⁰ » est abolie. En photographie, le documentaire, auquel on conférait jusque-là peu de noblesse, peut s’affirmer et devenir un objet digne d’étude, aux côtés d’images plus ouvertement esthétisantes. D’autres formes, parfois proches de la publicité, de l’illustration ou de la photographie amateur gagnent aussi en reconnaissance.

Depuis lors, la photographie s’assume sous des formes variées et n’a plus besoin d’alibi spécifiquement scientifique ou artistique. On observe une nouvelle génération, pour ne pas dire un nouveau genre de photographie hybride, comme le souligne ce commentaire au sujet de l’exposition *How We Are* (Tate Britain, 2007) : « Tandis que l’exposition passe des années 1980 au présent, cette transformation du documentaire traditionnel en une quasi-éthnographie introspective devient de plus en plus évidente. [...] [P]resque tous les jeunes photographes que l’on voit à la fin de l’exposition sont les enfants de deux parents : l’un est le documentaire traditionnel que l’on peut voir ici. L’autre est l’art conceptuel qui n’est pas présenté ici¹¹. »

Différents assauts portés à la définition classique et binaire de la photographie ont donc permis au médium de se réinventer et de se libérer pour adopter des formes plus complexes. Le corpus que nous avons retenu pour la période 1990-2010 est représentatif de cette évolution : si la majorité des projets photographiques étudiés sont identifiés comme documentaires (ceux de Paul Reas, Martin Parr, Sam Piyasena, Jagtar Semplay, Suki Dhanda, Eileen Perrier, Tim Smith, Simon Roberts), nous verrons que les frontières de ce genre fluctuent souvent. Notre étude, qui porte sur les identités collectives à travers la photographie, sera donc sous-tendue par une exploration des différentes formes documentaires et de leurs limites.

⁸ Robert C. Morgan, “Mistaken documents: Photography and Conceptual Art”, *Art into Ideas: Essays on Conceptual Art*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996, p. 177.

⁹ Erik Verhagen, « La photographie conceptuelle », *Études photographiques*, n°22, 1^{er} septembre 2008.

¹⁰ Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1990.

¹¹ “As the exhibition moves from the 1980s to the present, this shift from traditional documentary into a self-reflexive quasi-ethnography becomes abundantly clear. [...] just about all the young photographers who conclude the show are the offspring of two parents. One is the traditional documentary included here. The other is the conceptual art that is not.” David Company, “We Are Here”, *Tate Etc*, n° 10, 2007.

Enfin, il faut souligner que, plus que la théorie, ce sont surtout les usages qui ont conduit à faire voler en éclats les distinctions traditionnelles héritées de la période moderne. En effet, les lignes se brouillent considérablement dès les années 1960 : on peut constater que certains tirages photographiques atteignent aujourd'hui dans les ventes aux enchères des prix comparables à ceux des tableaux les plus recherchés. En novembre 2011, un tirage du photographe allemand Andreas Gursky intitulé « Rhein II » s'est vendu pour 3,1 millions d'euros chez Christie's, record absolu dans l'histoire de la photographie. Il faut aussi observer les trajectoires de certaines photographies passées de la presse aux murs des musées comme celles du Gallois Don McCullin. On voit bien, en somme, que différents usages des images contribuent à nuancer la classification en genres, si bien qu'il peut sembler plus pertinent d'interroger ces usages eux-mêmes plutôt que des catégories esthétiques. C'est le point de vue développé par Pierre Bourdieu dans *Un art moyen* :

En fait, la photographie fixe un aspect du réel qui n'est jamais que le résultat d'une sélection arbitraire, et, par-là, d'une transcription [...]. Autrement dit, la photographie est un système conventionnel qui exprime l'espace selon les lois de la perspective (il faudrait dire, d'une perspective) et les volumes et les couleurs au moyen de dégradés du noir et du blanc. Si la photographie est considérée comme un enregistrement parfaitement réaliste et objectif du monde visible, c'est qu'on lui a assigné (dès l'origine) des *usages sociaux* tenus pour « réalistes » et « objectifs ». Et si elle s'est immédiatement proposée avec les apparences d'un « langage sans code ni syntaxe », bref d'un « langage naturel », c'est avant tout que la sélection qu'elle opère dans le monde visible est tout à fait conforme dans sa logique à la représentation du monde qui s'est imposée en Europe depuis le Quattrocento.¹²

Un peu plus tard, Howard S. Becker nous invite de la même façon à revenir aux usages : « On sait ce que font les photographes documentaires ou les photojournalistes, mais pas ce que ces termes veulent dire en réalité. Leur sens est le produit des configurations où on les utilise, le résultat de l'action de tous ceux qui sont impliqués dans ces configurations, et il varie, donc, dans le temps et l'espace. Tout comme les tableaux prennent leur sens dans un monde de peintres, de collectionneurs, de critiques et de conservateurs, les photographies trouvent le leur dans la manière dont ceux qui y

¹² Pierre Bourdieu, « La définition sociale de la photographie », *Un art moyen*, Paris : Minuit, 1965, pp. 108-109.

sont impliqués dans leur élaboration les comprennent, les utilisent et leur attribuent donc du sens¹³. »

Voici enfin ce qu'en conclut Paul Graham, photographe britannique reconnu comme l'une des figures du genre documentaire en photographie dont nous étudierons certaines œuvres : « Le mot "documentaire" est synonyme de problèmes¹⁴. » D'après lui, ce terme n'est pas satisfaisant. « Nous avons besoin d'un autre mot », car celui-ci a revêtu une connotation péjorative dans les années 1990 lorsque le monde de l'art contemporain a accueilli des artistes comme Jeff Wall ou Cindy Sherman, qui pratiquent la « photographie tableau » ou la « photographie mise en scène ». À ce moment-là, le terme « documentaire » était utilisé pour « rabaisser » les autres photographes et les faire passer pour démodés. Or, selon Paul Graham, il ne faut pas mettre dans une case les photographes documentaires mais plutôt ceux qui font des portraits dans un studio, par exemple, ou de la publicité. Les premiers font de la photographie tout simplement. Le terme « photographie » tout court est peut-être le mot qui convient le mieux finalement car il permet de revenir à l'essentiel : quand on photographie, « on sélectionne des éléments du monde pour les mettre dans des photographies et ensuite on fabrique un nouveau monde avec ces photographies¹⁵. »

Les études photographiques, entre approche « esthétisante » et approche « historicisante » ou « sociologisante¹⁶ »

L'historiographie de la photographie est donc marquée par l'interrogation permanente de son statut : document ou œuvre d'art, enregistrement ou création, objectivité ou subjectivité, réalisme ou invention ? Cette question de sa dualité et de sa nature a structuré de multiples ouvrages consacrés à son histoire depuis celui de Beaumont Newhall sur la photographie américaine paru en 1939. Elle perdure dans les anthologies récentes comme celle de Charlotte Cotton *The Photograph as*

¹³ Howard S. Becker, « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme » (traduction de Jean Kempf), *Communications*, volume 71, n°1, 2001, p. 333.

¹⁴ « documentary equals 'trouble' », Paul Graham, entretien avec Thomas Weski au BAL à Paris le 15 septembre 2012, notes personnelles.

¹⁵ «to put down documentary photographers [...] you edit the world in photographs and then you edit the photos into a new world.» *Ibid.*

¹⁶ François Brunet, « L'histoire photographique de l'Amérique selon Robert Taft (Photography and the American Scene, 1938) », *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, n° 8.3, 30 juin 2011.

*Contemporary Art*¹⁷ ou encore dans le dernier ouvrage d'André Rouillé, *La Photographie : entre document et art contemporain*¹⁸. On note cependant que des travaux récents comme ceux de François Brunet ou encore de Michel Poivert¹⁹ interrogent cette historiographie pour tenter de dépasser la dialectique classique du médium. Dans sa recherche sur les travaux de l'historien de la photographie Robert Taft²⁰, François Brunet montre ainsi comment les études photographiques peuvent répondre à deux logiques : l'une serait une « logique technique » et s'intéresserait aux spécificités du support, promouvant ainsi une certaine « vision internaliste de l'histoire du médium ». L'autre logique ferait davantage œuvre de contextualisation pour étudier à la fois les modes de diffusion par différentes institutions, la réception des photographies par le public, et ses usages. Ainsi deux cadres épistémologiques s'offriraient à l'historien de la photographie : un cadre « esthétisant », d'une part, caractéristique de la période moderniste et un cadre « socialisant », « sociologisant » ou « historicisant », plus typique du XXI^e siècle. Le propre de cette dernière approche, comme le souligne encore François Brunet, est de s'intéresser *aussi* au public des images et donc peut-être plus largement au collectif, à la nation, comme nous allons le faire dans notre étude.

Les dernières publications en études photographiques en Grande-Bretagne mettent parfaitement en œuvre une telle approche ; ainsi pour les plus récents, peut-on citer l'ouvrage de Liz Wells paru en 2011, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*²¹, ou celui d'Elizabeth Edwards : *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*²², paru en 2012. Ces deux études, bien qu'elles portent sur des périodes différentes, visent de la même façon à dépasser la simple histoire de la photographie, en traitant les images comme des objets culturels, des médias constructeurs d'une mémoire ou d'une identité collective et en faisant le lien entre photographie et historiographie. Elles ouvrent ainsi le champ de la recherche empirique en photographie sur les questions de la mémoire, des politiques culturelles ou encore des enjeux politiques de la représentation.

¹⁷ Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, Londres : Thames & Hudson, 2004.

¹⁸ André Rouillé, *La Photographie : entre document et art contemporain*, Paris : Gallimard, 2005.

¹⁹ Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Paris : Flammarion, 2002.

²⁰ François Brunet, « L'histoire photographique de l'Amérique selon Robert Taft (Photography and the American Scene, 1938) », *Op. Cit.*

²¹ Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, New York : I.B.Tauris, 2011.

²² Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, Durham, NC: Duke University Press Books, 2012.

De la « trace » au « discours » : trois modes de lecture des images

L'étude d'une photographie ou d'un ensemble de photographies peut s'envisager selon au moins trois modes. Tout d'abord, il s'agit d'observer et d'interpréter le contenu des images. On s'intéresse à ce qu'elles montrent, aux informations qu'elles véhiculent. De la même façon que les photographies de l'Écossais David Octavius Hill²³ nous renseignent sur la condition des pêcheurs de Newhaven au milieu du XIX^e siècle ou que les images de sir Benjamin Stone²⁴ témoignent de rites culturels aujourd'hui disparus pour la plupart, les œuvres de tous les photographes de notre corpus, de Paul Reas à Simon Roberts en passant par Suki Dhanda, ont un caractère informatif sur l'environnement et les mœurs des Britanniques au tournant du XXI^e siècle. Dans cet esprit, les photographies peuvent constituer une source pour les historiens au même titre que les documents écrits ou les témoignages, à condition, bien entendu, d'être l'objet d'une approche critique. Un travail sur le contexte historique dans lequel a été produit une photographie est alors indispensable à la lecture des informations données. Nous avons donc mené un travail de recherche sur la période 1990-2010 en consultant les travaux des historiens et sociologues de la Grande-Bretagne contemporaine.

La définition de la photographie comme « trace » est celle qu'a retenue Roland Barthes dans plusieurs de ses écrits :

Quel est le contenu du message photographique ? Qu'est-ce que la photographie transmet ? Par définition, la scène elle-même, le réel littéral. De l'objet à son image, il y a certes une réduction : de proportion, de perspective et de couleur. Mais cette réduction n'est à aucun moment une *transformation* (au sens mathématique du terme) ; pour passer du réel à sa photographie, il n'est nullement nécessaire de découper ce réel en unités et de constituer ces unités en signes différents substantiellement de l'objet qu'ils donnent à lire ; entre cet objet et son image, il n'est nullement nécessaire de disposer un relais, c'est-à-dire un code ; certes l'image n'est pas le réel ; mais elle en est du moins l'*analogon* parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. Ainsi apparaît le statut particulier de l'image photographique : *c'est un message sans code*²⁵.

²³ Sara Stevenson, *The Personal Art of David Octavius Hill*, New Haven, Conn: Yale University Press, 2002.

²⁴ Elizabeth Edwards et Peter James, *A Record of England: Sir Benjamin Stone & The National Photographic Record Association, 1897-1910*, Manchester: Dewi Lewis Publishing, 2007.

²⁵ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image » (*Communications*, 1964), *L'Obvie et l'Obtus*, Paris : Le Seuil, 1982, pp. 10-11.

Barthes formule la même idée en termes sémiologiques : « Le rapport du signifié et du signifiant est quasiment tautologique [...]. Ce passage n'est pas une transformation²⁶ » ou encore : « Seule la photographie possède le pouvoir de transmettre l'information (littérale) sans la former à l'aide de signes discontinus et de règles de transformation [...]. Dans la photographie, en effet — du moins au niveau du message littéral — le rapport des signifiés et des signifiants n'est pas de “transformation” mais d’“enregistrement”²⁷. »

Cette définition dite « indicielle » de la photographie a pourtant ses limites. Les interrogations sur la véracité des informations ainsi transmises invitent à considérer un deuxième mode de lecture des images. Les photographies, les expositions ou les livres sont certes envisagés comme des ensembles de signes ou comme la mise en relation de signifiants et de signifiés²⁸. Mais n'est-ce pas justement l'enjeu des études photographiques que de s'intéresser à cette relation ? Comment sont utilisées les spécificités du support photographique et, dans la plupart des cas qui nous intéressent, les spécificités du genre documentaire, pour créer cette relation ? Les photographes présents dans notre corpus ont en commun d'explorer les variations et les limites de ce genre, de donner leur représentation de ce qu'est l'Angleterre, la Grande-Bretagne, le multiculturalisme, le sentiment d'appartenance à une classe, une groupe ethnique ou une nation. L'un des axes de notre recherche sera donc d'interroger la corrélation entre l'évolution des pratiques photographiques et l'évolution du questionnement identitaire sur la période étudiée.

Il n'est cependant pas question d'établir une hiérarchie entre les deux premiers modes de lecture d'images que nous venons de définir. L'un et l'autres sont indispensables, mais également indissociables. On considère que l'intérêt même de l'étude photographique réside en un dialogue permanent entre le caractère informatif et le caractère sémiotique de la photographie. C'est pourquoi notre recherche consiste à la fois en une analyse du contexte de production et en des commentaires détaillés des images les plus emblématiques du corpus. Nous confronterons nos analyses à celles

²⁶ *Ibid.*, p. 28.

²⁷ *Ibid.*, pp. 34-35.

²⁸ Une lecture de la photographie a notamment mis l'accent sur une des spécificités du médium, à savoir son caractère mécanique et chimique ; ainsi il y aurait une sorte de continuité physique entre la photographie et son objet. La photographie serait une « trace », ou encore une « empreinte », arbitraire et objective, de « ce qui a été » écrit Roland Barthes. Elle est encore un « message sans code », autrement dit, un signe sans ambiguïté, établissant un lien direct entre signe et référent. D'où le terme de « référentialiste » appliqué à la théorie de Barthes. Ce que l'on nomme encore le caractère « indiciel » de la photographie serait donc au cœur de notre rapport à la photographie et proviendrait de sa nature même.

publiées par ailleurs, dans des revues spécialement consacrées à l'art comme *Art Monthly* et *Third Text* mais aussi parfois dans des revues politiques comme *The New Left Review*.

Enfin, un troisième mode d'analyse s'impose, notamment à la lecture des travaux de Walter Benjamin, et en particulier de sa « Petite Histoire de la Photographie²⁹ », redécouverts depuis les années 70. Benjamin étudie dans cet essai les relations entre art et photographie : il constate que, lorsqu'une image est reproduite, elle est dissociée du *hic et nunc*, c'est-à-dire du contexte de sa production et de son lieu unique d'exposition. Une photographie — potentiellement en tirages multiples — n'a pas le même caractère qu'une œuvre unique, elle n'en a pas « l'aura ». En revanche, puisqu'elle n'exerce pas cette sorte de fascination culturelle, la reproduction permet l'appropriation de l'œuvre par le plus grand nombre. Ainsi Benjamin met en évidence la façon dont les images photographiques, mais aussi cinématographiques, contribuent à façonner la perception que les gens ont d'eux-mêmes, leur identité, leurs opinions politiques. Dans ces conditions, les photographies doivent être étudiées non pas simplement pour l'enregistrement de la réalité qu'elles donnent à voir ou pour leur caractère sémiotique, mais aussi pour les conditions de leur diffusion et de leur réception³⁰. Dans cette optique, notre recherche porte une attention particulière aux circonstances de publication et d'exposition des images. Nous avons donc mené un travail sur les archives des différentes expositions. Comment a été conçu le projet ? Quelle institution l'a soutenu ? Comment s'est passée la sélection des œuvres ? Les comptes rendus de réunions préparatoires ou les courriers échangés entre les commissaires d'exposition et les photographes ont pu nous renseigner sur ces aspects. Les informations sur la genèse des projets peuvent aussi provenir des photographes eux-mêmes : nous avons consulté les entretiens réalisés pour *l'Oral History of British Photography* conservés à la *Sound Archive* de la British Library, réalisé nous-même un entretien, et consulté les nombreux blogs et forums sur lesquels s'expriment les photographes.

²⁹ Walter Benjamin, « Petite Histoire de la Photographie » (1931), traduit par André Gunthert, *Études Photographiques*, vol. 1, 1996.

³⁰ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), traduit par Frédéric Joly, Paris : Payot, 2013.

La photographie comme outil de médiation de la subjectivité collective

Nous proposons donc d'étudier comment la photographie non seulement reflète, mais aussi, modèle les identités collectives³¹ : est-elle un moyen de délimiter des groupes ? Est-elle source d'ethnisation ou d'essentialisation ? Nous discuterons le rôle de médiation qu'elle peut jouer, notamment dans l'intégration des minorités. En effet, « le caractère relationnel plutôt qu'essentiel des minorités ethniques n'est désormais plus discuté, car il est clair que l'ethnicité n'émerge jamais dans des conditions d'isolement, mais au contraire dans les interactions fortes et continues propres au monde moderne urbanisé. La différence culturelle n'est donc pas la source de l'ethnicité. C'est la communication culturelle qui permet de tracer des frontières entre les groupes, en utilisant des symboles compréhensibles à la fois par les *insiders* et les *outsiders*³². » Dans cette optique, nous envisagerons les objets de notre corpus comme des ensembles de symboles et nous discuterons comment ils représentent mais aussi produisent les relations entre ces *insiders* que sont les sujets photographiés et les *outsiders* qui constituent le public des photographies.

Dans la même perspective, Gérard Noiriel rappelait dans sa préface à l'ouvrage d'Olivier Esteves sur les musulmans en Grande-Bretagne³³ que toute communauté s' imagine, se construit et que « le problème majeur » pour l'historien, le sociologue, le civilisationniste « est d'expliquer comment les représentations collectives véhiculées par les élus, les journalistes, les écrivains, etc. alimentent les perceptions du monde social que les individus construisent dans les interactions de la vie quotidienne. » Les livres de photographie, les expositions et autres usages de la photographie font évidemment partie de ces représentations, mais ce qu'il faut souligner, c'est bien à la fois le caractère dynamique³⁴ de la construction des identités collectives et la multiplicité des sources qui l'« alimentent ». Aussi, l'une de ces sources, l'image photographique, ne peut-elle être étudiée séparément des autres, autrement dit, notre champ d'investigation ne saurait être restreint aux seules productions photographiques : celles-ci sont à mettre en relation avec les discours politiques, les articles de presse et

³¹ Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford : Oxford University Press, 1998.

³² Didier Lassalle, *L'Intégration au Royaume-Uni : Réussites et Limites du Multiculturalisme*, Paris : Ophrys, 2009, p. 8.

³³ Gérard Noiriel, « Préface » in Olivier Esteves, *De l'invisibilité à l'islamophobie : Les musulmans britanniques (1945-2010)*, Paris : Les Presses de Sciences Po, 2011, pp. 15-16.

³⁴ Georgina Born, "The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production", *Cultural Sociology*, volume 4, n° 2, juillet 2010; Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Op. Cit.

les données sociologiques correspondantes. Notre étude, bien que centrée sur les écritures photographiques des identités collectives, se trouvera donc à la croisée de plusieurs champs d'investigation : histoire, histoire sociale, politique, sociologie, histoire de l'art, philosophie et histoire des idées. En procédant par rapprochements et par croisements, on éprouvera aussi les limites de la pluridisciplinarité dans la recherche en études culturelles.

Une approche globale et chronologique

La démarche d'historicisation que nous venons de présenter nous a conduit à adopter un plan chronologique. Une telle organisation est aussi une façon d'opter pour *une approche globale des identités collectives*. En effet, les questions d'identités ethnique, sociale et nationale, les « identités ambiguës » selon Étienne Balibar³⁵ sont souvent traitées séparément. En ce qui concerne les études photographiques, des travaux ont été consacrées à la *Black Photography*, d'autres à la représentation des classes sociales dans la photographie en Grande-Bretagne, mais peu s'attèlent à la mise en relation de ces questions pourtant perméables. On lit par exemple souvent que la question des classes sociales disparaît dans les représentations au profit de la question ethnique, mais nous souhaitons revenir sur cette rupture supposée. Est-elle bien réelle ? Quel en est le moment ? Quelles en seraient les raisons ? Pour saisir ce type de glissement et le discuter, il nous paraît nécessaire d'étudier ensemble les questions d'ethnicité, de classe et de nation à différents moments-clés de notre période.

Les années 1990-2010 sont globalement pour la Grande-Bretagne une période de crise identitaire dont nous prendrons le temps de tracer les contours et les évolutions. Ainsi nous pourrions mieux considérer en quoi les productions photographiques des vingt années suivantes critiquent les réponses apportées à la crise identitaire par les politiques sociales et culturelles, ou constituent en elles-mêmes des propositions alternatives. Nous distinguerons quatre phases entre 1990 et 2010. Tout d'abord, nous isolerons la première moitié des années 90, pendant lesquelles les transformations culturelles et sociales liées au Thatcherisme et à sa contestation finissent de prendre corps ; puis nous prendrons la fin des années 90 comme une deuxième phase où la réponse apportée à la crise identitaire porte les noms de *Cool Britannia*, de *New Britain*

³⁵ Étienne Balibar et Immanuel Wallerstein. *Race, nation, classe : les identités ambiguës*, Op. Cit., pp. 29-36.

et de multiculturalisme. Pour la période 2001-2007, nous poserons la question d'un repli identitaire, de la montée de l'islamophobie et de la xénophobie. Enfin, dans la période plus récente, nous étudierons les tentatives de dépassement de l'*identity politics* et la recherche de nouvelles formes d'appartenance et de cohésion. Nous verrons comment dans ces quatre moments, la photographie se fait tour à tour témoin et agent de l'évolution des identités collectives ; le rôle de « miroir magique » qu'elle peut jouer pour une société où l'écriture de ces identités se fait parfois *storytelling* ; et enfin, comment elle peut s'envisager comme une pratique, ou encore un moyen d'identification et de production des identités collectives.

Au tournant des années 1990, en effet, s'observe la collusion d'une crise mondiale, d'une crise postcoloniale et d'une crise politique et culturelle pour la Grande-Bretagne. C'est aussi un moment charnière pour la question des identités car s'organise une certaine ethnicisation de la société britannique sous différentes formes et pour de multiples raisons que nous rappellerons. Au début des années 90, les années Thatcher sont terminées, mais ce moment est en quelque sorte la chambre d'écho des onze années précédentes. Si la Dame de Fer a passé la main, les profondes transformations politiques, sociales et culturelles auxquelles ont présidé ses trois gouvernements successifs s'affirment et s'installent dans les années Major. Comment la photographie se fait-elle le témoin de tels changements et comment les remet-elle en question ? Face à un « consensus thatchérien » réel ou autoproclamé, s'exprime un relativisme culturel et un appel au pluralisme à travers des expositions comme *Shocks to the System* de l'Arts Council ou *Flogging a Dead Horse* de Paul Reas, inspiré largement par les théories de l'identité et les travaux des *cultural studies*. La photographie est aussi mobilisée pour scruter le changement de paradigme social annoncé par John Major comme l'avènement prochain d'une « société sans classes ». Lorsque le photographe Martin Parr pointe pour la première fois le viseur vers la classe moyenne, faut-il y voir la confirmation que les différences sociales, et avec elles la photographie documentaire sociale, appartiennent à un temps révolu ? Si la question sociale n'a pas disparu, comment peut-elle s'accommoder des nouvelles définitions des identités collectives données par la pensée postmoderne et poststructuraliste ? L'exposition *Renegotiations* tente de répondre à ces interrogations en articulant les questions de classe et de représentation. Nous verrons comment de nouvelles propositions émergent qui tentent de produire un discours social tout en dépassant le documentaire traditionnel. Au même moment, de nouvelles

stratégies sont mobilisées pour la représentation des minorités : nous reviendrons sur ce que Stuart Hall a appelé la « *critical decade* », à savoir les années 1980, pour en tracer les ressorts principaux et montrer pourquoi la structuration institutionnelle du champ de la *Black Photography* qui s'observe au début des années 90 en est l'aboutissement. Pourtant, au moment où l'*identity theory* se traduit en *identity politics* dans le champ photographique, cette approche semble déjà dépassée par de nouvelles productions et théories photographiques qui parlent plutôt de *politics of representation*. Quels en sont les termes ? Quel est l'impact de cette nouvelle approche sur la définition d'une identité collective noire ? Quelles sont les nouvelles stratégies à l'œuvre dans cette « politique des représentations » et enfin, quelles sont les analogies avec les stratégies de représentations sociales développées au même moment ?

L'année 1997 marque un tournant politique avec l'élection d'un gouvernement travailliste après dix-huit années de gestion conservatrice. Les mobilisations, toutes orientées vers la critique des politiques économiques, sociales et culturelles, et vers la recherche d'un rassemblement de la gauche ont-elles perdu leur objet ? La lune de miel prend un temps le nom de *Cool Britannia*, concept dont il faudra reprendre la genèse pour mieux en étudier les déclinaisons photographiques. L'épithète « *Brit* » qui fleurit dans tout le champ culturel, de la *Britpop* au *Brit Cinema*, semble indiquer une nouvelle fierté nationale, voire une nouvelle sorte de nationalisme. Quelle est cette britannicité censée imprégner toute la vie culturelle ? La photographie en est-elle aussi porteuse ? Y a-t-il eu une « *Brit Photography* » ? Nous étudierons les travaux de deux photographes associés au Brit Art, Yinka Shonibare et Richard Billingham, et chercherons aussi du côté de la photographie de mode pour apporter quelques réponses. Si le terme « *Cool Britannia* » est assez rapidement abandonné, le supposé changement de paradigme par rapport à la décennie précédente qu'il exprime est repris et inscrit au cœur du projet de *New Britain* promu par Tony Blair, pour s'installer durablement dans le paysage idéologique de la Grande-Bretagne. Il faudra donc revenir sur l'élaboration de cette nouvelle identité collective britannique, dans les cercles politiques et intellectuels, mais aussi dans les *think tanks*, qui emploient des techniques de *re-branding* empruntées au marketing. L'image de marque rénovée de la Grande-Bretagne combinée au dynamisme économique de ces années semble être à l'origine d'un élan de narcissisme collectif. La photographie y participe-t-elle ? Nous verrons avec les images de *Think of England* de Martin Parr comment la photographie peut produire un contre-discours. Par ailleurs, les

problématiques identitaires soulevées au sujet du début des années 90 n'ont pas pour autant disparu. Comment cette *New Britain* intègre-t-elle les identités multiples qui se sont dessinées au début des années 1990 ? Le multiculturalisme, parmi les piliers de la *New Britain*, est-il un projet d'intégration ? L'étude d'un cas d'exposition qui regroupe des artistes selon un critère ethnique — *000zerozerozero: British Asian Cultural Provocation* (Whitechapel Art Gallery, 1999) — apportera des éléments de réponse et permettra d'interroger les politiques culturelles multiculturalistes et leurs effets. L'analyse du livre *Different* qui paraît l'année suivante sous l'égide de Stuart Hall permettra aussi de mieux mettre en lumière ces questions, par la contre-proposition qu'il apporte en matière de définition des identités collectives.

L'année 2001 est un tournant dans la période que nous étudions. Marquée par des émeutes dans les villes du nord de l'Angleterre, puis par les attentats du 11 septembre aux États-Unis, elle est le point de bascule entre l'âge d'or du multiculturalisme et sa déchéance progressive dans les représentations et discours sur la société britannique, encore accélérée par les attentats de 2005 à Londres. Un vent de panique identitaire semble souffler, qu'il nous faudra analyser dans les médias et les discours politiques. Comment la photographie répond-elle à ces nouvelles interrogations ? Un tel revirement s'observe-t-il dans les productions et les expositions photographiques de notre corpus ? Il s'agira donc de voir si l'écriture photographique de la société multiculturelle observée depuis les années 90 prend fin ou s'infléchit dans ce nouveau contexte. Deux des ouvrages que nous avons retenus pour notre corpus s'intéressent plus particulièrement aux Sud-Asiatiques et aux musulmans, victimes de stigmatisation croissante pendant la période. L'un est un livre du photojournaliste Tim Smith : *Asians in Britain* (2004), l'autre une exposition organisée par le British Council : *Common Ground: Aspects of Muslim Experience* (2006). L'utilisation de critères ethniques et religieux dans ces deux projets semble indiquer une continuité avec l'esprit multiculturaliste de la période précédente. Qu'en est-il au juste ? Quels sont les arguments photographiques pour une défense du multiculturalisme ?

Outre la critique du multiculturalisme et sa défense, émergent aussi d'autres propositions politiques, à la recherche de nouvelles formes de cohésion sociale. Gordon Brown tente de remettre la britannicité au goût du jour, tandis que d'autres optent pour la citoyenneté, et d'autres encore pour la convivialité. Il nous faudra étudier de plus près ces propositions pour voir dans quelle mesure elles constituent un dépassement du

multiculturalisme. La dernière partie de notre travail analysera les projets photographiques de la fin des années 2000 qui semblent envisager de même une ère post-multiculturaliste. *How We Are: Photographing Britain* qui part à la recherche de la britannicité dans l'histoire de la photographie fait partie de ces initiatives. Parvient-elle à des conclusions convaincantes ? La photographie peut-elle révéler un certain caractère national ? Dans *The Election Project* de Simon Roberts, l'engagement citoyen est le thème central et nous verrons par quels moyens photographiques Simon Roberts tente d'en faire un projet de société alternatif. D'autres initiatives semblent abandonner l'échelle nationale pour préférer s'intéresser à une rue, à une ville ou à la nation anglaise. Quel est alors le modèle de cohésion sociale ? Les projets *Wentworth Street Studio* d'Eileen Perrier, *The Guardian Cities Project* de Martin Parr, puis *We English* de Simon Roberts devront aussi être étudiés pour les modes d'identification qu'ils mettent en œuvre avec des moyens de diffusion différents et parfois innovants.

Nous allons donc voir comment les œuvres photographiques contribuent à la formation des identités collectives et notamment des idées de classe, de nation, d'éthnicité, de société multiculturelle, de britannicité et d'anglicité ; idées qui structurent le paysage idéologique et culturel en Grande-Bretagne au tournant du XXI^e siècle.

En somme, il s'agit de considérer les images, les livres et les expositions de photographies de notre corpus comme des objets culturels qui participent d'un système de représentations plus vaste. En tant que pratiques discursives, ils peuvent être étudiés pour leur contribution à la production d'un savoir à un moment historique donné ou d'une façon de penser particulière à une époque. Notre recherche s'ajoutera donc à d'autres, menées dans le champ des « études culturelles » sur les séries télévisées, le sport, la musique, mais aussi à celles menées dans le domaine de la politique et des médias. L'étude que nous proposons se veut une contribution de plus à la définition de ce paysage idéologique et culturel : à partir d'un objet différent, la représentation photographique, on verra peut-être se dessiner un même motif, ou à l'inverse, on constatera peut-être que les photographies se font parfois contre-discours, répondant à l'injonction de Mark Hayworth-Booth : « Les visions dominantes distillées par le gouvernement à propos de la société contemporaine et de ses antécédents ne sont rien d'autre que des fictions, qui doivent être contredites par d'autres fictions plus

convaincantes³⁶. » Les photographies de notre corpus ne sont donc pas nationalistes par essence, et n'expriment pas forcément de sentiment identitaire évident, mais nous montrerons qu'elles acquièrent cette dimension par les mises en relation qui s'effectuent, dans les expositions, dans les textes qui accompagnent la publication d'un catalogue ou dans la réception qu'elles génèrent. Ce sont précisément ces relations que nous souhaitons mettre au jour.

³⁶ "Prevailing governmental views about contemporary society and its antecedents are no more than fictions, which must be opposed by other, more compelling, fictions." Mark Hayworth-Booth, "Where we've come from: Aspects of post-war British photography." in Mark Hayworth-Booth (éd.) *British Photography, Towards a Bigger Picture*, New York : Aperture, 1988, p. 8.

Première partie

« DES SIGNES DES TEMPS » (QUI CHANGENT) : LES PHOTOGRAPHIES, TÉMOINS ET AGENTS DE LA DISSOLUTION DES IDENTITÉS COLLECTIVES ENTRE 1990 ET 1995

“Identity only becomes an issue when it is in crisis, when something assumed to be fixed, coherent and stable is displaced by the experience of doubt and uncertainty.”

Kobena Mercer, “Welcome to the jungle: New positions in Black Cultural Studies”, 1990³⁷.

“Extraordinary new forms have been produced and much of their power resides in their capacity to circulate a new sense of what it means to be British... The seemingly trivial forms of youth sub-culture point to the opening up of a self-consciously post-colonial space in which the affirmation of difference points forward to a more pluralistic concept of nationality and perhaps beyond that to its transcendence.”

Paul Gilroy, “The peculiarities of the black English”, 1993³⁸.

³⁷ Kobena Mercer, “Welcome to the jungle: new positions in Black Cultural Studies”, in J. Rutherford (éd.), *Identity, Community, Culture, Difference*, Londres : Laurence and Wishart, 1990.

³⁸ Paul Gilroy, *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*, Londres : Serpent’s Tail, 1993, cité dans David Dabydeen, *The Oxford Companion to Black British History*, Oxford : Oxford University Press, 2007, p.xi.

Chapitre 1

Une période de crise identitaire en Grande-Bretagne

1. La définition des identités collectives après 1989 : un retour à la culture ?

Avant de nous concentrer sur la Grande-Bretagne, rappelons que les années 1990 sont une période de crise des identités collectives dans tout le monde occidental. Avec la chute du mur de Berlin en 1989, la fin de la guerre froide et le démantèlement du bloc soviétique, la structuration géopolitique du monde fondée sur une opposition idéologique s'effondre. Sur fond de guerres ethniques et nationalistes, comme celles qui déchirent la Yougoslavie, le début des années 90 est un moment de reconfiguration ou de recherche d'un nouvel ordre mondial. C'est une période d'intense débat intellectuel autour des notions d'identité collective et de nation. Ces concepts sont redéfinis dans une multiplicité d'ouvrages qui examinent l'histoire ou la notion même de construction nationale : Birch, dans *Nationalism and National Integration* (1989) puis Hobsbawm dans *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality* (1992) étudient les modes d'appartenance et d'intégration ; Ignatieff dans *Blood and Belonging: Journeys into the New Nationalism* (1995) ou encore Billig, dans *Banal Nationalism* (1995), s'intéressent aux ressorts du sentiment national³⁹.

Dans ce débat intellectuel autour des questions d'identité nationale se dessine un clivage qui cristallise en 1996 avec la publication très médiatisée de l'ouvrage du politologue américain Samuel Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*⁴⁰. Huntington y conclut que les oppositions idéologiques de la guerre froide ont fait place à des oppositions culturelles. Le monde serait découpé en aires culturelles, qui ne peuvent qu'entrer en confrontation. Il prend en cela le contre-pied de ceux qui, au même moment, considèrent les États-Unis et la Grande-Bretagne comme des nations multiculturelles, et donc comme la preuve qu'il n'y a pas d'incompatibilité, ni de choc des cultures, puisqu'elles coexistent à l'intérieur même d'un État-nation.

³⁹ Eric J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990 ; Michael Ignatieff, *Blood and Belonging: Journeys into the New Nationalism*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 1995 ; Anthony Birch, *Nationalism and National Integration*, Londres : Unwin Hyman, 1989 ; Michael Billig, *Banal Nationalism*, Londres : Sage, 1995.

⁴⁰ Samuel Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York : Simon and Schuster, 1996.

Dans l'une ou l'autre vision, cependant, on ne peut que constater à des échelles différentes l'importance particulière accordée à la culture comme source primordiale d'identité. La première, celle d'Huntington, considère que les différences culturelles sont inconciliables et sources de conflit. La vision multiculturaliste, à l'inverse, insiste sur le fait que ces différences sont compatibles, même à l'intérieur d'une nation ; mais ce faisant, elle semble tendre aussi à les considérer comme irréductibles et indispensables. Étienne Balibar a analysé cela comme un « déplacement général de la problématique du racisme » ou comme un « effet de rétorsion de l'antiracisme ». Défendre les cultures, vouloir les protéger les unes des autres, dans une perspective postcoloniale et en apparence humaniste, souligne Étienne Balibar, c'est aussi postuler que l'effacement de ces différences serait dangereux, comme si les différences culturelles étaient absolument nécessaires, voire naturelles. Il y a là un « effet de rétorsion » dès lors que « la culture peut elle aussi fonctionner comme une nature, en particulier comme une façon d'enfermer *a priori* les individus et les groupes dans une généalogie, une détermination d'origine immuable et intangible⁴¹. »

La charnière 1989-1990 est donc un moment de vives interrogations sur les identités collectives auxquelles sont souvent apportées des réponses culturelles. C'est pourquoi une attention soutenue est désormais tournée vers les signes visibles de l'identité-culture, et nous verrons que la photographie est mobilisée comme instrument dans cette recherche.

C'est aussi dans ce contexte que reparaît l'ouvrage de Benedict Anderson, *Imagined Communities*, publié une première fois en 1983⁴². Ses analyses sur les constructions nationales et le sentiment d'appartenance trouvent un nouvel écho après la guerre froide. En adoptant une perspective diachronique mais aussi transnationale, il montre en effet qu'il n'y a pas de culture nationale figée, mais une construction et une transmission incessantes. Il pointe le caractère dynamique de la construction des identités collectives, qu'il conceptualise comme un processus « d'imagination ». L'apport majeur de l'ouvrage est de s'intéresser aux moteurs de cette dynamique. L'invention de l'imprimerie, la langue ou encore les institutions dédiées à la formation des élites sont les vecteurs de l'identité collective, montre Anderson. Cette approche est

⁴¹ Étienne Balibar et Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe : les identités ambiguës*, Op. Cit., p. 34.

⁴² Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres : Verso, 1991 [1983].

novatrice à l'époque — et précieuse pour notre étude — car elle place la question de la médiation au centre des débats.

Une telle lecture de l'identité s'inscrit dans la mouvance de la pensée poststructuraliste que résume ainsi Stuart Hall :

Le concept d'identité développé ici n'est donc pas essentialiste mais stratégique, de positionnement. C'est-à-dire que, contrairement à ce que semble indiquer la carrière sémantique du terme, ce concept d'identité ne renvoie pas à un noyau stable du Moi, qui traverserait les vicissitudes de l'histoire de bout en bout sans jamais changer ; cette partie du Moi toujours-déjà « la même », semblable à elle-même de tout temps. Ce n'est pas non plus — si nous transposons cette conception essentialiste sur le plan de l'identité culturelle — ce « Moi collectif ou authentique qui se cacherait sous de multiples autres Moi superficiels ou imposés artificiellement lorsqu'un peuple partage la même histoire et les mêmes ancêtres » et qui pourrait stabiliser, fixer ou garantir une « unicité » constante ou une appartenance culturelle dissimulée sous des différences superficielles⁴³.

Hall, comme Anderson, exclut toute définition statique de l'identité : selon lui, l'identité procède au contraire d'une construction incessante par le langage et les pratiques sociales et culturelles. De ce point de vue, les pratiques photographiques que nous allons étudier — expositions, publications individuelles, collectives ou institutionnelles — peuvent être considérées comme autant d'éléments qui infléchissent ou dialoguent avec les identités en formation, qu'elles soient nationales, ethniques ou sociales.

Notons pour terminer un autre aspect de la définition que donne Stuart Hall des identités, que l'on pourrait caractériser, cette fois, de « postmoderne ». Hall propose de

reconnaître que les identités ne sont jamais d'un seul tenant, et qu'à l'époque moderne récente, elles sont de plus en plus fragmentées, fracturées ; elles ne sont pas uniques mais multiples et construites au croisement de discours, de pratiques et de positionnements différents, et souvent contradictoires. Elles sont soumises à une historicisation radicale, et sont constamment en train de changer et de se transformer⁴⁴.

⁴³ "The concept of identity deployed here is therefore not an essentialist, but a strategic and positional one. That is to say, directly contrary to what appears to be its settled semantic career, this concept of identity does not signal that stable core of the self, unfolding from beginning to end through the vicissitudes of history without change; the bit of the self always-already 'the same', identical to itself across time. Nor — if we translate this essentializing conception to the stage of cultural identity — is it that 'collective or true self hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed "selves" which a people with a shared history and ancestry share in common' (Hall, 1990) and which can stabilize, fix or guarantee an unchanging 'oneness' or cultural belongingness underlying all the other superficial differences." 'Introduction: who needs identity?' in Stuart Hall et Paul Du Gay (éds.), *Questions of Cultural Identity*, Londres : Sage, 1996, pp. 1-17.

⁴⁴ "It accepts that identities are never unified and in late modern times, increasingly fragmented and fractured; never singular but multiply constructed across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions. They are subject to a radical historicization, and are constantly in the process of change and transformation." *Ibid*.

En d'autres termes, les identités ne sont pas seulement dynamiques, elles sont aussi plurielles et parfois paradoxales. Cette définition introduit une complexité supplémentaire dans l'approche des identités collectives. Pour les détracteurs de Stuart Hall et du postmodernisme en général, il y a là une forme de relativisme, voire de nihilisme. C'est en tout cas une prise en compte de la nature « ambiguë » des identités, pour reprendre le sous-titre de l'ouvrage d'Étienne Balibar.

Ces débats sur les identités collectives, que nous venons de présenter à grands traits et qui sont à leur apogée au tournant des années 90, ont donc conduit à une présentation certes plus culturelle, mais aussi plus nuancée et plus complexe de ces questions. Nous allons voir maintenant que la Grande-Bretagne traverse aussi une crise identitaire, liée à ce contexte, mais aussi à sa situation postcoloniale et à son histoire politique et sociale récente.

2. Nation, britannicité, anglicité et classe en Grande-Bretagne après Thatcher

Au début des années 90, la Grande-Bretagne est, comme beaucoup d'autres nations, à la recherche d'une nouvelle conscience de soi. Elle se livre à « une quête massive et sans précédent de l'âme nationale⁴⁵ ». Historiens et journalistes alimentent le débat. Citons par exemple les ouvrages *Britons* de Linda Colley (1992), *The Construction of Nationhood* d'Adrien Hastings (1997), ou encore *Theatres of Memory* de Raphael Samuel (1994) puis *The Isles* de Norman Davies (1999)⁴⁶. La presse leur emboîte le pas avec de nombreux éditoriaux, tribunes et courriers des lecteurs.

La crise de l'identité collective qui s'empare de la Grande-Bretagne n'est pourtant pas seulement liée à la fin de la guerre froide. C'est une crise postcoloniale dont les premiers soubresauts ont été ressentis dès le début du XX^e siècle, mais qui s'est amplifiée depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. En cette fin de siècle, nombreux sont ceux qui, en écho à l'ouvrage de 1977 de l'Écossais Tom Nairn intitulé *The Break-up of Britain*⁴⁷, prédisent le « démantèlement de la Grande-Bretagne⁴⁸ », comme le

⁴⁵ "There has been a massive and unprecedented inquiry into the national soul." Krishan Kumar, *The Making of English National Identity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 251.

⁴⁶ Cités par Krishan Kumar, *Ibid.*

⁴⁷ Tom Nairn, *The Break-up of Britain: Crisis and Neonationalism*, Londres : NLB, 1977.

⁴⁸ Par exemple, *The Economist*, qui titre "Undoing Britain?" le 4 novembre 1999.

stade ultime du processus de décolonisation. Linda Colley résume ainsi le raisonnement selon elle « très linéaire » de ces commentateurs : « Entre 1947 et 1997, la masse de l'empire d'outremer de la Grande-Bretagne s'est désintégrée. Le corollaire naturel et la conséquence de cela, démontre-t-on souvent, doit être aussi la désintégration et la perte graduelles et inévitables de l'empire 'celte' que détient l'Angleterre chez elle⁴⁹. »

Cette interprétation repose sur l'idée que la construction de l'identité nationale britannique après l'union de 1707 s'est faite certes à travers l'union protestante — c'est-à-dire une certaine identité culturelle, ethnique et religieuse — mais aussi et surtout à travers la colonisation et l'empire, qui ont fourni une destinée commune aux nations du Royaume-Uni. Kumar, dans *The Making of English National Identity*, place l'origine du sentiment national anglais plutôt au moment de la révolution industrielle mais voit, comme Colley, une réalisation de la nation britannique dans son empire. Il souligne que, tant que la Grande-Bretagne est une puissance mondiale et coloniale, la question de la britannicité semble peu posée, du moins du point de vue de la métropole. Les études de Colley et de Kumar s'inscrivent donc toutes deux en rupture avec une histoire autocentrée de la nation, fondée sur l'identité civique et sur l'histoire politique et institutionnelle, telle qu'elle a été développée par les historiens de la tradition *whig*. Elles montrent que c'est la confrontation à « l'Autre », le colonisé, qui a permis l'invention d'une identité britannique. Les études photographiques portant sur la période coloniale ont aussi observé ce processus. Les travaux d'Elizabeth Edwards⁵⁰ en particulier ont montré que les photographies à visée anthropologique de la fin du XIX^e siècle ont pu participer à la construction de l'identité de leur public. En produisant une image de l'Autre, différent, « primitif », les clichés renvoient une image de Soi⁵¹. Ils sont des représentations de la mission civilisatrice de l'empire et contribuent à l'écriture d'une destinée et d'une identité britanniques. De ce point de vue, la décolonisation entraîne incontestablement une perte de repères pour la Grande-Bretagne.

Colley nuance cependant cette interprétation ainsi que l'extrapolation de l'histoire qui consiste à prédire la dissolution du Royaume-Uni. L'historienne montre

⁴⁹ “Between 1947 and 1997, the bulk of Britain’s overseas empire disintegrated. The natural corollary and consequence of this, so the argument goes must be the gradual and relentless disintegration and loss also of England’s ‘celtic’ empire at home.” Linda Colley, *Britons, Forging the Nation 1707-1837*, New Haven, Connecticut : Yale University Press, 2009 [1992], p. xxiii.

⁵⁰ Elizabeth Edwards, (éd.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, New Haven, Connecticut : Yale University Press, 1992.

⁵¹ Voir aussi Pascal Blanchard, Gilles Boetsch et Nanette Jacomijn Snoep, *Exhibitions : L’Invention du Sauvage*, Paris : Actes Sud Editions, 2011.

que la généalogie même de la Grande-Bretagne lui confère une identité collective particulièrement adaptable : « en tant que nation synthétique, inventée, qui n’a jamais reposé sur une uniformité ethnique ou culturelle, et en tant qu’ancien empire, la Grande-Bretagne est à certains égards particulièrement bien équipée pour s’adapter à un monde et à une population en évolution⁵². »

L’interrogation postcoloniale en Grande-Bretagne a accompagné tout le XX^e siècle mais il faut préciser pourquoi elle devient plus aiguë dans les années 1980 et 1990. Les années 1960, années d’immigration massive en provenance des anciennes colonies de l’Empire britannique (Caraïbes et sous-continent indien essentiellement) ont évidemment connu leur lot de questionnements. À l’époque, la société dite « d’accueil » oscille entre hostilité, racisme et doutes sur sa capacité à « assimiler » ces populations ou celle de ces populations à s’intégrer. Ce rejet a été incarné par la personne d’Enoch Powell qui appela à « rapatrier » ces immigrés. Si Powell voyait là une affaire « d’identité nationale⁵³ », la plupart de ses soutiens effectuaient à ce stade une distinction essentiellement binaire et raciste — entre *British* d’un côté et *Black* de l’autre — et considéraient qu’il s’agissait d’une question de régulation des flux migratoires. Or, lorsque les enfants des immigrés arrivés dans les années 1960 atteignent l’âge adulte dans les années 1980 et 90, la question est posée en termes plus clairement identitaires. En vertu du droit du sol britannique, les enfants d’immigrés ne sont pas des expatriés, ni des immigrés, ni des exilés, mais des citoyens britanniques. La nation serait donc en train de se transformer. Le questionnement identitaire postcolonial est cette fois un débat interne, *national* et non plus une question de gestion de l’immigration.

Au temps long, postcolonial, de l’interrogation identitaire, se superpose aussi le temps plus court des ères politiques. Le 28 novembre 1990, John Major succède à Margaret Thatcher qui fut Premier Ministre pendant onze années. Du point de vue des identités collectives, les années Thatcher s’achèvent sur une double note contradictoire. D’une part, une note patriotique et nationaliste, soutenue par l’intransigeance de la Dame de Fer dans sa gestion du conflit irlandais, de la guerre des Malouines ou des relations européennes. Ainsi l’identité britannique a-t-elle continué à s’écrire dans un

⁵² “As a synthetic, invented nation that was never based on ethnic and cultural uniformity, and as one-time empire, Britain is in some respects peculiarly well suited to adjust to a world and a population in flux.” Linda Colley, *Britons, Forging the Nation 1707-1837*, *Op. Cit.*, p. xxx.

⁵³ Krishan Kumar, *The Making of English National Identity*, *Op. Cit.*, p. 267; Tom Nairn, *The Break-up of Britain: Crisis and Neonationalism*, *Op. Cit.*, p. 284.

rapport conflictuel à l'Autre, qu'il soit vestige de l'empire, rival ou ennemi historique. D'autre part, l'identité britannique semble se dissoudre. Le retrait de l'État dans nombre de services publics et d'institutions a produit le sentiment d'un recul de la britannicité⁵⁴. La privatisation des entreprises nationalisées comme British Telecommunications (1984), British Airways (1987), British Steel (1988), British Rail (1993), les affrontements avec les syndicats (1984) et les tensions récurrentes avec les services publics comme le NHS (National Health Service) ou la BBC (British Broadcasting Corporation) ont mis à mal les symboles de l'identité nationale⁵⁵. Ces institutions sociales et culturelles avaient en effet joué un rôle d'intégration et de centralisation pour la nation, et incarné pour les Britanniques et le monde entier une certaine idée de la Grande-Bretagne⁵⁶.

Un tel recul de la britannicité est perçu par la gauche comme un repli sur l'anglicité, sur une « *Little England* » :

Tout cela fait partie du thatcherisme; c'est lié à une crise profonde de l'identité nationale, de la culture nationale ; avec l'érosion et le déclin du Royaume-Uni comme État-nation, avec les menaces auxquelles la Grande-Bretagne se sent confrontée, premièrement de la part de ses propres régions, deuxièmement de la part de l'Europe, troisièmement de la part de l'Amérique, quatrièmement de la part du Japon, cinquièmement — et surtout — de la part de sa propre population. [...] Le thatcherisme en lui-même est une opération défensive. Il demande : qui peut être anglais aujourd'hui ? Qu'est-ce que cela veut dire qu'être anglais ? Est-ce qu'on peut être anglais et noir ? Anglais et musulman ? Anglais et féministe ? Anglais et socialiste ? Anglais et gallois ? Voilà à quel point le thatcherisme se retrouve emprisonné sur une île de plus en plus étriquée et minuscule⁵⁷.

Aux prises avec la construction européenne après la signature du traité de Maastricht en décembre 1991, John Major vient conforter ce repli sur une anglicité étriquée. Dans un discours célèbre devant le groupe conservateur des députés européens, le Premier Ministre commence par affirmer que « c'en est fini de *Little*

⁵⁴ Andrew Marr, *The Day Britain Died*, Londres : Profile Books, 2000, pp. 30-1.

⁵⁵ Krishan Kumar, *The Making of English National Identity*, *Op. Cit.*, p. 264.

⁵⁶ *Ibid.* pp. 236-7.

⁵⁷ "All this is part of Thatcherism; it has to do with a profound crisis of national identity, of the national culture; it's about the erosion and decline of the United Kingdom as a nation-state, about the threats Britain now feels itself facing, first of all from its own regions, second of all from Europe, thirdly from America, fourthly from Japan, and fifthly - and especially - from its own population. [...] Thatcherism itself is a defensive operation. It asks: Who now can be English? What is it like to be English? Can one be English and black? English and Muslim? English and feminist? English and socialist? English and Welsh? This is the degree to which Thatcherism sees itself imprisoned in an increasingly tight and tiny island." Stuart Hall, "The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities", *October*, volume 53, été 1990, p. 21.

England » ou encore que la Grande-Bretagne « ne peut se permettre de céder à la nostalgie » ; mais la fin du discours, amplement reprise et tournée en dérision, livre quelques clichés que d'aucuns jugent pour le moins passéistes, voire totalement fantasmatiques :

Dans cinquante ans, la Grande-Bretagne sera toujours le pays des ombres portées sur les terrains de cricket des comtés, de la bière tiède, des invincibles banlieues verdoyantes, des amis des chiens et des joueurs de billard et — comme le disait George Orwell — « des vieilles filles qui vont à la messe à vélo dans la brume du petit matin » et, si nous parvenons à nos fins, ce sera le pays où on lit toujours Shakespeare à l'école. La Grande-Bretagne survivra, immuable dans tout ce qui fait son essence⁵⁸.

Ainsi, quoiqu'il s'en défende, John Major promeut une Grande-Bretagne qui est plutôt une « *Little England* », dans laquelle peu de Britanniques se reconnaissent.

Par le passé, les Anglais — et les autres — avaient souvent employé le mot « Anglais » quand il aurait été plus juste de dire « Britannique ». [...] Là, au moment où le Royaume-Uni connaissait une période de stress sans précédent et où l'identité anglaise semblait en crise, des personnalités politiques anglaises comme Margaret Thatcher ou John Major — qui ressemblaient tous les deux à des caricatures d'Anglais moyens de l'Angleterre profonde — reprenaient les vieilles habitudes, mais en les détournant. Ils inversaient les mots habituellement utilisés tout en en conservant la substance. Pour être politiquement corrects, ils utilisaient le mot « Grande-Bretagne » mais ce dont ils parlaient en réalité, c'était « l'Angleterre »⁵⁹.

D'ailleurs, Écossais et Gallois ne s'y trompent pas et sanctionnent le parti conservateur en 1997 en n'élisant aucun député *Tory*. Patriotisme exacerbé d'un côté et sentiment d'une dissolution ou d'un rétrécissement de l'identité nationale de l'autre, la Grande-Bretagne est donc en pleine crise d'identité collective au début des années 1990.

Celle-ci est aggravée par la promotion de l'individualisme, érigé en modèle de société par les conservateurs. À maintes occasions, en effet, Margaret Thatcher s'est fait

⁵⁸ "Little England steps out. [...] We cannot afford to subject ourselves to the despotism of nostalgia. [...] Fifty years from now Britain will still be the country of long shadows on county grounds, warm beer, invincible green suburbs, dog lovers and pools fillers and — as George Orwell said — "old maids bicycling to Holy Communion through the morning mist" and if we get our way - Shakespeare still be read even in school. Britain will survive unamendable in all essentials." John Major, discours devant le groupe conservateur des députés européens, le 22 avril 1993, [En ligne] <http://www.johnmajor.co.uk/page1086.html>

⁵⁹ "It had been common in the past for the English — and others — to say English when they should properly have said British. [...] Now, in a period when the United Kingdom was experiencing unparalleled stress and English identity seemed in crisis, English politicians such as Margaret Thatcher and John Major — both of whom seemed almost caricatures of a certain kind of Middle England Englishness — reverted to the bad old ways, but with a twist. They reversed the old forms but preserved its substance. They said the politically correct 'Britain', but by it they meant England." Krishan Kumar, *The Making of English National Identity*, Op.Cit., p. 228.

le chantre de l'entreprise individuelle, du *self-help*⁶⁰ et de la propriété privée. La notion même de collectif est bannie du paradigme thatchérien :

La société n'existe pas. Il y a des individus, hommes et femmes, et il y a des familles. Aucun gouvernement ne peut rien faire si ce n'est à travers les individus, et les individus doivent s'occuper d'eux-mêmes avant tout. Notre devoir est de nous occuper de nous-mêmes et ensuite, de nous occuper aussi de notre voisin⁶¹.

La contestation de l'impôt local par tête, connu sous le nom de *Poll Tax*, qui précipite la chute du Premier ministre en 1990, peut être interprétée comme la cristallisation d'une lutte symbolique entre individualisme et effort collectif.

Il va sans dire que, dans cette optique néolibérale, la notion de classe est nulle et non avenue : c'est « un concept communiste » selon Margaret Thatcher, qui ne fait que « grouper les gens et les monter les uns contre les autres⁶². » La position de John Major, si elle est plus nuancée, repose sur les mêmes fondements : une « nation bien avec elle-même » implique « le développement d'une société sans classes, qui donne sa chance à tous, d'où qu'ils viennent, pour qu'ils fassent ce qu'ils peuvent de leur propre destin, avec leurs propres moyens, et qu'ils soient encouragés à réaliser tout ce qui est à leur portée⁶³ ». Ici, John Major n'invoque pas une représentation de la vieille Angleterre mais plutôt de l'Amérique, société réputée sans classes et méritocratique⁶⁴. Outre l'ironie d'un Premier Ministre conservateur reprenant la terminologie d'origine marxiste de la société « sans classes », il faut pointer que c'est un véritable changement de

⁶⁰ Par exemple: "I came to office with one deliberate intent: to change Britain from a dependent to a self-reliant society — from a give-it-to-me, to a do-it-yourself nation. A get-up-and-go, instead of a sit-back-and-wait-for-it Britain." Margaret Thatcher, *Small Business Bureau Conference*, 8 février 1984; ou encore: "The great political reform of the last century was to enable more and more people to have a vote. Now the great Tory reform of this century is to enable more and more people to own property. Popular capitalism is nothing less than a crusade to enfranchise the many in the economic life of the nation. We Conservatives are returning power to the people. That is the way to one nation, one people." Margaret Thatcher, discours au congrès du parti conservateur, 10 octobre 1986, [En ligne] <http://www.margaretthatcher.org/document/106498>

⁶¹ "There is no such thing as society. There are individual men and women, and there are families. And no government can do anything except through people, and people must look to themselves first. It's our duty to look after ourselves and then, also to look after our neighbour." Interview du 23 septembre 1987, citée par Douglas Kay dans *Woman's Own*, 31 octobre 1987, pp. 8-10. Voir aussi : "There is no such thing as collective conscience, collective kindness, collective gentleness, collective freedom. To talk of social justice, social responsibility, a new world order, may be easy and makes feel good, but it does not absolve each of us from personal responsibility." Margaret Thatcher, discours au congrès du parti conservateur, 12 octobre 1979, [En ligne] <http://www.margaretthatcher.org/document/104147>

⁶² "Class is a communist concept. [...] It groups people together and sets them against each other." Margaret Thatcher, "Don't Undo My Work", *Newsweek*, 27 avril 1992.

⁶³ "a nation at ease with itself. The development of a truly classless society, with opportunities for all, from wherever they came, to do whatever they can with their own lives, by their own efforts, and with encouragement to achieve everything that they can." John Major, déclaration à son entrée au 10 Downing Street, le 10 avril 1992 [En ligne] <http://www.johnmajor.co.uk/page1019.html>

⁶⁴ Voir par exemple Paul W. Kingston, *The Classless Society (Studies in Social Inequality)*, Stanford, California : Stanford University Press, 2000.

paradigme social que John Major appelle de ses vœux pour la Grande-Bretagne, cette « société obsédée par la classe⁶⁵ ». Une telle évolution serait la suite logique des transformations sociales qu'a connues le pays pendant les deux décennies écoulées.

La profonde mutation économique qu'ont pilotée les conservateurs depuis 1979 et qui se poursuivra jusqu'à la fin des années 1990 a en effet ébranlé la structure traditionnelle de la société britannique en trois classes : *working class*, *middle class* et *upper class*. Les années 1980 ont été celles de la transition d'une économie industrielle vers une économie de services et de finance qu'est encore aujourd'hui celle de la Grande-Bretagne⁶⁶. Les fermetures d'usines et de mines ont laissé une partie de la population active en marge de la tertiarisation. Peut-on encore parler de *working class* dans ces conditions ?, s'interroge-t-on. Dans le nouveau paysage économique, l'appartenance aux classes sociales, jusqu'ici très structurante pour les Britanniques, et même constitutive de l'identité nationale, est brouillée.

La disparition des classes sociales auxquelles se sont traditionnellement identifiés les Britanniques semble naturelle voire inéluctable pour une majorité de représentants politiques, y compris de gauche, dès le milieu des années 1990. Un consensus politique s'est développé autour de l'idée qu'être *working class* est une situation dont il faut essayer de se sortir. « Être *working class*, c'est presque se trouver du mauvais côté de l'histoire, ça vous ramène à un passé industriel qui n'existe plus. C'est l'idée, adoptée par tous les hommes politiques de gauche comme de droite, que nous sommes tous *middle class*⁶⁷ », résume Owen Jones. Pendant la campagne électorale qui mènera les travaillistes à leur victoire historique de 1997, John Prescott, conscience *working class* du New Labour, concède en effet un : « *I'm middle class*⁶⁸ » en référence à son niveau de vie comme député plus qu'à son sentiment d'appartenance ; mais l'expression fait sensation et est amplement reprise sous la forme erronée de « *We're all middle-class now* », comme le signe qu'un des derniers bastions

⁶⁵ David Cannadine, *Class in Britain*, New Haven, Connecticut : Yale University Press, 1997.

⁶⁶ En 1997, le secteur industriel représentait 1/5 de l'activité économique, contre seulement 12 % en 2007. En 1979, 7 millions de Britanniques travaillaient dans des usines contre 2,5 millions, soit 8,2 % de la population active en 2010. Owen Jones, *Chavs: The Demonization of the Working Class*, Londres : Verso, 2011, p. 140.

⁶⁷ «The political consensus has developed around the idea that being working class is something to escape from [...] and that being working class is almost being on the wrong side of history, a throwback to an industrial past which has disappeared. And it's this idea that all politicians on left and right have embraced, we're all middle class.» Owen Jones, «Britain's Long Love Affair with Class, and Its Brief Fling with Classlessness», *Beyond Class, Part VII*, Public Radio International, 25 mai 2012.

⁶⁸ John Prescott, *Today programme*, BBC Radio 4, 1996. Pour la clarification, voir «John Prescott and 'We're all middle-class now' Misquotation», *The Guardian*, 5 août 2012.

de la veille garde travailliste a cédé à cette nouvelle conception de la société britannique.

La confusion qui règne autour des identités sociales relève en fait d'un décalage dans les analyses entre, d'une part, des catégories sociologiques objectives, fondées sur des données de ressources ou de secteurs d'activités et, d'autre part, des catégories d'identification subjective comme le sentiment d'appartenance, de valeurs partagées ou de culture⁶⁹. La Grande-Bretagne ne découvre pas dans les années 90 un tel phénomène de décalage : des cas d'ascension sociale telle que l'a vécue et étudiée Richard Hoggart⁷⁰ avaient déjà soulevé cette question de la double appartenance. Il s'agissait toutefois de trajectoires individuelles et finalement assez isolées. À la fin des années 1990, c'est plus de la moitié de la population britannique qui s'identifie encore à la *working class*⁷¹ et qui s'entend pourtant dire que cette catégorie n'existe plus sociologiquement. Le sentiment de décalage est collectif et vient s'ajouter à la confusion qui règne sur l'identité nationale.

Les identités collectives en Grande-Bretagne sont donc en crise au tournant des années 1990 et deviennent un enjeu politique majeur : le pouvoir reviendra à ceux qui sauront générer un nouveau sentiment d'adhésion chez les Britanniques, sur des lignes différentes de celles qui ont constitué l'identité sociale et nationale du pays depuis des décennies. Le parti conservateur y parvient encore au début des années 90 avec ce que certains analystes appellent le « consensus thatchérien » et que commente ainsi Stuart Hall avec l'humour du désespoir :

Le thatchérisme est hégémonique parce qu'il englobe les identités de toutes sortes de gens qui n'ont jamais été dans le même camp politique auparavant. Le thatchérisme y parvient d'une manière très complexe, en apportant toujours des réponses aux questions culturelles et idéologiques par son programme politique, social, moral et économique. En présentant toujours ce qu'il incarne comme déjà acquis. En disant : « la majorité des Anglais », « la majorité des Britanniques ». Mais le thatchérisme n'a pas encore de majorité. En évoquant la majorité, il nous dit qu'il y a déjà une majorité. Et dans cette majorité se trouvent toutes sortes de gens, de classes différentes, de genres différents, avec des métiers différents,

⁶⁹ "Class is best understood as being what culture does to inequality and social structure: investing the many anonymous individuals and unfathomable collectivities in society with shape and significance, by moulding our perceptions of the unequal social world we live in." David Cannadine, *Class in Britain*, Op. Cit., p. 188.

⁷⁰ Richard Hoggart, *The Uses of Literacy: Aspects of Working-class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*, Harmondsworth Middlesex: Penguin Books, 1958.

⁷¹ En 1998, 55 % des Britanniques se considèrent *working class* et 41 % *middle class*, selon un sondage de ICM cité dans l'article "We're still too class-conscious for a classless society", *The Independent*, 26 septembre 1998.

originaires de différentes parties du pays. C'est cela la majorité thatcherienne. [...] À mon avis, personne ne comprend Gramsci mieux que Margaret Thatcher. Elle ne l'a jamais lu mais elle sait que la politique aujourd'hui se fait en articulant plusieurs questions. Elle sait que la politique se mène sur plusieurs fronts à la fois. Qu'il faut avoir plusieurs propositions, qu'il faut s'efforcer constamment de construire une volonté collective parce qu'on ne l'obtiendra jamais automatiquement grâce à son statut socio-économique. Tout cela, elle le sait. Nous, on se décarcasse à lire Gramsci et on ne sait toujours pas faire cela. Elle n'est pas capable de mettre des mots dessus. Ça s'appelle « du Gramscisme instinctif ». C'est ce « gramscisme instinctif » qui nous tue, et pas le problème des classes telles que nous les connaissons⁷².

En accord avec cette injonction, le New Labour, nouveau parti travailliste, proposera en 1997 sa version d'un « consensus » sous le nom de « *New Britain* » que nous étudierons dans notre deuxième partie.

3. Quand « ethnicisation » rime avec confusion

Le tournant des années 1990 est enfin celui d'une « ethnicisation de la société britannique⁷³ ». Il ne s'agit pas tant ici d'un changement majeur de *composition* de la population : l'immigration à ce moment-là est à des niveaux relativement bas⁷⁴, même si de nouvelles vagues sont enregistrées, en particulier de réfugiés comme les Somaliens⁷⁵.

⁷² «Thatcherism is hegemonic because it is able to address the identities of a variety of people who have never been in the same political camp before. It does that in a very complex way by always attending, through its political, social, moral and economic program, to the cultural and ideological questions. Always mobilizing that which it represents as already there. It says 'the majority of English people', 'the majority of the British people.' It does not have yet a majority. It is summoning up the majority and telling you that it is already a majority. And in the majority are a variety of people, people from different classes, people from different genders, people from different occupations, people from different parts of the country. That's what the Thatcherite majority is. [...] My own view is that no-one understands Gramsci better than Mrs Thatcher. She has never read it but she does know that politics nowadays is conducted through the articulation of different instances. She knows that politics is conducted on different fronts. You have to have a variety of programs; that you are always trying to build a collective will because no socio-economic position will simply give it to you. Those things she knows. We read Gramsci till the cows come home and we do not know how to do it. She cannot get a little bit of it off the ground. It is called 'instinctive Gramsci-ism.' 'Instinctive Gramsci-ism' is what is killing us, not the old collective class subject.» Stuart Hall, 'Old and New Identities, Old and New Ethnicities', in A. D. King (éd.), *Culture, Globalization and the World System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Basingstoke: Macmillan, 1991, p. 67.

⁷³ Didier Lassalle, *L'Intégration au Royaume-Uni: réussites et limites du multiculturalisme*, Paris : Ophrys, 2009, p. 18.

⁷⁴ L'immigration est en baisse entre 1990 et 1994. En 1991, 329 000 entrées. Source : <http://www.ons.gov.uk>

⁷⁵ La crise économique et une série de lois ont limité les arrivées : « en 1986, l'obtention d'un visa est rendue obligatoire par le gouvernement conservateur pour tous les ressortissants issus des grands pays d'immigration » puis en 1987 une loi instaure que les transporteurs sont « responsables de la validité des documents présentées par les voyageurs lors des contrôles et soumis à amende (1000£). » Didier Lassalle, *L'Intégration au Royaume-Uni: réussites et limites du multiculturalisme*, Op. Cit., p. 130.

L'« ethnicisation de la société » se définit plutôt comme un changement de *conception*, voire comme une nouvelle écriture de la société. Tandis que les distinctions entre la majorité des Britanniques blancs et les immigrés ou leurs descendants s'étaient faites jusque-là de façon très binaire et principalement raciale, sur le mode « *them and us* », à la fin des années 1980, la distinction est formulée davantage en termes ethniques, c'est-à-dire selon des critères culturels, linguistiques ou religieux.

D'après Ambalavaner Sivanandan, la « longue histoire de la descente vers le culturalisme et les enclaves culturelles et ethniques⁷⁶ » remonte aux années 1970, mais ce sont surtout les émeutes de Bristol (St Paul, 1980), Londres (Brixton, 1981) et Liverpool (Toxteth, 1981) qui ont contribué à isoler la communauté noire afro-caribéenne en termes ethniques. Bien que deux tiers des personnes arrêtées pendant les émeutes soient des Anglais blancs⁷⁷, une lecture raciale des émeutes a prédominé, comme le souligne Olivier Esteves⁷⁸. Le rapport Scarman commandé à la suite des émeutes a conclu à des facteurs économiques et sociaux, aux excès des pratiques policières comme le contrôle au faciès, et aux provocations racistes par des groupes d'extrême droite ; mais il pointait aussi, de façon inédite, un « déficit culturel » [« *ethnic disadvantage* »] chez les jeunes Afro-Caribéens⁷⁹. « À partir de la publication de ce rapport, l'opinion de plus en plus répandue était que le désengagement des communautés noires de Grande-Bretagne devait être traité par le financement de toutes sortes de groupes et projets ethniques et religieux. En satisfaisant les besoins culturels ou ethniques de ces communautés, on parviendrait d'une manière ou d'une autre à empêcher leur mobilisation contre les inégalités et les injustices. » D'après Sivanandan, les années 1980 sont donc le moment où « la communauté noire elle-même a commencé à se diviser selon des critères ethniques. Tout cela a fait que la lutte contre le racisme s'est transformée en une lutte pour la culture. » On est passé alors d'une forme de « multiculturalisme comme résultat d'une lutte pour l'égalité venant de la base », à un

⁷⁶ “a long history to that descent into culturalism and cultural, ethnic enclaves”, Ambalavaner Sivanandan, “Britain’s shame: from multiculturalism to nativism”, *Institute of Race Relations*, 22 mai 2006, <http://www.irr.org.uk/news/britains-shame-from-multiculturalism-to-nativism/>, consulté le 12 mai 2012.

⁷⁷ Voir, Paul Gilroy, *There Ain't No Black in the Union Jack: the Cultural Politics of Race and Nation*, Londres : Routledge, 2002 [1987], p. 26 et p. 126.

⁷⁸ Olivier Esteves, « ‘Goin’ Racial’ : La construction d’une mémoire raciale des violences urbaines, de Nottingham (1958) à Bradford (2001) », dans Philippe Vervaecke, Andrew Diamond et James Cohen, *L’Atlantique Multiracial : Discours, politiques, dénis*, Paris : Khartala, 2011, pp. 119-144.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 194-5. Voir aussi Arun Kundnani, “The Death of Multiculturalism”, *Institute of Race Relations*, 1^{er} avril 2002, <http://www.irr.org.uk/news/the-death-of-multiculturalism/>, consulté le 12 mai 2012.

« multiculturalisme comme politique gouvernementale imposée d'en haut. [...] Tandis que la dimension antiraciste de la lutte perdait du terrain, le multiculturalisme comme politique a commencé à dégénérer en ce que l'on pourrait appeler du culturalisme et/ou de l'éthnicisme⁸⁰. »

Notons que la confusion entre ces deux définitions du multiculturalisme est au cœur des polémiques qu'il a suscitées dès son émergence jusqu'à aujourd'hui. Quoiqu'il en soit, on peut observer dans les émeutes de 1981 et leurs suites non seulement une racialisation dans l'analyse et la mémoire des événements, mais aussi un tournant vers l'approche ethnicisante de la société britannique qui sera dominante jusqu'en 2001⁸¹.

L'année 1989 est par ailleurs une « vraie ligne de partage des eaux » pour les immigrés originaires du sous-continent indien et leurs descendants, avec la controverse autour des *Versets sataniques*. Olivier Esteves souligne que « la publication du roman de Salman Rushdie a brutalement mis au premier plan la religion des Britanniques d'origine pakistanaise, bangladaise, voire indienne, à l'exclusion d'autres pans de leur identité. Jusqu'alors, rappelons que l'usage était de les considérer comme des Noirs [Blacks] alors qu'eux-mêmes se voyaient davantage, *nolens volens*, comme des Asiatiques [Asians], des Asiatiques du Sud [South Asians], ou musulmans, sikhs ou hindous⁸². » C'est le moment où les musulmans britanniques sortent de « l'invisibilité », où certains d'entre eux abandonnent le profil bas qu'ils avaient adopté depuis les années 1960. Ainsi « la majorité britannique blanche a découvert, par le biais de l'affaire des *Versets sataniques*, une vaste communauté, qui, au sein d'une Grande-Bretagne largement sécularisée, voit dans sa religion un élément essentiel de son identité collective⁸³. » Cet épisode, qu'Olivier Esteves qualifie encore de « blessure

⁸⁰ “And from the publication of his report, the orthodoxy grew that the disaffection of Britain's black communities could be dealt with by funding a wide variety of ethnic and religious groups and projects. Meeting their cultural or ethnic needs would somehow stave off protests about inequality and injustice. [...] the black community itself began to split into its ethnic components. All of which shifted the struggle against racism into a struggle for culture. [...] multiculturalism as an outcome of the struggle for equality emanating from below, and multiculturalism as government policy imposed from above. [...] And as the anti-racist component of struggle ebbed, multiculturalism as policy began to degenerate into what I would term culturalism and/or ethnicism.” Ambalavaner Sivanandan, “Britain's shame: from multiculturalism to nativism”, *Institute of Race Relations*, Op. Cit.

⁸¹ Une partie de la gauche radicale, aux côtés de Sivanandan, perçoit cette politique comme une stratégie de division: en morcelant la société en groupes ethniques et en les mettant en concurrence pour l'obtention d'aides, on sape les moyens d'action collective et les revendications sociales dites « *colour-blind* ».

⁸² Olivier Esteves, *De l'invisibilité à l'islamophobie : Les musulmans britanniques (1945-2010)*, Op. Cit., p. 138.

⁸³ *Ibid.*, p. 148.

interculturelle », renforcée ensuite par la mobilisation des musulmans contre la première Guerre du Golfe (1990-1991), est donc aussi une charnière symbolique pour les modes d'identification collective : on bascule d'une perception essentiellement raciale à une perception ethnique des identités.

Une telle « ethnicisation de la société britannique » prend un caractère formel avec la création de statistiques ethniques. Après plusieurs années de débat parmi les intellectuels et dans les médias, une question obligatoire portant sur l'appartenance ethnique est incluse dans le formulaire de recensement de 1991. Neuf catégories sont proposées : « Blanc », « Noir-Antillais », « Noir-Africain », « Autre Noir », « Indien », « Pakistanais », « Bangladais », « Chinois » et « Autre groupe ethnique ». Ces catégories « illustrent admirablement les contorsions et les compromis auxquels sont parvenus les différents acteurs sociaux dans leur tentative de partition ethnique de la société britannique. Les critères phénotypiques, nationaux et géographiques se chevauchent et s'enchevêtrent pour donner les neuf catégories utilisées dans toutes les enquêtes statistiques réalisées dans le pays à partir de cette date » et ce, jusqu'au remaniement de ces catégories en 2001. Ainsi, « l'inclusion de la question ethnique dans le recensement de la population de 1991 [...] officialise le découpage de la société britannique en unités ethnoculturelles plus ou moins bien définies, se juxtaposant ou se côtoyant, au détriment de la vision d'une société plus unitaire qui prévalait jusqu'alors. En second lieu, la question ethnique marque le point de départ de l'institutionnalisation de cette pratique statistique et sa généralisation à tous les domaines du champ social⁸⁴. » C'est le paradoxe de cette ethnicisation qui s'opère à la fin des années 1980 et au début des années 1990 : sous couvert de clarification ou de classification, elle ajoute à la confusion en matière d'identités collectives.

Les deux décennies sur lesquelles va porter cette étude font suite à ce point de bascule. Malgré les confusions que nous venons de pointer, multiculturalisme et ethnicité seront le cadre discursif dans lequel s'inscriront nombre d'écritures des identités collectives. Roger Hewitt souligne l'importance d'un tel cadre dans son analyse des discours produits par les Anglais blancs en réaction au multiculturalisme (constitutifs d'un *white backlash*, d'après lui). « Tous les textes ayant trait à cela dans le domaine public — y compris ceux que l'on trouve dans les journaux et à la télévision —

⁸⁴ Didier Lassalle, *L'Intégration au Royaume-Uni : réussites et limites du multiculturalisme*, Op.Cit., p. 18.

et l'ensemble des communications officielles locales ou nationales publiées par des agences spécialisées⁸⁵ » constituent un corpus ou un cadre conceptuel incontournable. Tout discours ne peut être produit qu'en relation consciente ou inconsciente avec ce cadre :

Ce qui caractérise les productions discursives sur les questions raciales dans la seconde moitié du XX^e siècle, c'est qu'elles sont de plus en plus *dialogiques* : elles sont intertextuelles (c'est-à-dire qu'elles font sens, référence ou écho au sein d'un *corpus* de matériel discursif), mais elles font aussi constamment la démonstration de leur relation à ce corpus. Les propos concernant des questions raciales *s'adressent* de plus en plus à leurs « Autres » discursifs et assez souvent sur un mode antagoniste. Cette dimension bakhtinienne est de plus en plus évidente au fur et à mesure que le discours multiculturaliste s'impose comme légitime et dominant⁸⁶.

On peut considérer que les photographies de notre corpus, comme tout autre type de production discursive, ont été produites en relation immédiate avec les nouveaux paradigmes d'une société ethnicisée et multiculturelle. La prise en compte de ce caractère dialogique est un axe méthodologique majeur de l'étude que nous allons maintenant mener, sur les questions d'identité collective dans une vingtaine de projets photographiques des années 1990 à 2010.

⁸⁵ “all related texts within the public sphere — including that found in newspapers and on television — and the gamut of local and national state communications published through specialised agencies”, Roger Hewitt, *White Backlash and the Politics of Multiculturalism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 72.

⁸⁶ “What specifically characterised race-related discursive production during the second half of the twentieth century was that it was increasingly *dialogic*, in being not only inter-textual (having reference, meaning and resonance within a *corpus* of discursive material) but in being fundamentally demonstrative of its own relation to that corpus. Race-related utterances increasingly *addressed* their discursive ‘others’ and not uncommonly in agonistic forms. This Bakhtinian dimension was increasingly evident as multiculturalist discourse gradually established its legitimacy and prominence.” *Ibid.*, p. 70.

Chapitre 2

Expressions photographiques d'un relativisme culturel au début des années 1990

Nous avons identifié le début des années 1990 comme une période de crise identitaire pour la Grande-Bretagne. Dans ce contexte, la culture devient une valeur refuge. Mais quelle culture ? Par qui et pour qui ? Les pratiques culturelles et artistiques sont plus que jamais un enjeu car elles sont perçues comme le moyen de redessiner les contours de cette identité « dissolue ». Quel est le rôle des institutions culturelles ? Qui les dirige ? Qui en est exclu ? Ces questions sont devenues cruciales à la fois pour les artistes et pour les chercheurs qui ouvrent le champ des politiques culturelles⁸⁷. Les pratiques muséales sont aussi au cœur d'un débat intellectuel et médiatique autour de la notion de *heritage*. La définition du patrimoine, les choix de conservation et d'exposition sont désormais perçus comme des points stratégiques dans un rapport de force. Bien entendu, la conscience que toute représentation a un caractère politique et le pouvoir de susciter l'adhésion du public n'est pas nouvelle dans les années 1990 ; mais elle devient plus aiguë à ce moment précis de la vie politique et culturelle en Grande-Bretagne, pour deux raisons, nous semble-t-il.

Tout d'abord, ce qu'est une « représentation » est parfaitement illustré par le décalage croissant entre la vision conservatrice d'une *Little England* maquillée en Grande-Bretagne et l'expérience vécue par la majeure partie de la population en cette fin de XX^e siècle. En outre, l'accumulation de quatre victoires électorales successives par les conservateurs — fait inédit depuis le Great Reform Act de 1832 — et le caractère inattendu de celle de 1992 font prendre conscience à la gauche que certaines « représentations » thatchériennes ont bien été intégrées par une partie de la population, en particulier par cet « *Essex Man* », dont le vote fut déterminant lors de ce dernier scrutin⁸⁸. À ce stade, certains analystes politiques en viennent même à se dire que la

⁸⁷ En particulier Robert Hewison, *Culture and Consensus: England, Arts and Politics since 1940*, Londres : Methuen, 1995.

⁸⁸ L'expression « *Essex Man* » est employée dans les années 1990 en référence à la population de classe moyenne des villes de banlieue et villes nouvelles comme Harlow ou Basildon dans le comté de l'Essex. Depuis les élections de 1979, cette population, souvent issue de la classe populaire, ne soutient plus le parti travailliste mais est favorable à Margaret Thatcher et à sa politique d'accession à la propriété privée et de baisse des impôts.

Grande-Bretagne est devenue, comme le Japon, un État dominé par un seul parti⁸⁹. C'est donc ce « consensus thatcherien » que s'attellent à démonter beaucoup d'artistes et de photographes en quête non seulement d'opposition mais, au-delà, de pluralisme. C'est une hégémonie politique et culturelle, un « système » dont il faut mettre au jour les ressorts. Nous allons observer plus particulièrement comment l'ouvrage *Flogging a Dead Horse* de Paul Reas identifie les écomusées, en plein essor à l'époque, comme les instruments de cette hégémonie et d'une emprise sur l'histoire et la mémoire collective. Nous verrons ensuite comment l'exposition *Shocks to the System* (Arts Council, 1991) met en œuvre cette critique par son approche curatoriale et propose un modèle de société alternatif fondé sur la diversité.

1. *Flogging a Dead Horse*⁹⁰ : la mode de l'heritage culture dans le viseur de Paul Reas

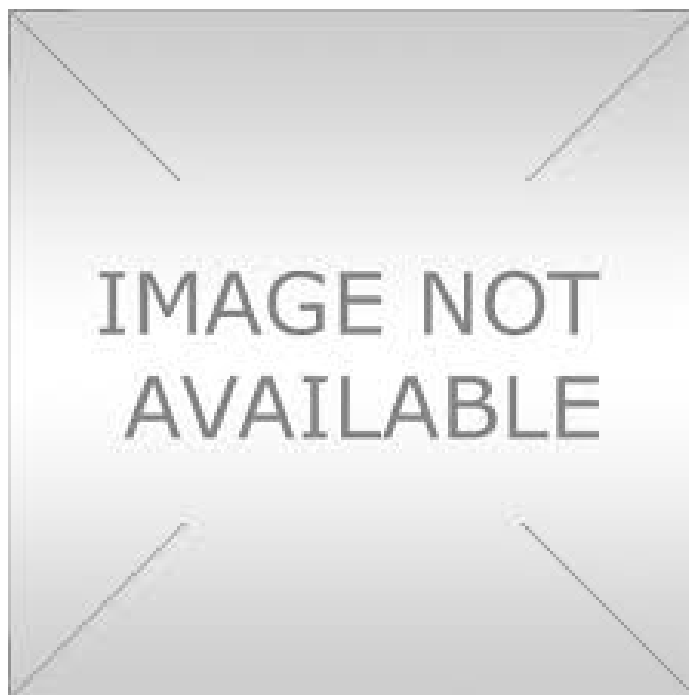
Pour son projet commencé en 1988 et réalisé en trois ans, Paul Reas s'est rendu dans une vingtaine de *heritage centres* en Angleterre⁹¹. Mi-musées, mi-parcs à thème, voire parcs d'attractions, ces lieux sont consacrés au passé minier et industriel de la Grande-Bretagne, comme le *Big Pit Mining Museum* de Blaenafon (Pays de Galles) ou le *Pier Heritage Centre* de Wigan (Greater Manchester), à l'Angleterre rurale comme le *Home Farm Museum* (Hampshire), ou encore à des périodes ou lieux emblématiques comme le *Victorian Theme Park* de Flambart (Cornouailles) et le *Albert Dock* à Londres : ceux-là correspondent à la définition d'un « écomusée » en France. D'autres musées sont dédiés à des auteurs et artistes célèbres comme le *Dickens Country* de Rochester, le *Brontë Country* à Haworth (West Yorkshire), le *Constable Country* à Flatford Mill (Suffolk) et le *Elgar Country* à Worcester. Outre ses photographies, Paul Reas a glané pendant son périple une série d'objets vendus dans les boutiques de souvenirs des écomusées. Dans l'ouvrage final, publié en 1990, des images de ces objets

⁸⁹ Tony Wright, "We Live in a Dominant Party System", *The Times*, 18 mai 1992.

⁹⁰ Paul Reas et Stuart Cosgrove, *Flogging a Dead Horse*, Manchester : Cornerhouse Publications, 1993, non paginé. Voir fiche et planche-contact en annexe pp. 436-7.

⁹¹ La traduction de *heritage* est complexe : le terme renvoie en effet alternativement aux objets et aux lieux de patrimoine, ou aux institutions qui les conservent ou les exploitent. Aussi le terme sera-t-il parfois traduit par patrimoine ou, par un effet de transposition, par les adjectifs « historique » ou « historicisant ». Certains *heritage centres* semblent trouver un équivalent dans les « écomusées » français.

figurent aux côtés des photographies avec un texte écrit par le journaliste Stuart Cosgrove⁹².



Couverture de *Flogging a Dead Horse*, de Paul Reas et Stuart Cosgrove, 1993.

D'après Paul Reas, les objets et le texte apportent une mise en perspective nécessaire aux photographies, car ce qui « [l'] intéresse, c'est une vue d'ensemble, comment on en est arrivé là », autrement dit la mise en relation du contexte, de l'environnement, des objets, des mots et des idées, pour faire ressortir une « tendance culturelle plus large que ce qui est représenté dans les photos⁹³ ». Cette tendance, c'est « l'obsession du patrimoine⁹⁴ » perceptible dans les discours et les politiques publiques à la fin années 1980 et dans les années 1990, qui culminera avec la création du National

⁹² Stuart Cosgrove est un journaliste écossais (né en 1952) qui travaille dans les années 1980 et jusqu'en 1994 pour les hebdomadaires anglais *New Musical Express* et *The Face*.

⁹³ "I'm interested in the broader picture, how have we arrived to this place really" (cassette F3115); "I'm just interested in trying to draw on as much as possible with regards to a subject which is not necessarily photographic, you know so that, like in the book, the pictures will exist in a context that is created by a text and by these objects I have collected from souvenir shops so that there is an implication in the book that this is a wider culture than what is presented in photographs" (cassette F3116), Paul Reas, entretien avec Val Williams, 1993, *Oral History of British Photography*, The British Library Sound Recordings Archive, C459/27, cassettes F3115 et F3116.

⁹⁴ Ben Cowell, *The Heritage Obsession: the Battle for England's Past*, Stroud: Tempus, 2008.

Heritage Department le 11 avril 1992, c'est-à-dire deux jours après la quatrième victoire consécutive du parti conservateur aux élections générales qui renouvelle John Major dans son poste de Premier Ministre.

Heritage contre History

« L'obsession du patrimoine » se traduit dans les politiques publiques, qui encouragent le développement de l'industrie du tourisme historique [*heritage industry*]. Chaque ville semble se doter de son musée consacré à l'histoire locale, aux modes de vie, aux métiers, aux outils, à l'habitat de son territoire. Une recherche menée sur les lieux visités par Paul Reas en 1988 semble confirmer cela puisque la plupart ont ouvert entre 1980 et 1990. La création d'un écomusée semble une porte de sortie presque systématique pour les villes ou villages qui se retrouvent avec une usine ou un moulin désaffecté dont elles ne savent que faire.

Cette tendance divise les historiens et suscite de très vifs débats dans les médias. Le journaliste Neal Ascherson, par exemple, y prend bonne part avec des articles comme « *Heritage as vulgar English nationalism* » ou « *Why 'heritage' is right-wing*⁹⁵ ». Mais ce sont surtout les deux ouvrages suivants qui ont mis le feu aux poudres : *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*, de Patrick Wright et *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, de Robert Hewison, publiés respectivement en 1985 et 1987⁹⁶. Puis l'ouvrage de Kevin Walsh, *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Postmodern World* (1992)⁹⁷, a donné de ces *heritage centres* une interprétation politique en montrant qu'ils ne faisaient que renforcer les divisions sociales et régionales et étaient instrumentalisés dans une lutte idéologique. De nombreux articles dans la presse ont abondé dans ce sens tandis que d'autres interprétaient le regain d'intérêt pour le « patrimoine » comme un signe de repli sur le passé de la part d'un pays en crise malmené par dix ans de thatchérisme. David Cannadine, historien britannique installé aux Etats-Unis, croit observer un « culte de la nostalgie » dans l'Angleterre qu'il vient de quitter. À propos

⁹⁵ Neal Ascherson, "Heritage as vulgar English nationalism", *The Observer*, 29 novembre 1987; "Why 'heritage' is right-wing", *The Observer*, 8 novembre 1987.

⁹⁶ Un débat qui fait long feu puisque l'ouvrage de Patrick Wright a été mis à jour et republié par Oxford University Press en 2009 tandis que de nouvelles parutions viennent s'ajouter aux précédentes : par exemple Ben Cowell, *The Heritage obsession: the Battle for England's Past*, Op. Cit.

⁹⁷ Kevin Walsh, *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Postmodern World*, Londres : Routledge, 1992, pp. 123-40.

de trois ouvrages portant sur le thème de l'*English country house* parus en 1982, il écrit : « On n'a pas observé un tel culte de la nostalgie depuis les années 1890 ou les années 1930. Et c'est en partie là que se trouve l'explication : à ces époques-là, comme aujourd'hui, la dépression engendre la nostalgie, le désenchantement nourrit le besoin d'évasion. Comme à chaque fois, lorsque les épiciers font faillite, notre nation se met à ruminer le passé⁹⁸. »

Dans le camp adverse, Raphael Samuel, historien marxiste connu pour sa pratique de l'histoire *from below* et fondateur des *History Workshops* déplore que « le matraquage de l'industrie du patrimoine [soit] devenu le sport favori de l'intelligentsia londonienne⁹⁹ ».

On accuse cette industrie de vouloir marchandiser le passé et de le transformer en kitsch pour touristes. Les esthètes de droite comme de gauche, quoique peut-être encore plus ces derniers, la trouvent dégradante, l'accusent d'enrubanner le passé et de présenter une vision « disneyifiée » de l'histoire au lieu de l'histoire véritable. Les puristes se sont opposés aux programmes développés en son nom, en prétendant que cela brouille la distinction entre loisir et éducation, et en s'alarmant de ce que, comme pour les restaurations d'églises réalisées au XIX^e siècle, on remplace d'authentiques vestiges par les copies d'un original qui n'a jamais existé¹⁰⁰.

Raphael Samuel dénonce le snobisme des critiques de *l'heritage mania* et de la plupart de ses collègues historiens qui « s'empressent de se joindre à ce chœur plein de dédain, qui accuse le tourisme historique de travestir le passé et d'opposer un *ersatz* du passé et le kitsch aux enquêtes prétendument objectives menées par le monde de la haute recherche¹⁰¹. » En effet, pour les détracteurs de l'industrie du tourisme historique, celle-ci ne serait autre qu'un « plan destiné à la fois à anesthésier et à 'assainir' la mémoire du

⁹⁸ "Not since the 1890s or the 1930s has the worship of wistfulness been so widespread. And there, in part, lies the explanation: then, as now, depression is the begetter of nostalgia, disenchantment the handmaid of escapism. As before, when the shopkeepers go out of business, we become a nation of ruminators." David Cannadine, « Brideshead Revered », *London Review of Books*, volume 5, n° 5, 17 mars 1983, pp. 12-13, cité par Raphael Samuel dans *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, Londres : Verso, 1996, p. 261.

⁹⁹ "heritage-baiting has become a favourite sport of the metropolitan intelligentsia", Raphael Samuel, *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, Londres : Verso, 1996, p. 260.

¹⁰⁰ "it is widely accused of wanting to commodify the past and turn it into tourist kitsch. Aesthetes of both Right and Left, though especially perhaps the latter, have found it offensive, accusing it of packaging the past, and presenting a 'Disneyfied' version of history in place of the real thing. Purists have objected to the schemes promoted in its name, arguing that it blurs the line between entertainment and education and warning that, as with church restoration in the nineteenth century, it will replace real-life survivals with simulacra of an original that never was.", *Ibid.*, p. 259.

¹⁰¹ "too ready to join in this chorus of disdain, accusing heritage of travesty the past and counterposing its ersatz and kitsh to the allegedly objective inquiries pursued in the world of higher research.", *Ibid.*, p. 261.

passé tout en la rendant inoffensive et sans danger pour le présent¹⁰². » Enfin, Raphael Samuel regrette la dérision avec laquelle on traite les initiatives historicisantes : « Les interventions des collectivités locales dans le domaine du patrimoine sont régulièrement attaquées et tournées en dérision comme si elles étaient forcément une pratique de mauvais goût (un article récent de *The Independent* a épinglé la municipalité de York pour avoir construit des toilettes publiques dans le style georgien ; un autre article s'était déjà moqué de la ville de Westminster pour avoir installé dans le West End des feux de circulation dans le style 'historique')¹⁰³. »

Dans un climat délétère, le débat académique et médiatique s'articule finalement autour des questions suivantes : où se situe la frontière entre histoire et « patrimoine » ? Comment vulgariser l'histoire sans verser dans le populisme ? Y a-t-il une histoire populaire différente de l'histoire universitaire ? Les écomusées sont-ils des sources d'information fiables ? Une représentation historique peut-elle devenir une marchandise, un loisir, une attraction ? La marchandisation ne nuit-elle pas à l'indépendance de la recherche historique ?

On peut penser cependant que les tensions que suscitent ces *heritage centres* sont en fait l'onde de choc d'un changement dans la définition même de l'histoire et des identités nationales depuis les années 1980. En effet, la définition pour le moins linéaire voire téléologique de l'histoire et des nations, caractéristique de l'histoire moderne en Angleterre mais aussi de certaines interprétations marxistes classiques, a été mise à mal par la pensée post-structuraliste et post-coloniale. L'ouvrage de Benedict Anderson *Imagined Communities* reflète parfaitement ce changement dans la définition des identités collectives : il développe une critique de l'identité comme notion essentialiste statique et avance une nouvelle définition de l'identité comme construction collective dynamique. Dans le sillage de Derrida ou de Foucault, de nombreux penseurs ont œuvré à ce renversement de perspective en déconstruisant certains discours historiques et en mettant en évidence l'ethnocentrisme et l'impérialisme qui les sous-tendent, ou encore en pointant les absences, les oublis sans lesquels ces discours n'auraient pas tenu.

¹⁰² "a 'project' designed at once to anaesthetize and 'sanitize' the record of the past while making it harmless and unthreatening in the present." *Ibid.*, p. 260

¹⁰³ "Local authority interventions in the field of heritage are routinely savaged, and treated with derision as though they were necessarily an exercise in bad taste (a recent article in *The Independent* lampooned the municipal authorities in York for building a neo-Georgian public lavatory; an earlier one ridiculed the City of Westminster for putting up 'heritage' traffic-lights in the West End)." *Ibid.*

L'histoire s'envisage désormais comme un récit¹⁰⁴, c'est-à-dire une construction ou encore une interprétation, particulières à celui qui les produit¹⁰⁵. La « communauté imaginée » se fonde entre autres sur le récit que se donne une société de son passé. La notion d'identité nationale en particulier repose sur l'idée de continuité spatiale et temporelle : les habitants d'un même territoire partagent la même histoire. Certains auteurs voient d'ailleurs une concomitance entre l'émergence des États-nations et l'écriture de leurs histoires nationales. Eric Hobsbawm rejoint par exemple Ernest Gellner sur ce point :

J'insisterai en outre avec Gellner sur la part de l'artefact, de l'invention et de la création délibérée appliquée au social dans la genèse des nations. « Les nations considérées comme le moyen naturel, donné par Dieu, de classer les hommes, les nations représentant un destin politique... inhérent, sont un mythe ; le nationalisme, qui parfois prend des cultures préexistantes et les transforme en nations, parfois les invente, et souvent oblitère les cultures préexistantes, cela, c'est une réalité. » Bref, pour les besoins de l'analyse, le nationalisme vient avant les nations. Ce ne sont pas les nations qui font les États et le nationalisme ; c'est l'inverse¹⁰⁶.

Dans cette perspective, l'écriture de l'histoire, les modes et les moyens de sa diffusion sont un enjeu majeur.

Le livre de Paul Reas, *Flogging a Dead Horse*, s'inscrit d'emblée dans cette problématique puisqu'apparaissent sur la couverture de l'ouvrage en grosses lettres filigranes : « *processed history* » et « *imagineering* » aux côtés de « *heritage* » et de « *culture* ». L'histoire est une fabrication, et la communauté n'est pas « *imagined* » mais « *imagineered* ». Ce mot-valise, qui défie le traducteur en mélangeant « *imagine* » et « *engineer* », est aussi un oxymore : en effet, si le terme « communauté imaginée » fait référence à une « histoire », une interprétation, voire une invention, dont l'apparition peut être spontanée et partagée, la « communauté fabriquée » souligne davantage le caractère pensé, rationnel, voire utilitaire, de cette production, et sous-entend de possibles visées hégémoniques de la part de ceux qui se livrent à une telle ingénierie. Cette tension ou cette interrogation est au cœur de l'œuvre *Flogging a Dead Horse* : qui écrit l'histoire ? Comment est-elle transmise ? Par qui et pour qui ? Nous allons donc voir comment Paul Reas procède à la déconstruction photographique des notions de

¹⁰⁴ Voir par exemple Homi K. Bhabha, *Nation and Narration*, Londres : Routledge, 1990.

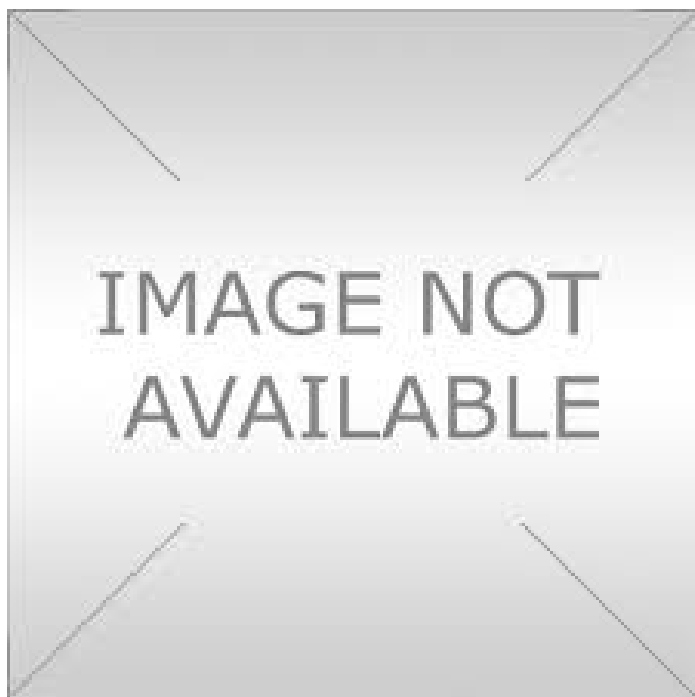
¹⁰⁵ Voir Edward Said, *Culture and Imperialism*, New York : Knopf, 1993.

¹⁰⁶ Eric. J. Hobsbawm, *Nations et nationalismes depuis 1780*, Paris : Gallimard, 1992, p. 20 ; référence à Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Oxford : Blackwell, 1983.

heritage et d'histoire. Nous montrerons qu'en filigrane, ce sont les modes d'appropriation de l'histoire et les modes d'identification collective qui sont en question.

Simulation contre authenticité

L'ensemble des images du livre *Flogging a Dead Horse* montrent les efforts déployés par les écomusées et autres lieux du tourisme historique pour reconstituer une ambiance : décor, mise en scène, costumes et accessoires d'époque, figurants, maquillage. Au Big Pit Mining Museum au Pays de Galles, les guides portent des tenues de mineurs tandis que les visiteurs se voient confier casques, lampes et pics à charbon, voire blocs de polystyrène figurant le charbon. Dans la photographie intitulée « *Harvest of a Bygone Age* » [« Moisson d'une époque révolue »], une dizaine d'acteurs et d'actrices en tablier chargent des bottes de paille sur une charrette, sous le regard de deux touristes photographiés de dos : par un effet d'échelle dans l'image de Paul Reas, ces deux touristes semblent faire face à un tableau vivant dans le style pittoresque de Constable.



Paul Reas, “Harvest of Bygone Age”, *Flogging a Dead Horse*, 1993.

Le lexique que nous mobilisons dans ces descriptions est bien celui du spectacle, mais voyons comment cela se traduit dans le langage photographique : par quels moyens Paul Reas pointe-t-il le caractère fictif des scènes qu'il enregistre ?

L'utilisation de la couleur tout d'abord, encore rare en photographie dite documentaire à la fin des années 1980¹⁰⁷, souligne le caractère clinquant de la plupart des lieux visités : dans la photographie de la couverture, le rouge d'une boîte aux lettres et celui des roues d'une charrette entrent en tension avec le vert anglais des lampadaires « d'époque ». À Beamish, l'habit orange du guide déguisé en mineur fait écho aux vêtements rouges et roses d'une famille de visiteurs : les couleurs sont même criardes sous l'effet du flash que Paul Reas utilise à tout moment, en extérieur comme en intérieur. De semblables effets de lumière sont produits dans l'image « *Harvest of a Bygone Age* » pour accentuer la blancheur immaculée des tabliers de ces fausses travailleuses des champs ou encore pour trahir l'épaisseur du maquillage blanc et noir des jeunes comédiens embauchés pour jouer les fantômes des ouvriers d'une usine textile du XVIII^e siècle à Manchester. Tout dans les images de Paul Reas tend à souligner que l'histoire reconstituée dans ces lieux est « une histoire factice et esthétisée, une histoire sans la crasse », une histoire aseptisée¹⁰⁸.

La composition des images, en outre, recherche en permanence un effet de décalage. La juxtaposition d'objets d'histoire et d'objets factices, de l'information et du divertissement, qui caractérise ces lieux se retrouve dans le cadre même des images de Paul Reas, comme pour rappeler en permanence que tout n'est qu'un faux, un spectacle. Les touristes, spectateurs de ces mises en scène, sont systématiquement présents dans les photos de Paul Reas. Ils posent parfois avec des accessoires destinés à leur faire (re)vivre les sensations d'époque — telle cette femme élégante avec son manteau rouge qu'on a équipée d'un casque, d'une pelle et d'une lampe de mineur (voir la photo « *Redundant miner* » ci-après) — ou bien ils font irruption dans le cadre, de dos, au premier plan, dans un flou donnant quelque peu l'impression d'une photo gâchée. Les touristes sont partie prenante des mises en scène ou s'y immiscent pour rappeler qu'il

¹⁰⁷ Martin Parr et Paul Reas ont initié l'usage de la couleur en photographie documentaire en Grande-Bretagne. Beaucoup considéraient encore qu'un sujet aussi sérieux que la photographie documentaire ne pouvait emprunter la couleur jusqu'ici réservée à la publicité ou à la photographie amateur sans se compromettre.

¹⁰⁸ "a fake aesthetic history without the grime", Stuart Cosgrove dans Paul Reas, *Flogging a Dead Horse: Heritage, Culture and its Role in Post-industrial Britain*, Manchester : Cornerhouse, 1993, non paginé.

s'agit pour eux d'un spectacle, d'un divertissement : « une représentation des vies laborieuses comme un vaudeville parfaitement orchestré¹⁰⁹ ».

L'histoire présentée n'est par conséquent qu'une simulation, une « hyper-histoire », estime Stuart Cosgrove. « C'est une histoire de surfaces lisses construites pour satisfaire les besoins économiques, culturels et idéologiques du présent, c'est une histoire transformée plutôt qu'une histoire des transformations sociales¹¹⁰. » Cosgrove reprend ici des thèmes développés à la même période par Jean Baudrillard ou Umberto Eco. Le premier a publié *Simulacres et Simulations* en 1981 puis *Amérique* en 1986 dans lesquels il développe le concept d'hyper-réalité : les simulacres ont remplacé la réalité à tel point que le réel n'existe plus, l'histoire même est dépassée. Les parcs Disneyland sont pour lui l'archétype de cette hyper-réalité en ce qu'ils concrétisent un monde fantasmé. Ils sont emblématiques de l'évolution des sociétés occidentales ultra-médiatisées de l'ère postmoderne. Umberto Eco¹¹¹ analyse les parcs Disneyland de façon similaire sans conclure comme Baudrillard à la victoire de l'hyper-réalité, mais en montrant la juxtaposition et la confusion possible entre réalité et hyper-réalité. Paul Reas rend particulièrement évidente cette juxtaposition en créant des effets de décalage.

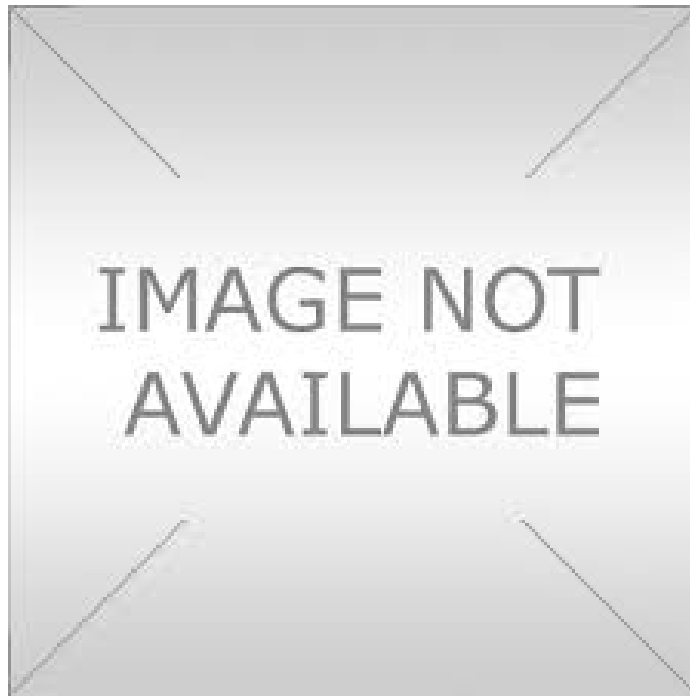
Le décalage est aussi produit par l'attention aux détails : pour photographier un cheval naturalisé au Victorian Theme Park de Flambads en Cornouailles, Paul Reas adopte un point de vue qui place au centre de l'image une pancarte fixée sur le museau de l'animal : « *Please don't stroke me, I'm wearing out*¹¹² ». Un tel détail est un rappel narquois de la nature fictive de la plupart des objets présentés : tout est faux, tout est simulacre, mais passé l'effet comique recherché par l'auteur de l'écriteau, nous sommes peut-être déconcertés en imaginant les visiteurs en train de caresser un cheval empaillé. Cette photographie fait aussi écho au titre du livre, *Flogging a Dead Horse* : caresser un cheval empaillé ou cravacher une monture morte, c'est être dans l'illusion, ne pas faire la différence entre une histoire racontée et la réalité. *Flogging a Dead Horse* est donc aussi une métaphore critique de la démarche des *heritage centres* qui racontent et tentent de faire (re)vivre une vieille Angleterre fictive.

¹⁰⁹ «a carefully arranged vaudeville of hard work», Stuart Cosgrove, *Ibid.*

¹¹⁰ «The photograph is a commentary on hyper-history, the only version of the past that has widespread currency in post-industrial Britain. It is a history of satisfying surfaces which has been constructed to meet the economic, cultural and ideological needs of the present; it is a processed history rather than a history of social process.» Stuart Cosgrove, *Ibid.*

¹¹¹ Umberto Eco, *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality*, Londres : Vintage, 1995.

¹¹² [« Ne me caressez pas s'il vous plaît, je perds mes poils »]



[DON'T STROKE ME, I'M WEARING OUT]

Paul Reas, Flambads Victorian Theme Park, *Flogging a Dead Horse*, 1993

Dans l'image de couverture, on distingue un autre écriteau sur une charrette : « *Please don't climb on vehicles*¹¹³ ». Ici, le cas semble différent : la charrette en question est une pièce de musée, elle est d'époque et c'est bien sa conservation qui est en jeu. Le rapprochement entre ces deux écriteaux rencontrés dans deux images différentes de Paul Reas révèle le mélange des genres qui advient dans les écomusées : le vrai et le faux s'entremêlent, sans que l'on parvienne toujours à les distinguer. On touche peut-être là à la véritable raison du malaise de beaucoup d'historiens devant ces lieux de tourisme historique : ce n'est pas tant la reconstitution ou l'imitation qui pose problème, mais peut-être la juxtaposition entre reconstitution et conservation, sans plus de distinction. L'histoire est ainsi diluée dans le spectacle de l'histoire. La communauté ne s' imagine plus dans une dialectique avec son histoire, mais dans l'expérience partagée d'une même attraction historique. Ce qui rassemble les touristes photographiés par Paul Reas n'est pas une réflexion critique sur leurs destins individuels et collectifs : tel touriste a-t-il connu des mineurs ? Comment tel autre, qui offre à son petit-fils « *The Great War Playset* » en sortant d'Eden Camp, se souvient-il de la guerre ? L'identité, la

¹¹³ [« Ne montez pas sur les véhicules s'il-vous-plaît. »]

communauté, semble résider plutôt dans une recherche collective de divertissement et dans une certaine frénésie de consommation.

Marchandisation et discours hégémonique

Les analyses d'Umberto Eco et de Jean Baudrillard sur les parcs Disneyland pourraient tout à fait s'appliquer aux écomusées et parcs à thèmes historiques de *Flogging a Dead Horse*. D'une part, les visiteurs ne sont pas de simples spectateurs mais sont impliqués dans des reconstitutions : ils prennent place sur des chevaux ou autres véhicules comme pour un tour de manège dans un parc d'attraction. D'autre part, le personnel du musée est intégré au décor, en costume d'époque ou en personnage de roman — comme Uriah Heep dans le musée Dickens — ce qui est aussi l'usage dans les parcs d'attraction. Le rapprochement devient explicite lorsqu'apparaît au premier plan d'une photographie imprimée en double page au beau milieu du livre un jeune garçon vêtu d'un T-shirt jaune avec l'inscription « Mickey Mouse / Florida ». Cet enfant est-il allé à Disneyland avant de visiter le Wigan Pier Heritage Centre ? Fait-il la différence entre les deux ? Y en a-t-il une ? Ce sont les questions immédiatement suscitées par cette image.

Par ailleurs, des reproductions d'objets-souvenirs glanés par Paul Reas lors de ses passages dans les boutiques des écomusées sont insérées au fil des pages : on retiendra par exemple ce flacon des odeurs du Blitz : « *Relive the smells of the most terrible nights this country has endured ; the acrid burning of a bombed street, experience a British town under siege*¹¹⁴. » Le paroxysme de la reconstitution, semble-t-il, puisqu'elle est même olfactive. Le Blitz comme si on y était. Deux photos des boutiques de souvenirs et de leurs rayons chargés de produits dérivés vont dans le même sens : exposer la marchandisation de l'histoire. « Le passé est à vendre. » Cette formule figure en grosses lettres sur une page du livre de Paul Reas à côté d'une « *paper doll* » inhabituelle : le jeu consiste à habiller un mineur de ses vêtements de travail. Tout est donc prétexte au divertissement et à la vente. Le passé a une valeur utilitaire et marchande, il peut créer de la richesse, d'où l'intérêt grandissant pour les lieux qui permettent d'exploiter ce potentiel dans une période de crise et de gestion libérale de cette crise : « Les écomusées sont vraiment un phénomène des années 1980, une

¹¹⁴ [« Revivez les odeurs des nuits les plus terribles qu'a connues ce pays ; l'odeur âcre de brûlé dans une rue bombardée; faites l'expérience d'une ville britannique assiégée. »]

retombée du libéralisme triomphant de Margaret Thatcher et de la volonté de mettre le passé en rapport direct avec les réalités culturelles et économiques du présent. Si les conditions sociales d'antan avaient une valeur quelconque, ce serait celle de faire marcher le commerce et de relancer l'économie, ce qui ferait dépenser de l'argent à ceux qui voudraient se souvenir¹¹⁵. »

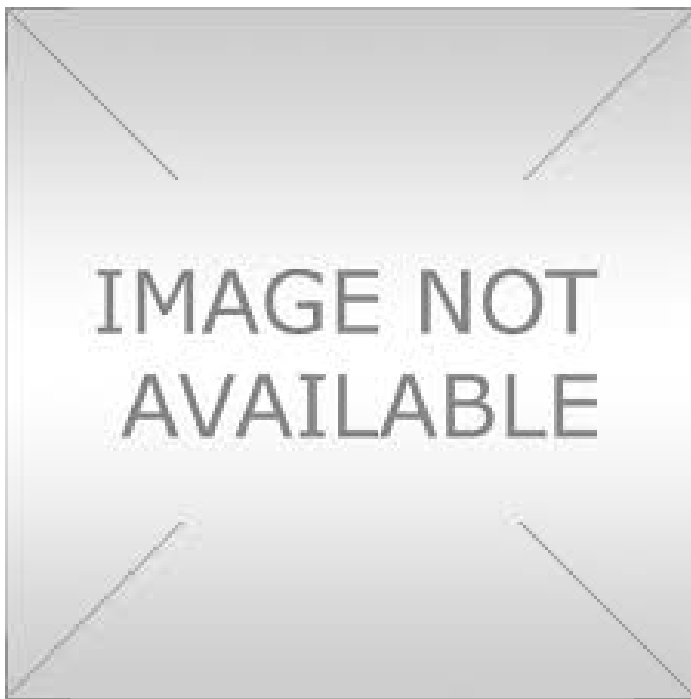
On observe donc dans la multiplication des écomusées une sorte d'effet d'aubaine en temps de crise : c'est un moyen d'employer nombre de salariés qui ont perdu leur emploi lors des fermetures massives d'entreprises au début des années 1980. Le cas des mines transformées en musées est particulièrement saisissant à ce titre. Paul Reas a photographié un « Mineur licencié, employé aujourd'hui pour faire visiter aux touristes le front de taille [de charbon] où il travaillait auparavant¹¹⁶. » (voir page suivante)

Arrêtons-nous quelques instants sur cette image chargée de symboles : le guide prend la pose aux côtés d'une élégante visiteuse qui tient dans ses mains avec un air tout à fait crispé une lampe de mineur et une pelle. L'homme est vêtu d'une tenue évoquant le début du XX^e siècle, âge d'or de la mine en question, âge lointain et définitivement révolu en 1990, semble indiquer la mise en scène. Pourtant, les clôtures de mines au Royaume-Uni sont récentes au moment où Paul Reas prend ces images. La légende d'une autre photo indique : « *Big Pit Museum, South Wales: a working colliery until 1982; now a 'major experience'*¹¹⁷ ». Une façon pour le photographe d'exprimer l'ironie de la situation, où ce qui est inoubliable est la visite du musée et non les années tragiques de la fermeture du puits, pourtant très récentes. Les fermetures de mines ont en effet donné lieu à un bras de fer des plus extrêmes entre syndicats et gouvernement en Grande-Bretagne : un an de grève entre mars 1984 et mars 1985 et une défaite dont les syndicats anglais ne se sont jamais remis. Rappelons ici qu'à l'automne 1992, Michael Heseltine, ministre de l'Industrie et du Commerce du gouvernement Major, annonçait encore la fermeture de 31 autres puits de mine, entraînant la suppression de 30 000 emplois.

¹¹⁵ "Heritage museums are very much a phenomenon of the '80s, a curious by-product of Margaret Thatcher's free market triumphalism and the desire to make the past directly relevant to the cultural and financial realities of the present. If all our social yesterdays had any value at all, it was commercial and regenerative, something that people might spend money to remember." Stuart Cosgrove, *Ibid*.

¹¹⁶ "Redundant miner now employed to show tourists around the coal face he once worked, North East England", légende fournie par le photographe à la fin de *Flogging a Dead Horse*, non paginé.

¹¹⁷ « Big Pit Museum, South Wales : puits en activité jusqu'en 1982 ; aujourd'hui une 'expérience inoubliable'. »



Paul Reas, “Redundant miner now employed to show tourists around the coal face he once worked, North East England”, *Flogging a Dead Horse*, 1993

En tout état de cause, les derniers mineurs descendus dans le puits de Blaenafon au Pays de Galles en 1982 ressemblaient peu à la représentation qui en est donnée par le musée, et l’homme qui pose sur la photo en sait quelque chose. La situation économique et le manque d’emplois dans la région à la suite des fermetures de mines et d’usines ne lui laissent cependant pas le choix. Les interrogations soulevées par cette photographie de Paul Reas sont peut-être les mêmes que celles soulevées par les images des Indiens d’Amérique employés à jouer leur propre rôle dans les spectacles de Buffalo Bill, dès la fin du XIX^e siècle, alors même que des affrontements avaient encore lieu¹¹⁸. Faut-il y voir un empressement à représenter comme de l’histoire ancienne une lutte dans laquelle certains n’ont pas encore dit leur dernier mot ? Interrogé au sujet de *Flogging a Dead Horse*, Paul Reas exprime son indignation devant des mises en scène qui emploient d’anciens mineurs jouant leur propre rôle :

Paul Reas : Je crois que les gens devraient pouvoir exercer leur métier au lieu de faire semblant. Je crois qu’ils devraient avoir le choix.

Val Williams : Vous pensez que c’est plus moral d’être mineur que de faire semblant d’être mineur ?

¹¹⁸ Voir à ce sujet l’exposition « Exhibitions : L’invention du Sauvage » qui s’est tenue au musée du Quai Branly à Paris en 2011 et son catalogue : Pascal Blanchard, Gilles Boetsch et Nanette Jacomijn Snoep, *Exhibitions: L’invention du sauvage*, Op. Cit.

Paul Reas : Oui, je crois que c'est une question de dignité et de respect. Je pense que beaucoup de ces endroits sont des parodies de mines, car on n'y voit pas de véritable tentative de parler de ce qu'est l'expérience de la mine, c'est une version édulcorée de la réalité de la mine. Et je trouve que de demander à quelqu'un qui a très bien connu cette réalité de faire semblant du contraire est immoral¹¹⁹.

On touche ici au cœur du thatchérisme, qui s'articule précisément sur cette question du choix : le choix est le fondement de la chrétienté d'après Margaret Thatcher. Dans un discours devant les représentants de l'Église d'Écosse en mai 1988, n'a-t-elle pas rappelé cette phrase extraite de St Paul, qui résume son credo économique : « Si un homme ne veut pas travailler, il n'est pas digne de manger¹²⁰. » Reas conteste cette définition du choix, si ce « choix » n'est autre que du laisser-faire. L'emploi de mineurs au chômage pour jouer leur propre rôle est immoral voire pervers, d'après lui. C'est une situation paradoxale, où celui qui est dominé devient l'instrument de sa propre domination : c'est la véritable « hégémonie » telle que l'a conceptualisée Antonio Gramsci. Plus que la simple domination d'un groupe par un autre, c'est l'idée d'une domination exercée par un groupe avec la participation du groupe dominé. Dans le cas du mineur gallois, l'hégémonie réside dans son implication dans une entreprise plus commerciale que patrimoniale, typique de l'économie britannique au tournant des années 1990, qui multiplie les emplois de service au détriment d'activités industrielles comme celle qui l'employait jusqu'à son licenciement.

Modes d'appropriation de l'histoire et d'identification collective

La photographie du mineur devenu guide touristique au Big Pit Museum présente en outre une mise en abyme de l'acte photographique que l'on retrouve dans de multiples images de *Flogging a Dead Horse*. Ici, une femme qui porte un appareil photo noir en bandoulière fait irruption dans le champ à droite : le détail de l'appareil photo,

¹¹⁹ Paul Reas: 'I think people should have real jobs instead of pretend ones, I think they should have the choice.'

Val Williams: 'Do you think it is morally better to be a miner than pretending to be one?'

Paul Reas: 'Yeah I do. I think it's to do with dignity and self-respect. I think a lot of these mining places are a travesty really, because there aren't any serious attempt to talk about the experience of mining, it's a very cleaned-up version of what that reality was. And I think to ask somebody that was very familiar with the realities of it to pretend otherwise is morally corrupt really.' Paul Reas, entretien avec Val Williams, 1993, *Oral History of British Photography*, Op. Cit.

¹²⁰ St Paul aux Thessaloniciens (3:10), cité par Margaret Thatcher dans son discours devant l'Assemblée Générale de l'Église d'Écosse le 21 mai 1988, <http://www.margaretthatcher.org/document/107246>, consulté le 3 juillet 2014.

quoiqu'un peu flou, se retrouve au premier plan. En outre, les touristes saisis par Paul Reas sont en train de poser pour un troisième photographe situé hors champ. Notre regard suit donc une trajectoire triangulaire : il ricoche sur cet appareil noir au premier plan, pour aller vers l'homme et la femme au fond de l'image, avant de revenir vers le photographe invisible vers lequel nous dirigent leurs regards. Une telle composition et la répétition de ce motif dans le livre, soulignent — de façon parfois peu subtile — à quel point l'acte photographique est devenu omniprésent dans les musées. L'expérience de la visite ne serait pas complète sans photographie, comme elle ne le serait pas sans un arrêt à la boutique de souvenirs.

Cependant, la trajectoire des regards que nous avons décrite semble vite tourner à vide. Que regardent au juste ces visiteurs hormis l'objectif d'un photographe ? Que sont-ils venus voir dans ce musée ? Les objets d'époque, les panneaux explicatifs, les reproductions de photographies anciennes qui constituent le fond de ce genre de lieux sont finalement très peu visibles dans les cadrages de Paul Reas. Il y a peu de plans de situation ou de vues sur la scénographie des musées dans *Flogging a Dead Horse*, mais beaucoup de plans très serrés, en intérieur. Les visiteurs semblent par conséquent tournés vers eux-mêmes, comme s'ils oubliaient l'objet même de leur visite, dans une forme d'aliénation grotesque. Leurs postures semblent parfois ridicules : ils ont l'air emprunté dans leurs jeux de rôles historiques, ou parfois l'air trop crédule.

Certains critiques comme Raphael Samuel ont déploré la dérision qui sous-tend la plupart des photographies de *Flogging a Dead Horse* et l'ont interprétée comme l'expression d'un dégoût :

Flogging a Dead Horse, l'exposition récente à la Photographer's Gallery — soutenue par l'Arts Council et maintenant publiée sous la forme d'un beau livre d'images grand format avec des reproductions en couleur et un texte écrit par l'animateur télé du *Late Night Show* — pourrait être décrite comme le summum de l'anti-heritage, un condensé de tous ses clichés. [...] *Flogging a Dead Horse*, un commentaire photographique sur "l'hyper-histoire", présenté comme une critique non seulement de cet heritage mais aussi "des notions d'anglicité" est une réflexion élaborée sur le dégoût, à la manière d'un Weegee ou de Diane Arbus, sauf qu'elle est en couleur et non en noir et blanc, et que ce sont des gens ordinaires, des gens du nord de l'Angleterre notamment, qu'elle montre de façon grotesque à la place des nains et des monstres de foire¹²¹.

¹²¹ "Flogging a Dead Horse, the recent exhibition at the Photographers Gallery — sponsored by the Arts Council and now reproduced as a coffee-table book with king-size colour reproductions and text by a presenter of *The Late Show* — might be described as anti-heritage's coming of age, a kind of *pot-pourri*

Raphael Samuel croit percevoir dans cette tendance à tourner en ridicule ses sujets le snobisme d'un jeune photographe tout juste sorti de son école d'art, la condescendance sociale typique des esthètes bien pensants, qu'ils soient de gauche ou de droite.

Pourtant, les origines sociales de Paul Reas et le récit de sa trajectoire qu'il fait à Val Williams dans un long entretien réalisé dans le cadre de l'*Oral History of British Photography* laissent penser que ce procès en snobisme est sans doute un peu hâtif. Paul Reas, qui travaille encore comme ouvrier dans le bâtiment au début des années 1990 pour financer sa vocation tardive pour la photographie, n'exprime pas de mépris envers les classes populaires : il reconnaît qu'il y a une certaine agressivité dans ses images, mais elle est dirigée contre les concepteurs des musées plutôt que contre leurs visiteurs. La fonction d'un musée, confie-t-il,

devrait être d'offrir aux gens une meilleure compréhension d'une question, de les éduquer et de les éclairer, de les élever, or il semble que ces musées ne soient en fait qu'un plafond : un genre de « Attendez, vous vous êtes bien débrouillé, mais ne prétendez pas changer de position sociale », vous n'irez pas plus loin et vous serez renvoyé vers votre propre histoire, vous ne franchirez pas cette limite¹²².

En somme, Paul Reas reproche aux musées leur manque d'ambition et le fait que, contrairement à ce qui devrait être leur mission, ils ne permettent pas aux visiteurs de comparer leur propre histoire à celle qui est diffusée dans ces lieux ; il n'y a pas d'appropriation possible, ni d'articulation des histoires individuelles avec l'histoire donnée à voir. Pourtant c'est précisément cette dialectique qui constitue le processus d'identification ; sans cela, la relation à l'histoire, à l'identité collective reste superficielle, voire inexistante ; sans cela, enfin, l'histoire reste déconnectée du présent, et elle ne peut nourrir une interrogation sur le présent. Vus par Paul Reas, les musées de type *heritage* ne produisent pas de collectif, ils ne font que reproduire des divisions sociales héritées du passé. Ils produisent une mythologie et non une histoire, une version romancée, partielle et partiale, une belle histoire rassurante, qui suscite la

of its clichés. [...] *Flogging a Dead Horse*, a photographic commentary on 'hyper-history', cast as a critique 'not simply ... of heritage' but also 'of the very notions of Englishness' is a sustained essay in disgust, in the manner of Weegee and Diane Arbus, though in colour rather than black and white, and with ordinary people, Northerners especially — as the grotesques rather than midgets and freaks." Raphael Samuel, *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, Op. Cit., p. 263.

¹²² "the function of a museum should be to broaden an understanding of something, to educate and enlighten, and bring people on and it seems to me that what these museums represent is a ceiling: that hang on a minute, you may have done very well but don't get your head above your station, this is as far as you are going and you retreat back into your own history, you don't cross that divide." Paul Reas, entretien avec Val Williams, 1993, *Oral History of British Photography*, Op. Cit.

nostalgie mais n'engage pas les visiteurs dans une approche critique. En somme, les photographies de Paul Reas

démontrent que les pratiques et les initiatives de l'industrie du tourisme produisent un effet contraire à ce qui est recherché : au lieu de faire comprendre que la nation se rassemble dans une profonde camaraderie horizontale grâce à ses sites historiques et à ses précieux paysages, le tourisme révèle que l'Angleterre contemporaine est profondément divisée. [...] En se concentrant sur l'utilisation du spectacle populaire que font des institutions comme l'English Heritage ou le National Trust, [ces images] démontrent que les attractions touristiques historiques évacuent l'idée d'une continuité et la remplacent par son contraire : un passé contenu en lui-même, qui n'a pas de lien avec la situation présente¹²³.

Pour finir, on peut toutefois revenir sur le procédé de la mise en abyme repéré dans plusieurs images de *Flogging a Dead Horse* afin de nuancer cette position. Quoiqu'en dise Paul Reas, on constate malgré tout que les visiteurs sont aux prises avec les questions d'histoire et de représentations dès lors qu'ils s'engagent dans une visite et dans un acte photographique. La vacuité, la superficialité que semble dénoncer Paul Reas ne se résument pas à une totale passivité de la part des visiteurs. D'après Raphael Samuel, c'est toute la question de la pédagogie de l'histoire qui est posée ici. Il ne faut pas opposer « *history* » et « *heritage* ». Loisir et histoire ne sont pas incompatibles : dans le fond, les historiens ont aussi recours au divertissement ou à la séduction dans leurs livres. « Il n'y a pas de raison de penser que les gens sont plus passifs lorsqu'ils regardent de vieilles photographies ou de vieux films, ou lorsqu'ils manipulent une pièce de musée, lorsqu'ils suivent un parcours sur l'histoire locale ou même lorsqu'ils achètent un souvenir historique que lorsqu'ils lisent un livre. Les gens ne se contentent pas de "consommer" les images de la même façon qu'ils consommeraient par exemple une barre de chocolat. Comme pour tout texte lu, ils les assimilent du mieux qu'ils peuvent à des images et des récits préexistants¹²⁴. »

¹²³ "set out to demonstrate that the practices and presumptions of tourism actually reveal the opposite of what the industry intends: instead of making clear that the nation coheres in a deep horizontal comradeship through its historical sites and treasured landscapes, tourism reveals that contemporary England is deeply fractured. [...] Focusing on the popular use of spectacle by groups such as English Heritage and the National Trust, they argue that heritage entertainments displace a sense of continuity and replace it with its opposite — a past which is complete in itself and has no bearing on present conditions." John Taylor, *Dream of England*, Manchester: Manchester University Press, 1994, p. 244.

¹²⁴ "There is no reason to think that people are more passive when looking at old photographs or film footage, handling a museum exhibit, following a local history trail, or even buying a historical souvenir, than when reading a book. People do not simply 'consume' images' in the way in which, say, they buy a bar of chocolate. As in any reading, they assimilate them as best they can to pre-existing images and narratives." Raphael Samuel, *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, Op. Cit., p. 271.

2. L'exposition *Shocks to the System* : contre l'hégémonie culturelle, des identités plurielles

L'exposition *Shocks to the System*¹²⁵ fait partie d'une série organisée par l'Arts Council of Great Britain en 1991 et 1992, à partir d'œuvres extraites de sa collection. Cette exposition conçue par Isobel Johnstone¹²⁶ et Roger Malbert¹²⁷ a d'abord été montrée à Londres au Royal Festival Hall (Southbank Centre), avant de voyager en Angleterre (Sunderland, Birmingham, Eastbourne, Exeter, Plymouth) et en Écosse (Ayr). Tandis que les premières expositions de la série¹²⁸, consacrées au paysage et à la nature morte, s'intéressaient à la peinture, la sculpture et la photographie depuis le début du XX^e siècle, *Shocks to the System* comporte une majorité de photographies, produites entre 1970 et 1990.

De l'aveu de la commissaire de l'exposition, Isobel Johnston, il s'agissait de signaler une certaine rupture avec les expositions précédentes en adoptant un angle plus politique : « [*Shocks to the System*] fut l'occasion pour [elle] d'exploiter une veine plus politique parmi les acquisitions récentes [de l'Arts Council]. C'est d'ailleurs Neal Ascherson qui a écrit les textes pour cette exposition¹²⁹. » L'implication dans le projet de cet écrivain et journaliste de gauche, spécialiste des questions de mémoire, d'histoire et d'identité nationale¹³⁰, est en effet un signe fort de la visée politique des commissaires de l'exposition qui veulent créer un électrochoc, secouer ce qui est perçu comme un système, c'est-à-dire un mécanisme en place dont on ne questionnerait plus les présupposés.

¹²⁵ Voir la fiche et la planche-contact en annexe pp. 439-40.

¹²⁶ Isobel Johnstone : conservatrice de l'Arts Council Collection à Londres entre 1979 et 2004.

¹²⁷ Roger Malbert : conservateur pour Hayward Touring, branche de la Hayward Gallery, Southbank Centre, dont la mission est d'organiser des tournées pour des expositions d'art contemporain dans les musées et galeries subventionnées par l'État sur tout le territoire britannique.

¹²⁸ Exposition *It's a Still Life*, Arts Council of Great Britain, 1991, commissaire : Robert Malbert.

¹²⁹ "It was my opportunity to extract a more political seam from recent purchasing. Neal Ascherson wrote for this." Isobel Johnston, entretien avec Robert Dingle sur la politique d'acquisition et sur les expositions organisées par l'Arts Council entre 1973 et 2009, *The Gathering — Building the Arts Council Collection: 1973-2009*, <http://www.thegathering-arts councilcollection.org.uk/interviews/isobeljohnstone>, consulté le 27 septembre 2012.

¹³⁰ Neal Ascherson (né en 1932) est auteur d'ouvrages et d'articles sur les pays d'Europe centrale et en particulier la Pologne, où il a été correspondant pour *The Observer* entre 1963 et 1969. Au moment de l'exposition *Shocks to the System*, il écrit pour *The Sunday Independent*. Il produit de nombreux commentaires sur la vie politique et intellectuelle en Grande-Bretagne, notamment sur les questions d'identité. Plus récemment, il est intervenu sur la question de la dévolution et du référendum en Écosse dont il est originaire.

La sélection des œuvres est en effet très significative : les commissaires ont d'emblée mis l'accent sur les questions politiques et sociales. Dans un courrier adressé à Neal Ascherson pour lui proposer de participer au projet, Isobel Johnston a écrit :

Le titre provisoire de la prochaine exposition est « *Our Times* ». Elle couvrira une période de dix ou quinze ans jusqu'à nos jours. Comme vous le savez, il y a eu récemment de nombreuses expositions de *Black Art* et nous avons eu une politique d'acquisition très active dans ce domaine. « *Our Times* » nous permettra de montrer le meilleur de ces récentes acquisitions au sein d'une sélection plus vaste d'œuvres contestataires¹³¹.

La priorité donnée aux œuvres engagées est aussi confirmée par la lecture des comptes rendus de réunions de travail préparatoires à l'exposition : les œuvres à caractère politique sont délibérément privilégiées. Les œuvres plus subjectives sont écartées. Celles catégorisées comme « *Black Art* » ou « *women's issues* » [« questions féminines »] sont considérées comme politiques à condition seulement qu'elles interrogent la relation de l'artiste avec son environnement¹³². Partant de ces choix, nous allons voir comment les œuvres, l'exposition et le catalogue qui l'accompagne parviennent à produire une critique de la politique culturelle et sociale héritée du thatchérisme.

Le « système » ou la politique culturelle et sociale des années Thatcher

Le système en cause dans *Shocks to the System*, c'est celui qui régit la scène artistique au tournant des années 1990, et plus généralement la société britannique après plus de dix ans de thatchérisme, comme l'exprime Neal Ascherson dans son introduction au catalogue de l'exposition.

C'était une période singulière pour la culture, au-delà des politiques gouvernementales à l'égard des arts créatifs. D'une part, il y eut un iconoclasme, sans équivalent depuis la Guerre Civile anglaise, envers les institutions, dont beaucoup était anciennes et même vénérables. D'autre part, comme pour dissimuler la violence de cette attaque, il y eut une incroyable amplification de la propagande qui vantait la continuité, l'importance de

¹³¹ "The provisional title of the new exhibition is 'Our Times'; it will span a period of 10/15 years and come right up to date. As you know, there have of late been many Black Art exhibitions and we have been buying quite actively in this area. 'Our Times' will enable us to show the best of these purchases within a much wider range of expression of protest. It could be a powerful and moving exhibition." Isobel Johnston, lettre du 18 décembre 1989 à Neal Ascherson, Archives de l'exposition *Shocks to the System*, Référence ACGB/121/1044, *Hayward Gallery Material: Exhibition Files, 1945-1995*, in *Arts Council of Great Britain: Records, 1928-1997*, Victoria and Albert Museum, consultées le 29 novembre 2012.

¹³² Compte-rendu de la réunion préparatoire du 6 novembre 1990 entre Isobel Johnston, Roger Malbert et quatre autres participants, *Ibid.*

l'apparat, des visions triomphalistes et téléologiques de l'histoire anglaise, les vertus de la « cohésion sociale » et du patriotisme. Les années Thatcher, dans le fond, ont élevé le terme *heritage* du rang de mot anodin et vaguement archaïque à celui d'objectif politique et social majeur qu'observeraient scrupuleusement tous les niveaux du gouvernement : depuis Westminster jusqu'au plus petit conseil local qui se demande ce qu'il va faire d'une usine de filature désaffectée. Le mot *heritage* finit même par atteindre les sommets puisqu'on le retrouve dans l'appellation d'une série d'institutions (certaines nouvellement créées, d'autres simplement rebaptisées)¹³³.

Les assauts contre les institutions culturelles qu'évoque Neal Ascherson sont en particulier la suppression du Greater London Council le 31 mars 1986 ainsi que de six autres conseils des grandes métropoles¹³⁴ qui mit fin à douze ans de politique culturelle menée par ces assemblées locales à majorité travailliste¹³⁵. Les raisons invoquées pour ces suppressions étaient, d'une part, les économies de moyens et de postes qu'elles permettraient de réaliser, et, d'autre part, la nécessité de confier les politiques locales et, parmi elles, les politiques culturelles, directement aux acteurs concernés, afin de les contraindre à plus de responsabilité financière : sous couvert d'une plus grande autonomie, les acteurs culturels (théâtres, galeries, etc.) allaient devoir générer leurs propres revenus et trouver des financements privés.

D'autres assauts ont eu lieu en direction de l'Arts Council lui-même et de la BBC, institutions culturelles dite *at arm's length*, c'est-à-dire jouissant théoriquement d'un certain degré d'indépendance vis-à-vis du gouvernement qui les finance. Ces deux institutions ont subi à partir de 1979 des restrictions¹³⁶ : des pressions ont été exercées

¹³³ "It was a singular period for culture, by which I mean something much broader than state policy towards the creative arts. On the one hand, there was iconoclasm towards institutions, many of them old or even venerable, with few parallels since the English Civil War. On the other, as if to conceal the radicalism of this onslaught, there was a quite extraordinary amplification of propaganda about continuity, about the significance of pageantry, about triumphalist and teleological versions of English history, about the virtues of 'social cohesion' and patriotism. The Thatcher decade, essentially, raised the harmless, slightly archaic word "heritage" to the status of a major political and social objective requiring ceremonies of observance at every level of government: from Westminster down to any district council wondering what to do with a derelict cotton-mill. Eventually, the word pushed its way up to provide new titles for a row of institutions (some fresh-minted, some simply renamed)." Neal Ascherson, "Introduction", in Southbank Centre; Arts Council of Great Britain, *Shocks to the System: Social and Political Issues in Recent British Art from the Arts Council Collection*, Londres : National Touring Exhibitions from the South Bank Centre, 1991, p. 9.

¹³⁴ Conseils des comtés de West Midlands, Greater Manchester, Merseyside, Tyne and Wear, West Yorkshire et South Yorkshire.

¹³⁵ Le Greater London Council gérait entre autres le Southbank Centre : à sa disparition, la gestion du Southbank Center revint à l'Arts Council qui y installa ses antennes de la Hayward Gallery et Hayward Touring, d'où la tenue de l'exposition *Shocks to the System* dans ces lieux.

¹³⁶ Antony Beck, "The impact of Thatcherism on the Arts Council", *Parliamentary Affairs*, 7 janvier 1989, volume. 42, n° 3, pp. 362-79.

sur la BBC¹³⁷ tandis qu'un gel des budgets de l'Arts Council a conduit les acteurs culturels auparavant subventionnés à rechercher d'autres financements.

C'est donc un désengagement de l'État que pointent Ascherson et les commissaires de l'exposition *Shocks to the System*, désengagement qui va à l'encontre des politiques culturelles développées par le Royaume-Uni d'après-guerre, et en particulier après la création de l'Arts Council of Great Britain en 1946¹³⁸. Ce désengagement fait le jeu d'une forme de domination culturelle ou d'hégémonie, bien qu'Ascherson n'utilise pas ce terme dans son introduction. En effet, les conservateurs des musées et galeries abandonnés par l'État ont à leur tour abandonné certains artistes qui n'auraient pas été en accord avec la vision dominante de l'art et de la culture :

Les peintres qui n'étaient pas prêts à s'adapter aux nouveaux goûts commerciaux se sont aperçus qu'ils étaient progressivement enfermés dans un ghetto, et qu'on leur faisait de plus en plus sentir qu'ils n'avaient pas lieu d'être dans un monde d'entrepreneurs au rythme infernal et imbu de lui-même.¹³⁹

Les institutions dont les subventions publiques ont été gelées sont contraintes de satisfaire des sponsors privés, et ne font plus la place aux artistes dont le discours serait discordant avec le discours dominant, d'où une forme d'hégémonie commerciale et culturelle générée par les politiques culturelles. Ainsi, de façon paradoxale — voire perverse du point de vue d'Ascherson — le désengagement de l'État se double d'une mainmise sur la culture et, à travers elle, sur l'histoire et l'identité britanniques. Neal Ascherson reprend en cela les thèmes qu'il développe à l'époque dans les colonnes de l'hebdomadaire de centre-gauche *The Observer*¹⁴⁰, puis dans les colonnes de *The Independent*¹⁴¹, en particulier la notion de « *heritage culture* » qu'il pourfend régulièrement.

¹³⁷ Daniel Ruff, « Margaret Thatcher et la BBC : régulation ou manipulation ? », *Revue LISA/LISA e-journal*, Volume. IV, n° 3, 2006 [En ligne] <http://lisa.revues.org/2047>, consulté le 5 septembre 2012.

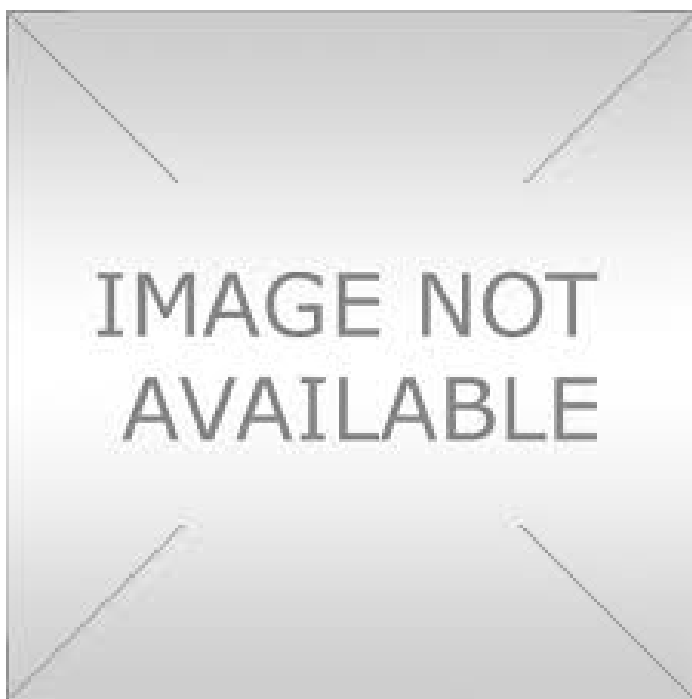
¹³⁸ Robert Hewison, *Culture and Consensus: England, Art and Politics Since 1940*, Londres : Methuen Publishing, 1997.

¹³⁹ "Painters who were not prepared to adapt to new commercial tastes sensed that they were being gradually segregated into a ghetto, increasingly made to feel that they were irrelevant to a hectic and self-important world of entrepreneurs.", Neal Ascherson, "Introduction", in Southbank Centre; Arts Council of Great Britain, *Shocks to the System: Social and Political Issues in Recent British Art from the Arts Council Collection*, Op.Cit., p. 9.

¹⁴⁰ Neal Ascherson, "Heritage as vulgar English nationalism", *The Observer*, 29 novembre 1987 ; "Why 'Heritage' is Right-Wing", *The Observer*, 8 novembre 1987.

¹⁴¹ Neal Ascherson, "Reminders of the past to suspend our disbelief", *Independent on Sunday*, 26 avril 1992; "What should we preserve", *The Independent*, 16 octobre 1993, cités dans Raphael Samuel, *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, Op. Cit., p. 272.

Enfin, le système en cause, c'est plus généralement la politique thatchérienne, à l'œuvre depuis dix ans lorsque l'exposition s'organise, qui modifie en profondeur la société britannique ; ce sont les réponses de type néolibéral apportées par le gouvernement conservateur à la crise économique que traverse la Grande-Bretagne, comme nous l'avons déjà évoqué.

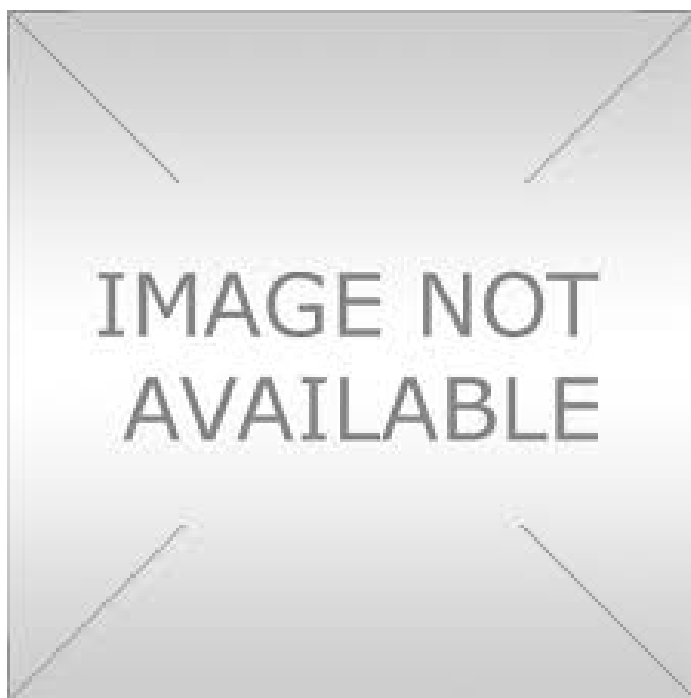


**Paul Graham, “DHSS waiting room, Poplar, East London 1985”,
de la série *Beyond Caring* 1984-1986, incluse dans l'exposition *Shocks to the System*.**

L'exposition *Shocks to the System* se veut donc subversive et tendrait à prouver que l'Arts Council qui l'organise conserve malgré tout une liberté d'action conforme à son statut *at arm's length*. Voyons maintenant comment cela est confirmé par l'étude des images exposées et des discours qu'elles produisent individuellement et collectivement sur les questions de culture et d'identité collective.

***De la diversité des formes photographiques
à la diversité comme projet de société***

Shocks to the System compte tout ce que la photographie produit à l'époque en termes de genres. La photographie documentaire se renouvelle par l'utilisation de la couleur et la référence aux clichés amateurs dans les travaux de Paul Graham (voir ci-dessus). Victor Burgin ou Karen Knorr expérimentent avec la juxtaposition texte/image. D'autres comme Mitra Tabrizian ou Maud Sulter explorent la voie de la « mise en scène », qui connaîtra un succès grandissant dans la décennie suivante.



**Maud Sulter, 'Terpsichore' de la série Zabat, 1990,
tirage Ilfochrome dans un cadre doré,
œuvre incluse dans l'exposition *Shocks to the System*.**

Notons que cet éclatement des styles et des points de vue est déjà consommé depuis l'exposition *Three Perspectives on Photography* de 1979¹⁴², qui a innové avec une organisation en trois sections, conçues par trois commissaires différents : « *Photographic Truth, Metaphor, and Individual Expression* », puis « *Feminism and Photography* » et « *A Socialist Perspective on Photographic Practice*¹⁴³ ». Un processus similaire de fragmentation avait aussi été observé lors de l'exposition *Through the Looking Glass* en 1989¹⁴⁴. De même, Rosetta Brooks, dans l'ouvrage *British Photography, Towards a Bigger Picture*, fait l'éloge d'une telle variété dans le champ photographique et y voit le signe d'une petite révolution culturelle en Grande-Bretagne :

Avec la profusion au cours des années 1980 d'images au message social volontairement ambigu, toute volonté de réveiller le sentiment anglocentrique a visiblement été abandonnée. Le monde optimiste et « flambant neuf » de la société de consommation déballée par les médias dans les années 60 a été délaissé. L'Angleterre a retrouvé toute la richesse de la fragmentation culturelle au lieu de la banalité de l'unité culturelle. Le panoptique ouvert qu'avait été la société de consommation était devenu une prison à la Piranèse pour une culture qui a toujours tiré la force de sa vision d'un positionnement décalé, décentré. Brisée par les rigueurs de la récession économique, la sensibilité britannique a trouvé une nouvelle unité dans la diversité et la différence plutôt que dans la similarité et l'uniformité. La Grande-Bretagne dans les années 1980 est devenue une société dans laquelle l'idée de culture principale a cédé la place à un nombre potentiellement infini d'espaces sociaux où de petits groupes ou même des individus peuvent se réaliser dans l'isolement collectif¹⁴⁵.

Dans la même optique, l'exposition *Shocks to the System* rassemble une multiplicité d'approches et de styles et rompt avec l'opposition traditionnelle entre gauche et droite qui a sous-tendu beaucoup de projets engagés jusque-là. En d'autres

¹⁴² *Three Perspectives on Photography*, Londres : Hayward Gallery, Southbank Centre Arts Council, 1979.

¹⁴³ Liz Wells, *Photography, a Critical Introduction*, Londres : Routledge, 2011 [1996], p. 300.

¹⁴⁴ Exposition *Through the Looking Glass*, Barbican Centre, Londres, 1989. Catalogue : Gerry Badger, *Through the Looking Glass: Photographic Art in Great Britain, 1945-89*, Londres : Lund Humphries Publishers, 1989.

¹⁴⁵ « As more and more images with deliberately ambiguous social meaning have appeared throughout the 80s, attempts to awaken a sense of cultural centrism in England seem finally to have been laid to rest. The optimistic, "brand new" world of consumerism opened up by the media in the 60s has now been left behind. Once again England has embraced the richness of cultural fragmentation, rather than the indifference of cultural unity. Consumerism's open panopticon had become a Piranesian prison for a culture whose strength of vision has always been maintained by its askew, off-center quality. Splintered by the economic rigors of recession, the British sensibility has found a new unity in variety and difference rather than sameness and uniformity. Britain in the 80s has become a society in which the idea of the mainstream has given way to a potentially infinite number of social spaces in which small groups, and even individuals, can act out their interests in collective isolation. » Rosetta Brooks, « Through the Looking Glass, Darkly », in David Mellor et Mark Hayworth-Booth (éds.), *British Photography, Towards a Bigger Picture*, New York : Aperture, 1988, p. 50.

termes, l'engagement en photographie n'est plus nécessairement synonyme d'une vision marxiste ou socialiste ni tributaire de la forme du documentaire social. D'après Liz Wells, « *Shocks to the System* incluait des œuvres réalisées pendant, et influencées par, les années Thatcher, mais, cette fois, ce n'était pas tant l'art de gauche qui était mis en avant mais plutôt un panel de différents moyens visuels pour attirer l'attention sur des sujets complexes et des questions personnelles ou politiques, utilisant souvent la parodie et l'humour. L'exposition était multiculturelle, et reflétait la diversité qui existait alors dans les pratiques photographiques des galeries¹⁴⁶. » La radicalité de la critique politique et culturelle se trouvait donc désormais dans le pluralisme.

Cette radicalité n'est assumée qu'indirectement par les commissaires de l'exposition. L'objectif revendiqué est seulement de mettre en avant la variété des formes photographiques qui ont émergé dans les années 1970 et 80. Comme l'explique Joanna Drew, directrice des expositions pour l'Arts Council, dans sa préface au catalogue : « Le catalogue reflète cette variété dans l'exposition, puisqu'il présente les artistes individuellement au lieu de construire une histoire imaginaire qui "prendrait forme" autour d'eux¹⁴⁷. » Il n'y aurait donc pas « d'histoire imaginaire », pas de discours ?

« La tâche qui consiste à fournir une perspective historique à une telle variété de formes d'expression a été brillamment accomplie par Neal Ascherson, qui a écrit l'introduction à ce catalogue », poursuit Joanna Drew. Cette dernière, sans doute du fait de sa fonction de directrice, ne prend donc pas en charge elle-même un discours ouvertement politique. Cette « tâche » est confiée à un tiers, extérieur à l'institution, mais qui est une figure intellectuelle et médiatique de gauche.

Malgré ces précautions, les tensions institutionnelles dues au contenu politique et social des œuvres ont été bien réelles, notamment avec le Southbank Centre qui abrite la Hayward Gallery. Dans un courrier adressé à Neal Ascherson le 8 octobre 1992 pour faire un court bilan de l'exposition, la commissaire Isobel Johnston écrit : « Nous avons

¹⁴⁶ « *Shocks to the System* (1991) included work largely made during and influenced by, the Thatcher decade. Here it was not the Left art which was emphasized so much as a range of different visual methods of drawing attention to subjective and political issues and complexities, often employing humour and parody. The show was multicultural, and reflected the diversity which by then obtained in gallery photographic practices." Liz Wells, *Photography, a Critical Introduction*, Op. Cit., p. 300.

¹⁴⁷ « The variety of the exhibition is reflected in the catalogue, which treats the artists individually rather than constructing an imaginary history which 'takes shapes' around them." Joana Drew, "Preface", in Southbank Centre; Arts Council of Great Britain, *Shocks to the System: Social and Political Issues in Recent British Art from the Arts Council Collection*, Op.Cit., p. 3.

eu quelques difficultés lors du lancement parce que les directeurs généraux du Southbank Centre ont trouvé que les œuvres étaient trop à gauche et n'étaient pas à la hauteur du point de vue artistique. » L'exposition semble avoir été mieux accueillie lors de sa tournée dans des « lieux plus avertis¹⁴⁸ » selon les termes d'Isobel Johnston, comme l'Ikon Gallery de Birmingham ou la galerie Chapter à Cardiff. La qualité et la diversité des formes artistiques ne sont donc pas seules en cause. Il est bien question du contenu des œuvres et des discours qu'elles produisent individuellement et collectivement.

En effet, la mise en relation des œuvres entre elles et avec le contexte de 1990 fait émerger un discours alternatif sur l'identité collective que formule ainsi Neal Ascherson :

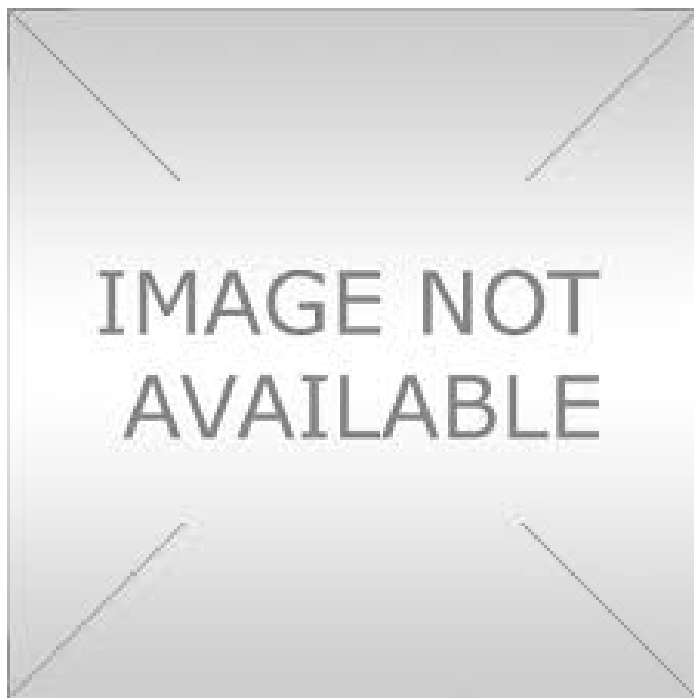
Le fil rouge de cette exposition est, à son tour, lié à ces ombres du ghetto, auxquelles j'ai déjà fait référence. C'est le sentiment d'exclusion. Les homosexuels, les Noirs, les femmes, les chômeurs, les démunis, les juifs, les Irlandais font partie des sujets abordés par ces réflexions sur les expériences vécues par ceux qui sont dominés, exploités, marginalisés, brutalisés ou oubliés. Aucune de ces expériences n'est nouvelle, mais toutes se sont intensifiées tandis qu'une nouvelle société se construisait : une société ouvertement majoritariste, affichant sans complexe son ambition d'enrichir et de conforter les deux tiers de la population aux dépens du tiers restant, ou de se préoccuper des plus forts aux dépens des plus faibles. Mais refuser ce droit d'exclure, s'y opposer moralement et politiquement, c'est aussi affirmer qu'une société juste et inclusive est possible. C'est cette conviction présente implicitement dans toute l'exposition, et non la mélancolie ni la colère, qui produit le véritable électrochoc¹⁴⁹.

L'exposition dans son ensemble produit donc une critique sociale : elle met en évidence les processus de marginalisation, c'est-à-dire l'exclusion du collectif lorsqu'un élément varie par rapport à la norme dominante. Elle propose, à l'inverse, une autre idée

¹⁴⁸ "We had a little difficulty at the outset because the General Directors at the South Bank Centre found the material too left-wing and not up-to-scratch artistically."; "more discerning venues", Isobel Johnston, courrier à Neal Ascherson, daté du 8 octobre 1992, Archives de l'exposition *Shocks to the System*, Référence ACGB/121/1044, *Hayward Gallery Material: Exhibition Files, 1945-1995*, Op. Cit.

¹⁴⁹ "The unifying theme in this show is, in turn, related to those shadows of the ghetto, to which I have referred. It is the sense of exclusion. Gays, blacks, women, the unemployed, the impoverished, the Jews, the Irish are among the subjects of these essays on human experiences of being dominated, exploited, marginalised, bullied or forgotten. None of these experiences are new, yet all were intensified as a new society was constructed which was openly majoritaire, unashamed of its ambition to enrich and fortify the two-thirds at the expense of the one-third, or to concern itself with the strong at the expense of the weak. But to deny the right to exclude, and to make a protest which is moral as well as political, is also to assert that a just and inclusive society is possible. It is that implicit faith abounding in this work, not its melancholy or anger, which delivers the true shock to the system." Neal Ascherson, 'Introduction', in Southbank Centre; Arts Council of Great Britain, *Shocks to the System*, Op.Cit., p. 10.

du collectif, où la somme et l'interaction des mobilisations individuelles produit un autre modèle de société, plus inclusif.



**Donald Rodney, “Self-Portrait: Black Men, Public Enemy”, 1990
tirages Duratrans sur caissons lumineux (190,5 x 121,9 cm),
œuvre incluse dans *Shocks to the System*.**

Cette idée du collectif n’a toutefois pas convaincu les critiques. À *l’Independent on Sunday*, auquel contribue pourtant Neal Ascherson, on ne croit pas à ce « méli-mélo politique ».

Un des dangers de l’exposition spécifiquement « politique », c’est que cela peut rendre le message inaudible. Comme lorsque vous allez à Speaker’s Corner, non pas pour apprendre quelque chose mais pour assister au spectacle de l’éloquence passionnée en tout genre, devant cette exposition, vous êtes impressionné seulement par la quantité d’art engagé et la variété des sujets : les armes nucléaires, les agences pour l’emploi, la grossesse et l’éducation des enfants, le colonialisme, l’*apartheid*, l’Irlande du Nord, les codes de

conduite des clubs réservés aux hommes, la Distillers Company. Un pluralisme éparpillé, un méli-mélo d'étiquettes submergent les stratégies des œuvres individuelles¹⁵⁰.

D'après cette critique, l'exposition échoue à trouver une cohérence : c'est une sorte de pot-pourri du marginal ou du subversif. Le social, axe traditionnel d'identification collective dans la photographie engagée, se trouve dissous, et l'exposition peine à faire précipiter les différentes expressions politiques en un nouveau sentiment collectif, contrairement aux attentes de Neal Ascherson.

Une autre critique que l'on peut avancer, cependant, est l'ambiguïté de la démarche qui consiste à rassembler les marges dans une seule exposition. Malgré un discours inclusif de la part des organisateurs, c'est une démarche que l'on peut juger stigmatisante pour les artistes. Par ailleurs, l'exposition semble accréditer l'idée que les femmes, les homosexuels ou les Irlandais sont forcément prédestinés à évoquer le sexisme, la discrimination ou les tensions en Irlande du Nord ; elle risque de ce fait d'accentuer les phénomènes de ghettoïsation qu'elle prétend dénoncer.

Ainsi, pour s'attaquer à l'hégémonie culturelle, l'exposition *Shocks to the System* propose un changement de paradigme dans l'identification collective en Grande-Bretagne. « *Shocks* », au pluriel, nous donne bien à voir une multitude. C'est une vision kaléidoscopique, ou encore une mosaïque, au milieu de laquelle la question de la classe jusqu'ici structurante pour la société et définissante pour la photographie engagée n'est plus qu'un aspect parmi d'autres. L'exposition *Shocks to the System* est à ce titre emblématique du nouveau prisme à travers lequel s'envisagent les productions photographiques au tournant des années 1990. À partir d'une variété de photos réalisées dans les années 1970 et 80, cette exposition produit une vision décentrée, ou plus exactement a-centrée, de la société.

Au prisme des projets photographiques que nous venons d'observer, il semble que l'identification collective après 1990 s'envisage en dehors d'une certaine bipolarité moderne : il n'y a pas « nous » d'un côté et « eux » de l'autre, il n'y a pas de culture ni d'histoire fétiche, pas de passé révolu totalement déconnecté du présent. Il y a une multiplicité de pôles d'identification. La question est alors de savoir si ces pôles peuvent

¹⁵⁰ "A danger of the specifically 'political' exhibition is that it has an insulating effect. Like Speaker's Corner, where you go not to learn something but for the spectacle of diverse and impassioned oratory, you could feel here only: what a great deal of political art and what a range of 'issues'. Nuclear war, the DHSS, pregnancy and child-rearing, colonialism, apartheid, Ulster, the ethos of the gentleman's club, the Distillers Company — a disperse pluralism, a pick' and mix of badges overcomes the strategies of individual works." in Anonyme, "Political Pick'n' mix", *The Independent on Sunday*, 17 mars 1991.

entrer en relation ou en intersection les uns avec les autres, et dans quelle mesure les identités collectives peuvent être hybrides et non plus homogènes. En d'autres termes, la fragmentation observée donne-t-elle lieu à des recompositions possibles ou à des recoupements ? Cette question ne manque pas d'être soulevée, en particulier avec l'interrogation de la notion de « *Black British* »

.

Chapitre 3

« *Black British* », une identité collective ?

En 1991, la Grande-Bretagne introduit pour la première fois dans son recensement national une question portant sur l'appartenance ethnique de ses citoyens¹⁵¹. Les répondants doivent choisir parmi les catégories suivantes : *White / Black-Caribbean / Black-African / Black-Other / Indian / Pakistani / Bangladeshi / Chinese / Any other ethnic group*. Dix ans plus tard, les catégories proposées seront remaniées, faisant apparaître le statut de *Mixed*, mais aussi le terme *Black British*, absent du recensement de 1991. Cette évolution illustre bien la difficulté, si ce n'est l'impasse statistique, face au brassage croissant de la population britannique et à la troisième génération issue de l'immigration¹⁵². C'est sans doute cette même difficulté qui conduit à recourir au terme « *British* », adjectif d'identité nationale, dans une classification dite « ethnique¹⁵³ ». Une telle confusion est emblématique des questions qui travaillent la société britannique quant à l'écriture de ses identités postcoloniales.

L'introduction de la question d'ethnicité dans les recensements appelle cependant une autre remarque. En l'absence de définition précise des catégories sur les formulaires, et étant donné le brassage et la diversité des situations individuelles, l'appartenance ethnique apparaît comme déclarative : à chacun de s'identifier ou non à un groupe ethnique. Ainsi pouvait-on lire sur le formulaire de recensement en 1991 : « Si la personne est issue de plus d'un groupe ethnique ou racial, veuillez cocher le groupe auquel la personne considère qu'il ou elle appartient, ou cochez la case « Tout autre groupe ethnique » et décrivez l'ascendance de la personne dans l'espace prévu¹⁵⁴. » En cela, la réponse à la question ethnique du recensement prend une dimension performative, elle est une écriture par chacun de son identité plus qu'un simple relevé. Elle prend place parmi une multiplicité d'autres pratiques sociales et culturelles qui participent à cette construction identitaire.

¹⁵¹ Bureau des statistiques nationales britanniques : *Office for National Statistics*, <http://www.ons.gov.uk/>

¹⁵² Didier Lassalle, *L'Intégration au Royaume Uni*, *Op. Cit.*, pp.1 2-13 et pp. 18-20.

¹⁵³ On note que la catégorie *Asian* est aussi déclinée en *Asian British*, tandis que *Chinese British* n'est pas envisagé.

¹⁵⁴ "If the person is descended from more than one ethnic or racial group, please tick the group to which the person considers he/she belongs, or tick the 'Any other ethnic group' box and describe the person's ancestry in the space provided." Formulaire de recensement de 1991, Bureau des statistiques nationales britanniques : *Office for National Statistics*, <http://www.ons.gov.uk/>

L'image est particulièrement mobilisée pour représenter et écrire les identités au tournant des années 1990 et l'identité noire en particulier. Qu'est-ce que l'identité « Britannique noire » ? En existe-t-il seulement une ? Peut-on la saisir par la photographie ? Peut-on parler de « photographie noire » ? Ces questions ne sont pas nouvelles en 1990 car elles animent déjà le mouvement des *Black Arts* depuis le milieu de la décennie précédente. Les années 90, si elles sont une période « de nouveauté, d'innovation, de réalisations très en pointe » dans le milieu des arts visuels, sont en réalité « articulées sur des problématiques en grande partie définies dans les années 80¹⁵⁵. » Un retour sur cette période déterminante permettra de mieux comprendre ces problématiques et d'apprécier l'évolution des stratégies de la « photographie noire » dans les années 90 ainsi que le glissement de la notion d'identité à celui d'identification.

1. Retour sur la « *critical decade* »

Les années 1980 sont celles d'un véritable *big bang* artistique mais aussi critique et théorique. On enregistre un « déluge¹⁵⁶ » de productions par la première génération d'artistes issus de l'immigration et formés dans les cursus artistiques des universités britanniques. Revendiquant avec force leur droit à la visibilité, ils entrent en synergie dans de multiples collectifs sous la bannière commune de « *Black Art* » ou sous un « *Black Umbrella* » pour reprendre le nom donné à l'organisation créée par Rasheed Araeen¹⁵⁷ en 1984. Ainsi sont lancés The BLK Art Group (1981-1984) autour d'Eddie Chambers¹⁵⁸ et The Black Audio Film Collective (1983-1998)¹⁵⁹. Plus que des pratiques ou des styles artistiques, ils ont surtout en commun des revendications face aux systèmes de représentations et aux institutions blanches qui les excluent :

¹⁵⁵ “of novelty, of innovation, of cutting-edge achievement.”; “have operated on a ‘problem space’ largely defined by the 1980s.” Stuart Hall., “Black diaspora artists in Britain: Three ‘moments’ in post-war history”, *History Workshop Journal*, 1^{er} janvier 2006, vol. 61, n° 1, p. 22.

¹⁵⁶ Stuart Hall utilise cette métaphore dans ‘Assembling the 80s, the deluge and after’, in David A. Bailey, Ian Baucom et Sonia Boyce (éds.), *Shades of Black: Assembling Black Arts in 1980s Britain*, Durham, NC: Duke University Press, 2005.

¹⁵⁷ Rasheed Araeen lance la revue *Third Text* en 1987, consacrée à une approche postcoloniale de l'histoire des arts. Deux textes emblématiques paraissent dans *Third Text 10*, Volume 4, Printemps 1990 : “Art of Darkness: Black Art and the Problems of Belonging to England” de Paul Gilroy et surtout : “Black Art and the Burden of Representation” de Kobena Mercer.

¹⁵⁸ Eddy Chambers (éd.), *Black Art: Plotting the Course*, Oldham: Oldham Art Gallery, Wolverhampton: Wolverhampton Art Gallery, Liverpool: Bluecoat Gallery, 1988 et Rasheed Araeen, *The Essential Black Art*, Londres : Chisenhale Gallery, 1987.

¹⁵⁹ David Dabydeen, *The Oxford companion to Black British History*, Oxford : Oxford University Press, 2007.

Il n'est pas du tout évident que les galeries d'art blanches soient les lieux les plus appropriés pour exposer les œuvres d'artistes noirs. Cependant, s'il nous faut travailler avec les galeries blanches, cela ne doit se faire que selon nos conditions et doit être perçu comme tel. Dans la pratique, cela exclut de participer à des expositions « de groupe » qui créent une hiérarchie. On entend souvent l'idée que ce genre d'expositions permet de « mettre un pied dans la porte », et que, si une galerie expose l'œuvre d'un artiste noir ou de n'importe quelle quantité d'artistes noirs, alors les suivants auront en quelque sorte plus de facilité à accéder au même lieu. Un examen rigoureux de cette idée saugrenue suffit à montrer qu'en réalité, c'est plutôt l'inverse qui se produit. [...] L'opposition au racisme des institutions artistiques blanches doit être la priorité de groupes d'artistes noirs organisés et homogènes. Hormis le manque d'organisation, l'ennemi principal de l'artiste noir est le racisme du monde de l'art. Les expositions collectives ne font rien pour remettre en question ce racisme, et sont en réalité le produit d'un système de galeries qui est incapable d'accepter les Noirs comme égaux aux autres dans cette société. [...] La seule stratégie efficace pour améliorer la situation des artistes noirs est un respect collectif et constant des principes du *Black Art*, à savoir : de l'art destiné à la communauté noire, dans la communauté noire ; car si nous ne nous adressons pas aux nôtres, nous ne nous adressons à personne¹⁶⁰.

L'artiste Eddie Chambers épingle ici en particulier la Whitechapel Gallery et l'Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres. L'exposition *The Thin Black Line* qui s'y tient en 1985 est jugée par nombre d'artistes noirs comme une concession forcée aux exigences de diversité du Greater London Council qui subventionne l'Institut¹⁶¹.

D'autres galeries ont eu des politiques d'*affirmative action* plus appuyées. La Brixton Art Gallery s'est engagée à consacrer des expositions régulières aux artistes issus des minorités¹⁶². Le collectif organise en février 1985 *Seeing Diversity* — 40

¹⁶⁰ "It is by no means conclusive that white art galleries are the most suitable venues for Black artists' work. However, if we must engage with white galleries, this engagement must be, and be seen to be, on our terms. This effectively rules out hierarchical 'survey' shows. There is an often-quoted view that such exhibitions are 'a foot in the door', and that if a gallery shows the work of a Black artist, or any given number of Black artists, subsequent Black artist will somehow find it easier to gain access to the same space. Close scrutiny of this laughable theory will show that in actual fact, the reverse is more likely to be the case. [...] The process of challenging white art establishment racism must be the priority task of organized, homogenized groups of Black artists. Apart from disorganization, the principal enemy of Black artists is the racism of the art world. Survey-type shows do nothing to challenge this racism, and are in fact a product of gallery system unable to accept Black people as equals in this society. [...] The only course of action guaranteed to improve the position of Black artists is a collective, unwavering commitment to the principles of Black art. That is, art specifically for the Black community, in the Black community. Because if we aren't talking to ourselves, we aren't talking to anybody." Eddie Chambers, "Mainstream Capers: Black Artists White Institutions", *Artrage*, Autumn 1986, reproduit dans Gilane Tawadros (éd.), *Changing states, Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalization*, Londres : InIVA, 2004, pp. 173-175.

¹⁶¹ Sophie Orlando, « Le Black Art dans les années 80 », in Lucienne Germain et Didier Lassalle (éds.), *Les relations interethniques dans l'ère anglophone, entre collaboration(s) et rejet(s)*, Paris : L'Harmattan, 2009.

¹⁶² Andrew Hurman, Archives et commentaires sur les expositions de la Brixton Art Gallery entre 1983 et 1986, en ligne : <http://brixton50.co.uk/>, consultées le 21 juin 2013. Voir aussi le projet *Brixton Calling! Then & Now: Brixton Artist Gallery & Brixton Artists Collective*,

Contemporary Photographers, puis en mars 1986 *The Black Experience — 10 Black Photographers*. Cette dernière exposition permet de rapprocher les photographes qui ont ensuite fondé The Association of Black Photographers. L'exposition *D-Max*¹⁶³ montée en 1987 par Eddie Chambers rassemble aussi des photographes issus de l'immigration des Caraïbes, du sous-continent indien et du Moyen-Orient, autour de David A. Bailey, Ingrid Pollard et David Lewis. Elle a été exposée successivement à l'Ikon Gallery de Birmingham puis à la Photographer's Gallery de Londres. Enfin, en accord avec la position d'Eddie Chambers, s'ouvrent aussi des galeries dédiées aux artistes noirs ou asiatiques, comme The Black Art Gallery à Finsbury Park (1983) mais encore des archives spécifiquement dédiées aux activités des artistes noirs : The African-Caribbean, Asian and African Art in Britain Archive¹⁶⁴ est créée à Londres en 1985 par Liz Ward, puis The African Asian Visual Arts Archive¹⁶⁵ est fondée à Bristol en 1989 par Eddie Chambers.

Ce bouillonnement artistique des années 1980 a eu un pendant théorique et intellectuel. C'est la période de l'avènement du paradigme « post-colonial¹⁶⁶ » et de ce qui est connu aujourd'hui comme l'*identity theory*. À la suite de penseurs français pour la plupart, les discours, idéologies ou représentations dominants à l'époque moderne sont remis en question. Jacques Derrida en particulier a exposé les oppositions binaires qui structurent la pensée occidentale. Un intérêt pour les marges ou périphéries multiples vient détrôner la vision héritée des Lumières centrée sur l'homme blanc hétérosexuel. Dans cette perspective, la définition classique de l'identité nationale comme unité historique, voire naturelle, est démontée. L'identité, au contraire, est sans

<http://brixtoncallingproject.blogspot.fr/2011/02/brixton-calling-and-brixton-artists.html>, consulté le 21 juin 2013

¹⁶³ L'exposition *D-Max* rassemble les photographies de David A. Bailey, Eddie Chambers, Mark Booth, Ingrid Pollard, Suzanne Koden, Godfrey Brown, Dave Lewis, et Gilbert John. *D-Max* se tient à l'Ikon Gallery de Birmingham, en juillet-août 1987 puis à la Photographer's Gallery à Londres. Voir l'article que lui consacre Gilane Tawadros : "Other Britain, Other Britons" dans Gerry Badger, *Through the Looking Glass: Photographic Art in Great Britain, 1945-89*, Londres : Lund Humphries Publishers, 1989, et l'entretien entre Rasheed Araeen et Eddie Chambers, "Black Art", in Kwesi Owusu, *Black British Culture and Society: A Text Reader*, Londres : Psychology Press, 2000, pp. 257-274.

¹⁶⁴ Archive hébergée par la bibliothèque du Chelsea College of Art and Design : <http://www.arts.ac.uk/library/3449.htm>. La collection est inventoriée dans Mélanie Keen et Liz Ward, *Recordings: a Select Bibliography of Contemporary African, Afro-Caribbean and Asian British Art*, Londres : InIVA, 1996. Elle contient des enregistrements audio et vidéo, documents, livres et catalogues d'exposition.

¹⁶⁵ La collection est confiée en 1995 à l'University of East London et gérée par David Bailey et Sonia Boyce à partir de 1996. Elle fait partie depuis 2005 du Diversity Art Forum. Elle est consultable en ligne: AAVAA Online : <http://www.vads.ac.uk/collections/AAVAA>. Elle comprend notamment des photographies de David A. Bailey et de Paul Trevor.

¹⁶⁶ Homi K. Bhabha, "Interrogating identity: the postcolonial prerogative", in D. T. Goldberg (éd.), *Anatomy of Racism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, pp. 188-209.

cesse renégociée, dans un processus dynamique d'inclusion et d'exclusion. Cette pensée nouvelle de la modernité, ou d'une postmodernité, fait œuvre de décentrement, de « déplacement¹⁶⁷ », ou encore de fragmentation. La notion même d'identité collective est donc impactée puisque, du point de vue postmoderne, toute classification devient suspecte : la constitution d'une catégorie, d'un groupe, induit nécessairement des exclus et des marges. La notion même de catégorie pose problème dès lors qu'elle est statique.

Dans le même temps, le développement de la psychanalyse infléchit la réflexion sur les identités. À la lecture des travaux de Jacques Lacan, une dimension psychique est introduite dans l'étude de la formation des identités. Selon l'approche lacanienne, c'est le sujet qui se reconnaît et se trouve¹⁶⁸. Lacan en veut pour preuve le stade du miroir chez un bébé : en découvrant son image dans le miroir, le bébé prend conscience de lui-même. Même si ce qu'il voit n'est qu'une fiction, un reflet, même s'il y a méprise ou méconnaissance, un processus d'identification est à l'œuvre. Le sujet s'implique, consciemment ou inconsciemment, puisqu'il met en relation le « Je » et cette image, en s'identifiant à ses semblables. Cette analyse conduit à deux évolutions majeures dans la compréhension de la formation des identités individuelles et collectives : d'une part, l'accent est mis sur le rôle de la confrontation à l'Autre dans la construction de l'identité. D'autre part, il ressort que le processus d'identification requiert l'adhésion du sujet, même inconsciente. Dès lors, la question des jeux de pouvoirs, jusqu'ici formulée sur le terrain des identités collectives, porte donc désormais aussi et avant tout sur celui de l'identité individuelle.

Enfin, les années 1980 voient aussi la pleine maturité des *cultural studies*¹⁶⁹. Les analyses produites par les chercheurs du Center for Contemporary Cultural Studies

¹⁶⁷ Notion développée notamment par Ernesto Laclau. Voir Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, Londres : Verso, 1985; Ernesto Laclau (éd.) *The Making of Political Identities*, Londres : Verso, 1994.

¹⁶⁸ Jacques Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Revue française de psychanalyse*, octobre 1949, p. 449-455, en ligne <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54444473/f3.tableDesMatiere>

¹⁶⁹ Le Center for Contemporary Cultural Studies de Birmingham (CCCS) fut créé en 1964 autour de Richard Hoggart en réaction à l'élitisme des historiens qui délaissaient l'étude des objets et pratiques de la culture populaire. Ces nouveaux objets furent soumis à une recherche empirique, souvent autobiographique. Lorsque Stuart Hall reprit la direction du CCCS de 1968 à 1979, une approche plus théorique fut développée à la lecture d'Althusser, Lacan, Barthes, Gramsci, puis Foucault. Sous la direction de Richard Johnson à partir de 1980, le CCCS développa une plus grande hétérogénéité des approches et des sujets, et s'empara en particulier des questions d'ethnicité et de genre. Cette évolution marqua aussi un retour à des considérations politiques plus concrètes, avec l'analyse des médias mais aussi des institutions politiques, culturelles et sociales comme vecteurs du sexisme et du racisme. Voir Norma Schulman, "Conditions of their Own Making: An Intellectual History of the Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham", *Canadian Journal of Communication*, volume 18, n° 1, 1993; Stuart Hall, "The emergence of Cultural Studies and the crisis of the humanities",

(CCCS) de Birmingham opèrent un rapprochement entre les théories évoquées précédemment et les pratiques culturelles et artistiques, en particulier celles centrées sur le regard et l'image. En effet, les études filmiques et les études photographiques apparaissent comme le champ d'application naturel des réflexions sur l'identité. Par exemple, le montage champ/contre-champ au cinéma est analysé comme une métaphore de la construction de l'identité par le regard sur l'Autre¹⁷⁰. De même, l'effet « miroir » intrinsèque à la photographie en fait un terrain privilégié pour l'exploration du processus d'identification. C'est sans doute à ce titre que l'ouvrage de Gerry Badger, John Benton-Harris et Michael Harris, qui paraît en 1989 pour revenir sur l'histoire de la photographie anglaise depuis la Deuxième Guerre mondiale, est intitulé *Through the Looking Glass: Photographic Art in Great Britain, 1945-89*¹⁷¹.

Le rapprochement entre production photographique et théorie de l'identité noire par le biais des *cultural studies* prend corps en 1992 avec la publication d'un numéro spécial de la revue photographique *Ten8*, coordonné par David A. Bailey et Stuart Hall¹⁷², intitulé « *Critical Decade: Black British Photography in the 1980s* ». En choisissant l'adjectif « *critical* », les auteurs entendent pointer le caractère charnière de la période qui vient de s'achever, mais aussi l'influence déterminante des théories de ces *cultural studies* dont Stuart Hall est la figure de proue.

La lecture de ce numéro de *Ten8* n'apporte toutefois aucune certitude quant aux intentions des photographes concernés et à leur définition de ce que serait une « *Black British Photography* ». Ce qui apparaît, au contraire, ce sont des divergences, des contradictions, ou comme l'écrit plus tard Stuart Hall, « des fissures profondes qui tour à tour déclenchent de nouvelles trajectoires qui divergent au lieu de "s'additionner". C'est pourquoi les années 1980 restent aussi controversées, l'objet de désirs frustrés. Elles peuvent être "cartographiées" mais seulement comme la condensation d'une série d'"histoires" qui se chevauchent, s'encastrent sans se correspondre¹⁷³. » On pourrait

October, volume 53, "The Humanities as Social Technology", été 1990, pp. 11-23; Richard Johnson, "What Is Cultural Studies Anyway?", *Social Text*, n° 16, hiver 1986-1987, pp. 38-80.

¹⁷⁰ Voir par exemple Kaja Silverman, "Suture: the cinematic model" in *The Subject of Semiotics*, Oxford : Oxford University Press, 1983, pp. 199-215.

¹⁷¹ Gerry Badger, *Through the Looking Glass: Photographic Art in Great Britain, 1945-89*, Londres : Lund Humphries Publishers, 1989.

¹⁷² David Bailey et Stuart Hall, "Critical Decade: Black British Photography in the 1980s", *Ten8*, Vol. 2, n° 3, 1992.

¹⁷³ "the late 80s, a moment of explosive creativity in the black arts, is characterized by deep fissures which in turn set in train new trajectories that diverge rather than 'adding up'. That is why the 1980s remain so contested, a focus of unfulfilled desire. They can be 'mapped' only as the 'condensation' of a

entendre cela comme un aveu d'échec à trouver une cohérence d'ensemble dans les discours photographiques sur l'identité noire. En vérité, cette analyse est bien celle du décentrement et de la « différence » déridienne qui imprègnent les *cultural studies*.

2. De l'antiracisme à l'*identity politics*

Un deuxième effet de convergence s'observe dans la même période entre *identity theory* et politiques institutionnelles. Le Greater London Council présidé par Ken Livingstone prend des mesures de style *affirmative action* pour soutenir les artistes issus des minorités, une politique que Paul Gilroy qualifie d'« antiracisme municipal¹⁷⁴ ». En effet, après les émeutes de Brixton (1981 et 1985), le rapport Scarman a conclu non seulement aux excès de pratiques policières comme le contrôle au faciès mais aussi à un déficit culturel chez les jeunes Afro-Caribéens. Le rapport recommande donc de développer chez eux un sentiment plus fort d'appartenance à leur communauté et suggère à cet effet le soutien à des projets et organisations « ethniques ». Concrètement, cela signifie que les galeries organisant des expositions répondant aux critères de diversité ou mettant en avant des groupes traditionnellement sous-représentés (minorités ethniques ou encore femmes et homosexuels) peuvent recevoir des subventions. Le Greater London Council a subventionné par exemple la Brixton Art Gallery entre 1983 et 1986. Il a ainsi soutenu l'exposition *The Black Experience — Ten Black Photographers*¹⁷⁵ en mars 1986.

Après la dissolution du Greater London Council en 1986, l'Arts Council of Great Britain a eu à son tour une politique de soutien aux artistes issus des minorités¹⁷⁶. Le début du changement de politique institutionnelle remonte même à 1976, date à laquelle est publié un rapport accablant intitulé *The Art Britain Ignores*¹⁷⁷. Dans le sillage du *Race Relations Act* et de la création de la Commission for Racial Equality la même année, le rapport préconise de prendre davantage en compte les arts dits noirs et

series of overlapping, interlocking but non-corresponding 'histories'." Stuart Hall, "Black Diaspora Artists in Britain: Three 'Moments' in Post-War History", in *History Workshop Journal*, Op. Cit., p. 3.

¹⁷⁴ Paul Gilroy, "Two sides of anti-racism: municipal anti-racism", chapitre 4 dans *There Ain't No Black in the Union Jack*, Londres : Hutchinson, 1987, p. 136.

¹⁷⁵ Les dix photographes exposés sont Marc Boothe, Vanley Burke, Armet Francis, Sunil Gupta, Mumtaz Karimjee, Dave Lewis, Zak Ove, Ingrid Pollard, Suzanne Roden et Madahi Sharak.

¹⁷⁶ François Matarasso, « Politiques culturelles et diversité au Royaume-Uni », in Lluís Bonet et Emmanuel Négrier (éds.), *La Fin des cultures nationales ?* Paris : La Découverte, Recherches/Territoires du Politique, 2008, pp. 97-111.

¹⁷⁷ Le rapport, commandé par l'Arts Council, la Gulbenkian Foundation et la Community Relations Commission, est confié à Naseem Khan.

sud-asiatiques. L'Arts Council confie d'abord la question au Regional Department qui gère ce que l'on appelle alors les « *Community Arts* », mais sans grand résultat. Puis, en février 1986, une mesure plus radicale est prise avec l'*Ethnic Minority Arts Action Plan*. Pour la première fois, un objectif chiffré est fixé sous la forme d'un quota calqué sur la part des minorités dans la population britannique : les subventions attribuées à des artistes noirs ou sud-asiatiques doivent atteindre au moins 4 % du budget de l'Arts Council. Toutes les organisations financées par l'Arts Council devront ainsi justifier de remplir ce quota dans les deux ans¹⁷⁸. Un Monitoring Committee est chargé d'évaluer les résultats de ce plan. En 1989, ce comité d'évaluation publie un rapport intitulé *Towards Cultural Diversity* dans lequel il fait des préconisations pour poursuivre l'action engagée. Il propose notamment de soutenir les initiatives culturelles pour les Noirs et gérés par les Noirs, de mettre l'accent sur la formation pour améliorer la gestion de ces organisations mais aussi de pousser les minorités à intégrer les institutions existantes. Cette tâche est confiée à l'Ethnic Minority Art Unit créée en 1989 au sein de l'Arts Council of Great Britain et rebaptisée Cultural Diversity Unit en 1991. Les résultats des différentes actions menées sont spectaculaires : entre 1984/5 et 1994/5, la proportion des subventions aux Arts Visuels attribuée à des artistes noirs ou sud-asiatiques passe de 0,5 % à 15,5 %¹⁷⁹.

Précisons enfin que le démantèlement de l'Arts Council of Great Britain en 1994 qui crée trois organismes distincts — Arts Council England, the Scottish Arts Council et l'Arts Council of Wales — ne contrecarre pas cette tendance. En effet, à partir de cette date, l'Arts Council England bénéficie de fonds considérables recueillis par le biais de la National Lottery qui lui permettent de poursuivre et d'amplifier les actions engagées.

Au tournant des années 1990, la « diversité culturelle » est donc le mot d'ordre de la politique culturelle : le « multiculturalisme » comme discours et comme politique est en plein essor. Autrement dit, le rapprochement entre *identity theory* et politique institutionnelle s'est concrétisé en une *identity politics*.

¹⁷⁸ Naseem Khan, "Arts Council England and Diversity: striving for change", in *Navigating Difference: Cultural Diversity and Audience Development*, Arts Council England, janvier 2006, p. 22.

¹⁷⁹ *The Landscape of Facts, Towards a Policy for Cultural Diversity for the English Funding System: African, Caribbean, Asian and Chinese Arts*, Green Paper, Londres : Arts Council of England, février 1997.

3. La création d'Autograph - The Association of Black Photographers (ABP)

La création et la diffusion photographiques n'échappent pas à la mise en œuvre de l'*identity politics* que nous venons de décrire. L'organisation Autograph - The Association of Black Photographers (ABP) en est l'emblème.

Lancée en juillet 1988, Autograph est une organisation dédiée aux photographes noirs et à la promotion de leurs travaux. Les membres fondateurs sont Sunil Gupta, Monika Baker, Rotimi Fani-Kayode, Armet Francis, Michael Jess et Merle Van Den Bosch¹⁸⁰. La première lettre d'information diffusée en août 1988 par les membres de l'association et intitulée « *Autograph* » trace la ligne suivante : les années 1980 sont celles de la « renaissance » des arts visuels par des artistes de la « seconde génération ». Si la littérature, le théâtre et surtout la musique ont déjà reconnu l'émergence des artistes noirs, estime Michael Jess, la photographie doit à son tour compter ses forces et obtenir cette reconnaissance. Il s'agit de donner plus de visibilité aux photographes noirs, en promouvant leurs travaux sur le plan national et international. Dans cette perspective, Autograph-ABP se donne aussi une mission éducative. Les membres de l'association s'emploient par exemple à demander une évolution des programmes scolaires afin que les images étudiées incluent celles produites par des photographes noirs.

Plus généralement, la mission de l'association est d'apporter « collectivement un éclairage¹⁸¹ » différent à la société britannique, comme ont pu le faire pour les États-Unis des photographes comme Gordon Parks ou Roy de Carava¹⁸². Ainsi, un certain pouvoir de la photographie est invoqué : celui de renverser les stéréotypes véhiculés par les représentations visuelles des Noirs en Grande-Bretagne depuis des décennies et bien ancrés dans les esprits de bon nombre de ses citoyens. « La photographie joue un rôle important dans le processus d'enregistrement et de contre-visualisation¹⁸³ », souligne Michael Jess. La dimension documentaire de la photographie est donc placée au cœur du projet de l'association. En somme, une certaine fonction sociale de la photographie

¹⁸⁰ *Autograph, the Newsletter of the Association of Black Photographers*, n° 1, août 1988, <http://www.autograph-abp-shop.co.uk/newspapers>, consulté le 10 juillet 2012.

¹⁸¹ "to cast tour light collectively", Michael Jess, *Ibid.*, non paginé.

¹⁸² *Ibid.* Michael Jess cite aussi Raghu Rai, Sunil Janah et Raghubir Singh pour le sous-continent indien puis Ernest Cole et Peter Magubane pour l'Afrique du Sud.

¹⁸³ "Photography plays an important role in the recording and counter-visualization process." *Ibid.*

est mise en avant : la photographie peut rassembler et se faire le vecteur d'une identification collective positive.

Le bilan des dix-huit premiers mois d'existence de l'association Autograph-ABP permet de constater que l'objectif de visibilité accrue des photographes et de contre-visualisation des communautés non européennes est tout à fait en phase avec les politiques culturelles du moment. L'étude du budget de l'association sur les années 1988/89 puis 1989/90 montre le fort soutien institutionnel que celle-ci a reçu très tôt¹⁸⁴. Dès la première année, Autograph-ABP obtient des subventions de 15 000 £ de la Greater London Arts Association et 11 210 £ de l'Arts Council. C'est la preuve du dynamisme de l'association mais surtout du volontarisme des institutions dans leur soutien aux initiatives « identitaires ». La deuxième année, Autograph-ABP reçoit du Greater London Arts, en plus de sa subvention annuelle de 15 000 £, une dotation de 20 000 £ pour la création d'une agence commerciale et d'une bibliothèque. Le London Borough of Lambeth contribue aussi au fonctionnement de l'association à hauteur de 8 000 £. Enfin, l'Arts Council finance la première exposition de l'association *Autoportraits* pour 5 000 £. Le budget pour 1989/90 s'élève donc au total à 48 000 £, soit presque le double de l'année précédente. Pour prendre la mesure du soutien institutionnel que cela représente, notons que l'exposition *Shocks to the System*, événement majeur de l'année 1989/1990 pour l'Arts Council, a coûté en tout et pour tout 19 525 £. Rappelons aussi que Neal Ascherson dénonçait dans sa préface au catalogue de cette dernière exposition le désengagement de l'État britannique par rapport à la culture et aux arts. Les financements que réussit à rassembler l'association Autograph-ABP dès ses deux premières années d'existence, essentiellement auprès des instances locales, sont donc exceptionnels. Ainsi l'*identity politics* se décline-t-elle de façon très concrète en politique culturelle.

¹⁸⁴ *Autograph, First Annual Report*, 1989, <http://www.autograph-abp-shop.co.uk/newspapers>, consulté le 10 juillet 2012.

4. L'exposition *Autoportraits* : de l'identité collective à l'introspection

Mais au juste, qu'est-ce que la « *Black photography* » ? Y a-t-il une « *Black photography* » ? La question travaille les fondateurs et les membres d'Autograph-ABP, autant que ceux qui ont refusé d'y adhérer. En 1988, dans la première lettre d'information de l'association, on cible les « *Black photographers in Britain* » sans plus de précision. En même temps, les parallèles avec les États-Unis, l'Inde ou l'Afrique du Sud évoquent une acception essentialiste du terme « *Black* », héritée des luttes panafricanistes des années 1960 et 1970, aussi bien qu'une acception antiraciste renvoyant à tous les « non-Blancs » dans les sociétés postcoloniales. Le rapport d'activité de 1989 d'Autograph-ABP confirme cette dernière définition. Rotimi Fani-Kayode, président de l'association, y précise que les « *Black photographers* » auxquels celle-ci s'adresse sont en fait les photographes de Grande-Bretagne « d'origine non européenne ». On constate donc que, dès 1990, le terme « *Black* », sans disparaître de la prose d'Autograph, cède déjà du terrain à une terminologie nouvelle, moins politisée, plus évocatrice de statistiques ethniques comme celles qui ont vu le jour en 1991 en Grande-Bretagne.

Le questionnement sur la « *Black photography* » culmine lors de l'exposition *Autoportraits*, la première organisée par Autograph-ABP, et qui se tient à la galerie Camerawork de Londres en 1991¹⁸⁵. Le texte qui accompagne l'exposition sonne d'emblée comme une mise en garde : qu'on ne s'attende pas à trouver des réponses, des certitudes, l'expression d'une cohérence ou encore d'une identité noire révélée par la photographie. Au contraire, dans les images présentées, « la création de l'autoportrait, la foi en la vérité du moi et l'objectivité du document photographique disparaissent simultanément ». Ce qui apparaît, en revanche, c'est « la création de l'autre, la distorsion imaginaire, le jeu sur l'identité, sur la forme et la fiction de l'identité¹⁸⁶ ».

L'exposition *Autoportraits* explore diverses expériences individuelles, dans des contextes différents. Une identité collective noire peut-elle alors en émerger par une sorte d'effet métonymique ? Stuart Hall souligne le caractère historique de cette

¹⁸⁵ « *Autoportraits* » présentait les travaux de 7 photographes : Monika Baker, Allan deSouza, Joy Gregory, Sunil Gupta, Lyle Harris, Mutaz Karimjee et Roshini Kempadoo.

¹⁸⁶ « the creation of the self-portrait, belief in the truth of the self and the objectivity of the photographic record disappear simultaneously. It is the creation of the other, the imaginary distortion, playing the game around identity, the form and fiction of identity. », Non attribué, présentation de l'exposition *Autoportraits* dans *Autograph Newsletter*, juin 1991.

émergence et tente de définir l'identité noire par quelques traits communs ou plutôt par des expériences communes :

Les pratiques photographiques sont toujours spécifiques à une période historique : elles appartiennent à une conjoncture particulière. L'autoportrait noir, en cette période historique, s'est libéré de la célébration humaniste du « moi » dominante dans les sociétés occidentales et est devenu plus une revendication, un pari. Ici, l'autoportrait noir est, dans les deux sens du terme, une « exposition », un *coming out*. Le moi est « capturé », en plein essor... [...]

Ces « moi » sont localisés, contextualisés. Ils apparaissent tantôt en relation avec d'autres sujets, tantôt séparément. L'expérience de la rupture, de la cassure, de la discontinuité, de la perte et de la résistance à la perte, de la migration, du soulèvement, de la lutte pour vivre en plusieurs endroits et pour entretenir de multiples stratégies de résistance : tout cela parvient à envahir le mythe de l'image de soi comme un « tout intérieur¹⁸⁷ ».

Cependant, l'individualisation des expériences qu'implique la série d'autoportraits peut aussi produire un effet paradoxal : tant de diversité et de complexité tend à fissurer la notion d'identité collective noire. En effet, la juxtaposition d'images introspectives ne révèle pas de « vérité essentielle » sur ce que serait l'identité noire, mais au contraire dévoile « une prolifération kaléidoscopique de significations¹⁸⁸ ». Au bout du compte, les autoportraits dans toute leur diversité distillent un message anti-essentialiste, en rupture non seulement avec les stéréotypes racistes mais aussi avec les tentatives de contre-visualisation positive du « *Black is beautiful* ». C'est la notion même d'identité collective qui est mise à mal. La photographe et thérapeute Merle Van Den Bosch, membre fondateur d'Autograph-ABP, formule cette nouvelle inflexion en termes psychanalytiques¹⁸⁹ :

Si les individus se posent la question « qui suis-je ? » et se sentent perdus et désorientés, cela fait partie des réflexes humains de se tourner vers le collectif (je regarde au-dehors de moi pour trouver mon identité). Ce qui se produit à ce moment-là, c'est que nous projetons

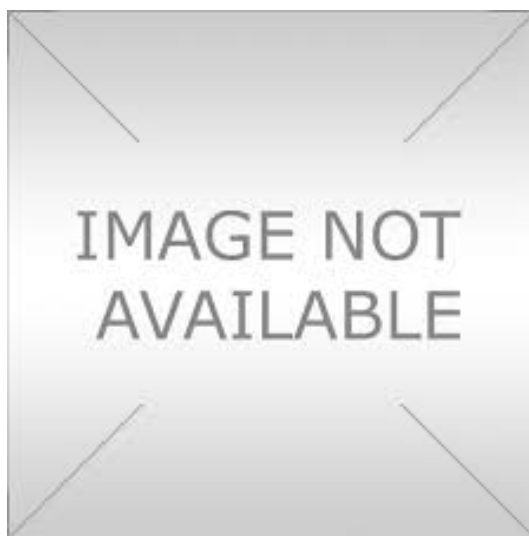
¹⁸⁷ “Photographic practices are always historically specific: they belong to particular conjunctures. Black self-portraiture, in this historical moment, has broken many of its links with the dominant ‘western’ humanist celebration of ‘self’ and has become more the staking of a claim, a wager. Here, the black self-image is, in a double sense, an ‘exposure’, a ‘coming out’. The self is ‘caught’, emerging. [...] These ‘selves’ are placed, contextualised. They appear as often in relation with other subjects as they do on their own. The experience of rupture, break, discontinuity, of loss and resistance to loss, of migration, upheaval, of the struggle to live within multiple locations and to sustain multiple strategies of resistance are allowed to invade the mythical ‘inner wholeness’ of the self-image.”; Stuart Hall, “Black Narcissus”, introduction à l'exposition *Autoportraits*, mars 1990, reproduite dans *Autograph — The Association of Black Photographers Newsletter*, juin 1991.

¹⁸⁸ “a kaleidoscope proliferation of meanings”, Stuart Hall, “Black Diaspora Artists in Britain: Three ‘Moments’ in Post-War History”, *History Workshop Journal*, *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁸⁹ C.G. Jung, “Archétypes de l'inconscient collectif. 1935/54”, *Les Racines de la Conscience*, Paris : Buchet Chastel, 1971, pp. 11-59.

notre conflit intérieur sur le collectif et devenons dépendants du collectif pour résoudre le conflit intérieur (individuel), ce qui conduit souvent au cercle vicieux du « Qui suis-je ? Qui suis-je ? Qui es-tu ? Qui sommes-nous ? » [...] Nous n'avons plus besoin de la question « qu'est-ce que la photographie noire, la danse noire, le théâtre noir ? Etc. ». Je suis une personne / un individu et je suis noire. [...] Je crois qu'il est grand temps que chaque individu reprenne les choses au début, en guérissant à l'intérieur. Chacun doit mettre de l'ordre chez soi. [...] C'est seulement quand nous aurons compris que l'attention doit être tournée plutôt vers l'intérieur que cette question brûlante de « qui suis-je » pourra être laissée de côté. Pour que ce changement soit possible, il faut que chaque individu s'implique dans un voyage intérieur pour entrer en contact avec son Moi ancestral ou archétypal¹⁹⁰.

Les photographes sont invités à écrire leurs identités de façon individuelle et non collective, à mener leur propre « révolution tranquille d'auto-libération pour reconquérir leur identité¹⁹¹. »



Joy Gregory, *Autoportrait*, 1990.

¹⁹⁰ "If individuals are dealing with the question 'who am I?' and feel lost and confused, it is within the normal human responses to pulsate towards the collective (looking outside of myself to find my identity). What happens at this point is that we project the inner conflict onto the collective and become dependent on the collective to resolve the (individual) inner conflict which often leads to the merry-go-round of the question 'Who am I? Who am I? Who are you? Who are we?'[...] There is no longer a need for the question 'What is black photography, black dance, black theatre, film maker? Etc' I am a person/individual and black. [...] I feel the time is long overdue for each individual to start at the beginning and by healing from the inside. The house must be put in order. Only when there is full appreciation that the focus needs to be shifted to the inside can this burning question of who am I be put to rest. Making this shift involves an individual commitment to ones personal journey of getting in touch with Ancestral and Archetypal self.", Merle Van Den Bosch, "A Member's Open Letter", *Autograph — The Association of Black Photographers Newsletter*, juin 1990, p. 4.

¹⁹¹ "quiet revolution of self-liberation to reclaim one's identity." *Ibid*.

Auto-libération, autoportrait, Autograph : l'écriture de l'identité n'est pas collective, elle est une autographie. Ainsi la revendication n'est-elle plus adressée à la communauté nationale britannique et à son histoire, mais à chaque conscience individuelle.

Cette nouvelle « préoccupation narcissique » peut passer pour un « refus du portrait social, un abandon de la pratique photographique comme activité publique et politique en faveur de l'intime et du subjectif¹⁹². » En réalité, c'est un changement de stratégie, autrement dit, un changement de la fonction attribuée à l'image photographique : elle sert ici à déconstruire les stéréotypes de l'intérieur, à comprendre comment les discours sur la différence sont intériorisés. Les photographes prennent donc leurs distances avec le rôle purement documentaire qui leur était souvent assigné. Ils s'affranchissent du « fardeau de la représentation¹⁹³ ».

On a souvent vu un glissement d'une conception essentialiste à une conception constructionniste de la formation du sujet, interprété politiquement comme un débat entre les nationalismes culturels et l'hybridité mise en avant par le post-nationalisme ; mais il est crucial de comprendre que les artistes postcoloniaux se sont tournés vers des formes plus psychanalytiques justement parce que, si l'on admet que les identités sont construites par le langage et les représentations, on soulève nécessairement cette question épineuse : comment expliquer la persistance à travers l'histoire de relations d'oppression qui font que l'identité de l'un est continuellement présentée comme Autre par rapport à la construction de Soi ? [...] Par conséquent, si le but est de démonter et de dénouer les codifications binaires de la différence, le domaine sur lequel interviennent les artistes noirs ne peut plus être exploré par une esthétique réaliste ou protestataire qui chercherait à contrer les « mal-représentations », mais nécessite d'admettre que la réalité émotionnelle du fantasme est la partie de la vie psychique qui est soumise aux exigences de l'inconscient¹⁹⁴...

¹⁹² "a refusal of social portraiture, a retreat from photographic practice as a public and political activity, to the private and the subjective", Stuart Hall, "Black Narcissus", introduction à l'exposition *Autoportraits*, mars 1990, reproduite dans *Autograph — The Association of Black Photographers Newsletter*, juin 1991, p.1.

¹⁹³ Kobena Mercer, "Black Art and the Burden of Representation", *Third Text*, Volume 4, n° 10, 1990, pp. 61-78.

¹⁹⁴ "While often apprehended as a shift from essentialist to constructionist conceptions of subject-formation, politically accentuated as a debate between cultural nationalisms and a post-nationalist emphasis on hybridity, it is crucial to note that postcolonial artists have turned to psychoanalytically inflected notions precisely because the recognition that identities are constructed in language and representation then raises the more vexed question of how to account for the historical persistence of oppressive relations in which one's identity is continually positioned as Other in relation to someone else's construction of Self... [...] Hence if the task is to unfix and loosen up dichotomous codifications of difference, the terrain within which black artists intervene can no longer be adequately met by an aesthetics of realism or protest which seeks to counteract 'mis-representation', but requires an acknowledgement of the emotional reality of fantasy as the domain of psychic life that is also subject to the demands of the unconscious...", Kobena Mercer, "Busy in the Ruins of Wretched Phantasia" in Ragnar Farr (éd.), *Mirage: Enigmas of Race, Difference and Desire*, Londres : Institute of Contemporary

Ce qui frappe dans cette explication de Kobena Mercer, c'est que l'évolution psychanalytique de la photographie noire est présentée comme une logique presque inéluctable. Les formes traditionnelles de la représentation et, en particulier, la forme documentaire sont vouées à l'échec. En référence aux travaux de Franz Fanon¹⁹⁵, qui a appliqué l'interprétation lacanienne du stade du miroir à la construction identitaire des colonisés, Mercer pousse le raisonnement plus loin :

Les implications des conclusions de Fanon selon lesquelles le colonisé est « pour toujours en lutte avec sa propre image » ont été explorées par les artistes noirs pour qui l'autoportrait au sens traditionnel est un genre structurellement impossible à exploiter¹⁹⁶.

Il faut donc nécessairement en passer par d'autres formes, autrement dit changer de stratégie dans l'écriture des identités.

La notion de « *Black British* », interrogée par la photographie dans les années 90, semble donc dissoute. Elle ne permet pas d'identification ni de mobilisation collective. Pire, selon certains acteurs que nous avons cités, elle ne génère que de vaines stratégies qui oblitèrent l'émancipation individuelle. De ce point de vue, l'ajout de la catégorie « *Black British* » dans les formulaires de recensement de 2001 semble bien ironique et à contretemps.

5. De « *Black British* » au Nouvel Internationalisme et à la « *Black diaspora* »

L'étiquette « *Black British* » du recensement prend à rebours l'internationalisation qui s'opère dans le champ des arts visuels et de la photographie. Tout au long des années 1990, le terme « *Black British* » y cède du terrain à une nouvelle terminologie, celle de la « *Black diaspora* ». Ces années sont celles de la mondialisation des échanges, soutenue en particulier par l'émergence de nouvelles technologies de communication puis d'Internet. À l'espace national se superpose un nouvel espace global, où s'observent aussi des phénomènes d'exclusion et de marginalisation et où d'autres jeux de pouvoir et de représentation sont à l'œuvre. Les

Arts/InIVA, 1995, pp. 15-53, reproduit dans *Changing States, Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalization*, Londres : InIVA, 2004, p. 163.

¹⁹⁵ Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris : Seuil, 1952.

¹⁹⁶ "The implications of Fanon's conclusions, that the colonized is 'forever in combat with his own image' have been explored by black visual artists for whom self-portraiture in its received sense is a structurally impossible genre for the black artist to occupy." Kobena Mercer, *Ibid.*, p. 165.

photographes enregistrent ce changement d'échelle, tout en conservant les problématiques de visibilité des marges et de contre-représentation. Ainsi la question de l'inscription des Noirs dans la communauté nationale se double-t-elle de celle de leur inscription dans la communauté internationale. Certains diront même que l'approche locale des questions de représentations est dépassée et que seule une approche globale fait sens. Le photographe Sunil Gupta s'inscrit dans cette perspective :

Mon point de vue est que cela n'est pas une question de couleur, mais de façon dont nous envisageons l'histoire de l'art dans son ensemble. La Tate expose des gens de couleur qui correspondent à une certaine lecture de l'histoire de l'art en Occident. Nous voulons prendre nos distances avec le nationalisme et nous affranchir de l'idée qu'il existe un art indien. Nous vivons dans un village global¹⁹⁷.

Sunil Gupta commente là la création de l'Institute of International Visual Arts (InIVA). L'organisation est lancée en 1992 grâce à un fort soutien financier de l'Arts Council¹⁹⁸. Elle se donne des missions éducatives et de recherche et projette en outre d'organiser six expositions par an d'œuvres en tout genre (peinture, sculpture, photographie, performance...) destinées à tourner dans toute la Grande-Bretagne¹⁹⁹. Elle vise à exposer ensemble des artistes de toutes origines et de toutes nationalités. « Cette approche globale des arts visuels est unique et nous l'appelons le Nouvel Internationalisme²⁰⁰ », explique Anthony Everitt, secrétaire général de l'Arts Council. Cette évolution est dans la continuité de l'ouverture graduelle des institutions aux artistes issus des minorités depuis les années 1980, c'est un « progrès » selon Gavin Jantjes, qui a piloté la fondation de l'InIVA :

Une des forces qui ont contribué à l'évolution des politiques culturelles en Grande-Bretagne a été le travail des artistes, écrivains et critiques de la diaspora coloniale. C'est grâce à l'approche créative et critique de ce groupe dans leur lutte pour l'égalité que nous avons pu assister à un progrès dans la vision institutionnelle depuis « les arts ethniques » vers la « diversité culturelle », pour aboutir aujourd'hui à l'adoption d'une perspective internationale. Même si les changements réels à l'intérieur des institutions artistiques sont

¹⁹⁷ "My understanding is that this is not about colour but the way we consider art history altogether. The Tate shows people of colour who fit into a particular reading of art history in the West. We want to move away from nationalism and get away from the idea that there's such a thing as Indian art. We're living in a global village." Sunil Gupta cité dans Dalya Alberge, "Artists of colour' gallery redraws the cultural map", *The Independent*, 25 août 1992.

¹⁹⁸ 277 500 £ la première année puis 400 000 £ par an les années suivantes. *Ibid.*

¹⁹⁹ L'InIVA ne dispose pas à sa création de lieu d'exposition dédié. Un bâtiment conçu par l'architecte David Adjaye, « Rivington Place » sera construit en 2007 dans le quartier de Shoreditch à Londres avec les financements de la National Lottery. Voir Troisième Partie.

²⁰⁰ "This global approach to the visual arts is unique and we are calling it the New Internationalism." *Ibid.*

encore très lents, la demande de changement venue de l'extérieur fera inévitablement avancer les arts visuels et les enrichira²⁰¹.

La mention d'une « diaspora » signale une réinvention du collectif chez certains artistes et critiques. Une diaspora se définit traditionnellement par l'appartenance à une communauté dispersée dans le monde entier mais qui partage des traits communs, généralement ethniques, culturels, historiques. Or, selon Gavin Jantjes, la « diaspora coloniale » serait la communauté imaginée formée par tous les immigrés des pays de l'ancien Empire britannique et leurs descendants. Ils partagent, si ce n'est une même origine, la même expérience du déracinement, de l'immigration, voire de la discrimination. Cette conception de la diaspora est par définition transnationale ou post-nationale. Elle est proche du « cosmopolitisme » défini par Edward Said²⁰², au sens où elle offre une sorte de troisième voie pour l'exilé : au lieu d'osciller entre, d'une part, le sentiment de déracinement, la nostalgie et, d'autre part, l'impossibilité d'appartenir à une société d'accueil hostile, le « cosmopolite » voit le monde entier comme son village ou comme un « chez soi »²⁰³.

La « diaspora noire » en revanche est un terme plus ambigu et plus politique. S'il est mal compris, le terme « noir » peut devenir une référence à une certaine « essence noire », et réduire au silence les voix des minorités issues du sous-continent indien en Grande-Bretagne, souligne Stuart Hall dans son texte charnière « *Old and New Identities, Old and New Ethnicities*²⁰⁴ ». Malgré ce risque, il faut continuer à utiliser le terme « noir » pour des raisons stratégiques, insiste-t-il, « avec l'imprécision délibérée héritée des années 1970, où le terme regroupait toutes les communautés immigrées minoritaires, sans distinction ethnique, raciale, régionale, nationale ou

²⁰¹ “A major driving force behind the shift in cultural politics in Britain has been the work of artists, writers and critics from the colonial diaspora. It has been through the creative and critical approach of this group in their struggle for equality that we have witnessed a progress in the institutional perception from 'Ethnic Arts' through 'Cultural Diversity' to a present engagement with concepts of the international. Even though real change within the arts institutions is still very slow, it is the demand for change from the outside that will inevitably advance and enrich all of the visual arts.” Gavin Jantjes, 'Preface', in Jean Fisher (éd.), *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londres : Kala Press / Institute of international Visual Arts, 1994, pp. VII-VIII. Voir aussi Gavin Jantjes, “The Long March from 'Ethnic Arts' to 'New Internationalism'”, in Kwesi Owusu (éd.), *Black British Culture and Society: A Text Reader*, Op. Cit.

²⁰² Edward Said, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002, p. 185.

²⁰³ Jean Fisher, “The Other Story and the past imperfect”, *Tate Papers*, n° 12, 2009.

²⁰⁴ Stuart Hall, “Old and New Identities, Old and New Ethnicities”, in A.D. King (éd.), *Culture, Globalization and the World System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Op. Cit., p. 67.

religieuse²⁰⁵ ». L'ambiguïté même du mot, sa complexité, en font un terme politique, puisqu'il invite à « vivre l'identité à travers la différence ». Il permet la « construction d'une volonté collective à travers la différence²⁰⁶ », malgré les contradictions. Autrement dit, il permet une forme de prise de pouvoir collective. Ainsi définie, la « diaspora noire » n'est pas nécessairement internationale ou transnationale.

Par ailleurs, en 1993, Paul Gilroy définit une autre diaspora qu'il nomme « Atlantique Noir²⁰⁷ ». D'une part, il s'inscrit en faux contre les *cultural studies*, et en particulier Stuart Hall, qui rassemblent la diaspora coloniale sous la seule bannière de la « différence ». D'autre part, il critique les politiques culturelles de la « diversité » et du multiculturalisme fondées sur la notion d'ethnicité. À l'inverse, il replace la question raciale au centre de son étude. L'« Atlantique Noir » qu'il conceptualise est « une entité unique et complexe », « une diaspora africaine dans l'hémisphère occidental », « un système politique et culturel » qui prend ses racines dans le système économique de l'esclavage et des plantations²⁰⁸. Avec cette nouvelle perspective, l'étude de toutes les productions culturelles et intellectuelles noires doit faire l'objet d'une « ré-évaluation », d'une « re-conceptualisation extra-nationale, transnationale²⁰⁹ ». Dans *The Black Atlantic*, Gilroy s'attelle en particulier à l'étude de la musique noire afin de mettre en évidence les influences réciproques entre les Afro-Américains et la diaspora africaine en Europe²¹⁰.

Si cette vision transatlantique n'a pas toujours convaincu, il semble que l'idée d'une « *Black diaspora* » l'emporte désormais sur une « *Black Britishness* » dans le champ artistique. En photographie, cette vision conduit à l'organisation de plusieurs expositions de photographes noirs britanniques aux États-Unis tandis que les contacts se multiplient entre Autograph-ABP et les galeries américaines.

²⁰⁵ “with a deliberate imprecision deriving from the 70s, when the term encompassed all the minority migrant communities without the careful discrimination of ethnic, racial, regional, national and religious distinctions which has since emerged.” Stuart Hall “Black diaspora artists, three moments in post-war history”, *Op. Cit.*, p. 2.

²⁰⁶ “living identity through difference” p. 57; “the construction of a collective will through difference” Stuart Hall, “Old and New Identities, Old and New Ethnicities”, *Op. Cit.*, p. 58.

²⁰⁷ Paul Gilroy, *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, Londres : Verso, 1993.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁹ “outernational, transnational reconceptualisation”, *Ibid.*, p. 17.

²¹⁰ En 2007, Gilroy fait paraître *Black Britain : a Photographic History*, recueil de photographies de presse tirées de la banque Getty Images. Quoique centré sur la Grande-Bretagne, l'ouvrage souligne les connections transatlantiques entre mouvements et cultures noirs, en incluant par exemple des images des visites à Londres de Stokeley Carmichael, Martin Luther King ou encore Bob Marley. Paul Gilroy, *Black Britain: a Photographic History*, Londres : Saqi, 2007.

En conclusion, au lendemain de la « *critical decade* », les nouvelles forces en présence dans le champ photographique cristallisent par le jeu déterminant de l'institutionnalisation et de *l'identity politics*. Une « photographie noire » tente de se structurer, aux prises avec la déconstruction opérée par les théories de l'identité. Elle explore la question de l'identité noire britannique et ses contradictions. En effet, la perspective postmoderne rend problématique le simple fait de concevoir une identité collective. L'attention se porte désormais sur le terrain de l'individu et de sa construction psychique personnelle ou sur un dépassement de la perspective nationale.

D'une certaine façon, le succès des années 1980 a été tel que la culture noire a pu désormais se permettre de nourrir des conflits internes et des controverses sans être menacée. En effet, l'impression dominante était que, malgré quelques tensions inévitables dans les années 90, ces différences à l'intérieur de la communauté noire étaient à la fois importantes et productives pour les articulations de l'identité et les œuvres artistiques. La culture et les chercheurs s'intéressaient moins à la définition de l'identité collective face à une culture d'accueil ignorante et fermée mais plutôt à des actes plus complexes et plus variés d'exploration de soi et à la participation à la reconfiguration de la culture nationale²¹¹.

En même temps, l'identification collective est aussi ce qui cimente la lutte contre la discrimination institutionnelle. En outre, l'organisation en groupes « identitaires » est encouragée par une politique menée d'abord par le Greater London Council puis par l'Arts Council. Cette convergence paradoxale est précisément ce qui a précipité l'échec du *Black Art* selon Rasheed Araeen²¹². Si le mouvement implose ou disparaît en tant que tel au milieu des années 90, c'est d'après lui à cause de sa récupération par le champ politique. L'apparente convergence d'intérêts entre artistes noirs et politiques culturelles n'aurait-elle pas plutôt consisté en une instrumentalisation des arts par la

²¹¹ “in a sense, the success of the 1980s meant that black culture could now afford to entertain internal disputes and controversies without being under threat. Indeed, despite inevitable tensions in the 1990s, there was a strong sense that these differences within the black community were both important and enabling to articulations of identity and creative works. Cultural and scholarly interests were less directed towards collective definition in the face of an unknowing or unwilling host culture than towards more complex and diverse acts of self-definition, and participation in reconfiguration of national culture.” David Dabydeen, *The Oxford companion to Black British history*, Op. Cit., p. xiv.

²¹² L'artiste Rasheed Araeen fut commissaire de l'exposition *The Other Story* à la Hayward Gallery, en 1989. Mal interprétée comme une entreprise séparatiste — entre autres par Anish Kapoor qui refusa pour cette raison d'en faire partie — l'exposition fit grand bruit et reçut 25 000 visiteurs. Ce que revendiquait Araeen n'était pourtant pas une « histoire des autres », mais une « autre histoire », c'est-à-dire une histoire de l'art moderne occidental revue et corrigée de l'intérieur afin de redonner toute leur place aux artistes des minorités. L'exposition portait donc une revendication par rapport à la collectivité et à son histoire. Araeen poursuivit cette entreprise en 2000 avec un projet éditorial cette fois mieux nommé : *The Whole Story*. Un ouvrage qui récrivait l'histoire de l'art moderne devait paraître chez Routledge en 2009 mais n'a pas encore vu le jour à l'heure où nous écrivons. Voir Rasheed Araeen, “A Proposal for Multicultural Resource and Art Centre”, 1990, et “Art History as a Common Heritage”, 2000, Archives de Black Umbrella, www.thirdtext.com, consulté le 10 juillet 2012.

politique, aux dépens des œuvres mais aussi des artistes et de leur inscription dans l'histoire de l'art ?²¹³ La question reviendra, avec les accusations de *tokenism* qui seront formulées contre l'affichage multiculturel de *Cool Britannia*.

²¹³ Rasheed Araeen, "The Success and the Failure of Black Art", *Third Text*, n° 18, Volume 2, 2004, pp. 135-52; Richard Hylton, *The Nature of the Beast, Cultural Diversity and the Visual Arts Sector — A Study of Policies, Initiatives and Attitudes 1976- 2006*, Londres : Institute of Contemporary Interdisciplinary Arts, 2007; Jorella Andrews, "Losing Labels and Liking It", in Heather Maitland (éd.), *Navigating Difference: Cultural Diversity and Audience Development*, Londres : Arts Council England, 2006, pp. 141-47.

Chapitre 4

Explorations photographiques d'un supposé changement de paradigme social

1. Sous l'objectif de Martin Parr, une nation *middle class* ?

En 1992, à l'heure où la nation britannique est en pleine crise d'identité, où John Major s'efforce de faire advenir une « société sans classes », laissant perplexes les Britanniques, qui perçoivent la classe comme structure historique de la société, voire de la nation, paraît *Signs of the Times: A Portrait of the Nation's Tastes* de Martin Parr²¹⁴. Le projet répond à une commande de Nicholas Barker, qui réalise pour la BBC une série de six films documentaires sur la société anglaise à travers ses goûts en décoration intérieure.

Le réalisateur invite le photographe Martin Parr à se joindre au projet alors que celui-ci émerge dans le milieu de la photographie documentaire : il s'est fait connaître grâce à la série *The Last Resort* (1986) consacrée aux classes populaires en vacances dans la station balnéaire de New Brighton près de Liverpool, ou encore *One Day Trip*²¹⁵ (1988), qui documente les « *booze cruises*²¹⁶ » des Anglais vers les supermarchés français, puis avec *The Cost of Living*²¹⁷ (1989) qui s'intéresse aux classes moyennes aisées du sud de l'Angleterre, jusqu'ici peu représentées dans la photographie documentaire.

Martin Parr est associé au projet de série documentaire *Signs of the Times, a Portrait of the Nation's Tastes*²¹⁸ pour enregistrer la vie ordinaire d'une cinquantaine de familles britanniques, en s'intéressant tout particulièrement à leur cadre de vie et à leurs

²¹⁴ Martin Parr et Nicholas Barker, *Signs of the Times: A Portrait of the Nation's Tastes*, Manchester : Cornerhouse Publications, 1992. Voir la fiche et la planche-contact en annexe pp. 444-45.

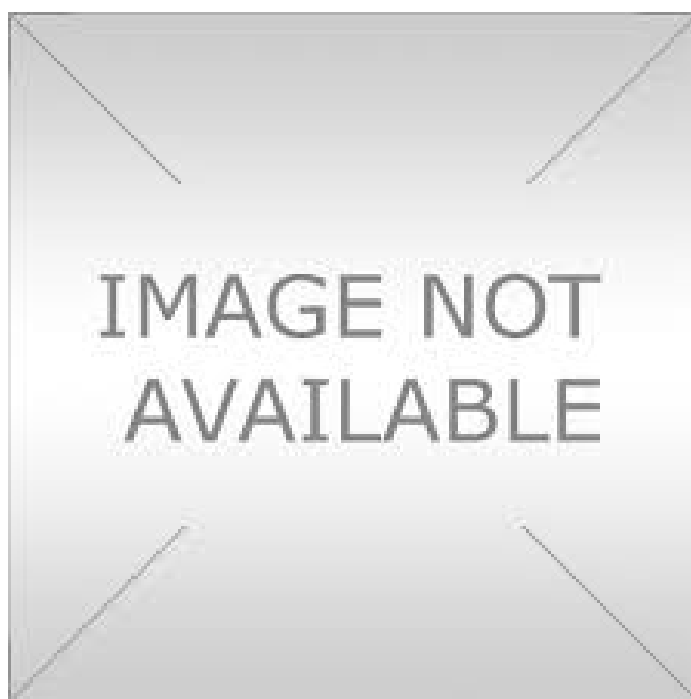
²¹⁵ Martin Parr, *One Day Trip*, 1988, commande de la Mission Photographique Transmanche.

²¹⁶ Lors de ces « *booze cruises* », les Anglais faisaient des allers-retours dans la journée (« *one day trip* ») pour se procurer à bas prix des produits de consommation courante et en particulier des boissons alcoolisées dans des supermarchés spécialement ouverts à proximité des zones de débarquement des ferrys à Calais.

²¹⁷ Projet sur la bourgeoisie de Bristol et de Bath pour deux expositions (à la Royal Photographic Society à Bath — commissaire : Amanda Neville — et au MoMA à Oxford — commissaire : David Elliott) et un livre : Martin Parr, *The Cost of Living*. Manchester : Cornerhouse, 1989.

²¹⁸ *Signs of the Times, a Portrait of the Nation's Tastes*, série documentaire de Nicholas Barker, diffusée sur BBC2, janvier-février 1992. Voir David Batchelor, « My Pink Half of the Drainpipe: BBC2's *Signs of the Times* series », *Frieze*, 1^{er} avril 1992. La série sera suivie de *From A to B, Tales of Modern Motoring*, qui traite de la relation des Britanniques à leur voiture, à laquelle Martin Parr a aussi participé.

choix de décoration. Pendant le tournage de la série, Martin Parr produit des portraits et des natures mortes qui seront publiés dans un livre préfacé par Nicholas Barker. Dans cet ouvrage, chaque photographie est associée à une phrase, extraite de l'entretien avec la personne représentée que l'on entend en voix off dans la série.



Couverture du livre *Signs of the Times: A Portrait of the Nation's Tastes*, 1992

Le survol des dix premières années de la carrière de Martin Parr permet d'écarter d'emblée l'idée très répandue selon laquelle il s'agit d'un photographe de la classe moyenne qui ne s'intéresserait qu'aux classes moyennes²¹⁹. S'il est vrai qu'il connaît mieux le milieu et les codes de la classe moyenne aisée dont il est issu, Martin Parr s'est intéressé à toutes les classes de la société anglaise au fil de ses différents projets, qui ont eu des degrés variables de visibilité. Lorsqu'il choisit à la fin des années 1980 de s'intéresser *aussi* à la classe moyenne, nombre de critiques considèrent qu'il se détourne des classes populaires qui ont été son premier sujet remarqué. L'attention qu'il porte à

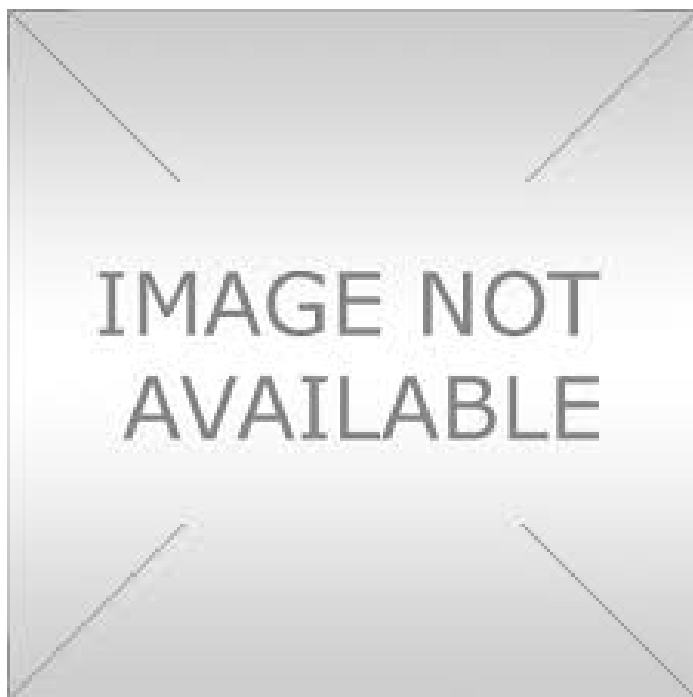
²¹⁹ "I'm buggered without my prejudices", Martin Parr, *Creative Camera*, n° 322, juin-juillet 1993, pp. 22-25.

la *middle class*, perçue par la gauche comme la grande bénéficiaire des politiques Thatcheriennes, est comprise comme un abandon de la cause *working class*, voire comme une provocation et un reniement de la photographie sociale engagée. Ce qui est généralement reconnu, en revanche, c'est que Martin Parr a été un des premiers photographes documentaires à prendre pour objet la classe moyenne, en particulier avec *The Cost of Living*.

Dans le projet *Signs of the Times: a Portrait of the Nation's Tastes*, Nicholas Barker et Martin Parr semblent cependant vouloir éviter une approche par classes pour s'intéresser aux relations qu'entretiennent les individus avec leurs biens matériels mais aussi entre eux, du moins à l'intérieur du foyer. L'approche se veut donc individuelle puisqu'il s'agit de goûts personnels. Elle se veut aussi « nationale » plus que sociale, comme en atteste le sous-titre de la série²²⁰. L'identité de classe serait donc au second plan. Nous verrons que les producteurs de la série ont effectivement cherché à présenter une diversité de sujets et de goûts, en phase avec le pluralisme du moment, et n'ont pris en compte la classe sociale que comme un critère parmi d'autres. Pour autant, une certaine homogénéité semble transcender l'ensemble des images de Martin Parr : à première vue, le choix des objets et des modèles ainsi que leur traitement photographique paraissent confirmer froidement l'évolution collective de la société anglaise vers l'individualisme et le consumérisme dénoncés par les critiques du Thatcherisme.

Mais qu'est-ce qui sous-tend la quête d'identité individuelle que révèlent les efforts décoratifs des uns et des autres ? Au-delà du fétichisme des biens matériels, l'affirmation d'un statut social, la question de la classe en somme, qu'on avait laissée à la porte, pourrait bien revenir par cette fenêtre aux rideaux moirés.

²²⁰ Le titre *Signs of the Times* fut compris par certains comme une référence aux *Mythologies* de Roland Barthes (1957), recueil d'essais qui analysent divers objets matériels ou culturels comme autant de *signes* qu'il faut décoder. Le titre de la série fait peut-être aussi écho à un essai de Thomas Carlyle, *Signs of the Times* (1858), qui est une ode au progrès. Son évocation ajoute à l'ironie des images de la société de consommation produite par Martin Parr. Citons par exemple, ce passage de Carlyle : "the happiness and greatness of mankind at large have been continually progressive. Doubtless this age also is advancing. Its very unrest, its ceaseless activity, its discontent contains matter of promise. Knowledge, education are opening the eyes of the humblest; are increasing the number of thinking minds without limit. This is as it should be; for not in turning back, not in resisting, but only in resolutely struggling forward, does our life consist." Thomas Carlyle, *The Collected Works of Thomas Carlyle*. Vol. 3, Londres : Chapman and Hall, 1858.



**“I get such pleasure from them every day I sit in the bath²²¹”
Martin Parr, *Signs of the Times: a Portrait of the Nation's Tastes*, 1992**

Le retrait supposé de la question sociale

Le projet *Signs of the Times* a été conçu avec un souci de laisser de côté la logique de classes traditionnellement à l'œuvre dans le documentaire photographique depuis *The English at Home* de Bill Brandt (1936) jusqu'à Chris Killip, contemporain de Martin Parr²²². Dans le livre de photographies de Martin Parr, aucune indication n'est donnée sur les activités professionnelles des sujets interrogés ou sur leur lieu de résidence. Notons que cette absence de contexte n'est réelle que dans le livre car dans le film, les accents des personnes interrogées sont évidemment des indicateurs d'origine géographique et sociale. Voici comment ont été sélectionnées les personnes figurant dans la série et les images de Martin Parr :

²²¹ [« Ça me fait tellement plaisir de les regarder quand je suis dans mon bain. »]

²²² Voir Darren Newbury, “Photography and the Visualization of Working-class Lives in Britain” in *Visual Anthropology Review*, Volume 15, n° 1, printemps-été 1999 ; Richard Howells, “Self-portrait: The Sense of Self in British Documentary Photography” in *National Identities*, Volume 4, n° 2, 2002, pp. 101-118.

Les quelque 80 personnes qui apparaissent dans le film ont été sélectionnées parmi 2000 personnes que nous avons interrogées dans tout le pays, et sont présentées sans commentaire. Ces personnes représentent, à mon avis, un éventail assez large de goûts actuels selon des critères variés, en particulier l'âge, le sexe, le groupe ethnique, la classe sociale, la région et le type de personnalité. Aucun système de quotas n'a été utilisé — même si certains s'en sont offusqués — et chaque foyer choisi devait être jugé intéressant par l'équipe de production mais aussi représentatif d'une question ou d'une tendance plus large. Parmi les 50 foyers filmés, Martin Parr en a photographié 30 après avoir visionné les rushes du film et lu la transcription des entretiens²²³.

La référence aux « quotas » en forme de boutade montre bien le climat qui règne dans le milieu de la production artistique et culturelle à l'époque. Barker et Parr gardent leurs distances avec l'injonction de traduire les statistiques ethniques nouvellement recueillies par le recensement de 1990 dans des productions culturelles. L'approche de Martin Parr n'est donc ni totalement aléatoire ni rigoureusement sociologique. De plus, la participation au projet des sujets photographiés relève d'une démarche individuelle volontaire. Il n'est pas question de groupe social ou de collectif ici, si ce n'est, aux extrêmes, de la nation et du foyer. Enfin, Martin Parr, conformément à la commande, photographie exclusivement la vie domestique et laisse de côté les interactions sociales dans le travail, les loisirs ou les espaces publics. Toutes les images sont cadrées de façon très serrée sur un objet, une pièce ou une personne. Il n'y a pas de plan de situation qui permettrait d'avoir une vue globale sur un logement ou un quartier et d'attribuer immédiatement une catégorie sociale aux personnes représentées.

C'est un repli sur l'intérieur et sur la famille que l'on observe par ailleurs dans les travaux de multiples photographes de la période. « Dans les dernières décennies du XX^e siècle, où les photographes utilisaient de plus en plus de décors et de scénarios, la vie de famille et les interactions avec les amis étaient de plus en plus représentées²²⁴. » La photographie était souvent utilisée pour produire « un journal de la vie

²²³ “*Signs of the Times* makes no claim to being a scientific survey of taste in the British home, nor does it advance a theory of personal taste. The 80 or so people featured in the films were selected from 2,000 interviewed nationwide, and are presented without commentary. They represent, in my view, a broad cross-section of contemporary taste selected according to a wide range of criteria, foremost of which were lifestage, gender, ethnicity, social class, region and personality type. No systems of quotas was introduced — some people may be cross about this — and every household chosen had to be deemed both interesting in the opinion of the production team, as well as representative of some broader issue or trend. Of the 50 households we filmed, Martin Parr photographed 30 having first viewed our film rushes and transcripts of the interviews.” Nicholas Barker, texte dans Martin Parr et Nicholas Barker, *Signs of the Times: A Portrait of the Nation's Tastes*, Op. Cit., non paginé.

²²⁴ “In the last decades of the twentieth century, when photographers increasingly created sets and scenarios, family life and interaction with friends were increasingly pictured.” Mary Warner Marien, *Photography, A Cultural History*, Op. Cit., p. 466.

quotidienne ». En 1991, eut lieu par exemple l'exposition *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort* au Museum of Modern Art de New York, qui conforta « la notion que la vie domestique avait éclipsé la vie de la rue dans l'art américain et la photographie documentaire²²⁵. » En Grande-Bretagne, Nick Waplington et Richard Billingham, qui pointent depuis les années 1980 leur objectif sur leur propre famille, sont désormais des photographes en vue. Si certains critiques voient une démarche humaniste dans le fait d'explorer par la photographie la question universelle de la vie familiale²²⁶, d'autres dénoncent un repli sur l'individu généré par le néolibéralisme. En faisant abstraction du contexte historique et social pour se concentrer sur la vie domestique, les photographes semblent en effet renoncer à une photographie documentaire sociale engagée.

Une hérésie dans la photographie documentaire ?

La rupture de Martin Parr avec la tradition de la photographie documentaire déjà dénoncée lors de la parution de *The Cost of Living* semble être définitivement consommée avec *Signs of the Times*. Le projet paraît donner raison à ses détracteurs, dont Stephen Dawber, qui lui reprochent de produire « un documentaire privatisé du repli²²⁷ ». Pour ce critique d'art, Parr est le fossoyeur de la photographie documentaire car il « l'a largement dépouillée des dimensions utopiques et politiques qui lui sont vitales ». Parr est « complice de la diminution chronique du potentiel de la photographie documentaire²²⁸ ». Il ne produit qu'un « documentaire dégradé où l'absence de référence sociale suppose ou encourage activement une relation distante entre le photographe et son sujet ou son public ». Il crée une distance entre le spectateur et « les relations sociales qu'il tente de représenter. Son refus du monde du travail s'ajoute à cela pour mettre à mal tout sens d'une socialisation politique des individus. Le documentaire de Parr n'est qu'une vaine comédie de mœurs contemporaines, complice

²²⁵ *Ibid.* p. 464.

²²⁶ Michael Kimmelman, "Joys and terrors on the home front", *The New York Times*, 27 septembre 1991.

²²⁷ "privatized documentary of withdrawal", Stephen Dawber, "Martin Parr's suburban vision", *Third Text*, Volume 18, issue 3, 2004, p. 258.

²²⁸ "stripped of their vital political and utopian dimensions [...] Parr's complicity in the chronic reduction of documentary's potential" *Ibid.*, p. 252.

— encore plus que les travaux des photographes précédents — de la privatisation qu’il feint de critiquer », c’est « un symptôme²²⁹ » de son époque et non une critique.

L’approche de Martin Parr est aussi au cœur de la polémique que suscite sa candidature en 1991 à l’agence de photojournalisme Magnum²³⁰. Des photoreporters comme Philip Jones Griffith mènent la fronde²³¹. Henri Cartier-Bresson, un des fondateurs de l’agence, est aussi hostile à Martin Parr. Ils dénoncent l’absence de conscience politique et d’engagement dans ses images. Celles-ci sont peu empathiques avec leurs sujets, voire carrément moqueuses. En cela, elles sont en rupture avec les fondements historiques de l’agence Magnum et, plus généralement, avec la tradition de la photographie documentaire sociale. Depuis Jacob Riis et Lewis Hine aux États-Unis au début du XX^e siècle, celle-ci avait le plus souvent représenté la détresse des plus faibles dans le but d’éveiller la conscience des classes dominantes. Le photographe documentaire avait une mission sociale. C’est pourquoi, pour beaucoup de critiques, les images de Martin Parr représentent un dévoiement de la photographie documentaire et « une remise en question de la figure héroïque du photoreporter engagé²³² ». Un débat esthétique et théorique sur la notion de documentaire a donc pris corps, non pas à cause de la forme des images de Martin Parr mais, au-delà, à cause de sa vision sociale ; mais cette vision est-elle aussi nihiliste et cynique que le disent ses critiques les plus sévères ? « L’absence de référence sociale » dénoncée par Dawber est-elle aussi patente ?

Fétichisme de la marchandise et consumérisme

Signs of the Times aborde en apparence des questions domestiques et esthétiques futiles plus que des problèmes sociaux et politiques. Cette impression est accentuée par le choix du sujet — la décoration intérieure — et des sujets — ceux qui accordent de l’importance à la décoration intérieure. Il faut reconnaître avec David Batchelor que « ce qui [rend] l’échantillon plutôt atypique [...], c’[est] la quantité de temps et

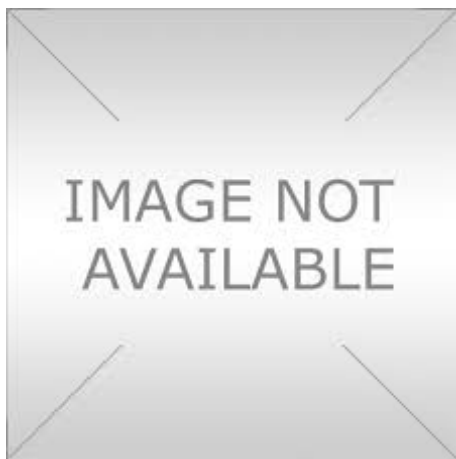
²²⁹ “distance from the intricate social relations he attempts to describe. Its refusal of the world of work colludes in undermining much sense of the political socialisation of individuals. Parr’s documentary amounts to an aimless, contemporary comedy of manners, complicit — more so than in the work of previous photographers — with the privatization it feigns to critique. [...] little more than a symptom of that which it pretends to critique.” *Ibid.*, pp. 257-59.

²³⁰ Un photographe doit être élu par au moins 2/3 des membres pour intégrer l’agence.

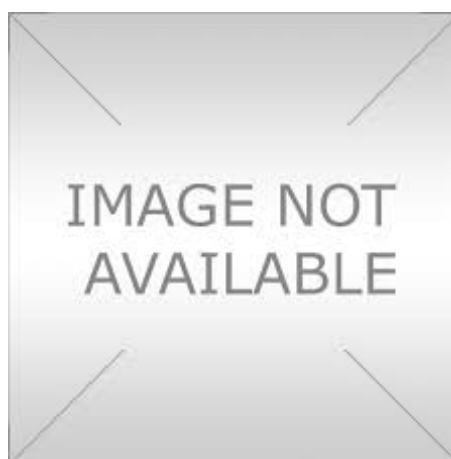
²³¹ Richard McClure, “Eurovision, Exhibition”, *The Times*, 28 mars 1998.

²³² Quentin Bajac, « Introduction » dans Martin Parr et Quentin Bajac, *Le Mélange des genres, Entretien avec Quentin Bajac*, Op. Cit.

d'attention que ces gens [ont] consacrée à la conception et la réalisation de leur décoration intérieure²³³. » Par ailleurs, les deux tiers des images du livre sont des natures mortes représentant des objets fonctionnels ou décoratifs, et non des portraits. Cette prédominance produit l'impression d'une prolifération d'objets inutiles et d'un excès de consommation de la part des sujets photographiés. Ainsi la photo d'une série improbable de bibelots — des modèles réduits de voitures et d'avions qui encadrent un crâne de verre chaussé de lunettes noires — est accompagnée de la phrase suivante : « *They're ornaments, not toys. I don't play with them*²³⁴ », comme pour en souligner la superfluité. Plus loin, la photo d'un vase et d'une cannette de coca-cola, curieusement chaussée elle aussi de lunettes noires et d'un casque audio, est présentée avec le texte : « *I am just one of those people that likes to buy the latest gear*²³⁵. » L'acquisition de biens matériels semble être une obsession typique de cette époque. L'accès à la propriété immobilière des classes moyennes est en effet le ressort de la stratégie thatchérienne. Sous la photographie d'un pan de mur au papier peint fleuri, orné d'une peinture naïve et éclairé par une lampe rose, on lit en effet la confession suivante : « *I never had a home of my own before, so it was time to really splurge out*²³⁶. »



“I never had a home of my own before, so it was time to really splurge out.”



“When I looked at the wallpaper and the wallpaper looked at me we instantly fell in love.”

Martin Parr, *Signs of the Times: a Portrait of the Nation's Tastes*, 1992

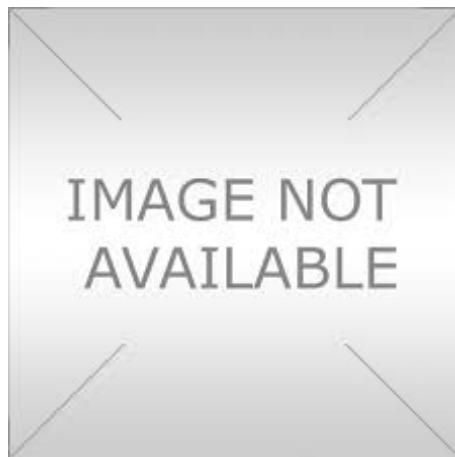
²³³ “But what made the sample generally atypical (at least in relation to almost anyone I know) was the sheer time and attention these people had invested in the planning and execution of their interiors”, David Batchelor, “My Pink Half of the Drainpipe, BBC2's *Sign of the Times* series”, *Frieze*, 1^{er} avril 1992.

²³⁴ [« Ce sont des decorations, pas des jouets. Je ne joue pas avec. »]

²³⁵ [« Je suis du genre à acheter la toute dernière technologie. »]

²³⁶ [« Je n'ai jamais été propriétaire avant cela, alors c'était le moment de faire des folies. »]

Martin Parr saisit cette évolution des modes de vie perceptible depuis la fin des années 1980 où « la consommation en général commença à occuper de telles quantités de temps et d'énergie psychique qu'elle en devint un aspect central de l'existence²³⁷ ». Les objets, photographiés en gros plan, sont comme des fétiches pour les personnes rencontrées par le photographe, si bien que leurs « relations personnelles et émotionnelles avec leurs possessions ne sembl[ent] ni saines ni justifiées²³⁸ ». Ainsi, la seule personne dans *Signs of the Times* qui ne fait pas d'efforts visibles de décoration vit dans un chaos d'objets accumulés, dont beaucoup de produits cosmétiques et d'emballages. Les objets saturant à la fois le cadre de l'image et l'espace vital de cette jeune femme qui ne peut se séparer d'eux au motif que : « *Everything's got a memory to it, and getting rid of it is like saying goodbye to the past*²³⁹. » Enfin, la vanité du fétichisme matériel et du consumérisme est bien résumée par le commentaire savoureux qui figure sous la photographie du salon d'une personne âgée dont la décoration défraîchie date des années 1970 : « *We keep buying things thinking 'that'll look better' and it just doesn't.* »



“We keep buying things thinking ‘that’ll look better’ and it just doesn’t.”

Martin Parr, *Signs of the Times: a Portrait of the Nation’s Tastes*, 1992.

²³⁷ “consumption in general began to occupy such enormous amounts of time and psychic energy that it became a central fact of existence.” Vicki Goldberg, “True Brit” in *Light Matters: Writings on Photography*, New York : Aperture, 2010, p. 137.

²³⁸ Geoff Nicholson, “Objects of Derision”, *Modern Painters*, Été 2002, pp. 87-91.

²³⁹ [« Chaque objet représente un souvenir, et s'en débarrasser serait comme de dire au revoir au passé. »]

Le mode de traitement photographique du sujet par Martin Parr accentue cette représentation du consumérisme. Le photographe travaille en couleur, ce qui n'est plus rare dans la photographie documentaire en 1990, mais il « aime les couleurs vives », qu'il travaille au flash. « [Il] emprunte la palette de la photographie commerciale, en particulier de la publicité et de la mode » dans le but de produire « un divertissement accessible à tous, à 'la masse'²⁴⁰. » Le mode de diffusion des photographies de *Signs of the Times* obéit au même principe : pour annoncer la diffusion du documentaire télévisé sur la BBC 2, les images de Martin Parr seront exposées en grand format dans le métro de Londres et sur les arrêts de bus. Cette manière de présenter des photographies documentaires dans l'espace public est nouvelle car elle emprunte les canaux de la publicité et donc d'un autre genre de photographie. C'est un « mélange des genres²⁴¹ », un nouveau mode photographique, qui résiste à la catégorisation traditionnelle entre photographie artistique, conceptuelle, documentaire, commerciale ou amateur. Martin Parr fait donc le portrait des Britanniques aux prises avec la société de consommation en optant pour une proximité ambiguë entre le sujet traité et les modes de production et de diffusion de ses images.

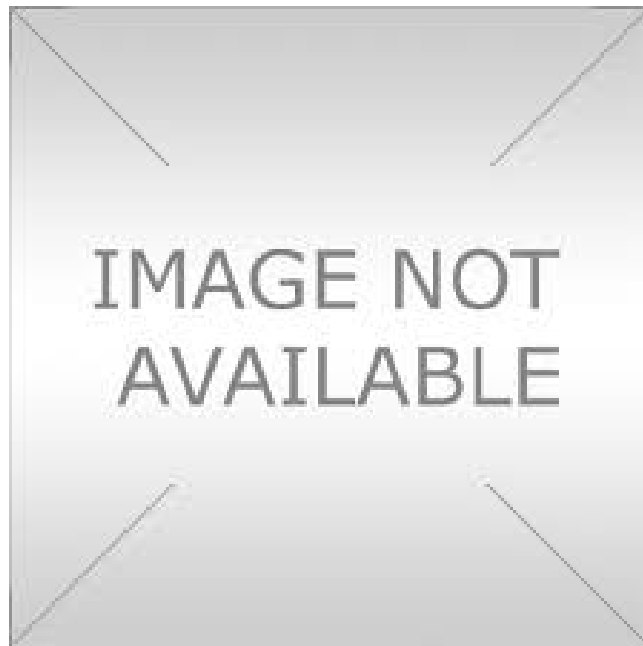
Individualisme et narcissisme des petites différences

Outre le consumérisme et le fétichisme de la marchandise, un trait récurrent dans les images et les textes de *Signs of the Times* est une forme d'individualisme. Les choix décoratifs des uns et des autres relèvent d'une quête d'identité personnelle ou d'originalité. Ils sont « des moyens d'attirer l'attention sur un produit ou sur soi-même comme produit d'une auto-fabrication et d'une autodéfinition. Ce sont des tentatives d'utiliser la production de masse pour distinguer un bien individuel ou une personne de

²⁴⁰ "Well I like bright colours. I took the palette that was used for commercial photography, especially in advertising and fashion, and I applied that to the art world because I'm fundamentally trying to create entertainment in my photographs. The idea is to make them bright and colourful but if you want to read a more serious message in the photographs then you can do it as well. But my prime aim is to make accessible entertainment for 'the masses'. So it's a serious message disguised as entertainment." Martin Parr, Marie Gautier, Aurore Fossard, « I'm the antidote to propaganda: A conversation with Martin Parr », septembre 2012, *La Clé des Langues* (Lyon: ENS Lyon/DGESCO), <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/i-m-the-antidote-to-propaganda-br-a-conversation-with-martin-parr-167745>, consulté le 17 octobre 2013.

²⁴¹ Martin Parr et Quentin Bajac, *Le Mélange des genres, Entretien avec Quentin Bajac*, Op. Cit.

la masse²⁴². » Ainsi Henry, sans doute *upper middle class*, pose dans un environnement dépouillé, tandis que sa femme déclare : « *Henry very much needs to be different. It's important for him to live in a house that says Henry Harrison*²⁴³. » Chez une autre famille, la photographie d'une table basse où gît un exemplaire du *Sun* — le journal à plus gros tirage de Grande-Bretagne — est associée de façon ironique au commentaire : « *Everything we've done is exclusive*²⁴⁴. » Cette recherche de la distinction se double parfois même d'un esprit de compétition aux accents très thatchériens : une compétition à l'intérieur de la famille ou du couple, mais surtout une compétition avec les autres, les voisins, la société. « *Each to their own but I think this is going to be one of the best — if not the best — houses on the estate*²⁴⁵ », déclare un membre de ce couple qui pose avec l'aplomb des Mr and Mrs Andrews peints par Gainsborough en 1750²⁴⁶.



“Each to their own but I think this is going to be one of the best - if not the best - house on the estate.”

Martin Parr, *Signs of the Times: a Portrait of the Nation's Tastes*, 1992

²⁴² “means of calling attention to a product or to oneself as a product of self-manufacture and definition. They are attempts to use mass production to distinguish an individual commodity or a person from the mass”, Vicki Goldberg, “True Brit”, in *Light Matters*, *Op. Cit.*, p. 139.

²⁴³ [« Henry éprouve vraiment le besoin d'être différent. C'est important pour lui de vivre dans une maison qui exprime 'Henry Harrison'. »]

²⁴⁴ [« Tout ce que nous faisons est luxueux. »]

²⁴⁵ [« Chacun ses goûts, mais je crois que cette maison va être une des plus belles — si ce n'est la plus belle — du lotissement. »]

²⁴⁶ La photographie de Martin Parr et le tableau de Thomas Gainsborough ont été accrochés conjointement dans l'exposition *Seduced by Art, Photography Past and Present* qui s'est tenue à la National Gallery de Londres du 31 octobre 2012 au 20 janvier 2013.

Chacun cherche à se démarquer dans une quête d'identité individuelle dont la vanité apparaît au spectateur à mesure qu'il parcourt les images de *Signs of the Times*.

Beaucoup d'effets décoratifs sont en effet répétés et finissent par devenir des motifs ou des clichés. Ainsi, quelle que soit la classe sociale qui affleure dans les images, on est frappé par l'uniformité des couleurs et des effets d'une part, et l'unanimité des aspirations des sujets photographiés d'autre part. Martin Parr semble faire le constat d'une « homogénéisation des comportements et des modes de vie²⁴⁷ » en Grande-Bretagne, constat qu'il étendra ensuite à la planète toute entière dans son projet *Common Sense* (1999). Les Britanniques seraient devenus une nation d'individualistes, tous obsédés par la propriété, les biens matériels, la consommation et la compétition. Le narcissisme qui s'exprime dans les choix décoratifs ne serait alors qu'un « narcissisme des petites différences » selon le concept freudien, qui se fixe sur des distinctions infimes en l'absence de différence majeure. L'écrivain Ian McEwan, résume ce sentiment d'homogénéisation et d'aliénation dans la préface qu'il écrit pour l'ouvrage suivant de Martin Parr, *Home and Abroad* (1993)²⁴⁸ : « Les intérieurs sont particulièrement mornes, incertains de leur propre style, incapables de se raccrocher à un goût individuel distinctif ou aux consolations de la tradition, et vidés de tout contexte par une invasion d'objets neufs²⁴⁹. » Dans *Signs of the Times*, par l'effet des répétitions, les personnes photographiées sont démunies à la fois de leurs spécificités personnelles et de leur appartenance à un sous-groupe social. Cette convergence constitue-t-elle pour autant une forme d'identité nationale comme nous invite à le penser le titre *A Portrait of the Nation's Tastes* ?

L'uniformité ou encore la conformité produisent traditionnellement un sentiment d'unité. Comme le souligne John Taylor dans *Dream of England*, « la répétition non seulement étouffe l'inattendu mais aussi re-présente de façon fiable ce qui est déjà connu. Elle garantit un niveau élevé de solidarité de groupe et de satisfaction. » Or dans

²⁴⁷ Martin Parr et Quentin Bajac, *Le Mélange des genres*, Op. Cit., pp. 7-11.

²⁴⁸ Martin Parr, *Home and Abroad*, Londres : Jonathan Cape, 1993.

²⁴⁹ "The interiors are singularly bleak, uncertain of their own idiom, without recourse to a defining individual taste or the consolations of traditions, and drained of context by a pervasive newness." Ian McEwan, "Preface" in *Home and Abroad*, Op.Cit.

les travaux de Martin Parr, l'effet est inverse. Parr « utilise la répétition contre elle-même si bien qu'elle cesse de rassurer et devient, dans ces images, une source de comique et d'anxiété²⁵⁰. » La répétition ne se traduit donc pas en identité nationale sous l'objectif de Martin Parr. Elle met en scène une homogénéité apparente pour mieux en révéler les fissures et les tensions. Ainsi, l'imagination d'une communauté nationale autant que celle de communautés sociales est désamorcée.

En réalité, « dans le monde déraciné de Martin Parr, la communauté est souvent réduite à la famille, isolée, assiégée. »²⁵¹ Ce sont des images d'aliénation collective, de pauvreté, car « la pauvreté, dans le monde de Parr, n'est pas réservée aux pauvres », commente encore Ian McEwan. Cette « pauvreté » homogène dans les images de Martin Parr prend effectivement le contre-pied de la représentation traditionnelle des antagonismes de classes. C'est ce qui a valu à Martin Parr sa réputation de photographe apolitique. Pour autant, c'est sans doute une lecture « un peu paresseuse²⁵² » de son oeuvre que d'y voir le seul triomphe uniforme du kitsch et du matérialisme en Grande-Bretagne, et l'avènement d'une société sans classes unie par ses seules aspirations consuméristes. Une analyse plus fine tend à montrer qu'au contraire, *Signs of the Times* est imprégné par la question de la classe sociale : elle est dans le moindre détail, derrière le moindre rideau.

L'obsession de la classe, caractère national ?

D'après Nicholas Barker, « quels que soient les travers personnels révélés par le goût en décoration des gens, c'est aussi un indicateur important de statut social et de classe²⁵³ ». « Des différences de classes marquées s'expriment très clairement à travers les goûts de chacun en particulier dans la distinction entre une décoration voyante et une

²⁵⁰ “repetition not only smothers the unexpected but also reliably re-presents the already known. It guarantees a high level of a group solidarity and satisfaction”; “use repetition against itself, so that it ceases to provide reassurance and, in their work, becomes the source of comedy and anxiety.” John Taylor, *Dream of England*, Manchester : Manchester University Press, 1994, p. 244

²⁵¹ “in Martin Parr’s rootless world, community is often reduced to the isolated, beleaguered family.”; “In Parr’s world, poverty is not confined to the poor.” Ian McEwan, “Preface”, *Home and Abroad*, *Op.Cit.*

²⁵² « Il est très facile aujourd’hui de photographier des choses kitsch et je pense que c’est une manière un peu paresseuse d’envisager mes images », Martin Parr, *Le Mélange des genres, Entretien avec Quentin Bajac*, *Op.Cit.*, p. 70.

²⁵³ “Whatever private foibles are expressed by taste, it also functions as an important indicator of public status and class.” Nicholas Barker in Martin Parr et Nicholas Barker, *Signs of the Times: A Portrait of the Nation’s Tastes*, Manchester: Cornerhouse Publications, 1992, non paginé.

décoration discrète²⁵⁴ ». Les images et les commentaires qui les accompagnent révèlent en outre que l'obsession de la consommation est avant tout générée par l'obsession de la classe sociale et plus précisément par le désir d'ascension sociale.

Les changements économiques récents en Grande-Bretagne ont conduit à un bouleversement des goûts de la nation. Pendant toutes les années 80, les efforts de marketing des magasins se sont concentrés sur l'intérieur des maisons britanniques. Pendant une période d'apparente mobilité sociale, les consommateurs britanniques avaient besoin qu'on leur offre de nouveaux choix en accord avec leur statut social en évolution, en particulier comme propriétaires de leur logement. Les détaillants se sont exécutés en proposant un déluge de tout un attirail inédit de décoration intérieure, souvent des imitations d'*ancien*, inspirées par un salmigondis de fantasmes historiques : principalement le *cottage*, la ferme et le manoir. La nostalgie semble avoir une emprise puissante sur notre culture nationale²⁵⁵.

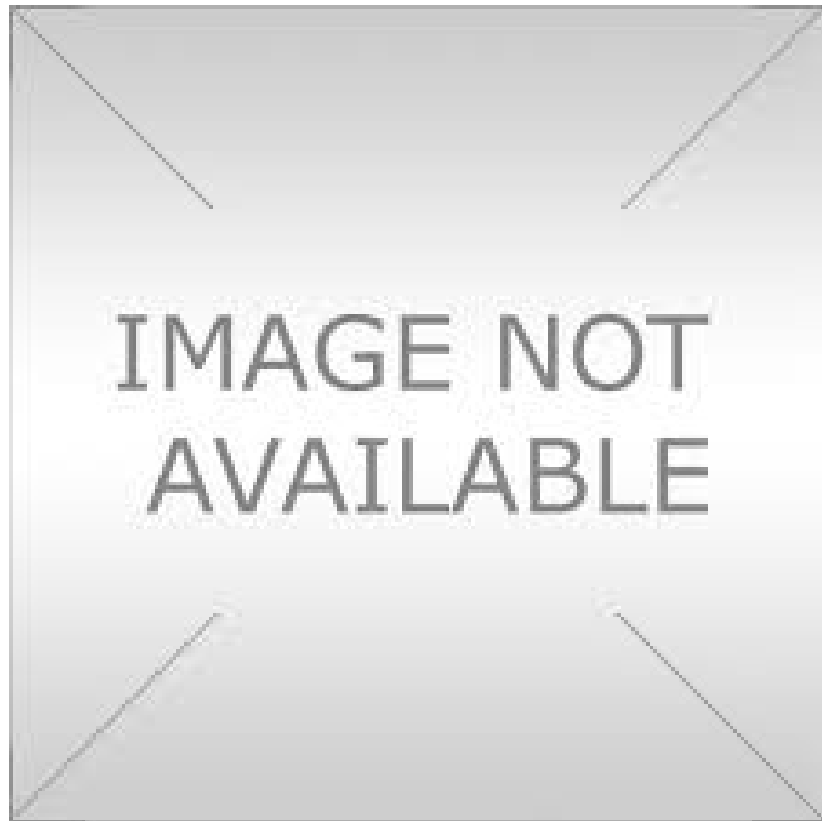
La promesse, voire l'injonction de mobilité sociale faite aux Britanniques par les conservateurs met toute une partie de la population en tension. C'est cette tension qui est au coeur de *Signs of the Times*.

« *We've got our foot on the ladder, that's basically what it's all about*²⁵⁶ », commente une des personnes interrogées qui a orné son salon de doubles rideaux en velours, d'une reproduction de statue classique et d'interrupteurs dorés. L'ascension sociale est une préoccupation majeure, et les éléments décoratifs sont les preuves visibles de la position de chacun sur l'échelle sociale. Ainsi les choix décoratifs ne sont-ils pas seulement *déterminés* par le milieu social dans une sorte d'*habitus* tel que Bourdieu l'a défini. Ils relèvent d'une démarche consciente et proactive motivée par le discours sur l'ascension sociale diffusé par le thatchérisme.

²⁵⁴ "The distinction between conspicuous and discreet display provides some of the clearest possible evidence for the expression of rigid class differences through personal taste." *Ibid*

²⁵⁵ "Recent economic and social changes in Britain have led to a major upheaval of the nation's tastes. Throughout the 80s a concentrated retailing marketing effort centred on the British home. During a period of apparent social mobility the British public required new choices to complement their changing social status, particularly as home-owners. Retailers obliged with a deluge of unfamiliar home paraphernalia, much of which was *antique* in design and inspired by a hotchpotch of historical fantasies: chiefly, the Country Cottage, the Farmhouse and the Stately Home. Nostalgia appears to hold a powerful grip on our national culture." *Ibid*.

²⁵⁶ [« On a mis le pied sur le premier échelon, c'est ça que ça veut dire. »]



“We've got our foot on the ladder, that's basically what it's all about.”

Une autre photo d'une salle à manger cossue est assortie de cette remarque : « *It's not stuff that run-of-the-mill people would have in their homes*²⁵⁷. » Plus qu'une marque de snobisme, ce genre de déclaration souligne que la décoration est aussi un moyen de définir ce que l'on n'est pas ou ce que l'on *n'est plus*. Il s'agit pour beaucoup de s'extraire d'une *working class* diabolisée dans les années 80 et de gagner en respectabilité quoi qu'il en coûte. « La respectabilité, au sens de disposer de son argent pour prouver qu'on maîtrise son mode de vie, qu'on a une vie posée, qu'on a un horizon au-delà de la paie hebdomadaire, est devenue un but, encouragé par la multiplication des sociétés de crédit, qui gèr[ent] l'essentiel de la dépense du revenu disponible des

²⁵⁷ [« Ce n'est pas le genre de choses que des gens ordinaires auraient chez eux. »]

classes populaires²⁵⁸. » Cette définition que nous empruntons à Kenneth Morgan, qui la formule au sujet de l'Angleterre du XIX^e siècle, s'applique tout à fait au début des années 1990. Le dénigrement de l'identité collective *working-class* combiné aux changements économiques pendant les années Thatcher a conduit nombre de foyers à s'écrire une nouvelle identité. Leur participation volontaire à la série *Signs of the Times* fait partie de cette entreprise et dénote à la fois la fierté et l'anxiété que suscite une telle mobilité sociale. Cette anxiété se traduit en frénésie de consommation et surinvestissement dans la décoration. Elle semble proportionnelle au décalage ressenti par les personnes entre leur classe d'origine et la classe qu'elles ont théoriquement atteinte. Elle est peut-être aussi proportionnelle au sentiment que cette mobilité est précaire. La récession économique de la fin 1990 et l'effondrement du marché de l'immobilier conduit bientôt, soulignons-le ici, à une vague de saisies sur les propriétés récemment acquises, ternissant le rêve d'une démocratie de petits propriétaires.

La notion de « décalage » est le ressort principal de la critique sociale qui se lit dans les images de Martin Parr. Le photographe, nous l'avons vu, est en décalage avec la tradition documentaire. Il pratique le documentaire social à rebours, avec un certain « goût de la contradiction et du contre-pied²⁵⁹ », voire de la provocation, dans le contexte culturel et théorique des années 1990. Le décalage est donc dans le choix du sujet, mais c'est aussi un procédé discursif. Le rapport entre texte et image dans *Signs of the Times* est exploité pour produire une ironie parfois féroce. La juxtaposition des citations et des photos souligne l'absurdité et la vanité des efforts esthétiques des uns et des autres. « Toutes les classes sociales, y compris la mienne, font preuve d'une certaine absurdité dans leurs efforts pour se distinguer les unes des autres²⁶⁰ », confie le réalisateur de la série, Nicholas Barker. Ainsi la photographie en gros plan d'un interrupteur électrique blanc entouré d'un décor floral en plastique est accompagnée du commentaire : « *We wanted a cottagey stately home kind of feel*²⁶¹. ». Le décalage entre

²⁵⁸ "Respectability, in the sense of having the use of money to demonstrate some degree of control of living style, some sense of settled existence, some raising of the horizon beyond the weekly wage packet, became a goal, encouraged by the spread of hire-purchase companies, which managed much of the spending of the working classes' surplus." Kenneth Morgan, "The Masses and the Classes: the Urban Worker", in *The Oxford History of Britain*, Oxford : Oxford University Press, 2010 [1984], p. 541.

²⁵⁹ Quentin Bajac dans Martin Parr et Quentin Bajac, *Le Mélange des genres, Entretien avec Quentin Bajac*, Op. Cit., p. 7-11.

²⁶⁰ "all social classes , my own included, display a certain absurdity in their efforts to distinguish themselves from each other." Nicholas Barker, *Signs of the Times: A Portrait of the Nation's Tastes*, Op. Cit.

²⁶¹ « Nous voulions une sorte d'ambiance *cottage*, demeure d'époque. »

les ambitions exprimées par les modèles et le résultat à l'image fait souvent sourire le spectateur. Cette forme d'ironie de la part du photographe peut parfois aussi donner le sentiment d'une manipulation des propos des modèles et générer le malaise. Des critiques ont, pour cette raison, dénoncé non seulement le manque d'empathie de Martin Parr envers ses modèles, mais aussi un « manque de respect²⁶² ».

Le décalage permanent contribue surtout à ce que tout sonne faux dans *Signs of the Times*. Ce sont des images documentaires qui produisent paradoxalement le sentiment d'une mise en scène de la part des modèles. L'environnement domestique apparaît comme un décor plus que comme une simple décoration. Les modèles sont en représentation — un effet accentué par le caractère extrêmement posé des portraits, digne d'un travail de studio. Ils conçoivent la photographie comme un outil de représentation, comme l'étaient les tableaux du XVIII^e siècle que nous avons déjà évoqués ; mais Martin Parr n'est pas complice de cette entreprise. De ce point de vue, on peut considérer qu'il trahit la confiance de ses modèles.

Dans cette optique, la classe sociale à laquelle les sujets s'identifient explicitement ou implicitement à travers leurs efforts décoratifs ou leurs commentaires apparaît elle aussi comme une représentation, une construction discursive et sociale, et non comme une essence. C'est la définition postmoderne de la classe. Comme le résume David Cannadine, depuis le *linguistic turn* en sciences sociales, la classe n'est plus définie par « l'étude des relations conflictuelles entre la terre, le capital et la main d'œuvre et des luttes politiques qui en découlent » mais par

l'étude du langage utilisé par les gens, parce que les mots qu'ils employaient étaient la source essentielle de leur identité sociale et politique. Conçue ainsi, la classe n'était ni un guide objectif pour comprendre la réalité sociale ni une expérience subjective partagée. Les classes n'ont jamais existé comme des phénomènes historiques reconnaissables, et encore moins comme le moteur principal des changements historiques. Elles n'étaient que des constructions rhétoriques, les mondes intérieurs imaginaires de tout un chacun, qui s'efforçait du mieux qu'il ou elle pouvait de s'expliquer son univers social²⁶³.

²⁶² Quentin Bajac, *Ibid.*

²⁶³ "Instead, they see class as the study of the language that people used, because it was the words they employed that provided the essential source of their social and political identities. Thus conceived, class was neither an objective guide to social reality nor a shared subjective experience. Classes never actually existed as recognizable historical phenomena, still less as the prime motor of historical change. They were nothing more than rhetorical constructions, the inner imaginative worlds of everyman and everywoman, seeking as best they could to explain their social universe to themselves." David Cannadine, *Class in Britain*, New Haven, Connecticut : Yale University Press, 1997, p. 11.

Dans *Signs of the Times*, les associations textes / images créent une tension entre ces représentations discursives des classes sociales et la réalité visible, rapportée sans concession par les gros plans et la lumière crue des flashes. En cela, on peut conclure que le photographe ne renonce pas à la qualité documentaire de la photographie, contrairement à quelques-uns de ses contemporains comme Jeff Wall.

Pour finir, ce qui sonne faux, c'est la relation des sujets aux objets, leur attachement à des marques matérielles d'appartenance sociale. C'est l'illusion que les relations des hommes entre eux peuvent être mesurées ou structurées par des objets, par leur aspect ou leur valeur marchande. Cette illusion est peut-être ce que le marxisme définit comme la « fausse conscience », celle qui occulte la conscience de classe et qui fausse les relations sociales. C'est une idéologie qui masque les véritables enjeux sociaux ou la domination d'une classe sur l'autre. De ce point de vue, les images de Martin Parr sont sans doute plus contestataires qu'il n'y paraît. La critique marxisante de son œuvre pourrait donc être nuancée. Il n'y a certes pas de lutte des classes explicite et frontale dans l'approche documentaire du photographe. En revanche, la critique sociale qu'il livre est bien celle d'une idéologie transversale, dominante et aliénante. Martin Parr lui-même ne parle pas d'idéologie mais de « propagande ». « Je suis l'antidote à la propagande²⁶⁴ », résume-t-il au sujet de toute son œuvre photographique. En ce qui concerne *Signs of the Times*, c'est évidemment un antidote à la propagande thatchérienne ; mais nous verrons que Martin Parr saura aussi trouver l'antidote à la *Cool Britannia* des années Blair.

2. La notion de classe « renégociée » dans *Renegotiations: Class, Modernity and Photography*

Tandis que la notion de classe semble être passée au second plan ou avoir disparu des représentations en photographie depuis la fin des années 80, quelques voix s'élèvent pour interroger ce changement de thématique et de pratique. La Norwich Gallery²⁶⁵ organise en 1993 l'exposition *Renegotiations: Class, Modernity and*

²⁶⁴ Martin Parr, Marie Gautier, Aurore Fossard, "I'm the antidote to propaganda: A conversation with Martin Parr", septembre 2012, *La Clé des Langues*, Op. Cit.

²⁶⁵ La Norwich Gallery est rattachée au Norfolk Institute of Art and Design qui devient en 2013 Norwich University College of Arts.

Photography, avec l'historien de l'art John Roberts²⁶⁶. Cette exposition est le dernier volet d'un triptyque en partie financé par l'Arts Council of Great Britain sur le thème « *Marginalisation et Alienation* ». Il y a d'abord eu *History and Identity*²⁶⁷ (1991), exposition de peinture conçue par Eddie Chambers, puis *10 Decades: Careers of Ten Women Artists born 1897-1906*²⁶⁸ (1992), consacrée aux travaux d'artistes femmes. Le dernier volet, que nous allons étudier ici, s'intéresse spécifiquement à la photographie et se tourne vers la question de la classe sociale pour entamer une opération de « renégociations ». Ce qui est en jeu ici est à la fois la place de la question sociale dans le paysage politique au début des années 1990 en Grande-Bretagne, mais aussi la relation de la photographie, et en particulier du documentaire, avec cette thématique.

Tout d'abord, cette « renégociation » est avant tout une entreprise de sauvetage. Il s'agit de réaffirmer la place de la question sociale dans l'écriture photographique des identités au moment où celle-ci est devenue « une question invisible dans les débats sur la représentation. » D'après John Roberts, commissaire de l'exposition, la classe a disparu des écrans radar sous « l'effet du poststructuralisme et l'abandon général de la politique de classe par les mouvements syndicaux et les intellectuels de gauche²⁶⁹ ». Julian Stallabrass confirme ce diagnostic, lorsqu'il commence ainsi sa critique de l'exposition *Renegotiations* parue dans *Art Monthly* : « la tendance intellectuelle du moment est hostile à toute photographie qui prétend être socialement engagée et à la notion même de classe ; alors une exposition qui explore, via la photographie, la façon dont les gens vivent la classe sociale va au-devant des ennuis²⁷⁰. » L'exposition *Renegotiations* est en effet conçue comme une réponse, voire une réaction, aux tendances postmodernistes que nous avons décrites dans le chapitre précédent et que

²⁶⁶ John Roberts conçoit l'exposition, puis avec David Bate, publie le catalogue du même nom. Il est l'auteur de l'essai historique et théorique en préface du livre, pp. -21. Chaque photographe représenté dans l'exposition — Jo Spence, David Bate, Symrath Patti, David Hevey, Terry Dennett, Jeff Wall — fait l'objet d'une section de l'ouvrage pour laquelle il ou elle produit un texte explicatif. David Bate et John Roberts, *Renegotiations: Class, Modernity and Photography*, Norwich: Norwich Gallery, Norfolk Institute of Art & Design, 1993.

²⁶⁷ L'exposition *History and Identity*, sous-titrée *7 Painters*, présentait les travaux de Median Hammad, Godfrey Lee, Tony Phillips et Lesley Anderson, aux côtés de ceux d'Eddie Chambers. Voir le site personnel d'Eddie Chambers: <http://www.eddiechambers.com/catalogues/index.html#history>

²⁶⁸ Les dix artistes présentées étaient Mary Adshead, Eileen Agar, Emmy Bridgwater, Evelyn Gibbs, Barbara Hepworth, Gertrude Hermes, Lilian Holt, Sylvia Melland, Betty Rea, Nan Youngman.

²⁶⁹ « the impact of post-structuralism and the general retreat from class politics within the labour movement and left academia has made class something of an invisible issue within debates on representation. » John Roberts, *Renegotiations: Class, Modernity and Photography*, *Op. Cit.*, p. 8.

²⁷⁰ « Current intellectual fashion is hostile both to any photography which pretends to social engagement and to the very notion of class itself, so an exhibition which uses photography to explore the way people experience class is asking for trouble. » Julian Stallabrass, « Renegotiations. Class, Modernity and Photography », *Review, Art Monthly*, n° 166, mai 1993, pp. 21-22.

John Roberts critique comme autant de « confusions politiques et de replis. La classe n'a pas disparu, elle est toujours aussi ancrée²⁷¹ » dans les représentations et les rapports sociaux, insiste-t-il. Il faut donc la réhabiliter dans l'espace photographique et critique. Quelles sont les voies de cette réhabilitation selon les différents photographes exposés dans *Renegotiations* ?

La critique du documentaire social traditionnel

Il s'agit d'abord de faire la critique du documentaire social traditionnel, mais sans jeter le bébé avec l'eau du bain. Le catalogue de l'exposition fait la part belle à cette critique avec un long essai de John Roberts accompagné d'images de la tradition documentaire, depuis l'Américaine Frances Benjamin Johnston au début du XX^e siècle à l'Anglais Victor Burgin dans les années 1970. Ces images en noir et blanc offrent un contrepoint aux travaux des photographes contemporains accrochés à la Norwich Gallery. Certaines images ont été choisies par John Roberts pour illustrer un certain « ouvriérisme » ou une héroïsation de l'ouvrier dans les images, dénoncée par la critique à partir des années 1970 au motif que cela renforce les stéréotypes de classe et met trop souvent l'accent sur l'homme blanc. John Roberts reconnaît ainsi qu'il faut « mettre au grand jour, idéologiquement, l'ouvriérisme d'une grande partie de la tradition documentaire conventionnelle²⁷² ».

D'autre part, il faut aussi admettre que « la représentation de la classe a fatalement évolué face à la recomposition de la *working class* selon les nouvelles industries de service²⁷³ ». Le travail manuel industriel représenté dans beaucoup d'images des années 1930 n'a plus cours en Grande-Bretagne dans les années 1990. La distinction entre travail productif et non productif qui fondait la distinction de classe ne tient plus avec la tertiarisation. L'action même de produire et la « virilité » qui lui est souvent associée ne sont plus pertinentes. C'est le constat que fait le comité à l'origine de la série d'expositions pour la Norwich Gallery. Comme le souligne Bruce Black dans sa préface au catalogue, « dans une société postindustrielle à la fin du XX^e siècle [...]

²⁷¹ “political confusions and retreats. Class has not disappeared but remains as entrenched as ever.” John Roberts, *Ibid.*, p. 21.

²⁷² “prising open, ideologically, the workerism of much of the conventional documentary tradition”, John Roberts, *Ibid.*

²⁷³ “the representation of class has of necessity had to change in the face of the recomposition of the working-class across the new service industries” John Roberts, *Ibid.*

l'image évoquée par le terme *working-class* [est] devenue inappropriée » car elle renvoie avant tout à une « image des travailleurs industriels des années 1920 et 30 qui est dépassée de 60 ou 70 ans. ». L'idée est donc d'interroger cette image traditionnelle, de la « démonter », tout en insistant que sur le fait que cela ne « revient pas à dire que nous vivons dans une société sans classes²⁷⁴ ».

Dans l'exposition elle-même, la critique du documentaire traditionnel est prise en charge de façon très explicite par la série « *Class Interests* » de David Bate. Elle représente une femme en train de découvrir dans *The Independent Magazine* les images en noir et blanc du photographe documentaire Chris Killip, prises dans l'usine de pneus Pirelli²⁷⁵. Dans ce magazine, des images publicitaires font face aux images documentaires tandis que, sur le dos de la femme qui le feuillette, David Bate a projeté une image publicitaire. Cette mise en scène provoque ici une réflexion sur le genre des images et sur ce qui est projeté littéralement par les spectateurs : « c'est à cause du *genre* des ouvriers aliénés en train de travailler que nous voyons les images prises dans les usines comme plus "vraies" que les publicités, et non pas à cause d'une qualité réaliste intrinsèque à l'image. Aucune des séries d'images ne nous donne réellement des informations sur *les relations sociales* dans l'industrie du pneu²⁷⁶ », analyse John Roberts. Cette emprise du genre sur le regard du spectateur est considérée par David Bate comme une forme d'idéologie, dont il faudrait se défaire :

À cause de cette idéologie, les photographies documentaires sont couramment utilisées pour entretenir le *statu quo*. Par exemple, les images des travailleurs sont utilisées pour reproduire la notion générale d'une *working class* homogène, renforçant par là les stéréotypes d'un groupe social aliéné mythique. Au lieu de cette image réductrice, une pratique critique chercherait plutôt à examiner la complexité des identifications sociales et les contradictions qui sont la condition de toute identité sociale²⁷⁷.

²⁷⁴ "in a post-industrial country at the end of the 20th century [...] the image evoked by the term working-class was inappropriate to today. It is after all an image of the industrial workers of the 1920s and 1930s which is 60 or 70 years out of date. [...] to dismantle the image of the working-class is not the same as saying we live in a classless society." Bruce Black, Introduction du catalogue: David Bate et John Roberts, *Renegotiations: Class, Modernity and Photography*, Op. Cit.

²⁷⁵ Chris Killip a réalisé cette série en 1988-1989 sur commande pour le compte de usines Pirelli de Burton (West Midlands, Grande-Bretagne). Les images furent effectivement publiées pour la première fois en 1989 dans le supplément du journal *The Independent*. Elles furent ensuite exposées au Victoria and Albert Museum à Londres (*Working at Pirelli*, 1990). Un livre est sorti en 2007 : Chris Killip, *Pirelli Work*. Göttingen: Steidl, 2007.

²⁷⁶ "it is because of the *genre* of alienated workers at work that we see the factory images as more real than the advertisements, and not because of any intrinsic realistic status to the image. Neither sequence of image in fact offers us any knowledge about the *social relations* of tire production." John Roberts, *Ibid.*, p. 17.

²⁷⁷ "because of this ideology, documentary photographs are commonly used to reproduce general notions of a homogeneous 'working-class' — reinforcing stereotypes of a mythical, alienated social group.

David Bate met en œuvre cette approche critique en proposant des photographies mises en scène, conceptuelles et réflexives. La photographie opère un retour sur elle-même, sur ses modes de production, de diffusion et de réception. Comme l'indique le titre de l'exposition *Renegotiations: Class, Modernity and Photography*, il s'agit plus généralement d'un retour sur la modernité en photographie. En d'autres termes, l'intention de l'exposition serait une « renégociation » des termes du contrat qui unit photographie et contenu social à l'époque moderne, et non un rejet pur et simple de ce contrat à la façon postmoderne.

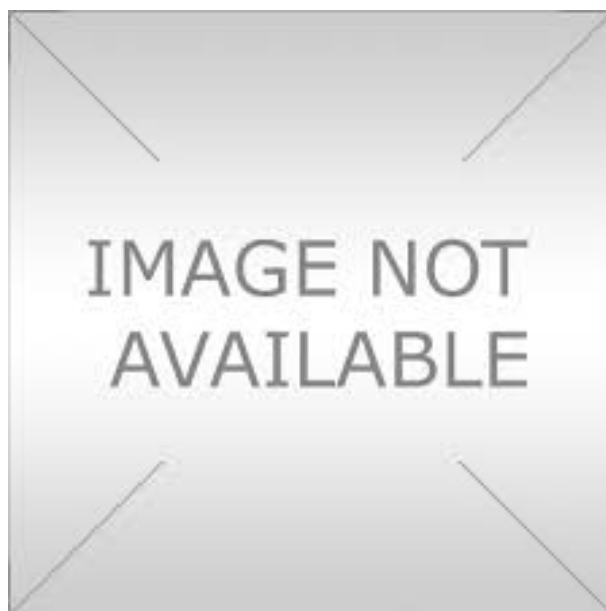
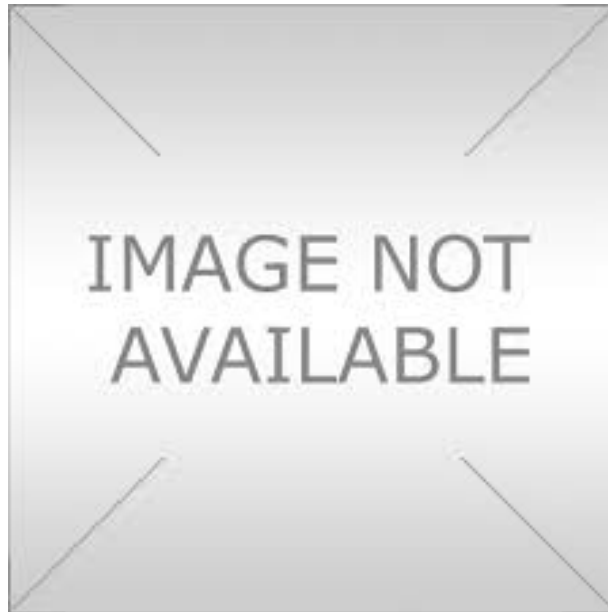
Les voies de la « renégociation » : exploration psychique, allégorie, fiction

Les autres photographes présents dans l'exposition *Renegotiations* prennent aussi leurs distances avec la tradition du documentaire en recherchant d'autres voies d'expression de la question sociale. Jo Spence propose la voie de l'exploration psychique : la photographe s'inspire des pratiques de thérapie par la photographie qu'elle a expérimentées dans d'autres travaux et tourne l'objectif sur elle-même. Dans la série *Class Shame Project*, on la découvre dans une sorte de manifestation silencieuse en train de peindre en rouge et noir des mots ou morceaux de phrases, expressions spontanées de son sentiment de colère et de honte sociale. Issue d'un milieu populaire, Jo Spence dit en effet avoir ressenti la honte de ses origines sociales en rejoignant le milieu artistique. *Class Shame Project* est un moyen d'exorciser cette honte, « de rendre visible [son] passage apparent d'une classe à une autre, le fait de se faire passer pour “quelqu'un d'autre”, de se réduire soi-même au silence, et la colère parfois rentrée qui se manifestait souvent par des sarcasmes²⁷⁸. » En forme de graffitis, se détachent les mots « I MUST NOT HATE », « R.I.P » ou encore « LIARS » et enfin la phrase « MIDDLE CLASS VALUES MAKE ME SICK²⁷⁹ » qui est adressée au spectateur dans un plan frontal, comme une sorte de slogan.

Instead of this reductive image, a critical practice would seek to examine the real complex social identifications and contradictions that are the condition of any social identity.” David Bate, *Ibid.*, p. 35.

²⁷⁸ “to make visible my apparent shifting between classes, masquerading as ‘someone else’, my self-silencing and my intermittently repressed rage which often manifested itself as sarcasm.” Jo Spence dans David Bate et John Roberts, *Renegotiations: Class, Modernity and Photography*, *Op. Cit.*, p. 28.

²⁷⁹ « JE NE DOIS PAS HAÏR » ; « REPOSE EN PAIX » ; « MENTEURS » ; « LES VALEURS DE LA CLASSE MOYENNE ME FONT VOMIR »

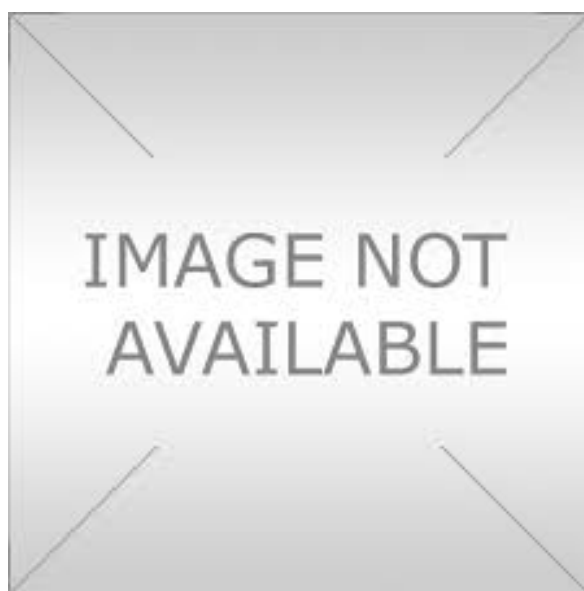


Jo Spence, *Class Shame* (1990-1992)

Dans ces dernières images, Jo Spence place au centre de l'image l'expression de son sentiment profond (haine, colère, honte) et l'interpose entre elle et celui qui regarde. La photographe produit ainsi une confrontation entre la position de l'artiste et celle du spectateur. Elle matérialise aussi le décalage entre sa position sociale objective — celle de l'artiste *middle class* s'adressant à un public majoritairement *middle class* — et sa

position sociale subjective : son appartenance viscérale à la *working class*, qui relève d'un processus psychique individuel. En d'autres termes, la photographie matérialise le décalage entre la classe *en soi* et la classe *pour soi*. C'est la démonstration, selon John Roberts, que « la subjectivité de classe comme positionnement psychique (de honte, de désaveu, de fierté et, fondamentalement, de mémoire) parvient à révéler sa présence "invisible" à travers l'image²⁸⁰ ». La photographie a donc ici plus qu'une fonction d'enregistrement des conditions sociales ou de transmission d'un message politique. Elle sert de révélateur et participe en cela à l'élaboration d'une conscience de classe individuelle.

Une autre voie de renégociation est proposée par le photographe Geoff Weston : le mode allégorique. Le photographe évoque la crise de la culture populaire et la colère sociale en photographiant les flaques de vomi qui jonchent les rues de Newcastle à la sortie des pubs. Geoff Weston expose ces images en grand format si bien qu'elles finissent par ressembler ironiquement à des tableaux des expressionnistes abstraits américains, remarque John Roberts.

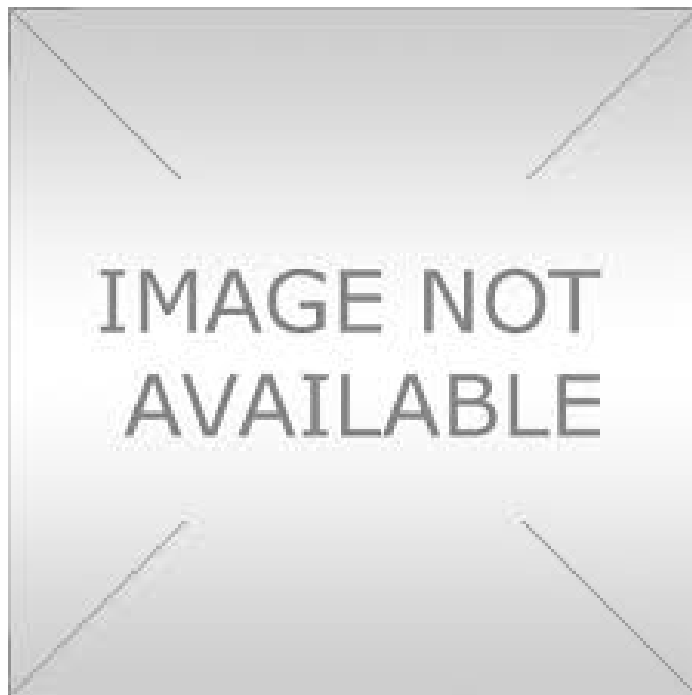


Geoff Weston, *Bad Taste*, 1987-88

²⁸⁰ "class subjectivity as a matter of psychic positioning (of shame, disavowal, celebration and crucially memory) is able to find its 'invisible' presence through imagery." John Roberts, *Ibid.* p. 21.

Ce sont pourtant des « images de traumatisme²⁸¹ » : le désespoir, l'expérience de la violence sociale et de l'aliénation déversés dans l'abus d'alcool et transformés en violence sur le corps.

Enfin, le photographe canadien Jeff Wall conçoit une autre voie, ouvrant sans doute la « renégociation » la plus drastique : il crée des images en studio, complètement mises en scène, sur un mode plus cinématographique et pictural que strictement photographique.



Jeff Wall, “The Arrest” (1989), incluse dans l’exposition *Renegotiations...*

Chaque cliché réalisé avec des acteurs face à des projecteurs et avec un appareil grand format est monté sur un caisson lumineux qui éclaire l'image par l'arrière comme pour un affichage publicitaire. Ici, l'emprise du genre photographique sur le regard du spectateur que dénonçait David Bate est désamorcée. La thématique sociale est bien présente mais la construction de la photographie exclut toute identification ou empathie immédiate de la part du spectateur²⁸². Cette thématique est en outre diluée dans un

²⁸¹ “images of trauma”, John Roberts, *Ibid.* p. 14.

²⁸² Au sujet des thèmes sociaux dans les œuvres de Jeff Wall, voir Michael Fried, *Why Photography Matters As Art As Never Before*, New Haven: Yale University Press, 2008, p. 235.

scénario, une rhétorique, un intertexte pictural²⁸³ et la qualité réflexive générale de l'œuvre.

Jeff Wall suggère un autre rapport de la photographie à l'identité, car selon lui celle-ci est forcément ambiguë et mouvante :

Toutes les personnes dans mes photos n'y apparaissent pas en tant qu'elles-mêmes mais jouent le rôle de quelqu'un d'autre, de quelqu'un qui ne leur ressemble pas forcément beaucoup. Elles jouent un rôle, donc elles sont « autres ». Je pense qu'il est possible, grâce aux effets complexes de techniques empruntées à la peinture, au cinéma et au théâtre, d'insuffler au médium photographique cette dialectique de l'identité et de la non-identité. Et si je veux le faire, c'est pour représenter à la fois la surface d'une vie gâchée et son contraire, la possibilité d'une autre vie, d'une vie qui émergera de la première comme sa négation²⁸⁴.

Exploration psychique, allégorie, fiction sont donc les différentes voies empruntées dans l'exposition *Renegotiations: Class, Modernity and Photography* pour aborder la question sociale. Ces nouvelles approches viennent enrichir et nuancer la photographie documentaire directe. Paradoxalement, le repli du documentaire semble être la condition de l'expression de la question sociale par la photographie et de sa légitimité retrouvée.

La classe, identité subjective et transversale

L'ensemble de l'exposition *Renegotiations* tend en somme à souligner que la classe n'est pas seulement un ensemble de conditions matérielles de vie et de travail mais aussi et surtout une expérience subjective. Elle dépend de chaque individu et de son sentiment politique. Par conséquent, elle est en relation avec les identités de genre, d'orientation sexuelle, de race ou les identités nationales, mais ne peut être produite séparément. C'est le point central de l'essai de John Roberts en préface du catalogue :

cela ne veut pas dire que l'identité de classe est équivalente à l'identité sexuelle ou l'identité raciale, une erreur de jugement très répandue dans les théories culturelles et

²⁸³ Le tableau du Caravage *La flagellation du Christ* (1606-1607) est souvent évoqué comme référence de cette photographie de Jeff Wall. Voir Leen Debolle, "Jeff Wall and the poetic picture: with Bergson and Deleuze towards a Photo-theory Beyond Representation", *Rhizomes, Cultural Studies in Emerging Knowledge*, n° 23, 2012, [En ligne] <http://www.rhizomes.net/issue23/debolle/index.html>, consulté le 15 novembre 2013.

²⁸⁴ Jeff Wall in Jean-François Chevrier, *Jeff Wall. Essais et entretiens, 1984-2001*, Paris : ENSBA, 2001, pp. 71-72.

politiques du moment. [...] l'identité *working-class*, étant construite au travers des relations de genre, de sexualité et de race, ne peut pas constituer simplement une identité parmi d'autres²⁸⁵.

C'est aussi le message contenu dans la phrase inscrite sur les murs de la galerie de Norwich : « *Class experience is related through, and in conflict with a person's identity as a man or woman, heterosexual or gay, black or white, disable or able-bodied*²⁸⁶. »

En cela le propos de l'exposition *Renegotiations* contraste avec les positions culturelles et politiques dominantes au début des années 1990 : non seulement la classe est indissociable des autres questions d'identités mais, au-delà, elle conditionne ou modifie l'expérience du genre, de l'identité raciale ou nationale. Une autre formulation de John Roberts selon laquelle la classe est « placée en travers de ces divisions²⁸⁷ » exprime parfaitement le caractère transversal, voire transcendant, de la notion de classe. John Roberts se fait sans doute ici l'écho des premières théories de l'intersectionnalité qui voient le jour au même moment aux États-Unis. La féministe Kimberlé Crenshaw a fait paraître en 1991 l'article fondateur du concept « *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*²⁸⁸ » dans lequel elle montre que les discriminations subies par les femmes noires américaines ne peuvent être étudiées de façon satisfaisante selon les catégories isolées de genre, de race et de milieu social traditionnellement employées en sociologie car ces discriminations sont le produit complexe — elles se trouvent à « l'intersection » — de plusieurs formes de discrimination. Les identités ne sont donc pas en concurrence les unes avec les autres mais sont imbriquées. Pour reprendre l'expression d'Étienne Balibar, il y a bien une « détermination réciproque²⁸⁹ » entre les différents sentiments identitaires. « Ils ne se compensent pas : ils auraient plutôt tendance à s'ajouter. » Ce point de vue permet de nuancer l'analyse selon laquelle l'ethnisation perceptible en Grande-Bretagne dans les années 1990 aurait été une stratégie habilement orchestrée par l'*establishment* néolibéral pour désarmer la lutte sociale. Comme si l'expansion d'un aspect identitaire provoquait

²⁸⁵ “this does not mean that class identity is equivalent to sexual identity or racial identity, a misapprehension that is very common in current cultural and political theory. [...] working-class identity as it is constructed in tension with the relations of gender, sexuality and race cannot take its place simply as one identity amongst many.” John Roberts, *Renegotiations: class, modernity and photography*, *Op. Cit.*, p. 5.

²⁸⁶ [« L'expérience de la classe sociale est liée et est en conflit avec l'identité de la personne en tant qu'homme ou femme, hétérosexuel ou gai, noir ou blanc, valide ou invalide. »]

²⁸⁷ “positioned across these divisions”

²⁸⁸ Kimberlé Crenshaw, “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”, *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, 1991, pp. 1241–1299.

²⁸⁹ Étienne Balibar et Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe: les identités ambiguës*, *Op. Cit.*, p. 287.

simplement et nécessairement le reflux de l'autre. Cette conception en forme de vases communicants risque d'avaliser une conception morcelée de l'identité, qui nourrit l'hégémonie qu'elle voudrait pourtant critiquer. L'exposition *Renegotiations* propose à l'inverse de redéfinir la notion même d'identité et l'articulation des questions sociales, ethniques, sexuelles ou nationales : elle redéfinit les identités comme des expériences individuelles et multiples plutôt que collectives et homogènes. Cette redéfinition s'appuie en photographie sur la multiplication des approches en complément du mode documentaire. De ce fait, il y a une certaine corrélation entre le reflux du collectif et le repli du documentaire traditionnel. Malgré cela, le collectif n'est pas absent du projet *Renegotiations*. Nous allons en dessiner les contours et les modes d'écriture.

Les conditions de l'émergence du sentiment collectif

Considérons à nouveau l'oeuvre de Jo Spence : elle incarne un tournant subjectif, voire psychanalytique, que nous avons rencontré par ailleurs dans les travaux de l'Association of Black Photographers de la même période. On retrouve la même problématique : qu'est-ce qui fait qu'une conscience collective émerge de la prise de conscience individuelle suscitée par la pratique photographique ? Jo Spence reconnaît que « le travail sur la subjectivité de classe doit nécessairement finir par se mettre à dépasser la subjectivité divisée du “Je” et à entrer dans la solidarité du “Nous”²⁹⁰. » Pourtant, rien dans ses images de *Class Shame* ne semble véritablement susciter un sens du collectif. C'est la critique que formule Julian Stallabrass au sujet des images de Jo Spence : « Les intentions sont louables, mais les œuvres ont peu de chances d'être efficaces, si ce n'est à la rigueur au niveau individuel²⁹¹. » Le critique fait la même conclusion au sujet de l'exposition tout entière : « Il faut accueillir positivement cette exposition, car les artistes doivent se préoccuper de la question des classes mais, pour cela, ils doivent se montrer moins bornés dans leur façon de penser — et cela implique peut-être de moins se concentrer sur le subjectif²⁹². »

²⁹⁰ “work on class subjectivity must, of necessity, begin eventually to move beyond the split subjectivity of ‘I’ and into the solidarity of ‘we’.” Jo Spence in David Bate et John Roberts, *Renegotiations: Class, Modernity and Photography*, Op. Cit., p. 29.

²⁹¹ “The aims are highly laudable, yet the works seem unlikely to be effective, at least on anything other than an individual basis.” Julian Stallabrass, “Renegotiations. Class, Modernity and Photography”, Review, *Art Monthly*, Op. Cit., p. 22.

²⁹² “This exhibition is to be welcomed, for artists must engage with the issue of class, but to do so they must become less insular in their outlook.” Julian Stallabrass, *Ibid.* p. 22.

Une autre série de Jo Spence est exposée dans l'exposition *Renegotiations*, intitulée *The Crisis Project*, qu'elle a créée conjointement avec Terry Dennett. Les deux artistes y mettent en œuvre une démarche qu'ils nomment « imagination historique²⁹³ ». Dans cette démarche en apparence très conceptuelle, ils photographient des choses de la vie ordinaire des classes populaires : objets, papiers trouvés, formulaires, lettres de licenciement ou autres textes et images banals. La stratégie est double : d'une part, l'attention à ces détails apparemment sans importance de l'environnement matériel permet de fournir un ancrage phénoménologique à l'expérience de classe. C'est une expérience physique, concrète. D'autre part, l'enregistrement de ces détails permet d'en garder une trace. C'est une démarche archivistique, comme le précise Terry Dennett :

J'ai procédé comme si un gouvernement futur m'avait confié une mission d'historien et m'avait chargé de fournir des preuves visuelles en vue d'un procès contre les criminels qui ont présidé à la spoliation et à la destruction de notre société. [...] Une telle matière constitue une contre-archive historique très parlante, car elle contient souvent des images photographiques réalisées en dehors de toute validation officielle, à propos d'événements censurés dans la presse ; elle montre des choses si ordinaires et si quotidiennes, ou si particulières, que personne ne les a enregistrées. De tels éléments, si on leur permet de survivre, donneront à ceux qui viendront après nous la possibilité de voir d'autres images et d'entendre d'autres voix que celles des gouvernements et des artistes « officiels » de notre temps²⁹⁴.

La photographie participe ainsi à l'élaboration d'un contre-discours, à la construction d'une mémoire alternative. Mais il s'agit bien d'une mémoire collective : c'est « notre » société, notre histoire. La production d'images est alors un moyen d'émancipation, de développement du pouvoir ou d'*empowerment* au sens premier du terme, dans un contexte de domination sociale.

Terry Dennett fait suite aux pratiques photographiques qu'il a développées avec d'autres dans les années 70 et 80 dans le cadre du Photography Workshop²⁹⁵. Ce

²⁹³ "historical imagination" Terry Dennett in David Bate et John Roberts, *Renegotiations: class, modernity and photography*, Op. Cit., pp. 22-25.

²⁹⁴ "I have proceeded as if I have been given a historical commission from a future government to produce visual material for a criminal trial against those who have presided over the despoliation and destruction of our society. [...] Such material constitutes a vivid historical counter-archive, for it often contains photographic images made outside the sanction of officialdom and of events censored from the press, and, perhaps more importantly, shows things so ordinary and everyday, or so unique, that no one else has recorded them. Such material if it can be made to survive will give those who follow us the possibility of seeing other images and hearing other voices than those of governments and 'official' artists of our day." Terry Dennett in David Bate et John Roberts, *Renegotiations: class, modernity and photography*, Op. Cit., p. 25.

²⁹⁵ Voir à ce sujet la thèse de Mathilde Bertrand, *Entre institutionnalisation artistique et invention d'une photographie indépendante politiquement radicale, Étude des pratiques, dispositifs et théories critiques*

mouvement promouvait différents usages des images (politiques, éducatifs, thérapeutiques) au sein des communautés locales sur le mode collaboratif et participatif. C'était aussi la philosophie du collectif féministe des Hackney Flashers, dont faisait partie Jo Spence. En résonance avec les travaux de l'History Workshop fondé par Raphael Samuel, le Photography Workshop encourageait la photographie militante mais aussi la production de documentaires sur l'histoire d'un quartier ou d'un groupe.

Avec *The Crisis Project* et avec le concept de « l'imagination historique », Terry Dennett met l'accent sur la dimension archivistique des images documentaires, autrement dit sur un militantisme mémoriel plus que sur un militantisme au présent. Il semble signaler une sorte d'abandon de la photographie documentaire comme l'instrument privilégié de la lutte immédiate : elle n'est plus perçue comme un moyen suffisant pour émouvoir, provoquer, convaincre de la nécessité de transformations sociales, comme pouvaient la concevoir les pionniers de la photographie sociale comme Jacob Riis aux États-Unis. Elle a néanmoins une nouvelle fonction, selon Terry Dennett :

De nombreux photographes ont abandonné le mode documentaire pour différentes formes mises en scène et fabriquées. Une grande partie de leurs travaux ont une vraie valeur expérimentale, mais c'est quasiment à coup sûr une erreur historique que d'abandonner complètement le mode documentaire. Les dilemmes que celui-ci rencontre en ce moment sont le signe non pas de son obsolescence, mais d'une mutation dans son rôle et sa fonction à ce moment précis de l'histoire. Plus tard, de telles images fonctionneront à nouveau comme des « scènes de crime », dans la tradition du document-preuve (au même titre que les assignations pour le paiement de la *poll tax* et les avis de fermeture d'hôpitaux), des preuves que l'expérience de la classe est toujours bien réelle²⁹⁶.

« L'imagination historique » qu'invoque Terry Dennett pour l'exploration photographique de l'expérience sociale n'est donc pas celle qui permettrait simplement de faire re-vivre au spectateur cette expérience de la façon la plus réaliste. Elle est aussi et surtout une vision, une projection dans le futur, un moyen de tracer une ligne continue entre passé, présent et futur. Elizabeth Edwards identifie un processus similaire

autour de la photographie en Angleterre de la fin des années cinquante à la fin des années quatre-vingt, Thèse, Université de Poitiers, soutenue le 22 novembre 2013.

²⁹⁶ "Many photographs have abandoned the documentary mode for various forms of staged and constructed photography. Much of this work is experimentally important, but it is almost certainly an historic mistake to give up the documentary mode altogether. Its current dilemmas signal not obsolescence, but a change of role and function at this point in history. In the future such images will again function as 'scenes of the crime', part of a tradition of documentary evidence (along with poll tax summonses and hospital closure notices) of the continuing realities of class experience." Terry Dennett in David Bate et John Roberts, *Renegotiations: class, modernity and photography*, Op. Cit., p. 25.

d'« imagination historique » dans le mouvement amateur des *photographic surveys* de la fin du XIX^e et du début du XX^e en Grande-Bretagne. « Les photographies étendaient la portée du temporel au-delà des relations entre le présent et le passé pour inclure aussi le futur, en créant une grille archivistique à travers laquelle on pouvait accéder au passé dans un futur imaginé. » Il ne s'agit donc pas tant d'imaginer le passé mais d'imaginer le futur, dans une conception extensive du temps : « le temps comme une relation indissoluble entre le passé historique, le présent, et les visibilitées futures²⁹⁷. »

En conclusion, l'exposition *Renegotiations* esquisse une histoire de l'écriture photographique des identités sociales : la photographie sociale a d'abord prétendu à une représentation objective de la condition sociale dans différents contextes historiques. Dans les années 1970 et 80, se sont ensuite développées en Grande-Bretagne des pratiques photographiques collaboratives par et pour les communautés locales qui utilisaient les images comme instruments directs de leur lutte. Au début des années 1990, un tournant subjectif est amorcé : la condition sociale est conçue surtout comme une expérience identitaire qui se vit à la croisée des autres expériences du genre, de la race ou du handicap. Le contexte personnel prend alors le pas sur des considérations collectives historiques ou locales. Cette inflexion s'accompagne d'un repli de la forme documentaire. Néanmoins, ce repli peut être dépassé pour opérer un retour à l'essentiel de l'acte photographique : les images documentaires en particulier sont des enregistrements, des actes mémoriaux, des connecteurs temporels. Elles sont plus largement des connecteurs sociaux.

²⁹⁷ “Photographs extended the reach of the temporal beyond relations between the present and the past to the future as well, creating an archival grid through which the past might be accessible in an imagined future.”; “time as an indissoluble relation between historical past, present, and future visibilities.” Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, *Op. Cit.*, p. 7.

Synthèse de la première partie

Le tournant des années 1990 est le moment où s'exacerbe la question identitaire en Grande-Bretagne. Margaret Thatcher a quitté le pouvoir, mais les conservateurs sont toujours en place et le consensus thatcherien reste la cible numéro un des artistes et photographes de la période. Paul Reas, dans *Flogging a Dead Horse*, fait la critique des instruments de reproduction de ce consensus que sont les *heritage centres* qui se sont multipliés en Grande-Bretagne dans la décennie précédente. L'histoire nationale, l'identité nationale qu'ils diffusent est par trop univoque et les dérives commerciales qu'on y observe ne favorisent pas, d'après lui, une véritable appropriation critique de l'histoire par le public de ces centres. Or la culture est une élaboration commune et permanente et non simplement un héritage. L'œuvre photographique de Paul Reas prend part à un vaste débat parmi les historiens et dans les médias qui montre que l'identité collective nationale, la mémoire et l'histoire, sont désormais perçus comme le lieu de luttes de pouvoirs. L'identité collective est un récit ; y prendre part est un enjeu.

Un tel relativisme culturel s'exprime aussi dans la demande d'une meilleure prise en compte de toute la diversité de la société britannique. L'exposition *Shocks to the System* incarne cette aspiration à davantage de pluralisme. La diversité des styles photographiques et des origines des artistes représentés constitue en soi une proposition radicale pour la période. Au-delà, c'est aussi un projet de société. L'exposition constitue une écriture photographique d'une nouvelle identité collective britannique plurielle et inclusive.

Par ailleurs, la lutte pour une plus grande visibilité dans la société et l'histoire britannique a déjà été prise en charge par de nombreux artistes noirs depuis les années 1980. Ces revendications se poursuivent dans les années 1990, mais ces années sont surtout le temps de la réflexion après celles du militantisme chez les photographes noirs. Tandis que les premiers fruits institutionnels de la lutte font leur apparition avec la création de Autograph - The Association of Black Photographers, certains photographes interrogent les notions mêmes de « *Black photography* » et de « *Black Britishness* ». Une certaine conscience émerge de ce que la lutte collective pour une meilleure représentation des Noirs s'est appuyée sur une forme d'essentialisme. Beaucoup de productions photographiques de la période s'attachent donc désormais à démontrer cet

essentialisme en s'intéressant tout particulièrement au corps dans de nombreux autoportraits et en s'inspirant de la psychanalyse pour aborder la question de l'identification individuelle. Exposées collectivement, ces images produisent alors un message anti-essentialiste. L'écriture photographique de l'identité collective noire atteint donc une phase très complexe où anti-essentialisme et stratégies institutionnelles entrent en tension. Certaines tentatives de dépassement de ces contradictions prennent la forme d'un virage internationaliste chez quelques artistes ou auteurs. Les concepts de diaspora noire, de nouvel internationalisme ou encore d'Atlantique Noire évacuent provisoirement la question de la « *Black Britishness* ». En d'autres termes, l'écriture photographique de l'identité collective noire semble s'écarter un temps du contexte culturel britannique.

La vision kaléidoscopique et plurielle de la société britannique qui s'impose dans les représentations photographiques de la période peut sembler révélatrice à première vue d'un changement de paradigme dans la culture de la Grande-Bretagne. Les classes sociales structurantes dans l'histoire et l'imaginaire du pays ont désormais cédé du terrain à d'autres catégories d'identification. Cependant, on ne peut conclure pour autant qu'elles ont disparu ou que la Grande-Bretagne serait devenue une société sans classes comme le souhaite John Major. Les images de Martin Parr dans *Signs of the Times: A Portrait of the Nation's Tastes* révèlent que, si beaucoup de Britanniques accèdent désormais à la propriété et à la consommation de masse, l'expression d'un statut social reste le motif principal de leurs efforts de décoration intérieure. Les photographies montrent qu'entre consumérisme individualiste et narcissisme, les sujets photographiés cherchent le plus souvent à se distinguer des autres. L'idée d'une identité nationale homogène de consommateurs de classe moyenne ne résiste donc pas à l'objectif de Martin Parr et à son attention aux détails. La question sociale, loin d'être évacuée, est au cœur du travail de Martin Parr.

Le recul de la question sociale s'enregistre néanmoins dans beaucoup de productions photographiques de la période. John Roberts avec l'exposition *Renegotiations: Class, Modernity and Photography* explore comment réinstaurer cette question, à la croisée des thématiques de race, de genre ou d'orientation sexuelle. C'est d'abord en prenant un tournant subjectif, comme celui observé dans le traitement des autres problématiques identitaires, autour, notamment, de Jo Spence. D'autres voies, comme l'allégorie ou la fiction, sont aussi envisagées, qui impliquent un retrait de la forme documentaire. Cette

forme photographique conserve néanmoins son utilité car elle peut engager un processus d'« imagination historique », c'est-à-dire générer un sentiment de collectif en connectant expérience passée, présente et future, ou sujets des photographies et spectateurs.

La photographie accompagne donc la dissolution des identités collectives modernes — nation, race, classe — qui se poursuit depuis les années 1980. Elle contribue à faire émerger à la fois la possibilité d'une identité collective plurielle pour la Grande-Bretagne et celle d'identités hybrides complexes pour les individus.

Deuxième partie

LA PHOTOGRAPHIE

« MIROIR MAGIQUE »

DE *COOL BRITANNIA*

1995 - 2000

Après la dissolution des identités observée depuis la fin des années 1980, la Grande-Bretagne connaît au milieu des années 1990 le retour d'une certaine idée de collectif sous le nom de *Cool Britannia* puis de *New Britain*. Ces deux termes constituent deux formes de réinvention de l'identité nationale britannique prises en charge par les médias et les acteurs politiques, en particulier le New Labour, parti travailliste rénové de Tony Blair. Il s'agit de créer un nouveau consensus après la période conservatrice qui a profondément divisé la société britannique. Quelles sont les bases de cette identité réinventée ? En quoi diffèrent-elles des modes traditionnels d'identification collective que sont nation, classe et ethnicité ? Il faut opérer un retour sur la genèse de *Cool Britannia* et sur sa récupération par le champ politique pour comprendre son impact durable et son inscription dans la *New Britain* qui émerge à la fin des années 90. *New Britain* est d'abord un slogan électoral, une marque, que le nouveau gouvernement travailliste s'applique à promouvoir avec tous les outils de la communication et du marketing ; mais l'expression en vient ensuite à désigner le changement de paradigme national et social qui semble prendre corps à mesure que la Grande-Bretagne sort de la récession et que cette nouvelle conception de l'identité collective se décline en politiques publiques, en particulier avec le multiculturalisme.

Une telle opération de réinvention de la Grande-Bretagne repose évidemment sur un certain nombre de représentations. Les promoteurs d'une *New Britain* en sont parfaitement avertis. Il faut cependant comparer ces représentations produites par les médias et les maîtres de la communication politique à celles qui émergent dans le champ de la culture artistique, visuelle et, en particulier, photographique. Comment le mouvement des Young British Artists (YBA) qui prospère au même moment entre-t-il en résonance avec ces nouvelles représentations ? Quelle est cette bannière « *British* » sous laquelle ils sont rassemblés ? Y a-t-il eu une « *Brit photography* » ? Ces questions nous amèneront à discuter précisément la contribution de la photographie à l'imagination collective de l'identité britannique à la fin des années 1990. À une période où la question identitaire devient centrale, voire obsessionnelle, où la nation britannique paraît prise d'un accès de narcissisme collectif, quelle est l'image que lui renvoient les productions photographiques ? Face à la mise en récit ou *story-telling* de l'identité britannique, la photographie peut opérer en miroir magique et produire une tout autre représentation comme dans l'œuvre de Martin Parr, *Think of England* (2000).

Enfin, la fin des années 90 est aussi l'âge d'or du multiculturalisme. Faisant suite à notre étude de l'institutionnalisation de la *Black photography*, nous verrons comment le multiculturalisme s'installe comme politique culturelle avec la multiplication des expositions « ethniques » comme *000zerozerozero: British Asian Cultural Provocation* (1999). Que signifie ce cloisonnement croissant de la culture visuelle? Qu'en disent les artistes? La critique des effets pervers du multiculturalisme, entre *tokenism* et balkanisation, amène dès 2000 à repenser les questions de représentation et d'identité collective. Une contre-proposition majeure concernant la photographie provient de Stuart Hall et Mark Sealy lorsqu'ils publient l'ouvrage *Different* (2000).

Chapitre 5

De *Cool Britannia* à *New Britain* : la Grande-Bretagne réinventée

1. La genèse de *Cool Britannia*

Cool Britannia désigne un mouvement culturel dans les années 1990, porté surtout par la musique pop-rock et l'art contemporain, mais aussi par la mode et le cinéma, et également un certain renouveau artistique qui se traduit par d'importants succès commerciaux et un rayonnement international de la Grande-Bretagne comparable à celui des *Swinging Sixties*. Si *Cool Britannia* est souvent associé aux premières années de pouvoir de Tony Blair, c'est-à-dire à la fin des années 90, il faut en réalité remonter au début de la décennie pour en trouver l'origine.

Dans le champ musical, plusieurs groupes de pop-rock dont Suede, Pulp et Blur ont dès 1992 formé un front britannique commun en opposition à l'invasion de la musique *grunge* venue des États-Unis incarnée entre autres par le groupe Nirvana de Seattle²⁹⁸. La rivalité entre Oasis et Blur qui se disputent la tête des *charts* (classements de ventes de disques) contribue ensuite à polariser l'attention sur la musique britannique ou *Britpop* : la tension est à son comble lorsque les deux groupes sortent chacun un *single* le même jour, affrontement que la presse musicale annonce comme « *The Battle of Britpop*²⁹⁹ ».

Parallèlement, dans le champ des arts visuels, un groupe d'artistes issus pour beaucoup de la section des beaux-arts de l'université de Goldsmiths³⁰⁰ se fait remarquer par des œuvres et des pratiques d'un genre nouveau. En 1988, à l'initiative de Damien Hirst³⁰¹, l'exposition *Freeze* a rassemblé les œuvres de seize étudiants de Goldsmiths dans un entrepôt du quartier des Docklands. Ces artistes ont en commun l'utilisation de matériaux nouveaux en arts plastiques et le recours à la performance. Par exemple,

²⁹⁸ John Harris, *The Last Party: Britpop, Blair and the Demise of English Rock*. Londres : Fourth Estate, 2003, pp. 79-80 ; Stuart Maconie, "Who Do You Think You Are Kidding, Mr Cobain?", *Select*, avril 1993, pp. 60-71.

²⁹⁹ Le 14 août 1995, le groupe Blur sort la chanson « Country House » et le groupe Oasis sort « Roll With It ». Blur l'emporte.

³⁰⁰ Goldsmiths College fait partie de l'University of London et est réputé pour sa section d'arts, mais aussi de *cultural studies*.

³⁰¹ La figure de l'artiste-commissaire d'exposition est aussi nouvelle à l'époque.

l'œuvre emblématique de Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), est constituée d'un cadavre de requin conservé dans du formol ; la sculpture de Marc Quinn, *Self* (1991), est un moulage de sa propre tête réalisé avec 4,5 litres de son sang congelé. Aux côtés de Sarah Lucas et Henry Bond entre autres, Damien Hirst incarne une renaissance de la scène artistique britannique qui peinait jusqu'ici à exister dans un monde de l'art contemporain encore largement dominé par les artistes américains. En 1991, la Serpentine Gallery de Londres prend acte de ce frémissement avec l'exposition *Broken English*³⁰². L'intérêt que le publicitaire et galeriste Charles Saatchi porte à ce groupe d'artistes au début des années 90 est déterminant. Il organise entre 1992 et 1996 une série de six expositions intitulées *Young British Art* qui contribuent à matérialiser ce courant artistique en une véritable école, une « école du scandale »³⁰³. Enfin, la vitalité de ceux que l'on appelle désormais les YBAs³⁰⁴ et leur esthétique de la provocation sont consacrés par l'exposition *Sensation* en 1997 à la Royal Academy of Arts³⁰⁵.

En une dizaine d'années à peine, une dynamique s'est donc créée autour des YBAs, grâce, d'abord, à des acteurs privés, puis aux institutions publiques. Les galeries ont joué un rôle crucial, en particulier celle de Charles Saatchi à St John's Wood dans le nord de Londres et le White Cube ouvert par Jay Jopling en 1993 sur Duke Street. Par ailleurs, la presse spécialisée participe de ce renouveau. Elle s'étoffe du magazine *Frieze* lancé en 1991, tandis que des titres plus anciens comme *Art Monthly* ou *Modern Painters* connaissent un rebond. Le caractère scandaleux des YBAs alimente de fait une multiplicité d'articles critiques et polémiques³⁰⁶. Notons enfin qu'à partir de l'année 1991, où un partenariat est signé avec la chaîne de télévision privée Channel Four, la remise du prix artistique Turner Prize devient un événement national très médiatisé³⁰⁷ : l'esprit de cette distinction créée en 1984 subit des modifications symboliques puisque le montant de la récompense est augmenté mais surtout une limite d'âge est ajoutée pour

³⁰² *Broken English*, Serpentine Gallery, 1^{er} août – 1^{er} septembre 1991.

³⁰³ Charlotte Gould, *Les Young British Artists, L'École du scandale*, thèse, Université Sorbonne Nouvelle, soutenue le 14 novembre 2003.

³⁰⁴ L'acronyme YBAs, parfois yBAs, date de 1996. Sa première occurrence est relevée dans Simon Ford, "Myth Making", *Art Monthly*, mars 1996.

³⁰⁵ Voir le catalogue de l'exposition: Adams Brooks (éd.), *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, Londres : Thames & Hudson in association with the Royal Academy of Arts, 1997.

³⁰⁶ Par exemple R. Garnett, "Young British Artists IV", *Art Monthly*, n° 187, 1995; M. Collings et B. Sewell, "Are Young British Artists nincompoops and frauds?", *Prospect*, n° 73, avril 2002, pp. 16-21; John Roberts, "Mad for it!: Philistinism, the everyday and new British art", *Third Text*, n° 35, été 1996, pp. 29-42.

³⁰⁷ Alwyn W. Turner, *A Classless Society, Britain in the 1990s*, Londres : Aurum, 2013, pp. 118-9.

les candidats, qui doivent désormais avoir moins de cinquante ans. Les YBAs sont donc tout désignés — Rachel Whiteread remporte le prix en 1993, et Damien Hirst, en 1995. Au-delà de ce nouvel engouement médiatique, c'est le signe que la jeunesse est le nouveau mot d'ordre.

Le milieu de la mode connaît un élan similaire dont témoigne la British Fashion Week dès 1994³⁰⁸. Vivienne Westwood, styliste de la mode punk des années 70, obtient une reconnaissance nationale, tandis que les jeunes designers Alexander McQueen, John Galiano et Stella McCartney sont consacrés en intégrant la haute couture française.

Enfin, on observe un renouveau semblable dans le milieu du cinéma avec une série de succès commerciaux dont les plus marquants sont *Four Weddings and A Funeral* (1994), *Brassed Off* (1996) et *The Full Monty* (1997). Ces films constituent une nouvelle vague de comédies sociales et une rupture avec les œuvres plus nostalgiques de l'*heritage cinema* des années 1980³⁰⁹. Une certaine nouveauté est aussi perceptible dans l'émergence de réalisateurs d'origine sud-asiatique qui signent aussi quelques succès comme *Wild West* (1992), *Bhaji on the Beach* (1993), *East is East* (1999). Citons enfin les premiers films de Danny Boyle, *Shallow Grave* (1994) et *Trainspotting* (1996), qui sont autant de succès commerciaux y compris à l'étranger.

Il faut souligner ici que la série de succès enregistrés par les films britanniques dans les années 1990 participe d'une relance économique plus générale dans le pays. La récession entamée en 1990 prend fin au cours de l'année 1993 et, à partir de là, la Grande-Bretagne connaît quinze années de fort dynamisme économique et de faible chômage qu'on ne peut ignorer dans une analyse du renouveau artistique et culturel et de l'optimisme collectif qui caractérise la deuxième moitié des années 90.

C'est pourtant seulement en 1996 qu'un nom est donné à ce phénomène avec la formule *Cool Britannia*. L'expression fait écho à *Rule Britannia*³¹⁰, chant patriotique britannique. Le jeu de mots date en réalité de 1967, où un groupe de musique psychédélique du nom de Bonzo Dog Doo Dah Band avait détourné les paroles de la

³⁰⁸ Notons qu'aujourd'hui l'appellation « *London Fashion Week* » prédomine dans les médias au détriment de « *British Fashion Week* », encore utilisée par le British Fashion Council qui l'organise.

³⁰⁹ Par exemple : *Chariots of Fire* (1981), *A Passage to India* (1985), *A Room with a View* (1985), ou *Howards End* (1992).

³¹⁰ Les paroles de *Rule Britannia* sont à l'origine un poème de James Thomson. Le refrain clame: « *Rule Britannia! Britannia rule the waves/Britons never, never, never shall be slaves* »

chanson³¹¹. Les médias reprennent l'expression en 1995³¹² après un article du *Sunday Times* intitulé « *Cool Britannia* ». En novembre 1996, *Time Magazine* décerne à la ville de Londres le titre de « *coolest city in the world* » et *Newsweek* répond « *Why London Rules*³¹³ ». En février 1997, le magazine *Vanity Fair* titre « *London Swings! Again!* » sur une photographie de couverture montrant le chanteur du groupe Oasis, Liam Gallagher, et l'actrice Patsy Kensit au lit sous une couette au motif Union Jack³¹⁴. *Cool Britannia* est donc une sorte de rengaine médiatique au milieu des années 1990 : le jeu de mots séduit et fait de bons titres³¹⁵. Comme tout phénomène de mode, néanmoins, l'expression finit par lasser. Sa récupération par Tony Blair, quoique brève, contribue à sa fin, comme le souligne *The Economist* dès 1998 : « [L'expression *Cool Britannia*] est apparue en 1967 avec le titre d'une chanson du groupe Bonzo Dog Doo Dah Band. En 1996, c'était devenu le nom d'un nouveau parfum de glace Ben and Jerry's et un gros titre en couverture du magazine *Newsweek*. Aujourd'hui, c'est la politique du gouvernement. Beaucoup de gens en ont déjà marre de l'expression *Cool Britannia*³¹⁶. »

2. Le nationalisme de *Cool Britannia*, un « rétro-centrisme » ?

La mode du *Cool Britannia* s'accompagne d'un recours fréquent au drapeau britannique dans des circonstances ou sur des supports jusqu'ici inenvisageables. Lorsqu'en août 1992, le chanteur Morrissey se drape dans l'Union Jack lors d'un concert à Finsbury Park (Londres) alors que sont projetées des images de *skinheads*, il fait scandale. L'utilisation de l'Union Jack est encore suspecte, et *a fortiori* avec de pareilles associations. C'est un symbole de l'impérialisme britannique et d'un nationalisme extrême, très prisé des militants du National Front. Quatre ans après, pourtant, la perception a changé. Le guitariste Noel Gallagher du groupe Oasis apparaît en concert à Manchester avec une guitare aux couleurs du Royaume-Uni³¹⁷. Gerri

³¹¹ "Cool Britannia / Britannia, you are cool / Take a trip! / Britons ever ever / Shall be hip", Bonzo Dog Doo-Dah Band, album *Gorilla*, 1967.

³¹² Waldemar Januszczak, "Cool Britannia", *The Sunday Times*, décembre 1995.

³¹³ Stryker McGuire, "London Reigns", *Newsweek*, 4 novembre 1996.

³¹⁴ David Kamp, "London Swings ! Again !", *Vanity Fair*, mars 1997.

³¹⁵ Voir le document "L'imagerie de *Cool Britannia*" en annexe p. 479.

³¹⁶ "It started life in 1967 as the title of a song by the 'Bonzo Dog Doo Dah Band'. By 1996 it had become a new flavour of Ben and Jerry's ice cream and the title on a *Newsweek* cover. Now it is government policy. Many people are already sick of the phrase 'Cool Britannia'." Anonyme, "Cool Britannia", *The Economist*, 12 mars 1998.

³¹⁷ Deux concerts au stade de Maine Road, Manchester les 27 et 28 avril 1996.

Halliwell, membre des Spice Girls, arbore pour la remise des Brit Awards de 1997 une minirobe sur laquelle est cousu l'Union Jack. Les poses en forme de *girl power* auxquelles sont abonnées les cinq chanteuses semblent alors se doubler d'un « *Brit power* ». Pour ne pas être en reste, le chanteur David Bowie apparaît à son tour sur la couverture de son album *Earthling* sorti en 1997 dans une redingote elle-aussi au motif Union Jack³¹⁸. Le drapeau britannique devient ainsi l'icône centrale dans l'imagerie de la nouvelle ère culturelle des années 1990, bien au-delà de la Britpop *stricto sensu* dont ne font partie ni les Spice Girls ni David Bowie.

Faut-il y voir une offensive nationaliste ? L'imagerie utilisée semble effectivement à première vue incarner la tonalité patriotique revendiquée par les groupes pop à l'encontre de la culture américaine. Toutefois, « la facilité et la rapidité avec laquelle la culture s'est approprié les drapeaux suggère que les craintes d'un nationalisme extrême qu'avaient exprimées la gauche auparavant étaient sans objet. Il y avait peu de contenu politique dans cette appropriation, qui n'était rien de plus qu'un écho des années du *Swinging London*³¹⁹ », suggère Alwyn Turner. Pour aller dans le même sens, notons que le phénomène persiste bien après la fin de *Cool Britannia*. Aujourd'hui encore, alors que la *Britpop* a disparu, que les YBAs atteignent la cinquantaine, l'Union Jack reste pour nombre d'adolescents dans le monde entier un symbole de *cool*, décliné sur de multiples accessoires de prêt à porter ou de décoration, valeur symbolique dont ne jouit aucun autre drapeau national à notre connaissance. Tout porte donc à penser que la mobilisation du drapeau britannique qu'on observe dans les années 90 constitue surtout une commodification de l'emblème national, c'est-à-dire son utilisation à des fins commerciales, plus qu'un véritable acte de ferveur patriotique.

Il n'en reste pas moins qu'avec les *Britpop*, *Brit Art* ou *British Film*, la dynamique retrouvée dans différents domaines artistiques au début des années 90 est associée à cette qualité « *Brit* ». L'adjectif raccourci, moins solennel que « *British* » évoque un chauvinisme informel, voire cool, plutôt qu'un nationalisme dur. Ce chauvinisme à l'œuvre dans le phénomène *Cool Britannia* est le signe que la Grande-Bretagne retrouve après des années de crise un certain optimisme, voire une certaine estime de soi. L'abondante imagerie de *Cool Britannia* et la frénésie médiatique et

³¹⁸ Exemples cités dans Alwyn W. Turner, *A Classless Society, Britain in the 1990s*, Op. Cit., p. 306.

³¹⁹ «The ease and speed of this cultural embrace of the flags suggested that earlier fears on the left of extreme nationalism had been misplaced. There was little political charge to this appropriation, merely another echo of the Swinging London years.” *Ibid.*, p. 307.

politique à s'emparer du terme font des années 90 un moment d'autosatisfaction rare dans l'histoire de la Grande-Bretagne et finalement assez peu britannique, diront certains. C'est un épisode de narcissisme collectif, pendant lequel le pays contemple sa propre réussite dans les miroirs que sont la presse nationale et internationale : le sentiment que la Grande-Bretagne est une nation spéciale est manifeste de cet élan narcissique.

L'étude plus précise du phénomène *Cool Britannia* et des articles qui l'entretiennent montre cependant que ce dont il est question n'est pas le réveil de la Grande-Bretagne, mais plus exactement celui de l'Angleterre, voire de Londres. Les artistes et les lieux du renouveau culturel sont en effet exclusivement anglais : la bataille entre Oasis et Blur est une bataille entre le nord et le sud... de l'Angleterre. Ainsi, malgré le recours abondant à l'Union Jack comme icône de *Cool Britannia*, le phénomène est très anglo-centré. Cette tendance à dire « *British* » quand en réalité on pense « *English* » a déjà été identifiée comme typique de la rhétorique de Margaret Thatcher puis de John Major. De ce point de vue, *Cool Britannia*, présenté dans les médias comme une rupture avec la période précédente, s'inscrit plutôt dans sa continuité. John Major ne s'y est d'ailleurs pas trompé, puisqu'il s'est empressé de récupérer à son compte les succès commerciaux des artistes concernés³²⁰.

Si le territoire imaginaire de *Cool Britannia* confond Angleterre et Royaume-Uni, il comporte en revanche une dimension multiculturelle. Les YBAs comptent quelques artistes noirs comme Chris Ofili ou Yinka Shonibare. La *Britpop* a fait un temps la place au groupe Echobelly dont la chanteuse Sonya Aurora Madan est née à Delhi. Le terme « *Asian Cool* » est alors employé comme une déclinaison de *Cool Britannia* en référence à des acteurs culturels comme le groupe de musique Asian Dub Foundation ou l'auteur de romans et de scénarii Hanif Kureishi. L'expression renvoie néanmoins au succès très médiatisé de quelques individus seulement, issus des minorités sud-asiatiques. « L'apologie de l'*Asian Cool* sert avant tout à glorifier ces personnes présentées comme des modèles d'intégration³²¹ » et semble relever davantage d'un multiculturalisme d'affichage [*token multiculturalism*]³²² sur lequel nous reviendrons.

³²⁰ Anthony Bevins, "Cool Britannia: Major claims the credit", *The Independent*, 12 novembre 1996.

³²¹ Olivier Esteves, *De l'invisibilité à l'islamophobie*, Op. Cit., pp. 182-3.

³²² *Ibid.* p. 178.

En réalité, *Cool Britannia*, qui puise abondamment dans les *Swinging Sixties* et exploite une veine nostalgique, reflète peu les évolutions de la société britannique depuis les années 60. D'après Kobena Mercer, l'imagerie et le langage de *Cool Britannia* sont « rétro-centrés ».

En vertu d'une synergie sans précédent (pour reprendre le jargon du marketing) entre [d]es éléments jusqu'ici distincts, le phénomène des YBAs a coïncidé avec d'autres courants de la culture populaire — la culture *lad*, le football, la *Britpop*. Tout cela a été reconditionné pour la consommation de masse et a été vendu comme une nouvelle version des *Swinging Sixties*. Bien que le mythe d'une répétition des années 1960 ait été inventé par deux journalistes américains, la version années 90, extrêmement rétro, s'est focalisée sur Londres comme centre créatif de toutes les tendances en musique, en mode, en art et en design. *Brand new, you're retro*³²³ [tendance, tu es rétro] pourrait-on dire, car c'était justement l'omniprésence de cet aspect rétrograde qui caractérisait la britannicité du *New British Art* dans cette période de frénésie où il est devenu populaire³²⁴.

C'est, d'après Mercer, une régression par rapport aux acquis des dix années précédentes pendant lesquelles le mouvement des *Black Arts* avait fait émerger la conscience d'une nation plurielle. Le retour du chauvinisme observé avec *Cool Britannia*, présenté comme une réponse à une forme d'impérialisme américain dans le milieu musical ou celui des arts visuels, est donc perçu par certains critiques comme une réaction contre le pluralisme en marche dans ces secteurs, entre autres depuis l'exposition *The Other Story* organisée par Rasheed Araeen. C'est l'analyse que fait Jean Fisher d'un

chauvinisme britannique fondé sur la race, qui, comme le refoulé, est revenu hanter les années 90 et le début des années 2000. Malgré une reconnaissance internationale, la dynamique acquise avec l'exposition *The Other Story* et le mouvement du *Black Art* a été submergée en moins de dix ans par les soi-disant Young British Artists (YBAs), qui étaient soutenus par un réseau très influent dont la galerie Saatchi, le White Cube, la Royal Academy, le British Council, le New Labour et la Tate Modern. On peut considérer que la rhétorique nationaliste de *Cool Britannia* qui accompagnait la promotion institutionnelle des YBAs était symptomatique d'un retour de bâton contre le cosmopolitisme politisé des diasporas et visait à réinstaurer une lignée d'artistes apolitiques, si ce n'est « britanniques

³²³ Kobena Mercer cite ici le titre d'une chanson du chanteur Tricky sur l'album *Maxinquaye* (1995).

³²⁴ "By virtue of an unprecedented synergy (to use marketingspeak) between these hitherto disparate elements, the yBa meshed with other strands in popular culture — laddism, football, *Britpop*. It was repackaged for mass consumption as a rerun of the Swinging Sixties. Notwithstanding the invention of the Sixties myth by two American journalists, the highly 'retro' Nineties version equally centred on London as the creative hub for trends in music, fashion, art and design. Brand new, you're retro, one might say, for it was precisely the all-pervasive retroneess that characterised the Britishness of New British Art in this much hyped moment of going overground." Koberna Mercer, "The retro-centric idiom of Cool Britannia" in "Ethnicity and Internationality, New British Art and Diaspora-based Blackness", *Third Text*, Vol. 13, n° 49, hiver 1999-2000, pp. 55-56.

blancs », au sujet de laquelle on citait Gilbert & George et leurs postures ultra-britanniques comme des précurseurs, en même temps qu'on valorisait de façon spécieuse la culture (blanche) *working-class*³²⁵.

Fisher considère encore que l'intégration de certains artistes noirs, comme Chris Ofili ou Yinka Shonibare, dans le mouvement des YBAs, au titre d'une diversité d'affichage, a eu pour effet de neutraliser ou de « dépolitiser » leurs œuvres. L'étude des photographes associés aux YBAs permettra de mettre cette conclusion en perspective. Les analyses de Jean Fisher éclairent néanmoins la question de la diffusion de l'onde *Cool Britannia* et de sa réception dans le monde culturel et artistique.

3. La brève récupération de *Cool Britannia* par le New Labour

Le moment où le phénomène *Cool Britannia* s'empare des médias britanniques correspond à l'intervalle entre l'élection de Tony Blair à la tête du parti travailliste en juillet 1994 et les élections générales de mai 1997, où il remporte une « victoire raz de marée », mettant fin à dix-huit années de gouvernements conservateurs. Après l'échec aux élections de 1992, une branche du parti travailliste animée par des militants jeunes, dont Tony Blair et Gordon Brown, veut faire évoluer le parti. Leur analyse de la défaite est que le parti n'a pas su offrir une vision de la société alternative au consensus thatcherien : il faut rassembler la gauche autour d'une nouvelle vision en accord avec les nouvelles dimensions de la société britannique à la fin du siècle. D'après eux, cela ne peut passer que par une modernisation du parti lui-même et notamment par l'abandon de l'article IV de ses statuts qui pose la propriété collective des moyens de production comme objectif ultime du parti. L'abandon de cet article est le signal que la lutte des classes n'est plus le principe déterminant de l'action du parti, comme elle l'a été à sa fondation : « dans toute la nation, toutes les classes, au-delà des frontières politiques, le parti travailliste est à nouveau capable de représenter tous les Britanniques. Nous sommes aujourd'hui la voix dominante en politique. Nous sommes

³²⁵ "British racially inscribed chauvinism, which, like the repressed, returned to haunt the 1990s and early 2000s. Despite international acclaim, in less than ten years the momentum gained by *The Other Story* and Black Arts Movement was submerged by the so-called Young *British Artists* (yBa), who were supported by an influential network that included Saatchi, White Cube, the Royal Academy, the British Council, New Labour and Tate Modern. One may speculate that the nationalist 'Cool Britannia' rhetoric that accompanied the institutional promotion of the yBas was symptomatic of a backlash against the politically inflected cosmopolitanism of the diasporas and an attempt to reassert an apolitical, if not overtly 'white' 'British' genealogy, in which the ultra-British postures of Gilbert & George were cited as precedents alongside a specious valorisation of (white) working-class culture." Jean Fisher, "The Other Story and The Past Imperfect", *Tate Papers*, *Op. Cit.*, p. 7.

de retour dans le camp de la vaste majorité... pour parler en son nom et contre les intérêts bien établis qui l'empêchent d'avancer³²⁶.»

Cette rupture symbolique s'accompagne d'un renouvellement des cadres du parti et de ses méthodes. Des figures plus jeunes sont mises en avant qui instaurent de véritables stratégies de communication politique. Le parti travailliste engage donc des réformes de fond mais aussi un changement d'image, un *rebranding* : plus de jeunesse, plus de dynamisme, plus d'optimisme et du consensus positif en lieu et place de la lutte sociale³²⁷.

L'occasion est trop belle de surfer sur la vague de *Cool Britannia* dont nous venons de montrer qu'elle s'articule précisément autour de ces thèmes. Tony Blair n'est évidemment pas le seul à avoir cette idée. John Major et quelques-uns de ses ministres font quelques tentatives de récupération³²⁸ mais, dans l'ensemble, l'équipe conservatrice est peu crédible sur le terrain de la culture populaire et s'attire les railleries de la presse et des artistes eux-mêmes. Tony Blair se pense plus à l'aise avec *Cool Britannia*, ne serait-ce que pour ses références aux années 1960 pendant lesquelles il était adolescent. Il met notamment en avant sa pratique de guitariste amateur et se fait photographier avec une Fender Stratocaster, guitare icône de la musique pop-rock.

Au-delà de son image personnelle, c'est aussi celle de son parti qu'il veut rendre plus moderne. Ainsi, la récupération de *Cool Britannia* par Tony Blair réside dans le parallèle qu'il trace entre la transformation du parti travailliste et le supposé renouveau culturel de la Grande-Bretagne. Par exemple, lors du congrès du parti de 1996, il lance « *Labour's coming home!* » en référence au refrain « *Football's Coming Home* » de la chanson « *Three Lions* », hymne de l'Euro de football 1996³²⁹, et emblème de la *Britpop* et de *Cool Britannia*.

En s'appropriant l'imagerie de cette renaissance culturelle, Blair tenta d'y associer son parti ; il y parvint dans une certaine mesure, mais ce fut au prix d'en retirer tout contenu politique significatif. Il était, cependant, parfaitement en accord avec son temps. La transformation du *Labour Party* en *New Labour* qu'il a conduite était d'un seul tenant avec

³²⁶ «Across the nation, across class, across political boundaries, the Labour Party is once again able to represent all the British people. We are the mainstream voice in politics today. Back on the side of the vast majority...to speak out for them and against the entrenched interests that hold them back.» Tony Blair, discours à la Labour Party Conference, Blackpool, 4 octobre 1994.

³²⁷ Voir Emmanuelle Avril, *Du Labour au New Labour de Tony Blair, le changement vu de l'intérieur*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 132-3.

³²⁸ Anthony Bevin, «Cool Britannia: Major claims the credit», *Op. Cit.*

³²⁹ « Three Lions », composée par Ian Broudie, chanteur du groupe The Lightning Seeds.

l'opération de marketing qui créa la *Britpop*, *Cool Britannia* et les Young British Artists, et fut tout aussi nocive pour la création artistique³³⁰.

Comme le souligne aussi Robin Brown,

l'histoire de *Cool Britannia* vient de la confusion rétrospective de deux processus. Il y eut d'abord *Cool Britannia* comme rengaine médiatique associée en particulier aux écrits de Stryker McGuire de *Newsweek* en 1996-97. Celle-ci est entrée en jeu dans l'argumentaire de modernité développé par le gouvernement Blair qui l'a exploitée (avec un objectif national, à mon avis) à travers des mises en scène comme lorsqu'il reçut au 10 Downing Street le groupe Oasis, mauvais garçons de la *Britpop* ou encore lorsqu'il nomma le dirigeant de leur maison de disques à un poste de conseiller du gouvernement. De façon prévisible, cet effort pour associer le gouvernement au *rock and roll* et à l'art moderne a provoqué un retour de bâton de la part des sceptiques mais aussi des artistes qui s'efforcèrent d'échapper à la récupération³³¹.

S'il y a bien une récupération, elle est de courte durée et prend fin quasiment dès la première année de gouvernement des travaillistes, tandis que les soutiens de Tony Blair dans le monde artistique lui tournent le dos³³². L'expression *Cool Britannia* disparaît par conséquent très rapidement du lexique gouvernemental. Après l'avoir reprise à son compte³³³, le nouveau secrétaire d'État à la Culture, aux Médias et aux Sports, Chris Smith, fait machine arrière dans son livre *Creative Britain* : « nous devrions rejeter l'expression erronée *Cool Britannia*, mais reconnaître et aider le monde de la musique d'aujourd'hui, non pas parce que cela pourrait rapporter des voix ou donner une bonne image du gouvernement, mais parce que c'est vital pour notre économie et pour le développement de l'excellence musicale³³⁴. » C'en est donc fini de

³³⁰ "In appropriating the imagery of the cultural renaissance, Blair tried to add a party dimension to it; he was to some extent successful in the endeavour, but only at the expense of stripping out any meaningful political content. He was, however, perfectly in tune with his times. His rebranding of the Labour Party as New Labour was of a piece with the marketing process that created Britpop, Cool Britannia and the Young British Artists, and was just as detrimental to creative thought." Alwyn W. Turner, *A Classless Society, Britain in the 1990s*, *Op. Cit.*, p. 133.

³³¹ "I think that the story of Cool Britannia come [sic] from the retrospective conflation of two developments. Firstly, Cool Britannia as a media narrative particularly associated with the writings of Stryker McGuire of *Newsweek* in 1996-97. This played into the narrative of modernity promoted by the Blair government who exploited it (I think for domestic purposes) through stunts like inviting Britpop bad boys Oasis to 10 Downing Street and appointing the head of their record label as a government advisor. Predictably this attempt to align the government with rock and roll and modern art created a backlash both from sceptics and from the efforts of artists to avoid cooptation." Robin Brown, "Was there a Cool Britannia Campaign?", 6 mai 2011 [En ligne] <http://pdnetworks.wordpress.com/2011/05/06/was-there-a-cool-britannia-campaign/>, consulté le 10 octobre 2013.

³³² Cameron Simpson, "Cool Britannia turns on Blair as musicians voice their disillusionment with Government, Pop goes PM's street cred", *Herald Scotland*, 12 mars 1998.

³³³ Chris Smith écrit « *Cool Britannia is here to stay* » dans un article paru le 15 juillet 1997 dans *The Times*, cité par Stuart Jeffries, "So how did he do?", *The Guardian*, 2 mai 2007.

³³⁴ "We should reject the flawed phrase Cool Britannia, but recognise and assist the modern world of music, not because it might win votes or make a Government look good, but because it is vitally

Cool Britannia ; mais si l'expression disparaît en tant que telle, nous allons voir que le territoire imaginaire qu'elle nommait est repris sous une autre étiquette, celle de *New Britain*, avec quelques inflexions.

4. *New Britain*

Après la rénovation du parti travailliste, Tony Blair fait de la rénovation de l'identité britannique son projet politique. Le corollaire de New Labour est *New Britain*, comme l'explicite le slogan « *New Labour, New Britain* » entendu pour la première fois au congrès du parti travailliste de 1994 : « Notre projet à nous, c'est le renouveau national, c'est de renouer avec l'engagement dans une nation, dans une communauté, afin de nous préparer et de subvenir à nos besoins dans le nouveau monde auquel nous sommes confrontés. [...] Notre parti : *New Labour*. Notre mission : *New Britain*. *New Labour. New Britain*³³⁵. »

Comme l'indique aussi le titre de la profession de foi qu'il publie en 1996 sous le titre *New Britain: My Vision of a Young Country*³³⁶, le projet politique de Tony Blair reprend l'esprit de *Cool Britannia* dans la mesure où il est fondé sur un discours de nouveauté, de jeunesse et de modernité. L'analyse textométrique d'un corpus de documents du New Labour et de discours de Tony Blair menée par le linguiste Norman Fairclough a montré la récurrence des termes « *new* », « *modernisation* » ou encore « *young* » dans la rhétorique blairienne³³⁷. Il s'agit bien de promotion puisque le premier gouvernement Blair s'entoure de spécialistes de la communication politique qui mettent en mots et en slogans cette nouvelle vision. Les rôles de Peter Mandelson puis d'Alastair Campbell ont été cruciaux à cet égard et ont marqué les esprits. Si la magie des gourous de la communication a largement contribué à l'élection de Tony Blair, elle devient vite sujet de raillerie et d'inquiétude. Ce « *new language* » et cette « *New Britain* » ne seraient-ils pas l'arbre qui cache la forêt d'une politique économique et

important for our economy and for the achievement of musical excellence." Chris Smith, *Creative Britain*, Londres : Faber and Faber, 1998.

³³⁵ "Ours is a project of national renewal, renewing our commitment as a nation, as a community of people in order to prepare and provide for ourselves in the new world we face. [...] Our party. New Labour. Our mission. New Britain. New Labour. New Britain." Tony Blair, discours au congrès du parti travailliste, Blackpool, 4 octobre 1994, [En ligne] <http://www.britishpoliticalspeech.org/speech-archive.htm?speech=200>, consulté le 6 mai 2011.

³³⁶ Tony Blair, *New Britain : My Vision of a Young Country*, Londres : Fourth Estate, 1996.

³³⁷ Norman Fairclough, *New Labour, New Language*, Londres : Routledge, 2000.

sociale qui diffère finalement peu de celle des conservateurs de l'équipe précédente ? Le procès de cette dérive communicationnelle est résumé ainsi par Norman Fairclough :

Le New Labour est engagé dans une « réinvention du gouvernement » qui en elle-même implique un plus grand rôle accordé au langage. D'une certaine façon, cela constitue une nouvelle forme de centralisation du pouvoir, calquée sur le modèle des grandes entreprises, qui inclut l'utilisation de techniques publicitaires pour contrôler l'opinion. Cela consiste en « un gouvernement par la manipulation des médias », mais aussi par ce que Blair a appelé « des expérimentations en démocratie », avec par exemple des « *focus groups* », des « jurys citoyens », qui permettent au gouvernement de déployer sa politique en incorporant dès le départ l'opinion publique³³⁸.

Il faut ajouter enfin le rôle des *think tanks* dans la production de la rhétorique politique dont DEMOS est un exemple influent.

5. *Britain*TM ou la fabrication du consensus blairien : « *branding* », « *spinning* » et « *storytelling* »

La tâche est confiée au *think tank* DEMOS de formuler le projet de rénovation de l'identité britannique. Il publie un rapport intitulé *Britain*TM, *Renewing our Identity* en 1997, soit peu après la victoire travailliste aux élections générales³³⁹. Le titre du rapport est une formulation provocante de l'idée que l'identité de la Grande-Bretagne peut être traitée comme une marque (*Britain TradeMark*) et faire l'objet d'une promotion active, à l'intérieur du pays comme à l'extérieur : c'est le « *branding* ». D'après l'auteur, Mark Leonard, l'image de la Grande-Bretagne peut et doit être remodelée ou « re-imaginée³⁴⁰ » selon les techniques éprouvées du marketing afin de restaurer confiance, optimisme, dynamisme économique et rayonnement international. Ce changement d'image passe par la diffusion de courts argumentaires, des « *stories* », qui valorisent différents aspects du pays. Le « *storytelling* » consiste alors à produire ces discours et à les diffuser.

³³⁸ "New Labour is involved in a 'reinvention of government' which in itself entails a greater salience for language. In part, this is a matter of a new form of control from the centre based upon business corporation models, including promotional means for managing consent. This involves 'government by media spin', but also what Blair has referred to as 'experiments in democracy' through for instance 'focus groups' and 'citizens' juries', which allow the Government to develop its policy in a way that incorporates public opinion from the start." Norman Fairclough, *Ibid.* Extrait publié dans le *Guardian*, 3 mars 2000.

³³⁹ Mark Leonard, *Britain*TM, *Renewing our Identity*, Londres : Demos, 1997.

³⁴⁰ "Re-imagining Britain", *Ibid.*, p. 69.

D'après Mark Leonard, l'écriture de l'identité nationale peut et doit être prise en charge par les institutions, mais il faut en outre que l'image ainsi imaginée ou « tissée » fasse consensus pour avoir plus de portée : « la priorité numéro un est de cultiver un consensus national³⁴¹ », souligne le rapport. Les « *stories* » mises en avant dans la définition de *New Britain* sont donc toutes conçues pour permettre l'adhésion de tous au-delà des clivages traditionnels de la société britannique. Le choix des thèmes centraux, qui sont la jeunesse, la créativité et la diversité, relève de cet objectif et de cette démarche.

La jeunesse et le renouveau sont l'idée centrale de *Britain*TM. Il s'agit de montrer que la Grande-Bretagne est une nation dynamique et créative. Elle est tournée vers l'avenir au lieu d'être arc-boutée sur son passé et ses réincarnations nostalgiques promues par les *heritage centres*. Mark Leonard identifie sept piliers historiques de la britannicité : les institutions, l'empire, l'industrie, la langue, la culture, la religion, et enfin le sport. En s'appuyant à la fois sur les travaux d'historiens comme Linda Colley et sur un sondage effectué auprès de la population britannique³⁴², Leonard démontre que ces piliers sont obsolètes. Les citoyens dont la vision de l'identité britannique est encore fondée sur ces piliers sont une minorité, qu'il disqualifie ainsi :

ils ont plus de 55 ans, sont de sexe masculin et ont un faible niveau de qualification³⁴³. Une bonne partie de leurs idées sur la Grande-Bretagne ont été forgées avant, pendant et juste après la guerre, et sont fondées sur la tradition, la hiérarchie, la déférence et la nostalgie d'une période où l'on avait des certitudes bien ancrées. Ils souscrivent à un discours plutôt traditionnel sur l'identité britannique — à des valeurs tournées vers le passé qui sont aujourd'hui en déclin³⁴⁴.

Leonard épingle particulièrement leur sentiment « patriotique exclusif », leur « hostilité envers les étrangers », leur attachement aux institutions traditionnelles, à la religion, et au territoire britannique. D'après lui, ces valeurs ne sont pas partagées par les plus jeunes et sont appelées à disparaître. « Étant donné son âge, cette partie de la population avec les valeurs qui sont les siennes est vouée à représenter une part de plus en plus

³⁴¹ «The first priority is to cultivate a national consensus.» *Ibid.*, p. 60.

³⁴² Roger Jowell (éds), *British Social Attitudes: the 13th Report*, Aldershot: Social and Community Planning Research and Dartmouth Publishing, 1996.

³⁴³ Mark Leonard se fonde sur l'enquête effectuée par Synergy Brand Values Ltd: *Insight 96: a Survey into Social Change*, Londres : BMRB, 1996.

³⁴⁴ «tend to be over 55, male and have few educational qualifications. Many of their conceptions of Britain were forged in the pre-war, war and immediate post-war era, and are rooted in tradition, hierarchy, deference and nostalgia for an era of fixed certainties. They subscribe to a fairly traditional story of British identity — values which look to the past and are now on the wane.» Mark Leonard, *Britain*TM, *Renewing our Identity*, Op. Cit., p. 26.

réduite de la société, et l'identité britannique à laquelle elle adhère deviendra moins pertinente³⁴⁵. »

En d'autres termes, l'obstacle principal au consensus et à l'élaboration d'une nouvelle identité britannique est un « fossé générationnel³⁴⁶ ». Le raisonnement de Mark Leonard que nous venons de restituer est donc parti d'une étude statistique croisant des critères d'âge, de genre et de niveau de qualification, mais sa conclusion ne retient que la question de l'âge et évacue la question sociale.

C'est une tendance générale du rapport *Britain*TM. Un comptage des occurrences du mot « *class* » dans l'ouvrage révèle en effet le peu de crédit accordé par l'auteur à cette notion. On trouve bien « *the class system* » (p. 37) ou « *working-class miners* » (p. 69), mais le reste des collocations fait plutôt de la classe sociale une notion négative : « *riven by class* » (p. 9), « *class-ridden society* » (p. 10), puis « *working-class racism* » (p. 26). Les autres usages du terme « *class* » sont révélateurs — « *world class companies* » (p. 11), « *world class management* », « *top-class salesmen* » (p. 64) — car ils indiquent à l'inverse une focalisation sur la concurrence acharnée que se livrent entreprises et individus dans l'économie de marché mondialisée. Cette brève analyse sémantique confirme que la question sociale est écartée de la rhétorique de DEMOS, *think tank* de gauche. L'auteur de *Britain*TM justifie cette désaffection par la prééminence de la question générationnelle.

En cela, l'ouvrage de Mark Leonard est emblématique de la stratégie du New Labour en 1997. En articulant sa démonstration sur un paradigme « obsolète / nouveau » ou encore « vieux / jeune », il discrédite les valeurs traditionnelles des conservateurs. Ce sont des valeurs de « vieux », en décalage avec les évolutions de la société britannique. Parallèlement, en évacuant la question sociale, il discrédite aussi par défaut la vieille garde du parti travailliste qui raisonne encore en termes de lutte des classes. Selon le nouveau paradigme proposé, les affrontements ne sont plus sociaux, ni idéologiques, ils sont purement générationnels. Tout le monde est donc libre d'adhérer à la nouvelle image de l'identité britannique ainsi proposée puisqu'elle transcende les

³⁴⁵ “Given their age, this section of the population and the values they hold are destined to represent an ever smaller proportion of the population and the British identity they espouse will become less relevant.” *Ibid.*, p. 28.

³⁴⁶ “The Generation Gap”, *Ibid.*, p. 26.

clivages sociaux ou idéologiques. C'est une vision quasi apolitique, une nouvelle voie de consensus, qu'Anthony Giddens formulera comme « la troisième voie »³⁴⁷.

Le deuxième axe de la nouvelle identité britannique retenu par Mark Leonard est la diversité ethnique. C'est une déclinaison du thème de « l'ouverture » par ailleurs appliqué au rayonnement international de la Grande-Bretagne. À l'intérieur du pays, « l'ouverture » consiste en la reconnaissance du pluralisme de la société britannique. L'auteur n'hésite pas à intituler le paragraphe consacré à cette idée « *United Colours of Britain* », en référence au slogan de la marque de vêtements italienne Benetton, dont les campagnes publicitaires conçues par le photographe Oliviero Toscani présentaient pour la première fois ensemble des modèles d'origines ethniques différentes. L'intitulé « *United Colours of Britain* » évoque aussi les États-Unis, mais Mark Leonard souligne d'emblée que la Grande-Bretagne n'est pas un creuset à l'américaine :

La Grande-Bretagne est une nation hybride — qui mélange constamment différents éléments pour faire quelque chose de nouveau. Ce n'est pas un *melting-pot* qui fait passer des groupes ethniques disparates dans un moule pour créer un ensemble conformiste, mais un pays qui prospère grâce à la diversité et l'utilise pour sans cesse se renouveler et se régénérer. (...) La Grande-Bretagne est le moins pur de tous les pays européens, elle est plus mélangée et mieux armée pour un monde qui génère en permanence de nouvelles formes hybrides³⁴⁸.

Le multiculturalisme est bien au cœur de l'identité de la *New Britain* que promeut Mark Leonard. Concrètement, la diversité ethnique du pays doit être mise en avant et célébrée : « Nous devrions [...] organiser des événements dans tout le pays, et faire participer tous les groupes ethniques de la Grande-Bretagne à l'organisation de festivals publics pour fêter l'hybridité du pays »³⁴⁹. Elle est plus généralement le point d'orgue de nombreux discours et politiques de la période 1997-2001.

³⁴⁷ Anthony Giddens, *The Third Way*, Cambridge: Polity, 1998.

³⁴⁸ "Britain is a hybrid nation — always mixing diverse elements together into something else. Not a melting pot that moulds disparate ethnicities into a conformist whole, but a country that thrives on diversity and uses it to constantly renew and re-energise itself. [...] Britain is the least pure of European countries, more mongrel and better prepared for a world that is continually generating new hybrid forms." Mark Leonard, 'Shaping our identity', *BritainTM, Renewing our Identity*, Op. Cit., p. 52.

³⁴⁹ "We should [...] organize events across the country, and involving all of Britain's ethnic groups in public festivals to celebrate Britain's hybridity." *Ibid.*, p. 67.

6. La célébration du multiculturalisme entre 1997 et 2000 : un « multiculturalisme sans classes » ?

En 1997, Jack Straw prend l'initiative très symbolique de revenir sur le meurtre du Stephen Lawrence, un jeune Noir assassiné à un arrêt de bus par un groupe de Blancs le 22 avril 1993. L'enquête a conduit à l'arrestation de cinq suspects mais à aucune condamnation. Le ministre de l'Intérieur demande au juge sir William MacPherson d'ouvrir une nouvelle enquête sur la façon dont la Metropolitan Police a travaillé. Le rapport MacPherson publié en 1999 conclut à un racisme institutionnel dans les services de la police et conduit Jack Straw à deux réformes : l'une en faveur de davantage de diversité dans la police prévoit le recrutement de personnes noires ou asiatiques. Il fait aussi voter un nouveau *Race Relations Act* en 2000 qui pénalise les faits de discrimination raciale dans tous les services publics³⁵⁰. La protection des droits des minorités mais aussi la promotion de la diversité sont donc à l'ordre du jour dès les premières années de mandat du gouvernement travailliste. Le but du gouvernement est « d'arriver à une société où chacun est respecté, quelle que soit sa race, sa couleur ou sa confession, et à une société qui célèbre sa richesse culturelle et sa diversité ethnique³⁵¹. » Dans le secteur de l'éducation, des initiatives sont prises dans ce sens : des écoles confessionnelles musulmanes jusqu'ici privées deviennent publiques tandis qu'une école publique sikh est créée. L'analyse par Pauline Schnapper des discours et des échanges lors de la discussion de ces lois à la Chambre des Communes montre qu'il y a globalement un consensus autour de cette idée de multiculturalisme. Dans le secteur artistique, les actions lancées depuis une dizaine d'années sont renforcées. Nous préciserons plus loin les déclinaisons du multiculturalisme dans le cadre institutionnel des arts visuels.

Le discours multiculturaliste qui imprègne la vie politique et publique culmine avec la publication en octobre 2000 du rapport Parekh³⁵² réalisé par le Runnymede

³⁵⁰ Pauline Schnapper, "Multiculturalism as a dimension of Britishness (1997-2001)", *British Political Parties and National Identity: A Changing Discourse 1997-2010*, Newcastle: Cambridge Scholars, 2013, pp. 78-85.

³⁵¹ Jack Straw, *House of Commons Parliamentary Debate*, Vol. 345, col.1203, 9 mars 2000, cité par Pauline Schnapper, *Ibid.*, p. 80.

³⁵² Le « rapport Parekh » est le fruit de deux années de travail d'une commission *The Commission on the Future of Multi-ethnic Britain* mandatée par le Runnymede Trust et constituée de 23 membres retenus pour leur engagement ou leurs publications sur les questions de discrimination raciale. Citons notamment Yasmin Alibhai-Brown, Stuart Hall, Andrew Marr, Herman Ouseley, Trevor Phillips. Bhikhu Parekh, président de la commission, est un universitaire, spécialiste de philosophie politique.

Trust³⁵³ et intitulé *The Future of Multi-Ethnic Britain*³⁵⁴. Celui-ci définit la Grande-Bretagne comme « à la fois une communauté de citoyens et une communauté de communautés, une société à la fois libérale et multiculturelle³⁵⁵. » Il propose, outre de lutter contre le racisme et les discriminations, de « repenser l'histoire nationale [*national story*] et l'identité nationale » car « une Grande-Bretagne réellement multiculturelle a besoin de se ré-imaginer d'urgence³⁵⁶. La Grande-Bretagne est en transition vers « une post-nation multiculturelle ». À ce titre, le futur de l'identité britannique ou de la « britannicité » [*Britishness*] réside dans une nouvelle définition, plus inclusive et moins centrée sur l'identité « anglaise » [*English*] dans laquelle ceux qui ne sont « pas blancs » ne peuvent pas se reconnaître. Le rapport Parekh ne rejette pas l'adjectif « britannique », comme de nombreuses critiques ont pu le prétendre dans les médias, mais propose que chacun puisse le décliner selon son propre sentiment d'appartenance et sans susciter d'hostilité à cette revendication de différence : « La Britannicité n'est pas le terme idéal, mais au moins il semble acceptable, surtout lorsqu'on lui accole un deuxième terme approprié — *Black British, Indian British, British Muslim*, etc³⁵⁷. » Il suggère en quelque sorte un recours à des identités à tirets [*hyphenated identities*] comme c'est l'usage aux États-Unis.

C'était aller trop loin malgré tout, pour une partie des observateurs et des acteurs politiques. À droite, les conservateurs et leur dirigeant William Hague s'emparent de cette question pour attaquer le gouvernement. À gauche, certains se dissocient de la partie du rapport qui a trait à la question de l'identité, même s'ils approuvent la plupart des recommandations concernant l'éducation, la justice, la police ou encore les arts. C'est notamment le cas de Jack Straw lui-même qui déclare : « Contrairement au Runnymede Trust, je suis persuadé qu'il y a un futur pour la Grande-Bretagne et un futur pour la britannicité. Je n'accepte pas les arguments de la droite nationaliste ou de la gauche libérale selon lesquels la Grande-Bretagne comme un tout cohérent serait "morte". Je suis fier d'être britannique et de ce que je considère comme le meilleur des

³⁵³ Le Runnymede Trust est un *think tank* consacré à la lutte contre la discrimination raciale en Grande-Bretagne.

³⁵⁴ Bhikhu Parekh, *The Future of Multi-Ethnic Britain: Report of the Commission on the Future of Multi-Ethnic Britain*, Londres : Runnymede Trust, 2000.

³⁵⁵ "both a community of citizens and community of communities, both a liberal and a multicultural society.", *Ibid.*, Préface, p.ix.

³⁵⁶ "a genuinely multicultural Britain urgently needs to re-imagine itself.", *Ibid.*, p.xiv

³⁵⁷ "Britishness is not ideal, but at least it appears acceptable, particularly when suitably qualified — Black British, Indian British, British Muslim, and so on." *Ibid.*, p. 38.

valeurs britanniques³⁵⁸. » Au même moment, Yasmin Alibhai-Brown, qui a été membre de la commission Parekh, publie *After Multiculturalism* qui met en garde contre les effets pervers du multiculturalisme, notamment l'accentuation de ce qui sépare les communautés aux dépens des projets collectifs, et le risque d'un retour de bâton de la part des Anglais blancs dont la culture est peu prise en compte³⁵⁹.

Même si l'on note dès la fin de l'année 2000 des divergences entre les partisans du multiculturalisme, le New Labour, et évidemment, les conservateurs, la fin des années 90 est globalement l'âge d'or du multiculturalisme. Après l'ère conservatrice où la britannicité semblait pour le moins étriquée, génératrice d'exclusion nationaliste, la *New Britain* de Tony Blair se veut au contraire plus ouverte et plurielle. Le multiculturalisme est central dans la rhétorique politique de la période aux côtés des thèmes de la jeunesse et de la créativité.

Soulignons encore une fois que ces deux axes que nous avons identifiés ne sont pas indépendants, mais peuvent être conçus comme formant un seul paradigme. L'injonction de la nouveauté, de la créativité et de la mobilité sociale, combinée à celle du multiculturalisme, constitue une nouvelle vision sociale en Grande-Bretagne : celle d'un « multiculturalisme sans classes ». « La promotion du multiculturalisme à une époque où l'on était en train d'abandonner le concept de classe a fait que l'inégalité était désormais presque exclusivement envisagée à travers le prisme de la race et de l'identité ethnique³⁶⁰ », analyse Owen Jones. Le journaliste cite la sociologue Gillian Evans qui montre que la vision sociale diffusée par le New Labour ne conçoit pas « l'existence d'une *working class* multiraciale » et « force les Blancs *working-class* à se définir comme un nouveau groupe ethnique avec sa propre culture³⁶¹ » voire à entrer en compétition avec les autres groupes ethniques. La distance moqueuse du regard porté sur les Blancs *working-class* dans de nombreuses productions culturelles devient une distance culturelle plus que sociale.

³⁵⁸ «Unlike the Runnymede Trust, I firmly believe that there is a future for Britain and a future for Britishness. I do not accept the arguments of those on the nationalist right or the liberal left that Britain as a cohesive whole is 'dead'. I am proud to be British — and of what I believe to be the best of British values.» Discours de Jack Straw lors du lancement officiel du rapport Parekh, le 11 octobre 2000.

³⁵⁹ Yasmin Alibhai-Brown, *After Multiculturalism*, Londres : Foreign Policy Centre, 2000.

³⁶⁰ «The promotion of multiculturalism in an era when the concept of class was being abandoned meant that inequality became almost exclusively understood through the prism of race and ethnic identity.» Owen Jones, *Chavs*, *Op. Cit.*, p. 102.

³⁶¹ «the existence of a multi-racial working-class [...] forced to think of themselves as a new ethnic group with their own distinctive culture.» *Ibid.*

Les notions de jeunesse, de nouveauté, de multiculturalisme, et surtout, le nouveau paradigme qu'elles forment ensemble sont donc l'environnement idéologique dans lequel les productions culturelles et photographiques des années 1994-2000 viennent s'inscrire et avec lequel elles dialoguent. L'étude qui va suivre s'intéresse donc tout particulièrement à cette relation et à ce dialogue, dans le but d'apporter un éclairage nouveau sur les œuvres déjà très commentées de quelques photographes associés aux YBAs et de Martin Parr.

Chapitre 6

Y a-t-il eu une « *Brit Photography* » ?

Les arts et la culture ont connu à partir du milieu des années 1990 l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes et un certain renouveau qui ont valu à la Grande-Bretagne sa renommée médiatique de *Cool Britannia*. En dépit des apparences, ce *Brit Cool* est un ensemble très disparate, qui n'a en commun que les succès commerciaux remportés, plutôt qu'un hypothétique message politique ou nationaliste. L'adjectif « *Brit* » employé à tout-va est une sorte de marque déposée et l'Union Jack abondamment mobilisé est devenu un logo. Par comparaison avec la génération précédente d'artistes, polarisée par son opposition au Thatcherisme, la production culturelle dominante pendant cette période est au contraire très peu politisée. Elle semble peu encline à faire des commentaires sur la société britannique, les classes sociales ou les questions d'identité. Cette tendance générale est-elle observable en photographie ? Des photographes ont-ils contribué à ce *Brit Cool* ?

1. Deux photographes parmi les YBAs : deux postures radicalement différentes concernant l'identification collective

Si les différents champs artistiques ont décliné la *Brit mania* en *Britpop*, *Brit Art* ou encore *Brit Film*, on ne trouve pas la trace d'une « *Brit Photography* » en tant que telle³⁶². Seuls deux photographes figurent dans les listes d'artistes associés au mouvement des Young British Artists : Yinka Shonibare qui se fait connaître en 1998 avec sa série intitulée *Diary of a Victorian Dandy* exposée dans cinquante stations du

³⁶² Signalons que l'appellation « *Young British Photographers* » n'aurait pas pu être utilisée comme une sorte de déclinaison des Young British Artists pour la simple raison qu'elle avait déjà été employée en 1975 par la Photographer's Gallery comme titre d'une exposition rassemblant une autre génération de photographes : John Wall, Valerie Wilmer, Brian Griffin, Chris Steele-Perkins, Paddy Summerfield, Larry Herman, Homer Sykes, John Webb, Ron McCormick, Neil Gulliver, Richard Wood, Simon Marsden, Mark Edwards, et Paul Hill. Voir le catalogue : Mark Edwards et Chris Steele-Perkins, *Young British Photographers*, Londres : Photographer's Gallery / Arts Council, 1975. Vingt ans après, ces Young British Photographers ne sont plus tout à fait jeunes. L'évocation préliminaire de cette exposition de 1975 est un rappel ironique des limites de l'étiquette « *young* ».

métro de Londres³⁶³ et Richard Billingham dont la série *Ray's A Laugh*³⁶⁴ fait partie de l'exposition *Sensation* en 1997.

Tous deux sont avant tout des plasticiens passés par les écoles d'art : Shonibare a fréquenté Goldsmiths comme la plupart des YBAs et Billingham, la section beaux-arts de l'université de Sunderland. Ce dernier déclare d'ailleurs avoir pris les photos qui constituent *Ray's A Laugh* dans le but d'en tirer ensuite des tableaux³⁶⁵. Les images de Shonibare sont, quant à elles, la trace photographique d'une performance de plusieurs jours pendant lesquels l'artiste nigéro-britannique a reconstitué dans un manoir du Herefordshire la vie dissolue d'un dandy qu'il incarne lui-même. Les photographies de cette performance s'inspirent des tableaux de la série de William Hogarth, *A Rake's Progress* (1733) et prennent place parmi d'autres réalisations plastiques de l'artiste comme « *Mr and Mrs Andrews without their Heads* » (1998) : dans cette installation grandeur nature, Yinka Shonibare a reconstitué la pose célèbre de ce couple de propriétaires terriens avec deux mannequins sans tête et reproduit leurs vêtements dans du tissu *batik* symbole du commerce à l'intérieur de l'Empire britannique. C'est donc bien en tant qu'artistes plasticiens que Billingham et Shonibare sont intégrés aux YBAs et non spécifiquement en tant que photographes. Une des caractéristiques de la nébuleuse YBA, qui explique en partie le scandale qu'elle déclenche, est justement qu'elle abolit les frontières entre les disciplines. Les artistes travaillent sur de multiples supports, pratiquent aussi bien la sculpture que la peinture, la vidéo ou la performance. Comme l'ont parfois déploré les critiques, ils s'autorisent à toucher à tout et développent un art surtout conceptuel dans lequel la maîtrise technique importe peu. La collection de Charles Saatchi comporte donc bien quelques œuvres photographiques, et le groupe informel des YBAs inclut bien quelques photographes, mais ils sont simplement intégrés dans le champ du *Brit Art* sans constituer de champ autonome.

La diffusion de la photographie et son institutionnalisation sont encore insuffisantes pour permettre à un tel champ d'émerger. Rappelons que les appellations *Brit Art* ou *Britpop* sont avant tout des slogans commerciaux, qui visent le grand public. Le succès des YBAs est populaire et médiatique, ce qui est assez inattendu d'ailleurs au regard des critiques souvent sévères que reçoivent ces artistes à leurs débuts.

³⁶³ Exposition produite par l'InIVA (Institute for International Visual Arts). Voir planche-contact en annexe p. 450.

³⁶⁴ Voir fiche et planche-contact en annexe p. 448-49.

³⁶⁵ Richard Billingham cité par Lynn Barber dans "Candid camera", *The Observer*, 28 mai 2000.

L'exposition *Sensation* (1997) à la Royal Academy of Arts attire un public nombreux ; le Turner Prize devient un événement national et la foule qui se presse à l'ouverture de la Tate Modern en 2000 confirme le nouvel engouement pour l'art contemporain chez les Britanniques. Un tel soutien publicitaire, médiatique et institutionnel n'a pas d'équivalent dans le champ de la photographie. L'idée d'une *Brit Photography* à la fin des années 1990 est donc nulle et non avenue.

En revanche, la photographie est bien entrée dans le champ de l'art contemporain. Les deux photographes que nous avons isolés parmi les YBAs sont en phase avec le phénomène par leur caractère subversif. Intéressons-nous à la série *Ray's A Laugh* de Richard Billingham. Ce sont des images de ses propres parents, Ray et Liz, prises entre 1990 et 1996 lorsque le photographe était étudiant et qu'il leur rendait visite dans la cité HLM de la banlieue de Birmingham où il a grandi³⁶⁶. Ce genre d'images, saisies dans la sphère intime de la famille, n'a pas traditionnellement sa place dans les galeries d'art. Ce ne sont pas non plus de véritables photos de famille puisqu'elles excluent la pose et la démarche valorisante généralement adoptées. Leur format, en outre, les disqualifierait pour des expositions de photographie documentaire professionnelle. En effet, Richard Billingham utilise les moyens à la disposition des photographes amateurs de l'époque : certaines de ses images sont prises avec un appareil Instamatic, voire parfois des appareils jetables, d'autres avec des films de piètre qualité, parfois périmés, que l'étudiant photographe achète avec son salaire de manutentionnaire dans un supermarché Kwiksave³⁶⁷. Les images de Richard Billingham sont donc une déclinaison photographique de la démarche typiquement YBA qui consiste à rechercher des matériaux nouveaux pour la pratique artistique et à se jouer des limites entre genres et disciplines³⁶⁸.

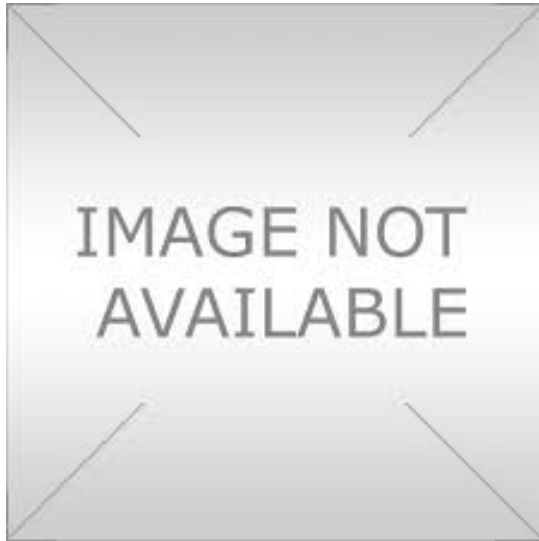
Par ailleurs, le regard que porte le photographe sur la classe populaire dont font partie ses parents est en rupture avec les poncifs de la photographie documentaire sociale : pas d'héroïsme ni de misérabilisme ici puisque, comme l'indique le titre de la série *Ray's A Laugh*, Ray, le père de Richard, est « marrant » : il est photographié dans les multiples postures induites par son alcoolisme, y compris dans des jeux douteux de « lancer de chat », mais ne suscite pas la pitié. Quelques images frappent même par la

³⁶⁶ La série *Ray's A Laugh* est montrée pour la première fois en 1994 dans le cadre de l'exposition *Who's Looking at the Family ?* à la Barbican Art Gallery (Londres) et est publiée dans: Richard Billingham, *Ray's A Laugh*, Zurich : Scalo, 1996.

³⁶⁷ Lynn Barber, "Candid camera", *The Observer*, Op. Cit.

³⁶⁸ Mark Sladen, "A family affair", *Frieze*, n° 28, mai 1996, pp. 49-50.

bonne humeur qu'elles dégagent, inscrivant Richard Billingham, comme l'ont souligné certains critiques, dans la lignée des photographes humanistes.



Richard Billingham, *Ray's A Laugh*, 1996

Ici, le photographe est l'observateur-participant par excellence puisqu'il enregistre les journées de sa propre famille, tandis que celle-ci semble ne remarquer ni sa présence ni celle de l'appareil photo. L'effet est celui d'une caméra cachée tant les images paraissent prises à l'insu des sujets photographiés. Le regard de Richard Billingham est plus qu'empathique, il est interne, direct, et semble ne porter aucun jugement, aucune revendication particulière. C'est un regard candide, pour traduire littéralement le terme de *candid camera*³⁶⁹. Une plongée dans le quotidien et l'intimité de cette famille blanche pauvre est donc offerte au regard des consommateurs de l'art contemporain, sans engagement particulier de la part du photographe et sans non plus qu'un engagement soit requis chez le spectateur.

C'est une forme d'aliénation de la part du photographe, considèrent certains critiques, puisqu'il ne prend pas parti et n'exprime aucune forme de solidarité avec les sujets photographiés. Pire, cette absence d'engagement revient à une exploitation pure et simple de la misère dans laquelle vivent ses parents, selon John Molyneux :

³⁶⁹ Lynn Barber, "Candid camera", *Op. Cit.*

S'agit-il, fondamentalement, d'une œuvre de solidarité et de compassion ou bien d'une œuvre d'exhibition et d'exploitation ? [...] c'est précisément la question posée par le travail de Billingham et par l'exposition dans son ensemble. [...] Personnellement, dans ce cas précis, je me suis prononcé contre. Je trouve que Billingham a humilié ses parents en donnant en pâture la vie des classes populaires au regard bourgeois, de la même façon que les malades mentaux de Bedlam étaient exhibés pour les bourgeois en visite au XVIII^e siècle. Pourrais-je me tromper et être injuste envers Billingham ? C'est possible — car la différence est ténue — mais je veux souligner que c'est l'œuvre qui me force à me prononcer, du moins le fait-elle implicitement, et en cela, elle est représentative de l'exposition *Sensation* dans son ensemble³⁷⁰.

Molyneux est rejoint dans son analyse par le critique Julian Stallabrass, qui voit une forme de voyeurisme dans l'intérêt pour les œuvres des YBAs de la part des critiques mais aussi d'un public *middle-class* nombreux, jusqu'ici peu amateur d'art contemporain³⁷¹. Le milieu populaire dont sont issus beaucoup des YBAs, la représentation des classes populaires donnée par certains d'entre eux, ainsi que leur rejet des conventions artistiques et théoriques suscitent une curiosité malsaine. D'après Stallabrass, cet engouement d'un public appartenant majoritairement à la classe moyenne aisée et éduquée relève d'une sorte de fétichisation de la culture *working class* qui ne repose que sur des clichés.

La polémique en termes de confrontation des classes sociales que provoquent les œuvres des YBAs est, selon Peter Schjeldhal, typiquement britannique. C'est la raison pour laquelle elle parle peu au public américain.

La précocité insolente de ce mouvement, dans ses adaptations théâtrales et anti-bourgeoises des conventions post-minimalistes, n'a jamais vraiment percé à New York, mais ce n'est pas à nous qu'il est destiné. Ces enjeux politiques sont locaux. Les YBAs provoquent et se délectent de l'anti-intellectualisme moqueur et réflexif de beaucoup de Britanniques, et ils font cause commune avec les mécontents, en faisant un doigt d'honneur aux convenances

³⁷⁰ "Is it, fundamentally, a work of solidarity and sympathy or a work of exposure and exploitation? [...] that is precisely the question posed by Billingham's work and the dominant question posed by the exhibition as a whole. [...] Personally, in this instance, I have decided against. I think Billingham has humiliated his parents by holding up working class life as an exhibit for the bourgeois gaze much as the inmates of Bedlam were exhibited to bourgeois visitors in the 18th century. Could I be wrong and doing Billingham an injustice? Certainly I could — the dividing line is a fine one — but what I want to stress is that the work forces me to make the decision, at least implicitly, and in this it is representative of the *Sensation* exhibition as a whole." John Molyneux, "State of the Art, A review of the *Sensation* exhibition at the Royal Academy of Arts, septembre-décembre 1997", *International Socialism*, 2:79, juillet 1998.

³⁷¹ Julian Stallabrass, *High Art Lite: British Art in the 1990s*, Londres : Verso, 1999.

de *l'establishment*. Cela donne une débauche spontanée de rage et de mépris, sans limites et drôle³⁷².

D'après Schjeldhal, les YBAs sont donc le pur produit de la société britannique et de ses tensions sociales.

Une intention politique est-elle pour autant patente dans les photographies de Richard Billingham ? Les identités collectives, sociales et nationales, sont-elles l'enjeu de *Ray's A Laugh* ? Voici la conclusion à laquelle John Molyneux arrive sur les YBAs dans leur ensemble, sur les raisons du scandale et sur ce qui force le spectateur à prendre parti devant leurs œuvres :

Pourquoi ? Pourquoi cette question surgit-elle face à cet ensemble d'œuvres d'art de façon plus insistante qu'elle ne le fait généralement en histoire de l'art ? Parce que le thème sous-jacent dans toutes les œuvres les plus marquantes de cette exposition, leur dénominateur commun, c'est l'aliénation — l'individu aliéné dans une société aliénée. C'est le revers de la médaille du culte thatcherien de *l'entrepreneur* des années 1980. C'est l'héroïne et la cocaïne dans les cités de Hackney (où bon nombre des YBAs viv(ai)ent et ont / avaient leurs ateliers). C'est la pauvreté, le chômage et un sentiment d'impuissance collective face à un pouvoir qui est devenu de plus en plus énorme et qui, au bout du compte, se révèle être le marché mondial. C'est une rébellion personnelle en l'absence de tout sentiment d'appartenance à un courant plus fort de changement social³⁷³.

John Molyneux, critique d'art trotskiste, fait ici le deuil d'un art engagé. D'après lui, il n'y a pas de sentiment collectif dans les œuvres des YBAs. Aucune identité collective n'est représentée, seulement des individus. C'est d'après lui une position caractéristique d'une nouvelle génération d'artistes de l'après-Thatcher. L'appellation Young British Artists serait donc trompeuse puisqu'elle rassemble artificiellement des artistes qui n'ont aucune intention collective. Ils sont désenchantés et ne voient d'intérêt à

³⁷² "That movement's impudent precocity, in theatrical, skewer-the-bourgeois adaptations of postminimalist conventions, has never made much headway in New York; but it isn't meant for us. Its politics are local. The YBAs both provoke and revel in the reflexive, mocking philistinism of many Brits, and they make common cause with the disaffected among them, flipping the bird to establishment proprieties. The effect is a come-as-you-are saturnalia of all-around, jolly rage and loathing." Peter Schjeldahl, "England Swings", *The New-Yorker*, 1^{er} mars 2004.

³⁷³ "Why? Why does this question arise in relation to this body of art more insistently than is generally the case in the history of art? Because the underlying theme of all the more striking works here, its common denominator is alienation — the alienated individual in an alienated society. This is the other side of the coin of the Thatcherite entrepreneurialism of the 1980s. It is smack and crack on estates in Hackney (where many of the YBAs live [d] and have/had their studios). It is poverty, the dole and a sense of collective powerlessness in the face of a power which has become more and more enormous and, in the last instance, turns out to be the world market'. It is personal rebellion in the absence of any felt connection to a wider force for social change." John Molyneux, "State of the Art, A review of the *Sensation* exhibition at the Royal Academy of Arts, septembre-décembre 1997", *Op. Cit.*

s'associer que par opportunisme individuel. La page est donc tournée sur l'engagement et la mobilisation qui caractérisait le milieu artistique des années 80.

S'il y a une revendication, elle est seulement d'ordre esthétique et artistique. Richard Billingham lui-même confirme cette position :

Lorsque j'ai montré mes photos de ma famille pour la première fois, je me suis aperçu que beaucoup de gens les trouvaient bien uniquement parce qu'ils regardaient la surface, sans voir la beauté qui était en-dessous. Et dès que j'ai commencé à exposer ces photos de ma famille, j'ai arrêté d'en prendre, parce que ce n'était plus possible. Si j'en venais à prendre des photos dans le but de les exposer, ce ne serait pas une bonne raison, parce que je ne serais plus poussé par la curiosité. Je me suis dit que si je pouvais me débarrasser du sujet et ne photographier que du rien — de sorte que les photos ne soient pas une trace du sujet mais seulement de la façon dont elles ont été prises —, alors cela prouverait que ce sont de bonnes photos et les gens les aimeraient pour les bonnes raisons³⁷⁴.

Richard Billingham se dissocie donc de l'interprétation politique qui fut parfois donnée de ses images et donne raison à John Molyneux. Il adopte une posture apolitique ou, du moins, une posture dans laquelle la question des identités collectives est évacuée ou dépassée.

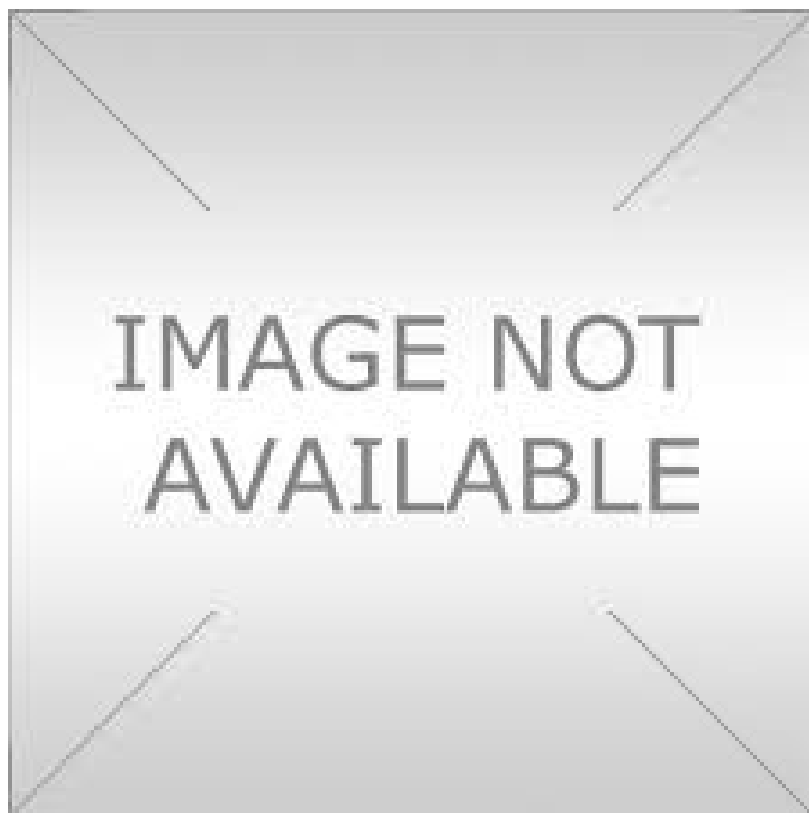
Les photographies de Yinka Shonibare relèvent d'une stratégie différente. Celles-ci sont provocatrices dans la mesure où elles détournent des icônes de la culture visuelle britannique pour produire une critique du colonialisme et de l'impérialisme. Elles consistent à revisiter l'histoire de l'art en insérant, dans des tableaux photographiés calqués sur des classiques de la peinture, un protagoniste noir (l'artiste lui-même) dans le rôle du dandy.

À cet égard, les images de Shonibare peuvent faire penser, comme l'a relevé Richard Hylton³⁷⁵, au destin exceptionnel d'Ignatius Sancho, esclave noir affranchi, homme de lettres, ami de Lawrence Sterne, qui est resté célèbre pour son engagement en faveur de l'abolition de l'esclavage et pour avoir été le premier homme noir à voter

³⁷⁴ "When I first showed my family pictures, I realised that a lot of people liked them just because they saw the surface, and they didn't see the beauty underneath. And as soon as I started showing the family photographs, I stopped taking them, because it was sort of over. If I was to start taking them with a view to exhibiting them, then that wouldn't be a good motive because I wouldn't be doing it out of curiosity any more. And I thought if I could strip all the subject away, and just photograph nothing — so they're not an index of the subject matter but just of how they were taken - then that would show that they are good photographs, and people would like them for the right reasons." Richard Billingham cité par Lynn Barber dans "Candid Camera", *Op. Cit.*

³⁷⁵ Richard Hylton, "Yinka Shonibare", *Third Text*, Volume 13, n° 46, 1999, p. 101.

en Grande-Bretagne³⁷⁶. La démarche de l'artiste serait alors une manière de revendiquer une plus grande visibilité pour quelques figures noires de l'histoire britannique ou pour les absents de l'histoire visuelle. Il s'agirait de reconstituer un « chapitre manquant³⁷⁷ » de l'histoire visuelle.



Yinka Shonibare, *Diary of a Victorian Dandy*, 17 hours, 1998

Cependant, la tonalité parodique des images, particulièrement évidente dans le jeu exagéré des figurants, confère une autre dimension à la série. Le sentiment d'incongruité ressenti par le spectateur, l'effet de surprise provoqué par la substitution d'un homme noir à la figure classique du dandy blanc sont des vecteurs puissants pour interroger le public sur l'ancrage culturel profond de certaines représentations. Shonibare place ainsi au cœur de l'image le propos des études postcoloniales qui reviennent sur les impensés de l'histoire, en rappelant par exemple que les rentes et le

³⁷⁶ Thomas Gainsborough a réalisé le portrait d'Ignatius Sancho en 1768 en même temps que celui du duc de Montagu qui l'employait comme domestique.

³⁷⁷ Nous empruntons le terme à Stuart Hall qui l'a employé dans son discours lors de l'ouverture des archives d'Autograph-ABP.

mode de vie de l'aristocratie britannique au XIX^e siècle reposaient en grande partie sur l'exploitation coloniale. On peut y voir une

ré-affirmation de la complexité et de l'étendue de l'exploitation coloniale, au-delà de la dépossession socioéconomique et de l'inhumanité bien documentée de la traite des esclaves. C'est ce qu'entreprend continuellement Shonibare à travers ses différents projets ; il explore la place de « l'autre » culturel à l'intérieur de la britannicité. En assemblant des éléments apparemment incongrus — que ce soient Britannia et le *batik* ou Shonibare lui-même jouant le rôle d'un dandy du XIX^e siècle au milieu d'un entourage blanc dans *Diary of a Victorian Dandy, 21 hours* (1998) — il rappelle la déclaration de Paul Gilroy selon laquelle « nous pourrions bien nous rendre compte que notre histoire n'est pas l'*autre* histoire après tout, mais *toute* l'histoire de l'Angleterre à l'époque moderne ». Ce procédé esthétique permet à l'œuvre de Shonibare de perturber les catégories ethniques essentialisées du noir et du blanc. Il met l'accent davantage sur les intersections et les transformations³⁷⁸.

Sur la forme, la performance et la photographie mise en scène sont de nouvelles pratiques en rupture avec les genres précédents. Le procédé du détournement et le caractère irrévérencieux des images de Yinka Shonibare rapprochent l'artiste des autres YBAs. Cependant, à l'inverse de la plupart des œuvres de ce groupe, on ne peut pas dire que les images de Yinka Shonibare soient apolitiques. Elles semblent néanmoins le devenir, par un phénomène d'attraction. La prime au scandale et au coup d'éclat accordée au *Brit Art* tend en effet à focaliser l'attention du public davantage sur le concept — ici le détournement — que sur le fond. La réflexion de Yinka Shonibare sur l'histoire collective, sur les processus de représentation et de mémorialisation, est diluée dans la vague sulfureuse qui porte l'ensemble des YBAs. En somme, le prix de la visibilité dont a bénéficié l'artiste au sein de ce phénomène médiatique est sans doute une réception superficielle de ses œuvres, voire un encouragement à en accentuer les effets les plus faciles dans ses productions suivantes.

Richard Billingham et Yinka Shonibare, deux artistes ayant utilisé la photographie et identifiés comme faisant partie des YBAs, ont donc bien surfé sur la

³⁷⁸ “re-emphasising the complexity and extent of colonial exploitation beyond socioeconomic displacement and the well-documented inhumanity of the slave trade. This is taken up by Shonibare in his engagement with the continuing project of exploring the position of the cultural ‘other’ within Britishness. By drawing the apparently incongruous elements together, whether they are Britannia and batik or Shonibare playing the Victorian dandy amongst his white, nineteenth century entourage in *Diary of a Victorian Dandy (21:00 hours)*, 1998, there is a re-invocation of Paul Gilroy’s assertion that ‘we may discover that our story is not the *other* story after all but *the* story of England in the modern world’. It is this aesthetic intervention that draws Shonibare’s work into a disruption of the essentialised ethnic positioning of black and white. It concerns itself more with their intersection and the processes.” Divya Tolia Kelly et Andy Morris, “Disruptive Aesthetics?”, *Third Text*, Volume 18, n° 2, 2004, p. 155.

vague du *Brit Art*. Leurs images ont toutes les caractéristiques d'un art subversif, irrévérencieux. Le premier privilégie une recherche esthétique et formelle, au prix d'un effacement du contenu social de ses images et d'un renoncement à toute expression d'une identité collective qui choquent le spectateur. Le second tente aussi de s'affranchir du « fardeau de la représentation » pour explorer, non pas l'identité noire en tant qu'identité essentialisée et à part, mais l'identité britannique, son histoire et son historiographie visuelle. En cela, il refuse la perspective multiculturaliste, même si elle a sans doute participé à son intégration dans le mouvement des YBAs, pour s'intéresser davantage aux influences réciproques et aux processus d'hybridation. Shonibare, comme Billingham, n'est donc pas tout à fait là où on l'attend. Néanmoins, il y a une différence majeure entre les stratégies des deux photographes, cruciale dans le cadre de notre problématique des identités collectives. Billingham s'affranchit de tout fardeau tandis que le Shonibare s'efforce d'élargir la notion de collectif au-delà de la question ethnique. Pour cette raison, on ne peut conclure à l'existence d'un noyau cohérent de *Brit Photography* autour de ces deux photographes au sein du *Brit Art*.

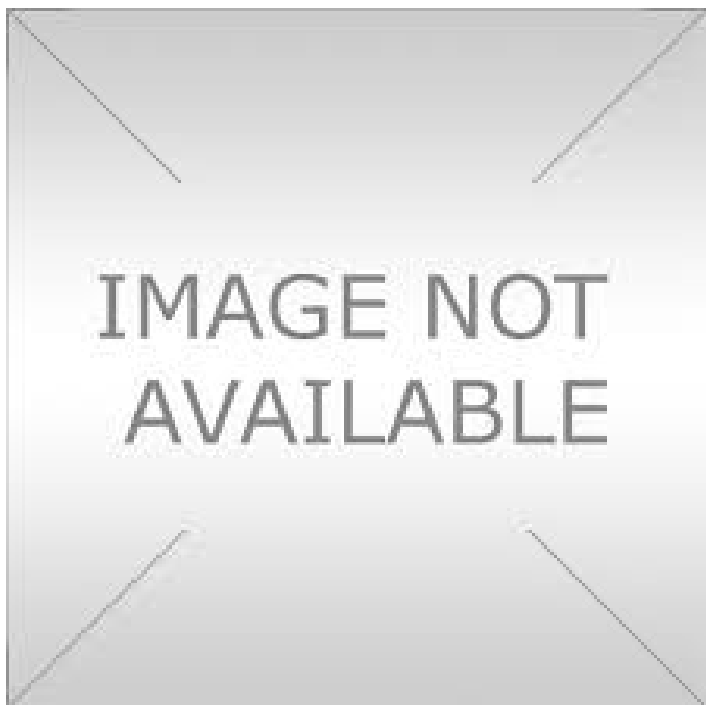
2. Elaine Constantine, photographe de mode, ambassadrice de *Cool Britannia* ?

D'autres photographes hors du groupe des YBAs peuvent en revanche être identifiés comme moteurs de ce moment de *cool* où *Brit* rime avec jeune, dynamique et créatif. Il faut les chercher du côté de la photographie de mode, que nous n'avons pas mentionnée jusqu'à présent. Nous faisons donc ici une exception pour évoquer les images d'Elaine Constantine³⁷⁹ qui figurent en bonne place dans les collections du Victoria and Albert Museum et dont la série *Mosh* a été incluse dans l'exposition *How We Are* (2007), au chapitre « *Reflections on a Strange Country, 1990-2007* ». Elaine Constantine ne fait pas partie des YBAs propulsés sur la scène internationale par Charles Saatchi. En revanche, ses images incarnent parfaitement l'idée d'une *New Britain*.

Celles-ci se caractérisent par le mouvement et l'énergie dégagés par des modèles très jeunes, par des couleurs vives et par une grande luminosité, même lorsque les images ont été réalisées à l'intérieur d'un *night-club* ou dans la station balnéaire de

³⁷⁹ Voir planche-contact p. 451.

Brighton où le ciel est pourtant souvent gris. Elaine Constantine produit une image de l'Angleterre en rupture avec les clichés du flegme et de la retenue britanniques. Dans la série *Mosh* en particulier, elle met en avant un esprit festif et collectif. Elle puise en cela très largement dans la culture *rave* qui s'est développée en Grande-Bretagne entre la fin des années 1980 et le milieu des années 1990³⁸⁰ et dans la renaissance des festivals à la même période dont Glastonbury est le plus emblématique³⁸¹.



Elaine Constantine, “Sweaty”, série *Mosh*, réalisée pour le magazine *The Face*, 1997

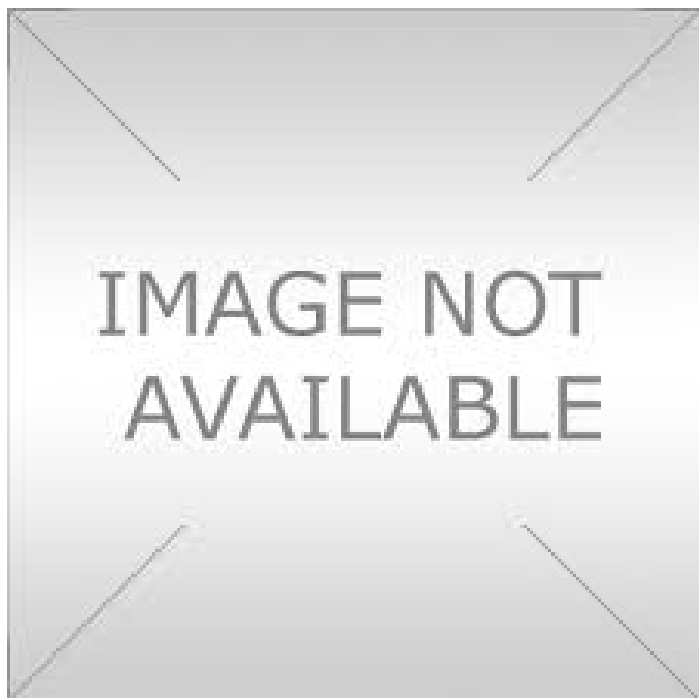
Il faut remonter aux années 1960 pour trouver pareilles scènes de liesse, associées à la musique et à la danse, notamment aux photographies des concerts des Beatles. Ce dernier rapprochement met en évidence combien les images d'Elaine Constantine sont en phase avec les référents de *Cool Britannia*. Tandis qu'elles expriment un certain culte de la jeunesse, leur parution dans les magazines dernière

³⁸⁰ Le Criminal Justice Bill de 1994 est généralement considéré comme le coup d'arrêt porté à la *rave culture*.

³⁸¹ Karine Chambeft, *Le Festival de Glastonbury (1970-1995)*, mémoire de Maîtrise, Université Lyon 2 sous la direction d'Andrée Shepherd, 1996.

tendance comme *The Face*³⁸² en font des emblèmes du dynamisme du secteur de la mode en Grande-Bretagne à la fin des années 1990, abondamment promu par le gouvernement de Tony Blair et son ministre de la Culture, des Médias et des Sports, Chris Smith, dont « *Creative Britain* » est le mantra³⁸³.

Examinons aussi l'image « *Sarf coastin'* » réalisée par Elaine Constantine à l'été 1997 pour un reportage de mode de dix pages dans *The Face*³⁸⁴.



Elaine Constantine, “Sarf Coastin’ ”, 1997, publiée dans *The Face*, décembre 1997

Hormis l'apparence de la jeune femme qui correspond aux canons de beauté attendus d'un *top model*, peu d'éléments dans l'image indiquent qu'il s'agit d'un cliché de mode. La jeune femme se tient sur un côté de l'image et laisse une large place au paysage de soleil couchant observé depuis une des célèbres jetées de Brighton. La composition de

³⁸² Le magazine *The Face*, créé en 1980 par Nick Logan, connaît son heure de gloire entre 1993 et 1999 sous la direction artistique de Lee Swillingham, avant de décliner puis de disparaître en 2004. Il sollicite pour ses pages mode de jeunes photographes comme Elaine Constantine et David LaChapelle, dont le style détonne avec les photos plus sophistiquées et sombres de la photographie de mode dominante à l'époque.

³⁸³ Voir notamment Chris Smith, Trevor Phillips, et Bridget McConnell, *Creative Futures : Culture, Identity and National Renewal*, Londres : Fabian Pamphlets, décembre 1997 et Chris Smith, *Creative Britain*, Londres : Faber and Faber, 1998.

³⁸⁴ Leo Benedictus, “Elaine Constantine's Best Shot”, *The Guardian*, 24 mai 2007.

l'image fait plutôt penser à la photo souvenir d'un touriste. En outre, le cadrage ne met pas particulièrement en avant le manteau que porte la jeune femme puisqu'il en occulte la forme et la longueur. Le vêtement, qu'on suppose malgré tout être une belle pièce de prêt-à-porter, est par ailleurs banalisé par la proximité périlleuse d'une barquette de frites au ketchup et de plusieurs mouettes. Enfin, la jeune femme ferme les yeux sous l'effet combiné du flash et de la peur des mouettes qui fondent sur la frite qu'elle leur tend. Les yeux fermés ne sont évidemment pas la norme en photographie de mode, pas plus que dans les photographies amateurs. Cette photo serait probablement, dans un autre contexte, considérée comme une photo ratée. Elaine Constantine recherche donc à la fois un « environnement plus naturel et plus vrai³⁸⁵ » pour ses images et une forme se rapprochant du documentaire, voire du vernaculaire, à l'inverse de la photographie de mode généralement posée, sophistiquée et réalisée en studio. Elle met en scène des « filles qui passent un bon moment à Brighton³⁸⁶ » plutôt que des vêtements. Autrement dit, elle fait la promotion d'une attitude et d'un style de vie plus que d'un simple style vestimentaire en opérant un transfert entre photo documentaire et mode³⁸⁷.

Ces images incarnent aussi un changement radical d'humeur par rapport à la photographie de mode contemporaine. Comme le souligne Val Williams, la tendance était plutôt à une « photographie du mécontentement » ou au style « *heroin chic* », mettant en scène des modèles « seuls, à la mine sombre, et inertes. Personne ne dansait, sauf ceux qui dansaient tout seuls. Les photos de mode d'Elaine Constantine des années 1990 ont explosé dans ce vide, et défié un style visuel qui semblait jusque-là inamovible³⁸⁸ ». Un parallèle peut être fait entre cette « explosion » et celle de la *Britpop* face à la culture *grunge* américaine. Plus généralement, c'est l'explosion d'un certain optimisme caractéristique de la deuxième partie des années 1990 en Grande-Bretagne que restituent les photos d'Elaine Constantine.

Enfin, soulignons que « *Sarf coastin'* », comme beaucoup des tableaux composés par Elaine Constantine, intègre ostensiblement des référents typiquement anglais. Le paysage de Brighton et le *fish and chips* sont des icônes de la culture

³⁸⁵ "I was trying to represent a more natural, real environment." Elaine Constantine citée dans *Ibid.*

³⁸⁶ "girls enjoying a day out in Brighton" *Ibid.*

³⁸⁷ Voir l'analyse de Julie Morere, "The Impetuous Englishness of Elaine Constantine's Fashion Photography (90s-2000s)", *E-Crini*, n° 5, 2013.

³⁸⁸ "alone, disaffected, almost inert. No one was dancing, except those who danced alone. Elaine Constantine's 1990s fashion photography exploded into this vacuum, challenging a visual idiom which, until then, had seemed to be unchallengable." Val Williams, "Dancing in the Dark: Elaine Constantine's Tea Dance", <http://zoftware.free.fr/sites/Galerie213/dossier/constantine.htm>, consulté le 10 janvier 2013.

anglaise que l'on retrouve dans de multiples productions photographiques dont celles de Martin Parr. Leur insertion dans des scènes où les sujets sont hilares, dansent ou chahutent, les dépouille cependant de toute dimension nostalgique et les transforme presque en objets cool, si ce n'est glamour. La photographe opère donc une sorte de renversement de perspective. Il n'est pas question de se défaire d'un environnement « *British* » bien présent, mais de se l'approprier autrement, de le réinventer, en somme.

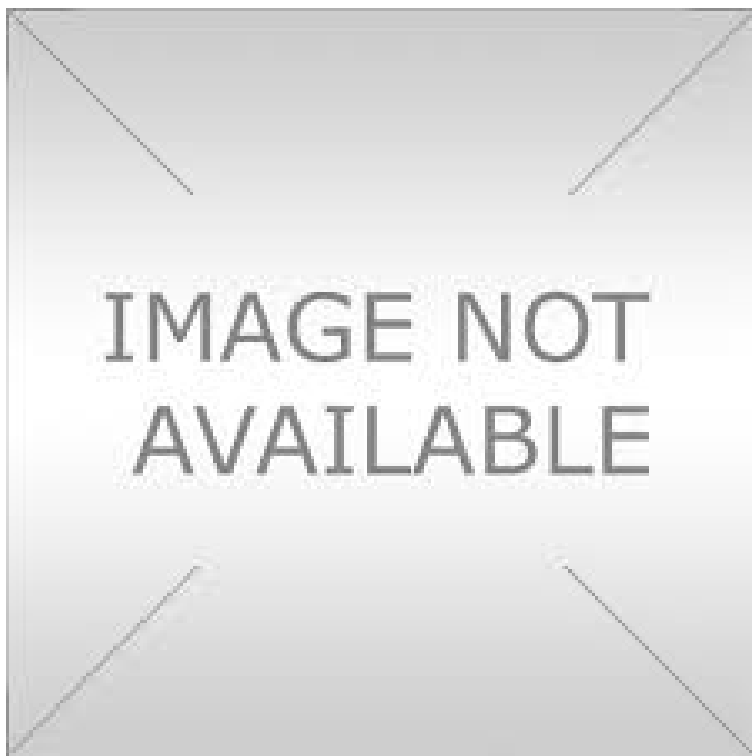
En cela, Elaine Constantine est une bonne ambassadrice de *Cool Britannia*. Elle participe avec ses images à l'opération de « *re-packaging* » [re-conditionnement] mise en œuvre sous le nom de *New Britain*. On note d'ailleurs que ses images figurent dans l'exposition de 1998 « *Look at Me: Fashion and Photography in Britain: 1960 to present* » conçue par Val Williams et Brett Rogers pour le compte du British Council et montrée dans de nombreux pays avant une dernière étape à la Milton Keynes Gallery en Angleterre³⁸⁹. Le texte de présentation de l'exposition est typique de la rhétorique de *Cool Britannia* : « Les visiteurs peuvent se faire une nouvelle idée de la mode et de la photographie entre les *Swinging Sixties* et les *Cool Nineties*. Quoique distante de trente ans, ces deux décennies ont beaucoup de points communs — on retrouve dans les deux la fascination actuelle pour la fusion de la mode, du design, de la musique, du cinéma et de l'art³⁹⁰. » Cette exposition du British Council s'inscrit parfaitement dans la campagne de promotion d'une nouvelle identité britannique, d'un *re-branding* de la nation à l'intention de ses partenaires internationaux mais aussi de sa propre population. Les images d'Elaine Constantine sont alors les instruments de cette nouvelle « identité compétitive³⁹¹. »

En guise de transition, il suffit d'observer la photographie suivante de Martin Parr, prise dans des circonstances très semblables à celles de « *Sarf Coastin'* » pour constater que la vision insouciante et optimiste d'Elaine Constantine n'est pas partagée par tous les photographes en Grande-Bretagne.

³⁸⁹ Catalogue de l'exposition: Val Williams, *Look at Me: Fashion and Photography in Britain 1960-1997: a Touring Exhibition*, Londres : British Council, 1998.

³⁹⁰ «Visitors can re-examine fashion and photography from the Swinging Sixties to the Cool Nineties. Although separated by thirty years, these decades have many similarities — the current fascination with the fusion of fashion, design, music, film and art recurs in both.» Communiqué de presse pour l'exposition *Look at Me: Fashion and Photography in Britain 1960-1997* du 14 juillet au 2 septembre 2001, Milton Keynes Gallery. <http://www.mkgallery.org/pressfiles/pressreleases/33/lookatme.pdf>, consulté le 18 février 2014.

³⁹¹ Simon Hanolt, *Competitive Identity: the New Brand Management for Nations, Cities and Regions*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

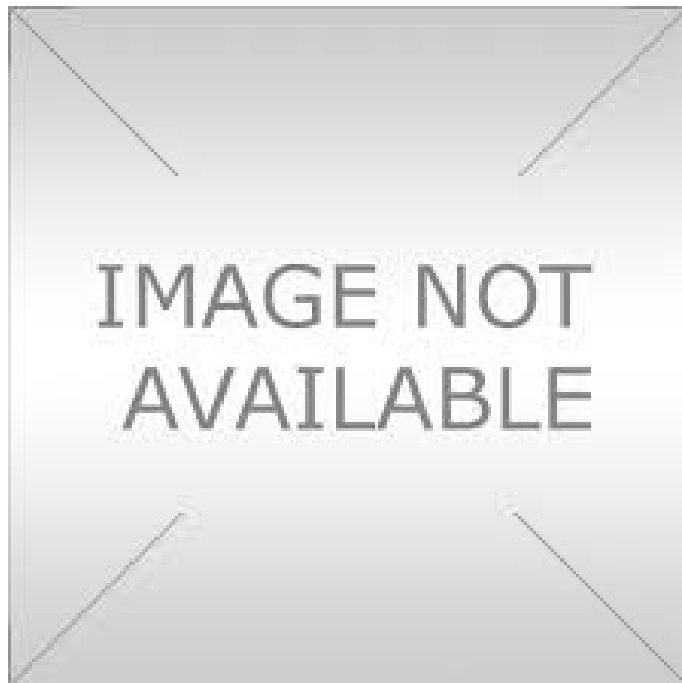


Martin Parr, *Think of England*, 2000, pp. 112-3 (West Bay)

Chapitre 7

L'envers du *Cool* selon Martin Parr

Le temps est au beau fixe aussi dans les images de Martin Parr, mais l'Angleterre de *Think of England*³⁹² est loin d'être cool. C'est même l'envers du *cool*, « l'antidote », selon le terme de Martin Parr. Le livre paraît en 2000, après la diffusion en mai 1999 d'un documentaire réalisé par le photographe pour la série *Modern Times* de la chaîne de télévision BBC 2 dans lequel il interroge les Anglais sur leur sentiment d'anglicité. Le livre de photographies ne comporte pas de texte, si ce n'est, à la fin, la liste des lieux où ont été prises les images entre 1995 et 2000. L'impression pleine page choisie par le photographe, sans page de garde et sans transitions, donne un effet de saturation et le sentiment d'avoir en main un catalogue plutôt qu'un beau livre de photographies. Le titre *Think of England* et le nom du photographe ne figurent d'ailleurs pas sur la couverture³⁹³.



Couverture du livre Martin Parr, *Think of England*, 2000

³⁹² Martin Parr, *Think of England*, Londres : Phaidon, 2000. Voir fiche et planche-contact pp. 458-59.

³⁹³ L'éditeur y a vu sans doute un problème puisque les éditions suivantes seront agrémentées d'une étiquette rouge amovible donnant le titre et le nom du photographe.

L'ensemble du projet est assez mal accueilli par la critique. Le documentaire de la BBC2 est épinglé dans *The Independent on Sunday* pour ses « relents de condescendance ». Il « ne nous avance pas sur la définition de l'anglicité³⁹⁴ » et ne fait que « nous faire regretter d'être anglais » déplore Brian Viner. Quelques articles dans la presse s'intéressent poliment à cette dernière production de Martin Parr, désormais très en vue dans le milieu de la photographie, mais se contentent pour la plupart de reprendre les commentaires habituels sur le *kitsch*, la dérision ou encore le *Little Englandism* déjà publiés au sujet de ses oeuvres précédentes comme *Signs of the Times*. Dans le monde universitaire, *Think of England* ne suscite pas d'intérêt particulier. Val Williams qui écrit un long essai sur Martin Parr dans l'ouvrage rétrospectif qui paraîtra en 2002 ne fait que mentionner l'ouvrage. Elle suggère simplement que « sa réception sans enthousiasme par la critique » semble indiquer que Martin Parr a atteint ses limites dans le genre documentaire et se tourne désormais avantageusement vers d'autres pratiques comme l'autoportrait ou la collection. Bref, le sentiment qui domine, c'est que Martin Parr est peu inspiré dans *Think of England* : il poserait les mêmes questions, avec les mêmes procédés depuis un certain temps.

Pourtant, les temps ont changé. En l'an 2000, si Martin Parr dialogue, ce n'est pas avec l'Angleterre de Margaret Thatcher ni celle de John Major, mais bien avec celle de Tony Blair. Or aucun critique ne s'interroge réellement sur la portée de ses images au moment précis où le New Labour clame l'avènement d'une « *New Britain* ». Il y a sans doute une certaine paresse de la part des critiques à se saisir de motifs connus, à produire les mêmes analyses et à conclure un peu vite que c'est le photographe qui ne se renouvelle pas. Il y a aussi peut-être un effet pervers de la présence répétée de Martin Parr dans les médias qui contribue à une forme d'étiquetage et invite peu à porter un regard neuf sur son nouveau projet. Toutefois, nous suggérons que c'est peut-être aussi un certain manque de recul, voire une omerta médiatique sur le nouveau paradigme blairien alors en pleine exposition qui a empêché que toute analyse de *Think of England* soit produite en relation avec ce contexte.

Nous proposons donc d'étudier *Think of England* au prisme des trois thèmes promus à l'époque comme les trois piliers de la *New Britain*, qui sont la jeunesse, la créativité et l'ouverture déclinée en multiculturalisme à l'intérieur du pays. Dès lors,

³⁹⁴ “a whiff of condescension”; “edged us no closer to a definition of Englishness”, Brian Viner, “It makes you sad to be English.”, *The Independent on Sunday*, 2 mai 1999.

Martin Parr se fait rabat-joie dans le contexte de l'optimisme triomphant de la fin des années 1990 et *Think of England* peut se lire comme un certain *backlash* photographique. Pour reprendre la métaphore de la photographie miroir, la photographie devient alors un miroir magique. Martin Parr fait œuvre de désenchantement. Il démonte la fable racontée depuis *Cool Britannia* pour faire surgir une autre vision, l'inverse du *cool* ou l'envers du *cool*. Il souligne les écarts entre l'identité fabriquée à grand renfort de techniques de *marketing* et la banalité du réel. Il fait surgir les dissonances, en juxtaposant différentes images. Nous insistons pour cette raison sur l'importance de prendre en compte *Think of England* comme un tout et de regarder le livre dans son ensemble. Martin Parr, sans doute propriétaire de la plus grande collection de livres de photographies au monde, est de ceux qui accordent la plus grande attention à l'objet-livre et aux possibilités qu'il offre. Nous allons donc voir comment Martin Parr donne une réalité aux craintes prémonitoires que Mark Leonard exprimait dans *BritainTM, Renewing our Identity* : le risque, si l'identité promue ne correspond pas à la réalité, est que « les dissonances deviennent aussi visibles que l'identité elle-même³⁹⁵. »

Dissonances

Commençons tout d'abord par quelques dissonances territoriales. À l'injonction gouvernementale d'une *New Britain*, Martin Parr répond *Think of England* ! Il reprend ici une expression humoristique, parfois entendue sous la forme plus longue : « *Lie back and think of England* ! » [Allonge-toi et pense à l'Angleterre] voire « *Close your eyes and think of England* ! » [Ferme les yeux et pense à l'Angleterre]. Elle est employée pour suggérer à quelqu'un de supporter un moment désagréable en pensant à des choses plus plaisantes. L'origine de l'expression n'est pas avérée, mais elle est souvent présentée comme une vieille consigne victorienne destinée aux femmes quant à l'attitude à adopter pendant leur « corvée conjugale ». L'utilisation de ce titre par Martin Parr pour un recueil d'images évoque donc une sorte de mauvaise passe pour le pays, qu'il s'agirait de traverser en se réfugiant dans la vision d'une Angleterre mythique. Or le pays en question est bien l'Angleterre et non la Grande-Bretagne. La

³⁹⁵ “the dissonances become as visible as identity itself.”, Mark Leonard, “Shaping our identity”, *BritainTM, Renewing our Identity*, Op. Cit., p. 40.

liste qui figure à la fin du livre recense une cinquantaine de lieux photographiés, tous situés en Angleterre. Comme le souligne Blake Morrisson,

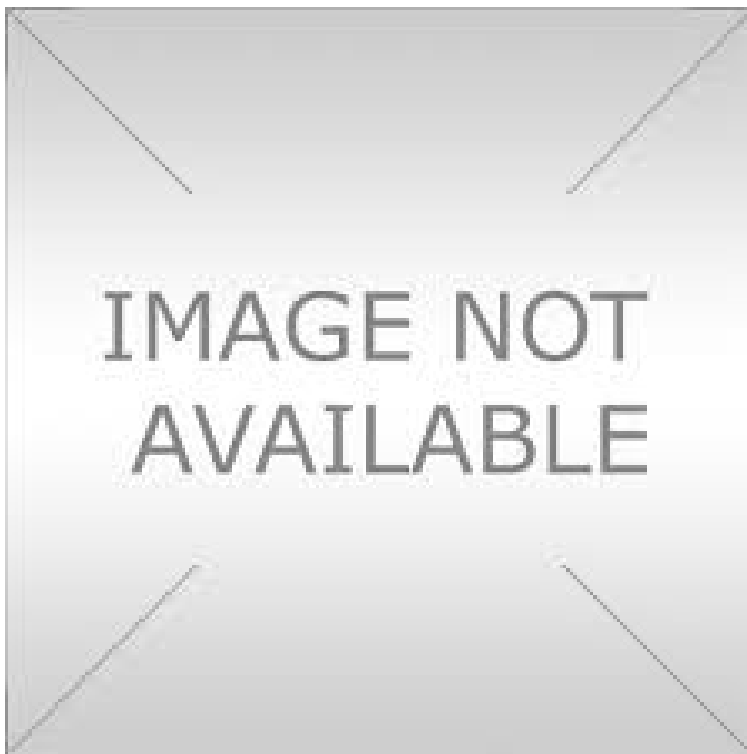
pas un seul des clichés ne s'égare au-delà des frontières [anglaises]. Cela semble justifié, en même temps, puisque la notion de « Grande-Bretagne » fait moins de sens que par le passé — et la nation aussi. Les Écossais et les Gallois se sont rarement sentis britanniques, et la dévolution a effectivement évacué le terme. On ne le rencontre plus que dans les discours des éleveurs de porcs, des protestants d'Irlande du Nord et des lobbys anti-européens. C'est un changement majeur. Il y a dix ans, ceux d'entre nous qui vivent entre la Cumbrie et la Cornouailles pensaient que c'était plus poli ou politiquement correct de se dire « britannique », comme si c'était se rendre coupable de chauvinisme que d'utiliser l'adjectif « anglais ». Aujourd'hui, c'est l'adjectif « britannique » qui évoque un chauvinisme triomphant, lui qui porte le bagage de l'empire. Depuis l'Euro 1996, la croix de Saint Georges a chassé l'Union Jack ; et le terme « anglais » est progressivement redéfini pour englober à la fois de nouveaux visages et les vieilles traditions³⁹⁶.

Une nouvelle conception de la place de la nation anglaise au sein du Royaume-Uni semble donc s'exprimer dans le choix de Martin Parr. Blake Morrisson attribue ce changement à la décennie écoulée entre 1990 et 2000 et en particulier aux transformations institutionnelles récentes conduites par le gouvernement travailliste. En outre, Morrisson évoque un recul du terme « britannique » en référence au rapport Parekh : il reprend ici une interprétation polémique d'un passage du rapport où certains ont lu un rejet pur et simple du terme « britannique » au motif qu'il serait impérialiste et inapproprié pour la population multiculturelle³⁹⁷. L'injonction « *Think of England!* » résonne donc comme une sorte de retraite ou de réaction dans une période de confusion. *New Britain* ou *Cool Britannia* sont des coquilles vides. La dissonance entre « England » et « Britain » apparaît donc dans la démarche même de Martin Parr et le titre de son ouvrage. Le livre-catalogue fait donc la promotion de l'Angleterre en réponse à celle de *Cool Britannia* par les médias ou de *New Britain* par les travaillistes. Il peut se lire comme une parodie d'autopromotion nationale.

³⁹⁶ “Martin Parr’s photographs were all taken in the past five years, and all taken in England: not one shot strays over the borders. This seems apt, too, since “Britain is less of a notion now than it used to be — less of a nation too. The Scots and the Welsh have rarely thought of themselves as British, and devolution has effectively removed the term. It flourishes only in the discourse of pig-farmers, Northern Irish Protestants and anti-EU lobbyists. The shift is an important one. Ten years ago, those of living between Cumbria and Cornwall deemed it polite or PC to call ourselves British, as though to say ‘English’ were to be guilty of jingoism. Now it’s ‘British’ that seems the more bullish or flag-waving term, the one carrying the baggage of Empire. Since Euro’96, the St George’s Cross has ousted the Union Jack. And ‘English’ is slowly being redefined to acknowledge new faces as well as old traditions.” Blake Morrisson, “England at Sea”, *Independent on Sunday*, 21 août 2000.

³⁹⁷ Bhikhu Parekh, *The Future of Multi-Ethnic Britain : Report of the Commission on the Future of Multi-Ethnic Britain*, Londres : Runnymede Trust, 2000, p. 38.

L'étude des lieux photographiés pour *Think of England* révèle en outre que, sur cent vingt-cinq images, seules sept ont été prises à Londres : un ratio sans rapport avec le poids réel de la capitale en termes de démographie ou d'activités économiques. Ainsi, Martin Parr rappelle, d'une part, qu'il y a bien une Angleterre et d'autre part, que celle-ci ne se réduit pas à Londres. Ce rappel est adressé à ceux qui se focalisent sur les industries créatives londoniennes comme fer de lance de la *New Britain*³⁹⁸ ou encore sur le multiculturalisme. Si ces modèles économiques et sociétaux semblent pertinents pour la capitale, ville cosmopolite et centre culturel ouvert sur l'Europe et sur le monde, ils paraissent moins en phase avec la réalité des autres villes ou des zones plus rurales. Dès le début de *Think of England*, plusieurs images de pavillons de villes moyennes avec leurs immanquables bordures de fleurs, photographiées en gros plan et au flash, sont autant de plans de situation qui indiquent bien que la nation de jardiniers à laquelle on s'intéresse ici est à des kilomètres de la capitale mondiale du *cool*.



Martin Parr, *Think of England*, pp. 30-31, (Bristol)

³⁹⁸ Comme Chris Smith. Voir *Creative Britain*, *Op. Cit.*

Loin des YBAs et des chanteurs de Britpop à l'accent « *mockney*³⁹⁹ », on découvre avec les images de Martin Parr un monde de kermesses, de brocantes et de ventes caritatives, de stations balnéaires désuètes, de matches de cricket et de polo. Loin de ce qu'on appelle désormais la *London Fashion Week*, c'est un monde de robes à fleurs, de vestes de tweed, de chapeaux extravagants. Loin des magazines tendance dont *The Face* est l'emblème, c'est un monde de lecteurs de tabloïds, amateurs de fleurs séchées et d'objets décoratifs que Martin Parr ne se lasse pas de photographier depuis *Signs of the Times*. En somme, c'est l'anti-cool ou l'envers du cool qui est présenté dans *Think of England*.

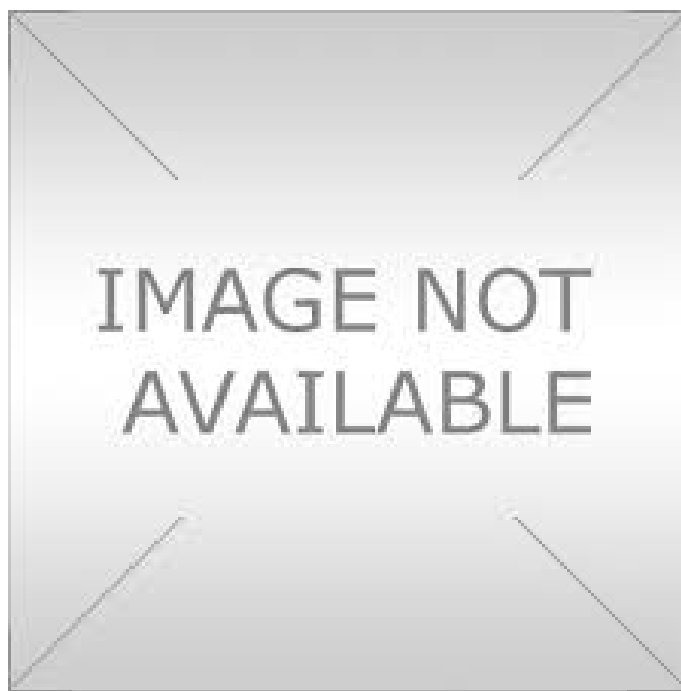
L'ensemble des images est un démenti cinglant au « *new* », au « *young* » ou au « *modern* » qui sous-tendent la rhétorique blairienne. À part une jeune cavalière à Triscombe ou une jeune fille sud-asiatique qui engloutit une bouteille de *Sprite* sur la plage d'Eastbourne, on trouve bien peu de jeunesse dans les photos de Martin Parr, mais quantité de crânes dégarnis et de têtes grisonnantes, coiffées alternativement de chapeaux ornés de fleurs artificielles, de bonnets de tricot ou de capuchons de pluie en plastique sur lesquels l'œil moqueur de Martin Parr s'attarde particulièrement.

Le très gros plan sur les mains d'une femme tenant une coupe de champagne à Ascot montre certes des bijoux, signes extérieurs de richesse et de statut social, mais trahit surtout l'âge de l'élégante. Certains ont d'ailleurs vu là une forme de cruauté de la part de Martin Parr qui s'intéresse au point vulnérable de son sujet⁴⁰⁰. En s'attendrissant sur le charme désuet de cette génération d'Anglais et de ses hobbies, Martin Parr prend le contre-pied du prétendu élan de jeunesse et de créativité que connaîtrait la Grande-Bretagne, pour montrer une Angleterre vieillissante, plutôt nostalgique et éprise de traditions. L'accumulation des objets démodés ou *kitsch* dans les images — dont Martin Parr fait par ailleurs la collection — rappelle en somme à quel point la mode, et plus généralement, la jeunesse sont éphémères. C'est une des limites évidentes du projet de *New Britain*, que Mark Leonard a pourtant bien identifiée dans *Britain*TM. Parmi ses douze recommandations pour un changement de culture en Grande-Bretagne, l'une est

³⁹⁹ Certains chanteurs de *Britpop*, dont Damon Albarn de Blur, adoptait sciemment un accent cockney, c'est-à-dire un accent populaire de l'est de Londres, pour avoir l'air plus cool et dissimuler leurs origines sociales et géographiques réelles.

⁴⁰⁰ Val Williams, *Martin Parr*, Londres : Phaidon, p. 159.

une mise en garde contre la tentation de « la dernière tendance » : « *hype is unsustainable*⁴⁰¹ » écrit-il. Les effets de mode ne sont jamais durables.



Martin Parr, *Think of England*, p. 83 (Lynmouth)

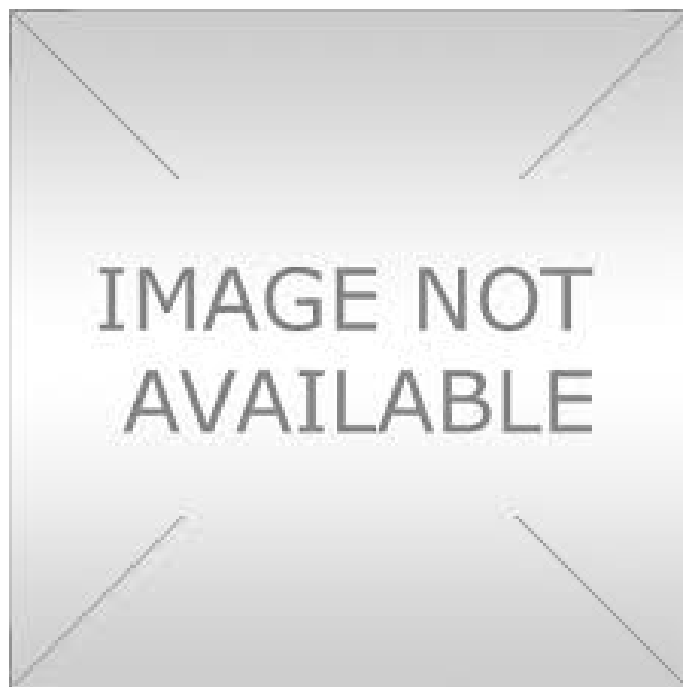
On cherche aussi en vain dans les photos de *Think of England* le dynamisme invoqué par les promoteurs de la nouvelle identité britannique : dans toutes les images, les Anglais sont en plein loisir, à la plage, aux courses de chevaux, en train de consommer biscuits, bière ou thé, évidemment. Plusieurs photos sont simplement cadrées sur les jambes de tel ou tel vacancier dans sa chaise longue.

Ils n'ont pas grand-chose à faire — et surtout pas de travail. On pourrait se dire, comme Parr, que c'est parce que les gens révèlent ce qu'ils sont dans leur temps libre, quand ils se contentent d'être. Mais le rien-faire est aussi une expression qui définit bien une Angleterre qui a perdu sa base industrielle et a découvert le loisir. Nous sommes désormais une nation de prestataires de services — nous servons les autres ou nous nous faisons servir⁴⁰².

⁴⁰¹ Mark Leonard, *BritainTM, Renewing our Identity*, Op. Cit., p. 41.

⁴⁰² “They don’t do much — certainly not work. You could say, as Parr would, that that’s because people reveal most about themselves in their free time, when they simply are. But the not-doing is also an apt expression of an England that has lost its old manufacturing base and discovered leisure. We’re a nation

C'est aussi ce qu'Owen Jones décrit avec un certain sens de l'absurde : la Grande-Bretagne ne sera bientôt qu'un pays où les gens ne font rien d'autre que de « s'ouvrir la porte les uns aux autres⁴⁰³. » Dans les images de Martin Parr, les gens, quelle que soit leur classe sociale, sont occupés à ne rien faire, à observer on ne sait quoi, dans une posture d'attente. Les gros plans sur les visages laissent rarement apercevoir ce qu'ils regardent. La saturation du cadre ainsi produite crée paradoxalement une impression de vide, de néant et d'absurde. Vicki Goldberg a relevé ce motif dans plusieurs œuvres de Martin Parr. Elle souligne que ses images sont pleines de gens qui regardent et qui s'ennuient. « Ce sont autant de métaphores du photographe lui-même et de cette société de l'étalage, du lèche-vitrine, du tourisme et de la télévision, qui fait de nous tous des spectateurs⁴⁰⁴. »



Martin Parr, *Think of England*, p.10 (Eastbourne)

of service providers now — waiting on others or being waited on ourselves.” Blake Morrisson, “England at Sea”, *Op. Cit.*

⁴⁰³ “opening doors for each other”, Owen Jones, *Chavs*, *Op.Cit.*, p. 54.

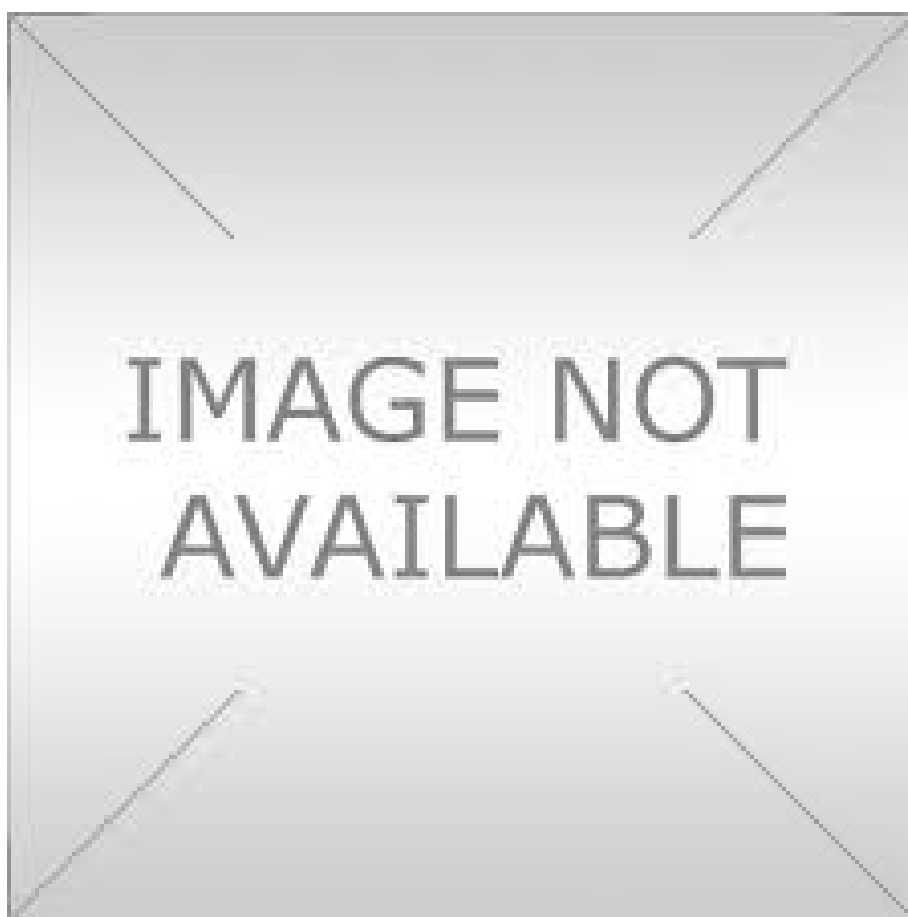
⁴⁰⁴ “all are metaphors for the photographer himself and for the society of display and window shopping, tourism, and television, that makes onlookers of us all.”, Vicki Goldberg, “True Brit” in *Light Matters*, *Op. Cit.*, p. 139.

Les attitudes des Anglais dans les photos de Martin Parr produisent par conséquent un effet d'aliénation ou d'anxiété diffuse, qui se trouve aussi accentuée par l'intensité des couleurs. La technique du *fill-in* ou flash forcé, utilisée pour réduire les ombres portées et photographier des sujets en mouvement lorsque la lumière naturelle est forte, tend en effet à saturer les couleurs et à figer les expressions du visage, renforçant l'impression d'inertie des sujets. L'Angleterre de Martin Parr est donc loin de ressembler à ce « foyer » bouillonnant d'activités que promet Mark Leonard.

Narcissisme collectif et ethnocentrisme

Le motif du « spectateur » récurrent dans *Think of England* peut aussi être interprété comme l'expression d'un certain narcissisme. C'est un narcissisme individuel comme dans les photos prises aux courses hippiques d'Ascot, où l'on se rend plus pour être vu et regarder les autres, où le spectacle et la compétition sont autant sur la piste de course que dans le public avec ses chapeaux extravagants. C'est aussi un narcissisme collectif qui s'exprime dans la multiplication des « balises » d'un nationalisme ordinaire⁴⁰⁵. La répétition des motifs, voire des stéréotypes, de l'anglicité traditionnelle est un rappel de la nation à la fois omniprésent et subliminal pour ceux qui y sont immergés. Comme l'a montré Michael Billig, c'est ainsi que les nations sont constamment et souvent inconsciemment reproduites, re-présentées et reconduites. Un cas extrême est relevé par Martin Parr : celui de cet homme qui a fait tatouer sur son épaule le mot « *England* » en lettres majuscules ; mais, dans l'ensemble, *Think of England* s'intéresse plutôt aux détails et aux pratiques anodins qui font que les gens pensent constamment à l'Angleterre et à la Grande-Bretagne. Ces « balises » peuvent être tout simplement des drapeaux et autres emblèmes nationaux. *Think of England* en regorge : l'Union Jack est présent dans de multiples images, à commencer par celle de la couverture du livre ou encore dans l'image d'une femme sud-asiatique tenant à la main un énorme ballon en forme de massue et décoré de drapeaux britanniques.

⁴⁰⁵ « Flagging the Nation Daily », Michael Billig, *Banal Nationalism*, Londres : Sage, 1995, pp. 93-127.



Martin Parr, *Think of England*, p. 88. (Eastbourne)

Par ailleurs, le drapeau de Saint-Georges est présent sur une autre image. On repère aussi le saint patron de l'Angleterre sur une ancienne pièce de monnaie montée en bague que porte une femme photographiée en gros plan. D'autres objets, s'ils ne sont pas véritablement des emblèmes nationaux, sont des icônes de l'Angleterre, comme la cabine de téléphone rouge, la tasse de thé ou encore le *fish and chips* également représentés dans l'ouvrage. La présence combinée de ces « balises » et du motif du « spectateur » construit une métaphore d'un certain narcissisme national, d'un plaisir collectif à contempler son propre groupe et sa culture nationale dans ses diverses manifestations. Ce que dépeint Martin Parr est en somme une forme d'ethnocentrisme, à l'opposé de l'ouverture censée caractériser la *New Britain*.

Le photographe n'exprime cependant pas de position tranchée sur un tel repli national. Comme le souligne Blake Morrison, « ce que révèle son objectif, c'est la mièvrerie souvent déconcertante voire lamentable des nostalgiques d'une *Little England*, l'oisiveté exubérante, l'élan chauviniste qui ne s'assume pas. Son regard est peut-être sarcastique mais ce serait mal interpréter ses images que de le trouver cynique : il fait preuve de bien trop de tendresse amusée⁴⁰⁶. » Martin Parr lui-même reconnaît qu'il est partagé sur la question : « les stéréotypes sont un premier moyen d'exprimer le sentiment schizophrène que j'éprouve envers l'Angleterre. Cela ne se veut pas un reportage totalement impartial. J'ai été très subjectif dans le choix des sujets et je les ai légèrement détournés pour prouver mon ambivalence⁴⁰⁷. » L'ambition n'est donc pas strictement documentaire. Martin Parr assume une démarche narrative personnelle. Ainsi le livre de photographies *Think of England* n'est pas un simple reflet de la société, qui viendrait démentir et rectifier l'image enchantée diffusée à la fin des années 1990 sous les marques *Cool Britannia* et *New Britain*. Elle est une autre histoire, un contre-discours, qui critique un certain repli ethnocentré, voire rétrocentré de la société anglaise et s'inquiète en même temps de ses modifications profondes sous l'effet de la mondialisation : « Ce qui m'inquiète, c'est l'attitude anti-européenne. Je crois que la véritable menace pour notre mode de vie vient de l'américanisation. J'ai tenté d'illustrer ces craintes du mieux que j'ai pu par des images critiques⁴⁰⁸ », confie Parr.

L'ethnocentrisme représenté par Martin Parr est à peine tempéré par la présence dans quelques images de personnes issues des minorités ethniques. On croise, au détour d'une page, un groupe de femmes voilées photographiées de dos⁴⁰⁹. Sur une double page surgit aussi le profil altier d'une femme noire qui porte un chapeau à plumes pour assister aux courses d'Ascot. Cette image s'intègre dans un enchaînement de huit images prises à Windsor et Ascot et rythmées par la présence exubérante des bijoux, chapeaux, téléphones portables et lunettes de soleil. Certains critiques, dont Blake Morrison, ont souligné le sentiment d'incongruité que peuvent susciter ces images :

⁴⁰⁶ « what his camera uncovers is often unsettling and even ugly: little-Englander sentimentality, raucous vacancy, head-in-the-sand patriotic cheer. His view can be sardonic, but it's a misunderstanding to call him cynical: there's too much humorous affection. » Blake Morrison, « England at Sea », *Independent on Sunday*, Op. Cit.

⁴⁰⁷ « The clichés are a starting-point for articulating the schizophrenic feelings I have about England. It isn't meant to be a wholly fair survey. I've been subjective in my choice of material and slightly subverted it to demonstrate my ambivalence. » Martin Parr, cité dans Nicole Swengley, « The Book that Makes You Sit back and Think of England », *The Times*, 26 août 2000.

⁴⁰⁸ « I'm worried about the anti-European stance. I feel the real threat to our way of life is from Americanisation. I've tried to illustrate these concerns as best I can through partly critical images. » *Ibid.*

⁴⁰⁹ Martin Parr, *Think of England*, Op. Cit., p. 75.

Celles-ci pourraient être présentées comme des images d'une société multiculturelle (l'Angleterre étant d'ailleurs une société beaucoup plus multiculturelle que l'Écosse, l'Irlande ou le Pays de Galles), mais le frisson de surprise qu'elles génèrent chez le spectateur suggère presque le contraire. Tant que de telles scènes ne seront pas devenues courantes et que les gens des minorités ethniques ne se reconnaîtront pas volontiers dans le terme « Anglais » (l'appellation « Britannique noir » est encore celle qu'ils préfèrent), nous ne pourrons pas prétendre être une société égalitaire et unifiée⁴¹⁰.

Il nous semble cependant tout aussi pertinent de souligner que le traitement photographique des minorités par Martin Parr fait œuvre d'indifférenciation et d'unification. En effet, les femmes voilées, par exemple, n'échappent pas au traitement au flash qui fait ressortir le *kitsch* de leurs voiles en dentelle ; ceux-là viennent s'ajouter à la collection de coiffes diverses rassemblée par Martin Parr dans *Think of England*. Lorsque des sujets visiblement « différents » se trouvent sous son objectif, le photographe semble toujours s'arranger pour que la différence visible soit aussitôt neutralisée par une similarité dans l'action. On sourit devant l'image d'une fillette d'une famille sud-asiatique qui s'empresse de terminer goulûment une bouteille de *Sprite* sous le regard dépité de ses frères et sœurs. Cette image fait face dans le livre à un gros plan sur le torse nu d'un homme tout aussi assoiffé transportant trois pintes de bières dans des gobelets en plastique. De notre point de vue, la critique de la société de consommation et de l'américanisation que véhiculent ces deux images juxtaposées prend le pas sur la question du multiculturalisme. Le sujet n'est pas central dans *Think of England* : il est présent mais de façon tout à fait banalisée. En cela, Martin Parr se démarque encore une fois du *storytelling* de *New Britain* et de la tendance générale dans les arts visuels de la même période, qui est à la célébration de la diversité comme nous allons le voir maintenant.

⁴¹⁰ "These could be offered as images of a multicultural society (and England is much more of a multicultural society than Scotland, Ireland or Wales), but the frisson of surprise they induce in the viewer suggests almost the opposite. Until such scenes are commonplace, and people from ethnic minorities are happy describing themselves as English ("Black British" is still the preferred term), we can't pretend to be egalitarian or unified." Blake Morrisson, "England at sea", *Op. Cit.*

Chapitre 8

L'idéal multiculturel et ses limites

1. L'âge d'or des politiques culturelles multiculturalistes

La fin des années 1990 est le moment où le mantra de la diversité et du multiculturalisme se traduit avec le plus de force en politiques muséales et curatoriales. Rappelons que la Cultural Diversity Unit est à l'œuvre depuis 1991 au sein de l'Arts Council. Remplissant tour à tour des missions de conseil et d'évaluation en matière de promotion de la diversité dans le champ artistique et culturel, l'unité connaît des années d'instabilité, avec de nombreux changements de personnel, en partie liés au remaniement général de l'Arts Council en 1994. La présence de Naseem Kahn à la tête de l'unité reste néanmoins une constante à partir de 1996, et ses contributions aux différents rapports de l'Arts Council se multiplient à cette période.

Entre 1994 et 1997, la Cultural Diversity Unit mène une nouvelle mission d'évaluation nationale sur la diversité culturelle dans les arts. La définition de la diversité culturelle alors adoptée est directement inspirée des catégories du recensement de la population. Les arts de la diversité sont les arts « africains, caribéens, sud-asiatiques et chinois », autrement dit « noirs, sud-asiatiques et chinois », résume Naseem Khan⁴¹¹. Les conclusions de cette enquête et les contributions d'un comité de douze membres sont publiées dans un *Green Paper* [document consultatif] intitulé *The Landscape of Facts*⁴¹² qui sort en février 1997, soit trois mois avant les élections générales. Elles constitueront la base d'un plan d'action prévoyant sur une durée de cinq ans des mesures de promotion de la diversité dans le monde des arts : le *Cultural Diversity Action Plan* est lancé en mai 1998⁴¹³. Ce plan vise en particulier la réforme pratique des institutions culturelles : « Ce qui nous intéresse ici, ce ne sont pas des groupes qui posent problème ou qui sont marginalisés, mais des structures et des

⁴¹¹ Naseem Khan, *Towards a Greater Diversity: Results and Legacy of the Arts Council England's Cultural Diversity Action Plan*, The Arts Council of England, décembre 2002, p. 3.

⁴¹² *The Landscape of Facts, Towards a Policy for Cultural Diversity for the English Funding System: African, Caribbean, Asian and Chinese Arts*, Green Paper, Londres : Arts Council of England, février 1997.

⁴¹³ *Cultural Diversity Action Plan*, Arts Council of England, mai 1998.

institutions qui ont tendance — que ce soit par ignorance, hostilité ou apathie — à marginaliser ces groupes et ces individus⁴¹⁴. »

Ce passage à « l'action » après des années de tâtonnements correspond donc à l'arrivée au pouvoir du New Labour, dont l'engagement en faveur de la diversité culturelle est mis en avant. Le ministre de la Culture, Chris Smith, réaffirme en 1999 que c'est un axe majeur de son action :

[N]ous devons reconnaître et célébrer la diversité culturelle de notre pays. Il n'est plus pertinent de concevoir la culture britannique comme une entité monolithique : nous devrions plutôt parler de cultures britanniques au pluriel. Il nous faut développer un monde artistique subventionné qui soit solide et dynamique, qui évolue de manière organique à mesure que la société évolue, qui reflète et entretienne toute la diversité et la richesse de notre identité nationale et de nos traditions culturelles⁴¹⁵.

La pression monte encore d'un cran à la suite de la publication du rapport MacPherson et du vote du *Race Relations (Amendment) Act* en 2000. Les institutions culturelles sont *a priori* appelées, comme les autres, à contrôler la représentation des minorités dans leurs effectifs et à évaluer leurs pratiques en matière de diversité. La perméabilité entre les questions socio-politiques et le monde des arts se trouve donc théoriquement renforcée par cette mesure. Dans la pratique, cependant, le lien ne va pas toujours de soi. Les effets du *Cultural Diversity Action Plan*, lancé deux ans auparavant, se font attendre. Ainsi, dans le rapport de la commission Parekh, on regrette que « les secteurs des arts et des médias ne voient pas d'implications pour eux dans le rapport MacPherson⁴¹⁶ ». C'est pourquoi, « concernant les questions de race et de diversité culturelle, [on] recommand[e] que chaque organisation artistique majeure commande un audit indépendant de ses programmes, de ses productions, des profils de son personnel,

⁴¹⁴ “The issue at stake here is not one of problematic and marginalised groups, but of structures and institutions that have a tendency — whether from ignorance, hostility or apathy — to marginalise groups and individuals”. *Ibid.*

⁴¹⁵ “we must recognise and celebrate the cultural diversity of our country. It is no longer true to conceive British culture as being a monolithic entity: we need rather to speak of British cultures. And a healthy, thriving, publicly funded arts system needs to develop organically as society develops, reflecting and sustaining the full diversity and richness of our national identity and our cultural traditions.” Chris Smith, “Government and the Arts”, conférence à la Royal Society of Arts, Londres, 22 juillet 1999, publiée dans Mark Wallinger and Mary Warnock (éds.), *Art for All? Their Policies and Our Culture*, Londres : Peer, 2000, pp. 4-15, cité dans Victoria Walsh, “Tate Britain: Curating Britishness and Cultural Diversity”, Tate Encounters, deuxième édition, février 2008 [En ligne] http://www2.tate.org.uk/tate-encounters/edition-2/TateEncounters2_VictoriaWalsh.pdf, consulté le 10 octobre 2013.

⁴¹⁶ “the arts and media sectors do not see any implications for themselves in the MacPherson report.” Parekh, Bhikhu. *The Future of Multi-Ethnic Britain : Report of the Commission on the Future of Multi-Ethnic Britain*. Londres : Runnymede Trust, 2000, p. xix.

de sa représentativité de l'ensemble de la société et de ses investissements financiers⁴¹⁷. »

Ce qui est conçu comme un outil de lutte contre la discrimination, est perçu par certains acteurs comme l'injonction faite aux institutions culturelles de prendre en charge le programme politique de promotion de la diversité du New Labour. C'est impliquer de force ces dernières dans ce qui ressemble à une forme d'ingénierie sociale et culturelle. Comme le souligne Victoria Walsh, cette tension dans le rapport entre politique et art est aussi cœur des polémiques qui entourent la reconfiguration de la Tate Gallery en Tate « Britain », au moment de l'ouverture de la Tate Modern en 2000. Les pressions gouvernementales sont une source d'anxiété pour les conservateurs de musées qui se demandent

comment répondre aux nouveaux impératifs politiques qui exigent de mettre en pratique la diversité et de sélectionner les œuvres d'art pour des raisons qui dépassent leur dimension esthétique. C'est un dilemme pour le conservateur qui s'interroge sur la façon d'intégrer de nouveaux récits sur l'identité nationale dans la présentation de la collection [de la Tate], alors que ces récits ne peuvent pas toujours être étayés par des œuvres de qualité comparable aux autres et qu'ils renvoient à un vaste ensemble de récits politiques et sociaux qui n'entrent pas dans le cadre de l'histoire de l'art. En effet, depuis sa création, en tant que musée des beaux-arts, la Tate Britain a fait évoluer sa relation au sens, à l'expérience et à l'interprétation des œuvres en fonction des pratiques et des disciplines des beaux-arts, de l'histoire de l'art et plus récemment des études culturelles, des études visuelles et de la muséologie, et non en fonction de discours politiques et sociologiques sur les problèmes de race, de migration et d'identité⁴¹⁸.

Le débat autour de la Tate Britain exprime bien la crainte d'une instrumentalisation des arts et des institutions artistiques subventionnées à des fins politiques. En mettant l'accent sur des enjeux socio-politiques, on risque de négliger la dimension esthétique pourtant au cœur de la création artistique⁴¹⁹.

⁴¹⁷ "In relation to race and cultural diversity issues, we recommend that every major arts organisation should commission an independent audit of its programmes, output, employment profile, representation of wider society and financial investment." *Ibid.*, p. 166.

⁴¹⁸ "how to respond to the new political imperatives of addressing diversity in experience, and curating the work of art beyond its visual autonomy. It also alludes to the curatorial dilemma of how to integrate new stories of national identity into the Collection narrative when potentially unsupported by comparable works or a wider set of political and social narratives other than those framed by art history. Indeed, historically, as a gallery of fine art, Tate Britain's relation with changing discourses of meaning, experience and interpretation had first and foremost evolved out of the practices and disciplines of fine art, art history and more latterly cultural studies, visual culture and museology, rather than political or sociological discourses embracing issues such as race, migration and identity." Victoria Walsh, "Tate Britain: Curating Britishness and cultural diversity", *Op. Cit.*

⁴¹⁹ Voir Tony Graves, "Deepening diversity", *Spiked*, 13 juin 2003.

Il faut noter, comme l'a fait Sara Selwood⁴²⁰, que l'interventionnisme dans le champ de la culture qui est reproché au gouvernement travailliste s'appuie sur des pratiques d'évaluation et de recueil d'indicateurs mises en place par le gouvernement conservateur de John Major. Depuis que des contrats de subvention [*funding agreements*] ont été instaurés en 1996, les organisations subventionnées ont en effet l'obligation de rendre des comptes au gouvernement et aux contribuables, ce qui modifie substantiellement le principe de d'indépendance [*arm's length*] qui régissait jusque-là leur relation avec leur ministère de tutelle⁴²¹. En 1998, le Department for Culture, Media and Sport du gouvernement travailliste renforce encore ces outils de contrôle avec le Public Service Agreement (PSA) qui fixe des objectifs aux organismes subventionnés. Ajoutons enfin que l'utilisation des fonds de la National Lottery pour le financement de projets culturels à partir en 1994 est un levier supplémentaire qui amplifie les politiques culturelles et en particulier les mesures en faveur de la diversité.

Quels sont au juste les effets de ces politiques ? Au-delà des préconisations et déclarations d'intention, quelle a été la réponse concrète des organisations culturelles et artistiques ? D'après Richard Hylton, qui fait en 2007 une critique virulente des politiques culturelles multiculturalistes dans *The Nature of the Beast*,

rien n'indique que la pléthore⁴²² de rapports de l'Arts Council concernant la diversité culturelle ait réussi en quoi que ce soit à faire changer les pratiques discriminatoires dans le monde de l'art — au-delà de ces petits cercles qui se citent entre eux [...] Au lieu de créer un secteur des arts plus inclusif, on peut dire que l'idée « d'arts de la diversité culturelle » a établi un circuit parallèle de financement et de soutien destiné à caser les artistes et conservateurs noirs et asiatiques⁴²³.

De son côté, la Cultural Diversity Unit a procédé à une auto-évaluation dont elle a publié les résultats en 2002 sous le titre *Towards A Greater Diversity: Results and*

⁴²⁰ Sara Selwood, "The Politics of Data Gathering in the English Cultural Sector", *Cultural Trends*, Volume 12, n° 47, 2004, p. 22.

⁴²¹ Le « *Department of National Heritage* », rebaptisé « *Department for Culture, Media and Sport* » par les travaillistes en 1997.

⁴²² Outre les trois rapports déjà mentionnés, il y a aussi eu *Whose Heritage ?* Londres : Arts Council of England, 1999 et *Framework for Change: Moves Towards a new Cultural Diversity Action Plan*, Londres : Arts Council of England, 2001.

⁴²³ "There is little evidence to suggest that the plethora of Arts Council reports relating to cultural diversity did much — beyond their immediate self-referencing circles — to challenges exclusionary practices within the art world. [...] Rather than creating a more inclusive arts sector, it could be argued that 'culturally diverse arts' has established a parallel funding/ support structure through which to accommodate Black and Asian artists/ curators." Richard Hylton, *The Nature of the Beast*, Londres : Institute of Contemporary Interdisciplinary Arts, 2007, pp. 103-4.

*Legacy of the Arts Council of England's Cultural Diversity Action Plan*⁴²⁴. Elle reconnaît elle-même avoir essentiellement réussi à soutenir des groupes d'artistes des minorités : « Il ne fait aucun doute que nous avons fait des progrès. Après cette période, plus d'argent est attribué aux artistes et aux groupes artistiques noirs, asiatiques et chinois — même si la somme reste en deçà des besoins après des années de sous-dotation. Pendant cette période, un certain nombre de centres d'art noir ont reçu des financements au titre de l'*Arts Capital Programme*⁴²⁵ — bien que la question de la génération de revenus reste encore non résolue⁴²⁶. » Malgré ces avancées positives, l'intégration des artistes des minorités dans les canaux classiques de la diffusion artistique a peu progressé. De façon significative, la question apparaît encore dans la rubrique « *Vision*⁴²⁷ » du rapport.

Il n'est pas question d'aller plus loin dans ce tour d'horizon des politiques culturelles à la fin des années 1990 et au début des années 2000 et nous pouvons difficilement ici accrédi-ter l'un ou l'autre des bilans avancés par Richard Hylton ou Naseem Khan. En revanche, nous proposons d'analyser un cas particulier d'exposition de photographies qui, nous semble-t-il, renferme toutes ces interrogations.

2. ***000zerozerozero: British Asian Cultural Provocation* : une exposition entre amalgame et *tokenism***

L'exposition *000zerozerozero: British Asian Cultural Provocation* se tient à la Whitechapel Gallery à Londres du 10 au 31 juillet 1999. Elle s'intègre dans un vaste festival consacré à la culture bangladaise, *The Arts Worldwide Bangladesh Festival*⁴²⁸. L'exposition *000zerozerozero*, cependant, n'est pas focalisée sur le Bangladesh, mais expose les productions d'artistes dits « de la deuxième génération » ou « britanniques sud-asiatiques ». Elle est sponsorisée par le guide des sorties londoniennes très branché

⁴²⁴ [Vers une plus grande diversité : résultats et conséquences du plan d'action pour la diversité culturelle de l'Arts Council England]

⁴²⁵ Programme de subventions de l'Arts Council dédié à des investissements dans les bâtiments et infrastructures des organismes culturels et financé par les fonds de la National Lottery.

⁴²⁶ "There is no doubt we have made progress. We end this period with more money going to Black, Asian and Chinese artists and arts groups — though still not as much as the historical pattern of under-funding needs. We end it with a number of new Black-led centres having been allocated funding under the Arts Capital Programme — though the issue of revenue support still needs resolving." Naseem Khan, *Towards A Greater Diversity: Results and Legacy of the Arts Council of England's Cultural Diversity Action Plan*, Londres : Arts Council, 2002, p. 12.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴²⁸ *Arts Worldwide Bangladesh*, 7-25 juillet 1999.

Time Out et par le magazine 2nd *Generation*. Elle propose « d'examiner ce que veut dire vivre et travailler entre deux cultures⁴²⁹ ». « Les artistes participants sont les plus ambitieux et les plus innovants des Britanniques sud-asiatiques. Les travaux sélectionnés sont souvent réflexifs, ils s'interrogent sur les notions d'asianité et de britannicité⁴³⁰. » L'identité est donc au cœur de la démarche de cette exposition. Pourtant, si elle « coïncide⁴³¹ » avec le festival du Bangladesh, l'identité dont il est question est beaucoup moins spécifique. Quelle est cette identité « britannique sud-asiatique » que semblent invoquer les différents documents de promotion de l'exposition ? En quoi les artistes constituent-ils un tel groupe, ou les œuvres exposées révèlent-elles une telle identité ? Qu'entend-on par la supposée « provocation culturelle » annoncée dans le sous-titre de l'exposition ?

Le Arts Worldwide Bangladesh Festival

Arts Worldwide est une association à but non lucratif qui organise des événements culturels et éducatifs autour des cultures du monde, en lien avec les communautés immigrées en Grande-Bretagne. Les manifestations visent à impliquer les membres de ces communautés, à la fois comme organisateurs, artistes ou comme public. En 1997, le festival était consacré au Yémen. Pour la deuxième édition, consacrée au Bangladesh, le festival se décline dans de nombreux lieux londoniens et sous plusieurs formes, dont des spectacles de danse et de musique traditionnelle au Queen Elizabeth Hall, des expositions au Victoria and Albert Museum ou au Barbican Arts Centre, pour ne nommer que les plus prestigieux⁴³². Ce festival est un événement à la fois culturel et diplomatique puisque la Première ministre du Bangladesh, Sheikh Hasina, et Tony Blair participent à son inauguration et profitent de la rencontre pour aborder d'autres questions, dont l'immigration bangladaise en Grande-Bretagne⁴³³. Les manifestations visent non seulement à tisser des liens diplomatiques, mais aussi à renforcer le lien avec la communauté bangladaise sur le sol britannique. Tony Blair souligne ainsi dans son

⁴²⁹ "examining the notion of living and working between two cultures", dépliant de l'exposition *000zerozerozero : British Asian Cultural Provocation*, Archives de la Whitechapel Art Gallery, WAG/EXH/2/481/1.

⁴³⁰ "The participating artists are the most ambitious and boundary breaking among contemporary British Asians. Their work selected is often self-reflexive, questioning notions of Asianness and Britishness" *Ibid.*

⁴³¹ "coincides" est le terme utilisé dans le dépliant de l'exposition.

⁴³² Syed Badrul Ahsan, "Bangladesh Festival in Shakespeareland", *The Independent*, 22 mai 1999.

⁴³³ "South Asia Bangladesh Cultural Festival Launched", *BBC News*, 8 juillet 1999, http://news.bbc.co.uk/2/hi/south_asia/388378.stm

discours inaugural que le festival « mettra en lumière l'énorme contribution de la communauté bangladaise à la Grande-Bretagne⁴³⁴ ». En vertu de ces derniers objectifs, l'organisation Arts Worldwide reçoit d'importantes subventions, à hauteur de 400 000 £, de la part du London Arts Board, du London Borough, de l'Arts Council England, du British Council et du Foreign and Commonwealth Office⁴³⁵.

En voulant diffuser à un large public et surtout à la seconde génération de jeunes Britanniques-Bangladais la supposée culture traditionnelle de leurs parents, le Bangladesh Festival s'engage en effet dans une démarche que certains jugent quelque peu paternaliste. Des critiques y ont vu dans une certaine mesure une réactivation des pratiques des expositions coloniales, prétendant présenter aux Occidentaux les cultures authentiques indigènes. En mettant en avant les aspects exotiques de la culture bangladaise, le festival risquait d'obtenir l'effet inverse de ce qu'il recherchait : un sentiment d'aliénation encore plus grand des jeunes Londoniens-Bangladais dont l'expérience quotidienne de la capitale est sans rapport avec le mode de vie traditionnel au Bangladesh⁴³⁶. Le choix de la Whitechapel Gallery d'organiser une exposition centrée sur l'expérience de la double culture s'inscrit donc en faux avec cette approche.

Un quartier et un moment symboliques

La Whitechapel Gallery participe au festival du Bangladesh en vertu de sa situation géographique au cœur du quartier de Tower Hamlets, où vit la plus importante communauté bangladaise de tout le Royaume-Uni. Rappelons que ce district, qui forme en grande partie ce que l'on appelle l'*East End* de Londres, est un quartier historique de l'immigration par sa situation à proximité des *docks* qui ont employé en masse jusque dans les années 1970 une main-d'œuvre peu qualifiée. Le quartier, après avoir accueilli des immigrants huguenots, des Irlandais, puis des Juifs ashkénazes, concentre depuis les années 1960 une forte communauté d'origine sud-asiatique⁴³⁷. En 2011, le recensement

⁴³⁴ "would highlight the enormous contribution made by the Bangladeshi community to Britain." Tony Blair, cité dans *Ibid.*

⁴³⁵ Isabelle Frémeaux, "Community and Cultural Policy: The Arts Worldwide Bangladesh Festival", *Rising East* (3), 2000, pp. 46-68, cité dans Nilanjana Bhattacharjya, *Aesthetic Fusions: British Asian Music and Diaspora Culture*, PhD, Cornell University, 2007, <http://hdl.handle.net/1813/5163>

⁴³⁶ Nilanjana Bhattacharjya, *Ibid.* p. 231.

⁴³⁷ Anne J. Kershen (éd.), *London, the Promised Land? The Migrant Experience in a Capital City*, Aldershot: Centre for the Study of Migration, Avebury, 1997.

relevait 41,1 % de personnes sud-asiatiques ou britanniques sud-asiatiques dans le London Borough of Tower Hamlets et plus précisément 32 % de Bangladais⁴³⁸.

En 1999, la Whitechapel Gallery of Art est installée sur Whitechapel High Street depuis un siècle. Elle est subventionnée par l'Arts Council England, le London Borough of Tower Hamlets et la National Lottery. À sa création à la fin du XIX^e siècle par les Barnetts, un couple de philanthropes, elle s'adressait avant tout au public populaire de ce quartier de Londres en présentant des œuvres d'artistes britanniques majeurs comme Hogarth ou Constable puis les grands noms de l'art moderne dont Picasso dans les années 1930. Elle s'est cependant fait connaître dans les années 1950 et 1960 pour des expositions sur l'art expressionniste abstrait américain, puis le *pop art*. Elle n'a pas montré d'engagement particulier envers l'art du sous-continent indien hormis deux expositions consacrées à des pratiques artistiques traditionnelles : *Living Wood: Sculptural Traditions of Southern India* en 1992 et *Krishna the Divine Lover*, consacrée à la peinture de miniatures, en 1997. La Whitechapel Gallery a surtout une réputation internationale pour son avant-gardisme en matière d'art contemporain, et semble peu en prise à la fin des années 1990 avec la vie du quartier et de ses habitants, en dépit de sa mission d'origine. Sa participation au *Arts Worldwide Bangladesh Festival* constitue donc un pas de côté par rapport à sa ligne habituelle, si ce n'est un retour à sa mission première.

Les modalités d'exposition choisies pour *000zerozerozero* s'écartent aussi de la conception classique d'une exposition d'art contemporain. On a plutôt affaire à un festival dans le festival puisque des concerts, des défilés de mode, des projections, des débats sont organisés dans la Whitechapel Gallery et mobilisent une cinquantaine d'artistes. La photographie tient toutefois une part importante. Huit photographes ou duo de photographes sont exposés aux côtés d'une quinzaine de plasticiens⁴³⁹. Leurs œuvres sont présentées à part dans la galerie du rez-de-chaussée et occupent la moitié de l'espace disponible de la Whitechapel Gallery⁴⁴⁰.

⁴³⁸ "Ethnicity in Tower Hamlets, Analysis of 2011 Census data", *Research Briefing 2013-01*, février 2013, site du London Borough of Tower Hamlets, http://www.towerhamlets.gov.uk/lgs/901-950/916_borough_statistics/research_and_briefings/population_diversity.aspx, consulté le 1^{er} mars 2014.

⁴³⁹ Gavin Fernandes, Sam Piyasema, Rehan Jamil, Suki Dhanda, AmyandTanveer, Jagtar Semplay, Ram Shergil and Fabrice Jacobs (Ram and Fab), Tesh. Voir la fiche et la planche-contact en annexe pp. 452-53.

⁴⁴⁰ En 1999, la Whitechapel Gallery n'a pas encore réalisé les travaux d'annexion de la bibliothèque attenante qui lui permettront de tripler sa surface disponible et d'adopter la disposition que nous lui connaissons aujourd'hui. Voir Alastair Sooke, "Whitechapel Gallery reopens: Guernica returns to its first British home", *The Daily Telegraph*, 1^{er} avril 2009.

Enfin notons que l'exposition *000zerozerozero* intervient dans un contexte très particulier. En effet, le 26 avril 1999, au moment où toutes les organisations participant au festival du Bangladesh s'affairent pour mettre sur pied manifestations en tout genre, un attentat à la bombe est perpétré dans Brick Lane, rue emblématique de ce quartier. Il est commis par David Copeland, ancien membre du British National Party et militant du National Socialist Movement, groupe néo-nazi. Cet attentat, qui fait treize blessés, est un crime raciste dirigé contre la communauté bangladaise. Il fait suite à un autre attentat du même auteur à Brixton le 17 avril contre la communauté afro-caribéenne. Un troisième attentat, cette fois contre les homosexuels, est commis le 30 avril dans Old Compton Street et fait trois morts. Après ces épisodes qui frappent l'opinion publique, la célébration pendant deux semaines et demie de la culture bangladaise au cœur du quartier de Tower Hamlets acquiert donc une forte portée symbolique.

Le concept de l'exposition 000zerozerozero

Si l'exposition « coïncide » avec le festival du Bangladesh, elle ne se restreint pas aux seuls artistes et photographes bangladais ; elle adopte la catégorie plus englobante mais aussi plus problématique de « sud-asiatique ». L'analyse du titre et des éléments de langage dans les différents supports de communication fournis à la presse révèle une certaine confusion autour de la définition de cette étiquette « sud-asiatique », à tel point qu'elle devient une sorte de coquille vide ou de fourre-tout commode, qui entre parfois en contradiction avec le propos même de certains artistes.

En premier lieu, le titre *000zerozerozero*, relativement énigmatique, est une référence à *Shunya*, le concept de « zéro » en sanskrit. Ce terme, souvent traduit par la « vacuité », donne lieu à diverses interprétations bouddhistes. Il évoque un état de conscience ou de sagesse transcendantale qui ne nie pas l'existence des choses et des êtres mais perçoit leur relativité. C'est l'idée qu'on ne peut identifier d'essence permanente, ou qu'il n'y a pas de nature immuable ou d'identité fixe. Le titre *000zerozerozero* pour une exposition de photographies et d'œuvres d'artistes britanniques-sud-asiatiques est censé indiquer au public qu'il « faut approcher cette exposition en partant de zéro, en laissant ses attentes et son bagage postcolonial à

l'entrée⁴⁴¹. » L'exposition se livre à une « déconstruction des idées préconçues concernant la culture, la race, le sexe, la différence, et des discours qui s'y rapportent⁴⁴². » C'est une « célébration de la pensée et de la culture cosmopolites qui a une influence majeure sur la culture britannique et mondiale⁴⁴³. »

Ce cosmopolitisme revendiqué affecte une forme de détachement par rapport à certaines spécificités nationales, culturelles ou religieuses. Pas de problème, donc, à utiliser un titre aux consonances bouddhistes au sein d'un festival consacré au Bangladesh, dont la population est musulmane à 89,7 %⁴⁴⁴. « Qu'ils soient du Bangladesh, d'Inde, du Pakistan ou de Brick Lane, tous les participants de *000zerozerozero* ont des identités aux multiples facettes, ils transcendent leurs origines ancestrales communes et ont produit des œuvres dégagées de toute préoccupation raciale⁴⁴⁵ », lit-on dans le communiqué de presse de l'exposition. Sur le dépliant destiné au public, la même formule apparaît, cette fois sans la référence à l'Inde et au Pakistan, sans doute parce que les termes résistent à l'amalgame et risquent d'être malvenus au milieu d'un festival consacré au Bangladesh. La formule devient : « Qu'ils soient de Brick Lane, de Birmingham ou du Bangladesh, les participants puisent dans de multiples facettes culturelles sans se préoccuper de leurs origines ancestrales⁴⁴⁶ » ; une formule qui ne signifie pas tout à fait la même chose que la première, mais qui adopte le même ton désinvolte. Le raccourci relève d'un double amalgame. D'une part, l'étiquette « sud-asiatique » met dans le même sac des artistes aux origines très diverses, ne retenant qu'un critère de différence « visible » ou raciale. D'autre part, la formule évacue la distinction entre « première » et « deuxième génération », pourtant utilisée ailleurs.

⁴⁴¹ “need to approach this exhibition from zero, leaving expectations and post-colonial baggage at the threshold.” Communiqué de presse pour l'exposition *000zerozerozero: British Asian Cultural Provocation*, Archives de la Whitechapel Art Gallery, WAG/EXH/2/481/1.

⁴⁴² “a deconstruction of preconceived ideas regarding culture, race, sex, difference and their related discourses.” *Ibid.*

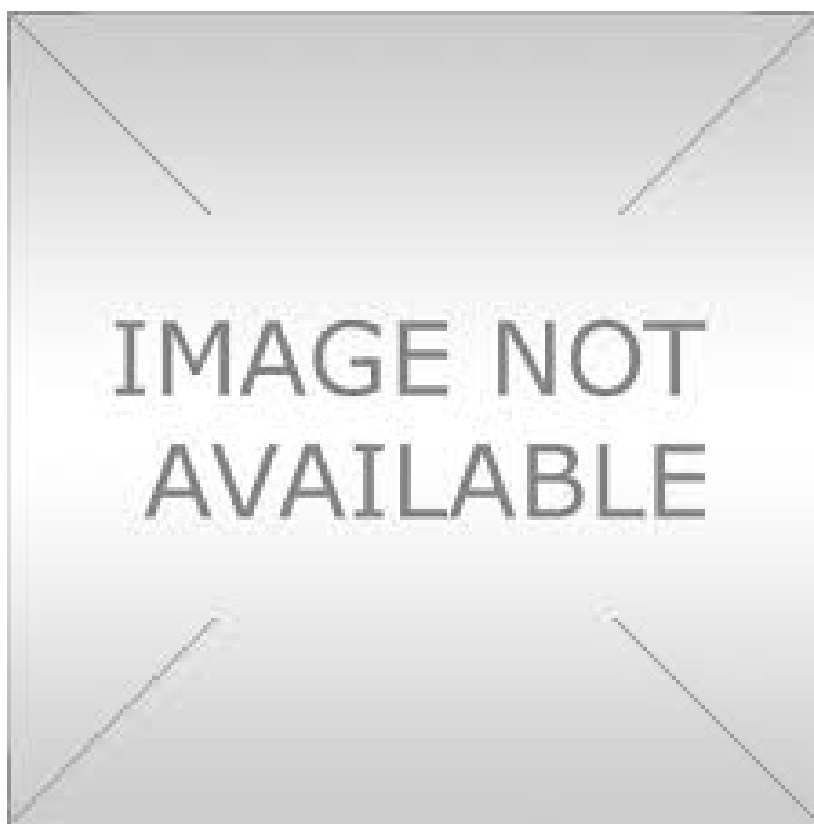
⁴⁴³ “a celebration of the cosmopolitan thinking and culture which has had a major impact on the British and global culture.” *Ibid.*

⁴⁴⁴ Bangladesh Bureau of Educational Information and Statistics, http://www.banbeis.gov.bd/bd_pro.htm, consulté le 1^{er} mars 2014.

⁴⁴⁵ “Whether they're from Bangladesh, India, Pakistan or Brick Lane all *000zerozerozero* contributors have multifaceted identities, transcend common ancestral origins and produced works unfettered by racial preoccupations.” Communiqué de presse pour l'exposition *000zerozerozero: British Asian Cultural Provocation*, *Op. Cit.*

⁴⁴⁶ “Whether form Brick Lane, Birmingham, Bangladesh, its contributors source multiple cultural facets without being preoccupied by their ancestral origins” *Ibid.*

Ces quelques éléments pointent donc une série de confusions, d'amalgames, de raccourcis et de simplifications réductrices qui révèlent que le concept même d'une exposition d'artistes « britanniques sud-asiatiques » repose sur des « bases très mouvantes⁴⁴⁷ ». C'est le concept même d'une exposition « ethnique » qui est en question ici.



Page du dépliant de l'exposition 000zerozerozero consacrée à la photographie.

L' « emballage » de l'exposition : une équation douteuse entre « sud-asiatique » et « provocation »

Conscients de ces dernières difficultés ou peut-être simplement de l'opacité du titre 000zerozerozero, les commissaires ont cru bon d'adjoindre le sous-titre : « *British Asian Cultural Provocation* » [la provocation culturelle britannique sud-asiatique], qui ne fait qu'ajouter au caractère problématique de l'exposition. Dans la même veine, le communiqué de presse promet la découverte de « provocateurs culturels britanniques

⁴⁴⁷ “shaky foundations”, Richard Hylton, “Zero Zero Zero”, *Art Monthly*, n° 203, octobre 1999, pp. 7-10.

sud-asiatiques de premier plan⁴⁴⁸ ». D'où vient cette idée de « provocation » ? Quel rapport avec l'identité britannique sud-asiatique ?

D'après Gavin Fernandes, à la fois exposant et commissaire de *000zerozerozero*, les jeunes créateurs d'origine indo-pakistanaise font preuve de provocation par le simple fait de se livrer à des pratiques artistiques. En effet, ce choix de carrière est une forme de rébellion par rapport à l'injonction de réussite sociale que subit en général la « seconde génération » : les familles indiennes privilégient en effet pour leurs enfants les études de médecine, de droit ou d'ingénieur et plus généralement les cursus menant à l'exercice de professions libérales.

Fernandes espère que l'exposition et le festival non seulement attireront un public plus large vers la galerie d'art, mais aussi montreront aux jeunes Britanniques sud-asiatiques de la seconde et de la troisième génération ce qui est possible. « Il y a encore beaucoup de jeunes Britanniques sud-asiatiques qui sont orientés dans leurs carrières par leur famille, presque de force », dit-il. « Ils doivent abandonner le droit ou les études en dentaire ou en médecine pour se lancer dans le domaine artistique. C'est la première fois qu'une d'exposition d'une telle ampleur est consacrée aux jeunes talents britanniques sud-asiatiques, et j'espère que les jeunes viendront voir que ce genre de choses existe, que des gens apportent avec succès leur contribution à la scène créative britannique⁴⁴⁹.

Les statistiques ethniques concernant l'enseignement supérieur en Grande-Bretagne confirment bien une telle tendance. Nous pouvons cependant nuancer l'argument de Gavin Fernandes en rappelant ici que les minorités sud-asiatiques en Grande-Bretagne sont loin de constituer une masse homogène, en particulier en matière d'éducation et de formation. Les chiffres montrent en effet des disparités entre Britanniques d'origine indienne d'un côté et Britanniques d'origine pakistanaise ou bangladaise de l'autre. Ces derniers connaissent en 2004 respectivement des taux de 29 % et 40 % d'hommes sans aucune qualification, pour qui le choix évoqué par Gavin Fernandes entre carrière libérale ou carrière artistique paraît peu pertinent⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ "leading British Asian cultural provocateurs", Communiqué de presse pour l'exposition *000zerozerozero*, Whitechapel Art Gallery, *Op. Cit.*

⁴⁴⁹ "Fernandes hopes the exhibition and festival will not only draw a much broader gallery-going audience, but demonstrate to young second and third generation British Asians what is possible. 'There are still a lot of young British Asians who are guided into their careers by their families, almost by force,' he says. 'They have to leave law or dentistry or medicine in order to adopt a creative field. Exhibitions of British Asian talent haven't been seen on this scale before and hopefully young people will come and see that this is happening, that people are contributing successfully to a British creative environment.'" Tim Marsh, "When cultures collide", *The Times*, 10 juillet 1999.

⁴⁵⁰ Voir Didier Lassalle, *L'Intégration au Royaume-Uni*, *Op. Cit.*, pp. 30-34. Signalons néanmoins que la situation a évolué très significativement depuis 2004. En 2011, la proportion de personnes sans

Le recours à la notion de « provocation » par des commissaires de 000zerozerozero ressemble plutôt à une tentative maladroite de surfer sur la vague de l'« *Asian Cool* ». La programmation musicale qui tient une place importante autour de l'exposition compte en effet les représentants les plus en vue de la nouvelle scène britannique sud-asiatique, en particulier le DJ Nitin Shawney ou le groupe Asian Dub Foundation. C'est peut-être aussi une manière de se démarquer ostensiblement des autres événements du festival *Arts Worldwide Bangladesh* consacrés à des pratiques artistiques bangladaises traditionnelles. L'exposition se différencie aussi des précédentes expositions de la Whitechapel Gallery qui abordaient l'art du sous-continent indien avec une perspective historique. Comme le souligne Richard Hylton, « à partir d'une construction historique, 000zerozerozero fabrique le contemporain. En revanche, une fois de plus, les artistes sud-asiatiques ne sont pas considérés comme des individus à part entière mais comme une masse qui illustre parfaitement la notion éphémère de l'*Asian Cool* créée par les médias⁴⁵¹ » : c'est une notion inconséquente et incohérente, d'après Hylton, que les commissaires de l'exposition ont été bien mal inspirés de reprendre avec le titre « *Asian Cultural Provocation* ».

Le plus problématique, dans cette exploitation maladroite d'un phénomène de mode, est l'équation douteuse qu'elle établit entre « *Asian* » et « *provocation* », autrement dit entre une certaine identité ethnique, quoique mal définie, et une forme de radicalisme. Il semble que la recherche d'un titre accrocheur pour l'exposition ait pris le pas sur une démarche curatoriale cohérente. Certains interprètent cette tendance à soigner davantage la communication autour d'une exposition ou l'« emballage » comme la conséquence de la marchandisation croissante du monde de l'art qui imite les modes de diffusion de loisirs plus commerciaux, comme la musique.

Je crois que la question de l'emballage est liée à la question de l'art en tant qu'industrie de loisir et de la façon dont nous nous y intégrons. L'idée que quelqu'un est radical juste parce qu'il appartient à une minorité ethnique ou l'idée que l'œuvre d'un artiste noir ou sud-asiatique est radicale juste parce qu'elle a été produite par cette personne est par ailleurs

qualification est de 26 % pour les Pakistanais et de 28 % pour les Bangladais, proportions assez proche de celle des Britanniques blancs à 24 %. Source : Department for Education and Skills.

⁴⁵¹ «So from a historical construct, 000zerozerozero fabricates the contemporary. However, once again Asian artists are not seen as individuals in their own right but as a mass which typifies the transient media notion of 'Asian Cool'». Richard Hylton, «Zero Zero Zero», *Art Monthly*, Op. Cit.

une notion douteuse, qui rappelle l'idée du bon sauvage, mais les sauvages ne sont pas bons⁴⁵².

Une telle proximité entre art et industrie du loisir, un tel mélange des genres sont bien observables autour de l'exposition *000zerozerozero*, qui est associée à des concerts, des défilés de mode, des pièces de théâtres, etc. Avec le risque de produire, selon les critiques, un effet « fourre-tout », peu propice à la nuance.

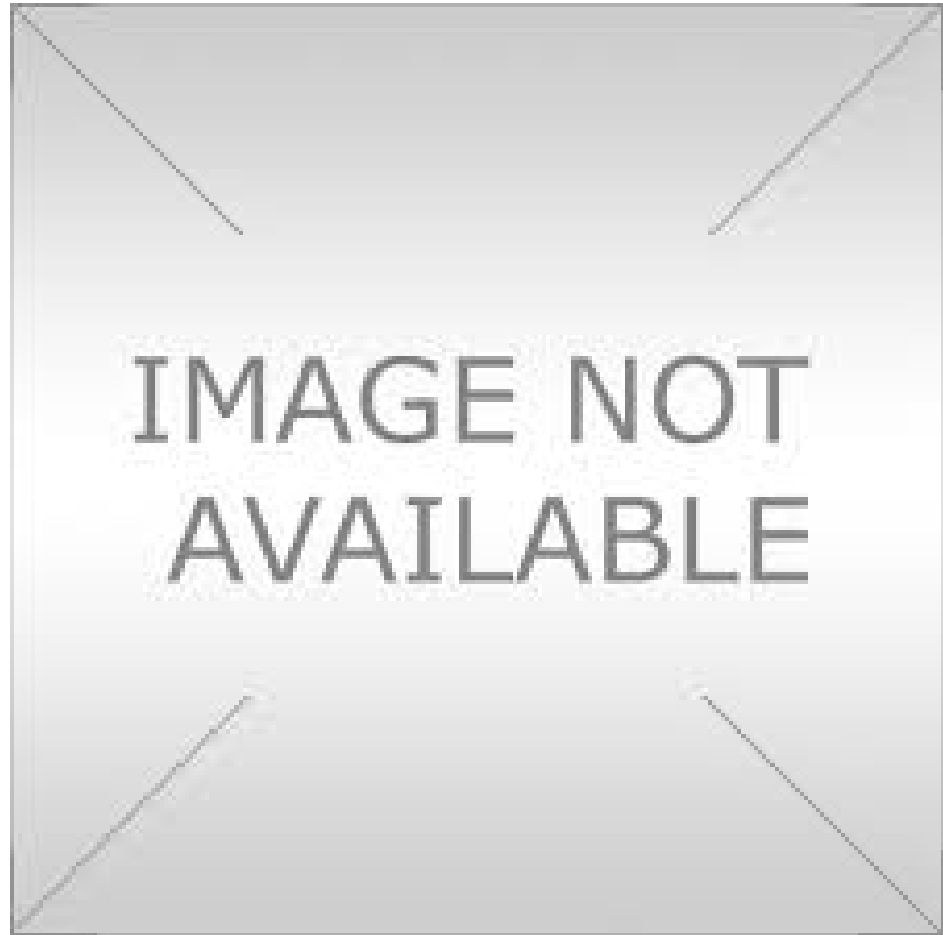
Les photographies : un démenti par l'image

Une fois l'emballage de l'exposition ouvert, force est de constater que les œuvres et les artistes résistent aux amalgames et aux simplifications réductrices. La seule œuvre véritablement provocatrice est celle de Gavin Fernandes, intitulée « *21st Century Swastika* » [Svastika du 21^e siècle]. Le photographe, qui est spécialiste de mode et publie régulièrement ses images dans *Elle*, *Time Out* ou *ID*, représente des modèles habillés de couleurs vives posant devant des *svastikas*.

Gavin Fernandes rappelle que le *svastika*, signe graphique devenu l'emblème des nazis pendant la Seconde Guerre mondiale et connoté négativement depuis, est un symbole très ancien et très répandu en Asie et en particulier en Inde. C'est un signe de bon augure, de stabilité, d'harmonie et de vérité dans l'hindouisme et le jaïnisme. Il est visible partout en Inde non seulement sur les temples mais aussi les maisons et les objets. Gavin Fernandes l'introduit dans ses photos en arrière-plan ou sur les vêtements de ses modèles, toujours dans les couleurs chatoyantes qui caractérisent d'après lui l'environnement indien : « C'est ainsi qu'on peut le trouver en Inde à l'entrée des maisons, sur du carrelage ou sur des affiches. Comme c'est un symbole de prospérité, on le trouve aussi sur les registres de comptabilité. Sur le sol de l'entrée de l'Indian High Commission, il y en a un énorme au sol⁴⁵³. »

⁴⁵² "I think that the notion of packaging is very much to do with art as leisure industry and how we fit into it. The idea that one is radical just because one belongs to an ethnic minority, or the idea that the work of black or Asian artists is radical just because it is by whoever it is by is also a dubious notion; it goes back to the idea of the noble native and natives are not noble." Alia Syed, "Critical Difference: Art Criticism and Art History" in Gilane Tawadros, *Changing States*, *Op. Cit.*, p. 259.

⁴⁵³ "This is how you might see it in India in doorways or on tiles or on posters (...) As an image of good fortune, it's seen on account books. In the Indian High Commission they have a massive one in tiles on the floor in the entrance." Gavin Fernandes cité dans Tim Marsh, "When cultures collide", *The Times*, *Op. Cit.*



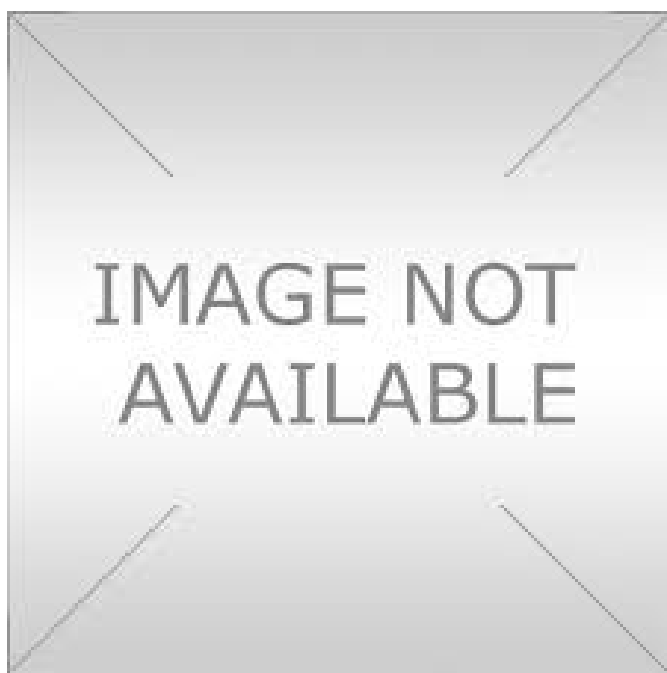
Gavin Fernandes, *21st Century Swastika*, 1999

Gavin Fernandes est parfaitement conscient des connotations dont est chargé le signe. Peut-être ignore-t-il que le quartier de Whitechapel et de Tower Hamlets est aussi un quartier historique de l'immigration juive en Angleterre, ce qui ne manque pas d'ajouter au sentiment de provocation ressenti par cette communauté lors de l'exposition *000zerozerozero* et lors de la publication de ses images par certains titres de la presse nationale comme *The Observer*⁴⁵⁴. En intitulant sa série *21st Century Swastika*, il prétend inviter le spectateur à dépasser cette connotation acquise au XX^e siècle pour réaffirmer la valeur positive du *svastika* indien et réhabiliter cet élément fondamental de la culture hindoue. La provocation n'est cependant pas seulement adressée au public occidental. L'utilisation du *svastika*, symbole cosmique et spirituel, dans des photographies de mode dignes des magazines les plus pointus de Londres constitue aussi une certaine désacralisation et un pied de nez à la culture ancestrale. Il y a donc

⁴⁵⁴ Karen Glaser, "Anger over publication of swastika fashion photos", *Jewish Chronicle*, 23 juillet 1999.

bien dans les images de Gavin Fernandes une double provocation, envers les deux cultures entre lesquelles le photographe évolue. Le photographe n'est donc pas en reste dans la recherche de scandale et de « sensation » qui caractérise le *Brit Art* des années 1990. On peut néanmoins se demander comme Tim Marsh si Gavin Fernandes ne fait pas « de la provocation une fin en soi⁴⁵⁵ ».

L'investissement de cet artiste comme commissaire de l'exposition aux côtés d'Ilze Strazdina a sans doute contribué à orienter le discours qui entoure l'événement. Les autres photographes, par comparaison, n'ont pas de démarche particulièrement polémique. Trois d'entre eux réalisent des images documentaires sur les communautés indienne, pakistanaise ou bangladaise en Grande-Bretagne. Sam Piyasena réalise un reportage sur la décoration intérieure des restaurants indiens intitulé *Curry House Interiors*. Rehan Jamil, jeune photographe originaire du quartier de Tower Hamlets, enregistre en noir et blanc différentes scènes de la vie de quartier dans l'*East End* : des scènes de rue, des ateliers de textile et la vie religieuse. Une des images marquantes de la série qu'il expose montre un rassemblement de jeunes musulmans mobilisés contre la destruction d'une mosquée locale de Whitechapel High Street en 1998. Cette image est mise en avant dans le programme, ainsi que dans l'article du *Times* déjà cité.

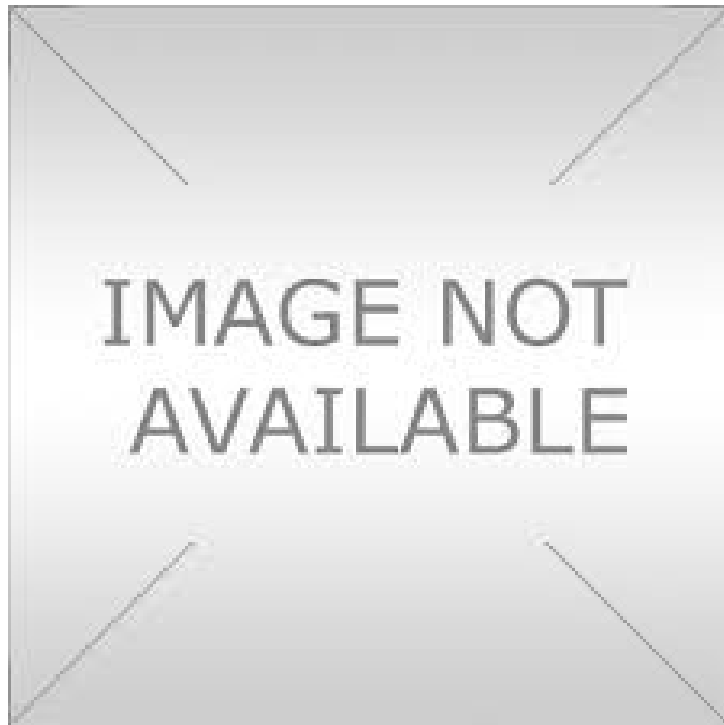


Rehan Jamil, “Friendship”, Youth Rally, Whitechapel High Street, 1998

⁴⁵⁵ “controversial for its own sake.” *Ibid.*

La série de Rehan Jamil comporte aussi des images d'un des murs de l'East London Mosque sur lequel les jeunes du quartier peuvent librement produire des graffitis.

000zerozerozero présente par ailleurs les travaux de Jagtar Semplay, un reporter photo qui travaille pour de grands titres comme *The Observer*, *The Telegraph Magazine* ou *The Sunday Times*. Ce photographe s'intéresse particulièrement aux jeunes Britanniques sud-asiatiques, à leurs activités et à la vie de quartier dans les cités (Ocean State à Stepney, Chicksand Estate près de Brick Lane⁴⁵⁶). Ses images en couleur sont prises dans l'espace public, dans les commerces, les pubs, les squares et s'apparentent à la photographie de rue ; elles sont prises avec une certaine distance, quitte à être parfois floues, le plus souvent sans collaboration particulière des sujets. La variété des lieux et des activités représentés désamorce toute possibilité de généralisation. On trouve aussi bien des images de jeunes en bande s'entraînant aux sports de combat sous des porches couverts de graffitis que celle de ce jeune militant tiré à quatre épingles en pleine campagne pour le parti travailliste en 1992.



Jagtar Semplay, 'Polling Day, Stepney', *East End Project*, 1992

⁴⁵⁶ Les images de l'*East End Project* de Jagtar Semplay sont désormais consultables dans la banque d'images de l'Association of Black Photographers.

Enfin, la série de la photographe Suki Dhanda est une enquête sur des adolescentes britanniques sud-asiatiques, sur leur vie quotidienne et leurs relations avec leur entourage. Une des images montre un groupe de jeunes filles dans une rue du quartier de Whitechapel. Elles portent des sandales à la mode avec des talons compensés, le foulard pour deux d'entre elles ou la burqa pour une autre. Cette série présente des scènes simples et intimes à la fois, dans lesquelles les jeunes filles apparaissent entre elles et rarement en interaction avec d'autres personnes. Le choix de ce sujet particulier distingue les images de Suki Dhanda des travaux des autres photographes et fait ressortir en creux l'invisibilité des filles britanniques sud-asiatiques dans ces travaux. Cette absence silencieuse devient donc perceptible par la juxtaposition du travail de Suki Dhanda aux autres projets dans la même exposition. La photographe interprète cette invisibilité comme une forme possible de marginalisation. Voici comment elle définit sa démarche :

Dans mon travail, j'essaie d'illustrer la formation de clans sociaux et religieux au sein de la communauté britannique sud-asiatique. Dans cette série en particulier, je me concentre sur la culture des jeunes et je pose la question suivante : avons-nous affaire à l'affirmation d'une identité culturelle ou bien à de l'auto-marginalisation⁴⁵⁷ ?

Loin de l'idée de provocation culturelle, Suki Dhanda discute la notion même d'affirmation culturelle. Elle contredit les discours généralisateurs et souligne qu'il n'y a pas de société britannique sud-asiatique homogène, mais des sous-groupes, à l'intersection de lignes sociales, religieuses, mais aussi de genres.

La salle consacrée à la photographie au rez-de-chaussée de la Whitechapel Gallery pendant l'exposition *000zerozerozero* est donc un ensemble complexe qui ne peut se réduire à la notion de « provocation culturelle britannique sud-asiatique ». Certes, les images donnent une visibilité inédite à la « deuxième » et la « troisième génération » de Britanniques sud-asiatiques et aux artistes qui en font partie. Effectivement, cette génération est jeune et aspire à s'affirmer dans et par les images. Cependant, la variété des photos et leur réflexivité apporte un démenti à l'étiquette réductrice de l'*Asian Cool*. « Heureusement, c'est le refus des œuvres elles-mêmes de se laisser absorber par une invention médiatique aussi inconsistante qui sauve

⁴⁵⁷ “Through my work I attempt to exemplify the formation of social and religious cliques within British Asian society. In this particular collection I am focusing on youth culture and raising the question — is this assertion of culture identity or self-imposed marginalisation?” Suki Dhanda, proposition d'œuvres à la Whitechapel Gallery envoyée par fax le 20 avril 1999, Archives de la Whitechapel Art Gallery, WAG/EXH/2/481/1.

l'exposition⁴⁵⁸ » conclut Richard Hylton. Ce que l'on voit en définitive, ce sont « des artistes qui refusent d'être mis dans des cases⁴⁵⁹ », lit-on encore dans la critique du *Times*. « En faisant entendre des voix individuelles fortes qui évoquent avec éloquence leurs expériences, ces artistes nous défient de les laisser tomber dans l'oubli ou d'envisager leurs œuvres à l'aune d'un ghetto culturel⁴⁶⁰ », conclut Sarah Kent pour *Time Out*. Si l'exposition a le mérite de révéler au public de nouveaux photographes et artistes, son contenu annule la démarche initiale qui consiste à les rassembler sous une seule étiquette, et par conséquent annihile le concept même d'exposition « ethnique ». Pourquoi, dans le fond, a-t-on besoin de telles expositions pour s'intéresser à ces artistes ? À quoi rime cette volonté d'offrir une telle visibilité tout en la délimitant scrupuleusement ?

Les soupçons de tokenism envers la Whitechapel Gallery of Art

Les artistes participants à *000zerozerozero* sont les premiers à s'interroger sur la démarche entreprise par la Whitechapel Gallery. Il y a évidemment ceux qui se sont abstenus de participer et dont on ne trouve pas la trace dans les archives de l'exposition. Ceux-là ont pu décliner l'invitation après les premiers contacts informels. Quant à ceux qui se sont lancés dans l'aventure, on observe la circonspection dont beaucoup font preuve. L'analyse des courriers et fax conservés dans les archives de la Whitechapel Gallery révèle les tensions et les interrogations qu'ont suscitées les modalités d'organisation et d'exposition retenues par les commissaires. Plusieurs artistes se plaignent dans des courriers formels adressés à la direction de la galerie que leurs œuvres et eux-mêmes ont été traités négligemment. Ils dénoncent une série de cafouillages, d'informations contradictoires sur la rémunération des contributeurs, la lenteur et les malentendus dans la sélection des œuvres, un défaut d'éclairage dans la galerie pendant l'exposition ou d'entretien des installations vidéo. Beaucoup ont le sentiment d'un amateurisme de la part des commissaires Gavin Fernandes et Ilze Strazdina, et d'une certaine désinvolture de la part de la Whitechapel Gallery. Du propre aveu d'Anthony Spira, responsable de la coordination des expositions qui tente de se

⁴⁵⁸ “thankfully, it was the works’ refusal to be consumed by such a bland media construct that was its saving grace.” Richard Hylton, “Zero Zero Zero”, *Art Monthly*, *Op. Cit.*

⁴⁵⁹ “artists that won’t be pigeonholed”, Tim Marsh, “When cultures collide”, *Op. Cit.*

⁴⁶⁰ “Strong individual voices speaking eloquently about their experiences, these artists defy us to confine them to oblivion or perceive their work in terms of a cultural ghetto.” Sarah Kent, “It’s more than zero, the experience of East meeting West”, *Time Out*, 21 juillet 1999.

justifier en réponse aux courriers reçus, ce sont en effet « deux jeunes commissaires sans expérience⁴⁶¹ » à qui l'on a confié l'organisation de *000zerozerozero*.

Il n'en faut pas plus aux artistes pour conclure qu'ils sont victimes d'un traitement spécial, très en deçà de la qualité curatoriale habituellement garantie par la Whitechapel Gallery. Certains en veulent pour preuve la durée de l'exposition limitée à seulement deux semaines et demie du fait de son inscription dans le festival *Arts World Wide Bangladesh* alors qu'à la Whitechapel, elles sont visibles en général entre trois et six mois. Les remarques qu'ils font dans leurs courriers sont révélatrices : « Je ne peux pas m'empêcher de penser que cela ne serait jamais arrivé à Bill Viola⁴⁶² », se plaint Michael Gillespie dont l'installation vidéo a été laissée en panne. « Pourquoi des artistes sud-asiatiques expérimentés et professionnels devraient-ils courir le risque d'un tel manque d'expérience et, qui plus est, donnerait-on le champ libre à des commissaires débutants pour organiser une exposition de Terry Winter, par exemple⁴⁶³ ? » Chaque dysfonctionnement est très mal perçu et, comme le formule encore Alistair Raphael, « dans le contexte d'une exposition britannique-sud-asiatique, cela a une portée d'autant plus grande⁴⁶⁴ ».

Arrêtons-nous enfin sur la colère de l'artiste Mohini Chandra qui expose pour *000zerozerozero* son œuvre *Album Pacifica* (1999) : c'est un triptyque réalisé à partir de photos collectées par l'artiste dans sa famille fidjienne dispersée dans le monde entier⁴⁶⁵. Dans cette œuvre, Mohini Chandra a photographié le dos de ces photos de famille et a produit des tirages grand format de ces « faces cachées ». Celles-ci ne laissent voir au spectateur que les annotations de ceux qui les ont envoyées à leurs proches ou des coups de tampon et des dates. Ces bribes d'informations invitent à reconstituer les liens entre ces personnes invisibles et à imaginer l'expérience de l'exil

⁴⁶¹ “two young and inexperienced curators”. Anthony Spira, responsable de la coordination des expositions, courrier par fax du 22 juin 1999 à Alistair Raphael, artiste, Archives de la Whitechapel Art Gallery, WAG/EXH/2/481/3.

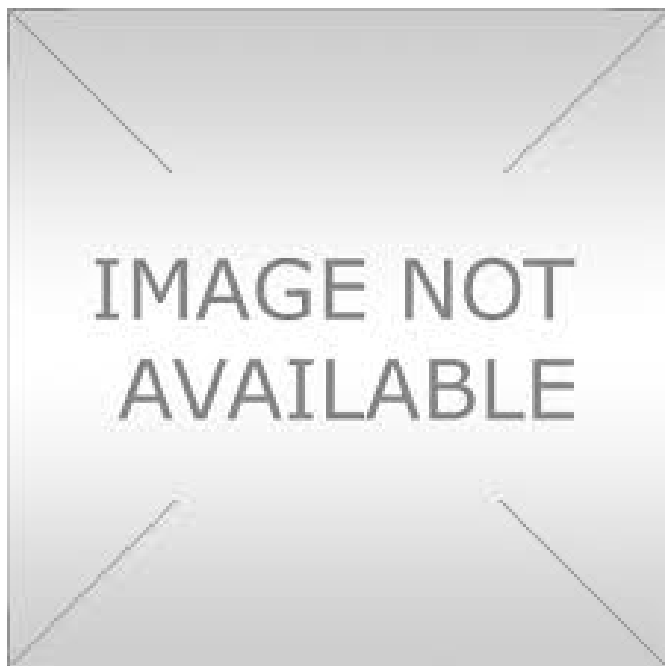
⁴⁶² “Myself and others couldn't help thinking that this would never have happened to Bill Viola.” Michael Gillespie, courrier du 2 août 1999 adressé à Catherine Lambert, Archives *Op. Cit.*

⁴⁶³ “Why should experienced and professional Asian artists bear the potential risk of the ‘inexperience’, and more importantly, would young curators be given a free rein curating a Terry Winter show for example?” Alistair Raphael, courrier par fax du 22 juin 1999 à Anthony Spira, coordinateur des expositions, Archives *Op. Cit.*

⁴⁶⁴ “in the context of a British-Asian exhibition it has extra weight” *Ibid.*

⁴⁶⁵ Les ancêtres de Mohini Chandra étaient indiens et ont été déplacés vers Fidji par les Britanniques après la colonisation des îles en 1874 pour travailler dans les plantations de canne à sucre comme main d'œuvre “engagée” [*indentured servants*]. Cette diaspora a ensuite migré vers différents pays du Pacifique, dont l'Australie où a grandi Mohini Chandra mais aussi vers la Grande-Bretagne ou le Canada. Voir la fiche biographique de Mohini Chandra sur le site de l'InIVA, <http://www.iniva.org/dare/themes/space/chandra.html>, consultée le 2 mars 2014.

vécu par cette diaspora fidjienne. Les tirages grand format dévoilent et amplifient l'irrégularité des bords, les pliures, les traces de doigts. Ils deviennent des sortes de cartes géographiques jaunies sur lesquelles sont révélées des histoires invisibles.



Installation (à droite) de l'œuvre *Album Pacifica* de Mohini Chandra pendant l'exposition 000zerozerozero⁴⁶⁶

Une telle exploration ou exploitation des archives familiales est un motif récurrent dans les œuvres de beaucoup de photographes des années 1990 :

La force [du procédé] résidait dans la façon dont il faisait le lien entre le personnel et le public, atténuait la distinction entre photo professionnelle et personnelle, rendait visible l'ordinaire et le quotidien, donnait de l'importance à des sujets normalement considérés comme insignifiants et offrait un point de vue subjectif et personnel sur une série d'histoires mouvementées. [...] Les archives familiales renvoient justement à la construction d'un « espace tiers » que nous avons déjà évoqué au sujet de l'autoportrait : cet espace liminaire, entre-deux, transitionnel, ni tout à fait historique et collectif ni tout à fait personnel et subjectif ; un espace d'indécision entre-deux où une sensibilité radicalement subjective vient peser sur les aspects sociaux et historiques de l'agentivité et de l'identité⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Photo non attribuée, archives de la Whitechapel Art Gallery, WAG/PHOT/481.

⁴⁶⁷ "Its significance lay in the way it bridged the personal and the public, eroded the professional/domestic distinction, brought the ordinary and the everyday into visibility, gave significance to subjects normally

Notre brève description d'*Album Pacifica*, puis l'analyse que donne Stuart Hall des ressorts subtils de ce genre d'œuvre et enfin la photographie de l'installation à la Whitechapel Gallery permettent de mieux comprendre la lettre au vitriol que Mohini Chandra fait parvenir à la direction de la galerie pour se plaindre des mauvaises conditions d'accrochage de son œuvre :

Ces problèmes, considérés dans leur ensemble comme un signe d'amateurisme curatorial et d'incompétence organisationnelle, n'indiquent-ils pas une forme de diversité d'affichage [*tokenism*] concernant cette exposition d'artistes britanniques-sud-asiatiques ? Puisque l'exposition dure deux fois moins longtemps (trois semaines) que la plupart des expositions de la Whitechapel, n'aurait-on pas dû prendre toutes les précautions pour éviter de donner l'impression d'un manque d'enthousiasme concernant cette exposition ?

J'ai exposé dans différents lieux dans le monde et j'ai rarement rencontré autant d'incompétence, aussi peu d'exigence professionnelle et une telle irresponsabilité. Je n'ai jamais ressenti un tel manque de considération envers mon travail et je n'ai jamais été aussi mal traitée en tant qu'artiste, que par cette galerie, pour cette exposition.

C'est sans doute l'ironie qui veut que mon travail, qui aborde les questions d'« invisibilité », soit rendu complètement invisible par la Whitechapel Gallery⁴⁶⁸.

Mohini Chandra exprime ici son amertume et son sentiment d'avoir été utilisée à des fins de représentation plus politiques qu'artistiques par la Whitechapel Gallery. Elle lâche le mot de « *tokenism* », cette diversité d'affichage, ce simulacre de diversité.

C'est aussi l'impression du critique Richard Hylton, qui considère cette tendance au « *tokenism* » comme un travers de plus en plus répandu dans les expositions d'art contemporain. Celles-ci n'offrent qu'une visibilité très relative aux artistes des minorités :

regarded as insignificant, and opened a subjective and personal perspective on a set of troubled histories. [...] The family archive relates precisely to the construction of a 'third space' on which we remarked in relation to self-portraiture: that liminal, in-between, transitional space, neither simply historical and collective nor wholly personal and subjective; an undecidable space 'in between' which brings a radically subjective sensibility to bear on the social and historical aspects of agency and the self." Stuart Hall et Mark Sealy, *Different*, Londres : Phaidon, 2001, p. 67.

⁴⁶⁸ "Do these problems, taken collectively, as an indication of curatorial amateurism, and organisational incompetence, suggest a degree of 'tokenism' in relation to this show of British-Asian artist? Since the exhibition is half the length (three weeks) of most Whitechapel shows, should care have been taken to avoid any impression of half-heartedness in regard to this show? I have shown in various venues throughout the world and have rarely encountered such incompetence, poor professional standards, with such little accountability. I have never felt that my work was so poorly regarded or myself as an artist so badly treated, as by this gallery, in this exhibition. It is perhaps, somewhat ironic, that my work, which addresses issues of 'invisibility' should be rendered completely invisible at the Whitechapel Gallery." Courrier de Mohini Chandra adressé à Catherine Lambert, directrice de la Whitechapel Art Gallery et à Richard Charkin, président du conseil d'administration, le 10 juillet 1999, Archives de la Whitechapel Art Gallery, WAG/EXH/2/481/3. Notons que Mohini Chandra revient aussi sur cette expérience douloureuse dans son entretien avec Shirley Read pour l'*Oral History of British Photography*, British Library Sound Archives, 2000, F10941-F10945.

Alors que *000zerozerozero* et *Cities on the Move* sont, chacune à leur manière, étiquetées « exposition ethnique », elles sont surtout révélatrices de la volonté de l'art dominant de contrôler comment et où l'Autre est visible, de renforcer son autorité plutôt que de s'ouvrir à une visibilité sans condition. Célébrer l'Autre, que ce soit au niveau global ou local, équivaut à esthétiser la différence pour des motifs commerciaux et, dans ce cas, cela n'est pas du tout la même chose que de donner plus de pouvoir [*empowerment*]⁴⁶⁹.

D'après Hylton, les commissaires des expositions mais aussi les artistes eux-mêmes sont coupables de compromission lorsqu'ils « se plient à la doctrine du spectacle ethnique. N'est-ce pas là la preuve que les partenariats multiculturels pour l'organisation d'expositions n'offrent aucune garantie d'une visibilité sans condition ? S'il s'agit bien de collaboration, cela pousse à l'entendre dans le pire sens du terme⁴⁷⁰ ». Dans cette critique très acerbe, Hylton pointe à la fois les artistes qui se laissent manipuler par opportunisme et les commissaires qui utilisent avec cynisme des artistes des minorités pour satisfaire les directives de diversité reçues des organismes de tutelle comme l'Arts Council England. L'attitude de la galerie se situerait « entre la tolérance à contrecœur d'artistes sud-asiatiques dans sa programmation et l'obligation de satisfaire des objectifs de diversité culturelle⁴⁷¹. »

Qu'en est-il réellement au vu des éléments dont nous disposons au sujet de l'exposition *000zerozerozero* ? L'étude des archives conservées par la Whitechapel Gallery permet difficilement de se prononcer sur la qualité réelle des conditions d'exposition. Les clichés de la galerie du rez-de-chaussée consacrée à la photographie montrent une installation assez sommaire qui donne un effet de vide du fait de la présence d'une scène prévue pour les concerts. Sur les clichés de l'accrochage d'*Album Pacifica* de Mohini Chandra, on constate effectivement un accrochage simple, sans le dispositif d'éclairage spécial qu'aurait sans doute nécessité cette œuvre particulièrement subtile. Il est difficile de conclure avec ces seuls éléments à une scénographie remarquablement négligente. Nous retiendrons cependant que c'est l'impression ressentie par plusieurs artistes et qu'à ce titre, cela doit être malgré tout pris en compte.

⁴⁶⁹ "As *000zerozerozero* and *Cities on the Move* are, in their own distinct ways, ethnically tagged, they speak more about the mainstream maintaining control over how and when the other is visible; reinforcing their authority rather than making space for an unconditional visibility. Celebrating the other, be it global or local, is tantamount to aestheticising difference for market expedience and, as such, it has little to do with real empowerment." Richard Hylton, "Zero Zero Zero", *Art Monthly*, *Op. Cit.*

⁴⁷⁰ "comply with the orthodoxies of the ethnic spectacle, is this proof enough that multi-cultural curatorial partnerships alone are no guarantee to an unconditional visibility? Collaborators as they are, they encourage the worst possible reading of that word." *Ibid.*

⁴⁷¹ "something between a grudging tolerance of Asian presence in its programme and the appeasement of cultural diversity targets." *Ibid.*

C'est un indicateur de l'atmosphère de suspicion, de susceptibilité et de malaise qui règne autour d'un tel projet. On peut penser que les commissaires plus chevronnés qui ont confié les clés de la Whitechapel Gallery à deux commissaires débutants le temps de *000zerozerozero* en savaient quelque chose.

Dans cas, l'exposition a-t-elle été une concession aux exigences en matière de diversité de l'Arts Council England, tutelle de la Whitechapel Gallery ? D'un côté, nous avons vu que l'organisation de *000zerozerozero* a été sollicitée dans le cadre de *l'Arts Worldwide Bangladesh Festival* en vertu d'un critère essentiellement géographique. L'idée de cette exposition n'a donc pas été spontanée de la part de la Whitechapel, mais rien n'indique non plus qu'elle ait été directement commandée par l'Arts Council. D'un autre côté, on constate que l'Arts Council porte un intérêt particulier au bilan de cette exposition pourtant assez mineure dans la programmation de la Whitechapel. Les archives de *000zerozerozero* révèlent en effet que l'Arts Council demande à la galerie de lui transmettre un bilan et des informations, sous la forme de coupures de presse, de photographies de l'exposition et du public, qui pourront être utilisées dans ses prochains rapports⁴⁷². Un intérêt particulier est placé sur les « nouveaux publics », c'est-à-dire, dans la rhétorique des artisans des politiques culturelles, les publics issus de minorités et des milieux populaires. L'exposition *000zerozerozero* est bien en phase avec ces objectifs, c'est pourquoi elle est l'objet d'une attention spécifique de la part de l'Arts Council. Entre attention soutenue et pression amicale, la ligne est assez ténue.

Le principe de l'« exposition ethnique » en question

Les soupçons de *tokenism* portent plus largement sur le concept même d'exposition « ethnique ». Le fait de présenter ensemble des artistes sud-asiatiques dans une exposition spécifique est en soi une forme de ségrégation que dénoncent de multiples commentateurs. Ce genre de programmation donne bonne conscience aux galeries, qui, par ailleurs, n'intègrent pas ces mêmes artistes dans leurs expositions thématiques et ne leur consacrent que très rarement des expositions individuelles. Comme le souligne Richard Hylton, Sonia Boyce était jusqu'en 2001 la seule artiste

⁴⁷² Demande transmise à la Whitechapel Gallery et mentionnée dans une note interne. Archives de la Whitechapel Art Gallery, WAG/EXH/2/481/3.

noire à avoir eu le privilège d'exposer ses œuvres à titre individuel à la Whitechapel⁴⁷³. À l'Institute of Contemporary Arts, il a fallu attendre 1999 pour qu'un artiste britannique noir, Steve McQueen, fasse l'objet d'une exposition individuelle⁴⁷⁴. Or les expositions collectives [*survey shows*] ne permettent pas aux jeunes artistes d'émerger et de se faire connaître individuellement. Si les artistes les considèrent comme une façon « de mettre le pied dans la porte » ou encore comme « un marchepied », l'expérience prouve qu'un nombre très limité d'individus parvient ensuite à se faire réellement un nom. Les expositions « ethniques » sont de fausses solutions qui autorisent un développement séparé des pratiques artistiques dites « dominantes » et de celles dites de la « diversité culturelle ».

Il ne reste finalement qu'une diversité d'affichage, qui dissimule l'échec des politiques d'« *equal opportunities* » sur le plan institutionnel. D'après Eddie Chambers, ces politiques « ont, sans exception, échoué lamentablement⁴⁷⁵ ». Elles ne sont que des échappatoires dans lesquelles s'engouffrent à peu de frais les galeries qui ne souhaitent pas remettre en question leurs pratiques. Elles reviennent à « créer une autre structure parallèle, qui pourrait soutenir et promouvoir activement la “diversité culturelle” sans compromettre les structures existantes⁴⁷⁶ ». Grâce aux programmes de promotion de la « diversité », de jeunes Britanniques des minorités ont certes pu se former aux professions du monde de l'art et de la conservation mais, comme le déplore Eddie Chambers, ils ne décrochent ensuite souvent que des stages et n'accèdent pas aux postes correspondants dans les institutions. Les modalités d'exposition de *000zerozerozero* illustrent assez bien cette analyse.

L'effet pervers des expositions « ethniques » réside enfin dans l'obsession de l'identité qu'elles génèrent au sein des galeries et parfois des artistes eux-mêmes. L'organisation de l'exposition *000zerozerozero* et la sélection des photographes se sont faites sur des critères ethniques. On a demandé aux artistes de montrer leur « carte d'identité ethnique » et on a privilégié les œuvres en lien avec la thématique de la double culture britannique et sud-asiatique. « En fait l'authenticité et la légitimité de

⁴⁷³ Sonia Boyce, 13 mai – 26 juin 1988 mentionnée dans Richard Hylton, *The Nature of the Beast*, Op. Cit., p. 90.

⁴⁷⁴ Steve McQueen, 30 janvier – 21 mars 1999.

⁴⁷⁵ “equal opportunities have, without exception, failed miserably.” Eddie Chambers, “Whitewash”, *Art Monthly*, avril 1997.

⁴⁷⁶ “creating another parallel structure, one that could support and actively promote ‘cultural diversity’ without compromising existing structures.” Richard Hylton, *Ibid.*, p. 104.

leurs œuvres dépendaient désormais de leur capacité à montrer des signes de leurs origines raciales ou culturelles en Asie⁴⁷⁷. » L'obsession de l'identité conduit même certains artistes à s'enfermer dans cette thématique, voire à s'auto-parodier. « Avec l'idée d'identité culturelle, qui a été acceptée par la génération des artistes noirs des années 1990, soutenue et promue par des fonctionnaires noirs, l'art noir n'est plus qu'un spectacle de déconstructions faciles de tableaux historiques, de blagues stupides, de bouffonneries ethniques et d'autodérision⁴⁷⁸. » Selon Rasheed Araeen, les artistes ont renoncé à la véritable radicalité, qui était à l'origine celle des *Black Arts* dans les années 1980. Richard Dyer rejoint cette analyse :

Dans les pratiques artistiques contemporaines, la radicalité s'est traduite en quasi fétichisation de *l'identity politics*, où les artistes soi-disant « autres » ne peuvent être visibles que s'ils parlent d'identité. De fait, certains artistes ont modifié leurs pratiques pour être perçus comme des artistes qui parlent de questions d'identité.

C'est le cas de Keith Piper, Chris Ofili ou Yinka Shonibare, selon Richard Dyer. « De toute évidence, cela vient en partie des critiques et en partie des artistes, mais surtout, cela vient de toutes les institutions qui distribuent les subventions et de leurs politiques⁴⁷⁹. » L'ouvrage au titre explicite d'Eddie Chambers — *Things Done Change: the Cultural Politics of Recent Black Artists in Britain*⁴⁸⁰ — développe la même analyse. Il y aurait une forme d'instrumentalisation des artistes par les institutions pour remplir les critères de diversité fixés par les organismes de tutelle. Sous couvert de donner plus de visibilité à ces artistes « de la diversité culturelle », on n'expose en réalité que quelques individus choisis et on marginalise davantage les autres. L'ensemble des éléments que nous avons consultés au sujet de l'exposition *000zerozerozero* tend à confirmer cette analyse.

⁴⁷⁷ Rasheed Araeen, "The Success and the Failure of Black Art", *Third Text*, *Op. Cit.*, p. 151.

Voir aussi du même auteur "Art history as a common heritage", projet soumis à l'Arts Council England pour Black Umbrella, août 2000, <http://www.thirdtext.com/wp-content/uploads/2009/03/arthistoryasacommonheritage.pdf>, consulté le 08 avril 2014.

⁴⁷⁸ "With the idea of cultural identity, which was accepted by the 1990s generation of black artists, supported and promoted by the black establishment, black art has now ended up as manifestations of facile deconstructions of history paintings, silly jokes, ethnic buffoonery, and self-mockery." Rasheed Araeen, "The Other Story", in David A. Bailey, Ian Baucom et Sonia Boyce (éds.), *Shades of Black: Assembling Black Arts in 1980s Britain*, Durham, NC: Duke University Press, 2005, p. 32.

⁴⁷⁹ "In terms of contemporary art practice, radicality has been expressed as almost a fetishisation of identity politics, where so-called 'other artists' can only be visible if they're dealing with issues of identity. In fact some artists have changed their practice in order to be seen to be dealing with identity politics. [...] Obviously, it comes partly from the critics and partly from the artists, but more importantly, it comes all around from the funding institutions and their policies." Richard Dyer, "Critical difference: Art Criticism and Art History", in *Changing States*, *Op. Cit.*, p. 258.

⁴⁸⁰ Eddie Chambers, *Things Done Change: the Cultural Politics of Recent Black Artists in Britain*, Amsterdam and New York : Rodopi, 2012.

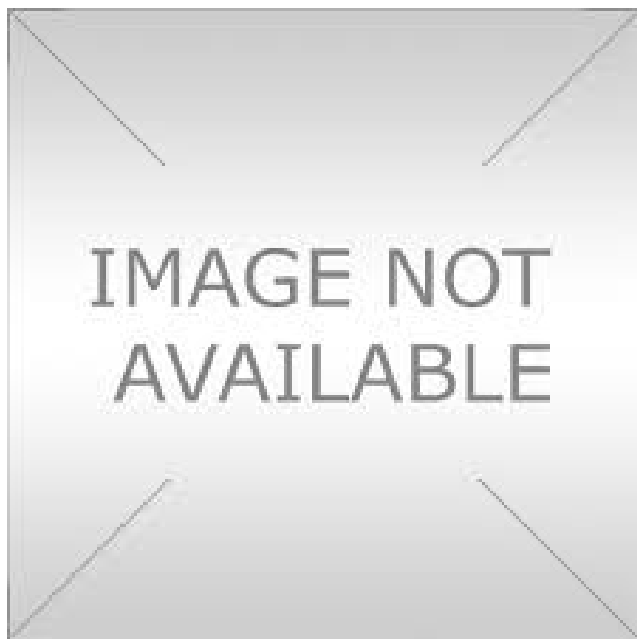
En conclusion, *000zerozerozero* est un cas emblématique d'exposition « ethnique » : en rassemblant des photographes et artistes aux origines et aux pratiques très diverses, elle tente d'écrire une identité collective « *British Asian* » par opposition à la supposée identité traditionnelle bangladaise célébrée par le *Worldwide Arts Bangladesh Festival*. L'exposition souhaite se démarquer de la culture traditionnelle, se tourner vers le prochain millénaire, comme peut l'indiquer aussi le titre en référence à l'an 2000 tout proche, et s'intéresser plus spécifiquement à la seconde génération.

Pourtant, la démarche n'en est pas moins discutable. En surfant sur la vague de *l'Asian Cool*, l'exposition esquisse une identité britannique-sud-asiatique relativement fictive : celle d'une seconde génération branchée, qui trouve sa place dans la culture populaire dominante, et incarnée en particulier par quelques artistes et DJ en vue à la fin des années 1990 ; celle d'une identité ethnique britannique sud-asiatique homogène, qui n'a pourtant jamais existé. Le déroulement parallèle du *Worldwide Arts Bangladesh Festival* et de *000zerozerozero* pointe ces failles. Par ailleurs, la confrontation entre les photographies de Gavin Fernandes et celles de Rehan Jamil ou de Suki Dhanda au sein même de l'exposition *000zerozerozero* apporte la démonstration, s'il en fallait une, que les jeunes générations britanniques, qui sont au départ la cible de ces manifestations, se reconnaissent difficilement dans l'opération marketing de *l'Asian Cool*. « La galerie s'est lancée un énorme défi en voulant représenter un concept aussi nébuleux que "l'identité britannique sud-asiatique" ; elle y a répondu en définissant cette culture en des termes qui présentaient les Britanniques sud-asiatiques comme des pionniers à l'avant-garde de la culture britannique ; en agissant ainsi, la Whitechapel Gallery a célébré l'identité britannique sud-asiatique sur un mode qui excluait la majorité de la communauté britannique sud-asiatique⁴⁸¹. » La tentative d'écriture photographique d'une identité collective « *British Asian* » conforme aux catégories utilisées dans les recensements et dans les rapports de la Cultural Diversity Unit de l'Arts Council fait donc peu de sens.

⁴⁸¹ "The Gallery faced a formidable challenge in attempting to represent a concept so nebulous as "British Asian identity" and reacted by defining British Asian culture in definite terms that focused on British Asians' roles as the avant-garde pioneers of British culture; in doing so, the Whitechapel Gallery celebrated British Asian identity in particular terms that excluded the majority of British Asian people." Nilanjana Bhattacharjya, *Aesthetic Fusions: British Asian Music and Diaspora Culture*, Op. Cit., p. 280.

Organisée en plein âge d'or des politiques culturelles multiculturalistes, l'exposition *000zerozerozero* en montre bien tous les travers. Si une telle exposition peut satisfaire à un effet de mode ou à des velléités d'ingénierie sociale et culturelle, elle ne résiste pas à une approche plus scrupuleuse des questions de représentation.

3. La contre-proposition du livre *Different*



Première de couverture de *Different*.

Quatrième de couverture de *Different*.

Comme le symbolise sa couverture, le livre *Different* est un objet hybride⁴⁸². C'est à la fois un recueil de photographies et un ouvrage critique sur la photographie produite entre 1980 et 2001 année de sa publication par Phaidon. Les 200 pages de l'ouvrage se partagent entre deux longs textes coécrits par Stuart Hall et Mark Sealy, alors directeur d'Autograph-ABP, et des reproductions de qualité d'images de 57 photographes. C'est un livre atypique dans notre corpus, parce qu'il ne s'agit ni d'une monographie d'auteur ni d'un catalogue d'exposition, mais aussi parce qu'il se situe à la frontière entre un livre *de* photographie et un livre *sur* la photographie. En effet, l'ouvrage propose d'un côté, une présentation de plusieurs photographes qui évoque la démarche d'une exposition et de son catalogue, et de l'autre côté, une réflexion historique et critique comme on pourrait en lire dans des ouvrages dédiés aux études photographiques. Dans le texte intitulé « *Contemporary photographers and Black identity* », chaque image ou série est analysée d'une façon très détaillée que l'on

⁴⁸² Stuart Hall et Mark Sealy, *Different*, Londres : Phaidon, 2001. Voir fiche et planche-contact pp. 454-56.

rencontre rarement dans un simple catalogue. Soulignons que, pour ces raisons, *Different* est aussi une publication atypique dans le catalogue de l'éditeur Phaidon qui publie majoritairement des monographies. Cette hybridité, enfin, est à l'image d'un de ses deux auteurs, Stuart Hall, dont la carrière n'a cessé d'évoluer entre ses travaux universitaires et son engagement auprès des artistes noirs, jusqu'au siège de président d'Autograph-ABP et de l'InIVA qu'il occupe à la fin des années 1990⁴⁸³.

Dès le premier abord de *Different*, on observe une tension entre le titre de l'ouvrage et le titre du texte « *Contemporary photographers and Black identity* ». « *Different* » le dispute à « *Black* » dans la mise en relation des images du livre. Au vu de cette tension, quelle cohérence ou quelle notion collective les images et les textes assemblés dans *Different* font-ils émerger ? Puisqu'il est question de différence, en quoi ces notions se distinguent-elles de l'approche des identités collectives observée dans les projets photographiques et les pratiques muséales et éditoriales de la même période ?

Les critères de sélection des photographes pour l'ouvrage *Different* sont présentés ainsi dans le texte en première de couverture. Ce sont

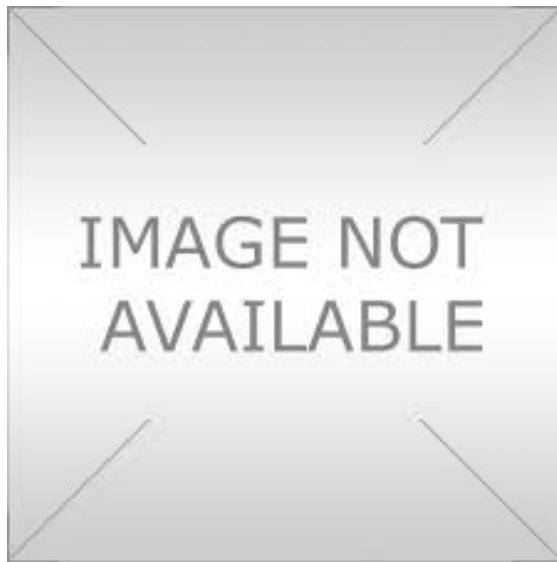
des artistes marginalisés culturellement ou géographiquement, en dehors des centres de pouvoir et d'autorité [...], des photographes qui ont utilisé l'image pour explorer et démonter la notion « d'identité noire ». Le livre inclut les travaux d'artistes africains, afro-américains, britanniques noirs, britanniques sud-asiatiques, afro-vietnamiens, aborigènes ou d'autres diasporas⁴⁸⁴.

Le champ couvert par l'ouvrage n'est donc pas exclusivement britannique. Les œuvres recueillies sont puisées parmi les productions de plusieurs continents : l'Europe, l'Afrique, l'Amérique du Nord ou du Sud, l'Asie. Cependant, les frontières ne sont pas prises en compte dans la démarche éditoriale de Mark Sealy et Stuart Hall. On trouve peu de références à la nationalité des photographes. Les adjectifs *British*, *American*, *Indian*, etc. ne sont que très peu utilisés mais laissent la place à des descriptions biographiques en forme de trajectoires des photographes : le lieu où Untel a grandi (plutôt que celui où il est né), celui où il vit et travaille. Voici par exemple la courte

⁴⁸³ Voir Glenn Jordan, "On Stuart Hall: An Engaged Politics of Humility", *Cultural Studies, Critical Methodologies*, volume 14, n° 2, avril 2014, pp. 174-78.

⁴⁸⁴ "artists culturally or geographically marginalized from the centres of power and authority. [...] photographers who have used the image to explore and subvert the idea of 'black identity'. The book includes the work of African, African American, Black British, British Asian, Afro-Vietnamese, Aboriginal and other diaspora artists." Texte en première de couverture, Stuart Hall et Mark Sealy, *Different*, Op. Cit.

présentation de Dave Lewis, représentative de la tonalité de l'ouvrage : « Bien qu'il ait grandi en Angleterre et ait travaillé là-bas ainsi qu'aux États-Unis, Lewis a de fortes racines familiales en Grenade, connaît intimement les communautés caribéennes de Grande-Bretagne et, comme d'autres artistes des diasporas, cherche depuis toujours par son travail un moyen d'interroger les sentiments complexes de parenté et d'altérité associés au fait d'être "noir et britannique"⁴⁸⁵. » Une œuvre de Lewis incluse dans l'ouvrage constitue une illustration très explicite de cette hybridité :



“This is my European-self. It says ‘trust no one at anytime whatsoever’/ “This is my Grenadian-self. It says ‘the world is big enough for everyone.’”/ “This is my English-self. It says “if I could I would, I swear.”

Dave Lewis, *3 Across*, 1997⁴⁸⁶

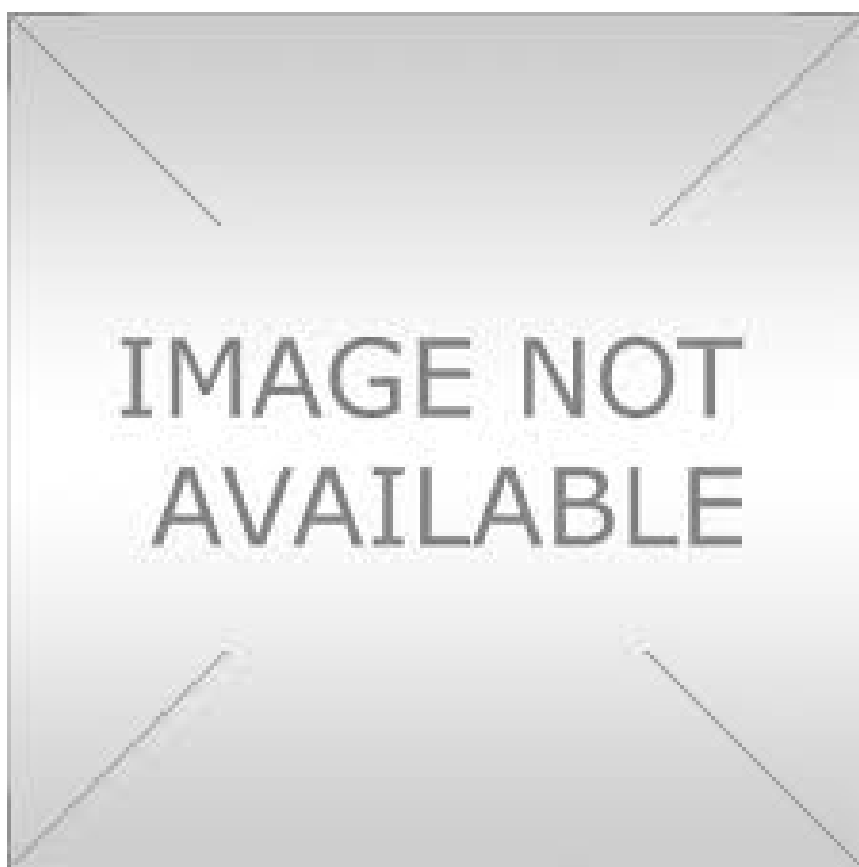
Different rassemble des photographies qui mettent en avant les identités individuelles hybrides et présentent à première vue un déficit de collectif. Ce sont essentiellement des portraits individuels qui font émerger la complexité de la définition de soi ou de l'autre, en prenant souvent le contre-pied de représentations attendues. Nombre de productions photographiques s'inscrivent dans la lignée des travaux introspectifs soutenus par

⁴⁸⁵ “Though he grew up in England and has worked there and in the United States, Lewis has strong family roots in Grenada, knows intimately the Caribbean communities in Britain and, like other diaspora artists, has been preoccupied throughout with finding a way in his work to question the complex feelings of relatedness and otherness associated with being ‘Black and British.’” *Ibid.*, p. 77.

⁴⁸⁶ « Là, c'est mon moi européen. Il dit : “ne fais jamais confiance à personne.” » / « Là, c'est mon moi grenadéen. Il dit : “il y a de la place pour tout monde sur cette planète.” »/ « Là, c'est mon moi anglais. Il dit : “si je pouvais, je te jure que je le ferais.” »

Autograph-ABP depuis l'exposition *Autoportraits* (1990). En revanche, la reproduction des images par série contribue à produire une notion de collectif. La présentation conjointe des travaux de photographes variés au sein du même ouvrage pointe aussi des convergences. Le déficit apparent de collectif observé dans les images prises séparément est comblé par le recours au concept de « diaspora », qui constitue une expérience partagée par des photographes aux origines et aux trajectoires très diverses. L'unité est donc dans l'expérience et non dans la nationalité ou l'ethnicité.

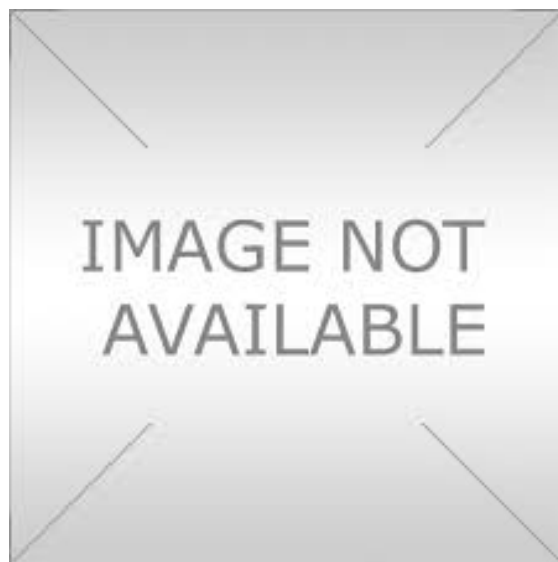
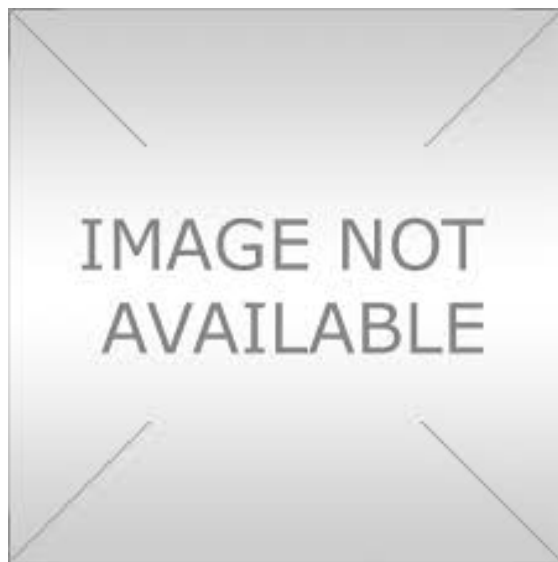
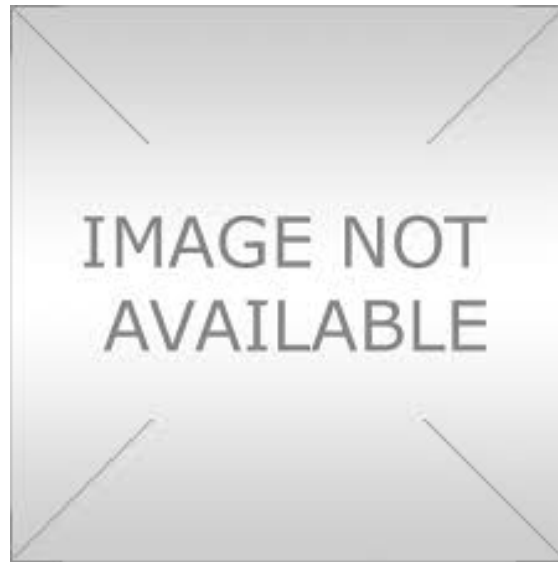
Ainsi *Different* présente à la suite la série *I Wanna Kill Sam Coz He Ain't My Motherfuckin Uncle* de Faisal Abdu Allah⁴⁸⁷ et *Notes from the Street*⁴⁸⁸ d'Anthony Lam.



Faisal Abdu Allah, *I Wanna Kill Sam Coz He Ain't My Motherfuckin Uncle*, 1993

⁴⁸⁷ Faisal Abdu Allah, série *I Wanna Kill Sam Coz He Ain't My Motherfuckin Uncle*, 1995, *Ibid.*, pp. 80-1. Le titre de la série est inspiré de la chanson du rappeur américain Ice Cube « I wanna kill Sam » (1991).

⁴⁸⁸ Anthony Lam, série *Notes from the Street*, 1995, *Ibid.*, pp. 177-9.



Anthony Lam, *Notes from the Street*, 1995

Les images d'Anthony Lam sont bien ancrées dans un territoire. Elles montrent de jeunes Britanniques bangladais dans le quartier de Tower Hamlets, où l'environnement urbain est dégradé et quasiment désert de jour comme de nuit. Anthony Lam a réalisé ce reportage documentaire dans les années où le quartier de Canary Wharf dans le sud de l'*East End* prenait son essor comme nouveau quartier des affaires de Londres. Comme une réponse à l'inégalité des investissements entre les deux zones pourtant limitrophes, Anthony Lam a organisé en 1995 l'exposition de ces images sur des panneaux publicitaires à l'intérieur des rames de train du Docklands Light Railway, métro aérien qui rallie entre autres la City à Canary Wharf⁴⁸⁹. Dans ses photos, les jeunes hommes sont assis sur des murs dans des postures d'attente ou se déplacent à pied ou en voiture mais toujours en groupe. Ils sont souvent photographiés de dos. Rien n'indique ce qu'ils attendent, ce qu'ils regardent ou ce qui les occupe. Le spectateur a peu de prise sur ces images. Outre le désœuvrement, elles font surgir une forme d'isolement ou de détachement.

Dans les photographies de Faisal Abdu Allah, la même impression est produite par une abstraction totale du contexte. Des jeunes hommes noirs et sud-asiatiques sont photographiés sur un fond blanc dans des « poses théâtrales⁴⁹⁰ ». Ce sont en fait des amis du photographe, membres du groupe de rap Scientists of Sound et originaires du quartier de Harlesden dans le nord-ouest de Londres. Leur style vestimentaire et leur allure sont inspirés de la culture rap importée des États-Unis. L'arme à feu que certains brandissent évoque aussi la violence des ghettos américains. Ainsi les pistes sont brouillées : « la distinction entre qui sont ces garçons, qui ils aimeraient être, comment ils se représentent et sont représentés — une limite compliquée et mouvante dans le meilleur des cas — s'est estompée, presque jusqu'au point de disparaître. [...] Ils sont immobiles — suspendus dans un *no man's land* imaginaire entre le nord de Londres, l'ouest de Kingston et de sud du Bronx⁴⁹¹. »

Les deux séries de photographies, présentées à la suite dans le livre *Different*, tracent un motif commun de marginalisation. Ce motif transcende la question des

⁴⁸⁹ Le projet *Notes from the Street* et l'exposition étaient soutenus par Autograph-ABP et la galerie Camerawork. Voir l'interview d'Anthony Lam, publiée dans Ying Kwok (éd.) *21: Discussions with Artists of Chinese Descent in the UK*, Manchester: Chinese Arts Centre, 2007.

⁴⁹⁰ Stuart Hall et Mark Sealy, *Different*, *Op. Cit.* p. 87.

⁴⁹¹ "the line between who these boys are, what they aspire to be and how they represent themselves and are represented — a complicated shifting boundary at the best of times — has diminished almost to a vanishing point. [...] They freeze — suspended in some imaginary no-man's land between North London, West Kingston and the South Bronx." *Ibid.*

identités ethniques ou culturelles, d'autant plus qu'il est encore repris dans d'autres séries de photographies prises à Brooklyn par Vincent Allan W. ou dans les parcs de Melbourne par le photographe aborigène australien Ricky Maynard⁴⁹². *Different*, dans son ensemble, construit donc une définition alternative des identités : elles sont nécessairement hybrides et instables, et toutes les opérations qui contribuent à les catégoriser ou à les figer sont autant de forces centrifuges, vectrices de marginalisation. Les photographes rassemblés par Hall et Sealy dans *Different* produisent ainsi collectivement, d'après les auteurs, une invitation à dépasser la notion d'identité culturelle :

Bien qu'ils soient intimement conscients de la façon dont ils ont été construits comme « différents », leur pratique n'est pas à strictement parler une pratique *multiculturelle*, si l'on entend par là les classements figés de l'appartenance culturelle. [...] Ils interviennent après ce que l'on a appelé « la fin du sujet noir essentialisé ». Ils ne reprennent pas la question de « l'identité » mais ne la refusent pas non plus. Ils utilisent plutôt l'image comme un espace symbolique, dans lequel ils remettent en question l'identité. Ce qui les intéresse, c'est le processus « d'identification » — la lutte pour prendre une place qui n'est peut-être pas définitive, plutôt que les catégories figées de l'*identity politics*. « Identification » n'est pas un synonyme poli d'« identité » : c'est même, en quelque sorte, son contraire. Ce sont des artistes « post-identité », même s'ils ne sont pas à l'abri de ses effets⁴⁹³.

Stuart Hall et Mark Sealy amorcent ici la critique du multiculturalisme tel qu'il s'est développé en Grande-Bretagne à la fin des années 1990, sous la forme de politiques publiques prenant en compte l'appartenance à des groupes définis en termes ethniques et culturels. Les auteurs dénoncent l'*identity politics* qui se réclame de l'*identity theory* : ce n'est qu'un détournement, une dérive, qui, en classant les individus dans des catégories immuables et imperméables, va à l'encontre du propos initial. Les dix années d'*identity politics* écoulées au moment de la parution de *Different* en 2001 ont mis à mal

⁴⁹² Vincent Allan W., série *Bangy Boys*, 1984-87, *Ibid.*, pp. 174-6 et Ricky Maynard, 'Traditional Piercing', 'Smoking Gum Leaves', 'Scars et Man on Bench with Dog' de la série *Urban Diary*, 1997, *Ibid.*, pp. 182-4.

⁴⁹³ "Though profoundly aware of the way they have been constructed as "different", theirs is not strictly speaking a *multicultural* practice, if by that one invokes the fixed hierarchies of cultural belonging. [...] They are practicing after what has been called 'the end of the essential black subject'. They neither take up nor refuse 'identity'. Instead, they use the image as a symbolic space in which to put identity in question. The process of 'identification' — the struggle to take positions which may not be final, rather than the fixed positions of 'identity politics' — is what concerns them. Identification is not a more polite name for identity: it is in some ways, its opposite. These artists are 'post-identity', without being beyond the reach of its effects." *Ibid.*, p. 36.

le front politique commun amorcé dans les années 1970 et 80, et l'ont fragmenté en une multiplicité de mobilisations ethniques entrant parfois en concurrence.

On voit bien ici, soit dit en passant, que l'étiquette de « parrain du multiculturalisme » souvent accolée à Stuart Hall dans les hommages lors de sa disparition, est très ambiguë et procède quasiment d'un contresens si elle n'est pas davantage précisée⁴⁹⁴. Ce qu'avancent Stuart Hall et Mark Sealy dans l'ouvrage *Different* est, bien au contraire, une contre-proposition, en réponse au multiculturalisme en tant que politique et aux expositions ethniques qu'il inspire. Toute leur démarche vise davantage à rassembler qu'à diviser ou à catégoriser. Elle est en cela beaucoup plus politique et dérangeante que la prétendue « provocation culturelle » vantée par l'exposition *000zerozerozero*, par exemple.

Different propose en fait un repositionnement radical, un retour à l'usage plus subversif et politique du terme « *black* » adopté par les artistes engagés du *Black Art* dans les années 80.

Le terme « photographie noire » est utilisé dans son acception la plus large et la plus inclusive. « Noir » est entendu comme une catégorie politique et culturelle, et non génétique ou biologique. [...] Ce qui permet de comparer les travaux de ces photographes, par-delà leurs différences significatives, c'est qu'ils ont la même expérience historique d'une vie dans un monde racialisé. Les multiples façons dont cela influe sur leurs pratiques constituent cette différence qui est à l'origine du titre : *Different*⁴⁹⁵.

Le terme « noir » est donc repris avant d'être remplacé par celui de « différent », qui ne présente pas les mêmes risques d'une lecture raciale, essentialiste ou exclusive. « *Different* » est, paradoxalement, un terme plus fédérateur en 2001.

Le rapprochement de photographies variées sous le titre *Different* est donc moins une entreprise d'écriture d'une identité collective qu'une entreprise de redéfinition de la notion d'identité. Des points de convergence entre les images produisent une certaine idée de collectif autour de l'expérience de la différence ou de la diaspora, mais la proposition du livre est surtout une opération de déconstruction, au moment où, à l'apogée du multiculturalisme, des cloisons semblent s'ériger et se figer.

⁴⁹⁴ Voir par exemple Patrick Butler, "Godfather of multiculturalism Stuart Hall dies aged 82", *The Guardian*, 10 février 2014.

⁴⁹⁵ "The term 'black photography' is used in its broadest, most inclusive sense. Black is considered to be a political and cultural, not a genetic or biological, category. [...] What makes it possible to compare the work of these photographers across their significant differences is their common historical experience of living in a racialized world. The many ways in which this fact inflects their practice is the difference which generates the title: *Different*." Texte en première de couverture de *Different*, *Op. Cit.*

Synthèse de la deuxième partie

Les photographies sont partie prenante de la réinvention de la Grande-Bretagne qui s'articule autour des notions de *Cool Britannia* et de multiculturalisme à partir de 1994, mais plus particulièrement après 1997 sous l'impulsion du New Labour. La *New Britain* promue à grand renfort de techniques de communication et de marketing trouve des ambassadeurs souvent involontaires parmi le groupe des Young British Artists, les chanteurs de *Britpop* ou même le *Brit Cinema*. Si quelques photographes comme Richard Billingham ou Yinka Shonibare sont associés à la vague des Young British Artists, on ne peut identifier de réelle « *Brit Photography* ». Tout au plus, les images de mode d'Elaine Constantine peuvent être interprétées comme autant d'écritures photographiques de cette *New Britain*.

Le plus souvent, les photographies prises entre 1994 et 2000 sont plutôt un miroir magique pour cette Grande-Bretagne qui connaît un élan narcissique dans une période de prospérité économique et de consensus provisoirement retrouvés. La belle histoire d'un pays jeune, créatif et ouvert se trouve nuancée par une série d'images qui rappellent que le pays ne peut se défaire de son héritage culturel et de sa situation postcoloniale. Ainsi, la vision de Martin Parr dans *Think of England* est le reflet désenchanté de la *New Britain* de Tony Blair.

Parfois, les photographies et les photographes eux-mêmes semblent instrumentalisés au service de cette réinvention de la nation. Lorsque la rencontre de *Cool Britannia* et du multiculturalisme produit l'*Asian Cool*, la tentative de le mettre en récit par l'image avec l'exposition *000zerozerozero: British Asian Cultural Provocation* ne convainc pas. Les soupçons de *tokenism* qui pèsent sur l'exposition et les contradictions des photographies entre elles pointent les limites de l'entreprise de découpage ethnique qu'est devenu le multiculturalisme aux mains des institutions culturelles.

L'âge d'or du multiculturalisme touche bientôt à sa fin et quelques voix s'élèvent déjà pour en sonner le glas. Ainsi peut-on interpréter la contribution de Stuart Hall et de Mark Sealy au paysage photographique de ce tournant du siècle. Le livre *Different* s'inscrit en faux contre un quadrillage ethnique de plus en plus fin et artificiel à la fois. Les lignes, la ligne de partage, s'il en faut, doit être politique et non culturelle.

Ce n'est donc pas la Grande-Bretagne qu'il faut réinventer, mais les plutôt les modes d'identification collective.

Troisième partie

RÉPONSES PHOTOGRAPHIQUES

À LA PANIQUE IDENTITAIRE

2001 - 2007

Chapitre 9

Haro sur le multiculturalisme⁴⁹⁶

1. Un multiculturalisme en difficulté, des événements déterminants

L'âge d'or du multiculturalisme prend fin en 2000-2001 pour plusieurs raisons : tout d'abord, après une petite décennie de déclinaisons dans les champs sociaux, politiques et culturels, le multiculturalisme semble atteindre ses limites naturelles. D'une part, la lecture de la société britannique comme une « communauté de communautés », selon les termes du rapport Parekh⁴⁹⁷, est rendue de plus en plus complexe par la multiplication des communautés à prendre en compte. Le phénomène de fragmentation ethnique ou de balkanisation s'accroît et se traduit par la décision d'augmenter de neuf à seize le nombre de catégories ethniques proposées dans le recensement de la population de 2001. D'autre part, une autre limite du multiculturalisme, de plus en plus patente à mesure que les générations se succèdent, est son échec à rendre compte des situations individuelles d'hybridité. Enfin, comme nous l'avons vu dans le champ artistique, les politiques distributives consistant à attribuer des soutiens spécifiques aux minorités suscitent de plus en plus de critiques : elles attisent les rivalités entre les communautés et ne produisent pas toujours d'amélioration aux phénomènes d'exclusion. En outre, elles génèrent des tensions à l'intérieur des communautés quant à la légitimité de leurs représentants souvent auto-désignés.

Par ailleurs, plusieurs événements sont l'occasion de crier haro sur le multiculturalisme, pour ses détracteurs historiques mais aussi pour les travaillistes qui opèrent un véritable revirement sur la question. Tout d'abord, les émeutes de Bradford, Oldham et Burnley, au printemps et à l'été 2001, sont interprétées comme des affrontements ethniques entre les communautés blanches et sud-asiatiques. Alors que les jeunes Britanniques sud-asiatiques qui y ont participé indiquent avoir surtout réagi aux provocations de membres du British National Party et du National Front qui organisaient notamment des défilés dans les villes concernées — à Burnley, c'est

⁴⁹⁶ Voir Arun Kundnani, "The Death of Multiculturalism", Institute of Race Relations, 1^{er} avril 2002, [En ligne] <http://www.irr.org.uk/news/the-death-of-multiculturalism/>, consulté le 8 octobre 2013.

⁴⁹⁷ "community of communities", Bhikhu Parekh, *The Future of Multi-Ethnic Britain : Report of the Commission on the Future of Multi-Ethnic Britain*, Op. Cit., p. ix.

l'agression d'un chauffeur de taxi pakistanais qui déclenche les violences —, une série de rapports commandés à la suite de ces troubles favorisent une lecture ethnique des affrontements et pointent la ségrégation grandissante entre les différents groupes. Ted Cattle, notamment, souligne que « beaucoup de communautés fonctionnent sur la base d'une série de vies parallèles⁴⁹⁸ ». C'est donc un désaveu très clair de la « communauté de communautés » décrite dans le rapport Parekh. Le multiculturalisme, s'il se résume à une forme de « développement séparé » des communautés et s'il échoue à produire une communauté supérieure, doit être abandonné.

Enfin, les attentats du 11 septembre la même année accentuent encore la tendance au rétropédalage : si le gouvernement veille tout particulièrement à éviter les amalgames et à dissocier les musulmans britanniques des attentats commis sur le sol américain, la lutte anti-terroriste entraîne une certaine stigmatisation des musulmans. Un glissement s'opère entre l'idée des « vies parallèles » et celle des « doubles vies » de terroristes potentiels. Le multiculturalisme est désormais soupçonné d'être le terreau d'une sorte de « cinquième colonne » islamiste en Grande-Bretagne. Nous reviendrons plus loin sur la question des dérives islamophobes dans le sillage des attentats du 11 septembre 2001, mais soulignons simplement ici que cet événement d'ordre international a un impact sur la politique intérieure du Royaume-Uni.

2. L'impératif d'intégration

Dans un tel contexte, le gouvernement travailliste affiche une nouvelle position sur le multiculturalisme, par la voix du Premier Ministre Tony Blair et de son nouveau ministre de l'Intérieur, David Blunkett. Au moment de la sortie du rapport Parekh en 2000, Jack Straw avait déjà tempéré les ardeurs en faveur d'un « multiculturalisme libéral » et réaffirmé la primauté de l'identité britannique. En 2001, le message est beaucoup plus ferme. David Blunkett énonce un impératif d'intégration pour tous en Grande-Bretagne. Celle-ci passe par l'acquisition de la langue anglaise et d'un certain nombre de repères culturels et de valeurs : « le respect de la différence culturelle a des limites, qui sont marquées par les droits et les devoirs fondamentaux de l'homme. Certaines de ces limites sont parfaitement claires. Certaines pratiques sont clairement

⁴⁹⁸ “many communities operate on the basis of a series of parallel lives”, Ted Cattle, *Community Cohesion: a Report of the Independent Review Team*, Section 2.1., Londres : Home Office, 2001. Voir aussi John Denham, *Building Cohesive Communities: a Report of the Ministerial Group on Public Order and Community Cohesion*, Londres : HMSO, 2002.

incompatibles avec nos valeurs de base », déclare le ministre⁴⁹⁹. Quelques mesures concrètes répondent à ce nouvel impératif : par exemple, à partir de 2002, des cours d'éducation civique deviennent obligatoires dans toutes les écoles, y compris dans les écoles confessionnelles. D'autre part, à compter du 1^{er} janvier 2004, les candidats à l'acquisition de la nationalité britannique devront prêter serment d'allégeance à la reine et déclarer leur loyauté au Royaume-Uni et à ses valeurs démocratiques⁵⁰⁰. Les candidats au statut de « *permanent resident* » devront quant à eux passer un test de citoyenneté sur le thème de « *Life in the United Kingdom* », assorti d'une évaluation de leur niveau d'anglais⁵⁰¹.

Le revirement d'une partie de la gauche sur le multiculturalisme est incarné par le journaliste David Goodhart, qui publie une tribune dans le magazine *Prospect*, dont il est rédacteur en chef, sous le titre « *Too Diverse ?* » [Trop de diversité ?]⁵⁰². D'après lui, une multiplicité de communautés nuit à la cohésion de la nation et, par extension, à l'État Providence cher à la gauche britannique. Il faut un minimum de consensus dans le pays pour entretenir la solidarité à l'intérieur de la société et que chacun accepte le principe de l'entraide par la redistribution qui fonde le système national de sécurité sociale. Le multiculturalisme risque de conduire au modèle individualiste américain fondé sur l'idée de *self-help*. David Goodhart brise donc un tabou parmi les intellectuels de gauche, qui, jusqu'ici, envisagent assez unanimement la diversité comme nécessairement bénéfique pour le pays. D'après lui, diversité et solidarité sont inversement proportionnelles. Ainsi, la gauche qui ne reconnaîtrait pas cette tension serait victime d'un « dilemme progressiste » qui l'empêche de faire la critique du multiculturalisme et de s'interroger sur l'avenir de la cohésion nationale.

Les attentats de Londres du 7 juillet 2005, perpétrés par des citoyens britanniques, achèvent de focaliser l'opinion publique et la sphère politique sur la question de l'adhésion de tous les groupes ethniques aux « valeurs britanniques ».

⁴⁹⁹ "Respect for cultural difference has limits, marked out by fundamental human rights and duties. Some of these boundaries are very clear. [Some] practices are clearly incompatible with our basic values." David Blunkett, "Integration with diversity: Globalization and the renewal of democracy and civil society" in Phoebe Griffith and Mark Leonard, *Reclaiming Britishness*, Londres : The Foreign Policy Centre, 2002, p. 76.

⁵⁰⁰ Texte du serment: "*I will give my loyalty to the United Kingdom and respect its rights and freedoms. I will uphold its democratic values. I will observe its laws faithfully and fulfil my duties and obligations as a British citizen.*" [« Je promets d'être loyal envers le Royaume-Uni et de respecter ses droits et libertés, de soutenir ses valeurs démocratiques, d'obéir fidèlement à ses lois et de remplir mes devoirs et mes obligations en tant que citoyen britannique. »]

⁵⁰¹ HMSO, *Life in the United Kingdom: A Journey to Citizenship*, Official book for the test, 2nd ed., Londres : The Stationary Office, 2007.

⁵⁰² David Goodhart, "Too Diverse?", *Prospect*, 20 février 2004.

Certains musulmans sont accusés de séparatisme ou d'une auto-ségrégation qui favorise le développement en leur sein du radicalisme religieux incitant à la haine et au terrorisme, et par extension, de promouvoir des valeurs contraires à la démocratie. De nouvelles mesures prises par le gouvernement ciblent en particulier les musulmans comme l'interdiction d'entrer sur le territoire pour les prédicateurs étrangers ou la lutte contre les mariages forcés. Cette dernière pratique, longtemps tolérée malgré l'atteinte qu'elle constitue aux droits des femmes, est désormais combattue car elle est identifiée comme un frein à l'intégration des communautés concernées.

À la fin 2005, le débat s'enflamme dans le monde universitaire et dans la presse. Trevor Phillips livre un discours marquant à la fois par la force des termes qu'il emploie et par le revirement qu'il constitue pour celui qui a présidé la Commission for Racial Equality, organe stratégique de la lutte contre les discriminations et de soutien à la diversité. Selon le titre de son discours, la Grande-Bretagne « va droit dans le mur de la ségrégation, les yeux fermés ».

L'éthnicité nous rend de plus en plus inégaux. Si nous continuons comme cela, nous pourrions nous retrouver en 2048, cent ans après l'arrivée de l'*Empire Windrush*, à vivre dans une Grande-Bretagne faite de communautés ethniques et religieuses coexistant passivement, qui s'observent du coin de l'œil par-dessus les clôtures de leurs différences⁵⁰³.

Dans le monde politique, le revirement des travaillistes est consommé. Le 8 décembre 2006, Tony Blair intitule son discours : « *Our Nation's Future — Multiculturalism and Integration* ». [« L'avenir de notre nation : multiculturalisme et intégration »], comme une sorte de rectification du titre du rapport Parekh « *The Future of Multi-ethnic Britain* ». D'après Tony Blair, l'intégration est un devoir, qui accompagne les droits à conserver son identité culturelle.

Les chrétiens, les juifs, les musulmans, les hindous, les sikhs et les autres confessions ont parfaitement le droit d'avoir leur propre identité, de pratiquer leur religion et de conserver leur culture. C'est ainsi que se définit la Grande-Bretagne multiculturelle, multiconfessionnelle. Mais lorsqu'il s'agit de nos valeurs fondamentales — la foi en la démocratie, l'État de droit, la tolérance, l'égalité de traitement pour tous, le respect pour ce pays et pour son héritage commun —, alors c'est là que nous nous rassemblons, c'est ce que nous avons en commun, c'est ce qui nous donne le droit de nous dire « Britanniques ».

⁵⁰³ “We are becoming more unequal by ethnicity. If we allow this to continue, we could end up in 2048, a hundred years on from the Windrush, living in a Britain of passively co-existing ethnic and religious communities, eyeing each other uneasily over the fences of our differences.”, Trevor Phillips, “After 7/7: Sleepwalking to Segregation”, discours devant le Manchester Council for Community Relations, 22 septembre 2005.

À partir de là, aucune culture ni aucune religion spécifique ne remplace notre devoir de faire partie d'un Royaume-Uni intégré⁵⁰⁴.

3. Le nouveau mantra de la « *community cohesion* »⁵⁰⁵

L'inflexion est très nette en faveur de la « cohésion » à la place de la « diversité » mise en avant depuis 1997 dans les discours et les politiques publiques⁵⁰⁶. Dès 2002, le terme de « *community cohesion* » est apparu dans une série de documents officiels et de rapports, dont ceux produits par John Denham et Ted Cante après les émeutes de l'été 2001⁵⁰⁷.

Le 28 juin 2006, Ruth Kelly, secrétaire d'État pour les communautés et le gouvernement local [*Secretary of State for Communities and Local Government*], annonce la création d'une « Commission sur l'Intégration et la Cohésion » [*Commission for Integration and Cohesion*] présidée par Darra Singh. Elle a pour mission d'enquêter sur les facteurs de tensions entre communautés et sur les bonnes pratiques contribuant à la cohésion dans les communautés locales. Tandis que Ruth Kelly engage les membres de la commission à « ne pas se sentir bridés par le politiquement correct⁵⁰⁸ », elle se livre à une critique explicite du multiculturalisme : « nous sommes passés d'une période de consensus uniforme sur la valeur du multiculturalisme à une autre, où l'on peut

⁵⁰⁴ “Christians, Jews, Muslims, Hindus and Sikhs and other faiths have a perfect right to their own identity and religion, to practice their faith and to conform to their culture. This is what multicultural, multi-faith Britain is about... But when it comes to our essential values — belief in democracy, the rule of law, tolerance, equal treatment for all, respect for this country and its shared heritage — then that is where we come together, it is what we hold in common ; it is what gives us the right to call ourselves British. At that point no distinctive culture or religion supersedes our duty to be part of an integrated United Kingdom.” Tony Blair, “Our Nation’s Future — multiculturalism and integration”, Discours au 10 Downing Street, 8 décembre 2006 [en ligne] <http://www.itnsource.com/shotlist/ITN/2006/12/08/R08120603/?v=1>, Consulté le 8 octobre 2013.

⁵⁰⁵ L'expression « *community cohesion* » se traduirait par « cohésion sociale » car le mot « communauté » en français renvoie non pas à l'ensemble de la société comme « *community* » en anglais, mais au contraire, évoque un sous-groupe, voire une forme de communautarisme. Il y aurait donc une sorte de contresens à l'employer « communauté » ici.

⁵⁰⁶ Voir Andrew Pilkington, “From Institutional Racism to Community Cohesion: the Changing Nature of Racial Discourse in Britain”, *Sociological Research Online*, volume 13, n° 3, mai 2008, [En ligne] <http://www.socresonline.org.uk/13/3/6.html>, Consulté le 8 octobre 2013.

⁵⁰⁷ Voir John Denham, *Building Cohesive Communities: a Report of the Ministerial Group on Public Order and Community Cohesion*, Londres : HMSO, 2002; The Runnymede Trust, *Developing Community Cohesion: Understanding the Issues, Delivering Solutions*, Londres : The Runnymede Trust, 2002; The Runnymede Trust, *Cohesion, Community and Citizenship, Conference Proceedings*, Londres : LSE/ The Runnymede Trust, mai 2002; Ted Cante, *The End of Parallel Lives, report of the Community Cohesion Panel*, Londres : Home Office, 2004; Alison Gilchrist, *Community Cohesion and Community Development*, Londres : The Community Development Foundation/The Runnymede Trust, 8 octobre 2004; Ted Cante, *Community Cohesion: A New Framework for Race and Diversity*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.

⁵⁰⁸ “not to be censored by PC”, Ruth Kelly, Secretary of State for Community and Local Government, discours de lancement de la Commission on Integration and Cohesion, le 24 août 2006, [En ligne] http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/5281572.stm, Consulté le 8 octobre 2013.

susciter le débat en demandant si celui-ci n'encourage pas la ségrégation⁵⁰⁹ ». Parmi les mesures concrètes recommandées par le rapport de la commission qui paraît en 2007, on note la réorientation des subventions accordées par les collectivités locales : au lieu d'être destinées à des groupes qui promeuvent leurs intérêts spécifiques, elles seront en priorité attribuées aux projets dits « intégrés », c'est-à-dire ceux qui développent les relations entre communautés et la cohésion locale⁵¹⁰. Il faut favoriser davantage le « *bridging* » [la création de ponts] entre communautés plutôt que le « *bonding* » [le renforcement des liens] à l'intérieur des groupes⁵¹¹.

Notons que ces dernières mesures ne constituent pas un abandon réel des politiques multiculturelles mais plutôt un ajustement. Le gouvernement ne tire pas un trait sur le multiculturalisme des dix années précédentes mais cherche à en assouplir les effets, comme le souligne Romain Garbaye⁵¹². Dans le secteur éducatif, par exemple, l'ajout de cours d'éducation civique ne remet pas en cause le statut des écoles confessionnelles qui se sont développées entre 1997 et 2007. Les autres mesures en matière de citoyenneté que nous avons déjà mentionnées concernent essentiellement les nouveaux immigrants et n'ont pas d'impact sur l'intégration des minorités déjà présentes sur le territoire. Le revirement travailliste s'observe donc surtout dans le discours, et s'apparente finalement plus à des effets d'annonce qu'à des actions concrètes. Une série de dispositions pratiques — comme la traduction de certains documents administratifs — sont maintenues, ainsi que le financement de multiples organisations communautaires. Nous allons voir ce qu'il en est pour le secteur culturel et artistique, dans lequel s'inscrit la photographie.

⁵⁰⁹ “we have moved from a period of uniform consensus on the value of multiculturalism, to one where we can encourage that debate by questioning whether it is encouraging separateness.” *Ibid.*

⁵¹⁰ Commission on Integration and Cohesion, *Our Shared Future*, Wetherby: Communities and Local Government, 2007.

⁵¹¹ Phyllis Starkey, “British identity — community cohesion and embracing diversity”, *Observatoire de la société britannique*, n° 5, 2008, pp. 31-48, [En ligne] <http://osb.revues.org/608>, Consulté le 16 mars 2014.

⁵¹² Romain Garbaye, « Vers la fin du multiculturalisme ? Éléments de réflexion sur les débats britanniques après 2005 », *Observatoire de la société britannique*, Op. Cit., pp. 125-140, [En ligne] <http://osb.revues.org/651>, Consulté le 16 mars 2014.

Chapitre 10

La persistance du multiculturalisme dans les politiques culturelles

Dans le champ culturel et artistique dont nous avons déjà montré l'engagement en faveur de la diversité et ses limites, le haro sur le multiculturalisme trouve peu d'écho. Les politiques de promotion de la diversité ne subissent pas d'inflexion notable, malgré un flot de critiques entretenu pendant toutes les années 2000.

1. L'Arts Council maintient le cap de la diversité

On assiste au contraire au déploiement en 2003 par l'Arts Council England d'un programme d'envergure du nom de *Decibel*⁵¹³ destiné à promouvoir les artistes « culturellement divers » [« *culturally diverse artists* » (sic)]. D'après Richard Hylton, l'idée avait en fait germé bien avant 2003. L'Arts Council avait désigné 2001 comme « Année de la Diversité Culturelle » [*Year of Cultural Diversity*]. Une sorte de festival géant était envisagé avec toutes sortes de manifestations dans tout le pays et pendant toute l'année. Le projet fut cependant repoussé à 2002 « pour des raisons qui n'ont jamais été rendues publiques⁵¹⁴ » et rebaptisé *The Big Idea* avant d'être à nouveau abandonné. Enfin, en mai 2003, *Decibel* voit le jour avec un programme de soutien aux artistes des minorités : des *showcases* spécifiques, des concours réservés, ainsi que des conférences⁵¹⁵ sont destinés à donner une plus grande visibilité à ces artistes « de la diversité culturelle ». Par exemple, les 18 et 19 mars 2004 a lieu au British Museum la conférence internationale intitulée *A Free State* consacrée aux artistes « de la diversité culturelle » dans les arts visuels. L'Arts Council organise aussi la publication conjointe avec le journal *The Guardian* d'un cahier spécial intitulé « *Reinventing Britain* » [la

⁵¹³ *Decibel* programme de l'Arts Council, 2003-2008.

⁵¹⁴ Richard Hylton, *The Nature of the Beast : Cultural Diversity and the Visual Arts Sector: a Study of Policies, Initiatives and Attitudes 1976-2006*, Bath: Institute of Contemporary Interdisciplinary Arts, 2007, p. 23.

⁵¹⁵ *A Free State*, conférence internationale consacrée aux artistes « de la diversité culturelle » dans les arts visuels, au British Museum les 18 et 19 mars 2004. Programme en ligne, consulté le 13 avril 2014 : http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/freestate_php2T878G.pdfhttp://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/documents/publications/freestate_php2T878G.pdf

Réinvention de la Grande-Bretagne] dirigé par Naseem Khan⁵¹⁶. Ce document de treize pages revient sur vingt années de créations artistiques en tout genre et sur la « transformation du paysage culturel » britannique par les artistes des minorités ethniques. Des portraits d'artistes, une chronologie remontant jusqu'à 1962 et intégrant les repères de la lutte contre le racisme, des images et un long texte de Naseem Khan présentent la « diversité culturelle » comme une sorte d'aboutissement après des années de « transition ». Cette diversité est « un phénomène culturel provocant, pluriel, en expansion, et somme toute très britannique », conclut la directrice de *Decibel*⁵¹⁷.

Dans la même optique, le programme *Inspire* est lancé en 2005. Il est présenté comme un programme « d'action positive⁵¹⁸ », selon une terminologie située quelque part entre l'« *affirmative action* » et la « *positive discrimination* » américaines. Il consiste en des formations et des stages organisés spécialement pour les conservateurs et commissaires des minorités ethniques : en 2006 et en 2007, une vingtaine de stagiaires ont ainsi été placés dans des musées et galeries de Londres comme la National Gallery, le Victoria and Albert Museum, le Barbican Centre, l'Institute of Contemporary Arts ou la Whitechapel Art Gallery. L'objectif est d'augmenter la proportion de conservateurs et commissaires issus des minorités dans les musées pour qu'elle reflète leur part dans la population britannique. En 2006-2008, le chiffre atteint 7 % alors qu'il était de 2,5 % en 1993, mais il reste bien en dessous de la part des minorités dans la population active (12,6 %) ⁵¹⁹.

Ces résultats mitigés ne sont pourtant pas le motif principal de critique par les détracteurs de plus en plus nombreux de la politique de l'Arts Council. Les critiques culminent en 2007 avec la parution de l'ouvrage de Richard Hylton *The Nature of the Beast : Cultural Diversity and the Visual Arts Sector*, dont tout le premier chapitre est consacré au programme *Decibel* et à ses effets délétères. D'après lui, les programmes *Decibel* et *Inspire* sont surtout un pas de plus vers la ségrégation du monde des arts :

Depuis les formations jusqu'aux récompenses octroyées aux artistes [des minorités], la stratégie de *Decibel* suit le modèle d'un programme d'aide et de prêt, où l'utilisation irréfléchie de la formation et du soutien entretient l'image bien particulière d'une aide

⁵¹⁶ "Reinventing Britain", *Decibel / The Guardian*, 2003.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁵¹⁸ "a positive action programme", *Inspire*, Arts Council, www.artscouncil.org.uk/inspire

⁵¹⁹ Maurice Davies et Lucy Shaw, "Measuring the ethnic diversity of the museum workforce and the impact and cost of positive-action training, with particular reference to the Diversify scheme", *Cultural Trends*, septembre 2010, vol. 19, n° 3, pp. 147-179.

apportée à des gens qui ne peuvent pas s'en sortir par eux-mêmes. [...] en se focalisant sur les exclus au lieu de ceux qui produisent l'exclusion, la stratégie de *Decibel* est déconnectée du monde de l'art contemporain et des véritables problèmes que rencontrent les représentants noirs et sud-asiatiques⁵²⁰.

À l'appui de cet argument, Hylton signale qu'en 2005, les galeries ne se sont pas encore défaites de l'habitude — contreproductive, selon lui — d'organiser des expositions collectives sur des critères raciaux ou ethniques : ainsi la Whitechapel Gallery propose *Back to Black — Art, Cinema and the Racial Imaginary*⁵²¹ en 2005. Si les galeries consacrent désormais davantage d'expositions individuelles à des artistes non blancs, ce genre d'exposition collective est toujours pratiqué, malgré les reproches de plus en plus fréquents de « *tokenism* » ou de diversité d'affichage qu'elles représentent⁵²².

Un article de Rasheed Araeen intitulé « *Decibel - Inverted Racism*⁵²³ » [« *Decibel* - Un racisme inversé »] paraît aussi en 2007 et abonde dans le même sens. Enfin, un collectif d'acteurs du monde de l'art, le Manifesto Club, Artistic Autonomy Hub, animé par Sonia Dyer, produit un rapport au titre très explicite : *Boxed in: How Cultural Diversity Policies Constrict Black Artists*⁵²⁴ [Enfermés dans des cases : comment les politiques de la diversité culturelle restreignent les artistes noirs]. Ce rapport fait trois reproches aux politiques culturelles de la diversité orchestrées par l'Arts Council, dont *Decibel* et *Inspire* : premièrement, elles ne font que ghettoïser ces artistes et les considérer comme inférieurs ; deuxièmement, elles les rendent dépendants des subventions réservées et troisièmement, elles les incitent à mettre en avant leur ethnicité aux dépens de leurs œuvres. C'est donc *in fine* la qualité de l'art qui en pâtit tandis que les statistiques de l'accès des artistes des minorités aux canaux principaux du

⁵²⁰ "From its training schemes to its artists' awards, *decibel's* strategy is predicated on a model of an aid/loan programme, whereby the uncritical use of training and support perpetuates a particular image of helping people who apparently cannot help themselves. [...] by fixating on the excluded rather than those who do the excluding, *decibel's* strategy is arguably out of step with the contemporary art world and the real problems faced by Black and Asian constituencies." Richard Hylton, *The Nature of the Beast : Cultural Diversity and the Visual Arts Sector : a Study of Policies, Initiatives and Attitudes 1976-2006*, Op. Cit., p. 25.

⁵²¹ *Back to Black - Art, Cinema and the Racial Imaginary*, Whitechapel Art Gallery, 7 juin - 4 septembre 2005.

⁵²² "Chronological list of exhibitions 1951-present", site de la Whitechapel Art Gallery, consulté le 13 avril 2014, <http://www.whitechapelgallery.org/about-us/history/exhibitions-1950-present>

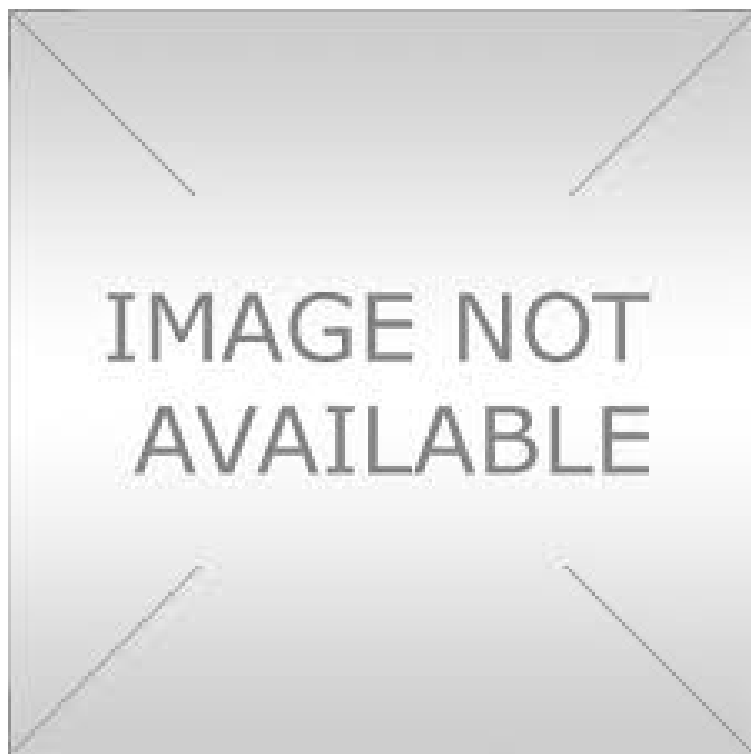
⁵²³ Rasheed Araeen, "Decibel — inverted racism", *Art Monthly*, mai 2007.

⁵²⁴ Sonya Dyer, *Boxed in : How Cultural Diversity Policies Constrict Black Artists*, Londres : Manifesto Club / Artistic Autonomy Club, mai 2007.

monde de l'art évoluent peu, malgré les budgets très importants attribués à ces programmes⁵²⁵.

En conclusion, il n'y a donc pas de haro sur le multiculturalisme au sein des institutions culturelles et artistiques. Au contraire, il semble que les politiques culturelles multiculturalistes arrivent à maturité avec ceux qui, comme Naseem Khan, les ont portées et défendues depuis la fin des années 80. En revanche, la critique de ces politiques provient d'un nombre croissant d'artistes et de commissaires, qui, à l'exception de Rasheed Araeen, appartiennent à une nouvelle génération.

2. Rivington Place, le Bernie Grant Arts Centre et le Rich Mix : des lieux dédiés aux artistes « de la diversité »



Vue du bâtiment de Rivington Place, quartier de Shoreditch, Londres. (Source : architectuul.com)

⁵²⁵ *Decibel* : 5 millions £ la première année puis 1,3 million les années suivantes entre 2003 et 2008. *Inspire* : 411000 £ par an entre 2005 et 2008. Chiffres donnés par Sonya Dyer, *Boxed In*, *Op. Cit.*, p. 6.

En octobre 2007 a lieu l'inauguration de Rivington Place, dans le quartier de Shoreditch à Londres. Le bâtiment abrite conjointement l'Institute for International Visual Arts (InIVA), Autograph-ABP, qui partagent une galerie d'exposition, la bibliothèque Stuart Hall et une cafétéria. La construction du bâtiment créé par l'architecte David Adjaye, d'origine ghanéenne, est un projet de longue haleine puisqu'il a été initié dès la fin des années 1990. Le financement par la National Lottery a permis de concrétiser le projet, d'un coût de 8 millions de livres sterling. C'est un projet de grande ampleur et unique en son genre puisque c'est la première institution publique consacrée spécifiquement aux arts visuels produits par des « artistes de la diversité ». L'ampleur du budget qui y est consacré, mais aussi le fait que ce soit le seul lieu d'exposition public qui ait été construit depuis la Hayward Gallery en 1968, prouvent que la diversité et le multiculturalisme sont encore les maîtres mots des politiques culturelles au milieu des années 2000.

La même année, une initiative similaire voit le jour à Tottenham, autre quartier de Londres. Après dix ans de gestation, le Bernie Grant Arts Centre, construit lui aussi par David Adjaye, ouvre ses portes. Bernie Grant, à l'initiative du projet, est un des premiers députés noirs de Grande-Bretagne. Travailleur, élu dans la circonscription de Tottenham, il est le fondateur du Parliamentary Black Caucus au parlement britannique et fait figure de militant antiraciste aux positions parfois controversées⁵²⁶. Le Bernie Grant Arts Centre est inauguré en 2007, sept ans après sa mort. C'est un centre public consacré à la diversité culturelle avec une salle de spectacle de trois cents places, des studios de répétition et des locaux dédiés aux activités artistiques pour les habitants du quartier. Nous observons que, bien que ce ne soit pas une priorité officielle du Bernie Grants Arts Centre, une place majoritaire est accordée aux artistes afro-caribéens dans la programmation des premières années du nouveau centre.

D'après l'architecte David Adjaye, les deux lieux sont un pas de plus vers l'acceptation et la visibilité de la diversité à Londres : « Tout le monde parle de Londres et de sa diversité mais faire partie de la ville sans faire partie de son architecture constitue un énorme décalage. [...] Un immigré ou une communauté n'est pas acceptée comme une partie de la société tant qu'elle ne construit pas une partie de cette société.

⁵²⁶ Voir Mike Phillips, "Bernie Grant -Passionate leftwing MP and tireless anti-racism campaigner" (obituary), *The Guardian*, 10 avril 2000 et "Bernie Grant, a controversial figure." BBC, 8 avril 2000, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/706403.stm

Pour moi, la construction de ces bâtiments est le signe qu'on affirme vraiment que la diversité fait partie de l'image de Londres⁵²⁷. »

Enfin, il faut mentionner l'ouverture de Rich Mix, centre culturel implanté lui aussi dans le quartier de Tower Hamlets, dont les missions en direction des communautés locales sont assez similaires à celles du Bernie Grants Arts. Installé dans une ancienne usine textile, Rich Mix est un projet qui remonte au début des années 1990, au moment où la régénération du quartier s'est amorcée. Après de longues années de travaux, qui voient l'explosion des budgets et les polémiques afférentes, Rich Mix ouvre partiellement ses portes en mai 2006 : il a coûté pas moins de 26 millions de livres aux différents contributeurs⁵²⁸.

La concrétisation de ces projets initiés une décennie auparavant apparaît pourtant quelque peu à contretemps dans le contexte de défiance envers le multiculturalisme que nous avons déjà décrit. Évidemment, des projets d'une telle ampleur, une fois lancés, ne peuvent être abandonnés ou modifiés au gré des revirements politiques et médiatiques. Néanmoins, on peut y voir le signe que la remise en cause du multiculturalisme n'impacte pas les politiques culturelles. L'ouverture de Rivington Place, du Bernie Grants Arts Centre puis de Rich Mix montre plutôt que le multiculturalisme va de l'avant et s'inscrit durablement dans le paysage et dans la structure même des institutions culturelles. Comme l'indique aussi Mark Sealy, directeur d'ABP et de Rivington Place, l'ouverture de ce lieu représente « une évolution stratégique vers une plus grande stabilité et une plus grande autonomie pour les deux organisations⁵²⁹ » qu'il abrite. Cette « évolution stratégique » semble aller à contrecourant des récentes inflexions politiques en faveur de la *community cohesion* et de l'intégration en lieu et place du multiculturalisme. En réalité, étant donné que ces lieux sont financés en grande partie par l'Arts Council et la National Lottery, c'est-à-dire par des fonds publics, c'est la preuve que l'inflexion relevée dans les discours politiques ne se traduit pas en véritables changements dans la pratique. Dans le champ

⁵²⁷ “Everybody talks about London and its diversity but to be a part of the place and not part of the architecture is a really big misfit. [...] An immigrant or a diverse group is not accepted as part of the community until it builds part of the community. For me these buildings signal the real assertion that diversity is part of the image of London.” David Adjaye, cité dans Tamara Gausi, “Race and the Arts”, *Time Out*, 17 octobre 2007, p. 28.

⁵²⁸ Tower Hamlets Council, The Arts Council, The London Development Agency et The Millenium Commission

⁵²⁹ “It is also a strategic shift towards greater certainty and greater autonomy for both the organisations.” Mark Sealy, cité par Tamara Gausi, *Ibid.*

culturel, le déclin du multiculturalisme à la fin des années 2000 doit donc être relativisé. Ce que nous observons évoque plutôt une consolidation qu'un déclin⁵³⁰.

En conclusion, il semble que les difficultés rencontrées par le multiculturalisme depuis 2000 concernent essentiellement la dimension idéologique et prescriptive du terme. Les mesures concrètes du multiculturalisme, sous la forme de soutien ou de dérogations accordées à certaines minorités, souvent considérées comme des acquis par ceux qui en bénéficient, ne sont pas renversées. Dans le milieu culturel, le début des années 2000 est même plutôt le moment de la maturité d'une gestion multiculturaliste des subventions aux artistes et organismes. En outre, soulignons que le multiculturalisme, défini comme composition objective de la société, ne disparaît pas pour autant. Différents groupes ethniques et culturels se côtoient toujours sur le territoire britannique. Comme l'a rappelé Ralph Grillo, les interactions quotidiennes et une certaine convivialité entre les communautés font perdurer une forme de multiculturalisme qui ne relève ni des débats idéologiques, ni de l'ingénierie de la cohésion nationale⁵³¹.

Nous proposons de montrer que la photographie occupe une place stratégique dans un tel moment de bascule et de mouvements contradictoires. La photographie documentaire en particulier a pour caractéristique de pouvoir se positionner précisément à l'intersection des trois dimensions du multiculturalisme : elle peut être à la fois un enregistrement objectif des conditions de cohabitation de différents groupes ethniques dans la société britannique et un discours politique ou idéologique de la part d'un photographe ou d'une institution. En outre, en tant que pratique de plus en plus dépendante du champ artistique, la photographie offre un point d'observation concret du fonctionnement des politiques culturelles en Grande-Bretagne.

Les trois études de cas qui suivent vont chercher à montrer comment les questions de diversité, de « vies parallèles », de *community cohesion*, d'intégration et d'islamophobie en Grande-Bretagne peuvent être prises en charge par des projets

⁵³⁰ Voir à ce sujet Romain Garbaye et Pauline Schnapper (éds.) *The Politics of Ethnic Diversity in the British Isles*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, p. 3.

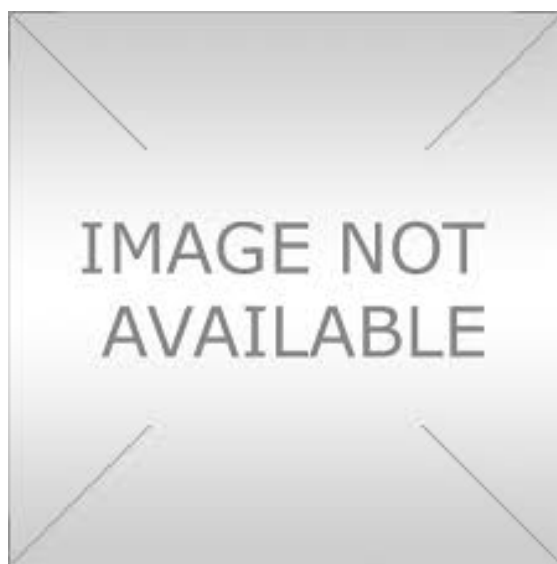
⁵³¹ Ralph Grillo, "British and Others, from Race to Faith" in Steven Vertovec et Susanne Wessendorf, *The Multiculturalism Backlash: European Discourses, Policies and Practices*, Londres : Routledge, 2010, pp. 50-65.

photographiques et comment la nature et le cadre institutionnel de chaque projet déterminent un positionnement particulier sur la notion plus large de multiculturalisme.

Chapitre 11

Les photographes à la rencontre des « vies parallèles »

1. L'entreprise didactique du livre *Asians in Britain*⁵³² et ses limites



Couverture du livre de Tim Smith et Naseem Khan,
Asians in Britain, 2004

Asians in Britain de Tim Smith paraît en 2004, au milieu de la tourmente qui suit les attentats du 11 septembre et les émeutes de Bradford, au moment où le spectre des « vies parallèles » est combattu par les efforts de « *community cohesion* » des institutions. Un livre de photographies consacré aux « Sud-asiatiques en Grande-Bretagne » braque donc l'objectif sur une communauté en particulier au mépris des injonctions gouvernementales en faveur de plus de « *bridging* ». Pire, l'éditeur opte pour un titre quelque peu provocateur : ce n'est pas « *Asians of Britain* » ni « *British Asians* », qui auraient été des titres plus inclusifs, mais « *Asians in Britain* » qui évoque une communauté installée dans le pays mais formant un groupe bien à part. Sur la couverture du livre, les couleurs du drapeau britannique utilisées pour les lettres du titre

⁵³² Tim Smith et Naseem Khan, *Asians in Britain*, Manchester : Dewi Lewis, 2004. Voir fiche et planche contact en annexe pp. 460-61.

contribuent à faire surgir quelques questions, en lien avec la photo de fillettes en sari s'apprêtant à participer à la *mela*⁵³³ de Leicester. Ces enfants, nées en Grande-Bretagne selon toute vraisemblance, sont-elles de petites Anglaises, des Indiennes, des Britanniques-sud-asiatiques ? Cette « identité à tirets » [*hyphenated identity*] existe-t-elle ? Le livre de Tim Smith se livre à une enquête documentaire sur ce qui est présenté comme une communauté mais qui recouvre en fait des situations et des cultures très variées. Après une introduction de Naseem Khan, où elle retrace sa trajectoire personnelle en Grande-Bretagne et son expérience de l'hybridité culturelle, Tim Smith présente une centaine de photos en noir et blanc, prises entre 1983 et 2003, accompagnées de légendes explicatives et de dates. Par cet aspect et d'autres que nous allons étudier, le livre adopte une démarche didactique. Il s'agit de faire découvrir, d'expliquer, de démythifier, au moment où la tendance est plutôt aux amalgames et aux préjugés. En cela, le livre ferait bien œuvre de « *bridging* » puisqu'il propose aux lecteurs qui ne seraient pas sud-asiatiques de se familiariser avec cette ou ces communautés. C'est cependant un objectif ambitieux, qui n'est pas sans risques, et nous allons montrer que, par d'autres aspects, dont la qualité photojournalistique des images, l'opération de démythification des « vies parallèles » n'aboutit pas complètement.

Asians in Britain s'inscrit dans une démarche historique et didactique. Tout d'abord, notons que Tim Smith travaille dans cette optique depuis les années 1980 pour le compte de la Bradford Heritage Recording Unit (BHRU). Ce service, rattaché au musée de Bradford et financé par la ville, était chargé de constituer une archive d'histoire orale et de photographies des habitants. Il recueillait, au moyen d'images et d'entretiens, les souvenirs et les informations sur la vie contemporaine des habitants de Bradford de tous âges, classes et origines. Pendant cinq ans, entre 1983 et 1988, des centaines d'entretiens ont été enregistrés et transcrits. La communauté ouvrière de l'industrie textile, puis les communautés d'immigrés européens, sud-asiatiques et caribéens ont toutes été sollicitées pour témoigner de leurs conditions de vie, au travail et à la maison, de leur vie au sein de leur famille et leur communauté ou encore de leurs souvenirs des deux guerres, de leurs positions sur la religion ou la politique. Même si la BHRU a cessé ses activités de collecte en tant que telles, les enregistrements et photos

⁵³³ Les *mela* sont des fêtes sud-asiatiques avec des spectacles, marchés et animations en tout genre. La *mela* de Leicester a lieu depuis 1982. La plupart des grandes villes britanniques ont aujourd'hui leur *mela*.

conservés à la bibliothèque municipale de Bradford⁵³⁴ sont souvent utilisés comme sources par les historiens aujourd'hui⁵³⁵. Le fonds sert aussi à la publication d'ouvrages thématiques et au montage d'expositions. Ainsi en 1994, est paru le livre *Here to Stay - Bradford's South Asian Communities*⁵³⁶ avec des extraits d'entretiens et des photos de Tim Smith, puis en 1997, *Home from Home: British Pakistanis in Mirpur*⁵³⁷. Les images de Tim Smith incluses dans *Asians in Britain* et datant des années 80 ont donc été réalisées dans le cadre du BHRU, c'est-à-dire dans une optique de mémoire, d'histoire et d'archives.

Les photos plus récentes, en revanche, sont le fruit de missions ponctuelles, à caractère davantage photojournalistique, que Tim Smith a réalisées pour le compte d'institutions comme le British Council, le Museum of London, le Commonwealth Institute ou les festivals London Mela et Bradford Festival. La présentation conjointe de ces différentes séries de photographies semble indiquer une sorte de continuité dans la démarche, comme si les images des années 1990 et 2000 étaient un prolongement ou une actualisation des images réalisées pour le BHRU.

Le livre *Asians in Britain* ne comporte pas de structure explicite. Une organisation thématique est malgré tout décelable dans la succession des images, avec : le travail, la politique, la religion, le mariage, le sport et la culture (danse, cinéma, mode). Une telle organisation évoque un ouvrage documentaire classique, voire un travail ethnographique. La même approche avait été choisie pour *Here to Stay: Bradford's South Asian Communities*. Quelles sont les implications d'un tel choix sur la représentation des Sud-Asiatiques en Grande-Bretagne ?

Les trente premières pages de *Asians in Britain*, consacrées au thème du travail, suivent une organisation vaguement chronologique qui restitue, grâce aux légendes, l'histoire de l'immigration sud-asiatique. Les plus anciens des sujets photographiés sont

⁵³⁴ *Oral History Collection*, Bradford Museums, Galleries and Heritage, City of Bradford Metropolitan District Council.

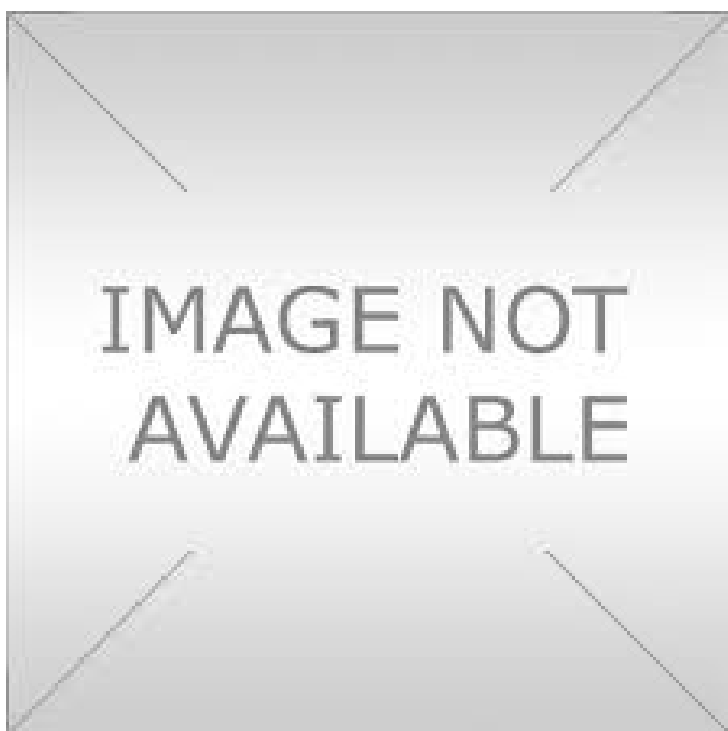
⁵³⁵ Robert Perks, "Everyone has a story to tell: The Bradford Heritage Recording Unit and the value of oral history", *The Bradford Antiquary*, volume 2, Bradford: Bradford Historical and Antiquarian Society, 1986, pp. 18-27, en ligne, <http://www.bradfordhistorical.org.uk/antiquary/third/vol02/everyone.html>, consulté le 15 avril 2014.

⁵³⁶ Inna Imran, Tim Smith et Donald Hyslop (éds.), *Here to Stay - Bradford's South Asian Communities*, Bradford: Bradford Heritage Recording Unit / City of Bradford Metropolitan Council, 1994.

L'exposition correspondante a été montrée au Bradford Industrial Museum puis à la Piece Hall Art Gallery d'Halifax et au Commonwealth Institute de Londres avant de voyager à Islamabad et dans cinq autres villes du Pakistan.

⁵³⁷ Inna Imran et Tim Smith, *Home from Home — British Pakistanis in Mirpur*, Bradford: Bradford Heritage Recording Unit / City of Bradford Metropolitan Council, 1997.

des immigrés arrivés sur des navires de la marine marchande qui ont décidé de s'établir en Angleterre dans les années 1920 ou ce sont des vétérans de guerre. D'autres sont arrivés pendant les années de pénurie de main-d'œuvre après la guerre. Les légendes des images, parfois longues de quatre lignes, se veulent didactiques : « la Grande-Bretagne s'est servie des liens qu'elle avait formés pendant l'époque de l'empire pour satisfaire une énorme demande de main-d'œuvre⁵³⁸. » « La plupart étaient des emplois durs et salissants que les gens d'ici n'appréciaient pas⁵³⁹ », précise la légende d'une photo prise en 1984 dans une forge de Sheffield.



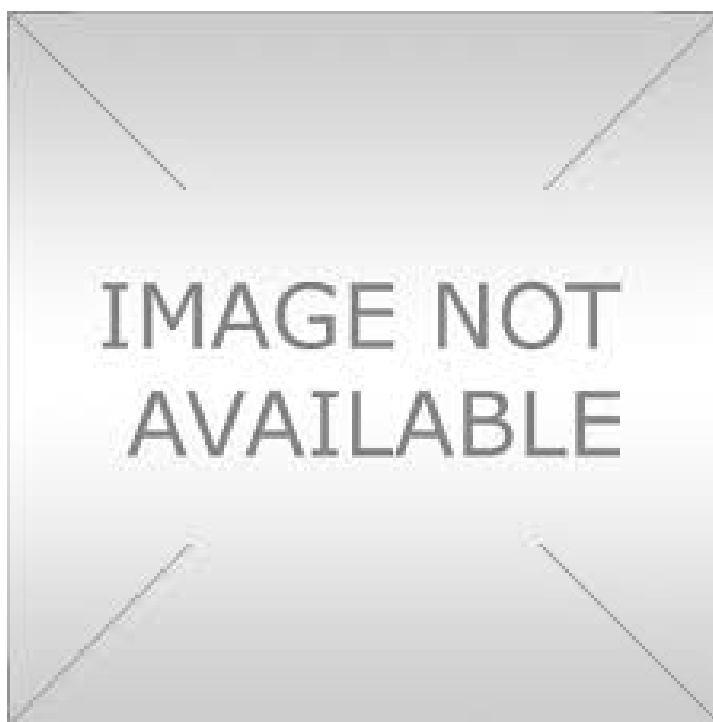
“Woodhouse and Rixon Forge in Sheffield, one of the many engineering firms of the Midlands and northern England which provided employment for early settlers; much of it was hard and dirty work which was unpopular with local people, 1984”

Tim Smith et Naseem Khan, *Asians in Britain*, p. 21

⁵³⁸ “Britain used the links established during the days of Empire to satisfy a huge demand for labour.” Tim Smith, *Asians in Britain*, *Op. Cit.*, p. 16.

⁵³⁹ “much of it was hard and dirty work which was unpopular with local people.”, *Ibid.*, p. 21.

Puis des images des immenses filatures désaffectées de Manningham à Bradford évoquent la crise de l'industrie, de même que cette photo d'un calendrier accroché dans la salle réservée au personnel de l'usine textile Shilo Spinners, en voie de liquidation :



“A calendar in a staff room at Shilo Spinners marks the countdown to redundancy. Many of those who worked in the textile industry are now long-term unemployed, 2002”

Tim Smith et Naseem Khan, *Asians in Britain*, p. 28

« Avec l'effondrement de l'emploi dans le secteur industriel, beaucoup de ceux qui avaient réussi à économiser de l'argent ont utilisé leur capital pour monter leur affaire au service de leur propre communauté⁵⁴⁰. » Les photos qui suivent montrent en effet une boutique de vêtements traditionnels, un salon de coiffure dont les employées et

⁵⁴⁰ “With the collapse of employment in manufacturing many of those who had managed to save money used their capital to set up businesses that serve their own communities.”, *Ibid.*, p. 33.

la clientèle sont sud-asiatiques, des restaurants et un cabinet de conseil en placements conformes à l'islam. Des portraits individuels plus récents montrent aussi certains membres des communautés asiatiques qui sont devenus écrivain, éducateur, maire de leur ville ou encore policier. Une telle présentation des images a pour effet de croiser des trajectoires individuelles avec l'histoire économique et sociale du pays. Plus encore, elle montre que l'histoire des Sud-Asiatiques et l'histoire de la Grande-Bretagne sont indissociables.

Il y a ensuite une rupture dans le livre avec une série d'images de manifestations, de débordements et d'interventions policières pendant la crise des *Versets sataniques* (1991), la guerre en Bosnie (image datée « fin des années 1990 ») et la guerre en Irak (2003). Ces épisodes sont des points de repère dans l'histoire des Sud-Asiatiques en Grande-Bretagne puisqu'ils marquent l'émergence d'une communauté musulmane au sein d'une communauté sud-asiatique jusqu'ici souvent indifférenciée. Les photos de ces manifestations montrent notamment un investissement de l'espace public par la communauté musulmane jusqu'alors inédit.

Puis suivent cinquante pages consacrées à la vie culturelle et religieuse des différentes communautés sud-asiatiques : de multiples photos de lieux de culte pour différentes confessions, parfois installés dans d'anciennes églises réaffectées, de séances d'éducation religieuse dispensées dans les centres communautaires, de mariages traditionnels et de leurs préparatifs, de fêtes de famille. Dans cette partie de l'ouvrage, les portraits individuels cèdent souvent la place à des plans de groupe. L'environnement économique et social disparaît au profit de fêtes ou de cérémonies religieuses, qu'on imagine très colorées malgré le noir et blanc et dont on perçoit toute la vitalité grâce au positionnement du photographe au cœur de la scène.

Quelques images au milieu du livre font l'effet d'une immersion totale dans une fête dont rien n'indique si elle a été photographiée en Grande-Bretagne ou ailleurs. Tim Smith lui-même se dit fasciné par la façon dont on peut se sentir « dépaycé » tout en restant à Bradford : « C'est une ville très cosmopolite. On peut presque faire le tour du monde en prenant la ligne de bus qui fait le tour de la ville⁵⁴¹. »

⁵⁴¹ "It's a very cosmopolitan city. [...] You can almost travel the world on the city circular bus." Tim Smith, cité dans "Have Camera, Will Travel", *Profiles*, BBC Bradford and West Yorkshire, janvier 2009, http://www.bbc.co.uk/bradford/content/articles/2009/01/12/tim_smith_photographer_feature.shtml, consulté le 15 avril 2014.



IMAGE NOT
AVAILABLE

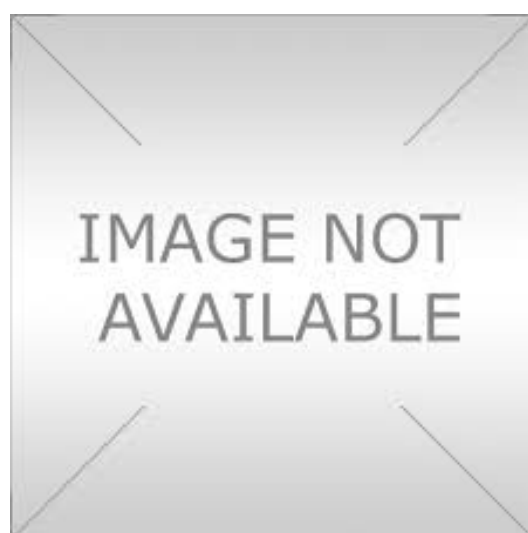


IMAGE NOT
AVAILABLE

“As a sign of support a Muslim groom is fed sweets by friends and family at a party the night before his wedding ceremony in Halifax, 2002⁵⁴².”

“The women relatives of a Sikh groom wash him with mainya the night before his wedding. This light-hearted ceremony to cleanse the groom uses a mixture made of flour, mustard oil and turmeric. Bradford, 2002⁵⁴³.”

Tim Smith et Naseem Khan, *Asians in Britain*, pp. 74-5.

La deuxième partie du livre propose donc une sorte d’immersion au cœur des multiples pratiques religieuses et culturelles des différentes communautés sud-asiatiques. L’approche est toujours photojournalistique puisque le photographe cherche à se faire oublier, même lorsqu’il est visiblement au plus près de l’action. Il conserve la posture de l’observateur distant en évitant le contact visuel avec les sujets photographiés : ils ne coopèrent pas particulièrement à la prise de vue et le photographe semble procéder à un enregistrement purement factuel de la situation.

Pour terminer, la troisième et dernière partie du livre s’intéresse davantage à ce que l’on pourrait appeler des situations de croisement. Le photographe enregistre les occasions et les lieux où les cultures sud-asiatiques se frottent à la culture anglaise pour en adopter quelques traits et réciproquement. Une vue du quartier de Harehills à Leeds montre la silhouette de la grande mosquée qui s’élève au-dessus d’une rangée de

⁵⁴² « En signe de soutien, les amis et la famille d’un futur marié musulman lui donnent à manger friandises lors d’une fête la veille de la cérémonie à Halifax, 2002. »

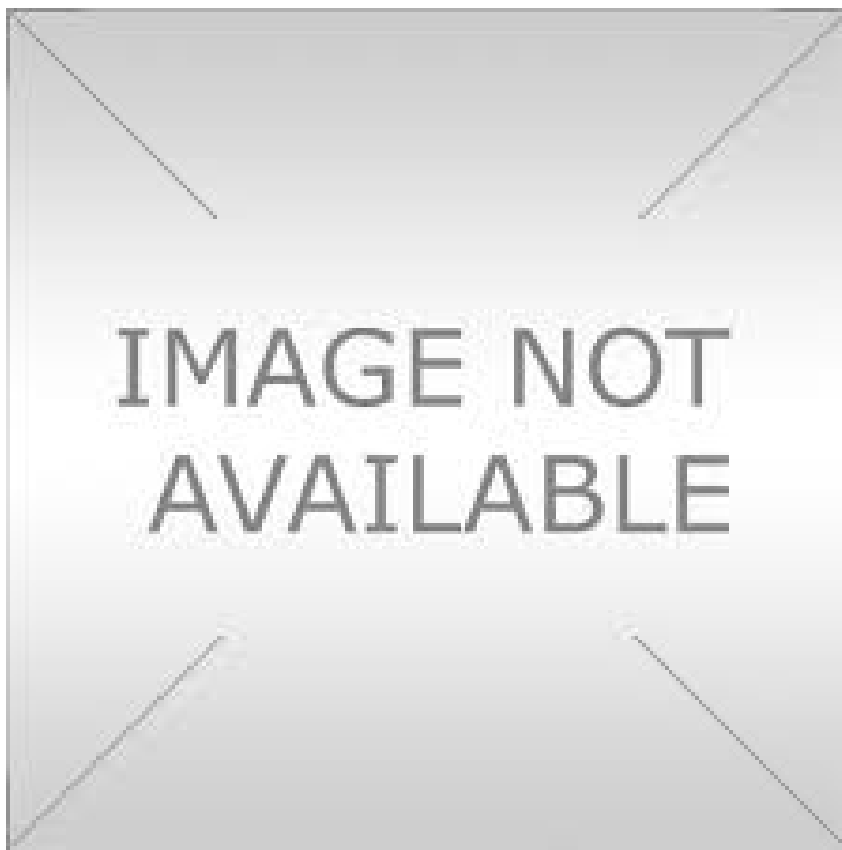
⁵⁴³ « Les femmes de la famille d’un futur marié sikh le lavent avec du mainya la veille de son mariage. Pendant cette cérémonie joyeuse, on utilise un mélange de farine, de moutarde et de curcuma. Bradford, 2002. » Il semble qu’une erreur se soit glissée dans cette légende : le terme *maiya* — et non « mainya » — fait plutôt référence à l’ensemble de la cérémonie tandis que le mélange utilisé pour laver le marié est appelé *vatna*. Source : <http://englishsikh.co.uk/>

maisons de briques typiques des villes du nord de l'Angleterre. Dans le quartier de Southall à Londres, un pub, dont le patron est originaire du Punjab, mélange décoration et inscriptions anglaises et penjabi. Sur un mur de Green Street à Londres, deux affiches côte à côte annoncent les fêtes d'Halloween et de Diwali⁵⁴⁴.

Les loisirs et le sport fournissent souvent les occasions de ces rencontres. Des jeunes Bangladais et Pakistanais pratiquent le billard, le football, assistent à des matches de cricket. Les croisements produisent parfois ce que certains considèrent comme des conflits de loyauté, comme dans la photo d'un homme indien et de son fils se réjouissant de la défaite des Anglais lors d'un match de cricket. L'image est un pied de nez au « test du cricket », expression inventée en 1990 par Norman Tebbit, député conservateur : selon lui, pour tester le degré d'intégration des immigrants des pays du Commonwealth et de leurs enfants, il faudrait vérifier leur loyauté à l'équipe d'Angleterre lors de matches contre l'équipe de leur pays d'origine. Plus loin, une image de la comédie musicale *Bombay Dreams* sur la scène de l'Apollo Theatre de Londres est un autre signe, semble souligner Tim Smith, que les cultures sud-asiatiques gagnent en visibilité. Lors de la création d'*Asian Fashion Magazine* en 2002, Tim Smith assiste au défilé organisé à Manchester pendant lequel la présentation des vêtements à la mode indienne suit scrupuleusement les codes du *catwalk* de la haute couture occidentale.

Enfin, plusieurs images des *mela* à Bradford, Manchester et Leicester, montrent que ces fêtes attirent un public nombreux d'origines ethniques diverses. Elles sont l'équivalent des carnavals caribéens auxquels assiste un public de personnes très variées. Une image du carnaval de Chapeltown à Leeds montre une jeune femme sud-asiatique en pleines retrouvailles avec une vieille amie noire tandis qu'à l'arrière-plan, une foule mélangée observe les défilés. Ces images semblent arriver à la fin du livre comme une sorte d'aboutissement. La toute dernière photo, qui montre une jeune femme portant un foulard sous sa toque de jeune diplômée parmi la foule à l'université de Bradford, évoque aussi une forme d'intégration par la réussite scolaire.

⁵⁴⁴ « Fête des lumières » célébrée par les hindous, les sikhs et les jaïns.



“Graduation day at the University of Bradford, 2001.”

Tim Smith et Naseem Khan, *Asians in Britain*, p. 132.

En filigrane de la structuration thématique de l’ouvrage que nous venons de décrire, une sorte de dialectique semble s’organiser. Après l’histoire de l’immigration, l’insertion économique des Sud-Asiatiques, puis quelques tensions et l’affirmation grandissante d’un héritage culturel, les Sud-Asiatiques ont une place visible et assumée dans la société britannique. C’est aussi l’analyse que fait Naseem Khan dans l’introduction du livre, en se fondant sur sa trajectoire personnelle : « Pendant la durée de mon existence, la communauté sud-asiatique s’est développée et a bifurqué. Insignifiante au départ, elle est devenue conséquente ; d’une sorte d’incongruité à la marge, elle est devenue un acteur majeur et une force politique dans pratiquement toutes les villes grandes et moyennes. En cinquante ans seulement, elle s’est frayé un chemin depuis la marge jusqu’au centre⁵⁴⁵. » Les images de Tim Smith cherchent visiblement à illustrer cette trajectoire collective.

⁵⁴⁵ “in my own life time, the Asian community had grown and bifurcated. It had gone from being insignificant to substantial, from an aberration at the fringes to a major player and political force in virtually every town and city. It had made its way, in just fifty years, from the margins to the mainstream.” Naseem Khan, “Home Ground”, dans Tim Smith et Naseem Khan, *Asians in Britain*, Op. Cit., p. 5.

Naseem Khan va même plus loin en décrivant une évolution dialectique de toute la société britannique ou de la définition même de « britannique » :

Mon travail avec l'Arts Council s'intéressait aux façons dont les cultures se rencontrent, se mélangent et évoluent, et peuvent faire émerger un nouveau genre de britannicité et ce que cela peut signifier. [...] Lorsqu'on est obligé de naviguer entre les attentes, les traditions, les normes et les styles des uns et des autres, on développe une sorte de flexibilité créative. Les limites deviennent floues et poreuses. Quelqu'un comme Akram Khan peut combiner le *kathak* indien classique avec la danse contemporaine occidentale et faire émerger un style de danse que l'on perçoit comme une proposition d'une modernité unique — un nouveau genre de Britannique⁵⁴⁶.

Cette vision est-elle appuyée par les images de Tim Smith ? Incontestablement, les photographies produites pendant les vingt dernières années en Grande-Bretagne illustrent cette navigation et cette négociation permanentes que vivent les Britanniques sud-asiatiques, qu'ils soient sikhs, indiens, pakistanais ou bangladais. L'émergence d'une sorte d'hybridité est rendue perceptible par la dialectique sous-jacente à la structure même du livre. En revanche, la transformation de la notion même de britannicité est peu visible dans le livre pour plusieurs raisons, qui sont aussi les limites du projet de Tim Smith.

D'abord, la nature même du projet impose une focalisation assez radicale sur la ou les communautés sud-asiatiques. Passées les premières pages qui évoquent l'histoire de la société britannique dans son ensemble, le livre tend à se concentrer sur des pratiques et événements culturels et religieux et à évacuer la sphère économique et sociale. Par conséquent, la vue d'ensemble est occultée, et les interactions quotidiennes entre les différentes communautés y compris les Britanniques blancs n'apparaissent pas. Ainsi, par exemple, les enfants sont photographiés de préférence lors des enseignements religieux dispensés dans un centre communautaire, mais pas dans les écoles qu'ils fréquentent la journée. Rappelons pourtant qu'en 2010, 75 % des écoliers du secteur public en Angleterre sont inscrits dans des écoles sans caractère religieux et que les écoles publiques confessionnelles [*faith schools*] sont très majoritairement anglicanes ou catholiques. On compte 11 écoles musulmanes et 4 écoles sikhs sur 6817

⁵⁴⁶ "My work with the Arts Council explored the ways in which cultures meet, merge and evolve, and how a different kind of Britishness can develop and what that can mean. [...] Having to negotiate the rocks and rapids of differing expectations, customs, norms and forms, develops a kind of creative flexibility. The edges become blurred and porous. An Akram Khan can combine Indian classical Kathak with western contemporary dance, and emerge with a dance form that is seen as making a uniquely modern statement — a different sort of British." Naseem Khan, *Ibid.*, p. 9.

établissements à caractère religieux financés par l'État en 2012⁵⁴⁷. L'éducation religieuse est très présente, en revanche, dans le secteur privé. En 2014, 167 écoles privées musulmanes sont répertoriées par l'Association of Muslim Schools dans le Royaume-Uni⁵⁴⁸, mais les enfants inscrits véritablement à plein temps dans ces structures privées ne représentent qu'environ 3 % des écoliers musulmans. L'école publique reste malgré tout dans beaucoup d'endroits un lieu de mixité ethnique⁵⁴⁹. Dans certains secteurs comme Bradford ou Birmingham, des écoles enregistrent certes des pourcentages autour de 80 % d'élèves sud-asiatiques musulmans, mais ce ne sont pas des écoles confessionnelles, et la concentration observée résulte plus de la carte scolaire que d'une réelle volonté d'autoségrégation religieuse⁵⁵⁰. Au vu de ces quelques données, il nous semble que les images d'*Asians in Britain* restituent peu la façon dont les communautés peuvent se côtoyer dans le système scolaire et qu'elles se concentrent de façon sans doute quelque peu disproportionnée sur la question religieuse, abandonnant en cela l'ambition d'une représentation documentée et objective de la vie des Sud-Asiatiques en Grande-Bretagne. L'image de la jeune diplômée de l'université de Bradford en toute dernière page du livre se veut peut-être un contrepoint. Cependant, les caractéristiques formelles de cette image lui donnent une portée presque contre-productive : l'image ressemble à une photo volée, où la jeune femme, qui porte le foulard sous sa toque de cérémonie, est isolée par un effet de mise au point, quand les autres diplômés, blancs, sont flous. Le procédé revient à cibler la jeune femme, presque comme une intruse repérée à distance, et s'avère plus stigmatisant qu'autre chose.

L'effet de disproportion est peut-être dû à une évolution dans la démarche de Tim Smith, à partir de la collecte documentaire pour la Bradford Recording Heritage Unit vers une approche davantage photojournalistique. Cette évolution correspond à la trajectoire professionnelle du photographe qui, à partir des années 1990, travaille pour le compte de grands titres de presse comme *The Guardian*, *The Independent*, *The Daily Telegraph* ou sur des commandes spécifiques d'organisations comme le Bradford Festival. De fait, les photos de Tim Smith de cette période s'enquière de

⁵⁴⁷ "Maintained faith schools, FOI release", Department for Education, 26 avril 2012, [En ligne] <https://www.gov.uk/government/publications/maintained-faith-schools>, consulté le 16 juin 2014.

⁵⁴⁸ Association of Muslim Schools, <http://ams-uk.org/>

⁵⁴⁹ On ne peut évidemment pas en dire autant de la mixité sociale étant donnée la complexe stratification du système éducatif britannique.

⁵⁵⁰ Voir à ce sujet l'affaire dite du « Cheval de Troie » dans ces écoles au printemps 2014, qui repose sur une série d'amalgames et sur un document révélant un prétendu complot de prise de pouvoir dans ces écoles par des fondamentalistes musulmans.

manifestations culturelles ou de moments particuliers où s'exprime une certaine « asianité ». Les mariages et les fêtes religieuses sont privilégiés car ce sont des moments où les cultures traditionnelles sont exacerbées. Elles sont, pour beaucoup de jeunes gens, des occasions d'un retour ponctuel à leur culture d'origine. Or photographier des événements particuliers est une approche caractéristique du photojournalisme dans lequel le travail est avant tout événementiel. Il s'agit de produire des images en réponse à une commande, portant ici sur les expressions visibles des identités sud-asiatiques. Le corollaire d'une telle approche est qu'un accent particulier est mis sur les différences, voire sur l'exotisme de certaines pratiques, à l'inverse des premières images du livre qui donnaient à voir avant tout des situations ordinaires, des ouvriers et des ouvrières. Comme il est difficile de s'abstraire de la lecture chronologique amorcée par les premières images et leurs légendes, l'impression produite au fil du livre est alors celle d'une focalisation croissante sur la culture.

Bien que cela ne soit sans doute pas l'intention du photographe, cette focalisation produit l'impression d'une communauté en vase clos, qui gagne certes en visibilité et en statut social, mais semble avoir finalement assez peu de contacts avec le reste de la société, en tout cas trop peu pour la transformer comme l' imagine Naseem Khan. De ce point de vue, le titre « *Asians in Britain* » correspond finalement assez bien au propos photographique de l'ouvrage. Partant d'une démarche historique et didactique, visant à familiariser le public de ses photos avec les communautés sud-asiatiques, Tim Smith parvient peut-être à déboulonner quelques idées reçues, mais n'engage pas de véritable dialogue critique avec la notion de « vies parallèles », voire contribue parfois, par une vision partielle et événementielle, à la renforcer.

2. La célébration de la diversité dans l'exposition

***London Is The Place For Me*⁵⁵¹**

Continuité de l'expérience migratoire

L'exposition *London Is The Place For Me* est la première organisée par l'IniVA dans ses nouveaux locaux de Rivington Place. Le titre fait référence à une chanson

⁵⁵¹ Voir fiche et planche contact en annexe pp. 464-65.

d'Aldwyn Roberts, mieux connu sous le pseudonyme de Lord Kitchener, chanteur de calypso immigré de Trinité-et-Tobago, arrivé à Londres en 1948 sur l'*Empire Windrush*⁵⁵². La chanson « *London Is The Place For Me* » donne une vision idéalisée de la capitale et traduit l'optimisme des immigrants des Caraïbes lors de leur arrivée vers cette « mère patrie ». Londres y est décrite comme un eldorado, où les gens sont accueillants et où les immigrants n'ont aucun motif de se plaindre :

*To live in London you're really comfortable / Because the English people are very much sociable / They take you here and they take you there / And they make you feel like a millionaire [...] Yes, I cannot complain of the time I have spent / I mean my life in London is really magnificent / I have every comfort and every sport / And my residence is Hampton Court/ So London, that's the place for me*⁵⁵³

Cette image est bientôt démentie par les difficultés que rencontrent les minorités caribéennes et sud-asiatiques et l'hostilité envers l'immigration, qui conduit en 1962 au *Commonwealth Immigration Act* restreignant l'immigration du Commonwealth aux travailleurs engagés dans les services publics. La chanson revêt donc rétrospectivement un caractère ironique qu'elle n'avait pas au départ. Au contraire, elle est particulièrement remarquable par le point de vue qu'elle exprime : écrite à la première personne, la chanson répète « *London is the place for me* ». Elle fait entendre la voix des immigrants peu entendue alors, leurs motivations, leurs impressions, leurs rêves. Il n'y a pas non plus d'ironie dans la reprise de ce titre par l'InIVA et l'ABP pour leur première exposition dans les murs de Rivington Place. C'est justement une façon de réaffirmer qu'un même optimisme et une même vitalité animent les immigrants installés dans les années 2000 à Londres, même si leurs origines ont changé.

De même que le faisait la chanson de Lord Kitchener, l'exposition *London Is The Place For Me* invite son public à envisager le point de vue des nouveaux immigrants :

⁵⁵² L'*Empire Windrush* débarque à Tilbury près de Londres le 22 juin 1948, en provenance de Jamaïque avec à son bord 492 passagers. Certains sont des militaires en permission, d'autres des vétérans de guerre dans l'intention de rejoindre la Royal Air Force ; la moitié sont des jeunes gens qui profitent d'une traversée à bas prix pour se rendre en Angleterre et y passer quelques années, comme les y autorise le *British Nationality Act* (1948) : dans le contexte de la reconstruction d'après-guerre et de la décolonisation entamée avec l'Inde, tout ressortissant de l'Empire britannique a le droit de vivre et travailler en Grande-Bretagne sans autre condition. L'*Empire Windrush* n'est ni le premier ni le seul bateau à transporter des immigrants, mais son arrivée à Londres est très médiatisée et en fait le symbole de l'amorce de la première vague d'immigration en provenance des pays du Commonwealth qui s'échelonne jusque dans les années 60.

⁵⁵³ « La vie à Londres c'est très confortable / Parce que les Anglais sont bien aimables/ Ils t'emmènent ici, ils t'emmènent là/ Ils te traitent comme un pacha [...] Oui je n'ai rien à redire de mon séjour ici / Je dis que ma vie à Londres c'est le paradis / J'ai tout le confort et le réconfort / Chez moi, c'est le château d'Hampton Court/ Oui Londres, c'est fait pour moi. » Lord Kitchener, « *London Is The Place For Me* », *London Is The Place For Me: Trinidadian Calypso In London, 1950-1956*, Honest Jon's Records, 2003.

comment vivent-ils leur installation en Grande-Bretagne ? La référence à une chanson de 1948 et à la génération de l'*Empire Windrush* est un moyen de souligner la continuité entre cette première vague d'immigration et les suivantes : c'est indiquer que Londres et la Grande-Bretagne accueillent en permanence de nouveaux arrivants et que l'immigration est un processus sans cesse renouvelé.

Les photographies et vidéos présentées dans l'exposition sont l'œuvre d'artistes de différentes générations et s'intéressent à des immigrés et à leurs descendants. *Measures of Distance*, une vidéo de Mona Hatoum datant de 1988, traite de l'exil et de la séparation, avec en fond sonore la voix de l'artiste qui lit tout haut les lettres envoyées par sa propre mère palestinienne restée à Beyrouth. Keith Piper, dans *Go West Young Man* (1996), adopte aussi une perspective transgénérationnelle en filmant un père et son fils qui discutent des stéréotypes de race et de genre. Enfin, la vidéo d'une performance d'Harold Offeh de 2003 intitulée *Alien At Large* évoque l'expérience du regard des autres et de leurs préjugés pour un immigré fraîchement arrivé dans un nouveau pays : Offeh déambule dans les rues d'Oxford, une loupe fixée sur son visage. Tandis que ses lèvres littéralement démesurées suscitent diverses réactions chez les passants, le mode de la performance opère une confrontation en direct avec les stéréotypes raciaux.

Cette notion de continuité de l'expérience migratoire est aussi renforcée par un projet attendant à l'exposition animé par l'artiste brésilienne Leticia Valverdes. Elle crée une version contemporaine d'un studio de photographies tel que celui d'Harry Jacobs à Brixton ou le studio *Belle Vue* de Bradford, où, entre les années 1950 et 80, les immigrés se faisaient tirer le portrait pour l'envoyer sous forme de carte postale à leur famille. À l'instar de cette pratique, l'artiste propose un choix d'accessoires et de fonds pour que les visiteurs prennent la pose et repartent avec un cliché qu'ils peuvent envoyer à leurs proches et qu'ils ont participé à concevoir comme une représentation de leur vie à Londres. Là encore, il s'agit de se mettre dans la peau d'un immigré. En même temps, la reproduction du même mode opératoire que dans les studios qui ont vu défiler plusieurs vagues d'immigrés permet d'écrire la continuité de l'immigration et de l'expérience migratoire entre le XX^e siècle et le XXI^e siècle en Grande-Bretagne. En cela, l'exposition *London Is The Place For Me*, organisée par le premier centre dédié aux artistes de la diversité, est donc une célébration du cosmopolitisme de la capitale, de la richesse des expériences et des échanges qu'il génère.

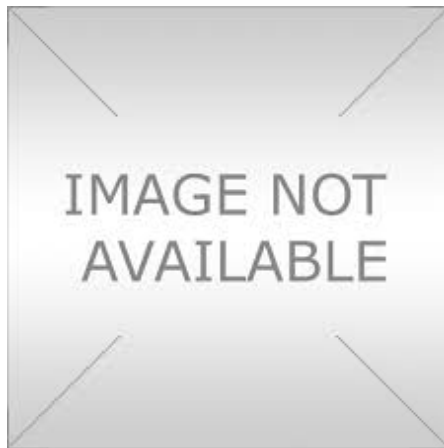


Image de la vidéo *Measures of Distance*, Mona Hatoum, 1988, 15 min.

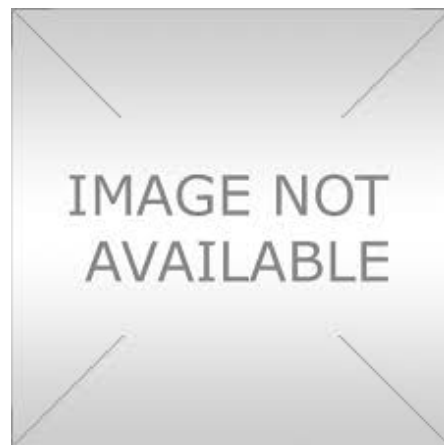


Image de la vidéo *Alien at Large (Oxford)*, Harold Offeh, 2003, 2:46 min.

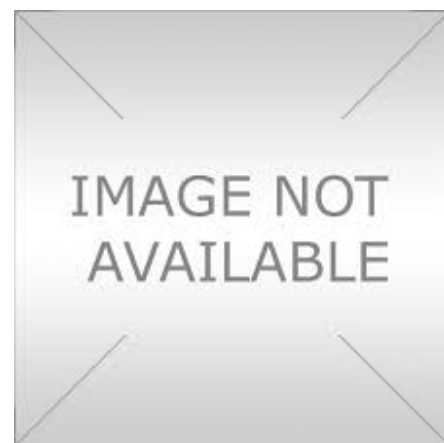


Image de la vidéo *Go West Young Man*, Keith Piper, 1996, 3:43 min.

Londres : tête de pont de l'immigration, bastion du multiculturalisme et modèle de société

Avec le Bernie Grants Arts Centre, Rivington Place et le Rich Mix, Londres se positionne définitivement en bastion du multiculturalisme. Le choix de « *London Is the Place For Me* » comme titre de l'exposition inaugurale de Rivington Place qui s'ouvre le 5 octobre 2007 rappelle que la capitale a un statut particulier en matière d'immigration et de diversité de la population. C'est depuis toujours la destination de choix pour les immigrés. Ces dernières années, des agences spécialisées dans le recrutement contribuent à une certaine dispersion des immigrés vers des villes plus petites de Grande-Bretagne ayant des besoins ciblés et ponctuels en main-d'œuvre, comme dans l'agriculture ou l'horticulture par exemple. Néanmoins, la concentration des activités de service dans la capitale continue de fixer une bonne partie de l'immigration non qualifiée. En outre, les facilités de transports et de communication, le cosmopolitisme de la ville favorisent l'accueil des nouveaux arrivants qui rencontrent sur place des communautés déjà installées, créant ainsi un flux d'immigration en chaîne.

Entre 2001 et 2010, les pays d'origine des immigrés en Grande-Bretagne sont toujours majoritairement sud-asiatiques, avec en particulier l'Inde, le Pakistan et le Sri Lanka. Par ailleurs, l'Afghanistan est désormais un pays d'où arrivent de nombreux demandeurs d'asiles, ainsi que le Zimbabwe. Les Somaliens sont aussi une communauté en très forte croissance en cette période de grande instabilité que connaît la Somalie : les immigrés somaliens sont accueillis en Grande-Bretagne en qualité de réfugiés⁵⁵⁴. L'immigration en provenance des pays de l'Est de l'Europe connaît aussi une augmentation spectaculaire suite à l'élargissement de l'Union européenne en 2004. La Grande-Bretagne (comme l'Irlande et la Suède) a en effet pris la décision d'autoriser les ressortissants des huit nouveaux pays membres à travailler en Grande-Bretagne dès 2004, quand les autres pays d'Europe ont appliqué des restrictions (jusqu'en 2008 pour la France, voire 2011 pour l'Allemagne). Le nombre d'immigrés des pays de l'Est entrés en Grande-Bretagne entre 2004 et 2011 est chiffré à 1,32 million — mais c'est une immigration en quelque sorte tournante car on enregistre environ la moitié de ce chiffre en départs sur la même période⁵⁵⁵. Le nombre d'immigrés polonais passe par

⁵⁵⁴ Scott Blinder, *Migration to the UK: Asylum*, The Migration Observatory Briefing, Oxford : University of Oxford, 13 février 2013.

⁵⁵⁵ Mona Chalabi, "Reality Check + Office of National Statistics: Eastern Europeans in the UK: are they arriving in hordes?" *The Guardian*, 31 juillet 2013.

exemple de quelque 60 000 en 2001 à 579 000 en 2011⁵⁵⁶. Ces nouvelles populations viennent ajouter à la diversité des communautés déjà présentes en Grande-Bretagne et en particulier à Londres.

Les populations immigrées sont donc une composante majeure de la population londonienne et sont aussi le moteur de son renouvellement démographique : la moitié des naissances à Londres en 2012 sont dues à des mères nées dans un autre pays que la Grande-Bretagne⁵⁵⁷.

Outre ces faits démographiques, le statut à part de Londres semble s'affirmer à mesure que l'identité britannique paraît se dissoudre. L'affaiblissement des symboles nationaux britanniques que nous avons déjà évoqué et l'émergence des identités nationales écossaise et galloise avec la dévolution confrontent les minorités ethniques à la difficulté de s'inscrire dans une identité collective nationale. Londres apparaît alors comme une sorte de refuge. C'est ce que formule Yasmin Alibhai-Brown dans *Imagining the New Britain* : « Alors quand l'Écosse se sera drapée dans ses kilts et que les Anglais se seront retranchés loin des Gallois et des Irlandais, où est-ce que nous, les Britanniques noirs, allons nous retrouver ? Peut-être pouvons-nous mettre une option sur Londres, s'il vous plaît⁵⁵⁸ ? »

Pour d'autres, le cosmopolitisme de Londres est non seulement un refuge, mais aussi un modèle qui devrait être étendu à toute la Grande-Bretagne. Le repli vers des identités nationales étriquées auquel semble conduire la dévolution est une impasse. Au contraire, Londres offre un autre modèle : la vie urbaine est une sorte de laboratoire où s'expérimentent de nouveaux modes d'appartenance et de cohésion. Kevin Robins, entre autres, défend cette idée : « Londres a généralement été laissée de côté dans les débats au sujet de l'identité et de la culture nationales — comme si Londres n'avait pas de vrai caractère britannique, assez pur ou assez contrôlable (britannique ou plutôt anglais, en vérité). » Il faut à l'inverse opérer « un changement de perspective et abandonner le cadre national pour adopter un cadre urbain. » En effet, la ville est « un champ de singularités, et un ensemble ouvert d'interactions et de relations » qui transcendent les appartenances ethniques, culturelles et nationales traditionnelles. L'idée

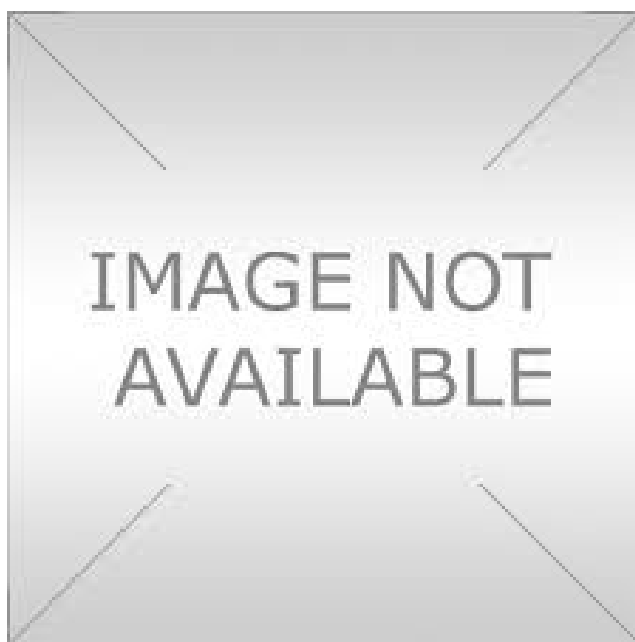
⁵⁵⁶ « Polish People in the UK — Half a million Polish Residents. », *Office for National Statistics Release*, 25 août 2011.

⁵⁵⁷ « Births by birthplace of mother: 2012 », Greater London Authority, london.gov.uk

⁵⁵⁸ « So when Scotland has got kilted up and the English have established their homelands far from the Welsh and Irish, where do we, the Black Britons, go? Perhaps we can put in a bid for London, please? » Yasmin Alibhai-Brown, *Imagining the New Britain*, New York : Routledge, 2001, p. 271.

est donc de réinventer la Grande-Bretagne sur le modèle de Londres, ville plurielle et dynamique, « au-delà de la nation⁵⁵⁹ ».

L'effet graphique choisi pour les supports de communication de l'exposition *London Is The Place For Me* porte bien ce message. Le titre est inscrit dans le célèbre caractère typographique du métro de Londres, inventé par Edward Johnston, dans une affiche aux couleurs de l'Union Jack. Les croix de saint Georges et de saint André sont comme éclatées dans ces caractères. Ce qui est proposé est une sorte de réécriture de la Grande-Bretagne avec les caractères de Londres.



**Graphisme utilisé pour les supports de communication de l'exposition
London Is the Place For Me.**

L'exposition *London Is The Place For Me* peut donc être reçue non pas comme une simple évocation de la capitale et de sa diversité mais, au-delà, comme une vision, voire un projet de société pour la Grande-Bretagne.

⁵⁵⁹ "London has generally been left out of discussions of the national culture and identity — as if London were not properly, or purely enough, or manageably enough, British (or English, at that)." "a shift of focus, and to move from the national frame to an urban frame". "a plane of singularities, and of open sets of interactions and relations", Kevin Robins, "Endnote: To London: The City Beyond the Nation." in David Morley et Kevin Robins (éds.), *British Cultural Studies: Geography, Nationality, and Identity*, Oxford : Oxford University Press, 2001, pp. 473-93.

Press * Then Say Hello, Dinu Li, 2006.

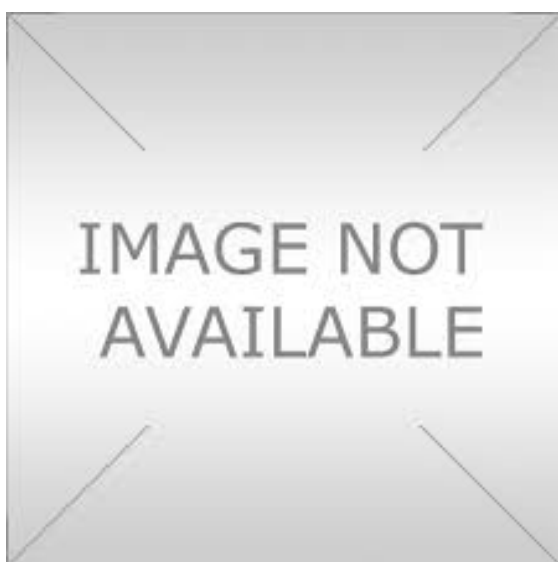
La série *Press * Then Say Hello* en 2006 du photographe Dinu Li⁵⁶⁰ répond à une commande de l'agence ABP pour marquer le cinquantième anniversaire de la publication du roman de Samuel Selvon *The Lonely Londoners* [*Seuls à Londres*]. Selvon, écrivain né à Trinité-et-Tobago, y décrit l'expérience de jeunes immigrés caribéens dans la capitale anglaise, leur recherche d'emploi, leur vie sociale et amoureuse dans les années d'après-guerre. Ce roman est non seulement un des premiers à traiter un tel sujet, mais il est aussi remarquable par la proximité et l'empathie qu'il suscite envers ses personnages dont il restitue les pensées, les impressions et surtout la langue, mélange de créole et d'argot. La fascination pour Londres que chantait Lord Kitchener y est présente : Londres est « une grande ville, centre du monde », selon le narrateur, qu'on ne « voudrait quitter pour aucun autre endroit au monde⁵⁶¹ ». En revanche, cette fascination est teintée de désillusion devant les discriminations auxquelles se heurtent les jeunes immigrés caribéens, notamment en matière de logement. Le sentiment d'aliénation se mêle à la nostalgie de la terre natale pour produire une vision beaucoup plus complexe et sombre que celle de la chanson « *London Is The PLace For Me* » de Lord Kitchener.

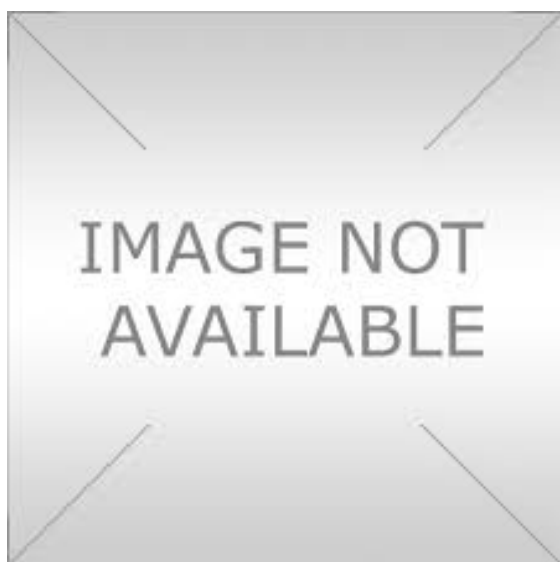
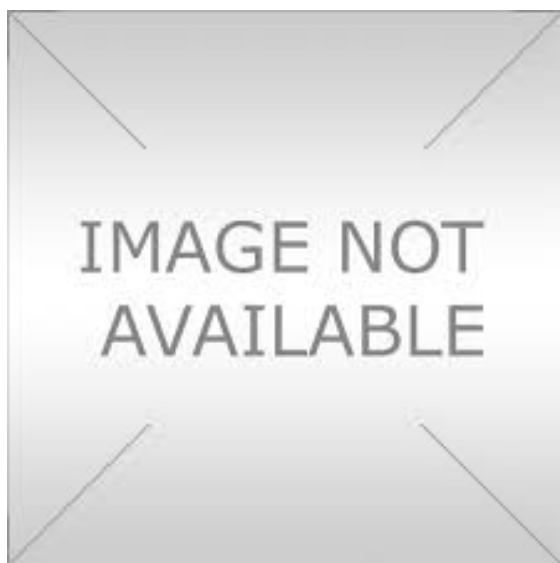
Cinquante ans après le roman de Selvon, le photographe Dinu Li s'engage donc dans une sorte d'actualisation de la chronique de la vie des immigrés en Grande-Bretagne. Il fait une série de portraits dans les taxiphones qui se multiplient dans les quartiers où vivent de nombreux immigrés. Signalons que Dinu Li a en réalité pris ces photos dans des taxiphones des quartiers de Fallowfield, Rusholme, Longsight, Moss Side et Whalley Range, dans la banlieue sud de Manchester. Ces informations n'apparaissent pas dans la documentation autour de l'exposition *London Is The Place For Me*, sans doute afin de ne pas brouiller le propos⁵⁶².

⁵⁶⁰ Dinu Li est né à Hong Kong. Il vit à Manchester. Il est l'auteur de la série *Secret Shadows* (2003) consacrée aux immigrés clandestins et a publié *The Mother of All Journeys*, Stockport: Dewi Lewis, 2007.

⁵⁶¹ “the great city of London, centre of the world. What is it that a city have, that any place in the world have, that you get so much to like it you wouldn't leave it for anywhere else?” Samuel Selvon, *The Lonely Londoners*, Londres : Penguin Modern Classics, 2006, [1956], p. 134.

⁵⁶² La série *Press * Then Say Hello* sera exposée un an plus tard à la Manchester Art Gallery : 15 novembre 2008 - 22 février 2009, <http://www.manchestergalleries.org/>





On est à la période où le coût des communications téléphoniques internationales est encore trop élevé avec les téléphones portables et n'est abordable que via des lignes fixes. Sur quelques photos, on constate que certaines personnes disposent néanmoins d'un appareil portable, qui leur sert de répertoire ou sur lequel elles peuvent recevoir un signal avant de se rendre dans un taxiphone. Les cabines sont des aménagements rudimentaires dans des locaux souvent exigus où l'intimité est limitée. Elles sont équipées d'appareils à grosses touches, d'apparence quelque peu démodée alors qu'on est déjà à l'ère des *smartphones*, mais qui facilitent la composition de numéros à rallonge et le recours aux standards automatisés qu'évoque le titre « *Press * Then Say Hello* » [tapez * et dites Allô]. Dans ces cabines, Dinu Li rencontre des hommes et des femmes de tous âges et de toutes origines. Rien ne permet vraiment de savoir si ces personnes sont en Grande-Bretagne de longue date ou si elles ne sont que des touristes de passage. Rien n'indique si elles fréquentent régulièrement ces taxiphones ou si l'on assiste à un appel exceptionnel. Dans l'ensemble des images, les sujets ne présentent pas de signe particulier de détresse économique ou autre : ils semblent tous avoir suspendu ponctuellement une vie extérieure bien remplie laissée à l'imagination du spectateur. Dinu Li s'empare donc à son tour du thème de l'isolement des immigrés et du lien avec leur pays d'origine. Il livre une réflexion sur la façon dont les nouveaux médias ont modifié la communication entre les immigrés et leurs familles et de là, modifié substantiellement l'expérience même de la vie d'immigré⁵⁶³. Comment cette réflexion se déploie-t-elle dans un espace aussi exigü et rudimentaire que celui d'une cabine téléphonique ? Quel discours ces images véhiculent-elles sur les identités des immigrés et sur la diversité en Grande-Bretagne ?

Les portraits sont des plans rapprochés, réalisés dans l'intimité des cabines, à un mètre à peine des sujets. Aucun d'entre eux ne regarde l'objectif mais tous semblent se projeter dans un autre espace et un autre temps. Dinu Li déclare

chercher particulièrement à regarder les yeux des sujets ou ce que les sujets sont en train de regarder. [...] C'est comme si le regard révélait la négociation entre le souvenir d'une époque ou d'un lieu et la réalité du moment. Lorsqu'on pénètre dans ce genre d'espace

⁵⁶³ Voir à ce sujet les publications récentes de Mirca Madianou et Daniel Miller, dont "Polymedia: Towards a new theory of digital media in interpersonal communication", *International Journal of Cultural Studies*, 2013, volume 16, n° 2, pp. 169-87.

psychologique, on est aussi confronté aux fragments de temps qu'on essaie de garder en vie⁵⁶⁴.

La photographie fige cet instant de négociation et de projection : elle ne restitue évidemment ni le son ni le contre-champ des conversations. En laissant « l'autre bout du fil » invisible, elle laisse le spectateur imaginer la teneur des échanges, l'environnement dans lequel se trouvent les correspondants, à partir des maigres indices que lui donnent les gestes et les expressions des sujets. La tension entre, d'une part, l'extrême promiscuité de la cabine et, d'autre part, la grande distance supposée avec un lieu sur lequel le spectateur n'a aucune prise, confère aux images un fort pouvoir émotionnel.

Une telle tension entre l'intérieur et l'extérieur, le ici et le là-bas, peut aussi s'interpréter en lien avec le climat de suspicion envers les immigrés au lendemain des attentats de Londres. Tandis que les enquêtes contre le terrorisme font état de réseaux internationaux et de doubles vies⁵⁶⁵, Dinu Li prend le parti d'évoquer les liens qu'entretiennent les immigrés avec leur pays d'origine. Le fait que le photographe parvienne à s'inviter dans ces moments intimes donne de surcroît un caractère assumé à ces situations. En décrivant ces appels téléphoniques dans les cabines comme des espaces psychologiques de l'entre-deux, il livre donc une représentation de la double appartenance ou de la double identité, à une période où elle est parfois présentée comme une forme de duplicité.

Cependant, les choix esthétiques du photographe, dont certains sont contraints par l'exiguïté du lieu, centrent la représentation sur la situation individuelle de chaque sujet, ses émotions, ses souvenirs. Comme l'ont fait la chanson « *London Is The PLace For Me* » puis le roman *The Lonely Londoners*, les images de Dinu Li offrent au spectateur le moyen d'envisager le point de vue des immigrés, voire d'entrer en empathie avec eux. Elles leur donnent un visage, une mémoire plus qu'une simple présence avec laquelle il faudrait composer. Elles vont donc à l'encontre de l'invisibilité et des amalgames au sujet des immigrés. Elles font œuvre de démythification. Au-delà, ce que ces images génèrent, en termes de représentation, est davantage une affirmation de soi ou une émancipation, mieux décrites par le mot anglais *empowerment*.

⁵⁶⁴ "I was very interested in looking at the eyes of each subject, or what the subjects are looking at. [...] It is as if the gaze reveals the negotiation between remembered time and place and the current reality. When entering such a psychological space, one also confronts the fragments of time that we try to keep alive." Dinu Li, cité dans "London is the Place for Me, Rivington Place Opening Exhibition, Further information on works", Rivington Place, document en ligne non daté, http://www.iniva.org/docs/further_information_on_works_0.pdf, consulté le 27 mai 2014, p. 2.

⁵⁶⁵ Voir par exemple : Victoria Bone, "Lyrical Terrorist led double life", *BBC News*, 8 novembre 2007.

La question de la diversité des points de vue et de la prise en charge autonome de la représentation est cruciale dans la démarche de Rivington Place, ce qui explique le choix des images de Dinu Li pour l'exposition inaugurale. Ce lieu se donne pour mission d'exposer des artistes qui n'ont pas voix au chapitre dans les institutions dites *mainstream*, de faire entendre leur point de vue. Stuart Hall, porteur du projet, vice-président de Rivington Place qui a donné son nom à la bibliothèque que le bâtiment abrite, l'exprime ainsi :

Nous voulons ouvrir une fenêtre à ceux qui travaillent à une échelle internationale et qui d'habitude ne sont pas exposés à Londres. Cela a pris presque dix ans à réaliser — beaucoup de conversations, beaucoup d'objectifs, beaucoup de gens qui offrent leur aide. [...] La différence est complexe — elle se modifie, elle évolue, mais elle ne s'en va jamais. La différence a son importance et continuera à l'avoir, elle est une source incroyable de richesses, de nouvelles façons de voir et de créativité. Rivington Place est un établissement premier en son genre qui célèbre la diversité et la contribution passionnante et indispensable qu'elle apporte aux arts visuels⁵⁶⁶.

Notons que Stuart Hall se garde bien d'employer le terme de multiculturalisme, trop controversé, et sur lequel il a lui-même des réserves, pour lui préférer ceux de « diversité » et de « différence ». Néanmoins, cette conception des identités collectives est bien dans la continuité de celle qui a dominé le champ culturel depuis le milieu des années 1990. Il s'agit de donner une visibilité durable à la diversité et de réaffirmer son rôle essentiel non seulement dans les arts visuels mais aussi dans l'identité britannique.

⁵⁶⁶ “We want to open a window to those outside working internationally who normally don't get shown in London. It's been almost a decade in the making — a lot of conversations, a lot of goals, a lot of people helping. [...] Difference is complex — it alters and evolves, but does not go away [...] Difference matters and will continue to matter, it provides an incredible source of richness, new ways of seeing and creativity. Rivington Place is a landmark building which celebrates diversity and the exciting and essential contribution it makes to the visual arts.” Stuart Hall cité dans “Rivington Place, Celebrating Difference, Culmination of 20 year journey for two organisations, InIVA and ABP”, *Kallaway Media Centre*, 6 août 2007 [En ligne] <http://mediacentre.kallaway.co.uk/>, consulté le 27 mai 2014.

3. L'intégration les jeunes réfugiés de Londres par la photographie : Photovoice et les « New Londoners »

Empowerment et appropriation d'un nouvel environnement

La collaboration entre sujet photographié et photographe ainsi que l'idée d'« *empowerment* » sont poussées à un degré plus avancé dans le projet *New Londoners* mené par l'organisation caritative Photovoice⁵⁶⁷. Cette ONG créée en 2003 par Anna Blackman et Tiffany Fairey a pour mission de « donner une voix », un moyen d'expression et de représentation aux personnes marginalisées dans le monde, par le biais de la photographie. Exclus, victimes de conflits, réfugiés, personnes handicapées participent à des formations et ateliers photographiques qui leur permettent de raconter leur histoire en images, d'exprimer leur point de vue, rarement représenté.

Depuis sa création, Photovoice mène des actions auprès des réfugiés mineurs de Londres, en partenariat avec une autre organisation, DOST, basée au *Trinity Community Centre* dans le quartier d'East Ham, qui accompagne quelque 500 réfugiés chaque année avec des cours d'anglais et autres dispositifs de soutien⁵⁶⁸. Plusieurs programmes de Photovoice se sont succédé à partir de 2002 : *Transparency* (2002-2003) a impliqué 13 mineurs dans un projet de représentation photographique de Londres. Le programme a reçu une certaine visibilité par un reportage sur BBC Londres et une exposition à la National Portrait Gallery. Un autre programme du nom de *Moving Lives*, en partenariat cette fois avec le British Refugee Council, a renouvelé l'expérience en 2006 : 36 jeunes réfugiés ont produit des vidéos en faisant équipe avec des jeunes des quartiers de Newham, Redbridge et Barking⁵⁶⁹. En 2007, le programme connaît un nouveau développement avec un système de tutorat par des photographes professionnels⁵⁷⁰.

⁵⁶⁷ Voir le site de l'organisation: <http://www.photovoice.org>.

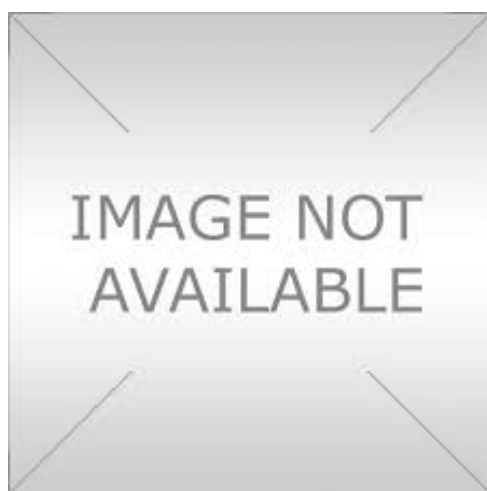
⁵⁶⁸ En 2003, le nombre total de demandeurs d'asile était de 61050, dont 1320 mineurs non accompagnés. En 2013, le nombre total de demandeurs d'asile était de 23507 dont 1174 mineurs non accompagnés. On estime que 3000 à 10000 mineurs non accompagnés vivent à Londres. La plupart sont des garçons âgés de 15 à 17 ans. Source : British Refugee Council, <http://www.refugeecouncil.org.uk>

⁵⁶⁹ Asha Goveas, "Inside Story, Moving Lives Project, Photovoice", *Children and Young People Now*, 22 février 2006, http://www.cypnow.co.uk/print_article/cn/news/1035848/inside-story-moving-lives-project-photovoice#.

⁵⁷⁰ Les photographes professionnels ayant participé au projet sont Adam Broomberg, Oliver Chanarin, Gayle Chong Kwan, Marysa Dowling, Suki Dhanda, Jillian Edelstein, Liane Harris, Crispin Hughes, Anna Kari, Anthony Lam, Jenny Matthews, Jo Metson Scott, Sarah Moon et Ilona Suschitsky, et Othello de Souza Hartley.

Quinze d'entre eux parrainent individuellement de jeunes réfugiés âgés de treize à vingt-trois ans, originaires d'une dizaine de pays, qui vivent à Londres, pour certains, depuis six mois seulement, pour d'autres, depuis six ans. Pendant une période d'environ quatre mois, les photographes sont chargés de former ces jeunes au maniement d'un appareil photo numérique avant de les accompagner dans la réalisation d'images sur leur expérience de la vie à Londres⁵⁷¹.

Pour les plus jeunes réfugiés et les plus récemment arrivés, cette forme de tutorat individuel par un adulte est une aide concrète à l'adaptation à un nouvel environnement. Cela ne remplace évidemment pas l'assistance matérielle, sanitaire, juridique et éducative apportée par les autres organisations auxquelles est associée Photovoice. Cependant, le simple fait pour les jeunes réfugiés de se rendre à des rendez-vous réguliers avec des photographes, de se déplacer dans Londres avec eux ou de visiter des expositions, par exemple, est un moyen de se créer des repères spatiaux et temporels.



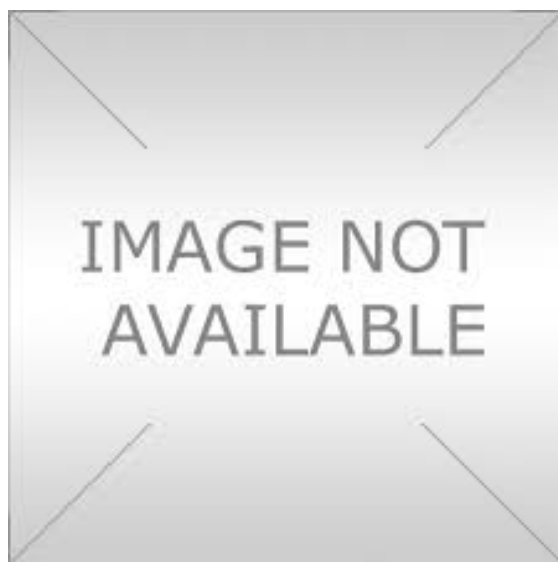
When you come to this country you feel so lost but here I met other Congolese people and this reminded me that I am not alone. The Refugee Council put me in touch with the church. The church is so special to me. It is a refuge.

The photos reflect my life back to me. Something about them makes me think of how music links people's lives, the way these photos link with mine.

Loria Siama, dans *New Londoners*, non paginé⁵⁷².

⁵⁷¹ Les images sont visibles sur un diaporama de Photovoice [En ligne] <http://fr.slideshare.net/PhotoVoice/new-londoners-reflections-on-home-presentation>, consulté le 6 juin 2014.

⁵⁷² « Quand on arrive dans ce pays on se sent tellement perdu mais ici j'ai rencontré d'autres Congolais et cela m'a rappelé que je ne suis pas seule. Le Refugee Council m'a mise en contact avec cette église. L'église est précieuse pour moi. C'est un refuge. Les photos me renvoient le reflet de ma vie. Il y a



Maybe I'll be happy here. For every happy thought, an unhappy thought. For every time I think of being here, I think of being there. Wanting to be here, but missing there. Not being a part of here, but also beginning to be a part of here.

Chalak Abdulrahman, *New Londoners*, non paginé⁵⁷³.

Le fait d'observer et de photographier des lieux est une façon de se les approprier. La réalisation d'autoportraits est aussi un moyen de s'inscrire littéralement dans le paysage pour ces jeunes qui se sont déracinés en quittant leur pays d'origine et leur famille. En outre, les photos sont par nature des enregistrements, des souvenirs de moments particuliers. Elles permettent aux réfugiés de se créer une histoire et des repères

quelque chose dans ces images qui me fait penser à la façon dont la musique crée des liens entre les vies des gens, ces photos sont des liens avec ma vie. »

⁵⁷³ « Peut-être que je serai heureux ici. Pour chaque pensée heureuse, une pensée malheureuse. Car à chaque fois que je pense à ma vie ici, je pense à ma vie là-bas. Je veux être ici, mais là-bas me manque. Je ne suis pas chez moi ici, mais en même temps je commence à me sentir chez moi. »

temporels dans leur nouvelle vie⁵⁷⁴. « Le fait de prendre des photos est une façon d'établir qu'une nouvelle vie prend forme, en se confrontant aux ombres inquiétantes et en célébrant ce qui est beau. Ces images sont des souvenirs — et quand vous avez des souvenirs d'un endroit, vous commencez à avoir des racines⁵⁷⁵ », résume l'écrivain Hari Kunzru dans son introduction au livre.

Outre les aspects pratiques, le bénéfice humain de l'action conduite par Photovoice est donc essentiel. Il réside en particulier dans la possibilité qu'offre l'image numérique aux réfugiés qui maîtrisent peu l'anglais de communiquer de manière simple et de rompre leur isolement. L'apprentissage des techniques de la photographie aux côtés d'un professionnel est aussi très valorisant. La photographie est donc utilisée ici comme un outil d'intégration sur des plans très concrets, mais aussi comme un outil de reconquête de soi. En réalisant leurs propres images, les jeunes réfugiés ont la main sur leur représentation, ils en sont les agents⁵⁷⁶. Hari Kunzru souligne que tout acte photographique requiert un certain nombre de choix (de sujet, de point de vue, de cadrage) et que, pour des jeunes qui n'ont eu que très peu de choix dans leur vie, se voir confier une telle responsabilité, même si elle peut paraître futile, est précisément un acte d'*empowerment*. C'est un moyen de reprendre confiance en soi, en son pouvoir d'initiative, pour des jeunes dont le destin est encore suspendu à des décisions administratives de droit de séjour ou d'exclusion. Le jeune Irakien Chalak Abdulrahman exprime précisément cela dans le texte qui accompagne un paysage urbain rendu flou par la pluie qui ruisselle sur la vitre à travers laquelle il prend la photo : « Peut-être que je serai heureux ici. Je n'ai pas choisi d'être ici, et je n'ai pas le choix s'ils décident de me renvoyer. Je devrais être heureux mais je ne le suis pas. Je ne peux pas encore commencer ma vie. Tant que je n'ai pas mon permis de séjour⁵⁷⁷. »

⁵⁷⁴ Liz Orton, "Photography and Integration: a Case Study of a Photovoice Project", in Stella Barnes, *Participatory Arts with Young Refugees, Six Essays Collected and Published by Oval House Theatre*, Londres : Arts in Education, Oval House Theatre, 2009, pp. 2-8.

⁵⁷⁵ "Taking pictures is a way of establishing that a new life does have a form, for confronting the looming shadows and celebrating what's beautiful. These pictures are memories — and when you have memories of a place, you're beginning to put down roots." Hari Kunzru, "Introductions", *New Londoners*, *Op. Cit.*, non paginé.

⁵⁷⁶ Parvati Nair, "The Refuge of Photography: Perspectives on Asylum, Citizenship, and Belonging" in *Moving Worlds: A Journal of Transcultural Writings*, Numéro spécial: "Asylum Accounts", volume 12, n°2, Automne 2012.

⁵⁷⁷ "Maybe I'll be happy here. I have not chosen to be here, and have no choice if they want to send me back. I should be happy but I'm not. I'm not able to start my life yet. Not until I get my visa." Chalak Abdulrahman, *New Londoners*, non paginé.

L'étude du projet *New Londoners* en tant qu'outil d'intégration ne doit cependant pas conduire à une focalisation exclusive sur les processus à l'œuvre dans la création photographique et sur leurs effets possibles sur l'intégration des individus dans la société d'accueil. En effet, le projet ne s'est pas arrêté à ce strict usage de la photographie. À l'issue de la période de parrainage, les coordinateurs du projet ont décidé de publier un livre, rassemblant les images produites par douze des jeunes gens, sous le titre *New Londoners: Reflections on Home*⁵⁷⁸. La matière du livre est donc le résultat des mois de parrainage et d'activité photographique des jeunes réfugiés. Ce résultat doit être analysé autant que le processus. Dans la problématique qui nous intéresse, cela implique de considérer comment l'ensemble des images fait émerger une identité collective pour ces jeunes gens et pour Londres. Comment cette identité de « nouveaux Londoniens » se positionne-t-elle par rapport à l'identité britannique, telle qu'elle est supposée ou représentée dans le livre ?

De New Londoners à « New London »

Dans son énumération des objectifs du livre *New Londoners*, une des deux coordinatrices du programme, Liz Orton, cite en premier lieu de favoriser l'intégration des jeunes réfugiés et de mieux faire comprendre leur situation au public. Il s'agit de sensibiliser le monde politique et de calmer les débats sur les demandeurs d'asile, attisés par une presse sensationnaliste⁵⁷⁹. En second lieu, Liz Orton énonce une autre ambition, celle de « rassembler un ensemble cohérent de créations qui représente la jeune voix du

⁵⁷⁸ Les images produites par les douze jeunes réfugiés sont rassemblées dans un livre préfacé par George Alagiah, Charlotte Cotton et Hari Kunzru. Photovoice / DOST, *New Londoners: Reflections on Home*, Londres : Trolley, 2009. Un diaporama est aussi disponible sur le site de Photovoice : <http://www.photovoice.org/projects/uk/new-londoners>, consulté le 2 juin 2014. Voir la fiche et la planche-contact en annexe pp. 466-67.

⁵⁷⁹ Dans les années 2000, les tabloïds, à savoir *The Daily Mail*, *The Sun*, *The Daily Express*, font régulièrement leur une avec des titres attisant la haine envers les demandeurs d'asile. Deux exemples parmi de multiples autres : “Bombers are all spongeing asylum-seekers.” [« Les terroristes sont tous des parasites demandeurs d'asile »], *The Daily Express*, 25 juillet 2005 ; “Failed asylum-seeker who has dodged deportation for a decade told he can stay...because he goes to the GYM”, [Un demandeur d'asile débouté qui a échappé à l'expulsion pendant dix ans apprend qu'il peut rester... parce qu'il va à la salle de sport »], *Daily Mail*, 24 octobre 2011. Le traitement des demandeurs d'asile et des réfugiés par la presse a fait l'objet de multiples enquêtes et plaintes auprès de la Press Complaints Commission (PCC). La PCC a publié dès le 23 octobre 2003 un code de bonne conduite à destination des médias britanniques pour le traitement de l'immigration, des réfugiés et demandeurs d'asile.

Nouveau Londres dans la première décennie du XXI^e siècle⁵⁸⁰ ». Il est donc question de transformer non seulement l'image des jeunes réfugiés, mais aussi l'image de Londres.

L'ambition de donner une image positive des jeunes réfugiés est ce qui a motivé le choix du titre « *New Londoners* » pour le recueil de photographies plutôt que quelque chose comme « *Young Refugees in London* ». Comme l'explique Liz Orton, ce fut le souhait des participants de ne pas retenir le terme de « réfugiés » jugé trop stigmatisant⁵⁸¹. Le point commun entre les participants du programme au-delà de leur statut de réfugié est en effet leur jeune âge. C'est aussi un point commun avec de nombreux Londoniens, et c'est cela que Photovoice a souhaité mettre en avant. « Notre ambition est de contribuer à déplacer le débat sur les demandeurs d'asile pour sortir de la peur, de l'hostilité et de la différence et aller vers des points communs et une connaissance mutuelle⁵⁸². » Ainsi, dès la deuxième page, Bajram Spahia, qui réside à Londres depuis 2001, confie : « Mes premières impressions de Londres étaient étranges. J'étais à East Ham, et ce n'était pas comme le Londres que j'avais vu à la télévision. De voir des coutumes et des modes de vie différents était une expérience nouvelle pour moi. Au bout d'un moment, j'ai appris à connaître ces cultures et à les respecter. Une fois qu'on surmonte le côté étrange de la différence, on comprend que beaucoup de choses sont pareilles⁵⁸³. » On perçoit ici très clairement l'intérêt d'avoir le point de vue des réfugiés. Le spectateur comprend que ceux qui incarnent l'altérité pour la société d'accueil sont eux-mêmes aux prises avec l'altérité. Il réalise aussi que certains de ces jeunes sont les premiers surpris par la diversité qu'ils rencontrent à Londres. Ils n'ont jamais fait l'expérience d'un tel cosmopolitisme dans leur pays d'origine. Ils contribuent donc à la diversité de Londres, ils transforment la ville mais sont aussi transformés par elle, d'autant plus qu'ils sont encore de jeunes adultes. Comme le soulignent Tiffany Fairey et Liz Orton dans leur avant-propos, ces photographies « évoquent aussi une transition — d'un endroit à un autre, de la dépendance à

⁵⁸⁰ “To create a coherent body of creative work which represents the young voice of New London in the first decade of the twenty first century.”, Liz Orton, “Photography and Integration: a Case Study of a Photovoice Project.”, *Op. Cit.*, p. 7.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁸² “Our ambition is to help re-frame the debate about asylum away from fear, hostility and difference and towards commonality and recognition.” *Ibid.*

⁵⁸³ “My first impressions of London were strange. I was in East Ham, and it was not like the London I had seen on the television. The experience of seeing different customs and lifestyles was new. After a while I got to know about these cultures and I came to respect them. Once you get over the strangeness of the difference you understand how many things are the same.” Bajram Spahia, dans *New Londoners*, *Op. Cit.*, non paginé.

l'indépendance, et d'un mode de vie à un autre⁵⁸⁴. » Cette dynamique est ce qui caractérise le « Nouveau Londres ».

Photovoice a d'ailleurs retenu pour la couverture du livre *New Londoners* l'image la plus symbolique d'une transformation et d'une transition : elle est extraite d'une série produite par Tatiana Correia, réfugiée angolaise arrivée en Grande-Bretagne en 2001, qui vient d'obtenir la nationalité britannique et de vivre la cérémonie de citoyenneté désormais obligatoire. Lorsqu'elle s'engage dans le programme de parrainage de Photovoice, elle décide donc de s'intéresser à ce rite de passage très symbolique pendant lequel les nouveaux citoyens doivent entre autres prêter allégeance au souverain britannique.



Tatiana Correia, série *New Citizens* dans *New Londoners*, non paginé.

La jeune photographe livre ses réflexions sur cette notion de transformation et de transition :

Derrière l'ambiance festive, j'ai soudain pris conscience des contradictions entre nationalité et citoyenneté. Une nation est souvent comprise comme un groupe de personnes qui croient qu'ils ont un héritage et une destinée communs. C'est un changement et une transition

⁵⁸⁴ "the photographs are also about transition — from one place to another, from dependence to independence, and from one way of life to another." Tiffany Fairey et Liz Orton, "Foreword", *New Londoners*, Op. Cit., non paginé.

importants dans la vie des gens. Des gens qui ont déjà une culture, venus du monde entier pour des raisons différentes, décident de faire partie d'une culture entièrement nouvelle⁵⁸⁵.

Quelle est cette nouvelle culture rencontrée à Londres ? En quoi est-elle britannique ? Voici ce qu'en dit l'Irakien Chalak Abdulrahman : « J'aime Londres parce qu'il y a toutes sortes de gens du monde entier qui vivent ensemble. Tous les gens sont égaux mais différents. Dans mon pays, tout le monde est pareil, nous sommes tous musulmans, mais nous nous battons. J'aime ma ville d'origine mais je veux vivre à Londres et être égal aux autres, quand j'aurai le permis de séjour⁵⁸⁶. » Le jeune homme identifie Londres comme un lieu de tolérance et d'égalité, valeurs qui garantissent la diversité et la dynamique qu'elle induit. Londres est donc un des lieux où s'exerce et s'entretient la démocratie, valeur fondamentale du Royaume-Uni.

4. Au-delà de la démythification, trois discours photographiques entre projet de société multiculturelle et dynamique d'intégration

Lorsque les photographes partent à la rencontre des « vies parallèles », c'est toujours dans le but de démythifier ces vies prétendument recluses, objets de tous les fantasmes. Les photographes tentent donc, par le recours à la photographie documentaire, de révéler quelques zones d'ombres en documentant différents aspects de la vie des immigrés ou des minorités. Le degré d'exposition des « vies parallèles » obtenu dépend à la fois de l'engagement individuel du photographe et du cadre institutionnel dans lequel il intervient. Nous avons vu que Tim Smith, lorsqu'il s'inscrit dans le cadre de la BHRU, s'enquiert de l'intégration quotidienne des Sud-Asiatiques dans la société britannique. En revanche, lorsque ses travaux évoluent vers la focalisation accrue sur des pratiques religieuses et culturelles, recherchée par les commanditaires de ses images, il recrée dans son livre une sorte de ségrégation visuelle qui paraît accréditer la thèse d'un multiculturalisme séparatiste.

⁵⁸⁵ "Behind the celebratory mood, I was suddenly aware of the contradictions between nationality and citizenship. A nation is often understood as a group of people who believe they have common heritage and destiny. It is an important change and transition in people's lives. People from all over the world, for different reasons and with a culture already, decide to become part of a whole new one." Tatiana Correia, dans *New Londoners*, *Op. Cit.*, non paginé.

⁵⁸⁶ "I like London because there are many different types of people from all over the world living together. Everyone is equal but different. In my country, everyone is the same, we're all Muslim, but we're all fighting. I love my city but I want to live in London and be equal, when I get the visa." Chalak Abdulrahman, *Ibid.*.

Rencontrer « l'autre », l'immigré, c'est aussi envisager son expérience de l'exil, de la distance avec sa famille et son pays d'origine. Dans *Press * Then Say Hello*, les portraits très rapprochés réalisés par Dinu Li dans des taxiphones permettent au spectateur d'imaginer la situation d'entre-deux que vivent les immigrés et suscitent l'empathie, première forme de reconnaissance et d'acceptation. Dans le projet *New Londoners*, la démarche est poussée un cran plus loin : les images permettent plus que d'imaginer le point de vue de l'autre, puisqu'on lui confie directement l'appareil photo pour qu'il s'auto-représente et s'exprime. L'accès direct aux opinions, aux représentations, aux émotions des jeunes réfugiés qui est donné par *New Londoners* est un moyen efficace de démythification : il permet d'observer des préoccupations communes qui transcendent les questions de statut migratoire, d'état civil ou de culture, et qui sont en somme banalement humaines. Une forme d'universalisme ou d'humanisme sous-tend donc la démarche suivie par Photovoice.

L'œuvre de démythification par la photographie est donc une chose : c'est démontrer qu'il ne faut pas craindre la diversité car elle n'est finalement que superficielle. En revanche, la promotion active de la diversité comme une richesse et les efforts pour la préserver par des moyens institutionnels sont autre chose : c'est faire un projet de société pour la Grande-Bretagne comme société multiculturelle. Qu'en est-il dans les trois œuvres photographiques étudiées ? Quelle est l'identité collective esquissée, parfois en creux, par chacun de ces projets, à cette période où multiculturalisme et intégration sont en pleine tension ?

L'éloge de la diversité est présent avec une attention particulière au folklore dans *Asians in Britain*, qui souligne le cosmopolitisme festif des *melas* et autres carnivals. La dialectique que nous avons mise en évidence dans le livre de Tim Smith traduit certes une dynamique dans l'histoire de la présence des Sud-Asiatiques en Grande-Bretagne, mais c'est surtout une dynamique interne à la communauté. Même si des points de contact et de croisement avec une culture anglaise dite *mainstream* sont évoqués, la forme de huis-clos qu'impose la nature du projet centré sur les Sud-Asiatiques ne permet pas de relier cette dynamique à celle d'une « communauté de communautés ». Dans *Press * Then Say Hello*, la représentation d'une très grande variété de personnes évoque davantage l'idée de communautés multiples. Cela serait l'essence même de Londres, voire d'une Grande-Bretagne multiculturelle imaginée sur le modèle de la capitale. Toutefois, la notion d'une communauté supérieure n'est pas

évidente ici. Toutes les personnes photographiées dans les taxiphones ont en commun l'expérience de l'exil, de la différence, mais du huis-clos extrême des cabines téléphoniques n'émerge pas de discours sur la société britannique comme un ensemble, autre que la simple somme des individus et des communautés. Il en résulte un effet d'isolement et de staticité, une certaine valorisation de la différence ou de la diversité en soi, sans qu'elle apparaisse réellement comme un processus relationnel, dynamique ou créatif.

Dans *New Londoners*, au contraire, une dynamique est davantage perceptible, même si elle est incertaine, au regard du statut des réfugiés participant au programme. Ceux-là sont jeunes, aux prises avec une perte de repères et le besoin de s'en forger de nouveaux. Les images et les textes rendent compte des interrogations et des négociations requises à chaque instant et à chaque endroit. Il y a une dynamique dans cette appropriation quotidienne, dans l'articulation entre présent et souvenirs, entre Londres et « là-bas », même si elle est empreinte de nostalgie. L'enjeu de l'intégration de ces jeunes réfugiés est de parvenir à une telle articulation. Dans ce cas, l'ensemble de la société (ses institutions, ses pratiques, ses cultures) est partie prenante au lieu d'être un simple filigrane, et la rencontre avec les prétendues « vies parallèles » est envisagée comme un processus réciproque et dynamique.

Chapitre 12

Écrire l'identité « *British Muslim* » au pluriel

Les critiques de l'exposition *000zerozerozero: British Asian Cultural Provocation* qui s'est tenue en 1999 à la Whitechapel Art Gallery ont souligné que la catégorie « Britannique sud-asiatique » était peu opérante en dehors d'une lecture strictement raciale ou historique. L'exposition a en réalité traduit à la fois la diversité et l'importance des questions religieuses dans les communautés sud-asiatiques. Deux ans après, à l'inverse, le British Council décide d'utiliser un prisme exclusivement religieux pour organiser l'exposition *Common Ground, Aspects of British Muslim Experience*⁵⁸⁷. Huit photographes sont mandatés spécialement pour produire des images des musulmans en Grande-Bretagne. Le choix des photographes est largement emprunté à l'exposition *000zerozerozero* : on retrouve Sam Piyasena, Jagtar Semplay, Suki Dhanda, Anthony Lam, Rehan Jamil et Amyandtanveer, auxquels s'ajoutent Tim Smith et Clement Cooper.

Portée par le British Council, organisme « *at arm's length* » rattaché au Foreign Office, l'exposition *Common Ground: Aspects of British Muslim Experience* est destinée à être montrée exclusivement à l'étranger. Elle voyage dans de multiples pays, en particulier au Moyen-Orient ou en Asie du Sud-est, mais aussi en Russie et en Allemagne⁵⁸⁸. Selon les lieux et les pays d'exposition, des photographes et des commissaires locaux ont pu se joindre à l'exposition, comme en Malaisie ou en Indonésie puis dans les pays du Golfe. À Riyad en 2006 par exemple, 21 photographes ont participé à une exposition de quelque 280 images. À mesure que l'exposition tourne, elle fait boule de neige, à tel point que la thématique initiale des musulmans britanniques se trouve progressivement diluée. Nous nous intéresserons ici surtout à la première version de l'exposition telle qu'elle apparaît dans le catalogue publié en 2003⁵⁸⁹, mais nous étudierons aussi les enjeux d'une telle internationalisation du projet.

⁵⁸⁷ Voir la fiche et la planche-contact en annexe pp. 462-63.

⁵⁸⁸ Le choix de l'Allemagne est sans doute motivé par la présence d'immigrés musulmans relativement nombreux dans le pays avec 4,1 millions de musulmans soit 5 % de sa population. Notons que la France ne figure pas dans la liste même si elle compte la plus grande communauté musulmane d'Europe en nombre et en pourcentage de sa population. Source : Pew Research Center, "Table: Religious Composition by Country", *The Global Religious Landscape*, 12 décembre 2012.

⁵⁸⁹ Le catalogue se présente sous la forme de feuillets mobiles rangés dans un coffret où sont présentés les images, de courts textes et biographies des photographes et un essai de Yasmin Alibhai-Brown. Brett Rogers et Andrea Rose (éds.), *Common Ground*, Londres : British Council, Visual Arts, 2003, non paginé.

Common Ground, Aspects of British Muslim Experience diffère donc quelque peu des autres éléments de notre corpus puisque cette exposition s'adresse avant tout à un public non britannique. En revanche, elle constitue un cas édifiant d'écriture photographique des identités collectives : il s'agit de la prise en charge par une institution culturelle et diplomatique d'une opération de représentation d'une partie de la société britannique à destination des autres nations. Les raisons pour lesquelles les musulmans en particulier sont choisis à ce moment-là par le British Council doivent être présentées afin de montrer pourquoi, au-delà de l'image des musulmans en Grande-Bretagne, c'est bien l'image du pays sur le plan international qui est en jeu.

1. Visibilité des musulmans et islamophobie dans les années 2000

Pourquoi s'intéresser aux musulmans au début des années 2000, c'est-à-dire choisir le prisme de la religion islamique pour définir et observer un sous-groupe de la population britannique ? Tout d'abord, rappelons que la religion s'est imposée à partir des années 1980 comme un critère d'identification pour les communautés issues de l'immigration. Des musulmans réunis en associations locales étaient déjà à cette période les interlocuteurs des collectivités territoriales et portaient des revendications en matière de lieux de culte et d'éducation religieuse. Ces demandes ont souvent été reçues favorablement par les instances locales majoritairement détenues par les travaillistes à l'époque. L'affaire des *Versets sataniques* en 1989 a donné davantage de visibilité à la question religieuse : polémiques, amalgames, clarifications ou efforts des hindous et des sikhs pour se démarquer des musulmans ont fait prendre conscience définitivement à la société britannique que les « Sud-Asiatiques » n'étaient pas un groupe homogène et que la question religieuse était une composante incontournable de l'identité ethnique. L'épisode a contribué à rassembler les musulmans en faveur d'une réforme de la loi anti-blasphème mais a nui en même temps à l'image de cette communauté qui s'est ensuite efforcée, pour ces deux raisons conjuguées, de mieux se faire représenter sur le plan national.

C'est à la fin des années 1990 qu'apparaît la notion d'islamophobie en Grande-Bretagne en particulier avec la publication par le Runnymede Trust d'un rapport intitulé *Islamophobia: a Challenge for Us All?* [L'Islamophobie, un défi pour nous tous ?]⁵⁹⁰.

⁵⁹⁰ Gordon Conway (éd.), *Islamophobia: a Challenge for Us All?*, Londres : The Runnymede Trust, février 1997.

Le rapport souligne que les préjugés négatifs concernant les musulmans sont toujours dus à une méconnaissance et à une conception fermée de l'islam. C'est notamment la tendance à considérer l'islam comme un bloc monolithique hostile à toute évolution, toute diversité et tout dialogue⁵⁹¹. C'est aussi une vision de l'islam comme une culture « à part et autre, qui n'a pas d'objectifs et de valeurs en commun avec les autres cultures, qui n'est pas affectée par ces autres cultures et n'a pas d'influence sur elles⁵⁹². »

Le rapport sur l'islamophobie pointe aussi que des violences sont imputables à ces préjugés antimusulmans. Elles constituent un nouveau genre de violence raciale, qu'il faut qualifier par une nouvelle loi. Une recommandation centrale du rapport est qu'« un terme légal comme “violence religieuse et raciale” est nécessaire. Le terme “violence raciale” seul n'est plus satisfaisant⁵⁹³ ». Il faut noter qu'à la parution du rapport en 1997, les musulmans ne sont pas spécifiquement couverts par le *Race Relations Act* en vigueur depuis 1976 car celui-ci prend en compte la discrimination sur des critères raciaux et ethniques mais non strictement religieux. Les musulmans arguent d'une inégalité de traitement puisque les discriminations contre les juifs et les sikhs considérés comme des groupes ethniques sont sanctionnées par cette loi. L'incorporation de la Convention européenne des Droits de l'Homme dans la loi britannique avec le *Human Rights Act* en 1998 élargit à la religion le champ des discriminations répréhensibles mais concerne en premier lieu les discriminations par les autorités publiques. Pour répondre aux demandes des musulmans victimes de haine religieuse en particulier depuis le 11 septembre 2001, le gouvernement travailliste tente donc de faire passer une nouvelle loi contre la discrimination. Après plusieurs tentatives en 2001 puis en 2005, et à l'issue d'un processus long et chaotique dû à l'opposition de la Chambre des Lords, la démarche aboutit seulement en février 2006 avec le *Racial and Religious Hatred Act* qui ajoute aux discriminations raciales la notion de discrimination religieuse.

Les musulmans soutiennent en outre majoritairement l'ajout de la question religieuse dans le recensement de la population qui doit leur permettre de mieux se

⁵⁹¹ “Islamophobic assumptions that Islam is a single monolithic system, without internal development, diversity and dialogue”, The Runnymede Trust, *Islamophobia, a Challenge for us All?*, Summary, The Runnymede Trust, février 1997, <http://www.runnymedetrust.org/uploads/publications/pdfs/islamophobia.pdf>

⁵⁹² “Islam seen as separate and other — (a) not having any aims or values in common with other cultures (b) not affected by them (c) not influencing them.”, *Ibid.*

⁵⁹³ “A legal term such as ‘religious and racial violence’ is required. The term ‘racial violence’ is no longer adequate on its own.” *Ibid.*

compter et de peser davantage politiquement⁵⁹⁴. Une question religieuse facultative est ajoutée au recensement en 2001 et produit un chiffre : 1,647 million de personnes se déclarent musulmanes, soit 3 % de la population britannique.

La fin des années 1990 et le début des années 2000 correspond donc à une période de « quête de pouvoir et de respectabilité⁵⁹⁵ » pour les musulmans britanniques. Celle-ci est largement accompagnée par les gouvernements successifs de Tony Blair. Elle se traduit par la création en 1997 du Muslim Council of Britain (MCB). Un des succès de cette nouvelle représentation est l'ouverture à partir de 1998 d'écoles publiques musulmanes parmi les *faith schools* autorisées par le premier gouvernement travailliste. En 2001, on compte 4 écoles musulmanes financées par l'État, 8 en 2007, puis 11 en 2010⁵⁹⁶. Le nombre des écoles privées à plein temps (c'est-à-dire autres que des *madrassas* réservées à l'enseignement religieux sur le temps extra-scolaire) augmente parallèlement de 49 en 2003 à 115 en 2007. Les musulmans ont donc incontestablement gagné en visibilité et en autonomie depuis la fin des années 1980.

Les attentats du 11 septembre 2001 de New York commis au nom d'un islam radical interfèrent avec la dynamique en cours. Des amalgames alimentent peurs et préjugés. Des associations musulmanes parlent d'islamophobie et répertorient une recrudescence d'agressions pour des motifs religieux. Cette lecture est contestée par Kenan Malik qui parle du « mythe de l'islamophobie », propagé par des leaders religieux en mal de soutien. Il y a d'après lui un « énorme décalage entre l'hostilité perçue et la réalité » des statistiques de la période qui suit le 11-Septembre. Ceux qui exploitent ce décalage et diffusent une vision exagérée de la réalité ne font qu'encourager chez les musulmans une mentalité de victimes et détourner l'attention des vrais problèmes sociaux qui affectent cette communauté. Surtout, ils verrouillent toute possibilité d'un débat ouvert : « L'islamophobie est devenue non seulement une

⁵⁹⁴ Olivier Esteves, *De l'invisibilité à l'islamophobie : les musulmans britanniques (1945-2010)*, Paris : Les Presses de Sciences Po, 2011, p. 174.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 173.

⁵⁹⁶ Le nombre des écoles musulmanes publiques a été multiplié par trois en Angleterre sous les gouvernements travaillistes successifs. Ce chiffre est cependant à mettre en regard des 4598 *faith schools* affiliées à l'Église anglicane et des 2010 écoles catholiques, comptées en 2010. Ces derniers chiffres représentent respectivement 22,88 % et 10 % des écoles publiques quand la part des écoles musulmanes est de 0,05 %. Source : British Humanist Association. www.humanism.org.uk.

description des préjugés antimusulmans mais aussi une prescription sur ce que l'on peut ou ce que l'on ne peut pas dire sur l'islam⁵⁹⁷. »

Un autre élément déterminant pour l'image des musulmans en Grande-Bretagne est l'engagement en 2003 du pays dans la guerre en Irak aux côtés des États-Unis, intervention qui suscite l'opposition dans cette communauté. Le 15 février, la manifestation d'une ampleur sans précédent qui rassemble plus d'un million de personnes à Londres, compte près d'un quart de musulmans. Certains observateurs ont pu souligner la belle démonstration de cohésion entre différentes communautés lors de cette mobilisation en faveur de la paix ou contre le gouvernement de Tony « BLIAR⁵⁹⁸ ». Pourtant, des motifs différents pouvaient animer les manifestants. Certains musulmans étaient avant tout motivés par un sentiment de solidarité avec les Irakiens et percevaient cette guerre comme une attaque contre le monde musulman en général. L'intervention de troupes britanniques en Irak et l'opposition qu'elle suscite contribue donc à cristalliser un peu plus les tensions, avec, d'une part, une radicalisation de certains musulmans⁵⁹⁹ et, d'autre part, la crainte chez les Britanniques d'une loyauté de certains de leur concitoyens envers des pays ou groupes étrangers.

Les attentats de Londres du 7 juillet 2005 viennent confirmer ces craintes. Commis par des citoyens britanniques et des immigrants apparemment bien intégrés en Grande-Bretagne, ils font surgir le spectre des « doubles vies » après celui des « vies parallèles ». Bien que Tony Blair prenne le soin d'énumérer toutes les religions pour n'en stigmatiser aucune dans son discours « *Our Nation's Future* », il est clair que la religion musulmane est particulièrement visée :

Si nous avons ce débat, ce n'est pas à cause d'une généralisation de l'extrémisme. C'est à cause d'une forme d'idéologie nouvelle et virulente liée à une minorité de la communauté musulmane. Le problème ne vient pas des Britanniques d'origine hindoue, afro-caribéenne, chinoise ou polonaise. Il ne vient pas non plus de la majorité de la communauté musulmane. La plupart des musulmans sont fiers d'être britanniques et musulmans et sont

⁵⁹⁷ “the islamophobia myth”; “a huge gap between perception and reality”; “Islamophobia has become not just a description of anti-Muslim prejudice but also a prescription for what may or may not be said about Islam.” Kenan Malik, “The Islamophobia Myth”, *Prospect*, n° 107, février 2005.

⁵⁹⁸ Jeu de mots sur Blair et « Liar », menteur, sur les pancartes des manifestants, en référence aux informations sur des supposées armes de destruction massive détenues par l'Irak qu'ont utilisées le Pentagone et Tony Blair pour justifier l'intervention militaire en Irak.

⁵⁹⁹ Didier Lassalle in Lucienne Germain et Didier Lassalle (éds.), *Communauté(s), communautarisme(s), aspects comparatifs*, Paris : l'Harmattan, coll. « Racisme et eugénisme », 2008, vol. 1, pp. 85-6.

des citoyens parfaitement honnêtes et respectueux de la loi. Mais le problème vient d'une minorité de cette communauté, originaire en particulier de certains pays⁶⁰⁰.

La remise en question du multiculturalisme est donc explicitement associée à des problèmes dus à une minorité de la communauté musulmane⁶⁰¹. Cependant, par un effet d'amalgame, tous les musulmans sont désormais soupçonnés de ne pas partager les valeurs démocratiques censées être au cœur de l'identité britannique.

Les pratiques religieuses et culturelles des musulmans sont examinées à l'aune de ces valeurs. Ainsi, début 2006, la question du port du *niqab* par certaines femmes musulmanes est soulevée par Jack Straw devant la Chambre des Communes. S'ensuit dans la presse, en particulier dans les tabloïds, une campagne de diabolisation des musulmans. Entre autres, les tribunes de Melanie Phillips dans le *Daily Mail* sont des brulots antimusulmans au nom de la sécurité et de l'intégrité nationales.

Ce climat de suspicion est aussi aggravé par l'annonce le 10 août 2006 par le ministre de l'Intérieur John Reid que les services secrets ont déjoué une attaque terroriste de grande ampleur sur des vols transatlantiques au départ de Londres et ont arrêté vingt-quatre personnes sur le sol britannique. Les tabloïds encore une fois multiplient les amalgames et attisent la panique et les préjugés antimusulmans⁶⁰². Le British National Party et l'English Defence League, mouvements d'extrême droite, reprennent à leur compte titres à sensation et informations biaisées.

En 2006, la Greater London Authority commande une enquête sur le traitement de l'islam et des musulmans dans les médias. Le rapport intitulé *The Search for Common Ground: Muslims, non-Muslims and the UK media*⁶⁰³ [À la recherche de points communs : les musulmans, les non-musulmans et les médias en Grande-Bretagne] paraît en 2007. Il est sans appel : les médias donnent une vision déformée, réductrice ou exagérée des musulmans. Ils emploient des termes alarmistes et négatifs qui contribuent à entretenir un climat de suspicion envers les musulmans. Il apparaît que

⁶⁰⁰ "But the reason we are having this debate is not generalised extremism. It is a new and virulent form of ideology associated with a minority of our Muslim community. It is not a problem with Britons of Hindu, Afro-Caribbean, Chinese or Polish origin. Nor is it a problem with the majority of the Muslim community. Most Muslims are proud to be British and Muslim and are thoroughly decent law-abiding citizens. But it is a problem with a minority of that community, particularly originating from certain countries." Tony Blair, "Our Nation's Future — multiculturalism and integration", discours au 10 Downing Street, 8 décembre 2006, *Op. Cit.*

⁶⁰¹ Romain Garbaye, « Vers la fin du multiculturalisme ? Éléments de réflexion sur les débats britanniques après 2005 », *Observatoire de la société britannique*, *Op. Cit.*.

⁶⁰² Peter Osborne, "The shameful Islamophobia at the heart of Britain's press", *The Independent*, 7 juillet 2008.

⁶⁰³ Greater London Authority, *The Search for Common Ground: Muslims, Non-Muslims and the UK Media*, Londres : GLA/INSTED, 2007.

« l'opinion dominante dans les médias est qu'il n'y a pas de point commun entre Occident et l'islam, et que le conflit entre les deux est par conséquent inévitable⁶⁰⁴. » On retrouve cette idée de « point commun » déjà utilisée dans le rapport de 1997. L'islamophobie réside précisément dans la négation des points communs et dans l'association entre islam et conflit. Cette idée même de conflit rappelle le « conflit des civilisations⁶⁰⁵ » théorisé par Samuel Huntington.

Hormis les excès des tabloïds, des prises de position par des figures de la presse dite de qualité alimentent le débat. À gauche, Polly Toynbee dans *The Guardian* revendique le droit de critiquer l'islam comme toutes les religions au nom de la liberté d'expression et de pensée. Elle met en garde contre le « dilemme libéral » qui empêche la gauche de raison garder sur ces questions, « de peur d'être associée avec les gros bras anti-immigration⁶⁰⁶ ». D'autres commentateurs préfèrent dénoncer l'islamophobie qui sous-tend de nombreux discours et articles : selon les mots de Jonathan Freedland, « les hommes politiques et les médias ont transformé le débat sur l'intégration en un détestable tambourinage hystérique contre les musulmans britanniques⁶⁰⁷ ».

En somme, en dépit des efforts du gouvernement pour promouvoir la « *community cohesion* », la fin du consensus multiculturaliste aboutit à une cristallisation des débats sur les musulmans britanniques, favorisée par le contexte du terrorisme national et international, qui se poursuivra jusque dans les années 2010.

2. Quelques opérations de « dédiabolisation » des musulmans et leurs limites : le multiculturalisme face à ses contradictions

Les limites des politiques multiculturalistes en Grande-Bretagne sont rendues particulièrement évidentes par une série de difficultés rencontrées dans la définition des communautés musulmanes et la désignation de leurs représentants. Ces difficultés étaient déjà présentes depuis la fin des années 1990, où l'attribution de crédits sur des critères communautaires avait inévitablement conduit à une forme de rivalité entre sous-

⁶⁰⁴ «The dominant view in the media is that there is no common ground between the West and Islam, and that conflict between them is accordingly inevitable.” *Ibid.*, “Executive Summary”, p. 1.

⁶⁰⁵ Samuel Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, *Op. Cit.*

⁶⁰⁶ “for fear of association with anti-immigration thugs”, Polly Toynbee, “We must be free to criticize without being called a racist”, *The Guardian*, 18 août 2004.

⁶⁰⁷ “Politicians and media have turned a debate about integration into an ugly drumbeat of hysteria against British Muslims”, Jonathan Freedland, “If this onslaught was about Jews, I would be looking for my passport”, *The Guardian*, 18 octobre 2006.

groupes. Difficultés et rivalités s'accroissent après les attentats de juillet 2005 qui braquent les projecteurs sur les communautés musulmanes de Grande-Bretagne. Le gouvernement britannique et les médias s'intéressent désormais de plus près aux instances représentatives des musulmans dans le pays. Qui sont les imams ? Qui sont les interlocuteurs des institutions britanniques ? Sont-ils représentatifs et légitimes ? Il ne s'agit pas de soupçonner tous les musulmans, semble-t-on indiquer, mais de parvenir à identifier les plus radicaux d'entre eux, qui auraient pu encourager le terrorisme, et de leur préférer des imams plus modérés, nés et formés en Grande-Bretagne. À cet effet, le gouvernement lance en septembre 2005 son *Extremism Taskforce Plan*. Sous cette appellation quelque peu va-t-en-guerre, s'organise en réalité un groupe de travail qui aboutit en juin 2006 à la création d'un comité national de surveillance des mosquées et des imams, le Mosques and Imams National Advisory Body (Minab). En 2007, un programme de lutte contre l'extrémisme est lancé par le ministère chargé de l'éducation [*Department for Children, Schools and Families*] sous l'appellation *Prevent*⁶⁰⁸.

La presse mène aussi l'enquête sur les représentants des musulmans. Dès août 2005, on peut lire dans *The Observer* une remise en question du Muslim Council of Britain (MCB) institué en novembre 1997. Le journaliste Martin Bright s'inquiète de ce que le MCB ne représente qu'une partie limitée des musulmans de Grande-Bretagne, et plutôt radicale de surcroît. Il dénonce sa trop grande influence auprès du gouvernement et sa mainmise sur les politiques multiculturelles en direction des musulmans⁶⁰⁹.

Une polémique relayée par le même journal éclate notamment au moment de l'organisation du *Festival of Muslim Cultures*, opération de dédramatisation et de diffusion des cultures musulmanes, sous le parrainage du prince de Galles⁶¹⁰. Le festival prévoit, pendant plus d'un an entre janvier 2006 et l'été 2007, une série de manifestations pour « encourager une meilleure compréhension entre musulmans et

⁶⁰⁸ HM Government, *The Prevent Strategy: A Guide for Local Partners in England. Stopping People Becoming or Supporting Terrorists and Violent Extremists*, Londres : HM Government, mai 2008, [En ligne] http://www.education.gov.uk/publications/eOrderingDownload/Prevent_Strategy.pdf dans webarchive.nationalarchives.gov.uk, Consulté le 16 juin 2014.

La stratégie « Prevent » est suivie en 2009 par « CONTEST » : *Pursue, Prevent Protect Prepare: the United Kingdom's Strategy for Countering International Terrorism*. Londres : HM Government, mars 2010, [En ligne] https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/228907/7833.pdf, Consulté le 16 juin 2014.

⁶⁰⁹ Martin Bright, "Radical links of UK's 'moderate' Muslim group", *The Observer*, 14 août 2005. Voir aussi : Martin Bright, *When Progressives Treat with Reactionaries: The British State's Flirtation with Radical Islamism*, Londres : Policy Exchange, juillet 2006.

⁶¹⁰ Cette organisation caritative existe officiellement entre le 13 octobre 2004 et le 8 avril 2009. *Register of Charities*, <http://apps.charitycommission.gov.uk>

non-musulmans (comme un processus réciproque), promouvoir le respect envers les cultures musulmanes et prouver que la culture crée les passerelles qui nous relient tous entre nous⁶¹¹ ». Financée par l'Arts Council, la ville de Londres, le Foreign and Commonwealth Office et le British Council, l'opération implique plus de cent-vingts associations qui proposent des actions en tout genre (musique, poésie, architecture, mode, cinéma, cuisine, débats, etc..). Citons par exemple les expositions *Art and Islam* à Birmingham⁶¹², *Palace and Mosque: Islamic Treasure of the Middle East from the V&A* à Sheffield⁶¹³ ou encore *East-West: Objects Between Cultures* à la Tate Britain à Londres⁶¹⁴. L'ambition du festival est vaste : on retrouve l'idée de la visibilité et de l'intégration des musulmans dans la vie de la société britannique, mais aussi, comme en témoigne le soutien du Foreign Office et du British Council, de restaurer les relations entre la Grande-Bretagne et les musulmans dans le monde à la suite de la guerre en Irak. Nous verrons plus loin que l'exposition de photographies *Common Ground Aspects of British Muslim Experience*, mise sur pied par le British Council au même moment, répond elle aussi à ce double objectif.

Tandis que le festival s'organise, le journal *The Observer* révèle que le Foreign Office a conditionné son soutien financier à la nomination dans le comité directeur du festival d'un membre du MCB. Cette décision a suscité les protestations des organisateurs, qui ont craint de se voir imposer un strict respect de la loi de la *sharia* dans leur sélection d'artistes et d'événements. Les déclarations d'Iqbal Sacranie, secrétaire général du MCB, allaient effectivement dans ce sens : « Si quelque activité que ce soit apparaît en contradiction avec les enseignements de l'islam, alors nous nous y opposerons. Si vous organisez un festival au nom de l'islam, alors il doit être islamique. Nous donnerons des orientations en conséquence⁶¹⁵. » D'après les organisateurs du festival, cela compromettrait leurs espoirs d'accueillir des artistes comme le chanteur sénégalais Youssou N'Dour, le danseur britannique-bengalais Akram Khan ou encore la chanteuse ouzbèke Sevara Nezarkhan qui ne porte pas le foulard et a collaboré avec

⁶¹¹ "to encourage a better understanding between Muslims and non-Muslims (as a two-way process), to promote respect for Muslim cultures and to demonstrate how culture creates the pathways that connect us all together." Site du *Festival of Muslim Cultures*, www.muslimcultures.org

⁶¹² *Art and Islam*, Birmingham Museum and Art Gallery, 2006.

⁶¹³ *Palace and Mosque: Islamic Treasure of the Middle East from the V&A*, Sheffield Millennium Galleries, 14 janvier - 17 avril 2006.

⁶¹⁴ *East-West: Objects Between Cultures*, Tate Britain, 1^{er} septembre 2006 - 18 février 2007

⁶¹⁵ "If any activities are seen to contradict the teachings of Islam, then we will oppose them. If you organise a festival in the name of Islam then it must be Islamic. We will advise them accordingly." Iqbal Sacranie, cité dans : Martin Bright, "Radical links of UK's 'moderate' Muslim group", *Op. Cit.*

des musiciens juifs klezmer. Une telle ingérence du MCB était un frein à leur liberté de représenter toute la diversité des cultures, des pratiques et des expériences musulmanes.

En tout état de cause, le programme du *Festival of Muslim Cultures*, finalisé en janvier 2006, ne comporte effectivement aucun des artistes pressentis. En outre, une autre polémique éclate au même moment, avec la révélation par *The Guardian* que le festival a refusé un projet émanant de l'association *Outrage!* qui évoquait l'expérience des musulmans homosexuels⁶¹⁶.

Ces tensions autour du *Festival of Muslim Cultures* montrent bien que le pluriel de « cultures musulmanes » ne va pas de soi pour tous les acteurs concernés. La pluralité, la diversité au sein de l'islam sont devenues un enjeu à l'intérieur de la Grande-Bretagne.

Le salon *IslamExpo*, dont la première édition se tient en juillet 2006, un an jour pour jour après les attentats de Londres, est aussi le théâtre de nombreuses polémiques. Ken Livingstone accueille favorablement l'événement comme « une opportunité unique de dialogue qui renforce les liens dans la communauté et développe une meilleure compréhension entre les musulmans et les non-musulmans⁶¹⁷ ». Les années suivantes, cependant, des doutes sont émis par de nombreux observateurs sur la pluralité réelle des points de vue représentés⁶¹⁸. L'édition de 2008 est boycottée par le gouvernement britannique et par des intervenants qui annulent à la dernière minute leur participation aux débats⁶¹⁹. Voici comment Hazel Blear, secrétaire d'État en charge des communautés et de collectivités locales, justifie la position de son gouvernement :

Prenez le cas d'*IslamExpo* le week-end dernier. J'ai fait savoir qu'en raison des positions de certains des organisateurs et en raison de la nature de certains des exposants, c'était une manifestation à laquelle aucun ministre ne devait se rendre. Des organisateurs comme Anas Altikriti, qui est en faveur du boycott de la Journée de Commémoration de l'Holocauste. Des intervenants comme Azzam Tamimi, qui a cherché à justifier les attentats suicides. Ou

⁶¹⁶ Sandra Laville, "Festival of Muslim cultures refuses to allow gay event", *The Guardian*, 23 janvier 2006.

⁶¹⁷ "IslamExpo offers a unique opportunity for dialogue that furthers strong community relations and greater understanding between Muslim and non-Muslim people." Ken Livingstone, cité dans : Arifa Akbar, "Exhibition will combat myths about Islam", *The Independent*, 23 janvier 2006.

⁶¹⁸ Des journalistes ont vu dans la manifestation et dans la tournure de certains débats une orientation partisane en faveur du Hamas et des Frères Musulmans et une forme d'incitation à la haine et au terrorisme. Dans un billet de blog du 15 juillet 2008, Stephen Pollard du journal *The Spectator* a employé les termes de « fascisme » et de « génocide », accusations qui lui ont valu des poursuites en justice pour diffamation par les organisateurs d'*IslamExpo*. Le journal *The Spectator* a été condamné en 2010 à publier des excuses et à verser des dommages et intérêts. Voir "Islam Expo : Apology", *The Spectator*, 28 août 2010.

⁶¹⁹ Owen Bowcott, "Minister told to stay away from Islam event by Labour officials", *The Guardian*, 14 juillet 2008.

des exposants tels que le gouvernement iranien. Non pas que la majorité des musulmans présents à la manifestation n'aient été des citoyens respectables ; ils l'étaient. Mais parce que les organisateurs ont essayé d'influencer le public dans un certain sens. En refusant pour ces raisons précises de donner une légitimité à cette manifestation, nous espérons isoler et démasquer les extrémistes et faire en sorte qu'ils ne fassent pas partie de l'événement l'an prochain. Notre politique vise à changer les comportements⁶²⁰.

Cette position n'est pas unanime à gauche, comme le montre un article de Seumas Milne et les commentaires qu'il suscite dans *The Guardian*⁶²¹. Milne considère qu'en boycottant *IslamExpo* le gouvernement manque de courage politique et d'ouverture, et refuse de dialoguer avec toutes les tendances de l'islam contemporain.

Nous n'entrerons pas plus ici dans les détails, mais observons que, finalement, les deux camps de ce débat s'accusent réciproquement de manquer d'ouverture, autrement dit de favoriser une vision restrictive de l'islam. La question de la représentation de l'islam en Grande-Bretagne n'est donc pas seulement posée en termes de rectification des stéréotypes mais en termes de légitimité des différents groupes représentés et de luttes hégémoniques à l'intérieur de la communauté musulmane. La diversité de l'islam est donc bien l'enjeu central ici.

Un article de Jonathan Freedland résume l'inflexion en faveur d'une plus grande diversité dans la représentation de l'islam qui s'opère dans la deuxième moitié des années 2000 :

Personnellement, je pense que le gouvernement se trompe en confiant l'exclusivité du dialogue à un courant de pensée ou une organisation unique. C'est sans doute plus pratique, mais c'est une erreur. Car les diasporas et les communautés religieuses sont des organismes divers, avec des points de vue complexes et contradictoires. Ils peuvent être irresponsables et énervants, mais ils ne sont jamais monolithiques. La fâcheuse réalité, c'est qu'on est obligé de dialoguer avec toutes ces entités⁶²².

⁶²⁰ "Take the Islam Expo at the weekend. I was clear that because of the views of some of the organisers, and because of the nature of some of the exhibitors, this was an event that no Minister should attend. Organisers like Anas Altikriti, who believes in boycotting Holocaust Memorial Day. Or speakers like Azzam Tamimi, who has sought to justify suicide bombing. Or exhibitors like the Government of Iran. Not because the vast majority of Muslims at the event were not decent citizens; they were. But because the organisers were trying to influence the audience in certain directions. And by refusing to legitimise the event for these specific reasons, we would hope to isolate and expose the extremists and ensure they were not part of the event next year. Our policy is designed to change behaviour." Hazel Blear lors d'une conférence organisée par le *think tank* Policy Exchange, le 17 juillet 2008, citée dans : Martin Bright, "Hazel Blear and *IslamExpo* », *The New Statesman*, 18 juillet 2008.

⁶²¹ Seumas Milne, "IslamExpo has gained the moral high ground", *The Guardian*, 17 juillet 2008.

⁶²² "My own view is that the government is making a mistake if it hands the franchise of dialogue over to a single organisation or strand of opinion. It may be more convenient, but it is mistaken. For diasporas and religious communities are diverse organisms, with complex, contradictory views. They can be irresponsible and irritating, but they are never monolithic. The annoying reality is, you have to speak to all of them." Jonathan Freedland, "Muslim opinion", *The Guardian*, 12 juillet 2006.

Ainsi, un phénomène de fragmentation supplémentaire semble être inéluctable, voire nécessaire. Pour les tenants de la gauche multiculturaliste, il s'agit d'un simple réajustement ou d'une accommodation à une nouvelle conjoncture. Pour d'autres, plus critiques du multiculturalisme, c'est le signe que cette politique a atteint ses limites, voire qu'elle a été dévoyée. La focalisation de la période sur la question religieuse tend en effet à montrer que la religion est désormais prise en compte comme un critère d'identification non pas *en plus* mais *à la place* des autres. Singh et Cowden, par exemple, soulignent « combien les approches fondées sur la religion ont presque entièrement supplanté les politiques antiracistes laïques ». Dans le même temps, pourtant, la crainte envers le fondamentalisme religieux musulman génère un mouvement de recul, pour ne pas dire de panique depuis le milieu des années 2000. Il y a donc ici un mouvement paradoxal dans les politiques gouvernementales, caractéristique de la période : « En ce moment, le multiculturalisme fondé sur la religion adopte un rôle profondément contradictoire, où il est à la fois à craindre et à célébrer, comme si la politique oscillait entre considérer l'approche multiculturaliste comme le problème, et l'instant d'après, comme la solution⁶²³. » Ce flottement, ces contradictions et difficultés pour appréhender la question religieuse constituent ce que Singh et Cowden nomment « la faille du multiculturalisme », dans laquelle s'engouffre le fondamentalisme religieux.

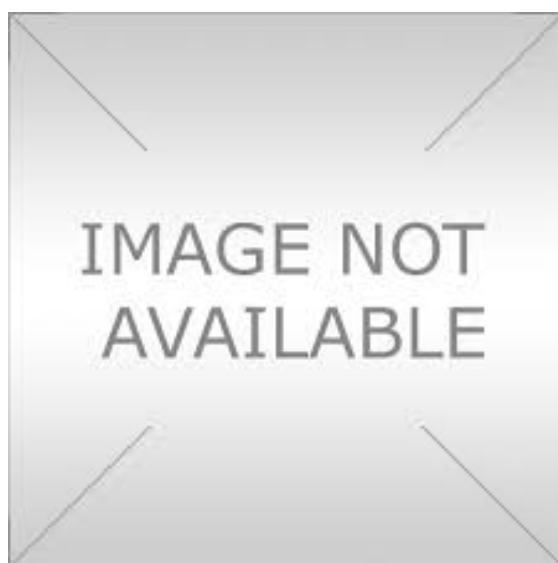
Nous allons voir qu'une « approche fondée sur la religion » est bien à l'œuvre dans l'organisation de l'exposition *Common Ground: Aspects of British Muslim Experience* et nous analyserons comment le double enjeu de l'intégration des musulmans et de la diversité de l'islam en Grande-Bretagne est porté par la présentation conjointe de séries d'images très contrastées.

⁶²³ “the way secular anti-racism policies have now been almost entirely displaced by faith based approaches.”; “Within this moment, faith based multiculturalism takes on a profoundly oxymoronic role, where it is both something to be feared, and simultaneously something to be celebrated; as though policy appears to veer between seeing the multicultural polity as the problem at one moment, and the solution in the next.” Gurnam Singh et Stephen Cowden, “Multiculturalism’s new fault lines: Religious fundamentalisms and public policy”, *Critical Social Policy*, 8 janvier 2011, volume 31, n°3, p. 346.

3. *Common Ground: Aspects of British Muslim Experience* : voir et faire voir la diversité des musulmans en Grande-Bretagne

Illustrer l'intégration des musulmans en Grande-Bretagne

Conçue dès 2001 par le British Council, l'exposition vise à illustrer la présence et l'intégration des musulmans dans la société britannique par le biais de photographies presque exclusivement documentaires. L'histoire de la présence des musulmans en Grande-Bretagne est évoquée par quelques portraits d'immigrés réalisés entre les années 1950 et 1970 dans le célèbre studio *Belle Vue* du quartier de Manningham à Bradford⁶²⁴.



Tony Walker, portrait du studio *Belle Vue*, Bradford, (BHRU), date inconnue.

Les autres séries d'images sont contemporaines et évoquent de manière plus ou moins directe l'insertion des musulmans dans le tissu social et économique britannique, en mêlant, par exemple, des paysages aux portraits. Rehan Jamil donne à voir deux

⁶²⁴ La collection des portraits du studio *Belle Vue* de Bradford est conservée par le Bradford Heritage Recording Unit depuis qu'elle a été récupérée dans une benne lors de travaux en 1983. Les portraits réalisés par Tony Walker dans les années 1950 et 1960 étaient très prisés des immigrés sud-asiatiques de Bradford qui les envoyaient à leurs familles. Les accessoires prêtés par le photographe (livres, sacs à main, montres) étaient ostensiblement portés pour signifier une certaine réussite sociale. Voir Robin Lenman, *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford : Oxford University Press, 2005.

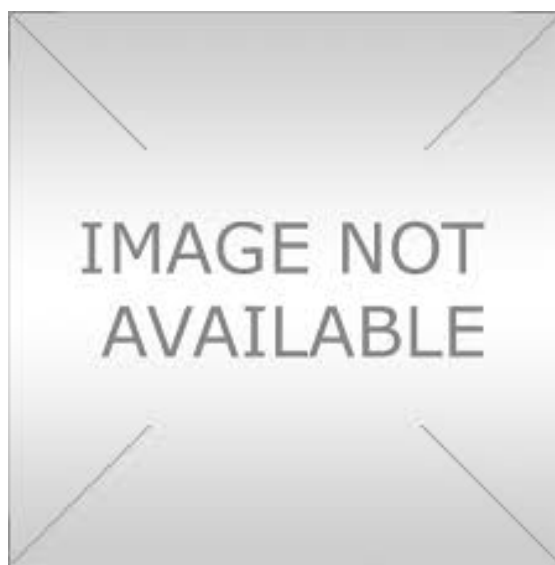
paysages urbains : l'un du quartier de Shadwell Gardens à l'est de Londres et une vue aérienne de l'*East London Mosque* avec la City en arrière-plan. Dans le même esprit, les portraits réalisés par le duo AmyandTanveer inscrivent leurs sujets dans leur environnement domestique, professionnel ou simplement dans l'espace public : ce sont des portraits de musiciens et artistes musulmans d'origines ethniques diverses. Ils sont photographiés dans un lieu qu'ils ont choisi eux-mêmes, en rapport avec leur pratique musicale ou leur vie quotidienne, mais pas nécessairement avec leur vie religieuse. Les images reproduites dans le catalogue montrent, par exemple, le chorégraphe Akram Khan à l'entrée du Laban Centre for Movement and Dance, en construction en 2002 dans le quartier de Lewisham à Londres ; Fatimah Kelleher est photographiée dans un square de Brixton, et Mohammed Khalil et Henna Al Raschid, sur la plage de Formby près de Liverpool. Ainsi, malgré le choix du prisme religieux, l'exposition *Common Ground* dans son ensemble ne s'intéresse que de façon marginale à la pratique religieuse.

L'idée est surtout d'insister sur ce que les musulmans ont en commun avec l'ensemble de la population britannique comme l'indique le titre « *common ground* » [points communs]. Brett Rogers, directrice du département des arts visuels au British Council, explique dans son mot d'introduction au catalogue⁶²⁵ que « le titre *Common Ground* a été choisi pour évoquer les points communs qui relient les musulmans et les non-musulmans à l'intérieur de la Grande-Bretagne — depuis la culture musicale populaire et la culture des jeunes jusqu'à la question plus vaste de la pratique d'une religion dans une société sécularisée ». Si l'exposition relève bien de la démarche typiquement multiculturaliste qui consiste à cibler un sous-groupe à l'intérieur de la société, son contenu ne cherche ni à isoler ni à délimiter mais, au contraire, à montrer les échanges et les influences réciproques entre les groupes. D'après Brett Rogers, « l'exposition ne prétend pas être exhaustive. En revanche, elle s'attache à offrir un condensé de quelques-unes des façons subtiles dont l'identité musulmane contemporaine a été façonnée par l'expérience de la Grande-Bretagne et à montrer comment la vie et la culture britanniques ont été influencées et enrichies par la présence

⁶²⁵ "The title '*Common Ground*' was chosen to allude to the commonalities which connect Muslim and non-Muslim communities within the UK — from popular music and youth culture to the much broader question of the practice of faith within a secular society." Brett Rogers, *Common Ground*, Op. Cit. non paginé.

des communautés musulmanes⁶²⁶ ». Remarquons à quel point la formulation de ce commentaire en préambule de l'exposition fait écho aux termes employés dans le rapport sur l'islamophobie publié par le Runnymede Trust : il est question d'échanges et d'influences réciproques, ce que les penseurs du multiculturalisme appelleraient des processus d'hybridation culturelle⁶²⁷.

Quelques photographies dans l'exposition sont des expressions très directes de ces croisements. Dans sa série *Scratching the Surface* [Gratter le vernis], Jagtar Semplay fait par exemple le portrait d'un rappeur sud-asiatique vêtu d'un débardeur de basketteur américain et portant un pendentif « *Allah* » au bout d'une lourde chaîne argentée. Sur une autre image, une femme de dos, dont la chevelure noire tressée l'identifie comme Sud-Asiatique, est drapée dans un Union Jack au milieu d'une foule familiale d'Anglais blancs lors de ce qui est sans doute un défilé ou un festival.

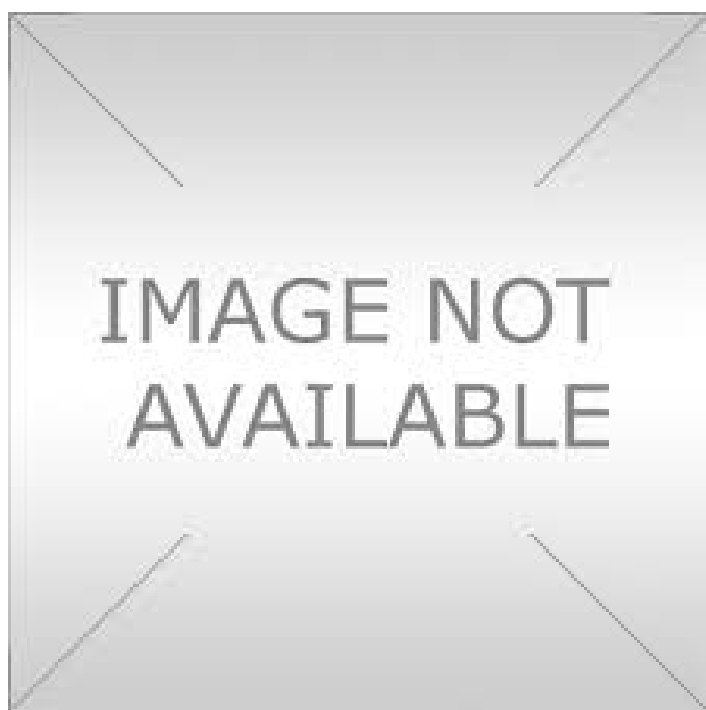


**Jagtar Semplay, "Rap artist, Leeds, 2002",
série *Scratching the Surface*.**

⁶²⁶ "The exhibition cannot attempt to be comprehensive. Instead it sets out to provide a microcosm of some of the subtle ways in which contemporary Muslim identity has been shaped by the experience of Britain, and how British life and culture has consequently been influenced and enriched by the presence of its Muslim communities." *Ibid.*

⁶²⁷ Les « trois grands prophètes de l'hybridation », pour reprendre une expression de Pnina Werbner, sont Stuart Hall, Paul Gilroy et Homi K. Bhabha. Voir Pnina Werbner, "Introduction: The Dialectics of Cultural Hybridity", in Pnina Werbner et Tariq Modood (éds.) *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, Londres : Zed Books, 1997, pp. 13-15.

La série de photographies la plus parlante mais aussi la plus subtile sur ce motif des influences réciproques est sans doute celle de la photographe Suki Dhanda, intitulée *Shopna*. La photographe fait un reportage sur la vie quotidienne d'une adolescente musulmane et la représente dans huit portraits pris chez elle avec sa famille ou à l'extérieur avec ses amies.



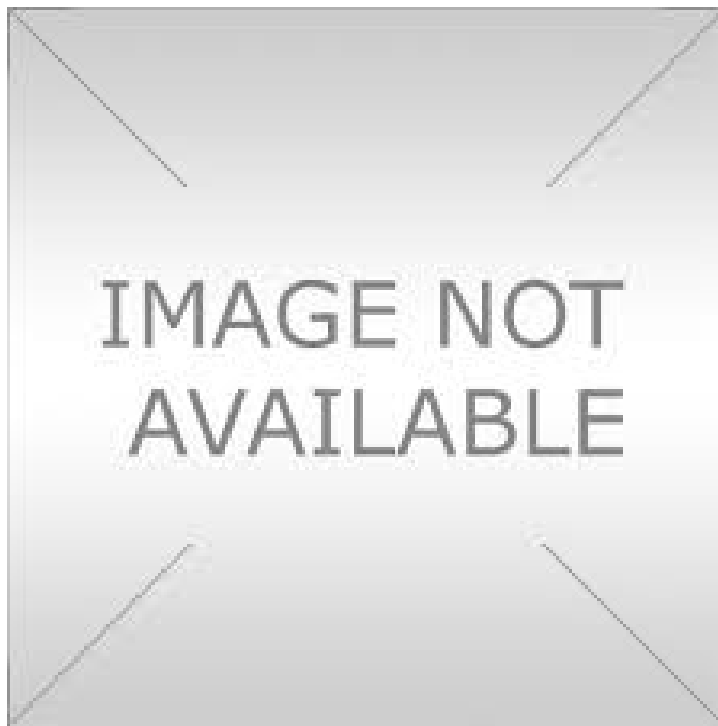
Suki Dhanda, série *Shopna*, 2002

Ces huit images de *Shopna* sont marquantes pour plusieurs raisons. Tout d'abord, elles s'intéressent à une jeune fille musulmane et à sa sphère privée, ce qui est rarement représenté dans les arts visuels. Une image la montre même au moment de la prière. Toutefois, elles ne produisent pas l'impression d'une vie isolée et fermée. Au contraire, la jeune fille fait preuve « d'autonomie et d'indépendance⁶²⁸ » dans ses activités. Elle investit toutes sortes de lieux, comme un fast-food, une table de billard dans ce qui ressemble à une sorte de salle de quartier ou la plage, ce qui va à l'encontre

⁶²⁸ “self-reliance and independence”, Suki Dhanda, dans sa note de présentation à la série *Shopna*, *Ibid.*

de certains stéréotypes sur les filles musulmanes. La jeune fille porte le *hijab* sur la plupart des photos mais, d'après la photographe Suki Dhanda, c'est pour elle « un symbole d'identité et d'émancipation plutôt qu'un signe d'oppression et de soumission⁶²⁹ ».

Surtout, les images enregistrent la façon tout à fait anodine dont la vie de Shopna mêle différentes influences. Dans le portrait réalisé dans sa cuisine, Shopna pose sur fond de placards Ikea, enseigne de la consommation de masse de décoration occidentale. Le *shalwar kameez*, ensemble composé d'une tunique et d'un pantalon, qu'elle porte et ses sandales posées au sol ont un caractère plus spécifiquement sud-asiatique. Pour autant, aucune tension particulière ne résulte de cette hybridité esthétique. Les tons beiges et la lumière pâle de l'ensemble, la pose détendue de la jeune fille renforcent la banalité de la scène. C'est un portrait d'adolescente, à la portée universelle.

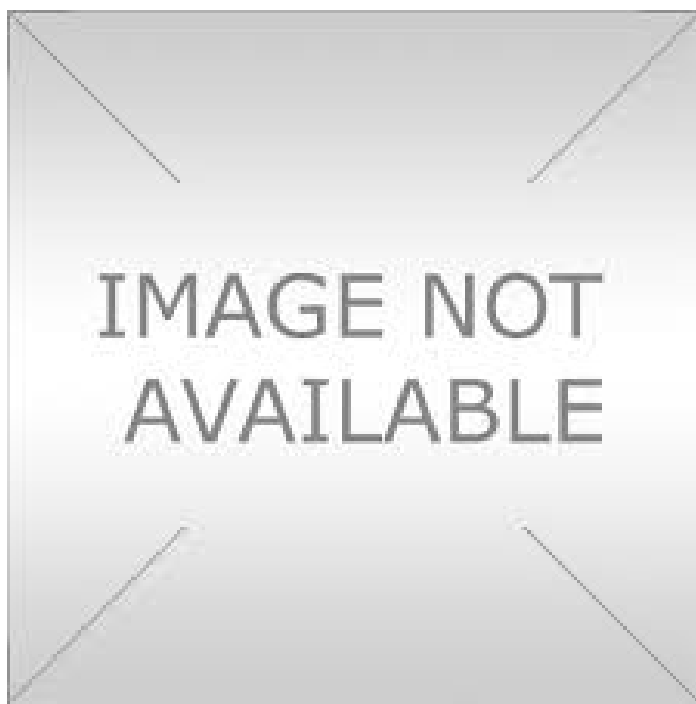


Suki Dhanda, série *Shopna*, 2002

⁶²⁹ “a symbol of identity and empowerment rather than a sign of oppression and subjugation.” *Ibid.*

Dans une autre image, Suki Dhanda photographie un repas de famille. Le point de vue est celui d'un convive qui profite de l'animation autour d'une table entourée d'enfants. Le regard glisse sur un premier plan flou, où l'on reconnaît une bouteille de ketchup ou tout autre sauce dont les Britanniques ont le secret. Il n'y a pas de focalisation ou de fascination particulière pour l'exotisme des plats préparés mais une simple participation à une scène banale.

Dans les huit images de la série consacrée à Shopna, Suki Dhanda met donc en scène la relation naturelle et spontanée de la jeune fille avec son environnement, qu'il soit typiquement britannique, occidental ou sud-asiatique. Selon l'analyse d'Eva Ulrike Pirker, la photographe « parvient à capturer le sentiment d'appartenance et d'appropriation qui caractérise la relation mutuelle entre le sujet et l'espace qui l'entoure⁶³⁰ ».



Suki Dhanda, série *Shopna*, 2002

⁶³⁰ “manages to capture the sense of belonging and appropriation that characterises the mutual relationship between the figure and the space surrounding her.”, Eva Ulrike Pirker, “Images of Muslim Britain go global. A reading of the British Council’s touring exhibition *Common Ground: Aspects of Contemporary Muslim Experience in Britain*.” in Lars Eckstein (éd.), *Multi-Ethnic Britain 2000+: New Perspectives in Literature, Film and the Arts*, Amsterdam : Rodopi, p. 195.

Cet effet est particulièrement perceptible dans la photographie prise sur la plage. La jeune fille « ne dérange pas le paysage et n'est pas non plus absorbée par lui, mais elle le définit : elle le fait ressortir comme il la fait ressortir aussi⁶³¹ ». Ainsi cette photographie offre une représentation de l'insertion ou de l'intégration naturelle de la jeune fille dans son environnement quotidien ou de « la négociation entre environnement et subjectivité⁶³² ».

La série de Suki Dhanda consacrée à Shopna est emblématique du discours porté par l'exposition *Common Ground* : d'une part, elle apporte un démenti visuel à l'idée d'une communauté musulmane fermée aux interactions avec l'ensemble de la société britannique et aux influences extérieures mais, d'autre part, elle est aussi une réponse à la tendance à la victimisation de cette communauté.

Une opération de dédiabolisation... des Britanniques

Le British Council est appelé à jouer un rôle majeur dans la restauration de la réputation du Royaume-Uni dans le monde musulman pendant la guerre en l'Irak. Dans les pays musulmans, l'hostilité envers les Britanniques est croissante. Les dégâts diplomatiques sont importants. C'est une des raisons pour lesquelles la politique du British Council prend de nouvelles orientations au milieu des années 2000. Des antennes en Europe sont fermées au profit de nouveaux sites dans les pays d'Asie et du Moyen-Orient. Il y a une volonté très claire de redorer le blason du Royaume-Uni dans ces pays et de prouver au monde que ce n'est pas un pays islamophobe.

Le British Council est l'instrument par excellence des opérations de *nation branding*, c'est-à-dire de promotion de l'image de marque du pays. Sa mission historique depuis sa création en 1934 est la diffusion culturelle et le rayonnement diplomatique de la Grande-Bretagne. Ses actions passent en particulier par l'enseignement de la langue anglaise par l'intermédiaire des quelque deux cents antennes qui composent son réseau mondial dans une centaine de pays. D'autre part, le British Council a souvent recours aux arts visuels et aux expositions pour remplir cette mission. Il dispose d'une importante collection d'œuvres constituée au fil des années, des acquisitions et des commandes. Cette tendance semble s'accroître au milieu des

⁶³¹ "she neither disturbs the landscape nor disappears in it, but defines it: it is set off against her just as she is set off against it", *Ibid.* p. 196.

⁶³² "negotiation of space and subjectivity" *Ibid.*

années 2000, d'après Rebecca Walton, directrice du département des arts visuels pour le British Council :

Nous nous efforçons depuis quelque temps de replacer l'art au cœur des missions premières du British Council qui sont les relations culturelles. Les arts sont l'outil le plus puissant pour construire un dialogue par-delà les frontières. C'est seulement très récemment que j'ai entendu pour la première fois un membre du Foreign Office dire que, parmi les moyens à notre disposition, les arts étaient aujourd'hui aussi importants que les sanctions. Nous voulons que les gens aient de meilleurs sentiments envers le Royaume-Uni et soient plus sensibles aux bienfaits du Royaume-Uni dans le monde. Nous voulons nous focaliser sur les BRICS [Brésil, Russie, Inde, Chine et Afrique du Sud]. La Russie est une région difficile pour des raisons politiques. Par ailleurs, dans les pays du Golfe, nous sommes en train de développer notre présence⁶³³.

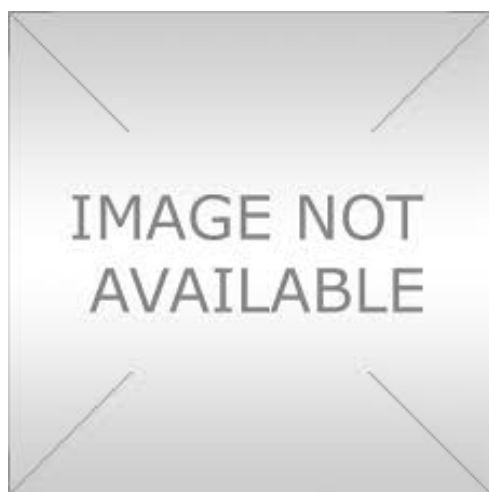
À cet effet, l'accent est souvent mis sur la dimension sociale et politique de l'art plus que sur son caractère esthétique. La photographie, et en particulier la photographie documentaire, est donc souvent mise à contribution.

Dans le nouveau contexte diplomatique, l'exposition *Common Ground: Aspects of British Muslim Experience* est donc une main tendue en direction des musulmans du monde entier plus qu'une simple représentation des musulmans en Grande-Bretagne. Les points communs qu'évoque le titre peuvent tout aussi bien être des points communs entre les musulmans britanniques et ceux des autres pays. Si l'on admet qu'il y a bien une communauté imaginée musulmane transnationale, une Oumma, comme a semblé le montrer l'engagement de certains musulmans anglais contre la guerre en Irak, alors c'est un nouveau terrain diplomatique sur lequel les Britanniques doivent affirmer leur présence. Au sein de cette diaspora, les musulmans britanniques sont un lien précieux pour le Royaume-Uni avec les musulmans du Moyen-Orient ou d'Asie du sud-est. L'exposition qui leur est consacrée est un moyen de diffuser un contre-discours sur la relation de la Grande-Bretagne avec l'islam.

⁶³³ "We've really been striving to put the arts back alongside the main purpose of the British Council which is cultural relations. The arts are the most powerful tool you have to build a dialogue discussion across boundaries. It was only very recently that I heard a member of the Foreign Office say for the first time that arts are now as important as sanctions in the toolkit. We want people to become more inclined towards the UK and more sensitive to the positive benefits of the UK in the world. We want to focus on the BRIC countries. Russia is a difficult area politically. Also, in the Gulf we're just growing our presence." Rebecca Walton, citée dans "Art Attack", *Monocle*, n° 26, volume 3, septembre 2009, pp. 85-89.

Une exposition contre-productive ?

L'exposition présente pourtant une vision très nuancée, voire parfois très sombre, de la vie des musulmans en Grande-Bretagne, si bien que des critiques crient au scandale. Ils sont choqués par les images de la série *Scratching the Surface* de Jagtar Semplay : l'une montre des graffitis et un amas d'ordures dans un quartier de l'est de Londres, une autre, un jeune homme accompagné d'un gros chien peu engageant au milieu d'un terrain vague de Bradford, lui aussi jonché d'ordures.

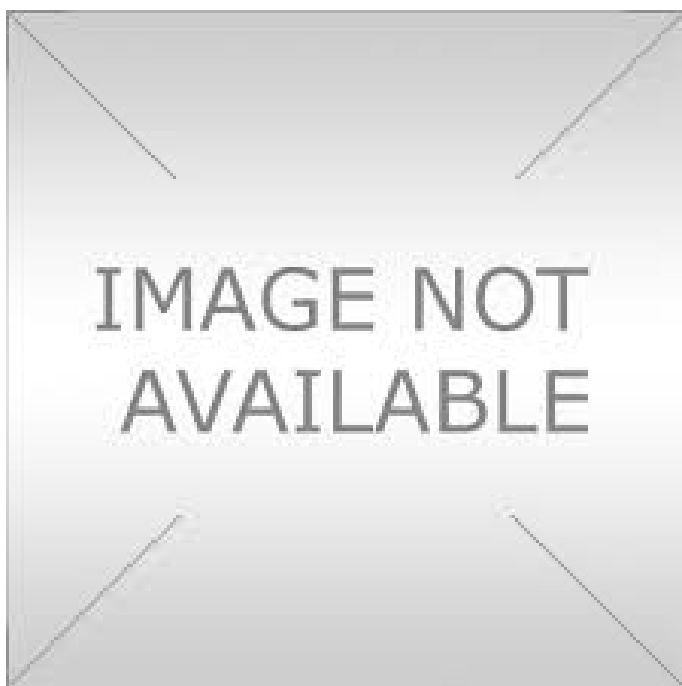


**Jagtar Semplay, “YaYa and dog, Bradford”,
série *Scratching the Surface*, 2003**

Même indignation devant les images de Tim Smith qui insistent sur les difficultés rencontrées par les minorités sud-asiatiques : la désindustrialisation avec une image d'usine désaffectée, le chômage qui frappe les jeunes, le racisme et la morosité de l'environnement urbain. Il faut reconnaître que le tableau est particulièrement négatif en l'absence de contrepoint plus positif, comme celui qu'apportent les images de fêtes dans *Asians in Britain* du même photographe. En outre, nous remarquons que Tim Smith se livre à quelques approximations pour appuyer le trait dans *Common Ground*. Sans doute dans un souci de nuancer le discours sur l'intégration sociale des musulmans en Grande-Bretagne ou d'apporter la contradiction aux belles images du studio *Belle Vue*, Tim Smith offre pour l'exposition du British Council un de ses clichés datant en réalité de 1985⁶³⁴ : cinq enfants sud-asiatiques jouent sous un panneau publicitaire qui porte les

⁶³⁴ Voir Tim Smith, *Asians in Britain*, *Op. Cit.*, p. 44.

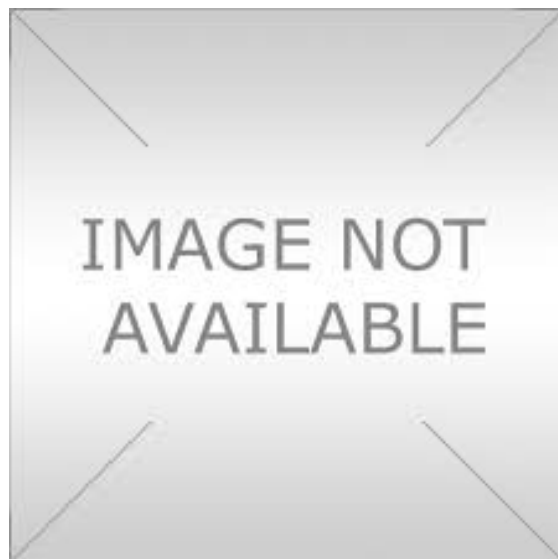
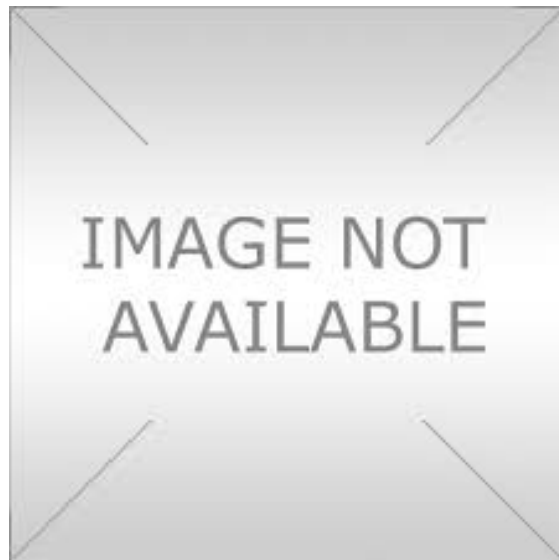
graffiti « ACDC » et « NF » (pour National Front) accompagnés d'une croix gammée. Le slogan publicitaire du panneau est tronqué par le cadrage et devient ironiquement « *Everyone's welcome* » [Tout le monde est le bienvenu]. Aucune date n'est fournie avec cette image lors de l'exposition *Common Ground*, si bien que le spectateur est amené à penser qu'il s'agit d'une image produite spécialement pour l'exposition comme c'est le cas pour les autres images, c'est-à-dire en 2002. Nous constatons la même approximation ou la même tentation de forcer le trait autour d'une autre image : la photographie de jeunes regardant un match de foot à Oldham est légendée « Jeunes chômeurs d'origine pakistanaise lors d'un tournoi de football » pour l'exposition du British Council, alors qu'elle figure sous la légende moins catégorique et plus positive de « Tournoi de foot multiculturel organisé par le Centre communautaire pakistanais à Oldham » dans le livre *Asians in Britain*⁶³⁵.



Tim Smith, “Unemployed young men of Pakistani origin at a football tournament, Oldham”, 2002

⁶³⁵ “Multicultural football tournament organized by the Pakistani Community Centre in Oldham”, *Asians in Britain*, Op. Cit., p. 110.

Enfin, la série la plus radicale présentée dans *Common Ground* est sans doute celle d'Anthony Lam intitulée « *Port of Call* » [Port d'escale]. Ces photos de paysages de la zone frontalière sud de la Grande-Bretagne (la Manche, le tunnel, Ashford...) sont incrustées de mots en lettres blanches extraits du livre blanc publié en 2002 par le Home Office sous le titre : *Secure Borders, Safe Haven: Integration with Diversity in Modern Britain*⁶³⁶.



**Anthony Lam, “Reintegration assistance” et “Dispersal system”,
série *Port of Call*, 2002**

⁶³⁶ Home Office, *Secure Borders, Safe Haven: Integration with Diversity in Modern Britain*, 7 février 2002.

Dans ce livre blanc, le gouvernement prône une plus grande fermeté sur l'immigration clandestine et les demandes d'asile. Il marque un tournant dans la politique d'immigration des travaillistes en réponse à la montée de l'extrême droite. Anthony Giddens, tête pensante de la troisième voie travailliste, résume cette nouvelle ligne par l'expression « *tough on immigration*⁶³⁷ » [la fermeté sur l'immigration] en écho au « *tough on crime* » du programme de 1997 de Tony Blair. Elle se concrétise par une nouvelle loi, le *Nationality, Immigration and Asylum Act* (2002) qui restreint l'accès aux prestations d'accueil pour les demandeurs d'asile et réinstaure une *white list* de pays d'origine dit « sûrs ».

Les images d'Anthony Lam montrent cette inflexion de la politique d'immigration de la Grande-Bretagne et suggèrent à la fois l'inhumanité des modes d'immigration clandestine et l'inhumanité des expulsions qui sont en forte augmentation depuis 2000⁶³⁸. Le jeu texte / image pointe l'ironie et l'hypocrisie du langage bureaucratique qui habille d'une novlangue positive des pratiques répressives. Les photographies de cette série donnent ainsi de la Grande-Bretagne l'image d'un pays-forteresse, foncièrement hostile à l'immigration, et c'est ce qui choque certains spectateurs.

En revanche, peu se demandent quel est le rapport entre ces images et les musulmans en Grande-Bretagne. Les demandeurs d'asile et les clandestins sont certes en grande majorité musulmans — en 2002-03, ils viennent principalement d'Irak et d'Afghanistan⁶³⁹ —, mais la religion n'est pas officiellement la cause des nouvelles restrictions instaurées par David Blunkett. Le photographe Anthony Lam établit un tel lien en produisant ces photographies spécialement pour l'exposition *Common Ground*. D'après lui, la nouvelle fermeté envers l'immigration est spécifiquement dirigée contre les musulmans.

De notre point de vue, ce qui est problématique avec l'inclusion de ces images dans *Common Ground* est la relation qu'elles établissent entre l'intégration des musulmans dans la société britannique, qui est le thème de l'exposition, et la question de l'immigration en cours. En effet, la majorité des musulmans représentés dans les

⁶³⁷ Anthony Giddens, "The Third Way can beat the far right", *The Guardian*, 3 mai 2002.

⁶³⁸ Entre 2000 et 2006 le nombre d'expulsions administratives est effectivement multiplié par trois, passant de 7820 à 22 840. Didier Lassalle, *L'Intégration au Royaume-Uni*, *Op. Cit.*, p. 87.

⁶³⁹ "Top ten nationalities of asylum applicants 2002-2007", *Home Office, Asylum Statistics United Kingdom 2007*, Londres : Home Office, 21 août 2008, p. 37, tableau 4.1.

diverses séries de l'exposition ne sont probablement pas des immigrés. On peut craindre que le rapprochement opéré par les images d'Anthony Lam revienne, par un effet de métonymie ou de glissement, à attribuer à tous les musulmans britanniques la « catégorie sociale juridiquement et humainement monstrueuse, qui est la condition héréditaire d'immigrant⁶⁴⁰ ».

On retrouve un tel glissement dans le préambule de David Blunkett à *Secure Borders, Safe Haven* :

la société a besoin de solides fondations civiques pour que les gens aient la confiance nécessaire à l'accueil de demandeurs d'asile et d'immigrants. Ils doivent avoir la notion de leur propre communauté et de leur identité civique — une notion de compréhension mutuelle qui peut à la fois stimuler et donner une dimension morale aux droits et aux devoirs de la citoyenneté à laquelle aspirent les nouveaux arrivants. C'est seulement dans ces conditions que l'intégration dans la diversité peut être réussie⁶⁴¹.

En établissant le lien entre intégration des minorités et immigration en cours, le ministre contribue à stigmatiser davantage les minorités et donc à compliquer leur intégration dans la société britannique alors même qu'il l'appelle de ses vœux⁶⁴².

Ces paradoxes que nous soulevons ne sont cependant pas le reproche principal adressé aux organisateurs de *Common Ground* par des critiques de tous bords. « Racistes, pauvres et violents... voilà comment nous voit le monde », accuse un article du *Telegraph*. « Une série de portraits sinistres est utilisée par le British Council pour promouvoir l'image de la nation à l'étranger. » L'exposition donne une vision « déformée qui risque de nuire à la réputation de la Grande-Bretagne dans le monde ». Le journaliste regrette que certaines images de l'exposition « soient accompagnées de textes qui présentent les musulmans britanniques comme des victimes de haine raciale et d'oppression économique⁶⁴³ ».

⁶⁴⁰ Étienne Balibar, « Uprisings in the Banlieues », *Lignes*, n° 21, novembre 2006, pp. 50-101, cité par Olivier Esteves dans « 'Goin' Racial' : La construction d'une mémoire raciale des violences urbaines, de Nottingham (1958) à Bradford (2001) » in James Cohen, Andrew J. Diamond et Philippe Vervaecke, *L'Atlantique multiracial : Discours, politiques, dénis*, Paris : Karthala Editions, 2012, p. 130.

⁶⁴¹ "Strong civic and community foundations are necessary if people are to have the confidence to welcome asylum seekers and migrants. They must have a sense of their own community or civic identity — a sense of shared understanding which can both animate and give moral content to the benefits and duties of the citizenship to which new entrants aspire. Only then can integration with diversity be achieved." David Blunkett, Home Office, *Secure Borders, Safe Haven: Integration with Diversity in Modern Britain*, 7 février 2002, p. 9.

⁶⁴² Voir Didier Lassalle, *L'Intégration au Royaume-Uni*, Op. Cit., p. 89.

⁶⁴³ "a series of grim portrayals being used by the British Council to promote the nation's image overseas. [...] distorted and potentially damaging to Britain's reputation abroad. [...] Some of the photographs in the exhibition, which is called *Common Ground*, are accompanied by text depicting British Muslims as the

Les conservateurs en particulier se saisissent de la question pour critiquer Neil Kinnock qui dirige le British Council et Jack Straw, ministre des Affaires étrangères. Le porte-parole des conservateurs sur les questions culturelles, John Whittingdale, déclare :

J'espère que Neil Kinnock va se pencher sur cette exposition dans les plus brefs délais. Je trouve que c'est une façon totalement déplacée d'utiliser l'argent des contribuables. Le [British] Council est censé promouvoir la Grande-Bretagne, mais cette exposition donne l'impression que de nombreux musulmans ne sont pas les bienvenus et sont mal traités en Grande-Bretagne. Cette insinuation est choquante et tout simplement fausse. Je crois que beaucoup de gens vont se demander comment ce genre de choses est censé aider la Grande-Bretagne à tisser des liens avec le monde arabe⁶⁴⁴.

Des élus musulmans et des représentants des associations religieuses critiquent aussi l'exposition. D'après Pola Uddin, membre travailliste de la Chambre des Lords, la démarche est tout à fait contre-productive : « J'admire le British Council, mais il semble qu'ils aient été mal conseillés. Je désapprouve totalement ce genre d'images négatives car des gens comme moi essaient désespérément de montrer ce qu'il y a de bien dans la communauté musulmane — et cela ne manque pas⁶⁴⁵. »

L'affaire est finalement portée devant la commission parlementaire des Affaires étrangères qui examine les activités du British Council et de la BBC. Parmi d'autres aspects des travaux du British Council qu'il dirige, Neil Kinnock est interrogé sur l'exposition *Common Ground* le 12 octobre 2005⁶⁴⁶. Il balaie rapidement les critiques en arguant qu'elles procèdent d'une recherche de « sensationnalisme » de la part d'une presse « mal informée ». Il soutient qu'une vision trop embellie de la situation des musulmans en Grande-Bretagne n'est pas souhaitable car elle nuirait à la crédibilité du British Council.

D'après les critiques, en somme, l'exposition *Common Ground, Aspects of British Muslim Experience* manquerait son objectif. Elle échouerait à faire la

victims of racial hatred and economic oppression.” Chris Hastings et Elizabeth Day, “Racist, impoverished, violent... how the world sees us”, *The Telegraph*, 23 février 2005.

⁶⁴⁴ “I would hope Mr Kinnock would examine this exhibition at his earliest opportunity. I think this is a highly inappropriate misuse of taxpayers' money. The council is supposed to promote Britain, but this show is creating an impression that many Muslims in the UK are not welcome and are being poorly treated. That suggestion is offensive and simply not true. I think many people will ask how this kind of material is supposed to help Britain build bridges with the Arab world.” John Whittingdale, cité dans *Ibid.*

⁶⁴⁵ “I am an admirer of the British Council, but it appears that they have been badly advised. I greatly disapprove of this kind of negative image because people like myself are desperately trying to make people see the goodness within the Muslim community - and there is plenty.” Pola Uddin, citée dans *Ibid.*

⁶⁴⁶ “sensationalist coverage little informed by the facts”, Neil Kinnock, House of Commons, Foreign Affairs Committee, *Public Diplomacy: Third Report of Session, 2005-06*, Evidence 22, 12 octobre 2005, pp. 30-41.

démonstration du bon accueil réservé aux musulmans en Grande-Bretagne, de leur bien-être et de leur bonne intégration dans la société britannique. Pire, l'exposition produirait l'effet inverse. Il nous semble cependant qu'une telle lecture est un peu rapide. Et si le véritable enjeu de l'exposition était ailleurs ? N'y a-t-il pas une autre ambition, au-delà de la production et de la diffusion d'une image positive des musulmans et de la Grande-Bretagne ?

Visualiser la diversité de l'islam

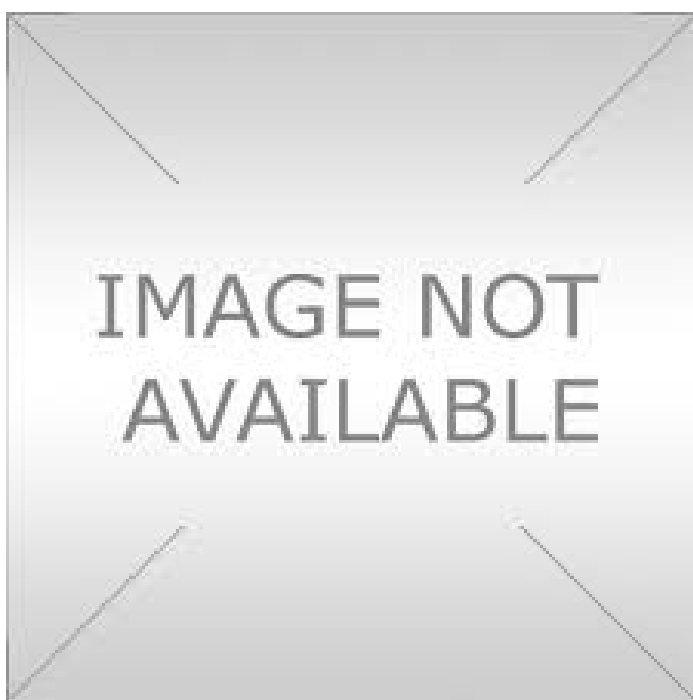
Outre les processus d'échanges réciproques avec la culture britannique déjà évoqués, l'exposition *Common Ground* prétend « explorer la palette et la diversité des expériences que vivent les musulmans au Royaume-Uni⁶⁴⁷ ». Le British Council s'intéresse donc aussi à la question de la diversité de l'islam en Grande-Bretagne : l'enjeu est de montrer que l'islam est non seulement ouvert aux influences et aux échanges avec la culture britannique mais aussi qu'il est intrinsèquement multiple. Toute autre conception de l'islam ne ferait que nourrir l'islamophobie. Rappelons que c'est un point souligné par le Runnymede Trust dans son rapport de 1997 : l'islam n'est pas un bloc monolithique mais un ensemble hétéroclite. La série de photographies du duo AmyandTanveer incarne cette variété et cette complexité dans l'exposition *Common Ground*, à la fois par le choix des sujets et par la scénographie choisie :

Chacune des personnes que nous avons photographiées a un point de vue très différent et tout à fait personnel sur la relation entre sa religion et sa musique. Nous avons photographié aussi bien des hommes que des femmes d'origines aussi diverses que le Maroc, le Bangladesh, l'Égypte, le Pakistan, l'Amérique, les Caraïbes, le Soudan et le Nigéria. Tous sont liés par la même religion et par le fait qu'ils vivent en Grande-Bretagne, mais ils mènent des vies très différentes dans le monde de la musique. La continuité dans le style photographique unifie le groupe d'individus tandis que la transparence de l'accrochage nous aide à nous rappeler que les vies, les carrières et les religions sont entremêlées et ne sont jamais vécues de façon totalement isolée⁶⁴⁸.

⁶⁴⁷ “to explore the range and diversity of the Muslims’ experience of life in the UK”, page du site du British Council consacrée à l'exposition *Common Ground, Aspects of British Muslim Experience*, <http://www.britishcouncil.org/arts-art-photography-video-common-ground.htm>, consultée le 2 mai 2014.

⁶⁴⁸ “Each of the people we have photographed have a very different and highly personal attitude to the relationship between their faith and music. We have photographed both men and women from backgrounds as diverse as Morocco, Bangladesh, Egypt, Pakistan, America, Caribbean, Sudan and Nigeria. All are linked by the same faith and home in the UK but lead very different lives in the world of music. The continuity of the photographic style unifies the group of individuals whilst the transparency of the display helps us to remember how lives, careers and faiths are interwoven and are never led in total

L'accrochage des portraits sous la forme de panneaux transparents suspendus au milieu de l'espace d'exposition restitue en effet la tension entre unité et diversité qui est au cœur de toute l'exposition : d'une part, différentes perspectives sur les portraits s'offrent au visiteur qui déambule dans l'espace de l'exposition et, d'autre part, des connections visuelles s'établissent entre les différentes figures. Par cette scénographie particulière, le spectateur fait l'expérience physique de la variété, de la perméabilité et d'une certaine relativité.



Vue de l'accrochage de la série *Portraits* d'AmyandTanveer (Londres, 2003), dans l'exposition *Common Ground, Aspects of British Muslim Experience*.

La contribution de Sam Piyasena à l'exposition *Common Ground* porte un discours très semblable. Il propose une série de portraits réalisés dans un lieu nommé ArRum, ouvert en octobre 2001 sur Clerkenwell Road à Londres. Ce nom est inspiré de la sourate 30 du Coran interprétée comme une louange de la diversité dans la

isolation.” AmyandTanveer, catalogue *Common Ground, Aspects of British Muslim Experience*, Op. Cit., non paginé.

création⁶⁴⁹. ArRum est une sorte de club qui s'adresse aux jeunes actifs musulmans et aux non musulmans, un lieu d'échanges professionnels, un centre d'art, centré sur la foi musulmane mais ouvert aux tendances contemporaines de la vie londonienne. Situé dans le quartier d'affaires de Clerkenwell au milieu d'autres lieux à la mode, il comporte à la fois une grande salle aux murs blanchis à la chaux, qui accueille des expositions d'art contemporain, un patio avec une fontaine en mosaïques, une salle de prières, une bibliothèque, un bar à jus, un restaurant qui sert une cuisine « fusion⁶⁵⁰ » et aussi des alcôves équipées de connexions à Internet⁶⁵¹. Sa fondatrice Reedah Nijabat est avocate et femme d'affaires. Elle présente son initiative comme un effort pour promouvoir la dimension spirituelle de l'islam afin de favoriser l'insertion des jeunes musulmans dans la vie occidentale. Elle croit en un islam dénué des attributs ethniques et culturels qui lui sont souvent associés par les familles immigrées en Grande-Bretagne :

Je suis britannique d'origine pakistanaise, mais mon identité première, c'est d'être musulmane. Les communautés ethniques de la première génération ont tendance à apporter leurs traditions et leurs bagages culturels depuis leur pays d'origine mais les gens de la deuxième et de la troisième génération sentent qu'il y a un fossé entre les pratiques de leurs parents et la culture occidentale laïque. De nombreux jeunes explorent l'islam par eux-mêmes afin de pouvoir l'utiliser comme un moyen de réconcilier toutes les influences⁶⁵².

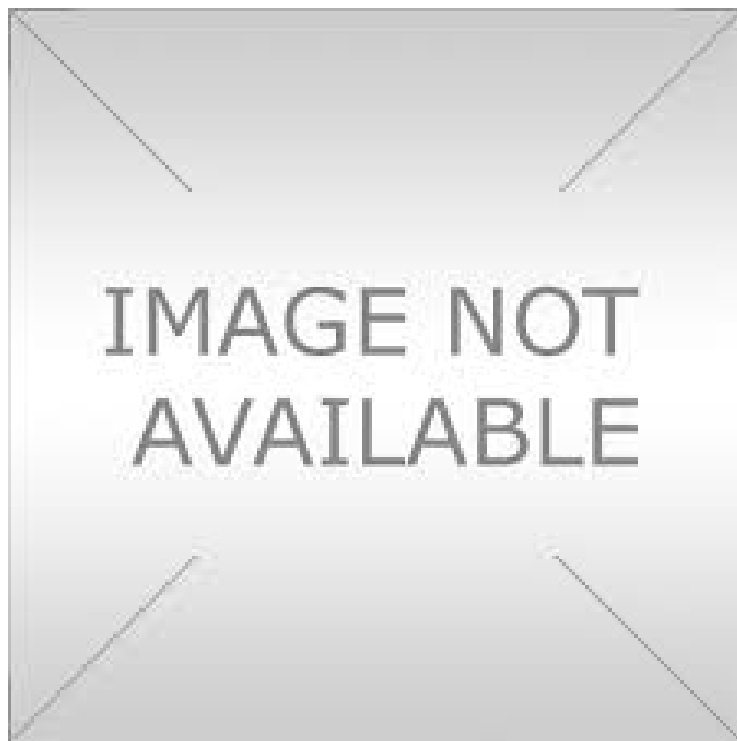
Les photographies de Sam Piyasena sont une série de portraits de jeunes hommes et femmes qui fréquentent le club ArRum, dont certains sont des convertis à l'islam. Les photos sont présentées sous la forme d'un diptyque alternant des images au format photos d'identité et des rectangles de couleur portant la signature, c'est-à-dire le nom, des intéressés. La mosaïque colorée ainsi formée met en exergue la diversité ethnique des musulmans qui fréquentent le club ArRum. En outre, le caractère resserré et frontal de ces « *mugshots* », les sourires de certains, les couleurs vives et les signatures en toutes lettres confèrent à l'ensemble une tonalité plutôt joyeuse et confiante.

⁶⁴⁹ « Et parmi Ses signes la création des cieux et de la terre et la variété de vos idiomes et de vos couleurs. » *Le Coran*, Sourate 30, Ar-Rup (Les Romains), Traduction de Muhammad Hamidullah. http://islamfrance.free.fr/doc/coran/sourate/com/30_0.html Verset 22

⁶⁵⁰ Cuisine qui mélange les ingrédients et recettes de plusieurs traditions culinaires, de différents pays.

⁶⁵¹ Malcolm Beith, "ArRum with a Modern View", *Newsweek*, 13 mars 2010.

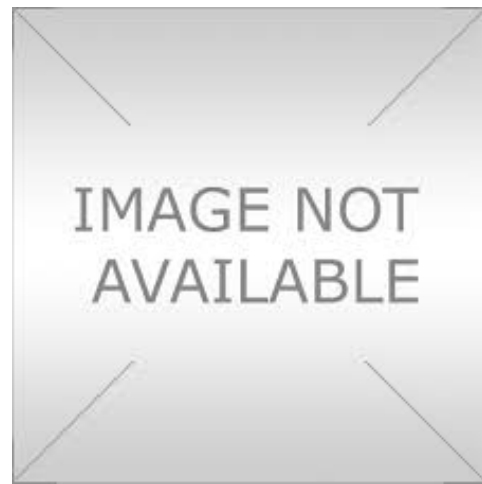
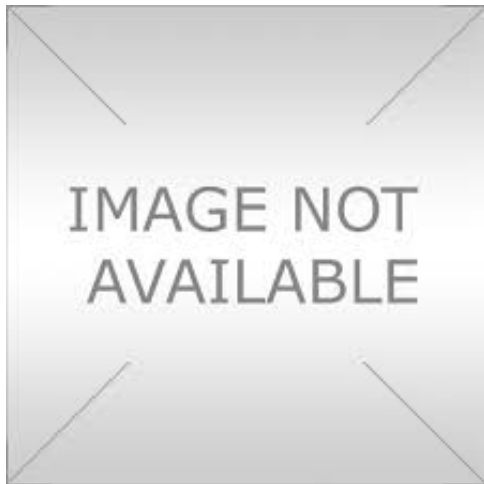
⁶⁵² "I'm British, from a Pakistani background, but my primary identity is Muslim. First generation ethnic communities tend to bring the cultural background and baggage from the country of origin but second and third generation do feel that there is a gap between what their parents do and mainstream western secular culture. A lot of young people are exploring Islam for themselves so that they might use it as a vehicle to reconcile all the strands." Reedah Nijabat, citée dans: Rebecca Allison, "Barrister pioneers new career with social centre for young professional Muslims", *The Guardian*, 18 juin 2002.



Sam Piyasena, *ArRum*, 2002-3.

Une autre série du même photographe s'intéresse plus spécifiquement aux convertis à l'islam. Trois portraits sont reproduits dans le catalogue : deux femmes et un homme, tous de type occidental. Les deux femmes portent le voile. Tous sont photographiés dans des postures très humbles : l'homme et l'une des deux femmes ne regardent pas l'objectif, tandis que la deuxième femme apparaît simplement en reflet dans un miroir à son domicile, dont la simplicité est évoquée par les quelques objets personnels disposés sur la cheminée. La série contraste avec la mosaïque précédente. D'une part, elle met davantage en avant la quête spirituelle que représente la conversion à l'islam et, d'autre part, elle n'exprime pas la même assertivité ni le même sentiment de collectif. Le texte accompagnant ces images dans le catalogue précise en effet que les convertis à l'islam rencontrent souvent l'incompréhension de leurs proches, une

difficulté qui vient s'ajouter aux préjugés auxquels sont confrontés tous les musulmans et qui crée un sentiment d'isolement accru.



“Stefania Marchetti, London.”

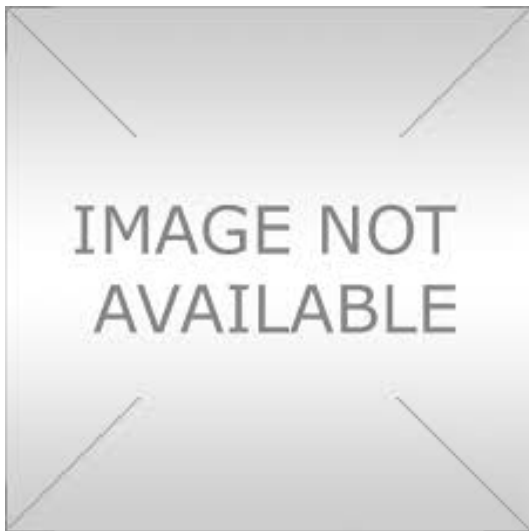
“Aysa Ali, Bedfordshire.”

Sam Piyasena, *ArRum Portraits & Converts to Islam*, 2002

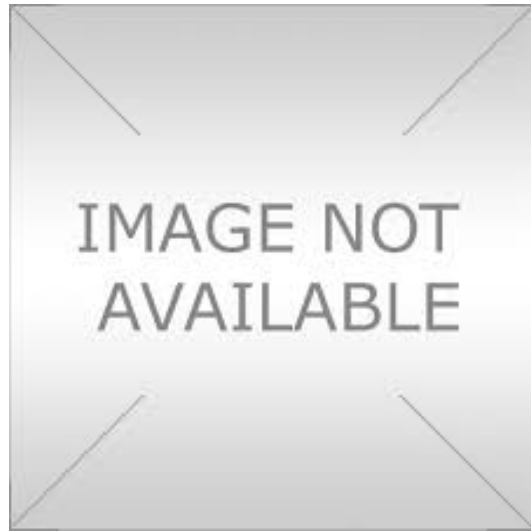
Les musulmans britanniques connaissent donc des expériences très variées et chaque projet de l'exposition *Common Ground* contribue à explorer cette diversité.

Les portraits par Clement Cooper des « *Hijabi Sisters* », filles portant le *hijab*, (ci-après) sont aussi une écriture subtile de cette variété. Ce sont des portraits individuels en noir et blanc de filles d'une même tranche d'âge (entre sept et onze ans) placées précisément au centre du cadre dans des images au format presque carré (50,6 x 40,8 cm). Même si l'on devine que ces portraits ont été réalisés dans des salles de classe, le fond des images reste à chaque fois dans l'ombre tandis que les visages sont éclairés par une lumière naturelle qui fait ressortir la blancheur des foulards. Les choix esthétiques sont rigoureusement reconduits d'une image à l'autre, et les informations contextuelles sont systématiquement exclues, si bien que le spectateur est contraint de se concentrer sur les visages qui fixent paisiblement l'objectif, sur leurs traits, leurs

expressions discrètes, ou sur les variantes des foulards. Ainsi, la série, qui au premier regard pourrait sembler montrer des filles toutes pareilles, révèle des spécificités individuelles, dans un processus lent et subtil, évocateur du processus de révélation photographique sur le papier lors d'un tirage argentique.



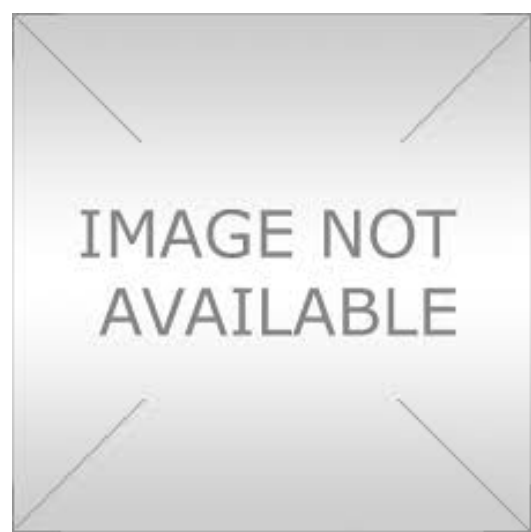
“Mariam Ghaddah, Didsbury Manchester, 7.”



“Aisha Saleem, Chorlton, Manchester, 11”



“Haya Basil Hatahet, Didsbury, Manchester, 9.”



“Henna Jamil, Didsbury, Manchester, 9.”

Clement Cooper, série *Hijabi Sisters*, octobre-novembre 2002

Fondée sur les présupposés du multiculturalisme, l'exposition *Common Ground : Aspects of British Muslim Experience* en comporte donc tous les paradoxes. En mettant en scène la diversité religieuse et culturelle parmi les musulmans de Grande-Bretagne, l'exposition met à mal sa propre démarche de rassembler toutes ces personnes selon un critère religieux unique. Cette contradiction interne est assez bien résumée par la dernière phrase du texte que Yasmin Alibhai-Brown a rédigé pour le catalogue : après avoir présenté les difficultés économiques et sociales qui touchent une bonne partie des musulmans en Grande-Bretagne et les problèmes de discrimination raciale et religieuse, elle conclut : « Quelles que soient les autres causes de peur et de frustration pour les musulmans, qu'ils sachent que la formidable diversité de l'islam en Grande-Bretagne est ce qu'ils ont de plus précieux. Cette exposition tente de rendre une partie de cette diversité et de cette unité⁶⁵³. » On peut même ajouter que la personnalité de Yasmin Alibhai-Brown elle-même incarne cette tension : après avoir participé à la commission Parekh qui publie *The Future of Multi-Ethnic Britain*, elle est une des premières à opérer un revirement avec la publication dès 2000 de son ouvrage intitulé *After Multiculturalism*. En somme, l'exposition *Common Ground: Aspects of British Muslim Experience* est tout à fait représentative du point de bascule situé au milieu des années 2000 où le multiculturalisme est face à ses contradictions.

De la diversité des musulmans en Grande-Bretagne au pluralisme de l'islam dans le monde : enjeux diplomatiques

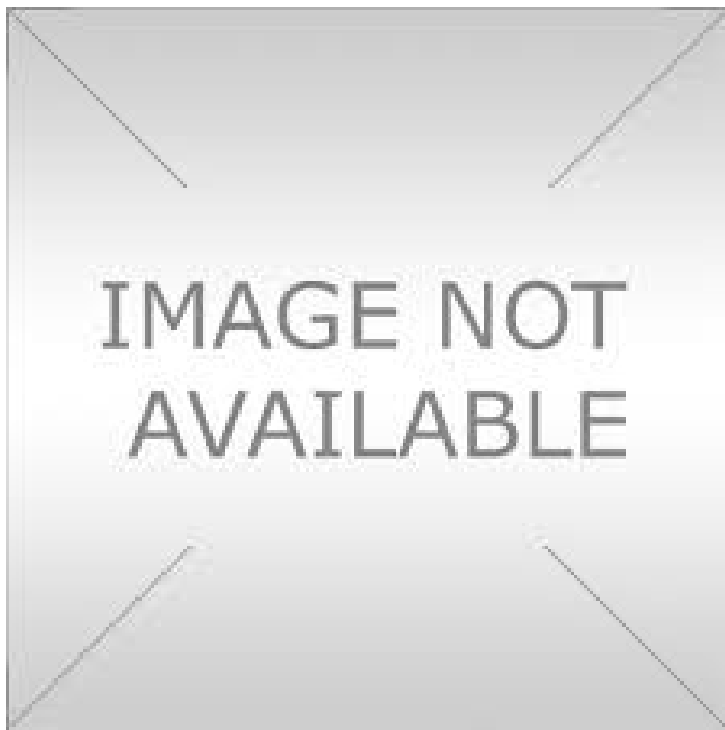
La diversité de l'islam et des musulmans est aussi un enjeu international. L'exposition *Common Ground* et sa tournée mondiale sont le moyen pour le British Council de diffuser une image variée de l'islam dans de nombreux pays. L'adjonction des productions de photographes locaux au noyau initial représentant les musulmans de Grande-Bretagne permet de varier encore les perspectives. Cet aspect est souligné dans une critique de l'exposition parue dans le journal *The Independent* :

Certains des sujets choisis par les photographes seront déjà connus du public arabe, comme les différents portraits des femmes arabes voilées. D'autres, cependant, promettent d'être de véritables découvertes. On peut espérer que les images « de l'hybridité culturelle » — dont celles d'un couple mixte qui pose tendrement l'un à côté de l'autre dans une cité, celles de

⁶⁵³«Whatever else is going on that causes fear and frustration for Muslims, they must know that the wonderful diversity of Islam in Britain is the best thing they have. This exhibition attempts to capture some of that diversity and unity.» Yasmin Alibhai-Brown, Essai introductif à l'exposition, sans titre, in Brett Rogers and Andrea Rose (éds.), *Common Ground*, Op. Cit., non paginé.

femmes sud-asiatiques drapées dans des drapeaux britanniques et dans des saris colorés, ou encore le portrait très cru d'un toxicomane vêtu d'un *shalwar kameez* réalisé par l'artiste Rehan Jamil originaire de l'est de Londres — permettront de présenter au public arabe une vision moins monolithique de l'identité musulmane⁶⁵⁴.

Cette ambition n'est pas aussi explicitement formulée par le British Council, mais elle est bien perceptible dans la tournure que prend le projet à mesure que les années passent et qu'il fait le tour du monde. La présentation de l'exposition *Common Ground* sur le site du British Council montre bien qu'à partir de l'idée initiale d'une représentation des musulmans en Grande-Bretagne et de leur intégration, la portée du projet s'est élargie. L'exposition s'est enrichie de productions d'artistes des pays visités, engageant ainsi un dialogue sur l'identité et sur les aspects plus généraux de l'expérience musulmane dans un monde globalisé. L'exposition est d'ailleurs rebaptisée « *Aspects of Contemporary Muslim Experience in Britain, South East Asia and the Middle East* » à partir de 2005.



Manal Al-Dowayan, “Choice”, série *Pointing to the Future*, Arabie Saoudite, 2005.

⁶⁵⁴ “Some of the subjects chosen by the photographers will already be familiar to Arab audiences, such as the various portraits of veiled Arab women. Others, however, promise to be utterly revelatory. It is hoped that “culturally hybrid” images - which include those of a mixed-race couple standing fondly next to each other in a council flat; Asian women draped in Union Jack flags and colourful saris; as well as East London artist Rehan Jamil's gritty portrait of an Asian heroin addict wearing a *shalwar kameez* - will present a less monolithic version of Muslim identity to Arab viewers.” Arifa Akbar, “Photo exhibition depicting the lives of British Muslim women tours the globe”, *The Independent*, 27 juin 2006.

En faisant boule de neige entre 2003 et 2007, l'exposition agrège donc des représentations d'expériences musulmanes très diverses enregistrées dans le monde entier. Comme le souligne Mark Glazebrook, qui a visité l'exposition au Sharjah Art Museum des Émirats arabes unis,

[t]ous les artistes ne sont pas islamiques mais des expressions comme « l'identité musulmane dans le contexte d'un monde post-moderne globalisé » et « une nouvelle identité "interculturelle" » sont employées dans la préface du catalogue et dans l'avant-propos. On sait que le langage officiel regorge de ce genre de clichés mais, au moins, l'Émirat de Sharjah et le British Council font un effort, même s'il est modeste, pour résoudre la crise évidente dans la relation entre les musulmans et les non musulmans en permettant à des gens de différents pays de se parler en dehors des circuits gouvernementaux. L'art stimule le dialogue et l'analyse⁶⁵⁵.

La juxtaposition de photographies provenant d'aires culturelles différentes permet donc de mettre en regard différentes conceptions de l'islam, de les (re)présenter aux yeux des uns et des autres, promouvant ainsi la conception d'un islam ouvert et dynamique. C'est un moyen parmi d'autres de lutter contre le fondamentalisme qui s'organise désormais à l'échelle internationale et prétend imposer une conception unique de la religion en disqualifiant systématiquement toute autre forme d'islam.

Une telle promotion du pluralisme est un axe majeur de la politique internationale au Moyen-Orient de Jack Straw pendant toute la période où l'exposition *Common Ground* voyage dans le monde. Dès 2004, il a fait lui-même le lien entre la tolérance religieuse qu'il appelle de ses vœux dans les pays du Moyen-Orient et celle qui existe en Grande-Bretagne :

Le pluralisme et la tolérance permettent à la religion de s'épanouir, comme cela a été le cas pour plus de deux millions de musulmans qui pratiquent leur religion aujourd'hui en Grande-Bretagne. Dans ma propre circonscription, il y a 25 mosquées, et j'habite moi-même en face d'une madrasa. Et je suis particulièrement fier du fait que le Foreign Office envoie chaque année une délégation vers les Lieux Saints pour offrir un soutien, une aide consulaire et des traitements médicaux aux 20000 Britanniques musulmans qui font leur

⁶⁵⁵ "Not all the artists are Islamic but phrases such as 'Muslim identity in the context of a post-modern globalised world' and 'a new "intercultural" identity' feature in the catalogue's preface and foreword. The language of officialdom is notorious for its clichés, but both the Emirate of Sharjah and the British Council are at least trying to do something, however modestly, about the evident crisis in relations between Muslims and non-Muslims by getting people of different countries to talk to each other outside the level of government. Art stimulates conversation and analysis." Mark Glazebrook, "Quest for Self", *The Spectator*, 18 février 2006.

pèlerinage du *haji*. C'est un exemple de la proche collaboration que nous avons avec les communautés musulmanes britanniques⁶⁵⁶.

D'après lui, la Grande-Bretagne est bien placée pour montrer le chemin du pluralisme et de la démocratie aux pays du Moyen-Orient en vertu de son histoire et des liens que le multiculturalisme de sa société lui permettent d'entretenir avec le monde entier :

La Grande-Bretagne peut jouer un rôle important. Notre passé impérial a évidemment laissé des susceptibilités tout à fait compréhensibles dans le monde arabe. Mais notre histoire nous a aussi donné un réseau d'amitiés en Afrique du Nord et au Moyen-Orient, et une compréhension de la région. Nous pouvons proposer notre expertise en ce qui concerne l'adaptation à un monde en évolution, par exemple sur les questions d'éducation, de réforme juridique, de participation des femmes, de régulation du marché ou de politique en direction des jeunes⁶⁵⁷.

Un tel lien entre la présence de communautés musulmanes à l'intérieur de la Grande-Bretagne et la politique étrangère du pays est particulièrement perceptible dans l'implication croissante des représentants musulmans britanniques auprès du Foreign Office⁶⁵⁸. Par exemple, le MCB, puis une autre organisation qui lui est affiliée, la Muslim Association of Britain, sont tour à tour impliqués dans des opérations de médiation pour tenter de faire libérer des otages britanniques en Irak en 2004 et 2005. Par ailleurs, des membres du MCB participent aux travaux d'un département des Affaires étrangères du nom de *Engaging with the Islamic World Group* (EIWG), créé en 2003, ce qui est un autre signe de l'implication des représentants musulmans sur la scène diplomatique. Observons les objectifs de l'EIWG entre 2003 et 2006 : l'enjeu est à la fois de « donner l'image d'une Grande-Bretagne moderne, multiculturelle et tolérante⁶⁵⁹ » à l'étranger et de valoriser un islam « *mainstream* » à l'intérieur de la Grande-Bretagne. En 2006, après les attentats de Londres, l'objectif de lutte contre

⁶⁵⁶ "Pluralism and tolerance allow religion to flourish, as they have done for the over 2 million Muslims who practise their religion in Britain today. My own constituency has 25 mosques in it and I live opposite a madrasah. Indeed I am particularly proud of the fact that the Foreign Office every year sends a delegation to the Holy Places to offer support, consular help and medical treatment to the over 20,000 British Muslims performing *Hajj*. It is one example of the close partnership we have with British Muslim communities." Jack Straw, "Launch of the Civility Programme on Middle East Reform", discours au Foreign Policy Centre, 1^{er} mars 2004, [En ligne] <http://fpc.org.uk/articles/242>, Consulté le 25 juillet 2014.

⁶⁵⁷ Britain can play an important role. Our imperial past has left some understandable sensitivities in parts of the Arab world. But our history has also given us a network of friendships across North Africa and the Middle East, and an understanding of the region. We can offer our expertise in adapting to a changing world, for example on educational standards, legal reform, the participation of women, market regulation or youth policy. *Ibid.*

⁶⁵⁸ Voir Vincent Latour, "The securitisation of British multiculturalism" in Romain Garbaye et Pauline Schnapper (éds.) *The Politics of Ethnic Diversity in the British Isles*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 38-57.

⁶⁵⁹ "to project Britain 'as modern, multicultural and tolerant'" Foreign and Commonwealth Office, *Global Opportunities Fund Annual Report 2005-6*, novembre 2006, p. 35.

l'extrémisme est réaffirmé. L'EIWG vise désormais explicitement à « contrer les fondements idéologiques et théologiques du discours terroriste, et à soutenir les voies plus modérées à l'intérieur de l'islam, afin d'éviter la radicalisation, en particulier parmi les jeunes, au Royaume-Uni et à l'étranger⁶⁶⁰. » Il s'agit donc d'une démarche de promotion active de la modération et du pluralisme dans le monde musulman.

Common Ground est donc parfaitement en phase avec cette évolution de la stratégie britannique entre 2003 et 2006, période pendant laquelle l'exposition circule de pays en pays. D'abord, elle désamorce la stigmatisation des musulmans en Grande-Bretagne en montrant leur diversité et leur degré d'intégration dans le pays. Ensuite, elle s'appuie sur une représentation des musulmans britanniques pour améliorer l'image de la Grande-Bretagne dans les pays musulmans. Enfin, elle promeut la diversité de l'islam dans le monde, dans un contexte de montée du fondamentalisme religieux.

⁶⁶⁰ "Counter the ideological and theological underpinnings of the terrorist narrative, and support the voices of moderation within Islam, in order to prevent radicalisation, particularly among the young, in the UK and overseas." Foreign and Commonwealth Office, *Global Opportunities Fund Annual Report 2006-7*, février 2008, p. 37.

Synthèse de la troisième partie

En 2000-2001, l'âge d'or du multiculturalisme prend fin tandis que ses déclinaisons politiques et sociales semblent atteindre leurs limites. Le multiculturalisme est décrié dans le champ politique et médiatique, en particulier dans le sillage des émeutes de l'été 2001 puis des attentats de New York et de Londres. Dans le champ culturel, en revanche, on observe une persistance du multiculturalisme, avec l'arrivée à maturité de projets qui inscrivent durablement la « diversité culturelle » dans le paysage institutionnel. L'Arts Council est au cœur du dispositif avec des programmes tels qu'*Inspire* et *Decibel*. L'ouverture de Rivington Place, nouvelle galerie à Londres financée par des fonds publics, abritant à la fois l'InIVA et l'Association of Black Photographers, en est une autre manifestation.

Les trois objets photographiques étudiés dans cette partie vont à la rencontre des « vies parallèles » dénoncées par les critiques du multiculturalisme et visent des objectifs semblables de démythification des minorités, quoique dans des cadres institutionnels bien différents. Tim Smith produit un ouvrage didactique consacré aux Sud-Asiatiques, passant en revue la diversité de leurs expériences depuis la vague d'immigration des années 1950 et 1960 et leurs différentes pratiques religieuses et culturelles. L'exposition inaugurale de Rivington Place intitulée *London Is The Place For Me*, composée pour moitié de photographies de Dinu Li, confronte aussi le spectateur de façon très directe à la diversité de la population en Grande-Bretagne. Dans ces deux projets, la photographie joue donc pleinement son rôle documentaire en permettant de visualiser la présence d'une grande diversité de minorités dans le pays. L'étude de la nature et du contexte institutionnel de chaque projet permet en outre d'ajouter à cette qualité documentaire une dimension plus politique. On observe que Tim Smith, dans une démarche photojournalistique, privilégie plutôt des moments d'« asianité » exacerbée et n'offre pas de démenti ni de critique des « vies parallèles », en dépit des récentes injonctions gouvernementales en faveur de l'intégration et de la cohésion nationale. L'analyse des images de Dinu Li commandées par l'ABP et exposées à Rivington Place montre qu'elles contribuent non seulement à la visibilité mais aussi à l'affirmation [*empowerment*] des minorités représentées. La diversité est ici présentée comme une richesse et une ouverture. Par extension, la diversité de la

population de Londres et, au-delà, de la Grande-Bretagne est un atout qu'il faut cultiver, grâce à des lieux comme Rivington Place.

Enfin l'exposition *Common Ground* organisée par le British Council est une opération de démythification consacrée spécifiquement aux musulmans, victimes d'une certaine diabolisation depuis les attentats de Londres. L'enjeu est de prouver à la fois l'intégration et la diversité des musulmans en Grande-Bretagne, afin de couper court aux amalgames entre une minorité radicalisée et l'ensemble d'une communauté très diverse. Dans ce dernier exemple, la photographie est au service de l'écriture d'une identité collective par une organisation diplomatique, elle est un outil de *nation branding*.

Dans tous les cas, les photographies sont autant de rencontres avec des sujets issus des minorités, des immigrés ou des personnes « différentes », dont la représentation dans la société britannique oscille le plus souvent entre invisibilité et fantasme. Aller à la rencontre des « vies parallèles » avec un point de vue d'auteur ou en mission commandée par une institution culturelle ou diplomatique, et livrer au public le produit photographique de ces rencontres est une façon de créer des intersections. La rencontre peut parfois déboucher sur un véritable engagement réciproque des photographes et des sujets, comme dans le projet *New Londoners* mené par l'organisation caritative Photovoice. Dans ce cas, la pratique collaborative est sans doute la forme la plus poussée de l'*empowerment* déjà mentionné, puisqu'elle donne au réfugié le pouvoir de se représenter lui-même.

Dans une période de panique identitaire, la photographie apporte donc des réponses selon au moins trois modes, que l'on peut rapprocher des trois définitions possibles du multiculturalisme. Premièrement, par son caractère documentaire, la photographie se positionne comme un moyen privilégié d'enquête sur la diversité de la société : réaliste et factuelle, elle se présente comme un enregistrement de la façon dont vivent et se côtoient les uns et les autres. Elle permet ainsi de dépassionner les débats, autrement dit, d'apaiser la panique. Deuxièmement, la dimension artistique de la photographie génère en même temps une multiplicité de visions et de lectures qui sied bien à la démonstration du potentiel créatif de la diversité culturelle. Le versant idéologique du multiculturalisme peut donc s'entrevoir dans les interstices et les ambiguïtés du message photographique. En effet, recevoir une représentation photographique et toutes les questions qu'elle pose, c'est déjà pour le spectateur se

placer dans une disposition d'ouverture et d'écoute qui peut être transférable à la vie en société. La photographie permet donc l'écriture du multiculturalisme comme un projet de « vivre ensemble » qui tire sa richesse de la diversité ethnique et des multiples négociations qu'elle génère. Troisièmement, les modes d'institutionnalisation et les usages de la photographie constituent aussi des réponses dans une période de crise. La construction d'une archive collective de la ville de Bradford qui inclut les minorités puis le reportage photojournalistique sur un groupe particulier, l'ouverture d'un lieu dédié aux photographes et artistes « différents », ou encore des projets participatifs destinés aux nouveaux immigrants, et enfin les usages diplomatiques de la photographie inscrivent tous la diversité dans le paysage institutionnel. La photographie est donc partie prenante de dispositifs de soutien actif à la diversité ethnique, culturelle et religieuse, c'est-à-dire du versant politique du multiculturalisme.

À la fin des années 2000, la panique retombe quelque peu mais les critiques du multiculturalisme se poursuivent. Nous allons voir que d'autres réponses photographiques s'organisent pour tenter de dépasser l'ethnisation de la société sur laquelle repose le multiculturalisme et de rechercher de nouvelles formes de cohésion.

Quatrième partie

À LA RECHERCHE DE DE NOUVELLES FORMES DE COHÉSION À L'ÈRE DU POST-MULTICULTURALISME 2008 - 2010

À partir du tournant de 2001, qui marque la fin de l'âge d'or du multiculturalisme, les cercles politiques et intellectuels se sont efforcés de penser « l'après-multiculturalisme », même si, nous l'avons vu, certaines politiques multiculturalistes sont maintenues pendant toute la décennie. Comme l'a fait remarquer Tariq Modood, on ne compte plus, surtout après 2005, les débats⁶⁶¹ où l'on s'interroge sur la fin du multiculturalisme et sur ses suites, débats auxquels l'universitaire participe d'ailleurs sans relâche pour prendre « la défense du multiculturalisme⁶⁶² ». Ces débats ne se restreignent pas à la Grande-Bretagne. L'Allemagne et les Pays-Bas connaissent un moment semblable de remise en question. D'après Steven Vertovec, qui tente de dégager les raisons de ce qu'il appelle « un retour de bâton contre le multiculturalisme⁶⁶³ », les conditions des migrations internationales ont changé et, avec elles, les contextes dans lesquels avaient été élaborées les politiques multiculturalistes en Europe. Ces nouvelles circonstances conduisent à envisager un « post-multiculturalisme⁶⁶⁴ ». » D'après lui, la Grande-Bretagne est bien placée pour montrer l'exemple car elle est particulièrement confrontée à une nouvelle « super-diversité » qui semble rendre les politiques multiculturalistes traditionnelles obsolètes. Quelles sont donc les propositions qui sont formulées dans le pays à la fin des années 2000 et sur quels pré-supposés ?

Les propositions qui tentent de dépasser le multiculturalisme se fondent sur l'analyse assez généralement partagée, si ce n'est de son échec, d'un certain effet clivant et contre-productif. En valorisant la diversité et les différences entre communautés, le multiculturalisme tend à diviser la société et échoue à produire un sens du collectif au-delà des différences. La « communauté de communautés », concept-clé du rapport Parekh, ne fait pas assez corps dans la société britannique, concluent beaucoup d'observateurs parmi lesquels Trevor Phillips, Yasmin Alibhai-Brown, David Goodhart, que nous avons déjà évoqués, ou encore Martin Wolf⁶⁶⁵. À partir de là, tandis que la droite traditionnelle prône simplement un retour à une supposée identité

⁶⁶¹ Par exemple, "Multiculturalism at its limits?" avec Kenan Malik, Samuel Abraham et Fero Sebej, organisé par *Eurozine*, Bratislava, 30 septembre 2010, [En ligne] <http://www.eurozine.com/articles/2011-01-18-debate-en.html>, consulté le 30 juin 2014.

⁶⁶² Tariq Modood, "A Defence of Multiculturalism", *Soundings: A Journal of Politics and Culture*, 2005, pp. 62-71 et *Multiculturalism: a Civic Idea*, Londres : Polity, 2007.

⁶⁶³ Steven Vertovec et S. Wessendorf (éds.), *The Multiculturalism Backlash : European discourses, Policies and Practices*, Londres :Routledge, 2010.

⁶⁶⁴ Steven Vertovec, "Towards Post-Multiculturalism? Changing Communities, Conditions and Contexts of Diversity", *International Social Science Journal*, Volume 61, n° 199, mars 2010, pp. 83-95.

⁶⁶⁵ Nous avons déjà évoqué Trevor Phillips, Yasmin Alibhai-Brown, David Goodhart. Voir aussi Martin Wolf, "When multiculturalism is a nonsense", *The Financial Times*, 30 août 2005.

britannique antérieure au multiculturalisme⁶⁶⁶, les propositions émanant du centre gauche, consistent le plus souvent à faire émerger cette communauté supérieure qui manque à l'appel. La Grande-Bretagne, comme d'autres pays en Europe, se retrouve donc « au défi de trouver des modèles post-multiculturalistes qui, d'une manière ou d'une autre, concilient les priorités de la gauche (« célébrer » la diversité, développer le capital social, réduire les inégalités socio-économiques) et celles de la droite (promouvoir l'identité nationale, marginaliser ou éliminer les autres valeurs, limiter l'immigration perçue comme un processus qui divise nécessairement la société⁶⁶⁷) ».

Dans cette perspective, les propositions qui émergent et que nous allons étudier dans cette dernière partie, tentent non pas de critiquer la diversité ni de nier les aspects ethniques, culturels ou religieux des identités, mais cherchent à les faire passer au second plan pour promouvoir à la place une méta-identité, qui transcende les différences. Pendant la fin des années 2000, et encore aujourd'hui, la définition de cette méta-identité est un enjeu politique majeur, et la photographie ne manque pas d'apporter sa contribution.

⁶⁶⁶ Voir par exemple Ed West, *The Diversity Illusion*, Londres : Gibson Square, 2014.

⁶⁶⁷ “challenged by a search for post-multiculturalist models that somehow fuse agendas of the left (“celebrating” diversity, fostering social capital, reducing socioeconomic inequality) and the right (promoting national identity, marginalising or eliminating competing values, limiting new immigration as a presumed inherently divisive process).” Steve Vertovec, *Ibid.* p. 91.

Chapitre 13

La piste de la britannicité renouvelée

1. La tentative de rénovation de l'identité britannique par Gordon Brown

La première méta-identité mobilisée au secours du multiculturalisme est l'identité britannique. Dès 2000, Yasmin Alibhai-Brown, membre de la commission Parekh, avait publié *After Multiculturalism* où elle suggère qu'une identité britannique renouvelée pourrait être le ciment qui manque à la société multiculturelle : « Nous devons concentrer notre énergie sur les liens qui nous unissent et l'utiliser pour créer une nouvelle identité britannique. [...] Une fois que le multiculturalisme sera enterré, nous pourrons nous concentrer sur l'élaboration d'une identité britannique diverse et forte au lieu de nous retrancher dans des tribus de plus en plus petites⁶⁶⁸. » Le multiculturalisme a abusivement été considéré comme un simple « pacte de non-ingérence⁶⁶⁹ », c'est-à-dire qu'il a été défini par défaut, au lieu de mettre en avant des valeurs communes. Alibhai-Brown opère ici une sorte de retour à la forme d'intégrationnisme libéral défini dès 1966 par le ministre de l'Intérieur travailliste Roy Jenkins. En rupture avec le modèle assimilationniste des décennies précédentes, il reconnaissait la « diversité culturelle dans une atmosphère de tolérance mutuelle⁶⁷⁰ », mais la soumettait au respect de principes et de valeurs comme la liberté, la liberté d'expression, les droits des femmes, la démocratie parlementaire et le sécularisme. Alibhai-Brown se démarque en cela du rapport Parekh, dans lequel étaient émises des réserves sur la capacité de la simple étiquette « britannique » à rassembler tous les citoyens. Si la britannicité est redéfinie, elle peut, au contraire, tout à fait remplir cette fonction dans l'après-multiculturalisme.

⁶⁶⁸ “We need to concentrate our energies on the ties that bind us and use this to create a new British identity. [...] Once multiculturalism has been laid to rest, we can concentrate on developing a strong, diverse British identity rather than retreating into ever-smaller tribes.” Yasmin Alibhai-Brown, “Why multiculturalism has failed”, *The Telegraph*, 23 mai 2000.

⁶⁶⁹ Yasmin Alibhai-Brown, “A Society of Values, not a non-interference pact”, *After Multiculturalism*, Londres : The Foreign Policy Center, 2000.

⁶⁷⁰ “cultural diversity in an atmosphere of mutual tolerance”, Roy Jenkins, discours devant le National Committee for the Commonwealth Immigrants, 1966.

C'est en apparence ce que tente de mettre en œuvre Gordon Brown à partir des années 2005-2006, c'est-à-dire au moment où la panique identitaire est à son comble. Il se fait le « chantre de la britannicité⁶⁷¹ » en de multiples occasions, à la fois par conviction personnelle, par nécessité, peut-être, de rassurer le public sur la loyauté envers le Royaume-Uni des Écossais présents en force au gouvernement, ou encore, par une volonté stratégique d'imprimer sa marque à la fin de la période blairiste. « Pour Brown, la problématique de l'identité britannique constitue la question politique centrale, celle qui fait le lien entre tous les enjeux actuels, qu'ils soient institutionnels, économiques, culturels ou diplomatiques⁶⁷². » Gordon Brown définit la britannicité comme une « alchimie originale » entre un ensemble de valeurs fondatrices qu'il considère comme le caractère ou le « génie » britannique — la tolérance, l'ouverture, l'inventivité et l'esprit d'entreprise — et une longue histoire institutionnelle et culturelle. Cette alchimie est la source, d'après lui, d'un « patriotisme moderne et profondément pragmatique⁶⁷³ ».

Ce patriotisme britannique doit pouvoir s'exprimer à travers un certain nombre de symboles et, d'après Gordon Brown, ceux-là font défaut dans le pays. Début 2006, il se demande « quel est l'équivalent [au Royaume-Uni] du symbolisme national du drapeau qu'on voit dans chaque jardin aux États-Unis⁶⁷⁴ ». Il propose que les Britanniques se réapproprient l'Union Jack, trop souvent associé à l'extrême droite. La question du drapeau devient même un thème de la précampagne qui oppose les futurs adversaires Gordon Brown et David Cameron. Le nouveau dirigeant du parti conservateur rétorque avec un « *We don't do flags on the front lawn*⁶⁷⁵. » [Cela ne se fait pas chez nous de planter un drapeau dans son jardin. ».]. À son arrivée au poste de Premier ministre en 2007, Gordon Brown persiste et signe en faisant adopter une modification du protocole qui n'autorisait les bâtiments publics à hisser l'Union Jack que dix-huit jours par an. Les bâtiments publics sont désormais encouragés à arborer le drapeau quotidiennement et le 10 *Downing Street* et les ministères principaux changent donc leurs pratiques.

⁶⁷¹ Tom Nairn, *Brown the Bard of Britishness*, Cardiff :Institute of Welsh Affairs, octobre 2006.

⁶⁷² Gilles Leydier, « Gordon Brown, chantre de la britannicité », *Observatoire de la société britannique*, n° 5, 2008, [En ligne], <http://osb.revues.org/700>

⁶⁷³ «a modern and profoundly practical patriotism», Gordon Brown, *Donald Dewar Memorial Lecture*, octobre 2006, cité par Gilles Leydier, *Ibid*.

⁶⁷⁴ «And what is our equivalent of the national symbolism of a flag in the United States in every garden?», Gordon Brown, «Who do we want to be? The future of Britishness», discours à la Fabian Society, 14 janvier 2006.

⁶⁷⁵ Tania Branigan, «Cameron scorns Brown's 'fly the flag' call to Britons», 27 janvier 2006.

Pour de nombreux critiques, intellectuels et journalistes, l'alchimie rêvée par Gordon Brown ne prend pas⁶⁷⁶. Ils estiment que les références au supposé caractère britannique relèvent d'un essentialisme daté et critiquable. Par ailleurs, comme le soulignera plus tard le commentateur David Goodhart dans *The British Dream*, « les principes fondateurs — la liberté, la tolérance, l'égalité de traitement, la justice — sont des valeurs communes à toutes les démocraties libérales. Elles ne sont pas des valeurs politiques nationales, même si la Grande-Bretagne a bien été pionnière pour certaines d'entre elles⁶⁷⁷ ». Elles peinent donc à s'imposer comme des emblèmes de la britannicité. En outre, les références à l'histoire dont est fêré Gordon Brown sont forcément sélectives afin de coller au grand récit de la britannicité qu'il déploie. Il n'échappe pas à l'écueil d'une certaine téléologie souvent critiquée chez les historiens nationalistes. Surtout, cette vision ne permet pas l'adhésion d'un grand nombre de citoyens britanniques, comme les Gallois par exemple, ou les descendants de l'immigration postcoloniale. Ainsi malgré l'énergie et l'enthousiasme que met Gordon Brown à redéfinir l'identité nationale dans un moment où tous s'accordent pour dire qu'elle est en crise, sa proposition peine à convaincre. Elle fait figure d'une restauration de l'identité britannique plutôt que d'une rénovation véritable. La « britannicité » proposée par Gordon Brown apparaît donc comme un concept trop insaisissable, car il fait appel à des valeurs abstraites plus qu'à des pratiques, et puise dans un héritage historique trop peu inclusif et parfois dépassé.

La photographie est d'ailleurs bien en peine de représenter cette britannicité. Au plus haut du regain d'intérêt pour le concept, il n'apparaît pas que les photographes engagent un dialogue particulier avec la britannicité. Nous ne voyons pas d'exemple d'une telle thématique dans les œuvres de notre corpus, ni, plus généralement, dans les productions photographiques dont nous avons connaissance. En revanche, une initiative institutionnelle semble s'orienter dans cette direction, c'est l'exposition *How We Are: Photographing Britain from the 1840s to the Present* organisée à la Tate Britain.

⁶⁷⁶ Tom Nairn est le plus critique. Voir Tom Nairn, *Brown the Bard of Britishness*, Op. Cit.

Voir aussi le débat « *Britain Rediscovered* » organisé par David Goodhart et le magazine *Prospect* qui rassemble un riche panel d'intervenants autour de Gordon Brown dont Billy Bragg, Linda Colley, Neal Ascherson, Eric Kaufmann, Kenan Malik, David Lammy, et Tariq Modood, 17 avril 2005, [en ligne] <http://www.prospectmagazine.co.uk/features/british-national-identity-debate>. Les quatre derniers mentionnés sont les plus sceptiques sur le renouveau de la britannicité tel que Gordon Brown le présente.

⁶⁷⁷ "the underlying principles – liberty, tolerance, equal treatment, fairness and so on – are common throughout the liberal democracies. They are not *national* political values, even if Britain did pioneer some of them." David Goodhart, *The British Dream, Successes and Failures of Postwar Immigration*, Londres : Atlantic Books, 2013, p. 287.

2. L'exposition *How We Are: Photographing Britain*⁶⁷⁸ : la britannicité par la photographie

De l'historiographie de la photographie à la britannicité

La recherche de la britannicité est au cœur de la démarche de l'exposition *How We Are*⁶⁷⁹, d'après ses organisatrices Val Williams et Susan Bright, bien que ce ne soit pas le cahier des charges prévu au départ par la Tate Britain. Le projet envisageait initialement de produire un panorama de la photographie en Grande-Bretagne depuis ses débuts. Le musée ferait ainsi amende honorable pour un siècle de négligence et de mépris envers le médium et marquerait ainsi de façon retentissante l'infléchissement de sa politique d'acquisition. En effet, la photographie était jusqu'alors conservée dans une dizaine de collections éparses en Grande-Bretagne, dont le Victoria and Albert Museum et le National Media Museum de Bradford, mais elle était peu prise en considération par la Tate Gallery, sauf dans le cas d'artistes intégrant la photographie à leurs œuvres. En 2003, la Tate Modern a ouvert la voie de la reconnaissance avec l'exposition *Cruel and Tender* consacrée au réalisme en photographie⁶⁸⁰. En 2007, la Tate Gallery ne dispose pas encore d'un département de photographie ni d'un conservateur spécialisé. Il faudra attendre 2010 avec la nomination de Simon Baker. Néanmoins, avec l'exposition *How We Are*, le musée prend l'initiative très symbolique de s'emparer de l'histoire de la photographie britannique, de la réécrire ou peut-être tout simplement de commencer à l'écrire.

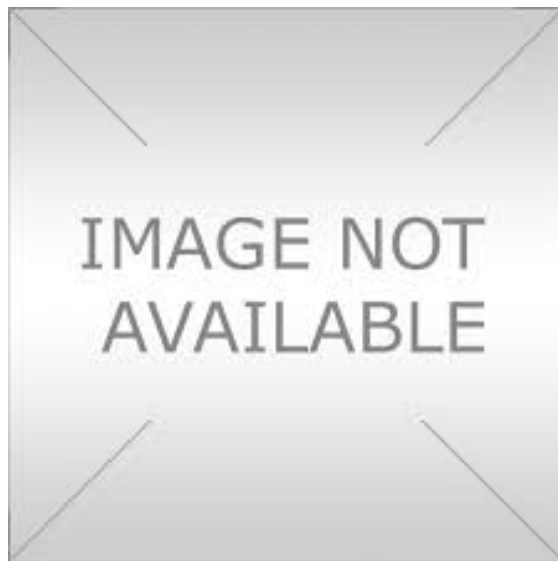
Cette nouvelle histoire doit pallier certains oublis ou exclusions criantes dans les rares présentations antérieures. Les femmes photographes et les photographes des minorités, en particulier, doivent trouver leur place, ainsi que certains genres ou pratiques photographiques considérés jusqu'ici comme peu nobles. Le photojournalisme fait donc son entrée au musée, mais aussi la photographie amateur et la photographie de mode. Sont également incluses dans l'exposition certaines utilisations de la

⁶⁷⁸ Exposition *How We Are: Photographing Britain from the 1840s to the Present*, Tate Britain, Londres, 22 mai - 2 septembre 2007. Voir la fiche et la planche-contact en annexe pp. 468-69. Catalogue : Val Williams et Susan Bright, *How We Are: Photographing Britain from the 1840s to the Present*, Londres : Tate Britain, 2007.

⁶⁷⁹ Le titre de l'exposition est emprunté à un ouvrage du photographe Euan Duff, publié en 1971 avec une introduction de John Berger. Euan Duff, *How We Are*, Londres : Allen Lane, 1971.

⁶⁸⁰ *Cruel and Tender, the Real in The Twentieth-Century Photograph*, Tate Modern, Londres, 5 juin – 7 septembre 2003.

photographie en psychothérapie ou en surveillance policière. On découvre par exemple une planche inédite de clichés des suffragettes pris par le Criminal Record Office en 1914 et distribuée aux agents de la National Gallery afin d'empêcher de nouvelles lacérations de tableaux, comme celle à laquelle s'était livrée Mary Richardson. L'image retenue pour la couverture du catalogue de l'exposition *How We Are* incarne cette intention de révision de l'historiographie de la photographie puisqu'il s'agit d'une photographie de mode de Jason Evans qui reprend les codes du dandysme anglais avec un modèle noir⁶⁸¹.



**Jason Evans, "Strictly", 1991,
en couverture du catalogue de *How We Are*.**

La tâche historiographique définie au départ est donc immense et les commissaires Susan Bright et Val Williams choisies par la Tate Britain optent vite pour un angle plus restreint, afin d'échapper aux limites d'une approche exclusivement chronologique et technique. Voici comment Val Williams présente sa méthode de travail sur *How We Are* :

⁶⁸¹ Jason Evans, *Strictly*, 1991, photographie publiée dans le magazine de mode *i-D*, voir David Company (éd.), *Art and Photography*, Londres : Phaidon, 2003, p. 129.

How We Are a été la première grande exposition de photographie de la Tate Britain. Elle a cherché à produire une structure, une problématique et un discours sur le développement historique de la photographie de 1840 à nos jours. Le travail de recherche a commencé par un recensement exhaustif des expositions précédentes sur la photographie britannique et des choix curatoriaux qu'ils représentent. Nous avons consulté un grand nombre d'archives différentes pour dresser une liste d'images possibles et, ce faisant, nous avons découvert beaucoup de photographies qui n'avaient jamais été exposées ou publiées auparavant. C'était le cas de photos amateur, de photos de famille et de photos sur et par les minorités. Nous avons aussi exploité des essais et articles sur l'histoire de la photographie britannique publiés dans des livres et des revues afin de mesurer comment les histoires précédentes avaient été construites. C'est à partir de là que la problématique centrale de *How We Are* a émergé, à savoir, une exploration et une représentation de la britannicité de la photographie britannique, de l'intensité avec laquelle elle reflète les gens, la politique et le pays⁶⁸².

Sur le site de la Tate Britain, la page de présentation de l'exposition affiche la même ambition d'une recherche de la britannicité inscrite dans l'histoire des usages et des œuvres photographiques en Grande-Bretagne. « *How We Are* révèle une nation, constituée par l'intermédiaire de la vision du photographe et de l'objectif de l'appareil photo⁶⁸³. » Enfin, dans une interview donnée au *Daily Telegraph* au moment de l'inauguration de l'exposition, la commissaire Val Williams tranche : « Ce n'est pas une histoire de la photographie. Il est question de britannicité plutôt que de photographie. Il est essentiellement question de notre façon de voir cet endroit vraiment étrange où nous vivons⁶⁸⁴. »

La question de l'identité nationale et de la britannicité s'est donc imposée progressivement comme l'angle d'écriture ou la problématique de cette histoire de la photographie présentée par la Tate Britain. Toute l'exposition repose sur une dialectique

⁶⁸² “‘How We Are’ was the first major photography exhibition to be held at Tate Britain. It set out to provide a structure, rationale and argument for the historical development of British photography from c.1840 to the present. The research began with a comprehensive survey of previous exhibitions of British photography and the curatorial stances they represent. A large number of different archives were visited to draw up a long-list of possible images and in the process a large number of photographs which had not been exhibited/published before were located. These included vernacular photographs, family photographs and photographs of and by minority communities. Histories of British photography in books and journals were also accessed in order to assess how previous histories had been constructed. Out of this, the core rationale of the ‘How We Are’ emerged, that is, an investigation and representation of the Britishness of British photography, its intense reflection of the people, the politics and the land.” Val Williams, *Research Outcomes*, UAL Online Repository, <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/1663/>, Consulté le 1^{er} juillet 2014.

⁶⁸³ “*How We Are: Photographing Britain* reveals a nation mediated through the photographer’s vision and the camera’s lens.” Sans auteur, page consacrée à l'exposition *How We Are*, sur le site de la Tate Britain, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/how-we-are-photographing-britain>, consulté le 1^{er} juillet 2014.

⁶⁸⁴ “This is not a history of photography. [...] It’s about Britishness rather than photography. It’s all about how we see this really strange place in which we live.” Val Williams, citée dans Benjamin Secher, “Three great obsessives of British photography”, *The Daily Telegraph*, 19 mai 2007.

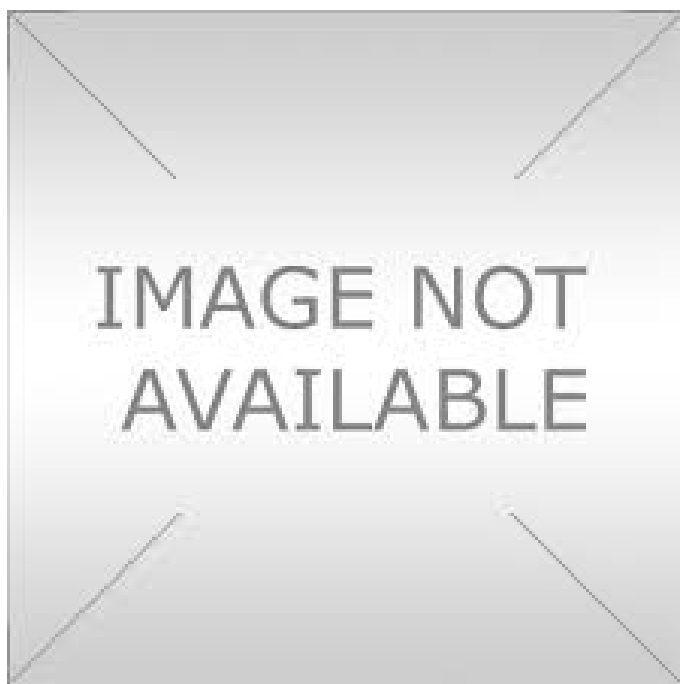
entre, d'une part, l'histoire et les techniques du médium et, d'autre part, la thématique nationale. Cette dualité est perceptible dans l'accrochage à la Tate Britain et dans les chapitres du catalogue de l'exposition. En effet, le déroulement est clairement chronologique avec six périodes, mais, comme l'indiquent les intitulés retenus pour les différentes périodes, il répond à la fois à des critères de genre ou d'usage photographique et à des critères culturels. Ainsi, pour la période de 1918 à 1945, le titre est « *New Freedoms in Photography* », tandis que pour celle de 1945 à 1969, on a « *The New Britain* », puis pour les années 1970 et 1980, « *The Urge to Document* ». De même, à propos du passage au documentaire en couleur par une nouvelle génération de photographes comme Martin Parr, Paul Graham, Tom Wood ou Paul Reas, les commissaires font ce commentaire : « Les photographes étaient intéressés par une nouvelle forme de britannicité, qu'ils caricaturaient vivement et sévèrement, avec des couleurs vives⁶⁸⁵. »

La notion de britannicité est donc employée comme fil rouge d'un récit sur l'histoire de la photographie en Grande-Bretagne. En cela, la Tate Britain, musée national, remplit sa mission de mise en valeur d'un patrimoine photographique collectif ; mais ne répond-elle pas en même temps aux préoccupations politiques du moment, au risque parfois de projeter l'obsession contemporaine de l'identité sur des œuvres ou des périodes où elle faisait peu question ? On lit par exemple dans la présentation de l'exposition, en ligne sur le site de la Tate Britain, que la recherche ou l'écriture de l'identité britannique est perceptible dans beaucoup de productions depuis les débuts de la photographie : « Depuis l'invention du médium à la fin des années 1830, les photographes qui travaillent en Grande-Bretagne ont célébré et cherché à comprendre une conception de l'identité britannique en évolution permanente⁶⁸⁶. » Or cela ne semble pas être le cas de beaucoup de photos présentées dans l'exposition. Les images des années 1930 par exemple, de Madame Yevonde, Peter Rose Pullham, Helen Muspratt ou John Havinden, manifestent moins une recherche de la britannicité qu'une recherche esthétique. La thématique de l'identité nationale n'est donc pas toujours

⁶⁸⁵ "Photographers were interested in a new kind of Britishness, which they caricatured vividly, and critically, in bright colour." Val Williams et Susan Bright, *How We Are: Photographing Britain from the 1840s to the Present*, Op. Cit., p. 139.

⁶⁸⁶ "Since the invention of the medium in the 1830s, photographers working in Britain have celebrated, and grappled with, a constantly shifting notion of British identity." Sans auteur, page consacrée à l'exposition *How We Are*, sur le site de la Tate Britain, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/how-we-are-photographing-britain>, consulté le 1^{er} juillet 2014.

pertinente. Envisager toutes les productions photographiques sous cet angle pose un problème d'historicisation sur une période aussi vaste que 1840 à nos jours.



**Un parcours labyrinthique de plus de 500 photographies à la Tate Britain.
Document de travail de Val Williams, commissaire de l'exposition.
*The Val Williams Archive, Birmingham Central Library.***

Sans aucun doute, la masse et la diversité des images présentées par la Tate Britain offrent un panorama inédit et très complet des genres et des pratiques photographiques en Grande-Bretagne depuis 1840. Du point de vue de l'histoire de la photographie, l'exposition remplit donc son cahier des charges initial, même si l'on peut toujours signaler une préférence pour la photographie urbaine et sociale⁶⁸⁷, motivée sans doute par la volonté des organisatrices de mettre au jour un certain caractère britannique. Peut-on dire pour autant qu'émerge une idée de britannicité, même diffuse, au fil de cette histoire des usages photographiques ? Le visiteur retire-t-il de l'ensemble des images présentées une notion plus précise de l'identité britannique ? Les commissaires indiquent avoir choisi l'angle de la britannicité devant l'ampleur du projet, voire l'impossibilité de produire une histoire exhaustive de la photographie. Mais se sont-elles vraiment facilité la tâche en mobilisant cette notion de britannicité ?

⁶⁸⁷ Laura Cumming, "It's the national family album... and we're all in it", *The Observer*, 27 mai 2007.

La britannicité, une problématique contestée

Une étude de la réception de l'exposition, à travers les critiques parues dans la presse, montre que le public est assez partagé quant à cette notion de britannicité. Le journal *The Guardian* s'est entretenu avec quelques personnalités pour recueillir leurs impressions sur l'exposition *How We Are*. L'écrivaine Beryl Bainbridge, par exemple, exclut d'emblée la question de la britannicité. « L'idée de britannicité ne m'a pas sauté aux yeux en regardant ces photos. Les images récentes en couleur montrent la vie britannique, je suppose, mais ce n'est pas une idée qui m'intéresse. Je préfère penser à la Grande-Bretagne de mon enfance⁶⁸⁸. »

D'autres critiques s'interrogent sur la démarche de *How We Are*. Dans le *Daily Telegraph*, Benjamin Secher conclut que le caractère national s'exprime dans les détails et dans l'ordinaire représenté dans de nombreuses photos : « *How We Are* choisit une échelle humaine plutôt qu'historique, en se concentrant sur les petites choses et les interstices. Mais c'est dans ces petits moments de relâche — les moments où le sourire figé retombe — que nous trahissons qui nous sommes vraiment, et que la photographie, médium prétendument superficiel, parvient, on ne sait comment, à se glisser sous la peau de la nation⁶⁸⁹. »

À l'inverse, la critique de Julian Baggini dans le *New Statesman* note un déficit d'ordinaire dans l'exposition et une forme de misanthropie dans beaucoup des images qui tentent de s'intéresser à ce sujet. « Les images montrent un mépris à peine voilé pour la vie des gens ordinaires⁶⁹⁰. » La vie des plus pauvres est parfois représentée, mais la masse de la classe moyenne est souvent oubliée, ou fait l'objet d'un regard très négatif. « Les images qui montreraient vraiment les priorités et les valeurs de la Grande-Bretagne sont tout simplement trop banales pour trouver leur place dans une exposition d'art. Il n'y a pas de supporters de foot ici, ni de fêtes de quartier pour le jubilé de la reine, de *booze cruises*, de mariages ou de festivaliers de Glastonbury couverts de boue,

⁶⁸⁸ «The idea of Britishness didn't loom out at me from these photos. The modern-day colour ones show British life, I suppose, but I'm not interested in that idea. I prefer to think of the Britain from my childhood.» Beryl Bainbridge dans «The view from here», *The Observer*, 29 avril 2007.

⁶⁸⁹ «*How We Are* opts for a scale that is human rather than historic, focusing on the little things and the spaces in between. But it is in these small, off-duty moments - the moments when the fixed smile falters - that we betray who we really are, and the supposedly superficial medium of photography somehow gets beneath the nation's skin.» Benjamin Secher, «Three great obsessives of British photography.», *Op. Cit.*

⁶⁹⁰ «the images show a thinly veiled contempt for the lives of ordinary people.» Julian Baggini, «Britain through the lens.» *The New Statesman*, 22 mai 2007.

pas de photos de classes⁶⁹¹. » En somme, d'après Julian Baggini, les photos exposées par la Tate ne donnent qu'une représentation partielle et partiale de la Grande-Bretagne, elles ne sont que la vision des photographes et ne devraient pas prétendre offrir autre chose.

Ce que montre surtout cette exposition, semble-t-il, c'est à quel point certaines sections de la société sont devenues fascinées par ce que signifie « être britannique ». Pourtant les réponses offertes ici ne nous disent pas vraiment « comment nous sommes » — ce sont des constructions, qui mettent en image les espoirs et les craintes des photographes sur notre condition du moment. Si la Tate s'était contentée de nous donner un panorama sans précédent de la photographie britannique, cela aurait sans doute suffi, mais l'insistance avec laquelle on nous dit que ces images « révèlent quelque chose » les enferme dans un rôle journalistique dans lequel elles ne sont pas à l'aise⁶⁹².

Ce qu'exprime ici Julian Baggini n'est donc pas seulement un désaccord sur le choix des images, mais sur la démarche et la problématique identitaire accolée à *How We Are*.

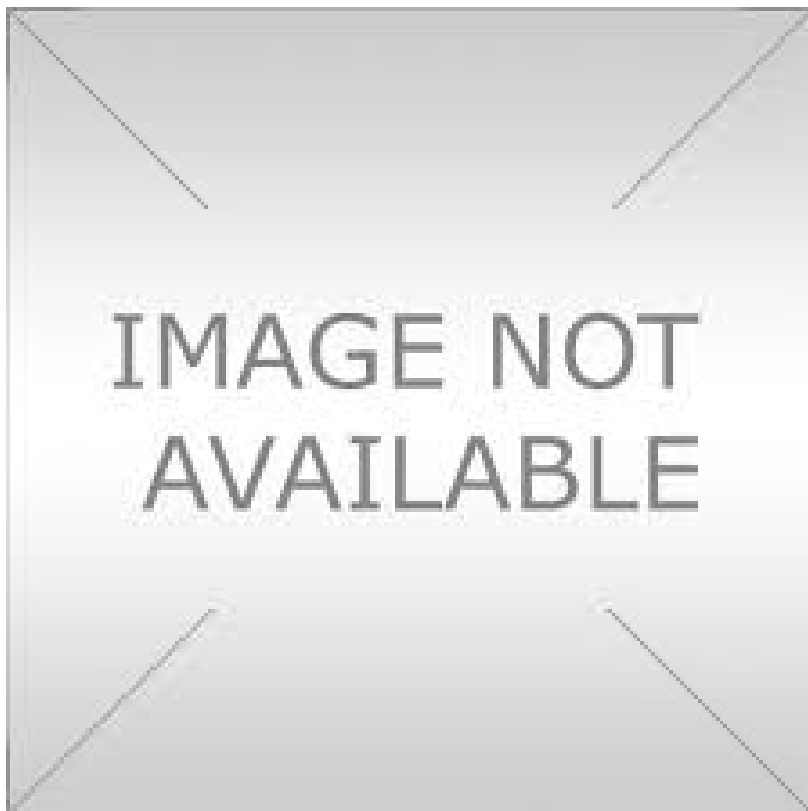
Enfin, Richard Howells, rare universitaire à publier une recension de l'exposition *How We Are*, considère que l'entreprise échoue totalement à s'emparer de la notion de britannicité. Les textes dans le catalogue et les dépliants distribués aux visiteurs restent trop vagues et n'apportent aucune définition spécifique ni de la britannicité ni de l'idée même d'identité nationale.

Il n'y avait en fait pas d'idée globale de « qui nous sommes ». Si cela avait été la thèse explicite et étayée de l'exposition, j'aurais applaudi, mais il n'y avait pas d'argumentation et pas de conclusion visible. Même une idée avec laquelle on aurait pu être en désaccord eût été stimulante. Tout au mieux peut-on dire que les organisateurs s'étaient fixé une tâche impossible. Leur tentative d'utiliser les photographies pour « nous donner une idée de nous-mêmes et de notre sentiment d'identité nationale » était une ambition louable, mais il y a fort à craindre que les visiteurs qui ont descendu l'escalier néo-classique de la Tate Britain pour rentrer chez eux après l'exposition n'aient pas été pas beaucoup plus avancés sur la question⁶⁹³.

⁶⁹¹ “The images that would truly manifest Britain’s priorities and values are simply too hackneyed to find their way into an exhibition of art. There are no football crowds here, nor silver jubilee street parties, booze cruises, weddings and mud-clad festival-goers at Glastonbury, nor school photos.” *Ibid*.

⁶⁹² “Perhaps what the exhibition shows most of all is how fascinated certain sections of society have become with what it means to be British. Yet the answers offered here do not really tell us “how we are” — they are constructs, which frame the photographers hopes and fears about our current condition. Perhaps if the Tate had contented itself with giving us an unprecedented overview of British photography, that would have been enough, but the insistence that these images should “say something” has trapped them in a journalistic role in which they seem ill at ease.” *Ibid*.

⁶⁹³ “There really was no overarching sense of ‘Who We Are’. Had this been the show’s avowed and supported thesis, I would have applauded it, but there was no argument and no ultimate, discernible point.



**Installation de la partie *How We Are* intitulée « *Reflections on a strange country, 1990-2007*»
(photographie de Clare Strand)**

Nous avons pu effectivement constater comme Howells que la présentation de *How We Are* se garde de mettre en avant des thématiques qui pourraient dessiner à grands traits l'identité britannique et préfère s'en tenir à une progression chronologique et à un panorama des usages photographiques. À part la nostalgie, mentionnée à plusieurs reprises, les caractéristiques communes censées constituer la britannicité ne sont pas explicitées par les organisateurs, même si elles ont pu orienter la sélection des images. Les visiteurs sont donc invités à scruter les photographies à la recherche de réponses. Richard Howells en conçoit quelque frustration et un certain agacement envers les organisateurs qui ne tiennent pas leur promesse de nous éclairer sur la britannicité, mais d'autres spectateurs ont été moins gênés. Howells remarque que le public n'a pas semblé se formaliser autant que lui: « Plutôt que de suivre une thèse imposée, la majorité [des spectateurs] s'arrêtaient et réagissaient comme ils le souhaitent. Parmi les visiteurs britanniques, il y avait dans l'air un sentiment de

Even to have had something with which to disagree would have been stimulating. The best we can say is that that the organisers had set themselves an impossible task. Their attempt to use photographs to 'inform our concept of ourselves and our sense of national identity' (Bright, 2007, p. 11) was an ambitiously commendable one, but one fears that the visitors who made their way back down the neo-Classical steps of Tate Britain were left not much the wiser." Richard Howells, "How We Are: Photographing Britain from the 1840s to the Present — 'Book Reviews'", *National Identities*, volume 9, n° 4, 2007, p. 429.

nostalgie tandis que les images faisaient surgir leurs propres souvenirs et suscitaient des échanges avec leurs compagnons de visite. C'était en fait comme si beaucoup d'entre eux se comportaient en commissaires de leur propre petite exposition et se faisaient une idée personnelle de la britannicité⁶⁹⁴. »

Parmi les commentateurs de l'exposition dans la presse nationale, beaucoup se prêtent à ce jeu de la recherche de la britannicité. Ils perçoivent des traits récurrents dans les photos et les usages photographiques présentés dans l'exposition et considèrent ces traits comme constitutifs de la britannicité. Stephen Bayley, historien de l'art, trouve que « ce que la photographie nous dit de l'identité britannique n'est pas particulièrement gai ou encourageant. Des tendances fortes se dégagent de ces images : un développement technologique confus, un goût pour l'illusion, pour la sexualité sordide et une nostalgie presque douloureuse pour un paradis perdu⁶⁹⁵ ».

Dans sa critique de l'exposition pour le *Guardian*, Laura Cummings retient aussi la nostalgie et ajoute d'autres traits communs :

En Grande-Bretagne, la nostalgie pour les choses a tendance à s'installer avant même qu'elles n'aient disparu, et notre photographie nationale semble refléter cela. Pendant les deux derniers siècles, les photographes n'ont cessé de représenter des traditions ou des métiers en voie de disparition — les pêcheurs d'anguille, la danse *morris*, les Mystères — qui n'ont pourtant jamais disparu. [...] [L]es commissaires ont essayé de déduire une sorte de tempérament national à partir du nombre incalculable de photographies existantes. L'humour, l'excentricité, le flegme : vous pouvez ne pas être d'accord avec tout cela et trouver que les cris des gamines *cockney* qui jouent sur des trottoirs crasseux, la capacité à faire avec ce qu'on a et à survivre quelles que soient les circonstances, ne sont pas l'idée que vous vous faites de la britannicité (si tant est que vous vous intéressiez à ce vieux marronnier). Pourtant, c'est ce que ces photographes ont observé et transformé en petites merveilles à regarder⁶⁹⁶.

⁶⁹⁴ “Rather than following a prescribed thesis, the majority paused and reacted as they wished. Among the British visitors, a sense of nostalgia was heavy in the air as the images triggered their own recollections and exchanges with their companions. It is as though many were (in effect) sub-curating their own exhibition and creating their personal ideas of Britishness.” Richard Howells, *Ibid*.

⁶⁹⁵ “What photography tells us of British identity is not specially cheerful or encouraging. Some powerful trends are apparent in these pictures: muddled technology, a taste for delusion, grubby sex and an almost painful yearning for a lost Arcadia.” Stephen Bailey dans “The view from here.” *The Observer*, *Op. Cit*.

⁶⁹⁶ “In Britain, nostalgia for things is apt to set in before they go, and our national photography seems to reflect this. Over and again, photographers of the last two centuries set out to depict dying customs or professions - eel-catching, morris dancing, mystery plays - that have never yet vanished. [...] the curators have tried to deduce a kind of national temperament from the zillions of photographs available. Humorous, eccentric, stoic: you can quibble with them all and may not feel that the cockney-sparrow cheer of these games on grubby pavements, making do and keeping going despite it all, are quite your idea (if you're remotely interested in this old chestnut) of Britishness. But that is what these

Blake Morrisson, dans le même quotidien, relève aussi la mélancolie et l'excentricité, mais il constate en comparant les images de différentes périodes une évolution de la « mentalité nationale » [« *the national psyche* »]. D'après lui, les photographies de l'après-guerre font la chronique du déclin de la « douceur » [« *gentleness* »] et la « rectitude morale » décrites en 1941 par George Orwell comme les attributs spécifiques des Anglais⁶⁹⁷.

Ces différentes lectures de l'exposition montrent que chacun trouve midi à sa porte et reconnaît dans l'ensemble des images une certaine britannicité, orientée par ses expériences personnelles et par des références antérieures comme celle qui est faite à Orwell. Les avis divergent quelque peu sur les véritables traits de la britannicité mais, finalement, ces critiques remettent peu en cause la démarche qui consiste à rechercher la britannicité dans un ensemble de photos disparates prises sur plus d'un siècle et demi. Morrisson conclut simplement que l'exposition « n'est pas très claire sur qui nous sommes. Mais ce n'est peut-être pas une mauvaise chose⁶⁹⁸ ».

L'implicite de l'exposition auquel se plie finalement assez spontanément le public est donc qu'il n'y a pas de britannicité essentielle et immuable et qu'elle peut s'écrire à partir de toute forme de photographie mais jamais sans la participation du spectateur. On ne pouvait pas s'attendre à un autre positionnement de la part des commissaires Val Williams et Susan Bright, qui sont les héritières de la révolution théorique et esthétique qu'a connue la photographie en Grande-Bretagne dans les années 1970. Depuis lors, il ne peut plus être question de documenter purement et simplement la société britannique pour en répertorier des traits spécifiques. L'apport des photographes conceptuels et des auteurs comme John Berger — qui avait préfacé en 1971 le livre de photographies d'Euan Duff dont le titre *How We Are* a été emprunté pour l'exposition de 2007 — a été justement de montrer la complexité de processus de représentation jusque-là considérés comme quasiment directs⁶⁹⁹.

Néanmoins, cette référence au livre d'Euan Duff et ce positionnement critique échappent sans doute à la grande majorité du public de la Tate en 2007, qui n'a peut-

photographers have observed and turned into small wonders for the eye.” Laura Cummings, “It’s the national family album... and we’re all in it”, *The Observer*, 27 mai 2007.

⁶⁹⁷ “our gentleness and moral rectitude” Blake Morrisson, “Review: Arts: Think of England”, *The Guardian*, 19 mai 2007. Morrisson cite George Orwell, “England, Your England”, *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius*, Londres : Seckert and Warburg, 1941.

⁶⁹⁸ “is confused about who we are. But perhaps that’s not a bad place to be.” Blake Morrisson, *Ibid*.

⁶⁹⁹ Voir David Company, “We Are Here”, *Tate etc.*, n° 10, été 2007, [en ligne] <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/we-are-here>

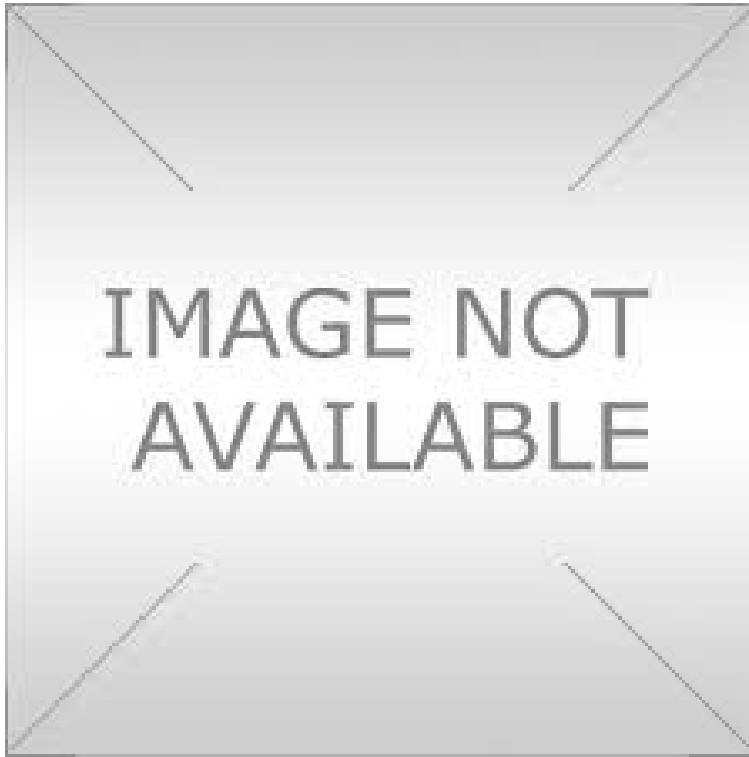
être pas suivi la maturation qu'a connue le champ de la photographie dans les trente dernières années. On peut donc comprendre le désarroi de certains spectateurs, abusés par la promesse d'une révélation de la britannicité par la photographie que distillent les textes accompagnant l'exposition, mais à laquelle les organisatrices ne souhaitent pas et ne peuvent pas donner plus de suite. Comme le regrette Howells, ce positionnement critique et curatorial aurait peut-être mérité d'être plus explicite.

Une partie de l'exposition, toutefois, met en exergue la complexité et la relativité qui sous-tendent tout le projet. C'est l'initiative, originale en 2007, de collecter des images réalisées par le public via la plateforme Flickr pour les inclure dans l'exposition. Cette partie de l'exposition est intitulée *How We Are Now*.

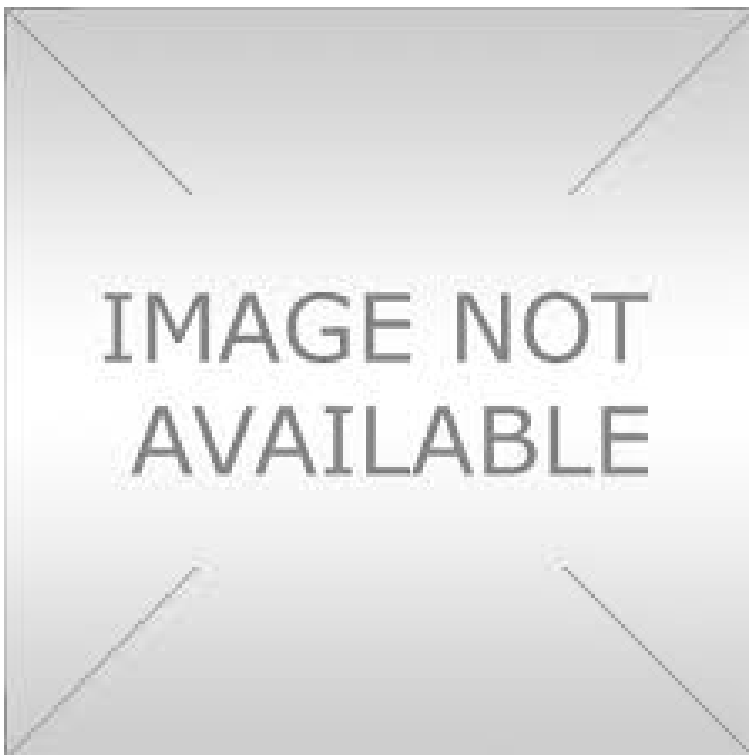
How We Are Now⁷⁰⁰ : une production collaborative de la britannicité ?

C'est la première fois que la Tate Britain expose des images produites par le public. Un mois avant l'exposition, le musée a ouvert un espace sur la plateforme collaborative Flickr et demandé au public de déposer des images en prévision de l'exposition. Après validation par un modérateur, les images seront diffusées aux visiteurs de la galerie sur des écrans plasma, de façon aléatoire et à raison de dix secondes chacune. Par ailleurs, des ordinateurs disponibles dans les salles d'exposition permettront au public de naviguer dans la banque d'images ainsi constituée et de choisir d'afficher certaines photos. La seule consigne donnée aux contributeurs est que les photographies déposées aient été prises en Grande-Bretagne. Il n'est donc pas particulièrement question de britannicité ni d'identité nationale dans cette consigne. En revanche, le titre *How We Are Now*, dérivé du titre de l'exposition, évoque bien la représentation d'une communauté. Comment les contributeurs de Flickr se sont-ils emparés de cette notion d'identité collective ?

⁷⁰⁰ *How We Are Now*, espace de la Tate Britain sur la plateforme collaborative Flickr, ouvert entre avril et août 2007. <http://blog.flickr.net/en/2007/05/21/how-we-are-now-photographing-britain/>



Copie d'écran de l'espace *How We Are Now*, ouvert par la Tate Britain sur la plateforme collaborative Flickr entre avril et août 2007.



Installation des quatre écrans plasma diffusant les 6347 images de *How We Are Now*.

Tout d'abord, précisons que le type de photos déposées a été orienté par les catégories d'un concours associé à *How We Are Now*. En effet, afin de susciter l'intérêt du public pour ce projet collaboratif, la Tate a lancé un concours qui devait désigner les quarante meilleures images réparties en quatre catégories : portrait, paysage, nature morte et documentaire⁷⁰¹. Ces catégories sont un mélange curieux des genres hérités de la peinture classique fondés sur le sujet représenté, avec la notion de « documentaire », censée être plus spécifique à la photographie, mais qui évoque un style plutôt qu'un sujet — en effet, une photographie de paysage ou un portrait ne seraient-ils pas documentaires ? Dans ce cadre et en trois mois, *How We Are Now* récolte 6348 images de la part de 2650 contributeurs.

En parcourant l'ensemble des images recueillies, nous avons pu constater qu'il est assez hétéroclite du point de vue des objets représentés. Quelques photographes recherchent visiblement des sujets qu'ils estiment être typiques de la Grande-Bretagne, comme les pubs, les supporters de foot, les festivals. En revanche, la grande majorité des contributeurs livrent des images à caractère artistique, dont rien n'indique qu'elles ont été produites en Grande-Bretagne. Du fait du concours, l'ensemble est assez homogène du point de vue de la qualité et du type d'images. On ne retrouve pas l'équivalent de ce qui fait la richesse de l'exposition *How We Are* concernant les autres périodes, à savoir, une mise en relation de divers usages sociaux de la photographie. Les images contemporaines ainsi rassemblées sur Flickr n'offrent donc pas de réponse particulière sur la britannicité ou sur la représentation de l'identité collective aujourd'hui. Tout au plus, la somme des contributions à la plateforme *How We Are Now* témoigne de la diffusion en Grande-Bretagne de la photographie comme loisir pratiqué à un niveau quasi-professionnel. Elle montre aussi que la thématique de la britannicité, voire de l'identité, inspire peu les photographes.

How We Are Now permet surtout une incursion, quoique limitée, dans les usages des plateformes collaboratives et des réseaux sociaux pour la publication et le partage de photographies. Comme l'a souligné André Gunthert, la véritable révolution en photographie n'est pas venue du numérique en lui-même, avec la substitution des pixels au procédé argentique à la fin des années 1990. La révolution provient des nouveaux usages qu'autorise le numérique combiné à Internet et aux réseaux sociaux : le

⁷⁰¹ Le jury du concours est composé des deux commissaires de l'exposition, Val Williams et Susan Bright, de Derek Ridgers, photographe dont les travaux feront partie de l'exposition, de Heather Champ de Flickr et de Greg Whitmore, rédacteur en chef photo du journal *The Observer*.

détournement d'images, par exemple, la diffusion instantanée et la circulation des photographies sur le mode viral, qui permettent de nouvelles utilisations politiques et médiatiques, l'insertion d'images dans les conversations sur les réseaux sociaux et leur contribution à la construction d'une personnalité virtuelle⁷⁰². Ces nouvelles pratiques constituent une évolution capitale de la photographie peu représentée dans le chapitre « *Reflections on a Strange Country, 1997-2007* » de l'exposition *How We Are*, sans doute du fait de leur caractère trop récent. Le dispositif *How We Are Now* permet donc de compenser cela et de donner une idée du potentiel des outils de partage tels que Flickr.

Un tel dispositif participatif intégré à l'exposition *How We Are* est en effet un moyen pour les commissaires de signifier que tout un chacun peut contribuer à l'écriture photographique de la britannicité contemporaine. Chacun peut être photographe et aussi commissaire en choisissant des images dans la base Flickr pour les exposer aux visiteurs. En somme, les commissaires officiellement désignées par la Tate se mettent en retrait en proposant une collaboration avec le public. Elles mettent ainsi en perspective à la fois l'acte photographique et l'acte curatorial. Chacun peut alors faire l'expérience qu'une exposition est une double construction : celle du photographe qui a sélectionné des éléments pour une photo, puis celle du commissaire qui met en relation plusieurs photos et construit un nouveau discours, un autre système de représentations. La dimension participative de l'exposition met donc en jeu un processus réflexif sur la façon dont les images sont « encodées », d'abord par les photographes, puis par les usages qui en sont faits. Le corollaire implicite est que la britannicité, thème revendiqué de l'exposition, ne peut être ni héritée ni essentielle ; elle est construite collectivement par un ensemble de représentations et d'usages.

How We Are n'apporte donc pas de réponse définitive sur la britannicité même si c'est bien la problématique centrale de l'exposition. Son titre prend tout son sens si l'on souligne que la question n'est pas tant « *Who We Are* » que « *How We Are* ». Il s'agit avant tout d'observer des processus de représentation, des usages, des pratiques, des expériences, qui forment l'espace dans lequel l'identité collective se produit et se négocie. L'exposition *How We Are* s'empare donc bien du thème de la britannicité,

⁷⁰² Voir André Gunthert, « La révolution de la photographie vient de la conversation », *Cultures Visuelles*, 14 juillet 2012, [en ligne], <http://culturevisuelle.org/icones/2456>, consulté le 3 avril 2013 et du même auteur : « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », in Giovanni Careri, Bernhard Rüdiger (dir.), *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris : Archibooks, 2008, pp. 85-95.

antienne de Gordon Brown, au moment où celui-ci accède au poste de Premier ministre, mais vient pallier certaines des difficultés que l'homme politique a rencontrées dans ses multiples évocations du sujet. En effet, la britannicité n'y est pas envisagée comme une liste de notions abstraites mais s'incarne dans un ensemble de pratiques photographiques ; elle s'avère donc souvent contradictoire et toujours en évolution.

Chapitre 14

La citoyenneté, porte de sortie consensuelle ?

1. L'accent sur l'identité civique et la citoyenneté : un dépassement plus ou moins radical de la britannicité

La deuxième méta-identité mobilisée pour dépasser le multiculturalisme est la citoyenneté. Comme nous l'avons déjà évoqué au sujet du moment de panique qui suit les émeutes de l'été et les attentats du 11 septembre 2001, le terme est employé par les travaillistes dès 2001 lorsqu'ils invoquent les valeurs qui déterminent les obligations et les droits des « citoyens ». Ces valeurs sont énumérées dans le serment que doivent prêter les candidats à la citoyenneté britannique depuis 2002. Elles sont aussi enseignées dans des cours d'éducation civique qui deviennent obligatoires la même année, à l'initiative du ministre de l'intérieur David Blunkett, dans toutes les écoles publiques pour les élèves âgés de onze à seize ans.

Ce nouvel accent sur la citoyenneté est inspiré du modèle américain pour lequel s'exprime une sorte de fascination. Gilles Leydier a montré que Gordon Brown s'inspire des travaux de penseurs américains comme James Q. Wilson pour définir un sens civique et moral : « Chez Wilson comme chez Cass Sustein, Brown trouve l'équivalent contemporain du *Scottish Enlightenment* et l'écho de ses préoccupations actuelles sur la nécessité de l'engagement civique individuel, d'une "citoyenneté active", sur la nature morale de la citoyenneté, ou sur la responsabilité sociale de l'entreprise⁷⁰³. »

La fascination pour la citoyenneté américaine et ses symboles est aussi exprimée par nombre de ceux qui réfléchissent à un « après » ou post-multiculturalisme. Ainsi Jonathan Freedland, chroniqueur au *Guardian* écrit que

la Grande-Bretagne, comme les États-Unis, est construite sur la différence. Notre structure crypto-fédérale, qui soude les Écossais, les Anglais et les Gallois, le permet ; des vagues successives d'immigrés se sont ajoutées au mélange. Mais il y a une différence. L'Amérique fonctionne parce qu'elle insiste non seulement sur la diversité mais aussi sur les liens qui unissent. Elle encourage une identité à tiret – comme Italien-Américain – mais

⁷⁰³ Gilles Leydier, « Gordon Brown, chantre de la britannicité », *Op. Cit.*

tient aux deux éléments de part et d'autre du tiret. En Grande-Bretagne, les libéraux en particulier se sont tellement battus pour qu'on accepte le fait que les gens sont écossais, juifs ou sud-asiatiques, qu'ils ont peut-être oublié qu'ils étaient aussi britanniques. Pour qu'une dualité fonctionne, il faut deux éléments. C'est cela, par conséquent, le défi. C'est de constituer une britannicité favorable à la diversité — mais qui ne soit pas vague et confuse au point de laisser un vide là où il devrait y avoir une identité nationale. Nous avons besoin de ce sentiment d'affinité si nous voulons nous considérer comme les membres d'une société partagée — et non comme les représentants d'un ennemi sans visage⁷⁰⁴.

L'intérêt pour la question de la citoyenneté est renouvelé après 2005. Une campagne d'évaluation des nouveaux enseignements d'éducation civique est menée entre 2006 et 2007 par une commission parlementaire qui publie ses conclusions en mars 2007⁷⁰⁵. Elle juge que les cours d'éducation civique sont encore trop disparates et recommande de mieux en définir les contenus sur le plan national, mais elle maintient leur utilité.

Par ailleurs, une enquête sur le thème de la citoyenneté est commandée en 2007 par Gordon Brown, nouveau Premier ministre, à Peter Goldsmith, ancien procureur général pendant les années Blair. Dans son rapport intitulé *Citizenship: Our Common Bond*⁷⁰⁶ [« La citoyenneté : ce qui nous lie »], Goldsmith définit non seulement la citoyenneté en termes juridiques mais aussi en tant que lien social et propose des mesures pratiques pour renforcer et encourager l'investissement citoyen dans la société. Il propose par exemple d'étendre les cérémonies de citoyenneté à tous les jeunes Britanniques, comme une sorte de rite de passage à l'âge de 18 ans. Il suggère aussi d'instaurer un service civique volontaire auprès des jeunes et de valoriser davantage

⁷⁰⁴ “Britain should follow the US approach to citizenship, which emphasises not only diversity but the ties that bind. Britain, like the US, is built on difference. Our crypto-federal structure, welding Scots, English and Welsh, allows for that; successive waves of immigrants have added to the mix. But here's the difference. America works because it emphasises not only diversity but the ties that bind, too. It encourages a hyphenated identity — think Italian-American — but insists on both sides of the hyphen. In Britain, liberals especially have striven so hard to accept that people are Scottish or Jewish or Asian, they may have forgotten that they are also British. For bothness to work, you have to have both. This, then, is the challenge. To forge a Britishness which welcomes difference — but which is not so loose, so nebulous, that it leaves a hole where national identity should be. We need that sense of kinship if we are to see each other as members of a shared society - not representatives of a faceless enemy.” Jonathan Freedland, “The identity vacuum”, *The Guardian*, 3 août 2005.

⁷⁰⁵ House of Commons, Education and Skills Select Committee, *Citizenship Education (2006-2007)*, Londres : The Stationary Office, 8 mars 2007, <http://www.publications.parliament.uk/pa/cm200607/cmselect/cmeduski/147/147.pdf>, consulté le 23 juin 2014.

⁷⁰⁶ Peter Goldsmith, *Citizenship, Our Common Bond*, Londres : Lord Goldsmith QC, Citizenship Review, 11 mars 2008.

l'engagement citoyen par des incitations de la part des employeurs et par une reconnaissance de la part de toute la société. Il rappelle notamment que l'engagement politique ne saurait être considéré autrement que comme un engagement citoyen.

Dans le rapport Goldsmith, le concept de citoyenneté apparaît à bien des égards comme une panacée qui permet de transcender les clivages politiques, sociaux, générationnels ou ethniques. Surtout, la mise en avant de cette notion en lien avec l'identité britannique constitue une sorte de redéfinition de la britannicité. Peter Goldsmith parle de donner du relief au récit national britannique [« *Enhancing our national narrative* »]. Il ne s'agit donc pas d'abandonner l'histoire et la culture mais d'y adjoindre le concept de citoyenneté afin de transformer la britannicité.

Il ne fait aucun doute que nous avons un riche appareil de symboles nationaux dans ce pays. Donc la question n'est pas de changer ce que nous avons déjà mais d'envisager les moyens d'y ajouter autre chose. Je propose que l'on envisage sérieusement de produire une déclaration qui mette en mots, sans termes juridiques, les droits et les responsabilités liés à la citoyenneté⁷⁰⁷.

La conscience civique qu'on espère ainsi générer et entretenir pourrait, suggère encore Peter Goldsmith, être réactivée chaque année par une fête nationale de la « britannicité ». L'idée est reprise en juin 2008 par Liam Byrne, ministre de l'Immigration, lorsqu'il propose de transformer un jour férié existant de la fin août, le « *August Bank Holiday* » en « *Britishness Day* » ; mais l'idée est abandonnée dès le mois d'octobre après que les Écossais ont signalé que le jour férié en question tombe à une date différente en Écosse.

Chez Gordon Brown et son entourage, la notion de citoyenneté est donc souvent employée, mais c'est toujours en lien direct avec l'identité britannique.

Une britannicité qui s'épanouit, grâce à un fort sens du devoir et du *fair play* et grâce au service public, requiert de prendre la citoyenneté au sérieux. Je serais très favorable à un débat national sur ce que les responsabilités et les droits de la citoyenneté britannique signifient concrètement dans notre monde moderne. Je crois fermement en la défense des cours d'éducation civique dans les écoles mais, pour que la citoyenneté acquière plus d'importance, ces changements dans les programmes scolaires doivent faire partie d'un débat plus large — comme le vaste débat qu'il y a en Amérique sur ce que cela veut dire

⁷⁰⁷ “There is no doubt that we have a rich suite of national symbols in this country. So the question is not to change what we have but to consider ways in which to add to it. I propose that further consideration should be given to a narrative, non-legalistic statement of the rights and responsibilities of citizenship.” *Ibid.*, p. 7.

d'être américain et sur ce que représente l'Amérique — un débat qui inclut notre culture et notre histoire, aussi bien que notre constitution et nos lois⁷⁰⁸.

Brown envisage donc la citoyenneté du XXI^e siècle comme un héritage de la Grande-Bretagne, c'est-à-dire qu'il privilégie une définition de la citoyenneté dans le cadre de l'État-nation, de son histoire et de ses valeurs supposées particulières.

L'historienne Linda Colley, quoiqu'elle soit souvent citée par Gordon Brown, a une position quelque peu différente⁷⁰⁹. Elle met l'accent sur la citoyenneté plus que sur l'identité nationale. Elle ne rejette évidemment pas le recours à l'histoire pour éclairer la recherche de cohésion nationale, mais elle met en garde contre les prétendues « valeurs britanniques ». « Les valeurs britanniques, si tant est qu'on les connaisse, ne feront pas la cohésion », insiste-t-elle. Alors que la Grande-Bretagne est confrontée à une diversité religieuse sans précédent dans son histoire, « l'invocation de valeurs communes sera loin de suffire. Une focalisation sur la “britannicité” ne suffira pas non plus⁷¹⁰. » Il faut mettre davantage l'accent sur la citoyenneté, en enseignant dans les écoles comment elle a été acquise de haute lutte pendant toute l'histoire britannique, et en mettant mieux en exergue les textes qui garantissent les droits et devoirs du citoyen dans le pays, car ils existent bien, contrairement à ce que semble indiquer la formule selon laquelle la Grande-Bretagne n'a pas de constitution écrite⁷¹¹. Enfin, d'après Linda Colley, cette promotion de la citoyenneté ne pourra se faire qu'en développant un vocabulaire approprié. Elle propose le terme de « *Citizen Nation* », une nation de citoyens, et ajoute que, tant que les Britanniques seront désignés comme les « sujets » du monarque, ils ne pourront pas se sentir pleinement citoyens.

Notons que, pour Linda Colley, c'est un problème de vocabulaire et non de régime, quand d'autres considèrent que la monarchie est un frein au développement

⁷⁰⁸ “a Britishness that thrives on a strong sense of duty and fair play and a commitment to public service means taking citizenship seriously. [...] I would welcome a national debate on what the responsibilities and rights of British citizenship means in practice in the modern world. I believe strongly in the case for citizenship lessons in our schools but for citizenship to matter more, these changes to the curriculum must be part of a far more extensive debate — a debate that, like the wide ranging debate we see in America about what it is to be an American and what America stands for, includes our culture and history as well as our constitution and laws.” Gordon Brown, discours à la Conférence annuelle du British Council, 7 juillet 2004, cité par Gilles Leydier, « Gordon Brown, chantre de la Britannicité », *Op. Cit.*

⁷⁰⁹ Linda Colley, “British values, whatever they are, won't hold us together”, *The Guardian*, 18 mai 2006.

⁷¹⁰ “But invocations of common values are scarcely going to be enough. A concentration on ‘Britishness’ may not be enough either.” *Ibid.*

⁷¹¹ Linda Colley pense en particulier à la Grande Charte (1215), à la Pétition des Droits (1628), au traité d'union anglo-écossaise (1707), aux actes d'émancipation des catholiques et des juifs (1829 et 1858), au *Parliament Act* de 1911 ou au *Scotland and Government of Wales Acts* de 1998.

d'une véritable citoyenneté démocratique⁷¹². Le sociologue David Beetham, par exemple, qui dirige le groupe de réflexion *Democratic Audit*, soutient que

les éléments-clés qui ont contribué à forger la nation britannique après 1707, loin d'être en déclin comme beaucoup le croient, ont laissé un héritage trompeur qui freine constamment la réalisation d'une conception pleinement démocratique de la citoyenneté. Selon une telle conception, nous serions véritablement des citoyens plutôt que des sujets, qui bénéficient d'un système éducatif commun, sans privilèges ni élitisme, débarrassé de ses prétentions et de ses supériorités impériales ; des citoyens qui partagent équitablement des devoirs et des responsabilités dans la vie économique, et qui sont ouverts à une citoyenneté européenne fondée sur des droits communs. Toute discussion de la question de la citoyenneté ou de la britannicité qui ne remettra pas en question cet héritage trompeur sera forcément insuffisante⁷¹³.

Le passage d'une cohésion ethnique et nationale à une cohésion citoyenne exige des réformes institutionnelles, selon Beetham, ainsi qu'une évolution des mentalités héritées de l'histoire coloniale britannique. Par ailleurs, la place de la religion dans la sphère publique, même si elle n'est plus l'apanage des protestants, est aussi un obstacle à la réalisation d'une « Nation de Citoyens ». La position de Beetham est donc plus réformiste que celle de Colley, mais on voit bien dans les interventions de ces universitaires, et dans celles des personnalités politiques que nous avons déjà mentionnées, que la citoyenneté est désormais un *leitmotiv* qui s'érige en alternative à l'ethnicité et à la culture.

Le multiculturalisme est en effet critiqué depuis les années 1990 par la gauche antiraciste pour l'ethnisation de la société sur laquelle il repose et par la gauche traditionnelle pour l'attention qu'il accorde à la culture aux dépens de la question sociale⁷¹⁴. Une des réactions à la mort annoncée du multiculturalisme est donc de revenir sur cette ethnisation. Un des tenants de cette position est Neal Ascherson, qui

⁷¹² Linda Colley reprend ici ce qu'elle a développé dans sa conférence intitulée « Britishness in the 21st Century », donnée à la London School of Economics, le 8 décembre 1999 dans le cadre des « Millenium Lectures » devant entre autres, le Premier ministre Tony Blair.

⁷¹³ “the key elements which went into the forging of the British nation after 1707, far from disappearing, as is widely assumed, have left a distorting legacy which continually militates against the realisation of a fully democratic conception of citizenship. This is one where we are truly citizens rather than subjects, enjoying a common system of education without privileges or exclusiveness, divested of imperial pretensions and superiorities, fairly sharing rights and responsibilities in economic life, and outward looking towards a common rights-based European citizenship. Any discussion of the citizenship agenda, or of Britishness, which fails to address this distorting legacy will necessarily be incomplete.” David Beetham, “What is Britishness ? Citizenship, values and identity”, *openDemocracy*, juin 2008, [En ligne] <https://www.opendemocracy.net/ourkingdom/2008/04/25/what-is-britishness-citizenship-values-and-identity>, consulté le 25 juillet 2014.

⁷¹⁴ Voir Ambalavaner Sivanandan, “Britain’s shame: from multiculturalism to nativism”, *Institute of Race Relations*, *Op. Cit.*, et Kenan Malik, “What is Wrong with Multiculturalism?”, *Pandaemonium*, 4 juin 2012, [en ligne] <http://kenanmalik.wordpress.com>, consulté le 23 juin 2014.

contribue au débat sur ces questions par des articles dans la presse nationale et sur le site *openDemocracy*. Dès 2004, il apporte sa contribution sur « l'après-multiculturalisme » avec l'article « *From multiculturalism to where*⁷¹⁵? » [Qu'est-ce qui vient après le multiculturalisme ?]. D'après lui, le multiculturalisme a eu quelques effets positifs, mais il a fait son temps. Il n'a été qu'une phase intermédiaire vers une autre conception de la société. La phase suivante est la fusion culturelle ou l'hybridité, et la Grande-Bretagne est, selon Neal Ascherson, déjà entrée dans cette phase lorsqu'il écrit en 2004, autrement dit le multiculturalisme est déjà obsolète. Enfin, il y aurait une troisième phase, celle de la « post-hybridité » : ce serait le moment où « les gens se seront libérés de la domination des catégories culturelles et ethniques considérées depuis si longtemps comme la trame essentielle des associations humaines. » Dans une vision dont il concède l'optimisme, Neal Ascherson imagine que « lorsque l'importance accordée à la culture (comprenez : les différences culturelles) se sera estompée, les gens seront enfin libres de se mettre à prendre de nouvelles dispositions démocratiques⁷¹⁶. » À l'ère de la post-hybridité, les enjeux seraient donc enfin — ou à nouveau — véritablement politiques.

La loyauté politique pourrait devenir institutionnelle plutôt qu'ethnique. Le patriotisme serait dirigé non pas vers un drapeau ou un peuple mais vers des réalisations communes : une constitution, un code juridique, ou même (comme le chancelier Gordon Brown l'a suggéré un jour) un National Health Service. Mais le plus important serait le déclin de la politique fondée sur la culture. À la place, on pourrait avoir une politique sans frontières et sans symboles ethniques. Les gens choisiraient ce qu'ils voudraient garder ou célébrer de leur tradition somalienne, bengalaise ou kosovare. Mais en tant que citoyens, ils se retrouveraient face à face, sans distinctions, dans une nature humaine commune⁷¹⁷.

Neal Ascherson décrit donc au conditionnel l'ère de la post-hybridité comme celle de la citoyenneté, dans une vision universaliste et humaniste qui prend le contre-pied de la célébration des différences de l'ère précédente.

⁷¹⁵ Neal Ascherson, "From multiculturalism to where?", *openDemocracy*, 19 août 2004, [En ligne] http://www.opendemocracy.net/arts-multiculturalism/article_2052.jsp, consulté le 12 octobre 2012.

⁷¹⁶ "once the emphasis on "culture" (read: cultural differences) has worn away, people will at last be free to get down to making new democratic arrangements."; "they will also have freed themselves from domination by the cultural and ethnic categories which for so long were held to be the basic texture of human associations." Neal Ascherson, *Ibid.*

⁷¹⁷ "political loyalty may become institutional rather than ethnic. Patriotism would be directed not to a flag or a people but to common achievements: a constitution, a legal code, even (as British chancellor Gordon Brown once proposed) a National Health Service. But the most important would be the withering of culture-based politics. In their place may come a politics without boundaries or ethnic symbols. People would choose whatever they wanted to keep or celebrate from their Somali or Bengali or Kosovan tradition. But as citizens they would meet face to face, without qualifications, in common human nature." Neal Ascherson, *Ibid.*

Nous avons donc passé en revue trois façons plus ou moins réformistes d'envisager la citoyenneté comme nouveau ciment de la société britannique. Elles se présentent comme des alternatives à la britannicité, concept que beaucoup jugent peu adapté à la réalité de la société multiculturelle britannique. Comment la photographie se saisit-elle de cette notion de citoyenneté ?

2. Citoyenneté et participation dans *The Election Project* de Simon Roberts

La période des élections en Grande-Bretagne est l'un des moments où s'exerce la citoyenneté de façon concrète. À part le suivi qu'en font les photoreporters ou les photographes officiels mandatés par les partis politiques pour produire les images de leur communication politique, le sujet est rarement représenté en photographie. Pour les élections générales de 2010, le parlement britannique a décidé de mandater un photographe pour produire une œuvre en lien avec ce scrutin. Le *Committee for the Works of Art* de la Chambre des Communes⁷¹⁸ pratique cette forme de mécénat depuis 2001, sur une idée du ministre de la Culture Tony Banks. Avant chaque scrutin général, le comité lance un appel à projet et désigne un artiste officiel. Celui-ci peut donc suivre la campagne et avoir un accès privilégié aux différents candidats. Il a ensuite toute liberté pour produire une œuvre en lien avec les élections.

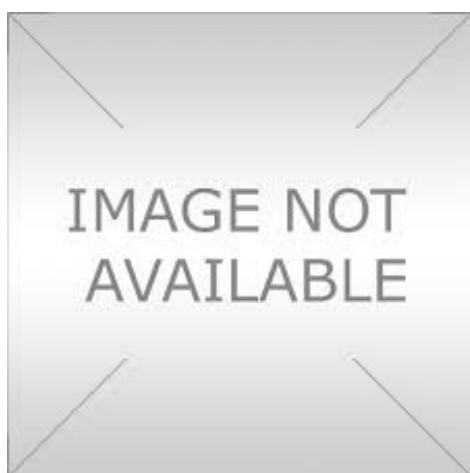
Depuis 2001, le comité a volontairement ciblé des genres différents parmi les arts visuels. Le premier artiste sélectionné a été le peintre Jonathan Yeo, puis, en 2005, le dessinateur satirique David Goldbold. En 2010, c'est donc la troisième fois qu'un artiste officiel est désigné pour les élections générales mais c'est la première fois qu'il s'agit d'un photographe⁷¹⁹. Simon Roberts, qui vient de publier *We English* sur lequel nous reviendrons plus loin, est choisi parmi une liste de douze photographes soumise au comité de sélection par des commissaires et conservateurs en photographie. Son projet retient l'attention de la commission car il propose de suivre la campagne pendant vingt-cinq jours et de garder une image par jour, en se démarquant du suivi par les médias

⁷¹⁸ *The House of Commons Speaker's Advisory Committee on Works of Art* acquiert des œuvres d'art, des meubles ou des objets historiques relatifs à la vie parlementaire du Royaume-Uni et, depuis 2001, passe commande de nouvelles œuvres au moment des élections générales.

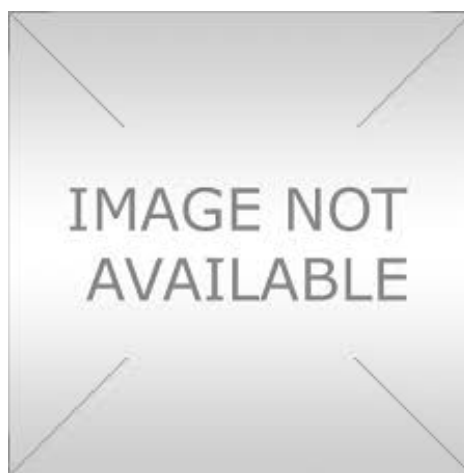
⁷¹⁹ Voir "Photographer Simon Roberts selected as 2010 British Election Artist", Communiqué de presse du *House of Commons Speaker's Advisory Committee on Works of Art*, 20 mars 2010.

nationaux qui ont tendance à se focaliser sur les trois partis principaux et leurs dirigeants. Simon Roberts propose au contraire de s'intéresser aux petits partis, aux aspects triviaux de la campagne et aux stratégies déployées par les candidats pour aller à la rencontre des électeurs. Il intitule son œuvre *The Election Project*⁷²⁰.

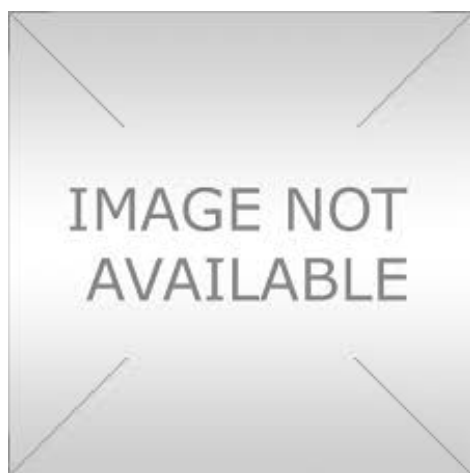
Photographier la campagne des petits partis : une critique implicite du système électoral ?



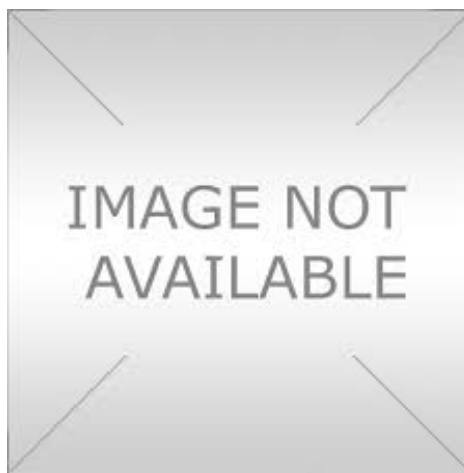
**Frank Roseman's campaign team,
English Democrat Party, Westminster, 29 March 2010**



**Ian Paisley Jnr, Democratic Unionist Party.
Portglenone, (North Antrim constituency), 3 May**



**Penri James, Plaid Cymru, Aberystwyth,
(Ceredigion constituency), 24 April 2010**



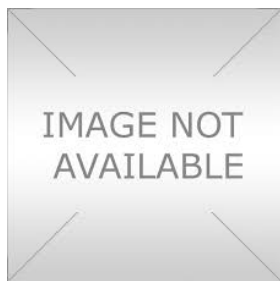
**Chris Beverley, British National Party. Morley,
17 April 2010**

Simon Roberts, *The Election Project*, 2010

⁷²⁰ Voir la fiche et la planche-contact en annexe pp. 470-71.

Simon Roberts déploie un projet élaboré de suivi de la campagne pendant les vingt-cinq jours qui précèdent le scrutin, à savoir entre le 12 avril, date où l'élection est officiellement annoncée, et le 6 mai 2010. Alors que son statut d'*official election artist* lui ouvre les portes de tous les Q.G. de campagne et même des fameux « *battle-bus* » [littéralement « autocars de combat »] qui conduisent les têtes d'affiche des partis de ville en ville pour soutenir les plus petits candidats, Simon Roberts fait le choix de se tenir à l'écart de ces sujets surexposés médiatiquement. Il décide de se déplacer selon son propre calendrier pour photographier plusieurs circonscriptions par jour et de s'intéresser en particulier à celles qu'on désigne comme « *marginal* », c'est-à-dire où l'écart entre les deux candidats en tête est réduit. Il s'attend à rencontrer des candidats particulièrement motivés dans ces circonscriptions qui peuvent basculer d'un côté ou d'un autre pour une poignée de voix⁷²¹. La lutte contre l'abstention y est notamment un enjeu majeur. Par ailleurs, Simon Roberts décide aussi de s'intéresser aux plus petits partis, dont parlent peu les médias nationaux : le UKip, le Plaid Cymru au Pays de Galles, le Scottish National Party en Écosse, le Democratic Unionist Party en Irlande du Nord.

Une telle approche est en soi une réflexion sur la vie politique et le système électoral au Royaume-Uni. Au lieu de se concentrer sur les partis de gouvernement comme la plupart des reportages de la campagne, Simon Roberts offre un traitement égal aux petits partis. Il poursuit en cela l'idée déjà soulevée par le peintre Jonathan Yeo, *Official Election Artist* de 2001, qui avait produit un tableau intitulé « *Proportional Representation* » :



Jonathan Yeo, *Proportional Representation*, 2001.

⁷²¹ Les définitions chiffrées de la notion de « *marginal* » oscillent entre un écart de 5000 voix entre les candidats et un écart inférieur à 10 % des voix.

Faisant un jeu de mots sur le terme « représentation », il avait produit à l'issue du scrutin un triptyque à partir de portraits peints des dirigeants des trois partis principaux de Grande-Bretagne — Tony Blair, William Hague et Charles Kennedy — dimensionnés proportionnellement à la part des suffrages qu'ils avaient remportés. Tony Blair au centre apparaît effectivement en position de force par rapport aux deux autres candidats. Cependant, cette illustration de la seconde victoire des travaillistes en 2001 ne reflète pas la situation telle qu'elle était, en nombre de sièges à la Chambre des Communes. Il y avait en effet 413 sièges pour le parti travailliste contre 166 pour les conservateurs et 52 pour le parti libéral-démocrate. Le tableau de Jonathan Yeo — dont certains commentateurs ont rappelé qu'il était le fils du député conservateur Tim Yeo⁷²² — semblait donc quelque peu relativiser la victoire travailliste. Tout au moins peut-on dire qu'il engageait une réflexion sur le système du « *First Past The Post* », qui laisse le candidat arrivé en tête du scrutin remporter le siège quelle que soit la part des suffrages qu'il a recueillie. Ce système produit souvent un décalage entre la proportion de voix reçus et le nombre de sièges obtenus à la Chambre. Les partisans du système argumentent que c'est un moyen de garantir une majorité solide de gouvernement pour le parti en tête et de se prémunir contre la montée des partis populistes. Les partisans d'une réforme du système estiment au contraire qu'il dissuade les électeurs de voter pour les petits partis et qu'il conduit à des situations de paralysie car les circonscriptions sont de plus en plus souvent acquises à un parti et la faiblesse des enjeux nuit à l'engagement des citoyens et à la vie démocratique⁷²³.

Le débat s'accroît au lendemain des élections de 2010 qui produisent un parlement minoritaire et obligent David Cameron, dirigeant du parti conservateur à mener des négociations avec les libéraux-démocrates dans le but de constituer une coalition de gouvernement. Alors qu'il s'opposait fermement à la réforme du système électoral pendant la campagne, David Cameron conclut un marché avec Nick Clegg. Il accepte d'organiser un référendum l'année suivante pour proposer aux Britanniques le passage à un mode de vote préférentiel⁷²⁴ pour les élections générales. Pendant la

⁷²² Voir "Politicians' paintings unveiled", *BBC News*, 31 octobre 2001.

⁷²³ Voir par exemple l'argumentaire contre le système du *First Past the Post* par l'Institute of Policy Research, *think tank* de centre-gauche : Guy Lodge et Glenn Gottfried, *Worst of Both Worlds, Why First Past the Post No Longer Works*, Institute of Policy Research, janvier 2011.

⁷²⁴ Le système de l'*Alternative Vote* proposé requiert que les électeurs classent un ou plusieurs candidats sur le bulletin. Si le candidat en tête a une majorité absolue, il l'emporte directement. Si ce n'est pas le cas, le dernier candidat est éliminé et les seconds choix des bulletins concernés sont reportés sur les autres candidats et ainsi de suite. Voir "Local Elections and Referendum", Electoral Commission, 2011.

campagne qui précède le référendum, David Cameron, fera cependant campagne pour le « non au scrutin alternatif » au nom du parti conservateur, pirouette qui lui permet de se dissocier des libéraux-démocrates dont les dernières élections locales ont montré qu'ils n'avaient pas confirmé leur percée de 2010. Lors du vote, le 5 mai 2011, le non à la réforme l'emporte très nettement avec 67,9 % des voix.

L'architecture du projet déployé par le photographe Simon Roberts évoque donc la façon dont un réengagement des citoyens dans la vie politique pourrait être obtenu par une meilleure représentation des petits partis. Après la campagne et le scrutin pendant lesquels il prend quelque 1500 clichés à la chambre grand format, Simon Roberts sélectionne 25 photos qui constitueront l'œuvre finale déposée dans la collection du parlement⁷²⁵. Sur les 25 images retenues, au moins dix concernent des petits partis alors que ceux-là n'obtiennent en réalité que 28 des 650 sièges à la Chambre des Communes. La représentation de la vie politique produite par la série *The Election Project* est donc littéralement disproportionnée par rapport à la réalité de la représentation parlementaire. L'œuvre de Simon Roberts semble donc indiquer que ces formations contribuent autant que les autres à la vie politique et génèrent des formes d'engagement citoyen qu'il faut prendre en compte.

Une campagne à l'ancienne pour réengager les citoyens

La campagne des élections générales de 2010 se déroule peu après le scandale des notes de frais des députés. En 2009, le quotidien *The Daily Telegraph* révèle les remboursements de frais à la fois illégaux et extravagants dont ont bénéficié certains élus de la Chambre des Communes. Les dépenses des députés, qui concernent parfois des embellissements de leurs résidences secondaires, choquent le public à la fois parce qu'ils constituent un détournement d'argent public mais aussi parce qu'ils révèlent le train de vie d'hommes et de femmes politiques. En pleine crise financière qui frappe le Royaume-Uni depuis l'automne 2008, la classe politique semble plus que jamais déconnectée des difficultés économiques que rencontre la population.

⁷²⁵ Signalons au passage qu'un plan-film couleur pour une photo en 4 × 5" (10,2 × 12,7 cm) coûte environ 5 euros pièce, ce qui donne une idée du budget pellicule du projet.

Un rapport de la Hansard Society⁷²⁶ sur la confiance des électeurs dans la classe politique suite au scandale conclut que les conséquences sont limitées, mais surtout parce que la confiance des électeurs est déjà de toute façon à un niveau très bas⁷²⁷. Le scandale ne semble donc pas provoquer de baisse de confiance spectaculaire, mais conforte dans leur opinion négative de nombreux électeurs désabusés.

La désaffection pour les urnes est en effet déjà très marquée en Grande-Bretagne. En 2001, le taux de participation est passé en dessous de la barre des 70 % pour la première fois depuis 1918 pour descendre au taux particulièrement bas de 59,4 %. Cette baisse est attribuée au faible enjeu de l'élection dont on annonçait qu'elle reconduirait le New Labour élu haut la main en 1997. En 2005, le taux est remonté, mais n'a pas retrouvé son niveau antérieur à 2001, avec seulement 61,3 %⁷²⁸. Le problème est donc déjà présent avant le scandale des notes de frais. Les jeunes de 18 à 24 ans en particulier ont des taux record d'abstention. En 2001, seuls 40,4 % de cette tranche d'âge ont voté. En 2005, le taux baisse encore avec seulement 38,2 %. On craint donc en 2010 non seulement un vote sanction après le scandale des notes de frais, mais surtout une aggravation de l'abstention. En mars 2010, à la publication du rapport de l'enquête annuelle réalisée par la Hansard Society, seules 54 % des personnes consultées sont sûres de se rendre aux urnes lors du prochain scrutin. Le rapport estime qu'un gain de 6 points de taux de participation — c'est-à-dire ce qu'il faudrait pour se maintenir au niveau de 2005 — est envisageable si les acteurs politiques et les médias parviennent à convaincre les déçus mais aussi les satisfaits qui estiment encore que c'est leur devoir de voter, de se déplacer le jour du scrutin⁷²⁹.

La lutte contre l'abstention est donc un enjeu majeur pour les candidats aux élections générales de 2010. Les nouvelles technologies de communication sont utilisées et en particulier les réseaux sociaux, qui sont des outils puissants de diffusion virale de messages politiques, notamment en direction des jeunes électeurs. Remarquons cependant que ces technologies ne sont plus tout à fait nouvelles. Depuis 2001 déjà, les campagnes électorales se déploient dans le cyberspace, comme l'a montré Stephen

⁷²⁶ La Hansard Society réalise chaque année depuis 2004 une enquête sur la participation des citoyens à la vie politique et publique : leur confiance envers leurs représentants, leurs intentions de vote, leur connaissance des institutions et de la vie politique. Hansard Society étudie aussi l'impact des événements politiques et économiques et des mesures déployées pour valoriser la citoyenneté.

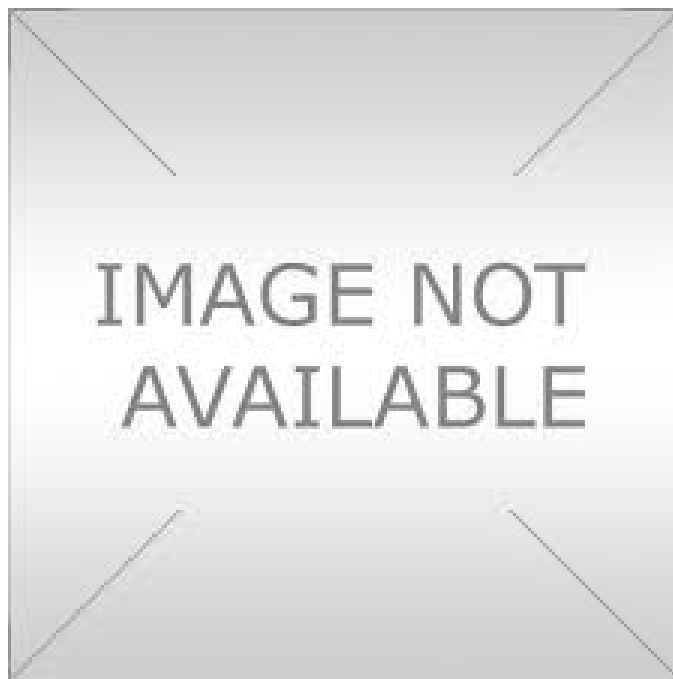
⁷²⁷ Hansard Society, *Audit of Political Engagement 7, The 2010 Report*, Londres : Hansard Society, mars 2010.

⁷²⁸ Aliya Dar, *Elections: Turnout*, Commons Library Standard Note SN/SG/1467, House of Commons Social and General Statistics, House of Commons Library, 3 juillet 2013.

⁷²⁹ Hansard Society, *Audit of Political Engagement 7, Op. Cit.*, p. 4.

Coleman⁷³⁰. Après dix ans d'expérimentation, ces nouveaux moyens de communication n'ont pas fait de miracle et ne sont pas parvenus à enrayer la chute du taux de participation. Aussi, après les deux campagnes *high tech* de 2001 et 2005, et devant la nouvelle défiance suscitée par le scandale des dépenses des parlementaires, il semble que la campagne de 2010 s'oriente de nouveau vers des moyens plus traditionnels. L'envoi de courriers ciblés, inspiré des techniques du marketing, est l'outil majeur — il représente les trois quarts des dépenses du parti travailliste⁷³¹.

Si les nouvelles méthodes de communication employées pour joindre les électeurs ne sont pas faciles à photographier, les techniques anciennes — comme le porte-à-porte, la distribution de tracts ou le recours aux « *tellers* » le jour du scrutin — intéressent particulièrement Simon Roberts.



Simon Roberts, “Goodman Park polling station. Slough, 6 May 2010 (Slough constituency)”, *The Election Project*, 2010

⁷³⁰ Stephen Coleman, *2001 Cyberspace Odyssey, the Internet in the UK Election*, Londres : Hansard Society, 2001.

⁷³¹ Voir Peter Wilnby, “How the election was won”, in Simon Roberts, *The Election Project Newspaper*, non paginé.

Les « *tellers* » sont des observateurs volontaires postés à la sortie des bureaux de vote, souvent des militants ou des sympathisants des partis. Ils demandent aux personnes qui viennent de voter de leur communiquer leur numéro d'électeur, sans obligation. Ils croisent ensuite ces informations avec les fiches dont ils disposent sur leurs sympathisants. Lorsqu'ils constatent que l'un d'entre eux n'est pas venu voter, ils le contactent pour le lui rappeler, voire lui proposer un moyen de transport pour se rendre au bureau de vote. Sur la photo prise à Slough par Simon Roberts, deux de ces observateurs sont assis au milieu, tandis qu'un troisième passe un appel depuis son téléphone portable.

Comme en témoignent cette image et plusieurs autres, les candidats et leurs équipes investissent dans les contacts directs avec leurs électeurs, autrement dit dans des techniques éprouvées de campagne électorale. Ils jouent la carte de la proximité après avoir été brocardés pour leur distance, voire leur déconnexion, des réalités quotidiennes de leurs concitoyens.

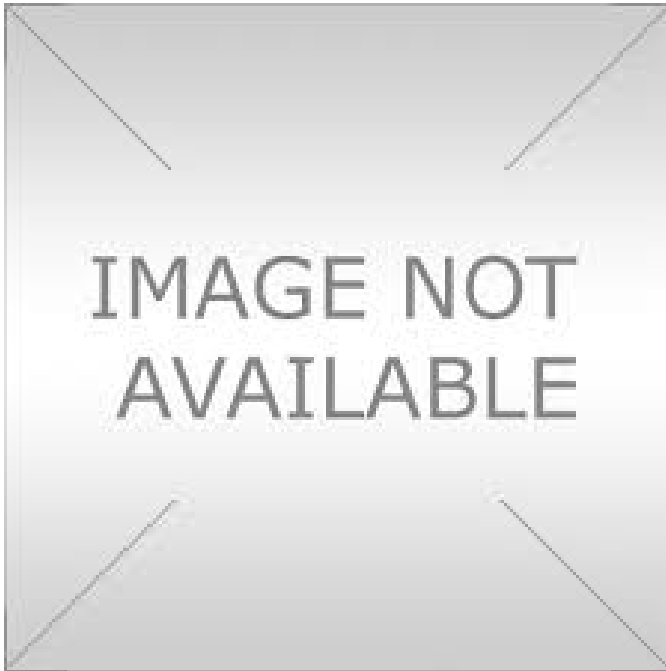
S'intéresser à la campagne hors champ : une critique des médias

Simon Roberts espère surtout s'affranchir du caractère programmé et « chorégraphié » des reportages photographiques réalisés par les photojournalistes « embarqués » dans les bus de campagne. Il cherche à montrer les hommes politiques en interaction spontanée avec les citoyens, situation que les candidats de premier plan évitent scrupuleusement en général. L'épisode du « *Duffy Gate* » qui marque la campagne de 2010 est justement un de ces moments qui échappe au contrôle des équipes de campagne. Une sympathisante du parti travailliste âgée de soixante-cinq ans, Gillian Duffy, interpelle de but en blanc Gordon Brown sur des questions économiques alors qu'il rend une visite entièrement mise en scène à un groupe de jeunes, occupés à des travaux d'intérêt général sur un chemin de halage à Rochdale. Gordon Brown est quelque peu désarçonné par cette intervention impromptue. Il s'entretient alors brièvement avec Gillian Duffy, qui exprime des inquiétudes sur le nombre croissant de personnes dépendantes des aides sociales et sur l'immigration en provenance des pays de l'Est. Ensuite, et c'est de là que vient le nom de *Duffy Gate*, en référence au scandale américain du *Watergate*, Gordon Brown s'engouffre dans sa voiture et vitupère contre cette femme qu'il qualifie de « *bigoted woman* » [femme bornée], oubliant qu'il porte

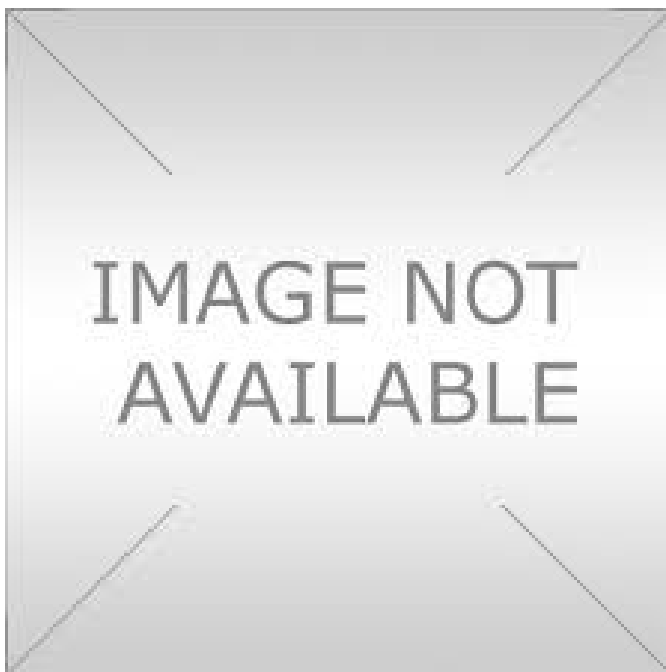
encore un micro-cravate de la chaîne de télévision *Sky News* qui le trahit. L'épisode retentit dans la campagne comme la démonstration que Gordon Brown et les travaillistes n'ont que faire des inquiétudes des petites gens qui constituent pourtant la base historique de leur électorat, et qu'ils font preuve d'un mépris caractéristique d'une classe politique déconnectée des réalités quotidiennes de la population. L'épisode a peut-être contribué à décrédibiliser les travaillistes mais l'impact de ce « *bigot gate* » ne doit pas être surestimé. Malgré l'emballement médiatique, le parti travailliste l'a emporté dans la circonscription de Rochdale.

L'épisode offre néanmoins une illustration parfaite des mécanismes médiatiques auxquels le projet de Simon Roberts souhaite précisément échapper. Le photographe s'intéresse à l'inverse aux moments peu exposés à ce genre de déchaînement médiatique. Seules trois photos sur les vingt-cinq de son œuvre finale montrent les dirigeants des trois principaux partis. Dans ces photos, ils font face de la même façon à un parterre de journalistes et de badauds. Les autres hommes et femmes politiques en campagne représentés dans *The Election Project* sont au contraire en très petits comités, occupés à arpenter des rues désertes, à distribuer des tracts aux rares passants, parfois entourés d'une grappe de militants, voire de gardes du corps, comme le candidat du British National Party. Sur une autre image prise à Redditch, l'ancienne ministre de l'Intérieur Jacqui Smith apparaît quasiment seule, guettant désespérément les passants dans un environnement à l'architecture glaciale. Démise de ses fonctions en juin 2009 à la suite du scandale des dépenses des parlementaires — dans lequel elle fut l'une des plus impliquées — elle est boudée par les médias et bientôt par les électeurs, comme le suggère cette image prémonitoire.

La représentation de la campagne électorale que livre Simon Roberts s'accompagne donc d'une réflexion sur la relation entre médias et politique. En soulignant le contraste entre les candidats qui sont dans l'œil du cyclone médiatique et les autres, il fait une critique implicite d'un processus démocratique perverti par la « starification » des « acteurs » politiques et la superficialité des médias. La représentation de l'engagement citoyen des candidats et des militants que livre Simon Roberts pointe donc quelques distorsions médiatiques et tente de les compenser.



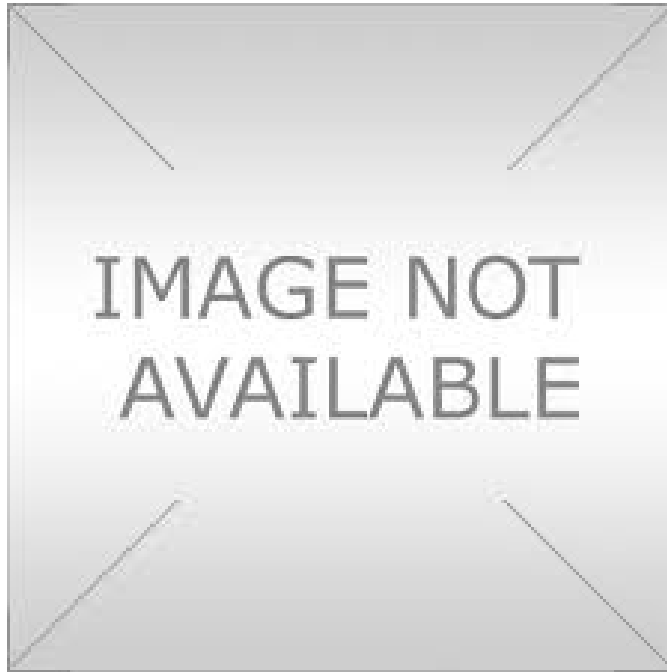
**Simon Roberts, “Jacqui Smith, Labour. Redditch, 27 April 2010
(Redditch constituency)”, *The Election Project*, 2010**



**Simon Roberts, “Nick Clegg, Liberal Democrat. Warrington, 16 April 2010
(Warrington South constituency)”, *The Election Project*, 2010**

« *Le théâtre politique dans le paysage*⁷³² »

Certaines des photographies de *The Election Project* suggèrent cependant le caractère éphémère et parfois forcé de l'engagement citoyen.



Simon Roberts, “Nadhim Zahawi, Conservative. Salford Priors (Stratford on Avon constituency), 26 April 2010”, *The Election Project*, 2010

Dans cette photo du candidat conservateur Nadhim Zahawi, visible au fond de l'image, les militants sont presque les seules silhouettes dans une rue déserte bordée d'une rangée de maisons de briques qui ressemble à un décor de cinéma. Tous marchent en direction de l'appareil photographique qu'actionne Simon Roberts depuis le toit du camping-car dans lequel il circule de ville en ville. Une voiture va passer. Quelques instants plus tard, le décor sera entièrement vide, ne peut-on s'empêcher de penser. L'espacement entre les silhouettes, parfaitement mesuré, et leur organisation le long de la ligne de fuite que constitue la route dans l'image évoque un ballet savamment chorégraphié. Il semble ici que le photographe se soit prêté au jeu de la mise en scène pour mieux la révéler.

⁷³² “political theatre within the landscape”, Simon Roberts, “The Election Project, A Talk with Simon Roberts”, Host Gallery, Londres, 29 septembre 2010.

Cette image, comme toutes celles de *The Election Project*, produit une inscription du « théâtre politique à l'intérieur du paysage ». La position surélevée que recherche systématiquement le photographe lui permet d'inclure l'arrière-plan dans ses images. Il a d'ailleurs choisi certains points de vue, certaines rues, pour avoir dans le paysage telle usine en liquidation ou tel pont en construction qui sont des enjeux dans la campagne locale. Les sujets apparaissent comme des silhouettes qui sont disposées dans l'espace mais ne le dominent pas. L'environnement n'est donc pas un simple arrière-plan mais une composante majeure des images. À cet effet, l'utilisation de la chambre grand format permet au photographe de conserver une grande quantité de détails tout en produisant de très grands tirages qui invitent le spectateur à explorer le paysage et la relation des sujets avec leur environnement. Ainsi, l'engagement des candidats et militants dans la vie citoyenne est évoqué, voire évalué, à travers leur engagement physique dans le paysage.

La série de vingt-cinq images produites par Simon Roberts est centrée sur les efforts, parfois peu spontanés, des candidats pour rencontrer leurs électeurs, mais les électeurs eux-mêmes sont peu représentés. Comment reçoivent-ils cette campagne ? Les actions engagées par les candidats parviennent-elles à les ramener vers les urnes ? Simon Roberts propose tout simplement de leur demander leur point de vue et de l'inclure dans le projet.

***La partie collaborative du projet :
entre journalisme citoyen et ré-enchantement de la démocratie***

Au fur et à mesure qu'il se déplace au Royaume-Uni, Simon Roberts invite les habitants des circonscriptions qu'il visite à prendre eux aussi des photos et à les partager. Ils peuvent déposer leurs images directement dans une galerie virtuelle sur le site de Simon Roberts ou les envoyer par mail et par SMS s'ils ont pris la photo avec leur téléphone portable. Toutes les images sont affichées, quelle que soit leur qualité. Il ne s'agit donc pas d'un concours, comme celui organisé par la Tate Britain autour de *How We Are* en 2007. La visée n'est pas tant esthétique que politique. Le public est invité à produire son propre témoignage de ce moment de la vie démocratique du Royaume-Uni.

Ce procédé a été inspiré à Simon Roberts par une expérience similaire conduite aux États-Unis lors des élections présidentielles de 2008 sous le nom de *The Polling Place Photo Project*⁷³³. Lancé en 2006 par le Winterhouse Institute, une fondation dont la mission est de développer des projets sociaux et politiques, puis relayé par le *New York Times*, le projet consistait à créer de manière collaborative une base de photographies des bureaux de vote sur tout le territoire américain. Les contributeurs qui déposaient leurs images sur le site dédié devaient en même temps fournir des informations précises sur les conditions de vote dans leur bureau en répondant à un questionnaire à choix multiples : le lieu, l'heure à laquelle ils ont voté, le nombre de personnes dans la file d'attente, le type de machine utilisée. On demandait aussi aux contributeurs d'évaluer la qualité de service dans leur bureau de vote et de préciser ce qui les avait encouragés à voter⁷³⁴. Le projet est décrit ainsi : « les photographies des bureaux de vote et les informations qui les accompagnent sont une archive visuelle de la façon dont les élections se déroulent en Amérique : où elles se passent, à quoi ressemble le système, comment se conduisent les gens et, pour finir, comment l'expérience du vote peut être repensée pour être plus facile, moins déroutante et plus gratifiante⁷³⁵. » Le projet visait donc très clairement à lutter contre l'abstention des électeurs américains⁷³⁶, en jouant sur plusieurs leviers : d'une part, les photographies pourraient permettre de témoigner des difficultés qui finissent par rebuter les électeurs et de les corriger pour les élections futures. D'autre part, la publication de ces images sur le site du *New York Times* donnait une visibilité à l'acte de voter et pouvait contribuer à le démythifier pour ceux que cet acte de citoyenneté intimiderait⁷³⁷. L'expérience est présentée sur la page d'accueil du site hébergé par le *New York Times* comme « une expérimentation du journalisme citoyen ». Le procédé correspond effectivement à une double tentative d'engagement du public. Pour le journal, c'est un moyen de reconquérir et d'interagir avec son lectorat de plus en plus dispersé à cause de la multiplication des titres en ligne.

⁷³³ *The Polling Place Photo Project*: <http://www.pollingplacephotoproject.org/>, consulté le 15 mars 2013. Voir Karine Chambefort-Kay, "Collaborative documentary photo projects: from techno-utopia to imagined community." *Transatlantica*, <http://transatlantica.revues.org/>, à paraître.

⁷³⁴ "Felt strongly about issues/ Felt strongly about candidates/ Want to support my party/ Encouraged by friends or by family/ Never miss an election/ Other", *The Polling Place Photo Project*, *Op. Cit.*

⁷³⁵ "Photographs of polling places, and the information that accompanies them, is a visual record of how voting happens in America: where it occurs, what the process looks like, how people act, and, ultimately, how the voting experience can be designed to be easier, less confusing and more rewarding." Page d'accueil de *The Polling Place Photo Project*: <http://www.pollingplacephotoproject.org/>, consultée le 15 mars 2013.

⁷³⁶ Le taux de participation pour les élections présidentielles américaines est de 50,3 % en 2000, 55,7 % en 2004, puis 57,1 % en 2008 et 61,8 % en 2012, *US Census Bureau*, <http://www.census.gov>

⁷³⁷ Une exposition de deux cents images a aussi été organisée en mars 2009 à la Silpe Gallery, Hartford Art School (Hartford, Connecticut).

D'un point de vue plus politique, il s'agit de renouveler l'intérêt pour le processus démocratique et la participation des électeurs. Le site a recueilli 5941 photos en provenance des cinquante États américains.

Le volet collaboratif de *The Election Project* est d'une ambition plus modeste mais très similaire. Outre l'idée de démocratie, Simon Roberts reprend à son compte la notion de « *citizen journalism* » employée dans le descriptif de *The Polling Place Photo Project*⁷³⁸. Il ne dispose pas des moyens du *New York Times* pour lancer son appel à participation en direction du public mais, avec l'aide d'un assistant, il utilise la presse et les radios locales pour annoncer son passage dans les différentes circonscriptions et présenter son projet. Là aussi, le public est invité à pratiquer une sorte de journalisme « *do-it-yourself* », un journalisme autoproduit, afin de rendre compte d'aspects peu connus de la campagne. Le mode collaboratif permet de rassembler une multiplicité de points de vue sur les élections dans une période où les grands médias, pris dans la concurrence de l'information en temps réel, ont tendance à reprendre les mêmes images en boucle et à se focaliser sur quelques événements spectaculaires, comme le « *Duffy Gate* ».

C'est aussi confier à des amateurs la tâche de représenter la campagne. Ils n'ont pas les mêmes contraintes que les photojournalistes professionnels, qui sont envoyés en mission par les journaux avec un cahier des charges précis. Ils sont potentiellement plus libres et plus spontanés dans le choix des sujets et des moments photographiés. Les photographes amateurs locaux ont aussi une connaissance personnelle des lieux ou des personnes photographiées. Enfin, par le biais de la base collaborative, leurs images sont accessibles de façon directe, sans intermédiaire et sans processus d'édition. En somme, résume Simon Roberts,

le recours à des photographies prises par le public, téléchargées depuis des appareils numériques ou transmises par les téléphones portables, créera une vision photographique alternative en plus de la [sienne], produite avec le moyen plus traditionnel d'une chambre photographique, et cela ajoutera une dimension collaborative et démocratique à l'ensemble de l'œuvre. Ces images contribueront aussi à fournir un antidote aux photographies davantage mises en scène qui nous parviennent de plus en plus souvent des campagnes électorales⁷³⁹.

⁷³⁸ *The Polling Place Photo Project*: <http://www.pollingplacephotoproject.org/>, consulté le 15 mars 2013.

⁷³⁹ “utilizing photographs taken by the public, uploaded from digital cameras or transmitted via mobile phones, will create an alternative photographic vision alongside my own captured via the more traditional means of [his] plate camera, and will add a collaborative and democratic dimension to the overall work.”

La plateforme nommée « *The Public Gallery* » au sein de *The Election Project* recueille ainsi 1696 photos dans le temps relativement court que dure la campagne officielle. Hormis quelques hors-sujets comme le cas d'une personne qui s'est obstinée à partager ses photos de vacances en Inde ou les abus d'un militant utilisant le projet comme un support de campagne, Simon Roberts relève que les contributeurs ont joué le jeu et qu'il a pu conserver toutes les images déposées dans la base. Le processus collaboratif ainsi mis en place reproduit d'une certaine façon le processus démocratique, puisqu'il accorde une légitimité à chaque participant. Comme l'a souligné Hugo Swire, président du *Committee on Works of Art*, qui a sélectionné le projet de Simon Roberts : « l'implication du public dans le projet met en valeur le processus démocratique que Simon a entrepris de documenter⁷⁴⁰. » D'après Simon Roberts, cet aspect de son projet a d'ailleurs été déterminant pour convaincre le comité qui l'a choisi comme artiste officiel des élections. Le photographe considère qu'en associant le public à l'œuvre que lui a commandée le *Committee on Works of Art*, il fait une « démocratie de la commande » [« *a democracy of the commission*⁷⁴¹ »]. À tous points de vue, le procédé participatif choisi pour *The Election Project* est bien en phase avec la recherche d'un renouveau de l'engagement des citoyens dans la vie démocratique qu'ont appelé de leurs vœux acteurs et observateurs de la vie politique en Grande-Bretagne.

On peut aussi considérer que le dispositif déployé dans *The Election Project* relève d'une forme de « documentaire collaboratif ». Le concept est étudié notamment par Mandy Rose, qui s'interroge sur le potentiel politique et social des formes culturelles collaboratives⁷⁴². Elle analyse les processus à l'œuvre dans le documentaire collaboratif comme une « *DIY citizenship* », une « citoyenneté autoproduite ». En effet, les participants sont rassemblés, tout au moins virtuellement, par un objectif commun.

They will also help to provide an antidote to the more stage-managed photographs increasingly seen from the campaign trail." Simon Roberts, cité dans "Official election artist wants voters to get involved", British Parliament, 12 avril 2010, <http://www.parliament.uk/business/news/2010/04/official-election-artist-wants-voters-to-get-involved/>, consulté le 15 mars 2013.

⁷⁴⁰ "getting the public involved in the project also emphasises the democratic process Simon is documenting." Hugo Swire, cité dans "Simon Roberts announced as 2010's official election artist", National Media Museum, 1^{er} avril 2010, <http://www.nationalmediamuseum.org.uk/AboutUs/PressOffice/2010/April/SimonRobertsElectionArtist.aspx>, consulté le 15 mars 2013.

⁷⁴¹ "a democracy of the commission", Simon Roberts, "The Election Project, A Talk with Simon Roberts", *Op. Cit.*

⁷⁴² Mandy Rose, "Collabdocs", <http://collabdocs.wordpress.com/>, consulté le 15 mars 2013 et du même auteur : "Documentary, Open Space, Citizenship — 'Making Publics'?", *i-Docs Symposium*, Digital Cultures Research Centre, University of the West of England, mars 2012.

Ils partagent leurs expériences et peuvent les comparer. C'est la nature même du documentaire que de générer un tel dialogue.

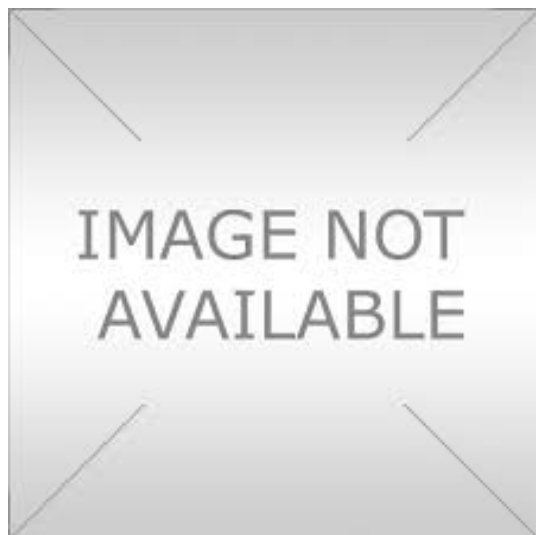
Faisons par exemple dialoguer les deux photos ci-contre que nous choisissons parmi les 1696 de la galerie publique de *The Election Project*. Dans la première, deux jeunes d'origine ethnique différente s'appliquent au dépouillement des votes dans la circonscription de Salford. Ils portent des T-shirts avec l'inscription « *Make Your Mark in Salford* », slogan d'une campagne financée par le Salford City Council pour relancer la participation aux élections dans la circonscription⁷⁴³. Dans cette banlieue du nord-ouest de Manchester, l'abstention a été forte pendant toutes les années 2000. En outre, c'est la circonscription de Hazel Blears, elle aussi au cœur du scandale des dépenses des parlementaires. Une partie de l'électorat *working class* s'est dit trahie par la ministre⁷⁴⁴ et déçue par la classe politique en général. En 2010, on craint que le taux de participation anormalement bas des années 2000 ne remonte pas à son niveau antérieur⁷⁴⁵. Comme l'indique l'auteure de la photo dans la légende qu'elle fournit, la campagne « *Make Your Mark in Salford* » consiste entre autres à relancer les électeurs par SMS le jour des élections. Cette contributrice a posté plusieurs photos sur le même thème dans la galerie publique de *The Election Project*. Elle souhaite sans doute faire de la publicité à cette initiative qui pourrait être étendue à d'autres circonscriptions. Toutes ses photos montrent en effet une dynamique collective, la bonne humeur qui règne dans les bureaux de vote et l'implication de personnes très diverses. Elles donnent l'image d'un processus démocratique sain et vivant. Elles montrent des citoyens actifs, une citoyenneté épanouie.

Une telle image contraste avec la deuxième que nous avons choisie dans la galerie publique : elle est prise par un citoyen de Hinchley Wood qui guette désespérément la venue d'un candidat depuis la fenêtre de sa maison. Des arbustes verdoyants occupent tout le premier plan. Hinchley Wood est un de ces « *leafy suburbs* », banlieue verte et aisée, au sud-ouest de Londres. La rue qui serpente parmi les maisons à colombage du village est déserte.

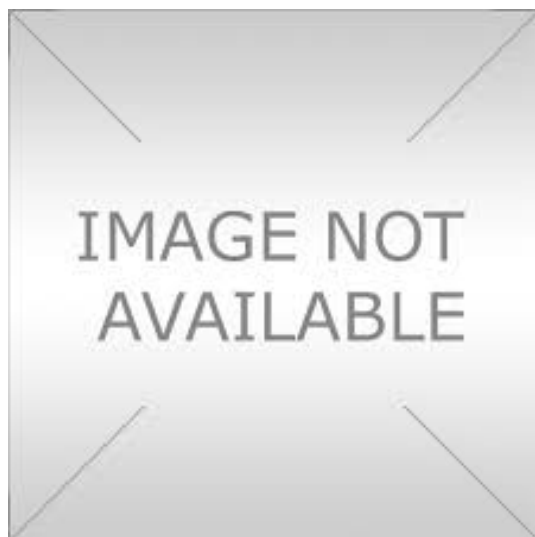
⁷⁴³ Taux de participation de 41,6 % en 2001 et de 42,4 % en 2005, avant de remonter à 55 % en 2010 dans la circonscription de Salford puis de Salford and Eccles. Source : Electoral Commission : <http://www.electoralcommission.org.uk/>

⁷⁴⁴ Hazel Blears, *Secretary of State for Communities and Local Government* (2007-2009)

⁷⁴⁵ Christopher Hope, "General Election 2010: fears of low turnout after MPs' expenses scandal", *The Telegraph*, 6 avril 2010. Voir aussi National Centre for Social Research, *British Attitudes Survey, 2009*, Londres : National Centre for Social Research, 9 février 2011, [En ligne] <http://discover.ukdataservice.ac.uk/catalogue?sn=6695> et Hansard Society, *Audit of Political Engagement 7, The 2010 Report*, Londres : Hansard Society, mars 2010.



“Salford counters. As well as branded T-shirts for public-facing staff, the *Make Your Mark* campaign used SMS and Bluetooth to target potential voters and reminding them to take part on May 6.” Katy Barnes⁷⁴⁶



“The Disenfranchised: Tuesday, April 27, 2010, Hinchley Wood, Surrey (Esher and Walton Constituency). We never see a candidate. We never hear from a candidate. We have opinions, views and problems just like other people but in the safest Conservative Constituency in the country, real democracy has been abandoned.” Simon Newlyn⁷⁴⁷

⁷⁴⁶ « Scrutateurs à Salford. Outre des T-shirts pour les membres qui ont affaire au public, l’organisation *Make Your Mark* a utilisé des SMS et le Bluetooth pour cibler des électeurs potentiels et leur rappeler de participer au vote le 6 mai. »

⁷⁴⁷ « Les exclus de la démocratie : mardi 27 avril 2010, Hinchley Wood, Surrey (circonscription de Esher and Walton). Nous ne voyons jamais aucun candidat. Nous n’avons aucune nouvelle d’aucun candidat. Nous avons des opinions, des points de vue et des problèmes comme tout le monde, mais dans la circonscription la plus acquise au parti conservateur de tout le pays, la vraie démocratie a été abandonnée. »

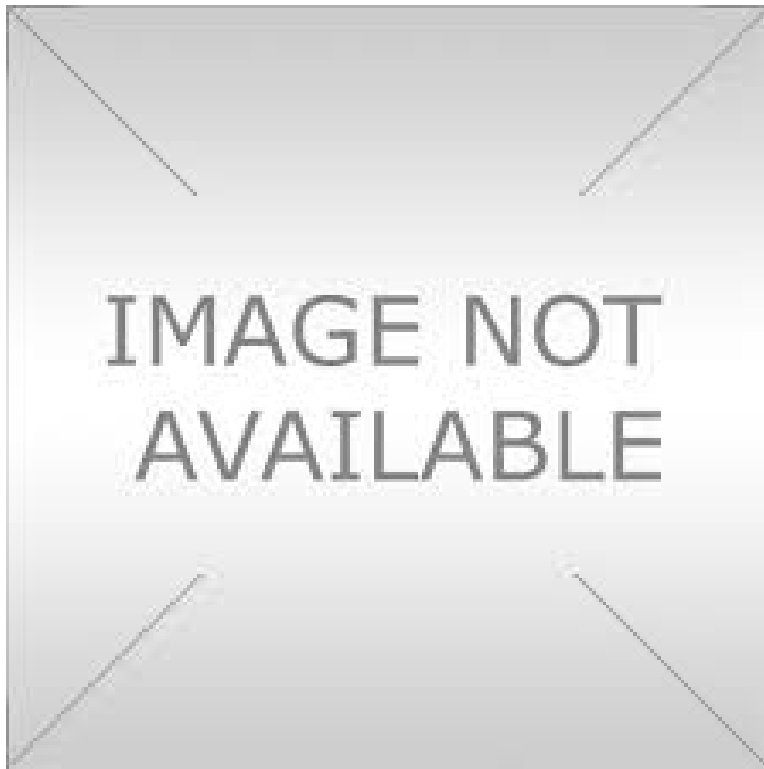
Rien n'indique qu'une campagne électorale est en cours. La circonscription est détenue de longue date par les conservateurs. Comme le regrette l'auteur de la photo, Simon Newlyn, c'est une de ces « *safe seats* », circonscription gagnée — ou perdue — d'avance, dans laquelle les candidats, quelle que soit leur appartenance, ne prennent pas la peine de faire campagne. La démocratie y est en mode automatique, voire en veille. Sans campagne, il n'y a pas de débat d'opinion et les citoyens se sentent exclus du processus électoral.

La confrontation de ces deux images — l'une très optimiste sur les moyens de ranimer la démocratie, l'autre frôlant le comique et l'absurde — permet d'engager une réflexion sur le système électoral et la vie démocratique au Royaume-Uni. Un dialogue s'installe entre les points de vue de ces deux contributeurs de la galerie collaborative et fait émerger l'idée que le désengagement des électeurs n'est pas seulement lié au désespoir devant les difficultés économiques et à la perte de confiance dans la capacité des hommes et femmes politiques à les résoudre. Il n'est pas l'apanage des classes populaires. Il est aussi dû à la cristallisation des inégalités sociales et à la paralysie du système électoral qu'elle peut entraîner.

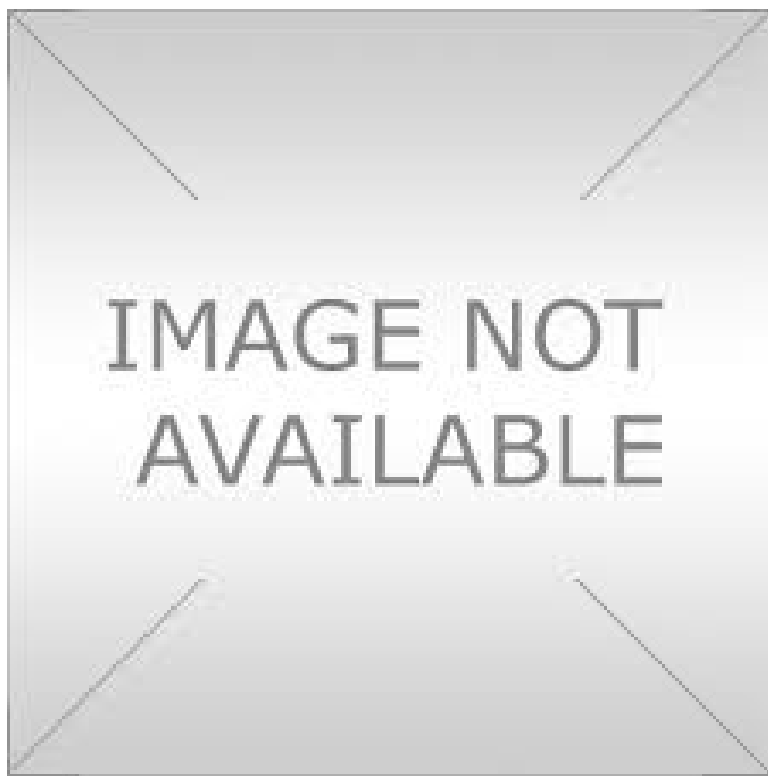
La galerie publique de *The Election Project* remplit donc une fonction d'échanges et aussi de mémoire collective, puisqu'elle devient une sorte d'archive visuelle des élections générales de 2010. Elle prouve qu'un projet documentaire collectif a un fort potentiel politique. Il suscite le dialogue et catalyse la réflexion. Il offre un lieu public de débat et de mémoire. Il stimule la citoyenneté, entendue non seulement comme un ensemble de droits et de devoirs du citoyen, mais aussi comme un investissement dans la vie sociale et politique. Un tel usage et une telle conception de la photographie ont été baptisés « nouveau documentarisme » par Jorge Ribalta. D'après lui, il faut remettre en avant la fonction sociale et politique de la photographie documentaire. Elle crée « une sphère publique déterritorialisée qui offre une condition générale de citoyen, partagée par tous sans distinction⁷⁴⁸ ». De fait, *The Election Project* met en relation virtuelle une citoyenne de Salford, un citoyen de Hinchley Wood et des centaines d'autres contributeurs avec un photographe de Brighton et son public. On peut parler de déterritorialisation dans la mesure où ces citoyens n'ont pas besoin de vivre dans la même région pour dialoguer. En revanche, une telle déterritorialisation ne

⁷⁴⁸ « a de-territorialised public sphere that offers a general and equally shared condition of citizenship. », Jorge Ribalta, « Towards a New Documentarism », *Variant*, n° 43, Printemps 2012, [En ligne] <http://www.variant.org.uk/43texts/JorgeRibalta43.html>, consulté le 15 mars 2013.

signifie pas une abstraction des conditions réelles d'existence. L'ancrage dans le paysage que nous avons observé dans les images de Simon Roberts est là pour le rappeler. L'exposition conjointe des images du photographe et de celles du public permet donc de conserver cet ancrage et cette complémentarité. C'est aussi dans cette perspective que le photographe a choisi de produire un journal — forme plus démocratique qu'un beau livre de photographies — pour présenter conjointement ses images et celles du public.



**Installation des photos prises par le public dans le cadre de *The Election Project*,
Parlement de Westminster, Londres, 2010 (photo de Simon Roberts)**



Installation de trois des vingt-cinq images de l'œuvre de Simon Roberts, à Portcullis House, Parlement de Westminster, Londres, septembre 2010 (photo de Simon Roberts)

Avec *The Election Project*, la photographie s'est emparée du thème de la citoyenneté, notion pourtant abstraite, en transformant les usages du médium traditionnellement rencontrés en période électorale. La photographie documentaire prend alors tout son sens en opérant à la marge et en opposition avec le photojournalisme. Le recours à la pratique amateur et collaborative permet aussi d'explorer le rapport des citoyens à la subjectivité politique et au civisme. Enfin, l'ancrage dans le paysage britannique qui caractérise les images de Simon Roberts suggère une nouvelle définition de l'identité collective en termes spatiaux. Ici, la communauté nationale émerge comme un ensemble d'individus occupant un même espace politique plutôt que culturel.

Chapitre 15

Autres formes horizontales d'intégration et d'identification collective

1. La piste de l'expérience ordinaire et la « convivialité »

Revenons un instant à la critique adressée aux commissaires de l'exposition *How We Are* par Julian Baggini du *New Statesman*. L'exposition de la Tate Gallery était, selon lui, peu représentative de la vie ordinaire des gens, alors que c'est là que « se manifestent réellement les priorités et les valeurs de la Grande-Bretagne⁷⁴⁹ ». Ce serait dans les situations apparemment insignifiantes du quotidien que réside ou que s'élabore l'identité collective.

Nous observons que la même critique est adressée à Gordon Brown pour sa conception de l'identité nationale. La référence à des valeurs abstraites, certes reliées à l'histoire de la Grande-Bretagne, mais sans lien explicite avec l'expérience quotidienne des Britanniques, ne peut pas produire le « patriotisme pragmatique » qu'imagine le Premier ministre. David Goodhart résume ainsi cette critique :

Gordon Brown a essayé et échoué avec son débat sur la britannicité. Mais c'est un échec intéressant dont nous pouvons tirer des leçons. Il avait raison de se demander : « Quel est notre équivalent du symbolisme national [américain] que représentent les drapeaux plantés dans chaque jardin ? » Mais sa réponse a été une leçon sur l'histoire britannique et sur les valeurs politiques qui se méprenaient sur la banalité du sentiment national⁷⁵⁰.

Le problème, selon Goodhart, c'est que Gordon Brown a tenté de redéfinir la britannicité, alors qu'il eût fallu redéfinir la notion même d'identité nationale.

Les valeurs de la vie quotidienne dans la Grande-Bretagne moderne sont trop diverses pour nous rassembler [...] les valeurs ne peuvent pas être le fondement principal des identités nationales post-raciales. [...] [C]e sont l'expérience partagée et les intérêts communs, et la

⁷⁴⁹ “truly manifest Britain's priorities and values”, Julian Baggini, “Britain through the lens.” *The New Statesman*, 22 mai 2007.

⁷⁵⁰ “Gordon Brown tried and failed with his Britishness debate. But it was an interesting failure from which we can learn. He was right to ask: ‘What is our equivalent of that [American] national symbolism of a flag in every garden?’ But his answer was a lecture on British history and political values which misunderstood the ordinariness of national feeling.” David Goodhart, *The British Dream, Successes and Failures of Postwar Immigration*, Op. Cit., p. 287.

façon dont on peut les encourager par des institutions publiques et des rituels publics qui constituent un meilleur moyen de dépasser la différence et de créer une loyauté à l'intérieur du groupe qui soit plus transcendante, un sentiment de solidarité envers nos concitoyens, à l'ère de la diversité. [...] [M]a ligne de défense en faveur de l'État-nation est une ligne rationnelle et pragmatique qui inclut et est à l'aise avec les relations ethniques mais n'en est pas dépendante. [...] Cela ne se fait peut-être pas en Grande-Bretagne de planter des drapeaux dans les jardins, mais nous avons vraiment besoin de créer un environnement qui soit plus ouvertement favorable à un sentiment national modéré⁷⁵¹.

D'après David Goodhart ce nouvel environnement peut être créé

en estompant la distinction parfois artificielle entre les identités civiques / politiques et les identités ethniques / historiques pour produire une identité « de la vie commune », une identité nationale dont on perçoive le sens, qui soit ouverte aux minorités déjà installées et aux nouveaux arrivants, et qui soit complètement ordinaire — le rêve britannique en pratique⁷⁵².

C'est ainsi que se conclut le livre intitulé *The British Dream* de celui qui préside en 2014 le *think tank* DEMOS dont nous avons déjà mentionné les travaux. Après une critique de la politique migratoire des travaillistes entre 1997 et 2007 et une mise en garde contre les effets de l'immigration sur la cohésion nationale, Goodhart imagine une ère post-multiculturaliste. Il envisage une nouvelle forme de cohésion nationale qui dépasse les catégories ethniques précédemment placées au centre des discours sur les identités collectives. Il ne s'agit pas de les faire disparaître mais de les faire passer au second plan et de rechercher un autre niveau de cohérence.

La notion de « vie commune » employée par Goodhart fait directement écho à la notion de « convivialité ». Employé dès 1973 par Ivan Illich⁷⁵³, le concept connaît dans les années 2000 un regain d'intérêt⁷⁵⁴. En Grande-Bretagne, il est repris notamment par Paul Gilroy dans son ouvrage *After Empire: Multiculture or Postcolonial*

⁷⁵¹ “values of everyday life in modern Britain are too diverse to bind us together [...] values cannot be the main basis of post-racial national identities. [...] it is shared experience and mutual interests, and the way these can be fostered by public institutions and public rituals, that are a better means for overcoming difference and creating a more transcendent in-group loyalty, a sense of fellow citizen solidarity, in a diverse era. [...] my argument for the nation state is a rational and pragmatic one that includes, and is comfortable with, ethnic connections but does not depend on them. [...] Britain may not do flags on the lawn but we do need to create a more publicly friendly environment for moderate national feeling. *Ibid.*, pp. 287-89.

⁷⁵² “a blurring of the sometimes rather artificial distinction between civic/political identities and ethnic/historic ones to produce a ‘common life’ identity; a national identity that feels meaningful, that is open to settled minorities and to newcomers, and is completely ordinary – the British dream in practice.” *Ibid.* p. 290.

⁷⁵³ Ivan Illich, *La Convivialité*, Paris : Le Seuil, 1973.

⁷⁵⁴ Voir Alain Caillé, Marc Humbert, Serge Latouche et Patrick Vivert, *De la convivialité*, Paris : La Découverte, 2011.

*Melancholia*⁷⁵⁵. Au moment où le « multiculturalisme » subit des critiques de toutes parts, Gilroy tente de sauver la « multiculture », en insistant sur ses bénéfices pour la société britannique, notamment un plus grand sens de la solidarité et de l'action morale [« *moral agency* »]. Le « multiculturalisme » a fait l'erreur de « croire que la multiculture pouvait et devait être orchestrée par le gouvernement dans l'intérêt général⁷⁵⁶ ». Or ce multiculturalisme et la vision figée des identités sur laquelle il repose sont discrédités par la convivialité observable en Grande-Bretagne. Gilroy définit la convivialité comme l'ensemble des « processus de cohabitation et d'interaction qui ont fait de la multiculture une caractéristique ordinaire de la vie sociale dans les zones urbaines en Grande-Bretagne et dans les villes postcoloniales partout ailleurs. [Il] espère que l'intérêt pour les effets de la convivialité décollera à partir de l'endroit où le multiculturalisme s'est effondré⁷⁵⁷. » À l'inverse du multiculturalisme, la convivialité « rend absurde l'identité fermée, fixe et réifiée et dirige l'attention vers les mécanismes toujours imprévisibles de l'identification⁷⁵⁸ ». Elle est synonyme d'ouverture et d'un « humanisme revendiqué⁷⁵⁹ ». Elle fait passer au second plan les différences, l'altérité. D'après Gilroy, « nous devons voir si l'échelle sur laquelle sont mesurées la similitude et la différence peut être modifiée de façon constructive, afin que l'étrangeté des étrangers devienne floue [*out of focus*] et que l'on puisse reconnaître et donner de l'importance à d'autres dimensions d'une similitude élémentaire⁷⁶⁰ ».

Dans la deuxième section de son livre, intitulée « Albion », Gilroy étudie différents objets culturels britanniques comme les romans de Nick Hornby, la série *The Office* ou l'émission de télévision *Changing Rooms*, au prisme de son idée du cosmopolitisme et de la convivialité. Il n'étudie pas d'objet photographique. Paul Gilroy s'intéressera à la photographie dans son ouvrage suivant, *Black Britain: A Photographic History*⁷⁶¹. Il y retrace l'histoire des Noirs en Grande-Bretagne à partir d'images

⁷⁵⁵ Paul Gilroy, *After Empire: Multiculture or Postcolonial Melancholia*, Londres : Routledge, 2004.

⁷⁵⁶ “to believe that multiculture can and should be orchestrated by government in the public interest.” Paul Gilroy, *Ibid.*, p. 2.

⁷⁵⁷ “the processes of cohabitation and interaction that have made multiculture an ordinary feature of social life in Britain’s urban areas and in postcolonial cities elsewhere. I hope an interest in the workings of conviviality will take off from the point where ‘multiculturalism’ broke down.” Paul Gilroy, *Ibid.*, Préface, p. xv.

⁷⁵⁸ “makes a nonsense of closed, fixed and reified identity and turns attention toward the always unpredictable mechanisms of identification.” Paul Gilroy, *Ibid.*, Préface, p. xvi.

⁷⁵⁹ “unabashed humanism” Paul Gilroy, *Ibid.*

⁷⁶⁰ “we need to consider whether the scale upon which sameness and difference are calculated might be altered productively so that the strangeness of strangers goes out of focus and other dimensions of a basic sameness can be acknowledged and made significant.” Paul Gilroy, *Ibid.*, p. 3.

⁷⁶¹ Paul Gilroy, *Black Britain: A Photographic History*, Londres : Saqi, 2007.

d'archives essentiellement tirées de la base Getty Images. Sa sélection de photographies met au premier plan la convivialité qu'il définit dans *After Empire*. Beaucoup d'images montrent des couples mixtes blancs et noirs, et les situations où les Britanniques noirs sont en interaction avec les autres membres de la communauté nationale.

Gilroy est donc sensible à la représentation photographique des identités collectives. Nous avons relevé la métaphore photographique et visuelle qu'il emploie lorsqu'il prône une certaine indifférence à la différence. Il faut un changement de mise au point qui ferait que l'altérité deviendrait « floue », comme au second plan, pour permettre une reconnaissance plus nette ou une focalisation sur les points communs de l'humanité. Les métaphores visuelles et spatiales sont utiles ici car il est bien question de redéfinir l'espace collectif qu'est la nation, en insistant sur une intégration horizontale de la communauté nationale.

Nous avons déjà observé une telle relation à l'espace dans les photographies de paysage de *The Election Project* de Simon Roberts. De manière générale, la photographie documentaire et la photographie de rue s'intéressent à l'espace collectif. Ces genres photographiques connaissent un nouvel engouement à la fin des années 2000. Le Museum of London organise par exemple une exposition intitulée *London Street Photography 1860-2010*⁷⁶². Nous y voyons le signe que la cohésion sociale est désormais recherchée dans l'expérience partagée de l'espace collectif. Cela nous semble particulièrement évident dans trois œuvres photographiques réalisées en 2008 que nous allons maintenant examiner de plus près. La rue, la ville et les lieux de loisirs de plein air y sont envisagés comme les nouveaux territoires où vient s'ancrer une identité collective banalement conviviale.

⁷⁶² Exposition *London Street Photography 1860-2010*, Museum of London, 18 février – 4 septembre 2011. Catalogue : Mike Seaborne et Anna Sparham, *London Street Photography 1860-2010*, Londres : Museum of London / Dewi Lewis, 2011.

2. Les territoires d'une nouvelle identification collective, banale et conviviale.

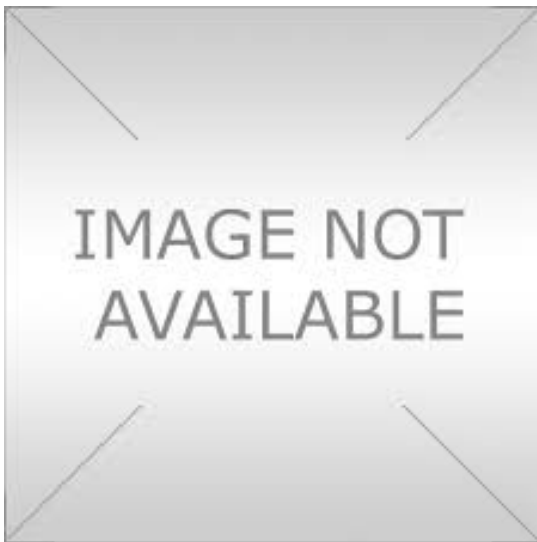
Le quartier, dans le projet Wentworth Street Studio d'Eileen Perrier⁷⁶³.

En 2008, Eileen Perrier réalise le projet intitulé *Wentworth Street Studio* sur une commande de la Whitechapel Gallery. Rappelons que, depuis sa création, cette galerie se donne pour mission de mener des actions culturelles en direction de la population de l'East End de Londres où elle est implantée et de ne pas se contenter de s'adresser au public privilégié de l'art contemporain. La Whitechapel Gallery lance en 2008 un projet pluriannuel intitulé *The Street* qui se poursuit à l'heure où nous écrivons. Des artistes en tout genre travaillent pour « générer des idées et des questions sur l'art, l'institution [la Whitechapel Art Gallery] et le monde qui l'entoure. Le programme porte un regard critique sur les principes philanthropiques à l'origine de la galerie et la réputation qu'elle a de travailler avec des gens de l'est de Londres depuis 1901⁷⁶⁴ ». Pour sa première année, le projet *The Street* est consacré à Wentworth Street, une petite rue qui relie la City et le quartier de Tower Hamlets et sur laquelle se tient le célèbre marché de Petticoat Lane.

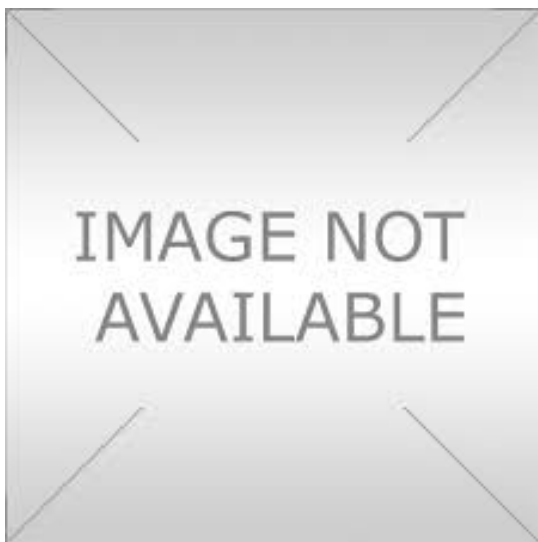
La photographe Eileen Perrier décide d'y installer un studio de photographie éphémère, qu'elle organise sur le modèle des studios victoriens. Elle utilise un appareil photographique à chambre avec un trépied et fait poser ses modèles assis, avec un repose-tête semblable à ceux qu'utilisaient les photographes lorsque les temps de pose étaient très longs et exigeaient une immobilité maximale. Elle choisit aussi un support argentique Polaroid pour obtenir des clichés instantanés. Les modèles sont des gens qui habitent, travaillent ou passent simplement dans le quartier.

⁷⁶³ Voir la fiche et la planche-contact en annexe pp. 472-73.

⁷⁶⁴ "to generate ideas and questions relating to art, the institution and the world beyond. The programme critiques the philanthropic founding principles of the Gallery and reputation for working with people in east London since 1901." Site de la Whitechapel Art Gallery, <http://www.whitechapelgallery.org/education/community/the-street/about>, consulté le 25 juillet 2014.



Le studio éphémère sur Wentworth Street et Eileen Perrier au centre, 2008
(photo Whitechapel Art Gallery)



Eileen Perrier, “The Shop”, *Wentworth Street Studio*, 2008
(photo Whitechapel Art Gallery)

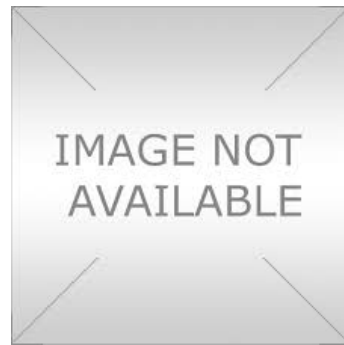
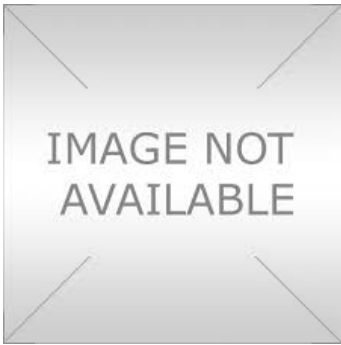
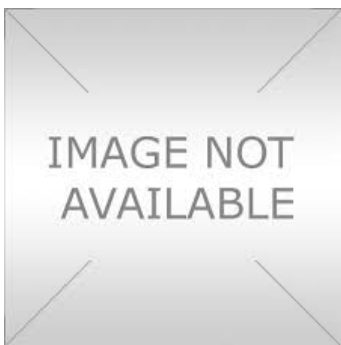
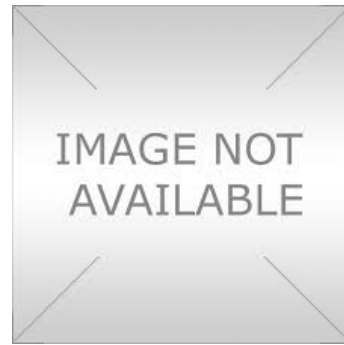
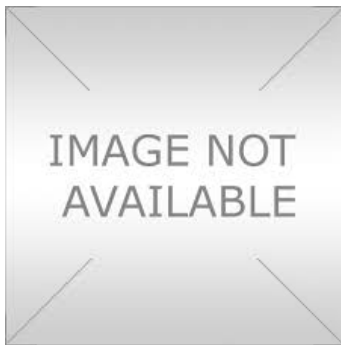
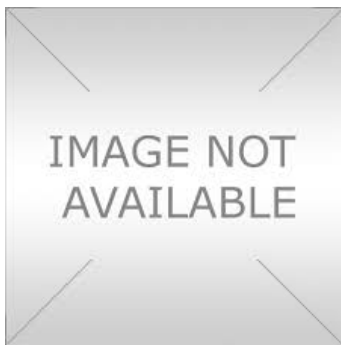
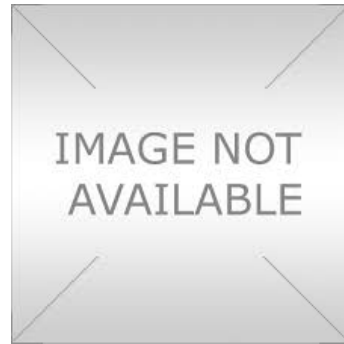
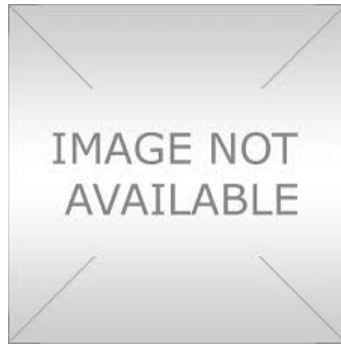
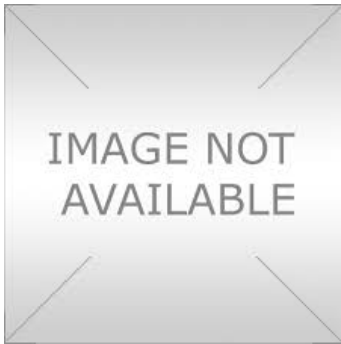
Le résultat est une série de portraits en noir et blanc aux contours estompés comme sur les anciennes photographies dites « cartes de visites ». Eileen Perrier utilise ensuite un local commercial désaffecté de Wentworth Street mis à sa disposition par la Whitechapel Gallery pour exposer les portraits ainsi réalisés. Enfin, une sélection de portraits est présentée dans la Whitechapel Gallery sous le titre de *Wentworth Street Studio*⁷⁶⁵.

Le mode opératoire choisi par Eileen Perrier évoque d'autres projets de type studio photographique que nous avons déjà examinés : le studio *Belle Vue* à Bradford dans lequel les immigrés venaient se faire photographier, ou sa recreation par l'IniVA en 2007, qui proposait aux visiteurs de l'exposition *London Is The Place For Me* de se faire tirer le portrait avec divers accessoires. Avec *Wentworth Street Studio*, cependant, Eileen Perrier donne une inflexion légèrement différente à la démarche, car la photographe va elle-même au-devant des habitants du quartier avec un studio ambulant. Les modèles sont donc ceux qui croisent son chemin par hasard, notamment parce que le studio est placé sur leur trajet quotidien. Ce qui relie les modèles entre eux n'est donc pas une identité ethnique particulière, leur qualité d'immigré ou leur différence : c'est simplement le lieu, la rue dans laquelle ils se côtoient et se croisent. C'est un « point commun accidentel⁷⁶⁶ » et néanmoins réel, puisqu'il laisse une trace photographique.

La raison d'être de ce studio éphémère n'est donc pas de produire une réflexion sur l'identité individuelle des modèles photographiés mais de représenter un quartier et ses habitants. Comme dans les autres projets de studios photographiques mentionnés, on peut être frappé par le cosmopolitisme de la ville et la très grande diversité des personnes qu'a photographiées Eileen Perrier. En revanche, le propos n'est pas ici de faire réfléchir sur l'expérience de l'exil et du déracinement partagée par des immigrés d'origines très diverses. Au contraire, le projet met en avant un certain ancrage local. Nous voyons donc une forme de re-territorialisation par le biais de *Wentworth Street Studio*, qui prend le quartier, voire la rue, comme échelle d'une nouvelle écriture de l'identité collective.

⁷⁶⁵ Eileen Perrier, *Wentworth Street Studio*, Whitechapel Art Gallery, 4 août – 20 septembre 2009.

⁷⁶⁶ Présentation des travaux d'Eileen Perrier par Autograph-ABP : <http://www.autograph-abp-shop.co.uk/authors/eileen-perrier>, consulté le 25 juillet 2014.



Sélection d'images de la série d'Eileen Perrier *Wentworth Street Studios*, 2008

Les villes dans The Guardian Cities Project de Martin Parr⁷⁶⁷

The Guardian Cities Project, réalisé par Martin Parr sur une commande du quotidien, prend comme échelle la ville. Pendant huit mois, il a photographié à son gré dix villes de Grande-Bretagne choisies par le *Guardian* : Brighton, Newcastle, Édimbourg, Cardiff, Bristol, Cambridge, Leeds, Belfast, Manchester et Liverpool. La mission aboutit à la publication de dix suppléments spéciaux du *Guardian* portant sur chaque ville. Ils sont distribués avec le journal, dans la ville concernée exclusivement, certains samedis entre mai et novembre 2008. Le quotidien espère ainsi doper ponctuellement ses ventes dans les villes où il a déjà un lectorat établi. Cela explique que Cambridge figure dans la liste alors que Birmingham ou Glasgow en sont exclues. Le *Guardian* espère aussi prouver son intérêt pour les villes du Royaume-Uni autres que Londres⁷⁶⁸. Un supplément magazine, national cette fois, est aussi publié avec une sélection d'images. En tout, Martin Parr livre 160 photos de reportage sur la vie urbaine dans le pays, en dehors de Londres⁷⁶⁹.

La réception de ces suppléments produits par le *Guardian* à partir des images de Martin Parr est globalement peu enthousiaste. Simon Roberts consacre une page de son blog à la critique de *The Guardian Cities Project* et l'intitule « *Underwhelmed by Parr* » : « Pas impressionné par Parr⁷⁷⁰ ». Les commentaires qu'il reçoit ensuite sur le blog abondent dans son sens. Par ailleurs, sur Flickr, un groupe de discussion consacré à la photographie de rue s'intéresse aussi au sujet⁷⁷¹. Les critiques y sont encore plus virulentes. Pour les résumer, les commentateurs estiment dans l'ensemble que Martin Parr a fait « du sous-Martin Parr », qu'il s'est reposé sur ses lauriers et a profité d'une commande généreuse du *Guardian* — une mission de huit mois, rare dans le milieu du photojournalisme.

⁷⁶⁷ Voir fiche et planche-contact en annexe pp. 474-75.

⁷⁶⁸ Selon Martin Parr, dans un commentaire posté dans le groupe Flickr «Martin Parr WE love YOU», Sujet « Martin Parr Guardian Supplements », 3 novembre 2008, <https://www.flickr.com/groups/martinparr/discuss/72157604829682313/>

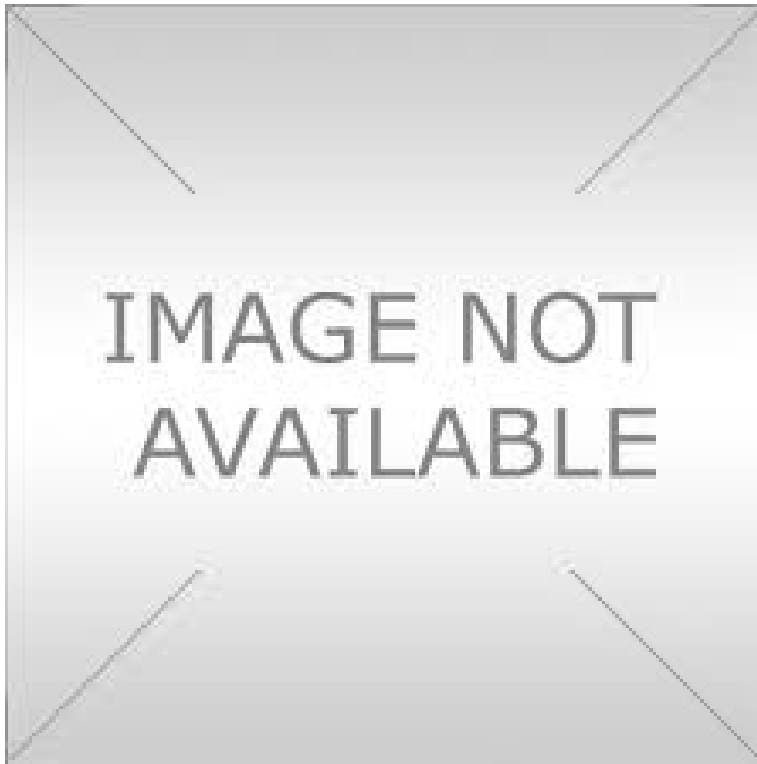
⁷⁶⁹ Le coffret de dix suppléments : Martin Parr, *The Guardian Cities Project*, Londres : *The Guardian*, 2008.

Le supplément magazine national : «Urban Splash. Martin Parr captures the essence of Britain's cities», *The Guardian*, *Week-End*, 1^{er} novembre 2008.

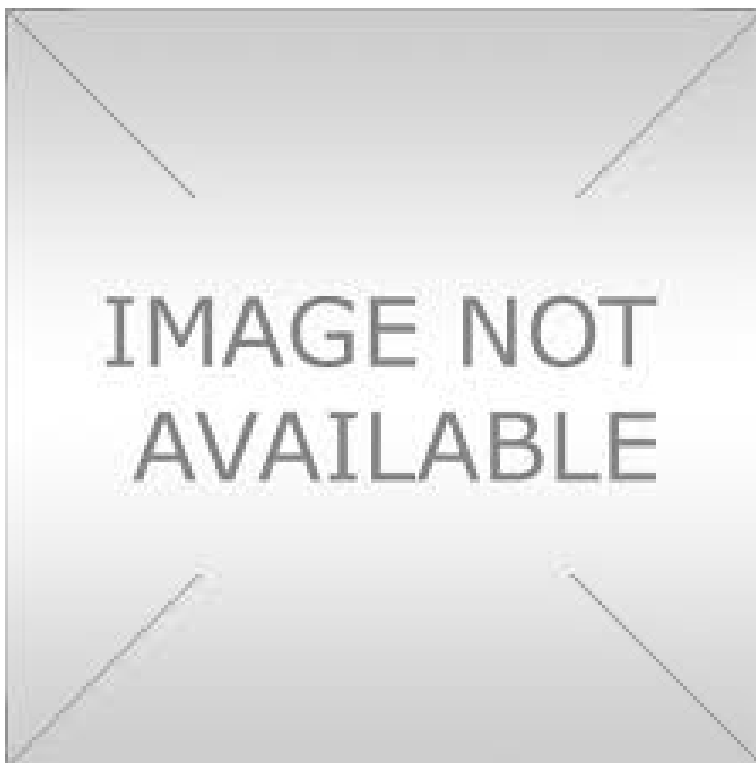
Le diaporama de 40 photos : «Martin Parr: Pies, parties and pink drinks», Diaporama, *The Guardian*, 1^{er} novembre 2008, <http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2008/nov/01/photography-martin-parr?picture=339174662>

⁷⁷⁰ Simon Roberts, «Underwhelmed by Parr», Blog Archive, 3 novembre 2008, <http://we-english.co.uk/blog/?p=691>

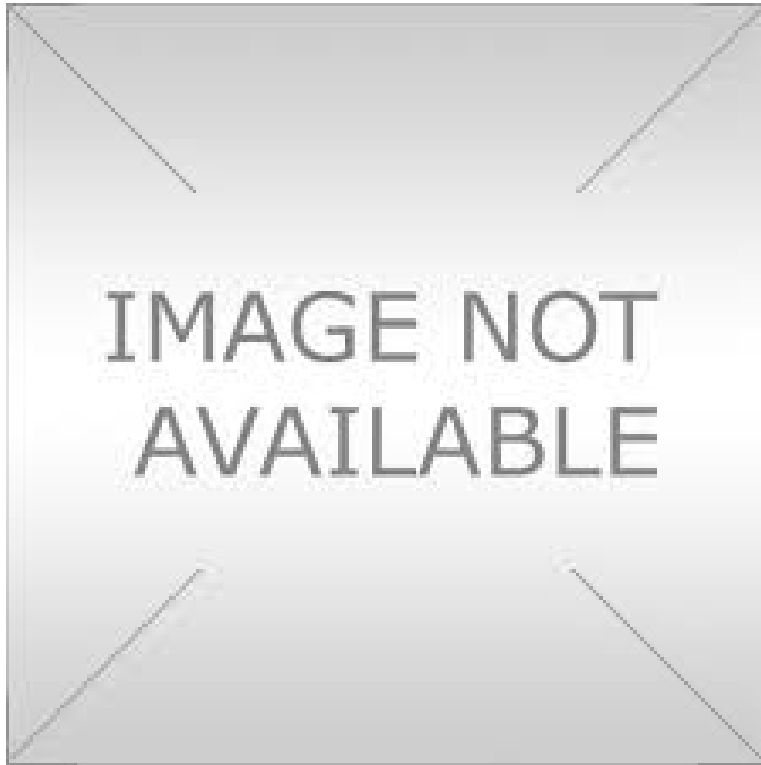
⁷⁷¹ «Martin Parr's UK Cities», *Hardcore Street Photography* <https://www.flickr.com/groups/onthestreet/discuss/72157608584217170/>



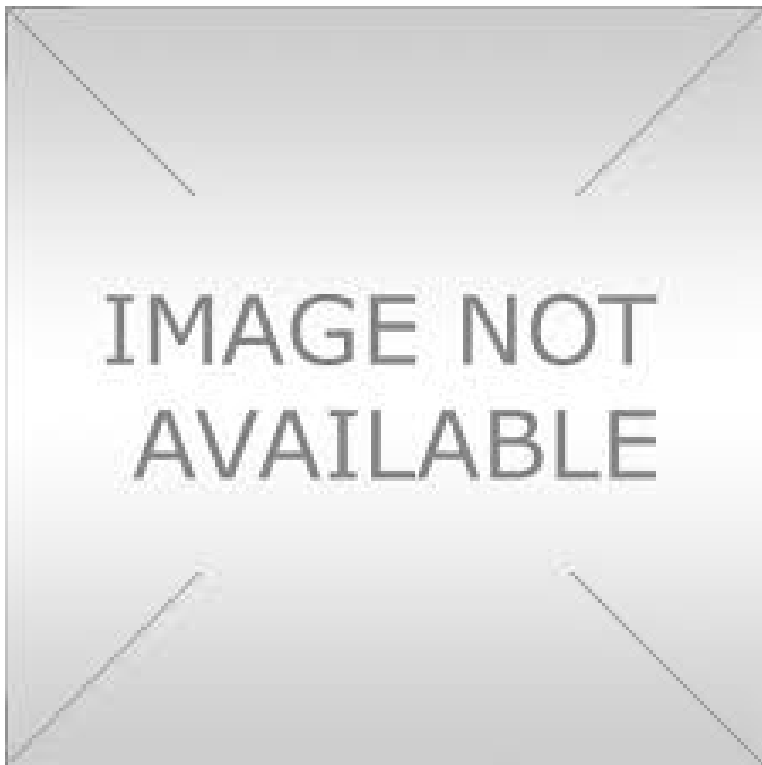
**Page intérieure du supplément de Leeds, *The Guardian Cities Project*,
The Guardian, 22 novembre 2008**



**Page intérieure du supplément de Liverpool, *The Guardian Cities Project*,
The Guardian, septembre 2008**



**Page intérieure du supplément de Manchester, *The Guardian Cities Project*,
The Guardian, 17 mai 2008**



**Page intérieure du supplément de Newcastle, *The Guardian Cities Project*,
The Guardian, 25 octobre 2008**

Les images sont critiquées pour leur banalité, certains évoquent même une qualité digne de clichés amateurs. Les fans de Martin Parr regrettent de ne pas trouver le mordant des séries qui l'ont rendu célèbre⁷⁷². Même sur le groupe Flickr « *Martin Parr We Love You* » sur lequel le photographe lui-même intervient, quelques contributeurs expriment des doutes ou de la déception⁷⁷³. Citons aussi les courriers reçus par le *Guardian* à la suite de la parution du supplément consacré à Newcastle. Ceux-là remettent moins en cause la qualité des images que les choix du photographe⁷⁷⁴. Ils trouvent que Martin Parr a repris des stéréotypes datés sur la ville et ne met pas suffisamment en valeur sa modernisation récente, sa vie culturelle ou son multiculturalisme, selon les points de vue exprimés. Enfin, les réactions que nous avons pu lire sur différents blogs en ligne montrent que chacun dans sa ville marque son étonnement devant les choix du photographe et fait des suggestions d'autres endroits plus « représentatifs », que Martin Parr et le *Guardian* auraient dû, selon eux, inclure dans les suppléments. Que signifient ces critiques, en dehors du fait que l'œuvre de Martin Parr prête décidément à controverse et que le personnage suscite peut-être quelque jalousie ?

Examinons de plus près les choix de Martin Parr. De toute évidence, ce n'est pas l'intention du photographe de produire des cartes postales, ni de promouvoir le développement des dix villes concernées. À propos de l'une des contributrices du groupe Flickr qui a énuméré tous les lieux manquant à sa représentation de Newcastle, Martin Parr fait ce commentaire : « On aurait dit que cette femme travaillait pour la mairie de Newcastle⁷⁷⁵. » En effet, Parr ne photographie pas forcément les lieux les plus connus ni les plus dynamiques dans les villes visitées. Nous repérons bien dans le corpus de *The Guardian Cities Project* quelques lieux historiques et autres événements culturels — le patrimoine et le tourisme à Édimbourg sont bien représentés, tandis qu'à Belfast, Martin Parr s'attarde particulièrement sur le défilé orangiste du 12 juillet — mais, dans l'ensemble, ce sont surtout des photos de commerces, de lieux de loisirs et de rencontre, comme les *community centres*, ou de lieux de travail, comme des usines, certes rares dans la Grande-Bretagne d'aujourd'hui, mais aussi des *call centres*. Martin

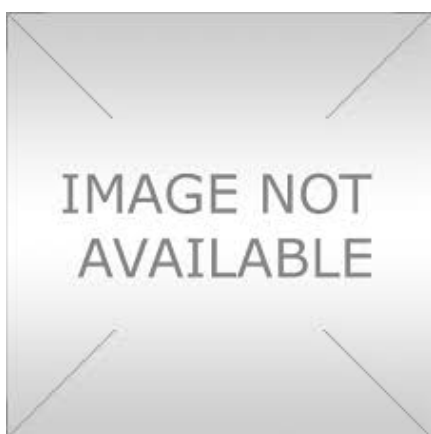
⁷⁷² “most shots bore no resemblance to the mischievous, unflinching, ambivalently satirical images that staked out the territory of Parrworld and built his reputation.” Rick Poynor, *Eye*, n° 74, volume 19, 2009.

⁷⁷³ Groupe Flickr « Martin Parr WE love YOU », Sujet « Martin Parr Guardian Supplements », 3 novembre 2008, *Op. Cit.*

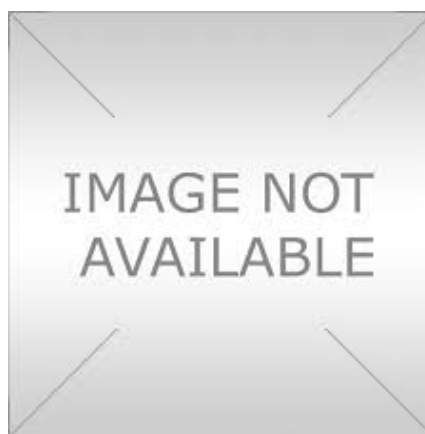
⁷⁷⁴ Letters, “There's more to Newcastle than pigeons and pies”, *The Guardian*, 28 octobre 2008.

⁷⁷⁵ “It sounded like the woman was working for Newcastle City council.” Martin Parr, *We English Blog Archive*, 4 novembre 2008, <http://we-english.co.uk/blog/?p=691>

Parr s'est aussi rendu à la prison de Leeds et a photographié un détenu lors d'un cours de cuisine. Dans l'ensemble, *The Guardian Cities Project* comporte un grand nombre de portraits de commerçants, d'acteurs de la vie économique, mais aussi de militants des associations locales.



Martin Parr, "BT Call Centre, Belfast"
The Guardian Cities Project, 2008

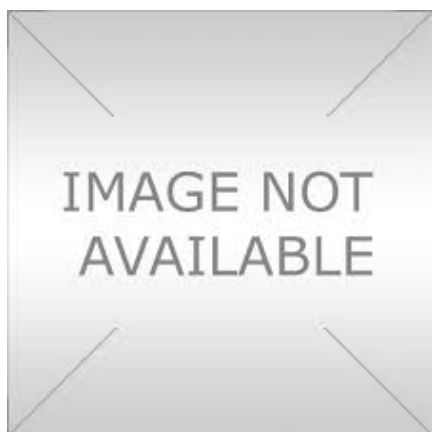


Martin Parr, "Airbus UK, Filton, Bristol"
The Guardian Cities Project, 2008

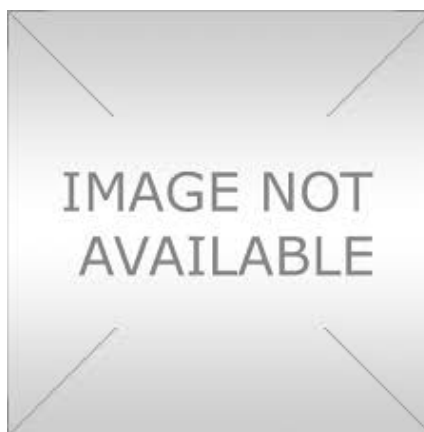
L'étude du corpus d'images montre donc que Martin Parr ne produit pas de relevé exhaustif des activités économiques, culturelles et sociales de chaque ville. Il eût été bien en peine de le faire en quelques jours passés à chaque endroit et avec une vingtaine de photos retenues au final. Le photographe n'émet pas non plus de jugement de valeur, et c'est peut-être ce que lui reprochent implicitement les critiques qui voudraient le voir privilégier certains lieux et activités plutôt que d'autres. En réalité, il nous semble que Martin Parr dans *The Guardian Cities Project* s'intéresse avant tout aux lieux, aux modes et aux agents de socialisation dans l'espace urbain.

Certaines des images pourraient d'ailleurs avoir été prises dans n'importe laquelle des dix villes, comme celle de ces personnes âgées qui discutent sur un banc dans l'entrée d'un supermarché *Sainsbury's*, ou celle d'un *Fish Shop* comme il y en a dans toutes les villes côtières. Ce ne sont pas des lieux spécifiques à Manchester ou

Bristol, mais des lieux typiquement urbains où se rencontrent les gens, où s'exerce la convivialité, en d'autres termes.



Martin Parr, "Stockport, Manchester"
The Guardian Cities Project, 2008



Martin Parr, "Bristol",
The Guardian Cities Project, 2008

Nous pouvons peut-être mieux comprendre à présent la déception du public qui découvre les photos de Martin Parr dans le supplément du *Guardian*. Envoyé en mission pour photographier dix villes imposées et sans consigne plus spécifique, Martin Parr s'est approprié le projet et l'a quelque peu détourné : il ne livre pas une fiche d'identité pour chaque ville, mais plutôt une réflexion sur le « vivre ensemble » dans l'espace urbain.

Nous avons cité le blog de Simon Roberts qui s'avoue peu convaincu par *The Guardian Cities Project*. En novembre 2008, Simon Roberts a toutes les raisons de s'intéresser à ce travail de Martin Parr. Il est lui-même engagé dans un projet d'envergure intitulé *We English* dont nous allons montrer qu'en dépit des apparences, il aborde des problématiques assez similaires.

La nation anglaise dans We English de Simon Roberts⁷⁷⁶

Nous choisissons de terminer cette étude par le projet *We English* de Simon Roberts réalisé entre 2007 et 2008. Nous faisons donc une légère entorse à la stricte chronologie puisque ce projet est antérieur à *The Election Project*, réalisé par le même photographe en 2010, et que nous avons déjà étudié. Nous faisons ce choix en vertu de la trajectoire phénoménale de *We English*, sans comparaison avec celle de *The Election Project*. En effet entre 2008 et 2014, *We English* est devenue la série la plus exposée en Grande-Bretagne dans l'histoire de la photographie britannique. Le nombre de galeries et de musées qui ont accueilli cette œuvre de Simon Roberts est particulièrement frappant : The Photographer's Gallery à Londres, le National Media Museum à Bradford, le mac de Birmingham, le Brighton Museum and Art Gallery et plus d'une dizaine de galeries dans le pays⁷⁷⁷. Nous ne citons ici que les expositions consacrées exclusivement à *We English* en Grande-Bretagne, mais signalons que les images de la série ont aussi été incluses dans des expositions collectives et que l'exposition connaît parallèlement un succès international remarquable. Puisque la comparaison avec Martin Parr a déjà été amorcée, poursuivons-la pour souligner qu'aucune série de Parr (même les plus connues que sont *Think of England*, *Common Sense*, *Small World* et *Home and Abroad*) n'a connu un tel degré d'exposition en Grande-Bretagne.

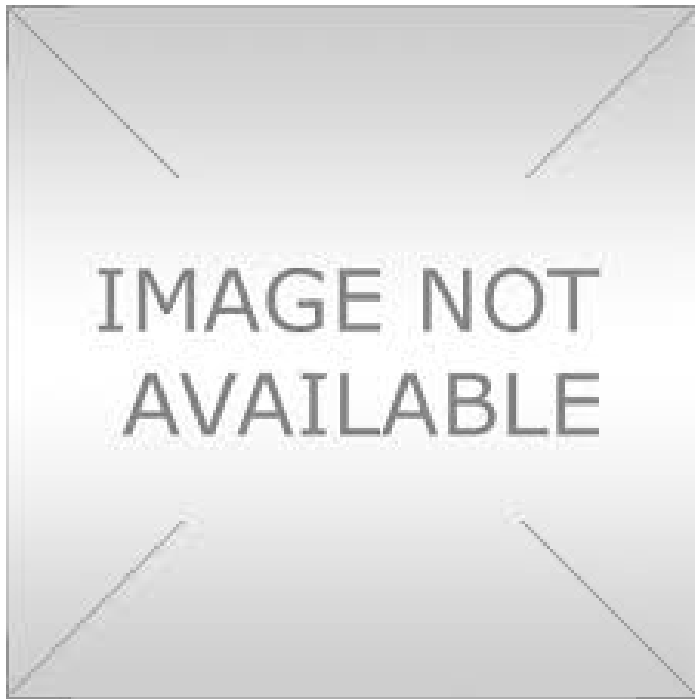
Cette différence tient évidemment au degré incomparable d'institutionnalisation de la photographie dans le pays entre les années 1970 où Parr a débuté et le XXI^e siècle. Le pays a fait sa « révolution photographique⁷⁷⁸ », à laquelle Martin Parr a largement pris part, et le médium jouit désormais d'une grande visibilité en Grande-Bretagne. Il faut aussi reconnaître les moyens et l'énergie déployés par Simon Roberts pour faire connaître son travail, en multipliant les supports de communication, en utilisant les réseaux sociaux ou en participant à de nombreuses conférences. Là encore, Martin Parr, « maître de l'autopromotion » selon les propres mots de Simon Roberts⁷⁷⁹, a certainement ouvert la voie. Il n'en reste pas moins que *We English* connaît un engouement qui ne peut laisser indifférent tout civilisationniste, surtout lorsqu'il a eu entre les mains le livre et sa couverture bien particulière.

⁷⁷⁶ Simon Roberts, *We English*, Londres : Chris Boot, 2009.

⁷⁷⁷ Voir fiche détaillée de l'exposition en annexe pp. 476-77.

⁷⁷⁸ Voir Sean O'Hagan, "Britain's photographic revolution", *The Observer*, 30 octobre 2011.

⁷⁷⁹ Simon Roberts, entretien avec l'auteur, 10 juillet 2012.

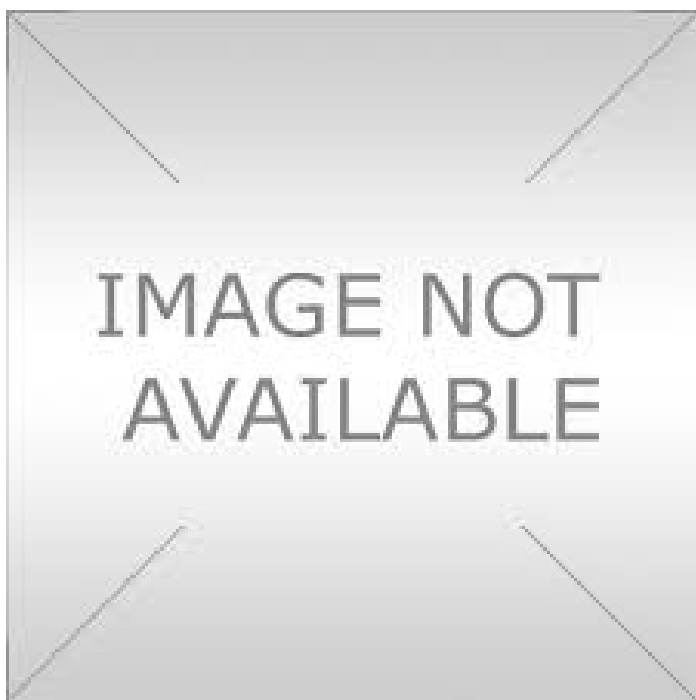


Couverture de *We English*, réalisée par l'agence de communication FUEL.

Sur un fond bleu mer du Nord, se détache la silhouette vert anglais de l'Angleterre, que recouvre un drapeau de saint Georges barré du titre on ne peut plus chauvin « *We English* ». L'Écosse, le Pays de Galles et l'Irlande du Nord ont disparu de la carte. L'Angleterre est comme une nouvelle île, à l'insularité exacerbée. Cet environnement graphique, dont Simon Roberts a confié la réalisation à l'agence de communication FUEL — déjà employée pour son ouvrage précédent, *Homeland*, consacré à la Russie — affiche un nationalisme explicite rarement rencontré dans le milieu artistique. Nous remarquons d'ailleurs que, pour l'exposition *We English* à Bradford puis à Birmingham, cette imagerie a été abandonnée en faveur d'une évocation plus discrète de la nation anglaise. Simon Roberts confirme en effet que le National Media Museum et le *mac*, implantés dans des villes où les minorités ethniques constituent près de 40 % de la population⁷⁸⁰, n'ont pas souhaité utiliser dans leur scénographie le drapeau anglais trop associé, d'après eux, au hooliganisme et au racisme⁷⁸¹.

⁷⁸⁰ Précisément 36,1 % à Bradford and 46,9 % à Birmingham. Sources : “2011 Census results”, City of Bradford Metropolitan District Council, <http://www.bradford.gov.uk>, et “Population and Census”, Birmingham City Council, <http://www.birmingham.gov.uk>

⁷⁸¹ Simon Roberts, entretien avec l'auteur, 10 juillet 2012. Voir extraits en annexe p. 481.



Scénographie de *We English*, Bradford National Media Museum, mars-septembre 2010.

Aurions-nous donc affaire à une manifestation photographique de l'*English backlash*, cette revanche anglaise, annoncée depuis la dévolution de pouvoirs à l'Écosse et au Pays de Galles mais qui semble peu se concrétiser⁷⁸² ? On a bien vu lors de la coupe du monde de football de 1998 ressurgir les drapeaux de saint Georges. Les interrogations sur l'identité anglaise se sont certes multipliées dans la presse et dans le monde intellectuel pendant les années 2000. Krishan Kumar a publié en 2003 *The Making of English Identity*, mais a conclu que le nationalisme politique anglais n'était pas encore né⁷⁸³. D'après lui, le problème de l'identité anglaise est le suivant :

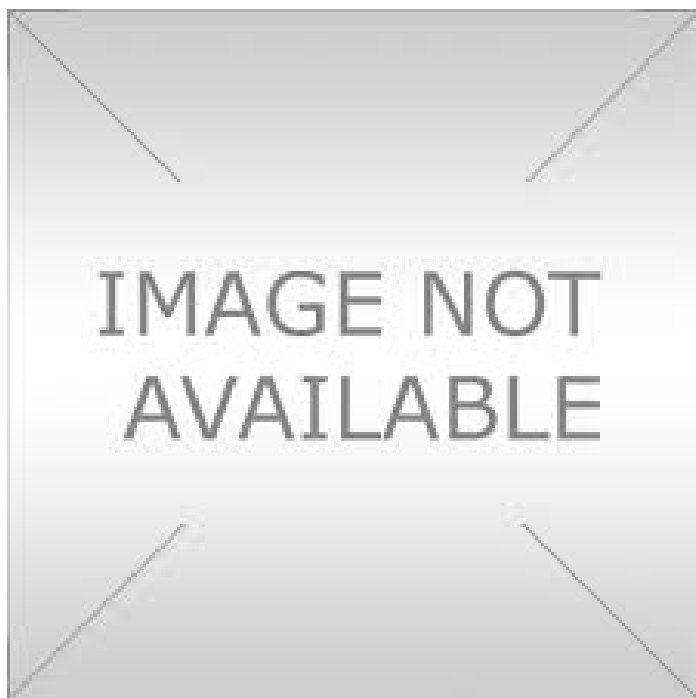
Les Anglais, ayant pendant si longtemps refusé catégoriquement de se considérer comme une nation ou de définir leur idée de l'appartenance nationale, se retrouvent obligés de partir de rien. Toutes les nations sont, dans une certaine mesure, inventées, mais le caractère récent des efforts de l'Angleterre dans ce sens est surprenant et ne peut que rendre la tâche particulièrement difficile. La seule chose à laquelle les Anglais peuvent se raccrocher, c'est une déclinaison de "l'anglicité culturelle" extrêmement sélective, en partie

⁷⁸² Voir John Curtice, *Is An English Backlash Emerging? Reactions to devolution ten years on*, Institute of Public Policy Research, février 2010 et Guy Lodge, *The Dog that Finally Barked: England as an Emerging Political Community*, Institute for Public Policy Research, 23 janvier 2012.

⁷⁸³ Krishan Kumar, *The Making of English National Identity*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003, p. 239.

nostalgique et rétrograde, qui a été élaborée au XIX^e siècle et qui s'est maintenue au siècle suivant⁷⁸⁴.

D'après Kumar, le nationalisme anglais reste à inventer, mais ce n'est pas du côté de la culture mais d'un nationalisme civique qu'il faut s'orienter. « Le nationalisme anglais, cette chose énigmatique et insaisissable, qui a longtemps brillé par son absence, pourrait dès sa naissance montrer à quoi peut ressembler un nationalisme véritablement civique⁷⁸⁵. » Partant de cette distinction entre nation-culture et nation civique, tournons-nous à présent vers les images de *We English*. Quelle est la nation qui s'écrit dans ce projet de Simon Roberts ? S'agit-il d'un repli sur l'anglicité culturelle ou bien Simon Roberts fait-il d'autres propositions ?



Simon Roberts, “Skegness Beach, Lincolnshire, 12th August 2007, n°1”, *We English*, 2009

⁷⁸⁴“The English, having for so long resolutely refused to consider themselves as a nation or to define their sense of nationhood, find themselves having to begin from scratch. All nations are, to a degree, invented, but the novelty of England’s enterprise in that direction is startling and is bound to make the task especially hard. All that the English can really call upon is the highly selective, partly nostalgic and backward-looking version of ‘cultural Englishness’ elaborated in the late 19th century and continued into the next.” *Ibid.*, pp. 269-70.

⁷⁸⁵ “English nationalism, that enigmatic and elusive thing, so long conspicuous by its absence, might newborn show what a truly civic nationalism can look like.” *Ibid.*, p. 273.

En découvrant les cinquante-six photographies du livre — de vastes paysages lumineux dans lesquels des groupes de personnes plus ou moins clairsemés sont occupés à toutes sortes de loisirs ou simplement à ne rien faire — on se demande très vite où est passé le nationalisme claironné sur la couverture.

Les cinquante-six images sont le résultat d'un voyage de plusieurs mois entrepris par Simon Roberts à bord d'un camping-car. À l'aide d'une chambre grand format, il a produit des tableaux dans des lieux d'Angleterre qu'il a lui-même choisis au terme de recherches et de repérages dont il rend compte sur un blog écrit tout au long de son voyage ou qui lui ont été suggérés par le public par le biais de ce même blog. Ce ne sont que plages, champs, campings, villages, collines, rivières, lacs et quelques châteaux. On y pratique randonnée, cyclisme, parapente, pêche à la ligne, chasse, ornithologie, courses hippiques et quantité de simples promenades et de pique-niques. Notons que les images ont été prises pendant l'été 2008, c'est-à-dire l'été qui suit le déclenchement de la crise financière en Grande-Bretagne. Beaucoup d'Anglais voient leur pouvoir d'achat réduit et renoncent aux vacances à l'étranger. Ils optent pour les « *staycations* », les vacances sans partir, et (re)découvrent le tourisme en Angleterre⁷⁸⁶.

L'inventaire des lieux et activités de plein air photographiés semble cependant assez banal. Comment l'identité nationale pourrait-elle s'y révéler ? Nous proposons d'étudier *We English* à l'aune du concept de « nationalisme ordinaire » [« *banal nationalism* »] développé par Michael Billig⁷⁸⁷. Simon Roberts indique d'ailleurs sur son blog que *Banal Nationalism* a fait partie de ses lectures pendant la phase éditoriale du projet⁷⁸⁸. Billig y définit le « nationalisme ordinaire » comme la façon dont le sentiment d'appartenance à la nation est entretenu par une multiplicité de « balises » [« *flags* »], de symboles plus ou moins discrets que la population croise quotidiennement sans les remarquer mais qui sont des rappels constants de la communauté nationale. « Pour que les nations établies de l'Ouest puissent être reconduites [...] tout un ensemble complexe de croyances, de suppositions, d'habitudes, de représentations et de pratiques doit aussi être reconduit⁷⁸⁹. »

⁷⁸⁶ Peter Walker, "Recession-hit Britons abandon foreign holidays in favour of 'staycations'", *The Guardian*, 13 août 2009.

⁷⁸⁷ Michael Billig, *Banal Nationalism*, Londres : Sage, 1995.

⁷⁸⁸ Simon Roberts, *We English Blog*, 7 janvier 2009.

⁷⁸⁹ "To enable the established nations of the West to be reproduced (...) a whole complex of beliefs, assumptions, habits representations and practices must also be reproduced". Michael Billig, *Banal Nationalism*, *Op. Cit.*, p. 6.

Billig reprend donc l'idée de « communauté imaginée⁷⁹⁰ » développée par Benedict Anderson, mais apporte une nuance. Il reconnaît comme Anderson que le sentiment national provient bien d'une identification quotidienne de l'individu avec le groupe. Les médias nationaux et les institutions en particulier permettent aux individus d'imaginer une vaste communauté au-delà des gens qu'ils connaissent personnellement. Cependant, Billig insiste sur le fait que ce processus quotidien d'identification est la plupart du temps inconscient. L'expression « communauté imaginée », inventée par Anderson et si souvent reprise, est donc trompeuse, d'après Billig. Elle semble indiquer que le processus d'identification requiert un « acte d'imagination » volontaire alors qu'en réalité, c'est « plutôt une question d'oublier que la nation nous est constamment rappelée ». « Le rappel, puisqu'il n'est pas vécu comme un rappel, est en réalité un oubli. » Ainsi, le nationalisme ordinaire n'est pas tant un processus d'imagination qu'une « dialectique entre rappel et oubli⁷⁹¹ ». L'autre conclusion de Billig est que « les identités nationales sont des formes de vie sociale plutôt que des états psychologiques internes ; en tant que telles, elles sont des créations idéologiques⁷⁹² ».

Parmi les « balises » répertoriées, Billig inclut les « représentations ». Nous allons donc examiner la série *We English* selon deux niveaux de lecture : d'abord, nous verrons si un tel « balisage » de la nation est apparent dans les paysages photographiés et, ensuite, nous étudierons en quoi les représentations créées par Simon Roberts reproduisent des représentations antérieures de la nation.

Un balisage ordinaire de la nation dans le paysage ?

On trouve quelques « balises » nationales dans *We English*. Ce sont tous les détails qui renvoient à l'idée de nation. En termes linguistiques, ce sont les opérateurs d'une *deixis* ou d'une monstration de la nation, ce que Billig appelle « *homeland deixis* ». Un exemple évident se trouve dans la photographie des mobile-homes du Rushley Hill Caravan Park. Simon Roberts place au centre de l'image le drapeau de saint Georges qu'un des propriétaires a planté sur son petit terrain. Dans d'autres images, les maillots de foot portés ici ou là peuvent aussi être considérés comme des

⁷⁹⁰ Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Op. Cit.

⁷⁹¹ "an act of imagination", "rather a matter of forgetting that we're being constantly reminded of the nation", "The remembering, not being experienced as remembering, is in effect, forgotten." ; "a dialectics of forgotten remembrance" *Ibid.*, p. 11.

⁷⁹² "National identities are forms of social life, rather than internal psychological states; as such, they are ideological creations, caught up in the historical processes of nationhood." *Ibid.* p. 24.

affirmations identitaires : sur celle des supporters de Sunderland qui se rendent en procession au *Stadium of Light*, les maillots à rayures blanches et rouges signalent le soutien à l'équipe locale, mais l'évocation du match contre Manchester rappelle aussi le cadre strictement anglais du championnat de la Premier League⁷⁹³. Dans une autre image, c'est l'Union Jack qui flotte au-dessus d'un circuit de karting. À l'entrée du site du château de Lindisfarne, les visiteurs passent une barrière surmontée de deux écriteaux « *National Trust* ». En revanche, l'un des deux écriteaux comporte aussi le drapeau de l'Union européenne, qui a financé une partie des travaux de conservation. Dans une autre image, prise lors du Derby Day à l'hippodrome d'Epsom, des gens font un pique-nique près d'une benne à ordures. L'œil relève cette incongruité mais glisse sans doute sur le fait que la benne porte le logo rouge, blanc et bleu d'une entreprise nommée « *Britanniacrest* ». À ce jeu-là, Michael Billig aurait sans doute relevé les inscriptions « *Uncle Sam's* » et « *Hot Dogs and Burgers* » sur les camions de vente ambulante qui pointent en direction des États-Unis et d'une certaine hégémonie culturelle.

Nous arrêtons ici ce relevé des différentes « balises » présentes dans les paysages de Simon Roberts pour tirer deux conclusions. Premièrement, c'est la vertu des images réalisées à la chambre grand format que de permettre un tel niveau de détail, et le choix de cette technique par le photographe témoigne de sa volonté d'amener le spectateur à une conscience plus aigüe de son environnement. Deuxièmement, nous avons relevé un mélange de balises qui produit une superposition des territoires locaux, nationaux et européens, bien que la localisation géographique des photographies se limite à l'Angleterre. L'idée d'un nationalisme strictement anglais anticipée à partir de la couverture du livre est donc quelque peu désamorcée par la *deixis* complexe à l'œuvre dans les images.

Des lieux et des activités typiquement anglais ?

Simon Roberts a effectué un travail préparatoire poussé pour sélectionner des lieux, des activités et des événements représentatifs de l'Angleterre. Il lui a fallu exclure des sujets et en conserver d'autres qui deviendront des « stéréotypes métonymiques⁷⁹⁴ »

⁷⁹³ Pour être tout à fait précis, ajoutons que 6 clubs gallois participent au championnat anglais, mais pas de clubs écossais ou irlandais.

⁷⁹⁴ Michael Billig, *Ibid.*, p. 102.

de l'Angleterre, c'est-à-dire des parties représentatives de l'ensemble. Une telle approche revient à créer une sorte de liste, comme l'ont déjà fait de nombreuses figures intellectuelles et politiques anglaises, dans le but de définir un caractère national. Le journaliste Blake Morrison les a répertoriés⁷⁹⁵, de Stanley Baldwin à Jeremy Paxman en passant par J. B. Priestley, George Orwell, John Betjeman, T. S. Eliot et John Major, qui cite Orwell.

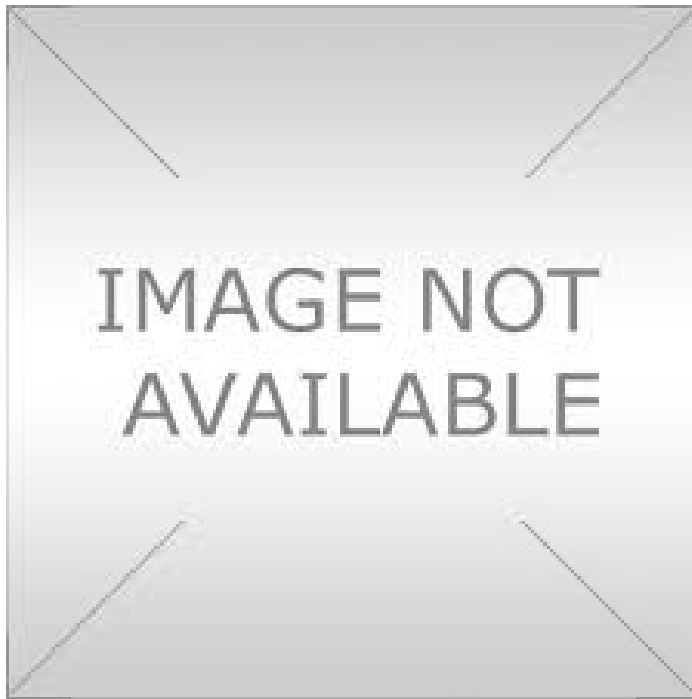
Le photographe Simon Roberts se livre donc à une sorte d'inventaire, activité elle-même réputée typiquement anglaise, comme les *train-spotters* guettent les trains, les *bird-spotters* observent les oiseaux et les *peak-baggers* collectionnent les sommets. Ces deux derniers passe-temps sont d'ailleurs représentés dans les photos de *We English* : « South East Hertfordshire Bird-Watchers, Holkham, Norfolk, 17th February 2008 » et « Scafell Pike Summit, Wasdale Head, Cumbria, 22nd August 2008 ».

Simon Roberts collectionne des lieux et des moments anglais, même si on ne trouve pas dans *We English* les grands sites répertoriés par les guides touristiques. Par exemple, il ne donne pas à voir Stonehenge, mais le cercle de pierres d'Avebury, où les membres du groupe « *Human Nature Ritual Art* » sont photographiés en plein rituel. La démarche est aussi systématique que celle d'un collectionneur, car le photographe reconduit strictement les mêmes choix esthétiques dans toutes les images : des plans larges, le point de vue d'un observateur distant, légèrement surélevé par rapport au plan, pour ouvrir le paysage. Comme dans une collection, et à la différence d'un relevé scientifique, les photographies de *We English* comptent quelques raretés et quelques objets sentimentaux, comme le lieu où il faisait de la luge pendant son enfance.

Dans l'ensemble des cinquante-six images, nous relevons quelques traits qui pourraient constituer l'anglicité du paysage. La mer est évidemment présente dans de nombreuses photos qui viennent rappeler l'insularité de l'Angleterre. En parcourant le livre, comme en parcourant l'Angleterre, on finit toujours par retomber sur la mer. Une deuxième caractéristique est la maîtrise de la nature, observable dans la plupart des images. Partout, l'espace est divisé par des chemins, des barrières, des murs de pierre sèche, qui sont autant de limites physiques apposées par l'homme. L'attention du spectateur est attirée sur cette caractéristique par la silhouette d'un promeneur en train d'enjamber une haute barrière quasiment au centre du cadre dans la photo d'un pré de Grandchester. Une photo prise à Bolton Abbey montre spécifiquement le petit sentier de

⁷⁹⁵ Blake Morrison, "England at Sea", *Independent on Sunday*, Sunday Review, 27 août 2000, p. 19.

pierres qui permet de traverser la rivière. Même dans les lieux plus reculés, comme Lingell Fell dans le Lake District, où Simon Roberts produit le paysage le plus « sublime » de *We English*, nous observons quantité de petits sentiers qui sillonnent la montagne.



**Simon Roberts, “Dunstanburgh Castle, Embleton, Northumberland, 3rd September 2008”,
We English, 2009**

Liz Wells a interprété cette caractéristique du paysage et la façon dont elle est mise en avant dans ses représentations artistiques (même si elle utilise le terme « britannique » plutôt que « anglais ») :

Le territoire britannique est aménagé — il n’y a pas d’endroit sauvage, même le littoral est contrôlé. Par conséquent, les paysages et les perspectives sont des constructions humaines, ce qui veut dire que des principes esthétiques, ainsi que des traditions sociales, entraînent et entrent toujours en jeu dans le façonnement du territoire. Les représentations picturales d’une campagne pastorale donnent l’image d’une Grande-Bretagne qui n’est pas dérangée

et qui ne dérange pas, et contribuent ainsi à construire un imaginaire rural, simplifié et inoffensif, à représenter la campagne comme un endroit sûr⁷⁹⁶.

Cette caractéristique est inscrite dans le paysage et se retrouve donc dans les images de Simon Roberts, même si, indique-t-il, ce n'était pas son intention d'insister particulièrement sur cet aspect⁷⁹⁷. L'image du chemin qui mène au château de Dunstanburgh, où deux cyclistes portent des gilets de sécurité fluorescents, résume bien le point que nous venons de développer.

Intéressons-nous maintenant aux activités de plein air représentées dans *We English*. Sont-elles typiquement anglaises ? Nous avons déjà mentionné les amateurs d'ornithologie. On aperçoit aussi quelques joueurs de cricket et de polo. La dernière image du livre montre l'envol de pigeons voyageurs dont l'élevage est un *hobby* anglais. Par ailleurs, une image fait référence à la réputation d'excentricité des Anglais : elle montre la « Mad Maldon Mud Race », une course pendant laquelle les participants traversent la rivière Blackwater à marée basse et se couvrent de boue, au profit d'une organisation caritative. Comme les caractéristiques physiques du paysage, ces activités pointent de façon subliminale en direction d'une identité nationale anglaise.

Les photographies de *We English* mettent donc en évidence un certain « balisage » de la nation, inscrit dans le paysage et les activités de plein air des Anglais, au-delà de la présence physique de panneaux et de drapeaux. En re-produisant, en faisant apparaître ce balisage à l'image, le photographe amène le spectateur à en prendre conscience. Ainsi la dialectique entre rappels permanents de la nation et oubli que décrit Michael Billig est-elle modifiée par la photographie. La photographie documentaire est en effet par nature un acte d'enregistrement et de souvenir.

La nation : élaboration collective

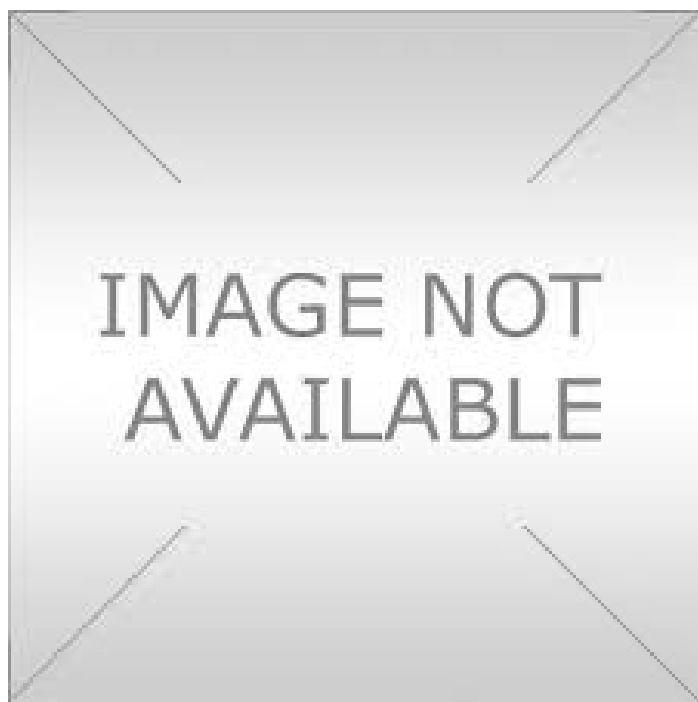
Outre le fait de photographier, Simon Roberts déploie d'autres moyens pour amener son public à s'emparer de la question nationale. Le projet *We English* a en effet une dimension participative qui transparaît peu si l'on ne s'intéresse qu'au résultat final,

⁷⁹⁶ "British land is managed — there is no wilderness; even the coastal littoral is overseen. It follows that landscapes and vistas are human constructs, which means that aesthetic principles, as well as social mores, were and are in play within the actual shaping of land. Pictorial renderings of countryside as pastoral depict Britain as undisturbed and undisturbing, thus contributing to constructing a simplified and benign rural imaginary, to picturing countryside as *safe*." Liz Wells, *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*, Londres : I.B.Tauris, 2011, p. 164.

⁷⁹⁷ Simon Roberts, Entretien avec l'auteur, Hove, 10 juillet 2012.

à savoir le livre et les expositions. Nous considérons cependant que *We English* doit être traité comme un projet d'ensemble, incluant le blog qui l'accompagne, pour en apprécier toute la portée.

Pendant toute la préparation du projet et la production des images, le blog *We English* a servi à Simon Roberts à communiquer avec son public. Les participants pouvaient envoyer leurs suggestions de lieux ou d'occasions à photographier. Simon Roberts a donné plus de visibilité à cette opération en organisant un partenariat avec le supplément week-end du journal *The Times* : chaque semaine, le magazine publiait une photographie et indiquait la région où se trouvait le photographe ainsi que l'adresse du blog pour le contacter. Simon Roberts a ainsi recueilli des centaines de messages, eux-mêmes souvent composés de listes de suggestions élaborées par le public. Parmi elles, se côtoient des lieux de souvenirs personnels, d'histoire ou encore des lieux associés à des représentations antérieures comme la campagne « de Constable » et les paysages marins de Turner. Les contributeurs tentent parfois de justifier leurs choix et produisent alors une réflexion sur leur relation à la nation. Là encore, un processus de prise de conscience se met en œuvre.



Copie d'écran du blog *We English*, rubrique « *Your Ideas* », page 15.

Le blog est aussi utilisé par Simon Roberts pour explorer son propre réseau de souvenirs et de références culturelles. Il partage ainsi avec le public ses réflexions sur l'intertexte de ses propres photographies. Il évoque par exemple son enfance et ses vacances familiales dans les parcs nationaux, en incluant des photos de cette période. Il fait référence aux tableaux de Constable et montre le carnet de notes dans lequel il a travaillé sur les paysages du peintre.

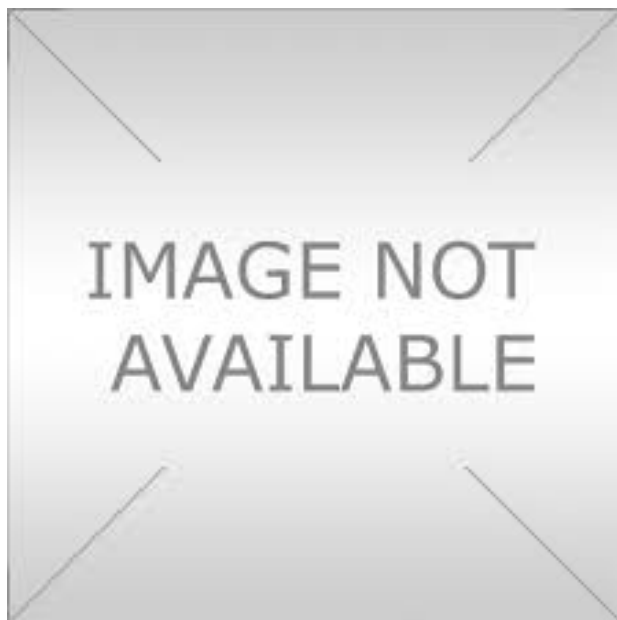


Photo du carnet de notes de Simon Roberts sur le blog *We English*.

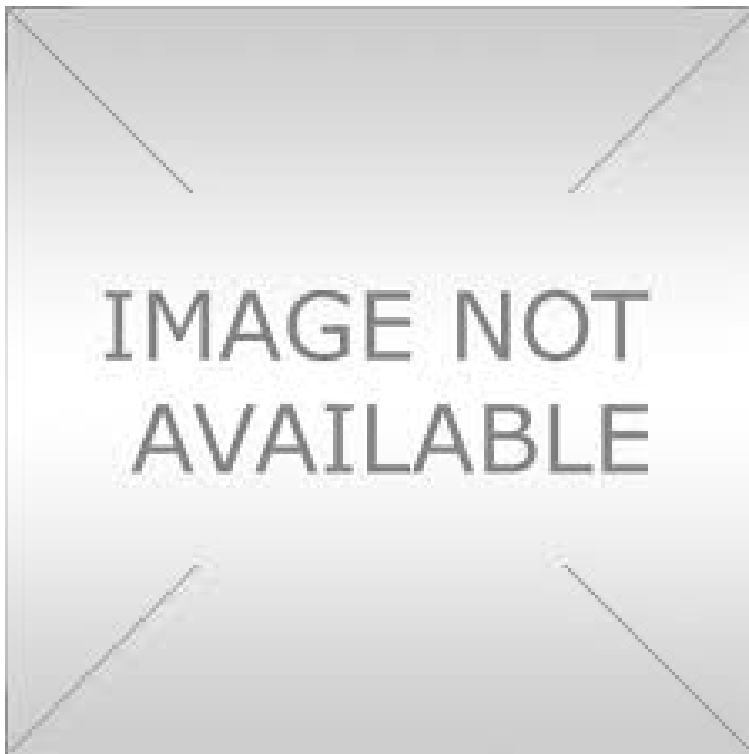
Dans ses commentaires à la fin du livre, Simon Roberts reprend ces références : à propos de la photo du Derby Day, il signale que c'est sa « propre recreation du tableau de Frith⁷⁹⁸ ». Dans une autre photo, prise dans le village de Haxey, « le village est Constable-esque, avec le clocher de l'église, l'horizon très plat et le ciel nuageux », d'après le photographe⁷⁹⁹.

L'intertexte est aussi photographique. Simon Roberts fait des recherches sur les photographes qui ont traité le même sujet avant lui. Martin Parr est en bonne place, mais aussi Daniel Meadows et Ingrid Pollard : dans la série *Pastoral Interlude* (1988), elle avait photographié une femme noire en excursion dans la campagne anglaise et mis en évidence l'impression d'incongruité suscitée par sa présence dans un paysage rural. La

⁷⁹⁸ William Powell Frith, "The Derby Day", 1856-8, Huile sur toile, Tate Gallery.

⁷⁹⁹ "my own recreation of Frith's scene"; "the landscape is Constable-esque, with the church spire, flat horizon and rolling skies." Simon Roberts, "Commentary", *We English*, Op. Cit.

photographie de Lindisfarne Castle par Simon Roberts dans laquelle une femme noire se tient près de la barrière peut être lue comme une suite à la série d'Ingrid Pollard. Dans cette image, où le paysage rural anglais mythique est quelque peu désacralisé par la présence de voitures garées directement sur l'herbe, cette femme s'intègre parfaitement dans le flot des touristes. Peut-être est-elle en couple avec l'homme blanc qui arrive avec une poussette. Plus de vingt ans après les images d'Ingrid Pollard, cette photographie de Simon Roberts signale que l'Angleterre multiethnique est en passe de devenir une réalité banale, y compris dans l'espace rural.



Simon Roberts, “Holy Island of Lindisfarne, Northumberland, 2nd September 2008.”
We English, 2009

Par ailleurs, Simon Roberts a amorcé la production collaborative d'une chronologie des œuvres photographiques qui ont traité le thème du paysage et de l'anglicité. Le public est invité à soumettre des noms et des références par le biais du blog. À l'heure où nous écrivons, cinq ans après la parution du livre, la chronologie continue à être alimentée. Simon Roberts recherche donc la plus grande transparence sur la généalogie de ses images. L'ensemble des procédés que nous venons de décrire

lui permettent de montrer que la production et la réception des photographies impliquent un flux constant de références personnelles ou culturelles et des négociations multiples. Par la même occasion, il montre que la définition de l'anglicité est un processus continu et collectif.

Par conséquent, l'idée d'une simple dialectique entre rappels de la nation et oubli, empruntée à Michael Billig, se trouve dépassée. Il est plutôt question d'une dynamique de l'identification dans laquelle chacun est impliqué. Certains aspects de la nation font bien l'objet d'une re-présentation ou d'une reconduction dans *We English*, mais le caractère réflexif de l'œuvre telle que nous l'avons analysée en incluant le blog, infléchissent le processus. Le nationalisme ordinaire n'est plus entièrement idéologique, subi, diffusé depuis le haut vers le bas. Il est plus complexe et « embarqué » pour reprendre le terme de Jonathan Hearn⁸⁰⁰. La communauté nationale est aussi imaginée depuis le bas.

Nous allons voir maintenant que cette perspective permet à Simon Roberts de faire une proposition peut-être plus politique qu'il n'y paraît.

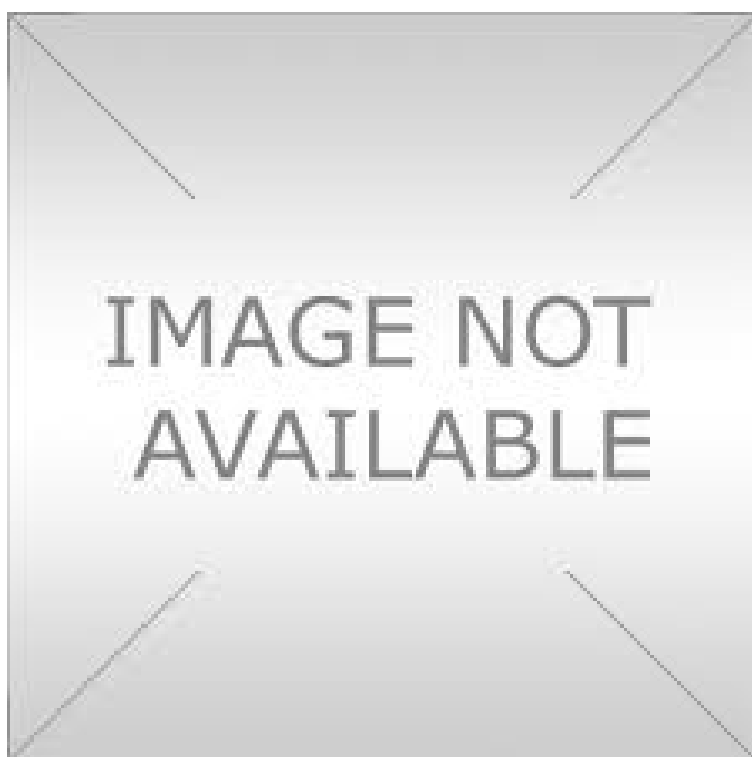
Un nouveau modèle de cohésion sociale

Jonathan Hearn a rappelé que le langage et les symboles de l'identité nationale étaient souvent « mobilisés par les personnes qui cherchent à mieux contrôler leur environnement social. » Notre lecture de l'œuvre de Simon Roberts conduit à penser que la question de l'anglicité est utilisée dans *We English* pour développer un discours sur la cohésion sociale, l'ouverture et la convivialité telle que nous l'avons déjà définie, plutôt qu'un repli sur l'identité anglaise. Nous remarquons que la plupart des photos ont été prises dans l'espace public. Presque toutes les activités représentées sont collectives. Les gens flânent et discutent, comme dans la photo prise au bord du lac de Derwen Water. L'atmosphère est détendue.

Ainsi, le projet tend à faire émerger un nouveau mode d'identification collective, simplement fondé sur l'expérience partagée d'un même lieu. Après tout, rien ne dit que les personnes dans les images sont anglaises — certaines sont sans doute des touristes, peut-être des Écossais. Néanmoins, la *deixis* nationale relayée par le titre *We English*

⁸⁰⁰ “embedded”; “the language of national identity is engaged by persons seeking more control over their social environment.” Jonathan Hearn, “National identity: banal, personal, embedded”, *Nations and Nationalism*, 2007, vol. 13, n° 4, p. 670.

impose de voir dans cette vie commune la nouvelle identité de l'Angleterre. Simon Roberts met donc en avant une communauté ouverte, plurielle, mais ancrée dans son territoire.



Simon Roberts, “Derwen Water, Kenswick, Cumbria, 27th August 2008”, *We English*, 2009

Les critiques de Simon Roberts lui ont reproché de diffuser une vision faussée de l'Angleterre. Sur un site de discussion entre amateurs de photographie, on lui reproche de ne pas montrer les villes qui concentrent pourtant population et activité économique dans le pays⁸⁰¹. En 2001, Kevin Robins avait noté à propos de Londres que la ville était souvent exclue des débats sur l'identité nationale car elle n'était pas considérée comme vraiment ou suffisamment britannique, voire anglaise. Robins proposait alors

⁸⁰¹ Groupe Flickr “Discussing Simon Roberts « *We English* » slideshow in HCSP (*Hardcore Street Photography*)”,
<http://www.flickr.com/groups/onthestreet/discuss/72157621992737841/#comment72157622002862193>,
consulté le 16 juin 2011.

d'abandonner le cadre national pour préférer le cadre urbain⁸⁰². « Les cultures et les identités urbaines sont plus provisoires, plus transitoires, plus négociables — moins contraignantes et moins entretenues — que les identités nationales. » Dix ans plus tard, Simon Roberts fait une autre proposition : il ne rejette pas le cadre national, mais le ré-invente. Dans ses images, le paysage national anglais tout entier est le territoire d'une convivialité que d'autres croient ne trouver qu'en ville.

⁸⁰² Kevin Robins, "Endnote: To London: The City Beyond the Nation." in David Morley et Kevin Robins (éds.), *British Cultural Studies: Geography, Nationality, and Identity*, Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 491.

Synthèse de la quatrième partie

Nous avons donc étudié les propositions photographiques qui, à la fin des années 2000, tentent de dépasser la définition multiculturaliste de la société et de définir de nouvelles formes de cohésion sociale. Les notions de « britannicité » et de « citoyenneté », dont s'emparent les cercles politiques et intellectuels dans les années Brown, se retrouvent au cœur de projets photographiques de grande ampleur qui bénéficient d'un fort soutien institutionnel, comme l'exposition *How We Are* à la Tate Gallery et *The Election Project* de Simon Roberts, élu artiste officiel des élections générales de 2010 par une commission parlementaire.

Ces deux projets de nature bien différente ont aussi en commun d'envisager la photographie autrement que comme un simple enregistrement ou une écriture des identités collectives. La photographie y est conçue comme une pratique sociale, qui peut prendre des formes multiples. Ils montrent des Britanniques davantage impliqués dans leur propre représentation.

La critique de la britannicité puis de la citoyenneté comme des notions trop éloignées de l'expérience quotidienne de la « vie commune » en Grande-Bretagne conduit par ailleurs à l'émergence du concept de convivialité, notamment dans les travaux de Paul Gilroy. Cette perspective implique une focalisation accrue sur les conditions du « vivre ensemble » et sur le territoire qui convient bien à la photographie documentaire. Les portraits d'un studio de quartier éphémère créé par Eileen Perrier dans *Wentworth Street* pour la Whitechapel Gallery, les images prises par Martin Parr dans dix villes britanniques pour son *Guardian Cities Project* et enfin *We English* de Simon Roberts explorent les territoires et les modes d'élaboration d'une cohésion sociale banale et quotidienne. Cette cohésion résulte de l'expérience partagée d'un lieu de vie, de travail ou de loisir. Le quartier, la ville, mais aussi l'espace rural anglais réinventé peuvent être les territoires de cette convivialité.

CONCLUSION

L'étude du corpus de livres et d'expositions de photographies produits en Grande-Bretagne entre 1990 et 2010 que nous avons rassemblé a permis de mettre en évidence les liens entre représentations et identités collectives. Les photographies, discours codés par un photographe, puis les expositions, discours produits par des commissaires et des institutions, prennent place dans un ensemble plus vaste de discours politiques et de pratiques sociales qui construisent les identités sociales, ethniques et nationales. La photographie prend part aux négociations, aux luttes hégémoniques qui se jouent à l'intersection entre culture et politique.

L'analyse des vingt années de l'après-Thatcher, caractérisées par la recherche d'un nouveau consensus et de nouvelles articulations politiques, montre comment certaines représentations et formulations peuvent naître, s'imposer, dominer le champ politique et médiatique, jusqu'à ce qu'elles soient remplacées par d'autres. Parfois, un véritable emballement s'observe et les concepts qui mettent en mots les identités collectives finissent par devenir des *buzz words*, des mots à la mode, mal définis et très éphémères, voire des slogans politiques, comme le New Labour en a fait usage pour promouvoir la marque « *New Britain* ». Ainsi les termes « *heritage* », ethnicité, multiculturalisme, diversité, britannicité, citoyenneté sont-ils alternativement célébrés et brocardés en fonction de l'évolution du contexte politique, économique et social, mais aussi international.

L'étude des productions et expositions photographiques de la période apporte un éclairage sur la façon dont s'opèrent ces transitions et reconfigurations. Au tournant des années 1990, une aspiration au pluralisme, à la prise en compte de la diversité des identités — de classe, de genre, d'ethnicité et d'orientation sexuelle — est perceptible dans le foisonnement des styles et des productions photographiques. La critique de la politique économique et sociale, qui s'était amplifiée pendant les années 80, se double à ce moment-là d'un rejet de l'identité britannique passéiste et exclusive distillée par les institutions culturelles et des lieux de conservation mi-musées, mi-parcs d'attraction. De façon générale, la notion d'identité collective devient quelque peu suspecte à l'aune des théories poststructuralistes de l'identité qui inspirent de nombreux photographes de la

période. La classe sociale, identité structurante et mobilisatrice jusque-là, n'échappe pas à cette remise en question.

La notion d'identité noire en particulier connaît une redéfinition qui rompt avec la ligne antiraciste de la décennie précédente. Les tentatives de structuration d'une photographie noire qui ont lieu au début des années 1990 et les paradoxes auxquels elles se heurtent révèlent les enjeux de ce moment de bascule. En effet, malgré la déconstruction des identités opérée dans les années précédentes, certains photographes jouent le jeu de l'ethnisation qui se met alors en place dans la société britannique. De façon paradoxale, la photographie se fait alors agent d'essentialisation des identités. À ce jeu-là, la classe sociale, qui se prête moins à une telle essentialisation, passe progressivement au second plan, malgré les tentatives de la réinventer en tant qu'identité individuelle subjective à l'intersection des autres identités.

Toutefois, l'essentialisation que semble signaler l'institutionnalisation de la *Black Photography* apparaît très vite davantage comme une sorte d'« essentialisme stratégique⁸⁰³ ». Gayatri Spivak a défini ce terme comme « l'usage stratégique de l'essentialisme positiviste à des fins politiques clairement visibles⁸⁰⁴ ». Cela consiste, dans le cas d'un photographe noir, à reprendre à son compte une catégorisation raciale, pourtant critiquée par ailleurs, dans le cadre d'une lutte politique. L'objectif, en l'occurrence, est de parvenir à davantage de visibilité et de reconnaissance dans le milieu de l'art, dans les représentations collectives et dans la société. Or nous avons montré que, dans les expositions spécialement consacrées aux photographes noirs, comme *Autoportraits*, ou aux artistes sud-asiatiques, comme *000zerozerozero: British Asian Cultural Provocation*, la complexité des ensembles constitués démonte littéralement de l'intérieur la notion même d'identité essentielle. Ainsi l'utilisation de catégories ethniques s'accompagne à chaque fois d'une fragmentation supplémentaire en de multiples sous-catégories. Les expositions comportent donc en elles-mêmes l'antidote à l'essentialisme sur lequel elles sont fondées. Pour reprendre la définition de Spivak, c'est seulement à cette condition que l'essentialisme est acceptable et constitue une stratégie. L'adoption provisoire de la catégorisation ethnique par certains photographes et commissaires est donc parfois conçue comme une tactique, mais nous avons vu qu'elle ne faisait pas l'unanimité. Certains la considèrent comme un jeu

⁸⁰³ Gayatri Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Londres : Methuen, Taylor and Francis, 1987.

⁸⁰⁴ « strategic use of essentialism in a scupulously visible political interest » *Ibid.*, p. 205.

dangereux qui ne fait que renforcer le pouvoir de discrimination des galeries et musées. L'étude de ces débats dans le champ photographique permet sans doute de mieux comprendre l'évolution du multiculturalisme en Grande-Bretagne entre 1990 et 2001, mais surtout de montrer un mode d'articulation entre représentations et politique pendant la période.

Une telle articulation est aussi apparue dans l'étude de la période de *Cool Britannia* et de la *New Britain*. La recherche d'un nouveau consensus à l'occasion de l'élection de 1997 puis la promotion d'une Grande-Bretagne réinventée par le New Labour misent en effet amplement sur les représentations culturelles du pays. Les *Britpop* et *Brit Cinema* sont présentés comme autant de preuves de renouveau de la nation. Quelques photographes surfent sur la vague de cette identité collective relookée. Certains exploitent de façon stratégique les ambitions multiculturelles du moment pour développer un discours postcolonial. À ce moment-là, il semble que le statut artistique récemment acquis par la photographie la rende quelque peu dépendante à la fois des politiques culturelles et de l'engouement médiatique pour l'art contemporain. La photographie s'empêche ainsi de développer des circuits autonomes et des pratiques plus diversifiées qui lui permettraient d'échapper à une articulation obligatoire avec les représentations politiques et médiatiques dominantes dans la société britannique. D'autres photographes, cependant, comme Martin Parr, font entendre un contre-discours. Ils soulignent que le lien entre un projet politique d'identité nationale et des objets culturels n'est ni aussi évident ni maîtrisable.

De même, l'étude de la période suivante a montré que la remise en question du multiculturalisme observée dans les discours officiels à partir de 2001 et surtout de 2005 n'était pas suivie d'effets dans les politiques culturelles, ni dans les productions photographiques de la période. Dans ces années, la photographie est plus que jamais utilisée pour produire des représentations des sous-groupes qui composent la société multiculturelle et en particulier ceux qui sont stigmatisés dans le contexte de panique qui suit les attentats de Londres : les Sud-Asiatiques, les musulmans mais aussi les réfugiés. Nous avons soulevé à nouveau le paradoxe qui consiste à s'emparer du stigma pour en faire une thématique et montré que la photographie réussissait, le plus souvent, à le dépasser. La photographie s'érige en source d'identification, parfois d'essentialisation, mais elle parvient, en déployant des pratiques et des styles très divers et en les confrontant, à présenter toute la complexité de ces processus. Là encore,

s'opère une jonction entre, d'une part, des actions en faveur de plus de reconnaissance et de visibilité des minorités et, d'autre part, des politiques publiques, façonnées par une définition multiculturaliste de l'identité collective britannique, qui perdurent.

Nous avons pu voir cependant qu'à la fin des années 2000, cette jonction était l'objet de débats et de luttes dans le milieu artistique. L'étude filée des politiques culturelles sur la période 1990-2010 et des voies de l'institutionnalisation de la photographie a montré comment la ligne multiculturaliste adoptée par les gouvernements travaillistes successifs était traduite en politiques culturelles puis en expositions et finissait par avoir un impact sur les productions artistiques elles-mêmes. Certains acteurs du monde culturel déplorent cette incursion du politique dans le champ artistique, qui s'apparente selon eux à une forme d'ingénierie sociale. En valorisant la thématique identitaire, en en faisant parfois un critère de sélection, elle génère une obsession de l'identité chez certains artistes. Autrement dit, une certaine vision politique de la société tend à s'imposer comme un prisme avec lequel photographes et acteurs culturels entrent parfois en lutte.

Enfin, nous avons établi que la photographie pouvait aussi être force de proposition concernant les identités collectives au moment où s'élaborent un « post-multiculturalisme » et de nouvelles formes de cohésion sociale. Les tenants du multiculturalisme s'étaient intéressés à la différence, à l'idée de diaspora et d'internationalisme voire de post-nationalisme. En rejetant la conception de la nation-culture, ils avaient produit une notion d'identité collective dé-territorisée, en phase avec le mouvement de la globalisation. Londres, avec son cosmopolitisme, apparaissait comme l'exemple de cette dé-territorialisation. En même temps, le multiculturalisme, cette fois en tant que politique, avait mis l'accent sur les origines des individus. Des sous-groupes avaient été créés selon des critères culturels et ethniques, c'est-à-dire des identités héritées et non construites ici et maintenant. En somme, une forme d'intégration verticale des communautés était privilégiée plutôt qu'une forme d'intégration horizontale. Le post-multiculturalisme semble chercher à corriger cette évolution de l'identification collective. Des formes plus transversales de cohésion sociale sont envisagées. Le lieu où l'on vit ensemble, en d'autres termes, où s'exerce la « convivialité », connaît à ce titre un regain d'intérêt. La photographie qui a cette faculté d'observer l'inscription de la vie sociale dans le paysage est alors un moyen privilégié d'explorer ces nouvelles formes, plus horizontales, d'intégration.

Par ailleurs, ces dernières années, la photographie puise à nouveau dans ses ressources et renoue avec une très grande variété d'usages et de pratiques qui lui permettent de trouver de nouvelles voies vers le politique. L'exposition *How We Are*, en débordant le cadre de la photographie d'art, a replacé l'accent sur le sens politique des actes de représentations et redéfini la photographie comme une « expérience démocratique⁸⁰⁵ ». Avec en particulier des formes participatives de production des images, la photographie explore de nouveaux modes de « vivre ensemble » qui ne sont pas nécessairement liés à l'identité ethnique, culturelle ou nationale. Cette tendance identifiée dans certaines productions photographiques de la fin des années 2000 contribue à la réécriture de l'identité collective qui se joue après l'abandon du multiculturalisme dans les discours politiques. La démocratie, la citoyenneté, voire la convivialité, sont évoquées et font entrevoir une nouvelle articulation possible entre multiculturalisme, démocratie et écologie.

L'étude croisée de l'espace discursif de la politique et de celui de la culture sur une vingtaine d'années a donc montré la perméabilité de ces deux espaces. Nous avons pu observer que certains intellectuels naviguaient entre les deux. Stuart Hall, souvent mentionné dans notre travail, incarne tout particulièrement cette porosité des champs. Nous avons souvent cité ses travaux universitaires, nous avons relevé sa participation à de nombreux débats politiques ou encore à la commission Parekh, mais aussi son investissement dans la politique culturelle avec son soutien à Autograph-The Association of Black Photographers, puis à l'InIVA. Dans une moindre mesure, une même ubiquité caractérise les interventions de Neal Ascherson. Figure intellectuelle de la gauche, auteur d'articles et d'ouvrages sur les questions d'identité nationale, il apporte aussi son soutien à l'exposition *Shocks to the System*. Yasmin Alibhai-Brown, autre membre de la commission Parekh et auteur d'ouvrages sur le multiculturalisme, prête aussi son concours à l'exposition *Common Ground: Aspects of Muslim Experience*. La notion « d'intellectuel organique » a été employée au sujet de Stuart Hall⁸⁰⁶ en lien avec son investissement dans l'action politique et culturelle. Il a en effet œuvré pour l'articulation des représentations visuelles et artistiques avec les questions sociales et politiques. Les autres figures que nous avons mentionnées ont certainement

⁸⁰⁵ Michel Poivert, « Introduction. La photographie, expérience démocratique », in E. Challine, Michel Poivert (dir.), *L'Expérience photographique*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2014.

⁸⁰⁶ La notion est évoquée par Eric Maigret lors d'une conférence dédiée à Stuart Hall : « Encoder le réel, décoder le culturel : l'actualité de Stuart Hall », CNRS/Université Paris 8, 10 juin 2014. Voir aussi Eric Maigret, Mark Alizart, Eric Macé et Stuart Hall, *Stuart Hall*, Paris : Éditions Amsterdam, 2007.

travaillé dans le même sens. Tous ont la conscience que culture et pouvoir sont imbriqués et, dans le cas qui nous intéresse, la conscience que la photographie est un outil puissant de construction et de déconstruction des identités collectives.

Cela étant, la question de l'impact réel des livres et expositions de photographie sur l'identification collective et sur l'évolution de la société doit néanmoins être posée. Il faut reconnaître que, lorsque des photographies sont exposées dans un circuit strictement artistique, elles risquent de ne s'adresser qu'à un public conquis d'avance. Par exemple, la vision d'une société ouverte et cosmopolite distillée par une exposition comme *London Is The Place For Me*, organisée par l'InIVA, institution située dans un quartier branché de la capitale, lui-même cosmopolite, a sans doute une portée limitée. En dépit des initiatives de certains lieux pour mener des actions auprès des habitants du quartier, comme le fait la Whitechapel Gallery depuis sa création, la fréquentation des musées et des galeries n'est pas devenue une pratique culturelle de masse, même après les efforts dans ce sens depuis plus d'une décennie⁸⁰⁷.

En revanche, la nature hybride de la photographie lui permet de développer des usages variés qui ne sont pas strictement artistiques et de mettre en œuvre différents modes d'identification. Par exemple, la photographie documentaire se rapproche du photojournalisme lorsqu'elle est publiée dans les grands titres de la presse nationale, comme ce fut le cas pour certains projets de Martin Parr et de Simon Roberts. Nous avons aussi rencontré quelques cas où la photographie s'expose dans la rue ou dans les transports en commun pour toucher le plus grand nombre. Plus récemment, les nouveaux supports de diffusion des images par Internet permettent une circulation plus massive des images. Les usages collaboratifs de la photographie sur les réseaux sociaux sont aussi un moyen de démocratiser les stratégies d'identification par la photographie. Les représentations ont en effet un impact plus concret sur le public dès lors que celui-ci a participé à leur élaboration. La photographie prend donc des chemins variés qui lui permettent, si ce n'est de transformer massivement les perceptions, au moins d'engager un dialogue critique avec les représentations dominantes diffusées par des médias plus puissants.

⁸⁰⁷ Eilean Hooper-Greenhill, *Cultural Diversity: Developing Museum Audiences in Britain*. Leicester: Leicester University Press, 1997 ; Heather Maitland (éd.), *Navigating Difference: Cultural Diversity and Audience Development*. Londres : Arts Council of England, 2006.

L'étude de la photographie nourrit donc la réflexion sur les débats idéologiques et politiques de la période 1990-2010 en Grande-Bretagne, mais montre surtout qu'elle en est partie prenante. Souvent utilisée dans les manuels de civilisation comme simple illustration ou pur document, la photographie mérite donc qu'on en donne une lecture plus critique. « La connaissance de la photographie est tout aussi importante que celle de l'alphabet. L'analphabète du futur ignorera comment utiliser un appareil photo tout autant qu'un stylo⁸⁰⁸ », écrivait László Moholy-Nagy en 1923. Le photographe hongrois était loin d'imaginer la photographie numérique et ses usages récents sur les réseaux sociaux, où les images remplacent les mots et deviennent un nouvel alphabet. Il offrait cependant une mise en garde prémonitoire contre la méconnaissance d'un médium par lequel s'écrivent aussi les identités collectives, se forment les mobilisations et s'articulent les pouvoirs dans la société.

⁸⁰⁸ «A knowledge of photography is just as important as that of the alphabet. The illiterate of the future will be ignorant of the use of camera and pen alike.” László Moholy-Nagy, cité dans Liz Wells, *Photography, A Critical Introduction*, Londres : Routledge, 2000 [1996], p. 10.

BIBLIOGRAPHIE

Livres de photographies et catalogues des expositions du corpus

Bate, David et John Roberts. *Renegotiations: Class, Modernity and Photography*. Norwich : Norwich Gallery, Norfolk Institute of Art & Design, 1993.

British Council. *Common Ground: Aspects of Contemporary British Muslim Experience*. Londres : British Council, Visual Arts Department, 2003.

Billingham, Richard. *Ray's A Laugh*. Zurich : Scalo, 1996.

Hall, Stuart et Mark Sealy. *Different*. Londres : Phaidon, 2001.

Parr, Martin et Nicholas Barker. *Signs of the Times, A Portrait of the Nation's Tastes*. Manchester : Cornerhouse, 1992.

Parr, Martin. *Think of England*. Londres : Phaidon, 2000.

_____. *The Guardian Cities Project*. Londres : The Guardian, 2008.

_____. « Urban Splash. Martin Parr captures the essence of Britain's cities », *The Guardian, Week-End*, 1 novembre 2008.

Reas, Paul. *Flogging a Dead Horse : Heritage, Culture and its Role in Post-industrial Britain*. Manchester : Cornerhouse, 1993.

Roberts, Simon. *We English*, Londres : Chris Boot, 2009.

Smith, Tim et Naseem Khan. *Asians in Britain*. Manchester : Dewi Lewis, 2004.

South Bank Centre ; Arts Council of Great Britain. *Shocks to the System: Social and political issues in recent British art from the Arts Council Collection*. Londres : Arts Council of Great Britain, 1991.

Williams, Val et Susan Bright. *How We Are, Photographing Britain from the 1840s to the Present*, Londres : Tate Britain, 2007.

Documents d'archives

Autograph- Association of Black Photographers (ABP)

Association of Black Photographers. *Autograph – The Association of Black Photographers Newsletter*, n°1, août 1988.

Association of Black Photographers. *Autograph, First Annual Report*. 1989.

Van Den Bosch, Merle. « A Member's Open Letter », *Autograph – The Association of Black Photographers Newsletter*. Juin 1990.

Association of Black Photographers. *Autograph Newsletter*. Juin 1991.

Exposition *Shocks to the System*

Johnston, Isobel. Lettre à Neal Ascherson, 18 décembre 1989. Archives de l'exposition *Shocks to the System*, Référence ACGB/121/1044, *Hayward Gallery Material: Exhibition Files, 1945-1995*, in *Arts Council of Great Britain: Records, 1928-1997*, Victoria and Albert Museum.

Johnston, Isobel. Lettre à Neal Ascherson, 8 octobre 1992. Archives de l'exposition *Shocks to the System*, Référence ACGB/121/1044, *Hayward Gallery Material: Exhibition Files, 1945-1995*, in *Arts Council of Great Britain: Records, 1928-1997*, Victoria and Albert Museum.

Johnston, Isobel et Roger Malbert. Compte-rendu de la réunion préparatoire entre Isobel Johnston, Roger Malbert et quatre autres participants, 6 novembre 1990, Archives de l'exposition *Shocks to the System*, Référence ACGB/121/1044, *Hayward Gallery Material: Exhibition Files, 1945-1995*, in *Arts Council of Great Britain: Records, 1928-1997*, Victoria and Albert Museum.

Exposition *000zerozerozero*

Dépliant de l'exposition *000zerozerozero* : *British Asian Cultural Provocation*, Archives de la Whitechapel Art Gallery, WAG/EXH/2/481/1.

Communiqué de presse pour l'exposition *000zerozerozero* : *British Asian Cultural Provocation*. Archives de la Whitechapel Art Gallery, WAG/EXH/2/481/1.

Dhanda, Suki. Fax avec proposition d'œuvres à la Whitechapel Gallery, 20 avril 1999. Archives de la Whitechapel Art Gallery, WAG/EXH/2/481/1.

Spira, Anthony. Fax à Alistair Raphael, 22 juin 1999. Archives de la Whitechapel Art Gallery, WAG/EXH/2/481/3.

Chandra, Mohini. Lettre à Catherine Lambert, directrice de la Whitechapel Art Gallery et à Richard Charkin, président du conseil d'administration, 10 juillet 1999. Archives de la Whitechapel Art Gallery, WAG/EXH/2/481/3.

Archives de l'association *Black Umbrella*.

Araeen, Rasheed, « Black Umbrella – Telling the Whole Story », [En ligne].
www.thirdtext.com/black-umbrella/documents-on-black-umbrella/, Consultées le 7 janvier 2011.

« A Proposal for Multicultural Resource and Art Centre », projet soumis à l'Arts Council England, 1990

« Art history as a common heritage », projet soumis à l'Arts Council England, août 2000, [En ligne] <http://www.thirdtext.com/wp-content/uploads/2009/03/arhistoryasacommonheritage.pdf>, consulté le 08 avril 2014.

Archives de l'Arts Council

Cultural Diversity Unit Files, 1985-1995, ACGB/90. Arts Council of Great Britain: records, 1928-1997. Victoria and Albert Museum: Archive of Art and Design.

Entretiens

Chandra, Mohini. Entretien avec Shirley Read. *Oral History of British Photography*, British Library Sound Archives, 2000, F10941-45.

Graham, Paul. Entretien avec Thomas Weski au BAL à Paris, 15 septembre 2012.

Reas, Paul. Entretien avec Val Williams, 1993, *Oral History of British Photography*, The British Library Sound Recordings Archive, C459/27, cassettes F3115 et F3116.

Roberts, Simon. "The Election Project, A Talk with Simon Roberts", Host Gallery, Londres, 29 septembre 2010.

Roberts, Simon. Entretien avec l'auteur, Hove, 10 juillet 2012.

.

Ouvrages relatifs aux livres, expositions et photographes du corpus

Akbar, Arifa. « Photo exhibition depicting the lives of British Muslim women tours the globe », *The Independent*, 27 juin 2006.

Anonyme. « South Asia Bangladesh Cultural Festival Launched », *BBC News*, 8 juillet 1999.

Anonyme. « Political Pick'n' mix », *The Independent on Sunday*, 17 mars 1991.

Anonyme. « Have camera, will travel », *Profiles*, BBC Bradford and West Yorkshire, janvier 2009,
http://www.bbc.co.uk/bradford/content/articles/2009/01/12/tim_smith_photographer_feature.shtml, consulté le 15 avril 2014.

Anonyme. « Politicians' paintings unveiled », *BBC News*, 31 octobre 2001.

Anonyme. « The view from here », *The Observer*, 29 avril 2007.

Badrul Ahsan, Syed. « Bangladesh Festival in Shakespeareland », *The Independent*, 22 mai 1999.

Baggini, Julian. « Britain through the lens », *The New Statesman*, 22 mai 2007.

Bailey, David A., Ian Baucom et Sonia Boyce (éds.). *Shades of Black : Assembling Black Arts in 1980s Britain*. Durham, NC : Duke University Press, 2005.

Barber, Lynn. « Candid Camera », *The Observer*, 28 mai 2000.

Batchelor, David. « My Pink Half of the Drainpipe: BBC2's *Sign of the Times* series », *Frieze*, 1^{er} avril 1992.

Benedictus, Leo. « Elaine Constantine's Best Shot », *The Guardian*, 24 mai 2007.

Bhattacharjya, Nilanjana. « Aesthetic Fusions: British Asian Music and Diaspora Culture », Thèse, Université de Cornell, 2007.

British Parliament. « Official election artist wants voters to get involved, 12 avril 2010, [En ligne] <http://www.parliament.uk/business/news/2010/04/official-election-artist-wants-voters-to-get-involved/>, Consulté le 15 mars 2013.

Brooks, Adam. *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. Londres : Thames & Hudson, 1997.

Campany, David. « We Are Here », *Tate Etc*, n° 10, 2007, [En ligne] <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/we-are-here>, Consulté le 15 mars 2013.

- Chevrier, Jean-François. *Jeff Wall*. Paris : Hazan, 2006.
- _____. *Jeff Wall. Essais et entretiens, 1984-2001*. Paris : ENSBA, 2001.
- Collings, M., et B. Sewell. « Are Young British Artists nincompoops and frauds? », *Prospect*, avril 2002, pp. 16-21.
- Cumming, Laura. « It's the national family album... and we're all in it », *The Observer*, 27 mai 2007.
- Dawber, Stephen. « Martin Parr's Suburban Vision », *Third Text*, Volume 18, n° 3, 2004, pp. 252-58.
- Ford, Simon. « Myth Making », *Art Monthly*, mars 1996.
- Frémeaux, Isabelle. « Community and Cultural Policy: *The Arts Worldwide Bangladesh Festival* », *Rising East*, n° 3, pp. 46-68.
- Glaser, Karen. « Anger over publication of swastika fashion photos », *Jewish Chronicle*, 23 juillet 1999.
- Glazebrook, Mark. « Quest for self », *The Spectator*, 18 février 2006.
- Goldberg, Vicki. « True Brit », *Light Matters*, New York : Aperture, 2010.
- Hastings, Chris et Elizabeth Day. « Racist, impoverished, violent... how the world sees us », *The Telegraph*, 23 février 2005.
- Howells, Richard. « How We Are : Photographing Britain », *National Identities*, Volume 9, n°4, 2007, pp. 427-430.
- Hylton, Richard. « Yinka Shonibare », *Third Text*, Volume 13, n° 46, 1999, pp. 101-3.
- _____. « Zero Zero Zero », *Art Monthly*, octobre 1999, pp. 7-10.
- DeBolle, Leen. « Jeff Wall and the poetic picture : with Bergson and Deleuze towards a photo-theory beyond representation », *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, n°23, 2012. [En ligne]
<http://www.rhizomes.net/issue23/debolle/index.html>, Consulté le 15 novembre 2013.
- Goveas, Asha. « Inside Story, Moving Lives Project, Photovoice », *Children and Young People Now*, 22 février 2006, [En ligne]
http://www.cypnow.co.uk/print_article/cn/news/1035848/inside-story-moving-lives-project-photovoice#, Consulté le 25 avril 2014.
- Gould, Charlotte. « Les Young British Artists, L'école du scandale », Thèse, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2003.
- Hall, Stuart. « Black Diaspora Artists in Britain: Three 'Moments' in Post-war History », *History Workshop Journal*, Volume 61, n°.1, 2006, pp. 1-24.

- Kallaway Media Centre. "Rivington Place, Celebrating Difference, Culmination of 20-year journey for two organisations, InIVA and ABP", *Kallaway Media Centre*, 6 août 2007 [En ligne] <http://mediacentre.kallaway.co.uk/>, Consulté le 27 mai 2014.
- Kelly, Divya Tolia et Andy Morris. « Disruptive Aesthetics », *Third Text*, Volume 18, n°2, 2004, pp. 153-167.
- Kent, Sarah. « It's more than zero, the experience of East meeting West », *Time Out*, 21 juillet 1999.
- Kwok, Ying (éd.) *21: Discussions with Artists of Chinese Descent in the UK*, Manchester: Chinese Arts Centre, 2007.
- Letters. "There's more to Newcastle than pigeons and pies", *The Guardian*, 28 octobre 2008.
- Marsh, Tim. « When cultures collide », *The Times*, 10 juillet 1999.
- McEwan, Ian. « Preface », *Home and Abroad*. Londres : Jonathan Cape, 1993.
- McLure, Richard. « Eurovision, Exhibition », *The Times*, 28 mars 1998.
- Molyneux, John. « State of the Art, A review of the Sensation exhibition at the Royal Academy of Arts, September-December 1997 », *International Socialism*, Volume 2, n° 79, juillet 1998.
- Morere, Julie. « The Impetuous Englishness of Elaine Constantine's Fashion Photography (90s-2000s) », *E-Crini*, n° 5, 2013.
- Morrisson, Blake. « England at Sea », *The Independent on Sunday*, 21 août 2000.
- _____. "Review: Arts: Think of England", *The Guardian*, 19 mai 2007.
- Nair, Parvati. "The Refuge of Photography: Perspectives on Asylum, Citizenship, and Belonging" in *Moving Worlds: A Journal of Transcultural Writings*, Numéro spécial: "Asylum Accounts", volume 12, n° 2, automne 2012.
- Nayar, Pramod K. « *Different* (2001) by Stuart Hall and Mark Sealy », *Culture Machine*, 2002. [En ligne] <http://www.culturemachine.net/>, Consulté le 8 mars 2012.
- Nicholson, Geoff. « Objects of Derision », *Modern Painters*, 2002, pp. 87-91.
- Orton, Liz. "Photography and Integration: a Case Study of a Photovoice Project.", in Stella Barnes, *Participatory Arts with Young Refugees, Six Essays Collected and Published by Oval House Theatre*, Londres : Arts in Education, Oval House Theatre, 2009, pp.2-8.
- Parr, Martin. « I'm buggered without my prejudices », *Creative Camera*, n° 322, juin-juillet 1993, pp. 22-25.

- _____ et Quentin Bajac. *Le Mélange des Genres, Entretien avec Quentin Bajac*. Paris : Textuel, 2010.
- _____. « I'm the antidote to propaganda », *La Clé des Langues*. Lyon : ENS Lyon/DGESCO, septembre 2012. [En ligne] http://cle.ens-lyon.fr/anglais/i-m-the-antidote-to-propaganda-br-a-conversation-with-martin-parr-167745.kjsp?RH=CDL_ANG110300, Consulté le 28 août 2014.
- Perks, Robert. « Everyone has a story to tell: The Bradford Heritage Recording Unit and the value of oral history », *The Bradford Antiquary*, volume 2, Bradford : Bradford Historical and Antiquarian Society, 1986, pp. 18-27, [En ligne], <http://www.bradfordhistorical.org.uk/antiquary/third/vol02/everyone.html>, Consulté le 15 avril 2014.
- Phillips, Sandra S. *Martin Parr*. Londres : Phaidon Press, 2008.
- Pirker, Eva Ulrike. « Images of Muslim Britain go global. A reading of the British Council's touring exhibition *Common Ground: Aspects of Contemporary Muslim Experience in Britain*. » in Lars Eckstein (éd.) *Multi-ethnic Britain 2000+: New Perspectives in Literature, Film and the Arts*, Amsterdam: Rodopi, 2008, pp. 187-206.
- Roberts, John. « Mad for it! Philistinism, the everyday and new British art », *Third Text*, n° 35, 1996, pp. 29-42.
- Samuel, Raphael. *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, volume 1, Londres : Verso, 1994.
- Secher, Benjamin. « Three great obsessives of British photography », *The Daily Telegraph*, 19 mai 2007.
- Sladen, Mark. « A Family Affair », *Frieze*, mai 1996, pp. 49-50.
- Stallabrass, Julian. « 'Renegotiations: Class, Modernity and Photography' », *Art Monthly*, n° 166, 1993, pp. 21-22.
- _____. *High Art Lite : British Art in the 1990s*. Londres: Verso, 1999.
- Swengley, Nicole. « The book that makes you sit back and think of England. », *The Times*, 26 août 2000.
- Taylor, John. *A Dream of England : Landscape, Photography and the Tourist's Imagination*. Manchester : Manchester University Press, 1994.
- Viner, Brian. « It makes you sad to be English. », *The Independent on Sunday*, 2 mai 1999.
- Williams, Val. « Dancing in the Dark: Elaine Constantine's Tea Dance. », *Galerie 2-13*, juin-juillet 2002 [En ligne] <http://zofware.free.fr/sites/Galerie213/dossier/constantine.htm>, Consulté le 10 janvier 2013.

- _____. *Look at Me: Fashion and Photography in Britain 1960-1997: a Touring Exhibition*. Londres : British Council, 1998.
- _____. *Martin Parr*. Londres : Phaidon Press, 2007.

Ouvrages de référence

À propos des Cultural Studies

- Barker, C. *Cultural Studies: Theory and Practice*. Londres : Sage, 2008.
- Baker, Houston. *Black British cultural studies : a reader*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Butler, Patrick. « Godfather of multiculturalism Stuart Hall dies aged 82. », *The Guardian*, 10 février 2014.
- Cervulle, Maxime (dir.) *Stuart Hall, Identités et Cultures : Politiques des cultural studies*, Paris : Editions Amsterdam, 2007.
- Claustres, Annie (éd.) *Le tournant populaire des cultural studies: l'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût, 1964-2008*, Dijon: les Presses du réel, 2013.
- Cuche, Denys. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : La Découverte, 2010 [1996].
- Glenn, Jordan. « On Stuart Hall: An Engaged Politics of Humility », *Cultural Studies, Critical Methodologies*, volume 14, n° 2, avril 2014, pp. 174-78.
- Hall, Stuart, et al. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Londres : Routledge, 1980.
- Hall, Stuart. « The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities », *October*, volume 53, été 1990, pp. 11-23.
- Johnson, Richard. « What Is Cultural Studies Anyway », *Social Text*, n° 16, 1986, pp. 38-80.
- Kaenel, André, Catherine Lejeune, et Marie-Jeanne Rossignol. *Cultural Studies*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2003.
- Maigret Eric, et al. *Stuart Hall*, Paris : Éditions Amsterdam, 2007.
- Maigret, Eric, Hervé Glévarec et Eric Macé. *Cultural Studies : Anthologie*, Paris : Armand Colin-INA, 2008.
- Mattelart, Armand, et Érik Neveu. *Introduction aux cultural studies*. Paris : La Découverte, 2008.

Schulman, Norma. « Conditions of their own making: an intellectual history of the Centre for Contemporary Cultural Studies at the University of Birmingham », *Canadian Journal of Communication*, volume 18, n° 1, 1993.

Storey, David. *Cultural Theory and Popular Culture: an Introduction*. Harlow: Pearson/Longman, 2009.

Culture et représentations

Born, Georgina. "The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production", *Cultural Sociology*, volume 4, n° 2, juillet 2010.

Capet, Antoine. *The Representation of Working People in Britain and France: New Perspectives*. Newcastle : Cambridge Scholars, 2009.

Capet, Antoine, et al. « Présentations, représentations, re-présentations. », *Revue française de civilisation britannique*, volume 15, n° 4, 2010.

Crouch, D. « The Street in the Making of Popular Geographical Knowledge », in Fyfe, Nicholas (éd.). *Images of the Street*, Londres : Routledge, 1998, pp.160-75.

Cosgrove, Denis, et Stephen Daniels. *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge : Cambridge University Press, 1988.

Doy, Gen. *Black Visual Culture: Modernity and Post-Modernity*. Londres : I.B. Tauris, 2000.

Eckstein, Lars. *Multi-ethnic Britain 2000 : new perspectives in literature, film and the arts*. Amsterdam ;New York : Rodopi, 2008.

Eco, Umberto. *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality*. Vintage, 1995 [1986].

Evans, Jessica et Stuart Hall. *Visual Culture: The Reader*. Londres : Sage, 1999.

Featherstone, Mike. « Perspectives on Consumer Culture », *Sociology*, volume 24, n°1, 1990, pp.5-22.

_____. *Consumer Culture and Postmodernism*, Londres : Sage, 1991.

Fulton, H. *Narrative and Media*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Gay, Paul Du (éd.) *Production of Culture/Cultures of Production*, Londres : Sage, 1998.

Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

Gilroy, Paul. *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*, Londres : Serpent's Tail, 1993.

- _____. *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*, Londres : Verso, 1993.
- Gilroy, Paul, L. Grossberg et Angela McRobbie (éds.) *Without Guarantees : In Honour of Stuart Hall*. Londres : Verso, 2002.
- Hall, Stuart, et al. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. Londres: Hutchinson, 1980.
- Hall, Stuart, « The rediscovery of ideology: the return of the repressed in media studies », in M. Gurevitch et al (éds.), *Culture Society and the Media*, Londres : Methuen, 1982, pp. 56-90.
- _____. « New Ethnicities » in Mercer, Kobena (éd.), *Black Film, British Cinema*, Londres : BFI/ICA, 1989, pp.27-31.
- _____. « Old and New Identities, Old and New Ethnicities » in King, Anthony, D. (éd.), *Culture, Globalization and the World System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Basingstoke: Macmillan, 1991.
- _____.et Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity*, Londres : Sage, 1996.
- _____. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres : Sage, 1997.
- _____. « A Question of Identity », *The Observer*, 15 octobre 2000, p.27.
- Hallam, Elizabeth, et Brian V. Street. *Cultural Encounters: Representing Otherness*, Londres : Routledge, 2000.
- Hoggart, Richard. *The Uses of Literacy: Aspects of Working-class Life with Special Reference to Publications and Entertainments*, Harmondsworth Middlesex: Penguin, 1958.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalis*, Durham, NC: Duke University Press, 1990.
- Jordan, Glenn, et Chris Weedan. *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World*. Oxford: Blackwell Publishers, 1995.
- Keen, Mélanie et Liz Ward. *Recordings: a Select Bibliography of Contemporary African, Afro-Caribbean and Asian British Art*, Londres: InIVA, 1996.
- King, A. D. (éd.) *Culture, Globalization and the World System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Basingstoke: Macmillan, 1991.
- Levine, Lawrence. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.
- Madianou, Mirca et Daniel Miller. « Polymedia: Towards a new theory of digital media in interpersonal communication. », *International Journal of Cultural Studies*, 2013, volume 16, n° 2, pp. 169-87.

- Matless, David. « Original Theories: Science and the Currency of the Local », *Cultural Geographies*, n° 10, 2003, pp. 354-78.
- Mercer, Kobena. « Welcome to the jungle: new positions in Black Cultural Studies », in J. Rutherford (éd.) *Identity, Community, Culture, Difference*, Londres: Laurence and Wishart, 1990.
- _____. *Welcome to the Jungle : New Positions in Black Cultural Studies*. New York : Routledge, 1994.
- _____. “Black Art and the Burden of Representation”, *Third Text* 10, Volume 4, Printemps 1990, pp. 61-78.
- _____. “Busy in the Ruins of Wretched Phantasia” in Ragnar Farr (éd.), *Mirage: Enigmas of Race, Difference and Desire*, Londres: Institute of Contemporary Arts/InIVA, 1995, pp. 15-53.
- Morley, David. *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, Londres : Routledge, 1995.
- _____ et Kevin Robins. *British Cultural Studies: Geography, Nationality and Identity*. Oxford : Oxford University Press, 2001.
- Orlando, Sophie, « Le Black Art dans les années 80 », in Lucienne Germain et Didier Lassalle (éds.), *Les relations interethniques dans l'ère anglophone, entre collaboration(s) et rejet(s)*, Paris : L'Harmattan, 2009.
- Owusu, Kwesi. *Black British Culture and Society: A Text Reader*. Londres : Psychology Press, 2000.
- Papastergiadis, Nikos. *Mixed Belongings and Unspecified Destinations: 1*, Londres : InIVA, 1997.
- Richards, Jeffrey. *Films and British National Identity*, Manchester : Manchester University Press, 1997.
- Rose, G. *Visual Methodologies: An Introduction*. Londres : Sage, 2007.
- Samuel, Raphael. *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*. volume 1, Londres : Verso, 1994.
- Smith, M. *Visual Cultural Studies: Interviews with Key Thinkers*. Londres : Sage, 2008.
- Urry, John. *The Tourist Gaze*, Londres : Sage, 2002.
- Webb, Jen. *Understanding Representations*, Londres : Sage, 2008.
- Woodward, Kathryn (éd.) *Identity and Difference*, Londres : Sage, 1997.

Sur la notion de « Heritage »

Arts Council England. *Whose Heritage? The Impact of Cultural Diversity on Britain's Living Heritage, Report of National Conference at G-Mex, Manchester, November 1999*, Londres: Arts Council of England, 2000.

Ascherson, Neal. « Why 'Heritage' is Right-Wing », *The Observer*, 8 novembre 1987.

_____. « Heritage as Vulgar English Nationalism », *The Observer*, 29 novembre 1987.

_____. « Reminders of the past to suspend our disbelief », *The Independent on Sunday*, 26 avril 1992.

_____. « What Should We Preserve? », *The Independent*, 16 octobre 1993.

Beeho, Alison J, et Richard C Prentice. « Conceptualizing the experiences of heritage tourists: A case study of New Lanark World Heritage Village », *Tourism Management*, volume 18, n° 2, 1997, pp. 75-87.

Bennett, T. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Londres : Routledge, 1995.

Boswell, David, et Jessica Evans (éds.) *Representing the Nation: A Reader: Histories, Heritage and Museums*, Londres : Routledge, 1999.

Cannadine, David. « Brideshead Revered », *London Review of Books*, Volume 5, n° 5, 17 mars 1983, pp. 12-13.

Cosgrove, Denis, et Stephen Daniels. *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Cowell, Ben. *The Heritage Obsession : The Battle for England's Past*, Stroud: Tempus, 2008.

Crane, Susan A. (éd.) *Museums and Memory*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Duncan, C. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Londres : Routledge, 1995.

English Heritage, *Power of Place: The Future of the Historic Environment*, Londres : English Heritage, 2000.

Hall, Stuart. « Culture, Community, Nation », *Representing the Nation, A Reader: Histories, Heritage and Museums*. Londres : Routledge, 1999.

_____. « Whose Heritage? Un-settling "The Heritage", Re-imagining the Post-nation. » in Arts Council England. *The Impact of Cultural Diversity on Britain's Living Heritage, Report of National Conference at G-Mex, Manchester, November 1999*, Londres: Arts Council of England, 2000.

Hewison, Robert, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. Londres : Londres : Methuen, 1987.

_____. « The heritage obsession: the battle for England's past », *Cultural Trends*, volume 18, n°1, 2009, pp. 105-107.

Higson, A. « Heritage Cinema and Television » in David Morley et Kevin Robins (éds.), *British Cultural Studies: Geography, Nationality and Identity*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Karp, I., et S. Levine. *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1992.

Kirsheblatt-Gimblett, Barbara. *Destination Culture: Heritage, Tourism and Museums*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Littler, Jo, et Roshi Naidoo. *The Politics of Heritage: The Legacies of « Race »*, Londres : Routledge, 2005.

Lowenthal, David. *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

Macdonald, Sharon. *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, Londres : Routledge, 1998.

Maleuvre, D. *Museum Memories: History, Technology, Art*, Stanford : Stanford University Press, 1999.

Melman, Billie. *The Culture of History: English Uses of the Past, 1800-1953*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Walsh, Kevin. *The Representation of the Past : Museums and Heritage in the Postmodern World*, Londres : Routledge, 1992.

Wright, Patrick, *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*, Londres : Verso, 1985.

***Formation des identités collectives (ethnicité, nation, histoire) :
références non spécifiques à la Grande-Bretagne***

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres : Verso, 1991 [1983]

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Balibar, Étienne et Immanuel Wallerstein. *Race, nation, classe: les identités ambiguës*. Paris : La Découverte, 1988.

- Barry, Brian. *Culture and Equality: An Egalitarian Critique of Multiculturalism*, Cambridge : Polity Press, 2001.
- Bhabha, Homi K. « Interrogating identity: the postcolonial prerogative » in D.T. Goldberg (éd.), *Anatomy of Racism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, pp. 188-209.
- _____. (éd.) *Nation and Narration*, Londres : Routledge, 1991.
- _____. *The Location of Culture*, Londres : Routledge, 1994.
- Billig, Michael. *Banal Nationalism*. Londres : Sage, 1995.
- Birch, Anthony Harold. *Nationalism and National Integration*, Londres : Routledge, 1989.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York and London: Routledge, 1997.
- Caillé, Alain et al. *De la convivialité*, Paris : La Découverte, 2011.
- Cohen, Anthony, Paul. *Self-Conscious: An Alternative Anthropology of Identity*, Londres : Routledge, 1994.
- _____. *The Symbolic Construction of Community*, Londres : Routledge, 1985.
- Cohen, Phil (éd.) *New Ethnicities, Old Racisms*, Londres : New York : Zed Books , 1999.
- Cooke, Philip. « Locality, Structure and Agency: A Theoretical Analysis », *Cultural Anthropology*, volume 5, n°1, 1990, pp. 3-15.
- De Certeau, Michel. *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.
- _____. *L'invention du quotidien, volume 1, Arts de Faire*. Paris : Gallimard, 1990 (1ère éd. 1980.)
- Fanon, Franz. *Les Damnés de la Terre*. Paris : La Découverte, 2002.
- _____. *Peau noire, masques blancs*, Paris: Seuil, 1952.
- Fox, J. E., et C. Miller-Idriss. « Everyday nationhood », *Ethnicities*, volume 8, n°4, 2008, pp. 536-563.
- Gay, Paul du, Jessica Evans et Peter Redman. *Identity: A Reader*, Londres : Sage, 2000.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*, Oxford : Blackwell, 1983.
- Giddens, Anthony, et Jonathan H. Turner. *Social Theory Today*, Stanford : Stanford University Press, 1987.
- Gillis, J.R. *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton: Princeton University Press, 1994.

- Glazer, Nathan. *We are all multiculturalists now*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997.
- Goldberg, D.T. (éd.) *Anatomy of Racism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Hall, Stuart, et Paul du Gay. *Questions of Cultural Identity*, Londres : Sage, 1996.
- Hanolt, Simon. *Competitive Identity: the New Brand Management for Nations, Cities and Regions*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- Hearn, Jonathan. « National identity: banal, personal, embedded », *Nations and Nationalism*, volume 13, n°4, 2007, pp. 657-674.
- Hesse, Barnor. *Un/Settled Multiculturalisms: Diasporas, Entanglement, Transruptions*, Londres; New York : Zed Books, 2001.
- Hobsbawm, Eric, et Terence Ranger (éds.) *The Invention of Tradition*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
- Hobsbawm, E. J. *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge : Cambridge University Press, 1990.
- _____. *On History*, Londres : Abacus, 1997.
- Huntington, Samuel. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York : Simon and Schuster, 1996.
- Ignatieff, Michael. *Blood and Belonging: Journeys into the New Nationalism*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 1995.
- Illich, Ivan. *La convivialité*, Paris : Le Seuil, 1973.
- Jenkins, Richard. *Rethinking Ethnicity*, Londres : Sage, 1997.
- Jones, Sian. *The Archeology of Ethnicity: a Theoretical Perspective*, Londres : Routledge, 1997.
- Joppke, Christian, et Steven Lukes. *Multicultural Questions*, Oxford : Oxford University Press, 1999.
- Kelly, Paul. *Multiculturalism Reconsidered : « Culture and Equality » and Its Critics*. Cambridge: Polity, 2002.
- King, Anthony D. *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Minneapolis : University Of Minnesota Press, 1997.
- Crenshaw, Kimberlé. « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, 1991, pp. 1241–1299.
- Laclau, Ernesto. *The Making of Political Identities*, Londres : Verso, 1990.

- _____ et Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy*, Londres : Verso, 1985.
- Le Goff, Jacques. *Histoire et Mémoire*, Paris : Gallimard, 1988.
- Lovell, Nadia. *Locality and Belonging*, Londres : Routledge, 1998.
- Lynch, M. « Archives in Formation: Privileged Spaces, Popular Archives and Paper Trails », *History of the Social Sciences*, volume 12, n°2, 1999, pp. 65-87.
- Miles, Robert. *Racism*, Londres ; New York : Routledge, 1989.
- Morley, David. *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, Londres : Routledge, 1995.
- Noiriel, Gérard. *À quoi sert l'identité nationale*. Marseille: Agone, 2007.
- Palmer, C. « From Theory to Practice: Experiencing the Nation in the Everyday », *Journal of Material Culture*, n°3, 1998, pp. 175-99.
- Parekh, Bhikhu. *A New Politics of Identity: Political Principles for an Interdependent World*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- Phillips, Anne. *Multiculturalism Without Culture*, Princeton : Princeton University Press, 2009.
- Renan, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation?*, Paris : Mille et Une Nuits, 1997 [1882].
- Robertson, Roland. *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Londres : Sage, 1992.
- Robinson, William Peter, et Henri Tajfel. *Social Groups and Identities: Developing the Legacy of Henri Tajfel*, Londres : Routledge, 1996.
- Rutherford, Jonathan. *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres: Lawrence & Wishart, 1990.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*, New York : Knopf, 1993.
- _____. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Le Seuil, 2003 [1980].
- _____. *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- Samuel, Raphael. *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, volume 1, Londres : Verso, 1994.
- Skey, Michael. *National Belonging and Everyday Life: The Significance of Nationhood in an Uncertain World*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011.

- _____. « The national in everyday life: A critical engagement with Michael Billig's thesis of Banal Nationalism », *The Sociological Review*, volume 57, n° 2, 2009, pp. 331-46.
- Spivak, Gayatri. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, Londres: Methuen, Taylor and Francis, 1987.
- _____. et Judith Butler, *Who Sings the Nation-State? Language, Politics, Belonging*, Oxford : Seagull Books, 2007.
- Tajfel, Henri. *Human Groups and Social Categories: Studies in Social Psychology*, Cambridge University Press, 1981.
- _____. *Social Identity and Intergroup Relations*, Cambridge, Massachusetts : Cambridge University Press, 1982.
- _____. « Social Psychology of Intergroup Relations », *Annual Review of Psychology*, n° 33, février 1982, pp. 1-39.
- Thiesse, Anne-Marie, *La création des identités nationales*. Paris : Seuil, 2001.
- Todorov, Tzvetan. *La peur des barbares : Au-delà du choc des civilisations*, Paris : Robert Laffont, 2008.
- Werbner, Pnina et Tariq Modood (éds.) *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, Londres : Zed Books, 1997.
- Willet, Cynthia. *Theories of multiculturalism : A guide to the current debate*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.
- Woodward, Kathryn (éd.) *Identity and Difference*. Londres : Sage, 1997.
- _____. *Questioning Identity: Gender, Class, Nation*, Londres . Routledge, 1999.
- Zerubavel, E. *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past*, Chicago: Chicago University Press, 2003.

Identité nationale, culture, multiculturalisme en Grande-Bretagne

Livres et articles de recherche

Alibhai-Brown, Yasmin. *True Colours : Attitudes to Multiculturalism and the Role of Government*. Londres : Institute for Public Policy Research, 1999.

_____. *Who Do We Think We Are? Imagining the New Britain*, Londres : Allen Lane, 2000.

_____. *After Multiculturalism*, Londres : Foreign Policy Centre, 2000.

_____. *Imagining the New Britain*, New York: Routledge, 2001.

Allen, Christopher. *Islamophobia*, Farnham : Ashgate, 2010.

Barry, Brian. *Culture and Equality: An Egalitarian Critique of Multiculturalism*, Cambridge : Polity Press, 2001.

Beetham, David. « What is Britishness? Citizenship, values and identity », *OpenDemocracy*, juin 2008

Blinder, Scott. *Migration to the UK: Asylum*, The Migration Observatory Briefing, Oxford: University of Oxford, 13 février 2013.

Bright, Martin. *When Progressives Treat with Reactionaries: The British State's Flirtation with Radical Islamism*, Londres : Policy Exchange, juillet 2006.

Brockleburst, Helen, et Robert Phillips (éds.) *History, Nationhood and the Question of Britain*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2004.

Brockliss, Laurence, et David Eastwood. *The Union of Multiple Identities, c. 1750 - c. 1850*, Manchester : Manchester University Press, 1997.

Cannadine, David. *Class in Britain*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1998.

Cantle, Ted. *Community Cohesion: A New Framework for Race and Diversity*, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005.

Carby, Hazel V. *Multicultural Fictions*, Race Series SP n°58, °Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1979.

Cohen, Anthony, Paul. *Belonging: Identity and Social Organization in British Rural Cultures*, Manchester : Manchester University Press, 1994.

Cohen, James, Andrew Jay Diamond, et Philippe Vervaecke. *L'atlantique multiracial: Discours, politiques, dénis*. Paris : Khartala, 2012.

Colley, Linda. *Britons: Forging the Nation 1707-1837*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1992.

- Colls, Robert, et Philip Dodd. *Englishness: Politics and Culture, 1880-1920*. Londres : Croom Helm, 1986.
- Colls, Robert. *Identity of England*, Oxford : Oxford University Press, 2002.
- Curtice, John. *Is An English Backlash Emerging? Reactions to devolution ten years on*, Institute of Public Policy Research, février 2010.
- Dabydeen, David. *The Oxford Companion to Black British History*, Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Dench, G., K. Gavron et M. Young, *The New East End: Kinship, race and conflict*, Londres: Profile Books, 2006.
- Din, Ikhtlaq, *The New British: The Impact of Culture And Community on Young Pakistanis*, Londres : Ashgate, 2006.
- Esteves, Olivier. « ‘Goin’ Racial’ : La construction d’une mémoire raciale des violences urbaines, de Nottingham (1958) à Bradford (2001) », dans Philippe Vervaecke, Andrew Diamond et James Cohen, *L’Atlantique Multiracial : Discours, politiques, dénis*, Paris : Khartala, 2011, pp. 119-144.
- _____. *De l’invisibilité à l’islamophobie : Les musulmans britanniques (1945-2010)*, Paris : Les Presses de Sciences Po, 2011.
- Finney, Nissa, et Ludi Simpson. *Sleepwalking to Segregation? Challenging Myths About Race and Migration*. Cambridge : Polity Press, 2009.
- Flint, John et David Robinson (éds.), *Community Cohesion in Crisis? New Dimensions of Diversity and Difference*, Cambridge : Policy Press, 2008.
- Fox, Kate. *Watching the English : the hidden rules of English behaviour*, Londres : Hodder, 2005.
- Garbaye, Romain, « Vers la fin du multiculturalisme ? Éléments de réflexion sur les débats britanniques après 2005 », *Observatoire de la société britannique*, [En ligne], n° 5, 2008, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 16 mars 2014.
- _____. et Pauline Schnapper (éds.) *The Politics of Ethnic Diversity in the British Isles*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.
- Garnett, Dr Mark. *From Anger To Apathy: The Story of Politics, Society and Popular Culture in Britain since 1975*. Londres :Vintage, 2008.
- Gavron, Kate, Geoff Dench et Michael Young. *The New East End: Kinship, Race and Conflict*. London: Profile, 2006.
- Germain, Lucienne et Didier Lassalle, (éds.), *Communauté(s), communautarisme(s), aspects comparatifs*, Paris : L’Harmattan, 2008.
- Germain, Lucienne, et al, *Les relations interethniques dans l’aire anglophone : entre collaboration(s) et rejet(s)*. Paris : l’Harmattan, 2009.

Gilroy, Paul, *There Ain't No black in the Union Jack : the Cultural Politics of Race and Nation*, Londres : Hutchinson, 1987.

_____. *After Empire: Multiculture or Postcolonial Melancholia*, Londres: Routledge, 2004.

Goodhart, David. *The British Dream, Successes and Failures of Post war Immigration*, Londres : Atlantic Books, 2013.

Greenslade, R., *Seeking Scapegoats: The coverage of asylum in the UK press*. Londres: Institute for Public Policy Research (IPPR), 2005.

Griffith, Phoebe et Mark Leonard. *Reclaiming Britishness*, Londres : The Foreign Policy Centre, 2002.

Grillo, Ralph, "British and Others, from Race to Faith" in Steven Vertovec et Susanne Wessendorf, *The Multiculturalism Backlash : European Discourses, Policies and Practices*, Londres: Routledge, 2010, pp.50-65.

Hall, Stuart. « New Ethnicities », in David Morley et K. Chen (éds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Londres : Routledge, 1992.

_____. « Conclusion: the Multicultural Question » in Barnor Hesse (éd.), *Un/Settled Multiculturalisms: Diasporas, Entanglements, Transruptions*, Londres et New York : Zed Books, 2000.

Hansen, Randall. *Citizenship and Immigration in Postwar Britain: The Institutional Origins of a Multicultural Nation*. Oxford : oxford University Press, 2000.

Haseler, Stephen, *The English Tribe: Identity Crisis in the New Europe*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 1996.

_____. *Meltdown UK - There is Another Way*. Forumpress, 2010.

Herbert, Joanna. *Negotiating Boundaries in the City*. Aldershot: Ashgate, 2008.

Hewitt, Roger. *White Backlash and the Politics of Multiculturalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Jones, Owen. *Chavs: The Demonization of the Working Class*, Londres : Verso, 2011.

_____. "Britain's Long Love Affair with Class, and Its Brief Fling with Classlessness", *Beyond Class, Part VII*, Public Radio International, 25 mai 2012.

Kelly, Paul. *Multiculturalism Reconsidered : « Culture and Equality » and Its Critics*. Cambridge: Polity, 2002.

Kershen, Anne J. *London, the Promised Land? The Migrant Experience in a Capital City*. Aldershot: Avebury, 1997.

Kingtson, Paul, W. *The Classless Society (Studies in Social Inequality)*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

- Kumar, Krishan. *The Making of English National Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Kundnani, Arun. *The End of Tolerance: Racism in 21st Century Britain*. Annotated. London: Pluto Press, 2007.
- _____. « The Death of Multiculturalism », *Institute of Race Relations*, 1 Avril 2002 [En ligne] <http://www.irr.org.uk/news/the-death-of-multiculturalism/>, Consulté le 12 mai 2012.
- Kymlicka, W. *Multicultural Citizenship*, Oxford: Oxford University Press. 1995.
- Lassalle, Didier. *Les relations interethniques et l'intégration des minorités au Royaume-Uni : théories et pratiques*. Paris : l'Harmattan, 2002.
- _____. *L'intégration au Royaume-Uni : réussites et limites du multiculturalisme*. Paris : Ophrys, 2009.
- _____. « Mixité et hybridité ethniques et culturelles au Royaume-Uni : un défi pour le multiculturalisme britannique », *Les Cahiers du MIMMOC*, N° 4, 2007, [En ligne] <http://mimmoc.revues.org/291>, Consulté le 9 févr. 2012.
- Latour, Vincent, « Huit années de gestion travailliste des relations raciales (1997-2005) : vers une autonomisation du modèle multiculturel britannique ? » *Observatoire de la société britannique*, numéro 1, 2006, pp. 205-217.
- _____. « Les métamorphoses du multiculturalisme britannique », *Revue française de civilisation britannique*, Volume 14, n° 3, 2007, pp. 23-36.
- _____. « Multiculturalism Upheld? Immigration, 'Race Relations' and Diversity Management under John Major (1990-1997) », *Observatoire de la société britannique*, n°7, 2009, pp. 219-231.
- _____. « Huit années de gestion travailliste des relations raciales (1997-2005) : vers une autonomisation du modèle multiculturel britannique ? » *Observatoire de la société britannique* 1 (2006): 205-217.
- Leonard, Mark. *Britain TM : Renewing Our Identity*. Londres : Demos, 1997.
- Lewis, M. *Asylum: Understanding public attitudes*, London: Institute for Public Policy Research, 2005.
- Lodge, Guy. *The Dog that Finally Barked: England as an Emerging Political Community*, Londres : Institute for Public Policy Research, 23 janvier 2012.
- Mahamdallie, Hassan, *Defending Multiculturalism: A Guide for the Movement*, Londres : Bookmarks, 2011.
- Malik, Kenan. « Perils of Multiculturalism », *BBC Asian Network*, 12 novembre 2003.
- _____. « The Islamophobia Myth », *Prospect*, n° 107, février 2005.

- Mandler, Peter. *History and National Life*, Londres : Profile, 2002.
- _____. *The English National Character*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2007.
- Marr, Andrew. *The Day Britain Died*, Londres: Profile Books, 2000.
- Mercer, Kobena. « The retro-centric idiom of Cool Britannia », *Third Text*, volume 13, n° 49, 1999, pp. 55-56.
- Millat, Gilbert (éd.) « Le défi multiculturel en Grande-Bretagne », *Revue française de Civilisation britannique*, volume 14, n°3, 2008.
- Modood, Tariq. *The Politics of Multiculturalism in the New Europe : Racism, Identity, and Community*. Londres : Zed Books, 1997.
- _____. « A Defence of Multiculturalism », *Soundings: A Journal of Politics and Culture*, 2005, pp. 62-71.
- _____. *Multicultural politics : racism, ethnicity, and Muslims in Britain*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- _____. *Multiculturalism: A Civic Idea*. London: Polity Press, 2007.
- _____. *Still Not Easy Being British: Struggles for a Multicultural Citizenship*. Stoke-on-Trent : Trentham Books, 2010.
- _____. « Part One Accommodating Religions: Multiculturalism's New Fault Line », *Critical Social Policy*, volume 34, n° 1, 2014, pp. 121-127.
- Morgan, Kenneth (éd.) *The Oxford History of Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2010 [1984].
- Nairn, Tom, *The Break-up of Britain: Crisis and Neonationalism*, Londres: New Left Books, 1977.
- _____. *After Britain: New Labour and the Return of Scotland*, Londres : Granta Books, 2000.
- _____. *Pariah: Misfortunes of the British Kingdom*, Londres : Verso, 2002.
- Owusu, Kwesi. *Black British Culture and Society: A Text Reader*. Londres : Psychology Press, 2000.
- Parekh, Bhikhu. *Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- _____. *A New Politics of Identity: Political Principles for an Interdependent World*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- Paxman, Jeremy. *The English, a Portrait of a People*. London: Penguin, 1999.

- Perryman, Mark, *Imagined Nation: England After Britain*. Londres : Lawrence & Wishart , 2008.
- Pilkington, Andrew, « From Institutional Racism to Community Cohesion: the Changing Nature of Racial Discourse in Britain », *Sociological Research Online*, volume 13, n° 3, mai 2008, [En ligne]
<http://www.socresonline.org.uk/13/3/6.html>, Consulté le 8 octobre 2013.
- Ramdin, Ron. *Reimagining Britain: 500 Years of Black and Asian History*. Londres : Pluto Press, 1999.
- Schnapper, Pauline, *British Political Parties and National Identity: A Changing Discourse 1997-2010*, Newcastle : Cambridge Scholars, 2011.
- Singh, Gurnam et Stephen Cowden. « Multiculturalism's new fault lines: Religious fundamentalisms and public policy », *Critical Social Policy*, 8 janvier 2011, volume 31, n° 3, pp. 343-64.
- Sivanandan, Ambalavaner. « Britain's shame: from multiculturalism to nativism », *Institute of Race Relations*, 22 mai 2006, <http://www.irr.org.uk/news/britains-shame-from-multiculturalism-to-nativism/>, consulté le 12 mai 2012.
- Starkey, Phyllis. « British identity — community cohesion and embracing diversity », *Observatoire de la société britannique* [En ligne], n° 5, 2008, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 16 mars 2014.
- Stone, Maureen. *The Education of the Black Child in Britain: The Myth of Multiracial Education*. New Ed. Fontana Press, 1985.
- Tawadros, Gilane. « Other Britain, Other Britons », *Through the Looking Glass : Photographic Art in Great Britain, 1945-89*. Éd. par Gerry Badger. Londres : Lund Humphries Publishers, 1989.
- Turner, Aldwyn W. *A Classless Society, Britain in the 1990s*. Londres : Aurum, 2013.
- Tyler, Katharine. « The racialised and classed constitution of English village life », *Ethnos*, volume 68, n° 3, 2003, pp. 391-412.
- Vertovec, Steven et S. Wessendorf (éds.) *The Multiculturalism Backlash : European discourses, Policies and Practices*, Londres :Routledge, 2010.
- Vertovec, Steven. « Towards Post-Multiculturalism ? Changing Communities, Conditions and Contexts of Diversity », *International Social Science Journal*, volume 61, n° 199, mars 2010, pp. 83-95.
- Werbner, Pnina, et Tariq Modood. *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, Londres: Zed Books, 1997.
- Werbner, Pnina. *Imagined Diasporas Among Manchester Muslims: The Public Performance of Pakistani Transnational Identity Politics*. Oxford : James Currey, 2002.

West, Ed. *The Diversity Illusion: What We Got Wrong about Immigration and How to Set It Right*, Londres : Gibson Square, 2013.

Willet, Cynthia. *Theories of multiculturalism : A guide to the current debate*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.

Winder, Robert, *Bloody foreigners : the story of immigration to Britain*. Londres : Abacus, 2005.

Wright, Patrick, *On Living in an Old Country: The National Past in Contemporary Britain*, Londres : Verso, 1985.

Young, R. J. C. *The Idea of English Ethnicity*, Oxford: Blackwell Publishers, 2008.

Rapports et sources officielles

Cantle, Ted. *Community Cohesion: a Report of the Independent Review Team*, Londres: Home Office, 2001.

_____. *The End of Parallel Lives, report of the Community Cohesion Panel*, Londres: Home Office, 2004.

Conway, Gordon (éd.) *Islamophobia: A Challenge for Us All?* Londres: The Runnymede Trust/ Commission on British Muslims and Islamophobia, février 1997.

Commission on Integration and Cohesion. *Our Shared Future*, Wetherby: Communities and Local Government, 2007.

Denham, John. *Building cohesive communities, report of the ministerial group on public order and community cohesion*. Londres: Home Office, 2001.

Commission for Racial Equality. *The Decline of Britishness*, Londres : Commission for Racial Equality/ ETHNOS, 2005.

_____. *Citizenship and Belonging: What is Britishness?* Londres : Commission for Racial Equality/ ETHNOS, 2005.

Foreign and Commonwealth Office. *Global Opportunities Fund Annual Report 2005-6*, novembre 2006.

Foreign and Commonwealth Office. *Global Opportunities Fund Annual Report 2006-7*, février 2008

Gilchrist, Alison. *Community Cohesion and Community Development*, Londres: The Community Development Foundation/The Runnymede Trust, 8 octobre 2004.

Goldsmith, Peter. *Citizenship, Our Common Bond*, Londres: Lord Goldsmith QC, Citizenship Review, 11 mars 2008.

Greater London Authority. *The Search for Common Ground Muslims, Non-Muslims and the UK Media*, Londres : Greater London Authority/ INSTED, 2007.

Home Office. *Secure Borders, Safe Haven: Integration with Diversity in Modern Britain*, 2002.

House of Commons Education and Skills Select Committee, *Citizenship Education (2006-2007)*, Londres : The Stationary Office, 8 mars 2007, [En ligne] <http://www.publications.parliament.uk/pa/cm200607/cmselect/cmeduski/147/147.pdf>, Consulté le 23 juin 2014.

Kjartan, Pall Sveinsson (éd.) *Who Cares about the White Working Class?* Londres: The Runnymede Trust, janvier 2009.

MacPherson, William. *The Stephen Lawrence Inquiry*. Londres: The Stationary Office, 1999. [En ligne]. 28 sept. 2012.

« 1991 census data », *Office for National Statistics*, [En ligne] <http://www.ons.gov.uk/>, Consulté le 30 décembre 2010.

« National Statistics Online - Census 2001 », [En ligne]. <http://www.ons.gov.uk/>, Consulté le 30 décembre 2010.

Parekh, Bhikhu. *The Future of Multi-Ethnic Britain : Report of the Commission on the Future of Multi-Ethnic Britain*. Londres : Runnymede Trust. Commission on the Future of Multi-Ethnic Britain, 2000.

Scarman, Baron Leslie. *The Brixton Disorders, 10-12 April 1981. Report of an Inquiry by the Right Hon. Lord Scarman OBE*, Londres: HMSO, 1981.

The Runnymede Trust. *Cohesion, Community and Citizenship, Conference Proceedings*, Londres: LSE/ The Runnymede Trust, mai 2002.

_____. *Developing Community Cohesion, Understanding the Issues, Delivering Solutions. Proceedings of the Runnymede Conference of October 2002*, Londres: The Runnymede Trust, septembre 2003.

Modood, Tariq (éd.) *Not easy being British : colour, culture and citizenship*. Stoke-on-Trent: Runnymede Trust/ Trentham, 1992.

Discours

Brown, Gordon, « Who do we want to be? The future of Britishness », discours à la Fabian Society, 14 janvier 2006.

_____. *Donald Dewar Memorial Lecture*, octobre 2006.

Blair, Tony. « Our Nation's Future — multiculturalism and integration », discours au 10 Downing Street, 8 décembre 2006, [en ligne]

<http://www.itnsource.com/shotlist/ITN/2006/12/08/R08120603/?v=1>, Consulté le 8 octobre 2013.

Kelly, Ruth. Discours de lancement de la Commission on Integration and Cohesion, le 24 août 2006, [En ligne] http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/5281572.stm, Consulté le 8 octobre 2013.

Phillips, Trevor. « After 7/7: Sleepwalking to Segregation », discours devant le Manchester Council for Community Relations, 22 septembre 2005.

Straw, Jack. « Launch of the Civility Programme on Middle East Reform », discours au Foreign Policy Centre, 1 mars 2004, [En ligne] <http://fpc.org.uk/articles/242>, Consulté le 25 juillet 2014.

Articles de presse

Akbar, Arifa, « Exhibition will combat myths about Islam », *The Independent*, 23 janvier 2006.

Allison, Rebecca, « Barrister pioneers new career with social centre for young professional Muslims », *The Guardian*, 18 juin 2002.

Alibhai-Brown, Yasmin. « Why multiculturalism has failed », *The Telegraph*, 23 mai 2000.

Anonyme. « Cool Britannia », *The Economist*, 12 mars 1998.

Anonyme. « William Hague's identity crisis », *The Economist*, janvier 1999.

Anonyme. « Undoing Britain? », *The Economist*, 4 novembre 1999.

Anthony, Andrew. « I'm English - but what does that mean? », *The Guardian*, 30 juin 2004.

Ascherson, Neal. « From multiculturalism to where? », *Open Democracy*, 19 août 2004 [En ligne] http://www.opendemocracy.net/arts-multiculturalism/article_2052.jsp, Consulté le 12 octobre 2012.

Barry, Brian. « Muddles of Multiculturalism », *New Left Review* 8 avril 2001, pp. 49-71.

Beith, Malcolm. « ArRum with a Modern View », *Newsweek*, 13 mars 2010.

Bevins, Anthony. « Cool Britannia: Major claims the credit », *The Independent*, 12 novembre 1996.

Bone, Victoria. « Lyrical Terrorist led double life », *BBC News*, 8 novembre 2007.

- Bowcott, Owen. « Minister told to stay away from Islam event by Labour officials », *The Guardian*, 14 juillet 2008.
- Branigan, Tania. « Cameron scorns Brown's 'fly the flag' call to Britons », 27 janvier 2006.
- Bright, Martin. « Radical links of UK's 'moderate' Muslim group », *The Observer*, 14 août 2005.
- _____. « Hazel Blear and *IslamExpo* », *The New Statesman*, 18 juillet 2008.
- Chalabi, Mona. « *Reality Check + Office of National Statistics*: Eastern Europeans in the UK: are they arriving in hordes? », *The Guardian*, 31 juillet 2013.
- Colley, Linda. « British values, whatever they are, won't hold us together », *The Guardian*, 18 mai 2006.
- Freedland, Jonathan. « The identity vacuum », *The Guardian*, 3 août 2005.
- _____. « Muslim opinion », *The Guardian*, 12 juillet 2006.
- _____. « If this onslaught was about Jews, I would be looking for my passport », *The Guardian*, 18 octobre 2006.
- Glover, Julian. « Riven by class and no social mobility - Britain in 2007 », *The Guardian*, 22 octobre 2007.
- Goodhart, David. « Too diverse? », *Prospect*, 20 février 2004.
- _____. « Britain Rediscovered », *Prospect*, 17 avril 2005, [en ligne]
<http://www.prospectmagazine.co.uk/features/british-national-identity-debate>.
- Hall, Stuart. « Our Mongrel Selves », *New Statesman and Society*, 19 juin 1992.
- Harris, John. « Bottom of the class », *The Guardian*, 27 avril 2006.
- Heathcote Amory, E. et G. Rayner. « Racism slur on the word "British" », *Daily Mail* 11 octobre 2000, pp. 6-7.
- Hitchens, Peter. « Why I can't wait for it all to be over for England », *Mail on Sunday*, 2 juin 2002.
- Januszcak, Waldemar. « Cool Britannia », *The Sunday Times*, décembre 1995.
- Johnson, Peter. « In praise of being British », *Daily Mail*, 11 octobre 2000, pp. 12-13.
- Johnson, Peter. « Straw beats a very British retreat over race report », *Daily Telegraph*, 14 octobre 2000.
- Johnston, Philip. « Thinkers who want to consign our island story to history », *Daily Telegraph*, 10 octobre 2000, p. 6.
- Kamp, David. « London Swings! Again ! », *Vanity Fair*, mars 1997.

- Laville, Sandra. « *Festival of Muslim cultures* refuses to allow gay event », *The Guardian*, 23 janvier 2006.
- Maconie, Stuart. « Who Do You Think You Are Kidding, Mr Cobbain », *Select*, avril 1993, pp. 60-71.
- McGuire, Stryker. « London Reigns », *Newsweek*, 4 novembre 1996.
- Malik, Kenan. « Perils of Multiculturalism », *BBC Asian Network*, 12 novembre 2003, [En ligne] http://www.kenanmalik.com/tv/an_mc.html, Consulté le 12 juillet 2014.
- _____, Samuel Abraham et Fero Sebej. « Multiculturalism at its limits? », *Eurozine*, 30 septembre 2010, [En ligne] <http://www.eurozine.com/articles/2011-01-18-debate-en.html>, Consulté le 30 juin 2014.
- McElvoy, Anne. « I'm sorry, Mr Hague, but your British way is another dead end », *The Independent*, 20 janvier 1999.
- Milne, Seumas. « IslamExpo has gained the moral high ground », *The Guardian*, 17 juillet 2008.
- Osborne, Peter. « The shameful Islamophobia at the heart of Britain's press », *The Independent*, 7 juillet 2008.
- Roberts, A. « We know in our hearts what Britain means », *Sunday Telegraph*, 15 octobre 2000.
- Schjeldahl, Peter. « England swings! », *The New Yorker*, 1 mars 2004.
- Sivanandan, A. « Britain's shame: from multiculturalism to nativism », *Institute of Race Relations*, 22 mai 2006.
- Straw, Jack. « Blame the Left not the British », *The Observer*, 15 octobre 2000.
- Temko, Ned, Jo Revill et Amelia Hill. « What does it mean to be British? », *The Observer*, 10 juin 2007.
- Toynbee, Polly. « We must be free to criticize without being called a racist », *The Guardian*, 18 août 2004.
- Wolf, Martin. « When multiculturalism is a nonsense », *The Financial Times*, 30 août 2005.
- Wright, Tony. « We Live in a Dominant Party System », *The Times*, 18 mai 1992.

Vie politique

Livres et articles de recherche

- Anthony Giddens. *Where Now for New Labour?* Cambridge: Polity, 2002.
- Avril, Emmanuelle. *Du Labour au New Labour de Tony Blair, le changement vu de l'intérieur*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007.
- Beech, Matt et Simon Lee (éds.) *Ten Years of New Labour*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- Bevin, Mark. *New Labour : A Critique*. Londres: Routledge, 2005.
- Bewes, Timothy et Jeremy Gilbert. *Cultural Capitalism : Politics after New Labour*, Londres: Lawrence & Wishart, 2000.
- Brown, Robin. « Was there a Cool Britannia campaign? », 6 mai 2011, [En ligne] <http://pdnetworks.wordpress.com/2011/05/06/was-there-a-cool-britannia-campaign/>, Consulté le 20 juillet 2014.
- Chadwick, Andrew et Richard Heffernan (éds.) *The New Labour Reader*, Cambridge: Polity Press, 2003.
- Coleman, Stephen. *2001 Cyberspace Odyssey, the Internet in the UK Election*, Londres: Hansard Society, 2001.
- Dickason, Renée et Karine Rivière-De Franco (éds.) *Image et communication politique : la Grande-Bretagne depuis 1980*, Paris : Harmattan, 2007.
- Driver, Stephen et Luke Martell. *New Labour : Politics After Thatcherism*. Cambridge: Polity Press, 1998.
- _____ et _____. « Blair and Britishness » in David Morley et Kevin Robins (éds.), *British Cultural Studies: Geography, Nationality and Identity*, Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 461-472.
- Driver, Stephen. *Blair's Britain*, Cambridge: Polity Press, 2002.
- Fairclough, Norman. *New Labour, New Language?* Londres : Routledge, 2000.
- Finlayson, Alan. *Making Sense of New Labour*, Londres : Lawrence & Wishart, 2003.
- Gerry Hassan Hall, Stuart, et Martin Jacques (éds.) *New Times: the Changing Face of Politics in the 1990s*, Londres: Marxism Today, 1989.
- Harris, John. *The Last Party: Britpop, Blair and the Demise of English Rock*, Londres : Fourth Estate, 2003.
- Hassan, Gerry (éd.) *After Blair : Politics after the New Labour Decade*, Londres: Lawrence & Wishart, 2007.

Leonard, Mark, *Britain TM : Renewing Our Identity*, Londres : Demos, 1997.

Leydier, Gilles. « Gordon Brown, chantre de la britannicité », *Observatoire de la société britannique* , n° 5, 2008, [En ligne], <http://osb.revues.org/700>

Lodge, Guy et Glenn Gottfried. *Worst of Both Worlds, Why First Past the Post No Longer Works*, Institute of Policy Research, janvier 2011.

Nairn, Tom. *After Britain: New Labour and the Return of Scotland*, Londres : Granta Books, 2000.

_____. *Brown the Bard of Britishness*, Cardiff :Institute of Welsh Affairs, octobre 2006.

Shaw, Eric. *Losing Labour's Soul? New Labour and the Blair Government 1997-2007*, Londres : Routledge, 2007.

Steinberg, Deborah Lynn, et Richard Johnson (éds.) *Blairism and the War of Persuasion: Labour's Passive Revolution*, Londres :Lawrence and Wishart, 2004.

White, Stuart Gordon. *New Labour : The Progressive Future?* Basingstoke: Macmillan, 2001.

Articles de presse

Anonyme. « We're still too class-conscious for a classless society », *The Independent*, 26 septembre 1998.

Giddens, Anthony. « The Third Way can beat the far right », *The Guardian*, 3 mai 2002.

Hope, Christopher. « General Election 2010: fears of low turnout after MPs' expenses scandal », *The Telegraph*, 6 avril 2010.

Jeffries, Stuart. « So how did he do », *The Guardian*, 2 mai 2007.

Simpson, Cameron. « Cool Britannia turns on Blair as musicians voice their disillusionment with Government, Pop goes PM's street cred », *Herald Scotland* 12 mars 1998.

Thatcher, Margaret. « Don't Undo My Work », *Newsweek*, 27 Avril 1992.

Rapports

Dar, Aliya. *Elections: Turnout*, Commons Library Standard Note SN/SG/1467, House of Commons Social and General Statistics, House of Commons Library, 3 juillet 2013.

Hansard Society. *Audit of Political Engagement 7, The 2010 Report*, Londres: Hansard Society, mars 2010.

Jowell, Roger, John Curtice, et Alison Park. *British Social Attitudes: the 13th Report*. Aldershot: Social and Community Planning Research and Dartmouth, 1996.

House of Commons, Foreign Affairs Committee, *Public Diplomacy: Third Report of Session, 2005-06, Evidence 22*, Londres : House of Commons, 12 octobre 2005.

National Centre for Social Research, *British Attitudes Survey, 2009*, Londres : National Centre for Social Research, 9 février 2011, [En ligne]
<http://discover.ukdataservice.ac.uk/catalogue?sn=6695>

Discours, interviews d'acteurs politiques et ouvrages programmatiques

Blair, Tony. Discours au congrès du parti travailliste, Blackpool, 4 octobre 1994 [En ligne] <http://www.britishpoliticalspeech.org/speech-archive.htm?speech=200>, consulté le 6 mai 2011.

_____. *New Britain : My Vision of a Young Country*, London: Fourth Estate, 1996.

Gordon Brown. *Donald Dewar Memorial Lecture*, octobre 2006.

Gordon Brown. « Who do we want to be? The future of Britishness », discours à la Fabian Society, 14 janvier 2006.

Giddens, Anthony. *The Third Way*, Cambridge: Polity, 1998.

Labour Party. *New Labour : Because Britain Deserves Better*, Londres: Labour Party, 1997.

Major, John. Déclaration à son entrée au *10 Downing Street*, le 10 Avril 1992 [En ligne] <http://www.johnmajor.co.uk/page1019.html>

Major, John. Discours devant le groupe conservateur des députés européens, le 22 avril 1993 [En ligne] <http://www.johnmajor.co.uk/page1086.html>

Prescott, John. *Today programme*, BBC Radio 4, 1996.

Smith, Chris, Trevor Phillips, et Bridget McConnell. *Creative Futures: Culture, Identity and National Renewal*, Londres : Fabian Pamphlets, décembre 1997.

Smith, Chris. *Creative Britain*, Londres : Faber and Faber, 1998.

Jack Straw. *House of Commons Parliamentary Debate, Vol. 345, col.1203*, 9 mars 2000.

Thatcher, Margaret. Discours au congrès du Parti Conservateur, 12 octobre 1979, [En ligne] <http://www.margaretthatcher.org/document/104147>

_____. Discours au congrès du Parti Conservateur, 10 octobre 1986, [En ligne] <http://www.margaretthatcher.org/document/106498>

_____. Discours devant l'Assemblée Générale de l'Église d'Écosse le 21 mai 1988, <http://www.margaretthatcher.org/document/107246>, consulté le 3 juillet 2014.

Walker, Peter. "Recession-hit Britons abandon foreign holidays in favour of 'staycations'", *The Guardian*, 13 août 2009.

Arts et politiques culturelles en Grande-Bretagne

Rapports

Arts Council of England. *The Landscape of Facts, Towards a Policy for Cultural Diversity for the English Funding System: African, Caribbean, Asian and Chinese Arts*, Green Paper, Londres: Arts Council of England, février 1997.

_____. *Whose Heritage ?* Londres : Arts Council of England, 1999.

_____. *Framework for Change : Moves Towards a new Cultural Diversity Action Plan*. Londres : Arts Council of England, 2001.

Department for Culture Media and Sport, *Centres for Social Change: Museums, Galleries and Archives for All*, Londres : HMSO, 2000.

_____. *Count Me In: The Dimensions of Social Inclusion Through Culture, Media and Sport*. Londres : HMSO, 2001.

Dyer, Sonya. *Boxed in : How Cultural Diversity Policies Constrict Black Artists*, Londres: Manifesto Club / Artistic Autonomy Club, mai 2007.

Jermyn, Helen, et Philly Desai. *Arts: What's in a Word? Ethnic Minorities and the Arts*, Londres : Arts Council of England, 2000.

Khan, Naseem. « Arts Council England and Diversity: striving for change », *Navigating Difference: Cultural Diversity and Audience Development*. Londres : Arts Council England, 2006.

_____. *Reinventing Britain: Cultural Diversity Up Front and on Show*, Londres : The Guardian/ Decibel, 2003.

_____. *The Arts Britain Ignores: The Arts of Ethnic Minorities in Britain*, Londres : Community Relations Commission, 1976.

_____ et Arts Council of England. *Towards a Greater Diversity : Results and Legacy of the Arts Council of England's Cultural Diversity Action Plan*, Londres : Arts Council of England, 2002.

Maitland, Heather (éd.) *Navigating Difference: Cultural Diversity and Audience Development*. Londres : Arts Council of England, 2006.

Museum and Galleries Commission, *Responding to Cultural Diversity: Guidance for Museums and Galleries*. Londres : Museum and Galleries Commission, 2000.

Livres et articles de recherche

Andrews, Jorella. « Losing Labels and Liking It » in Heather Maitland (éd.) *Navigating Difference: Cultural Diversity and Audience Development*, Londres : Arts Council of England, 2006, pp. 141-47.

Araeen, Rasheed. « The Success and the Failure of Black Art », *Third Text*, n° 18, Volume 2, 2004, pp. 135-52.

Arts Council of England, *The Power of Art : Visual Arts : Evidence of Impact : Regeneration, Health, Education and Learning*. Londres: Arts Council England, 2006.

Ian Baucom et Sonia Boyce (éds.) *Shades of Black: Assembling Black Arts in 1980s Britain*, Durham, New Connecticut: Duke University Press, 2005.

Beck, Antony. « The Impact of Thatcherism on the Arts Council », *Parliamentary Affairs*, volume 42, n° 3, 1989, pp.362-379.

Bianchini, F. « GLC R.I.P.: Cultural Policies in London, 1981-1986 », *New Formations* n° 1, Printemps 1987, pp. 103-7.

Davies, Maurice, et Lucy Shaw. « Measuring the Ethnic Diversity of the Museum Workforce and the Impact and Cost of Positive-Action Training, with Particular Reference to the Diversify Scheme », *Cultural Trends*, volume 19, n°3, 2010, pp. 147-179.

Duncan, C. « Art Museums and the Ritual of Citizenship » in I. Karp et S. Levine (éds.) *Exhibiting Cultures*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991, pp. 88-103.

_____. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Londres : Routledge, 1995.

Fisher, Jean (éd.) *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londres: Kala Press /Institute of international Visual Arts, 1994, pp. VII-VIII.

_____. « The Other Story and the past imperfect », *Tate Papers*, n° 12, 2009. “The Other Story and the past imperfect”, *Tate Papers*, n° 12, 2009.

- Fyfe, G., *Art, Power and Modernity: English Art Institutions, 1750-1950*. Leicester: Leicester University Press, 2000.
- Gilroy, Paul, « Art of Darkness: Black Art and the Problems of Belonging to England », *Third Text* 10, Volume 4, Printemps 1990.
- Hall, Stuart. « Black Diaspora Artists in Britain: Three 'Moments' in Post-war History », *History Workshop Journal*, 1^{er} janvier 2006, volume 61, n° 1, pp. 1-24.
- Hewison, Robert. *Culture and Consensus: England, Art and Politics Since 1940*, Londres : Methuen, 1995.
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Cultural Diversity: Developing Museum Audiences in Britain*, Leicester: Leicester University Press, 1997.
- Jantjes, Gavin. « The Long March from 'Ethnic Arts' to 'New Internationalism' » in Kwesi Owusu (éd.), *Black British Culture and Society: A Text Reader*, Londres : Psychology Press, 2000.
- Hylton, Richard. *The Nature of the Beast : Cultural Diversity and the Visual Arts Sector : A Study of Policies, Initiatives and Attitudes 1976-2006*, Bath: Institute of Contemporary Interdisciplinary Arts, 2007.
- _____. *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Londres : Routledge, 2000.
- Khan, Naseem. *The Road to Interculturalism: Tracking the Arts in a Changing World*. Londres :Comedia, 2006.
- Matarasso, François. « Politiques culturelles et diversité au Royaume-Uni » in Luis Bonnet et Emmanuel Négrier, *La fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, Paris : La Découverte, 2008, pp. 97-111.
- Ruff, Daniel. « Margaret Thatcher et la BBC : régulation ou manipulation ? », in Renée Dickason (éd.), *Média, Images, propaganda, Revue LISA*, Volume 4, n°3, 2006, pp. 191-206.
- Selwood, Sara. « The Politics of Data Gathering in the English Cultural Sector », *Cultural Trends*, Volume 12, n° 47, 2004, pp. 13-84.
- Tawadros, Gilane (éd.) *Changing states, Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalization*, Londres: InIVA, 2004.
- Tusa, John, *Art Matters*, Londres : Methuen, 1999.
- Walleringer, Mark, et Mary Warnock, *Art for All? Their Policies and Our Culture*, Londres : Peer, 2000.
- Walsh, Victoria, « Tate Britain: Curating Britishness and Cultural Diversity », *Tate Encounters* 2, février 2008.

Articles de presse

Alberge, Dalya, « Artists of colour' gallery redraws the cultural map », *The Independent* 25 août 1992.

Araeen, Rasheed. "Decibel — inverted racism", *Art Monthly*, mai 2007.

Chambers, Eddie. « Mainstream Capers: Black Artists White Institutions », *Artrage*, Automne 1986.

_____. « Whitewash », *Art Monthly*, avril 1997.

Gausi, Tamara. « Race and the Arts », *Time Out*, 17 octobre 2007

Graves, Tony. « Deepening Diversity », *Spiked*, 2003.

Johnston, Isobel , et Robert Dingle. *The Gathering — Building the Arts Council Collection: 1973-2009*, <http://www.thegathering-arts councilcollection.org.uk/interviews/isobeljohnstone>, Consulté le 27 septembre 2012.

Théorie de l'image et histoire de la photographie en général

Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*, New York : Zone, 2008.

Baetens, Jan. *Critical Realism in Contemporary Art : Around Allan Sekula's Photography*, Leuven: Leuven University, 2006.

Barboza, Pierre. *Du photographique au numérique : la parenthèse indicielle dans l'histoire de l'image*, Paris : L'Harmattan, 1996.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1970.

_____. *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.

_____. «Rhétorique de l'image » (*Communications*, 1964), *L'Obvie et l'Obtus*, Paris : Le Seuil, collection "Points", 1982.

Becker, Howard S., « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme », *Communications*, volume 71, n°1, 2001, pp. 333-351.

Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York : Schocken, 1969.

_____. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Payot, 2013 [1939].

_____. « Petite Histoire de la Photographie », *Etudes Photographiques*, n°1, 1996 [1931].

Berger, John, *About Looking*, Londres : Bloomsbury, 2009.

- _____. *Ways of Seeing*. Londres : Penguin, 1972.
- Blanchard, Pascal, Gilles Boëtsch, et Nanette Jacomijn Snoep. *Exhibitions : L'invention du sauvage*, Paris : Actes Sud Editions, 2011.
- Bourdieu, Pierre. *Un art moyen*. Paris : Les Editions de Minuit, 1965.
- Brennen, B., et H. Hardt, (éds.) *Picturing the Past: Media History and Photography*, Urbana: University of Illinois Press, 1999.
- Brunet, François. « L'histoire photographique de l'Amérique selon Robert Taft (Photography and the American Scene, 1938) », *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, volume 8, n°3, 2011, [En ligne] erea.revues.org, Consulté le 14 mai 2012.
- _____. *Naissance de l'idée de photographie*. Presses Universitaires France, 2000.
- Campany, David (éd.), *Art and Photography*, Londres: Phaidon, 2003.
- Challine, E. et Michel Poivert (dir.) *L'expérience photographique*. Paris : Publications de la Sorbonne, 2014.
- Cosgrove, Denis, et Stephen Daniels. *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Cotton, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*, Londres : Thames & Hudson, 2004.
- Delage, Christian, André Gunthert, et Vincent Guigueno. *La fabrique des images contemporaines*, Paris : Cercle d'Art, 2007.
- Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*, Paris : Editions de Minuit, 2003.
- Edwards, Elizabeth. *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven, Connecticut : Yale University Press, 1992.
- _____. « Photography and the Material Performance of the Past », *History and Theory*, Volume 48, n°4, 2009, pp.130-150.
- _____ et Janice Hart, (éds.) *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. Londres : Routledge, 2004.
- _____. *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885-1918*, Durham, NC: Duke University Press Books, 2012.
- Evans, Jessica. *The Camerawork Essays: Context and Meaning in Photography*, Londres: Rivers Oram Press, 1997.
- Flusser, Vilém. *Pour une philosophie de la photographie*, Belval : Circé, 2004 [1993].
- Freund, Gisèle. *Photographie et société*, Paris : Seuil, 1974.

- Fried, Michael. *Why Photography Matters As Art As Never Before*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2008.
- Frizot, Michel. *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris : Larousse, 2001.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Gierstberg, Fritz. *Documentary Now!: Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts*, Rotterdam : NAI Publishers, 2005.
- Goldberg, Vicki. *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*. New York : Abbeville Press, 1993.
- _____. *Light Matters: Writings on Photography*, New York: Aperture, 2010
- Gunning, Tom. « La retouche numérique à l'index », Trad. par Marc Phéline, *Études photographiques*, n° 19, 2006, pp. 96-119.
- Gunthert, André. « Au revoir, Monsieur Peirce », *Culture Visuelle*, 12 févr. 2012 [En ligne], <http://culturevisuelle.org/icones/2313>, Consulté le 28 févr. 2012.
- _____. « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », in Giovanni Careri, Bernhard Rüdiger (dir.), *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, Paris : Archibooks, 2008, pp. 85-95.
- _____. « La révolution de la photographie vient de la conversation », *Culture Visuelle*, 14 juillet 2012, [En ligne] <http://culturevisuelle.org/icones/2456>, Consulté le 14 mars 2013.
- Hariman, Robert, et John Louis Lucaites. *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*. Chicago: University Of Chicago Press, 2007.
- Krauss, Rosalind. « Notes on the Index. Seventies Art in America (Part 1) », *October* printemps 1977, pp. 68-81.
- _____. « Notes on the Index. Seventies Art in America (Part 2) », *October* Automne 1977, pp. 70-79.
- Lemagny, Jean-Claude, et André Rouillé. *Histoire de la photographie*. Paris : Bordas, 1993.
- Lenman, Robin (éd.) *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford : Oxford University Press, 2005.
- Lugon, Olivier. *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris : Macula, 2001.
- Maynard, Patrick. *The Engine of Visualization: Thinking Through Photography*. New York : Cornell University Press, 1997.

- Mitchell, William J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University Of Chicago Press, 1995.
- _____. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 1994.
- Morgan, Robert C. « Mistaken documents: Photography and Conceptual Art », *Art into Ideas: Essays on Conceptual Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Poivert, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris : Flammarion, 2010.
- Ribalta, Jorge. « Towards a New Documentalism », *Variant*, n° 43, Printemps 2012, [En ligne] <http://www.variant.org.uk/43texts/JorgeRibalta43.html>, consulté le 15 mars 2013.
- Rose, Mandy. « Documentary, Open Space, Citizenship — ‘Making Publics’? », *I-docs Symposium*, Digital Cultures Research Centre, University of the West of England, mars 2012.
- Rosler, Martha. *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2004.
- Rouillé, André. *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris: Gallimard, 2005.
- Sekula, Allan. « Dismantling Modernism, reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation) », *The Massachusetts Review*, volume 19, n° 4, “Photography”, hiver 1978, pp. 859-83.
- _____. *Photography against the grain: Essays and photo works, 1973-1983*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984.
- Silverman, Kaja. « Suture: the cinematic model » in *The Subject of Semiotics*, Oxford: Oxford University Press, 1983, pp. 199-215.
- Solomon-Godeau, Abigail. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1991.
- Sontag, Susan. *On photography*. New York : Picador, 1977.
- _____. *Against Interpretation, and Other Essays*, New York : Picador, 2001.
- _____. *Regarding the pain of others*, New York : Picador, 2004.
- Stimson, Blake. *The Pivot of the World: Photography and Its Nation*. Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2006.
- Tagg, John. *The Burden Of Representation: Essays On Photographies And Histories*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1988.
- _____. *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis : University Of Minnesota Press, 2009.

Verhagen, Erik. « La photographie conceptuelle », *Études photographiques*, n° 22, 2008.

Warner Marien, Mary. *Photography and its Critics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____. *Photography: A Cultural History*. Londres : Laurence King, 2006 [2002].

Wells, Liz, *Photography : a Critical Introduction*. Londres : Routledge, 2009 [1996].

Photographie et identités collectives

Cosgrove, Denis, et Stephen Daniels. *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Daniels, Stephen. *Fields of Vision: Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*, Cambridge : Polity Press, 1994.

Edwards, Elizabeth. *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918*, Durham, NC: Duke University Press, 2012.

Fisher, Jean. *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londres : Kala Press /Institute of international Visual Arts, 1994.

Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

Hariman, Robert, et John Louis Lucaites. *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, Chicago: University Of Chicago Press, 2007.

Janowitz, Anne. *England's Ruins: poetic Purpose and the National Landscape*, Oxford: Blackwell Publishers, 1990.

McQuire, Scott, *Visions of Modernity: Representation, Memory, Time and Space in the Age of the Camera*, Londres : Sage, 1998.

Mitchell, W. J. T. *Landscape and Power*, Chicago: University Of Chicago Press, 1994.

Schwartz, Joan M., et James Ryan, (éds.), *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, Londres : I. B. Tauris, 2003.

Stimson, Blake. *The Pivot of the World: Photography and Its Nation*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2006.

Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays On Photographies And Histories*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1988.

Urry, John. *The Tourist Gaze*, Londres : Sage, 2002 [1990].

Van Dick, J. « Digital Photography: Communication, Identity, Memory », *Visual Communication*, volume 7, n° 1, 2008, pp 57-76.

Wells, Liz. *Land Matters: Landscape Photography, Culture and Identity*. New York : I.B. Tauris, 2011.

Photographie en Grande-Bretagne (ouvrages cités)

Badger, Gerry. *Through the Looking Glass: Photographic Art in Great Britain, 1945-89*, Londres: Lund Humphries Publishers, 1989.

David Bailey et Stuart Hall. "Critical Decade: Black British Photography in the 1980s", *Ten8*, Vol. 2, n° 3, 1992.

Bertrand, Mathilde. *Entre institutionnalisation artistique et invention d'une photographie indépendante politiquement radicale, Étude des pratiques, dispositifs et théories critiques autour de la photographie en Angleterre de la fin des années cinquante à la fin des années quatre-vingt*, Thèse, Université de Poitiers, soutenue le 22 novembre 2013.

Duff, Euan. *How We Are*, Londres : Allen Lane, 1971.

Elizabeth Edwards et Peter James. *A Record of England: Sir Benjamin Stone & The National Photographic Record Association, 1897-1910*, Manchester: Dewi Lewis Publishing, 2007.

Gilroy, Paul. *Black Britain : a Photographic History*, Londres: Saqi, 2007.

Harrison, Martin (éd.) *Ten Out Of Ten, Great British Photography*, Göttingen : Steidl, 2002.

Hayworth-Booth, Mark et David Mellor (éds.) *British Photography, Towards a Bigger Picture*, New York: Aperture, 1988.

Howells, Richard. « Self-Portrait : The Sense of Self in British Documentary Photography », *National Identities*, Volume 4, n° 2, 2002, pp. 101-118.

Imran, Irna, Tim Smith et Donald Hyslop (éds.) *Here to Stay: Bradford's South Asian Communities*, Bradford : Bradford Heritage Recording Unit / City of Bradford Metropolitan Council, 1994.

Imran, Irna et Tim Smith. *Home from Home: British Pakistanis in Mirpur*, Bradford : Bradford Heritage Recording Unit / City of Bradford Metropolitan Council, 1997.

Killip, Chris. *Pirelli Work*. Göttingen : Steidl, 2007.

Kingsley, Hope. *Seduced by Art, Photography Past and Present*. Londres : The National Gallery, 2012.

- Kinsman, Phil. Landscape. "Race and national identity: The photography of Ingrid Pollard", *Area*, Vol. 27, n° 4, décembre 1995, pp. 300-310.
- Li, Dinu. *The Mother of All Journeys*, Stockport : Dewi Lewis, 2007.
- Newbury, Darren, « Photography and the Visualization of Working-class Lives in Britain » in *Visual Anthropology Review* », Volume 15, n° 1, printemps-été 1999.
- O'Hagan, Sean. « Britain's photographic revolution », *The Observer*, 30 octobre 2011.
- Parr, Martin. *The Last Resort*. Manchester : Dewi Lewis, 1986.
- _____. *The Cost of Living*. . Manchester : Cornerhouse , 1989.
- _____. *Home and Abroad*. Londres : Jonathan Cape, 1993.
- _____. *Common Sense*, Manchester : Dewi Lewis, 1999.
- Seaborne, Mike et Anna Sparham. *London Street Photography 1860-2010*, Londres, Museum of London / Dewi Lewis, 2011.
- Seelig, Thomas. *Public Relations : New British Photography*. Ostfildern et New York : Cantz, 1997.
- Southbank Centre Arts Council. *Three Perspectives on Photography*, Londres: Hayward Gallery, Southbank Centre, Arts Council, 1979.
- Stevenson, Sara. *The Personal Art of David Octavius Hill*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2002.
- Williams, Val, *Look at Me: Fashion and Photography in Britain 1960-1997: a Touring Exhibition*, Londres: British Council, 1998.

ANNEXES

Fiches synthétiques et planches-contacts en vis à vis pour les éléments du corpus

Flogging a Dead Horse, Paul Reas (1993)
Shocks to the System, South Bank Centre/ Arts Council (1991)
Autoportraits, Association of Black Photographers/ Camerawork (1990)
Signs of the Times: A Portrait of the Nation's Tastes, Martin Parr (1992)
Renegotiations: Class, Modernity and Photography, Norwich Gallery (1993)
Ray's A Laugh, Richard Billingham (2000)
Diary of a Victorian Dandy, Yinka Shonibare (1998)
Mosh, Elaine Constantine (1997)
Think of England, Martin Parr (2000)
000zerozerozero: British Asian Cultural Provocation, Whitechapel Gallery (1999)
Different, Stuart Hall et Mark Sealy (2000)
Asians in Britain, Tim Smith (2004)
London is the Place for Me, INIVA (2007)
New Londoners, Photovoice (2008)
Common Grounds: Aspects of Muslim Experience in Britain, British Council (2006)
How We Are, Tate Britain (2007)
The Election Project, Simon Roberts (2010)
Wentworth Street Studio, Eileen Perrier (2008)
The Guardian Cities Project, Martin Parr (2008)
We English, Simon Roberts (2008)

Titre	<i>Flogging a Dead Horse: Heritage Culture and its Role in Post-Industrial Britain</i>

Auteur	Paul Reas



Sujet	Les <i>heritage centres</i> en Angleterre : mi musées, mi parcs à thème, voire parcs d'attractions, ces lieux sont consacrés au passé minier et industriel de la Grande-Bretagne comme le Big Pit Mining Museum ou Pier Heritage Centre de Wigan dans le Lancashire, à l'Angleterre rurale comme le Home Farm Museum (Hampshire), ou encore à des périodes ou lieux emblématiques comme le Victorian Theme Park de Flambart (Cornouailles) ou Albert Dock, à Londres et enfin à des auteurs et artistes célèbres comme Dickens Country, Rochester, Brontë Country, Haworth (West Yorkshire), Constable Country, Flatford Mill (Suffolk), Elgar Country, Worcester. Outre ses photographies, Paul Reas a glané pendant son périple une série d'objets vendus dans les boutiques de souvenirs des musées. Dans l'ouvrage final, publié en 1990, des images de ces objets figurent aux côtés des photographies avec un texte écrit par le journaliste Stuart Cosgrove.

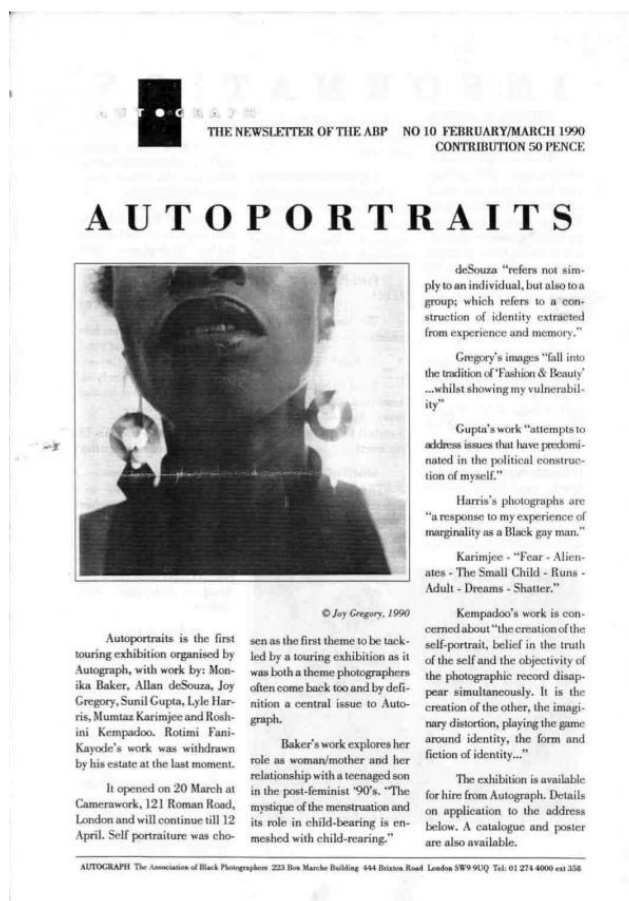
Référence	Reas, Paul, et Cosgrove, Stuart, <i>Flogging a Dead Horse</i> , Manchester: Cornerhouse Publications, 1993, non paginé.

Lieux et dates d'expositions	Photographer's Gallery	Londres	Avril 1993
	Focal Point, Southend Central Library	Southend on Sea	21 oct.- 8 déc.1993

Sponsors	Aide à la publication: The Arts Council of Great Britain

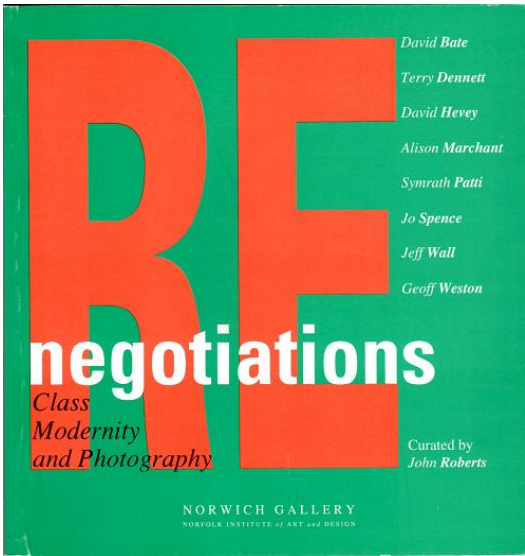
Titre	<i>Shocks to the system, Social and Political Issues in Recent British Art from the Arts Council Collection.</i>		
Lieux et dates	Royal Festival Hall	Londres	12 mars – 24 avril 1991
	Northern Centre for Contemporary Art	Sunderland	30 avril – 1 juin
	Ikon Gallery	Birmingham	10 août – 22 septembre
	Towner Art Gallery	Eastbourne	11 janvier – 23 février
	Royal Albert Memorial Museum	Exeter	29 février- 12 avril
	City Luseum and Art Gallery	Plymouth	18 avril – 31 may
	Maclaurin Art Gallery	Ayr	13 juin – 28 juillet 1992
Commissaire(s)	Isobel Johnstone and Robert Malbert		
Organisation	The South Bank Centre; Arts Council England		
Artistes (par ordre alphabétique, photographes en gras)	Rasheed Araeen, Sue Arrowsmith , Conrad Atkinson, Terry Atkinson, Zarina Bhimji , Sonia Boyce , Stuart Brisley, Victor Burgin , Sue Coe, Ken Currie, Willie Doherty, Rose Finn-Kelcey, Paul Graham , Sunil Gupta , Mona Hatoum, Susan Hiller , Gavin Jantjes, Tam Joseph, Mary Kelly, Peter Kennard , Chris Killip , Karen Knorr , Alastair MacLennan, David Medalla, Michael Minnis, Philip Napier, Vongphrachanh Phaophanit, Tony Phillips, Keith Piper, Donald Rodney , Michael Sandle, Paul Seawright , Maud Sulter , Mitra Tabrizian , Ray Walker, Stephen Willats , Chris Wilson		
Catalogue			
Référence	Ascherson, Neal et SouthBank Centre; Arts Council of Great Britain, <i>Shocks to the System: Social and political issues in recent British art from the Arts Council Collection</i> , Londres: Arts Council of Great Britain, 1991.		
Archives	<i>Shocks To The System: Social and Political Issues in Recent British Art from the Arts Council Collection</i> , ACGB/121/1044, une boîte, 1990-1992, Arts Council of Great Britain Records, 1928-1997, Victoria and Albert Museum.		

Titre	<i>Autoportraits</i>
Lieux et dates	Camerawork Londres 20 mars – 12 avril 1990
Organisation	Autograph/ The Association of Black Photographers
Subventions	Greater London Arts et Arts Council England
Artistes	Monika Baker, Allan deSouza, Joy Gregory, Sunil Gupta, Lyle Harris, Mumtaz Karimjee, Roshini Kempadoo
Catalogue	Annoncé dans ' <i>Autoportraits</i> ', <i>The Newsletter of the ABP</i> , N°10 février/ mars 1990. Non publié.



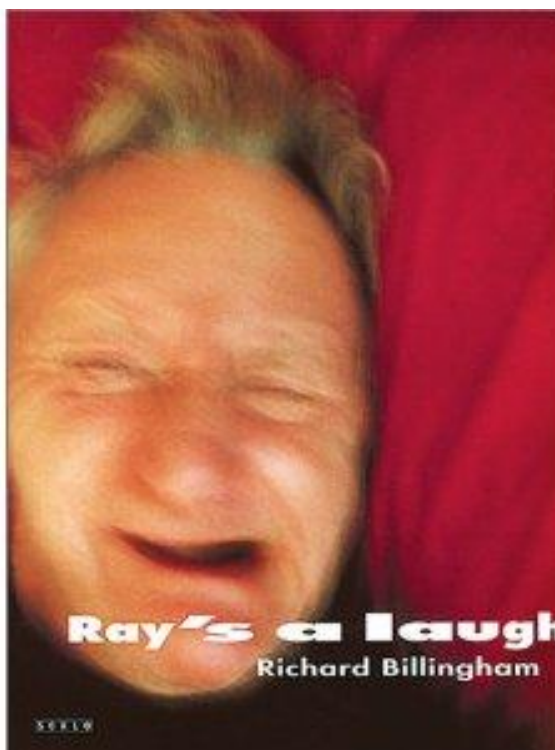
Archives	Association of Black Photographers, Rivington Place, Londres.

Titre	<i>Signs of the Times, A Portrait of the Nation's Tastes.</i>		
Auteur	Martin Parr		
			
Sujet	Cette série d'images a été produite après le tournage de la série documentaire du même titre réalisée par Nicholas Barker et diffusée sur BBC2 en janvier/ février 1992. La série s'intéresse aux styles de décoration intérieure des Britanniques. Les personnes filmées ont été sélectionnées pour leur intérêt particulier pour la décoration. Martin Parr a réalisé des portraits et des natures mortes chez une cinquantaine de ces familles. Chaque photographie est associée à une phrase, extraite de l'entretien avec le modèle qui constitue la voix-off dans la série.		
Référence	Parr, Martin, et Nicholas Barker. <i>Signs of the Times, A Portrait of the Nation's Tastes</i> , Manchester: Cornerhouse Publications, 1992.		
Lieux et dates d'expositions	Affiches dans le métro	Londres	1992
	Panneaux publicitaires en ville		
Sponsors	London Underground More O'Ferrall Adshel		

Titre	<i>Renegotiations, Class, Modernity and Photography</i>		
Lieux et dates	Norwich Gallery, Norfolk Institute of Art and Design Darlington Arts Centre	Norwich	mai 1993 1993
Commissaire(s)	John Roberts et Linda Checketts		
Organisation	Norwich Gallery, Norfolk Institute of Art and Design		
Subventions	Norfolk County Council Eastern Arts Board Arts Council		
Artistes	David Bate, Terry Dennett, David Hevey, Alison Marchant, Symrath Patti, Jo Spence, Jeff Wall, Geoff Weston		
Sujet	L'exposition propose une réflexion sur la représentation de la classe sociale par la photographie après le tournant critique des années 70-80 où le documentaire social a été remis en question. La relation entre photographie et question sociale doit être négociée selon de nouveaux termes. Cette renégociation passe par l'adoption de nouvelles formes photographiques.		
Catalogue			
Référence	Bate, David et John Roberts, <i>Renegotiations: Class, Modernity and Photography</i> , Norwich, Norwich Gallery, Norfolk Institute of Art & Design, 1993, 48 p.		

Titre	<i>Ray's A Laugh.</i>

Auteur	Richard Billingham

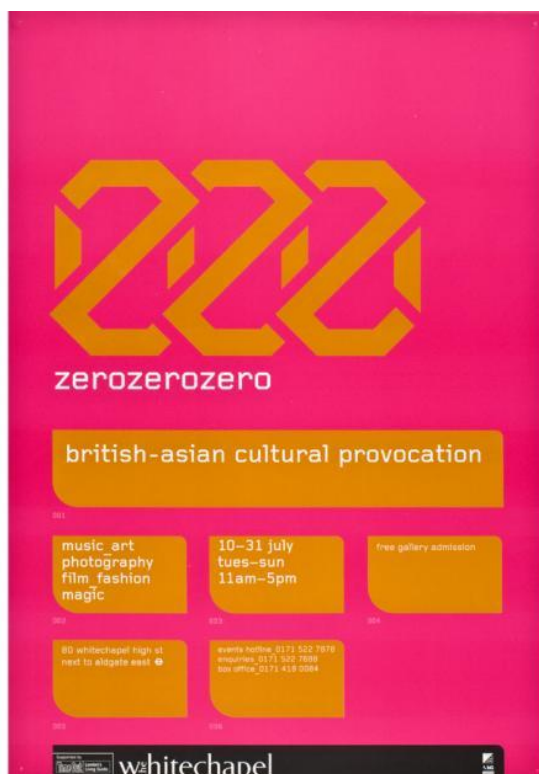


Sujet	Ce sont des photographies des propres parents de Richard Billingham, Ray et Liz, prises entre 1990 et 1996 lorsque le photographe était étudiant et qu'il leur rendait visite dans la cité HLM de la banlieue de Birmingham où il a grandi. Ray et Liz vivent dans un environnement dégradé, au milieu de chiens et de chats. Ray, alcoolique, est photographié dans des postures souvent grotesques. Liz, obèse, le corps tatoué, fume cigarette sur cigarette et passe son temps à faire des puzzles ou à s'occuper de ses animaux ou de son mari. Certaines images sont prises avec un appareil Instamatic et des films de piètre qualité, parfois périmés, d'autres avec des appareils jetables.

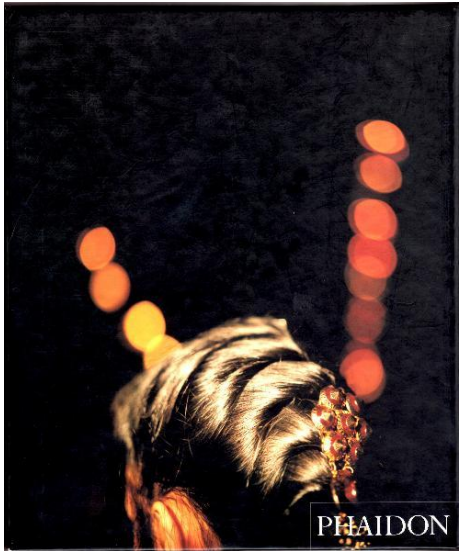
Référence	Billingham, Richard. <i>Ray's A Laugh</i> . Zurich : Scalo, 1996.

Lieux et dates d'expositions	<i>Who's Looking at the Family?</i>	Barbican Art Gallery, Londres	26 mai - 4 sept. 1994
	<i>Sensation</i>	Royal Academy, Londres	18 sept.-28 déc. 1997

Titre	000zerozerozero British Asian Cultural Provocation		
Lieux et dates	Whitechapel Art Gallery	Londres	10 - 31 juillet 1999 [Arts Worldwide Bangladesh Festival]
Organisation	Gavin Fernandes et Ilze Strazdina		
Sponsors	<i>Time Out</i> <i>2nd Generation</i>		
Artistes (photographes en gras)	Amy and Tanveer, Suki Dhanda, Gavin Fernandes, Rehan Jamil, Shaheen Merali, Amirthi Perera, Sam Piyasena, Alistair Raphael, Jagtar Semplay, Sarbjit Samra, Ram et Fab, Chila Kumari Burman, Shez 360, Binita Walia <i>NB L'événement rassemblait aussi des musiciens, des cinéastes et vidéastes, et des créateurs de mode qui n'apparaissent pas dans cette liste.</i>		
Sujet	Culture et représentations de la deuxième génération des Sud-Asiatiques en Grande-Bretagne.		
Catalogue	Aucun		



Archives	000zerozerozero : British Asian Cultural Provocation, Archives de la Whitechapel Art Gallery, WAG/EXH/2/481/ 3 boîtes

Titre	<i>Different</i>
Auteur	Stuart Hall Mark Sealy
	 
Sujet	La première partie de l'ouvrage revient sur la représentation de l'identité noire dans l'histoire de photographie depuis le début du vingtième siècle. La deuxième partie est consacrée aux photographes contemporains noirs, d'origines et de nationalités diverses : Afro-Américains, Britanniques noirs, Britanniques sud-asiatiques, Afro-Vietnamiens, Aborigènes, et autres artistes des diasporas. « Noir » est entendu comme une catégorie davantage politique que raciale.
Photographes	Faisal Abdu Allah, Ajamu, Oladele Bamgboye, Dawoud Bey, Zarina Bhimji, Chila Burman, Albert Chong, Clement Cooper, Poulomi Desai, Armet Francis, Remi Gastambide, Joy Gregory, Sunil Gupta, Lyle Harris, Peter Max Kandhola, Rotimi Fani-Kayode, Roshini Kempadoo, Anthony Lam, Eric Lesdema, Dave Lewis, Roy Mehta, Estaquio Neves, Eileen Perrier, Ingrid Pollard, Franklyn Rodgers, Fazal Sheikh, Yinka Shonibare, Coreen Simpson, Lorna Simpson, Clarissa Sligh, Maud Sulter, Robert Taylor, Ike Ude, Maxine Walker, Carrie Mae Weems and Pat Ward Williams.
Texte	"A historical context."
d'introduction	"Contemporary photographers and black identity."
Référence	Hall, Stuart et Mark Sealy, <i>Different</i> , Londres: Phaidon, 2001.
Sponsors	Arts Council, London Arts, Autograph-ABP

Titre	<i>Think of England</i>

Auteur	Martin Parr



Sujet	125 photographies prises par Martin Parr en Angleterre entre 1995 et 2000 montrent les Anglais dans des situations et des lieux de loisir : brocantes, stations balnéaires, jardins de banlieue, courses hippiques et autres événements sportifs. Ce sont beaucoup de gros plans sur des détails vestimentaires (robes à fleurs, chapeaux, bijoux, lunettes de soleil), décoratifs (fleurs artificielles, vaisselle), ou alimentaires. Les couleurs sont très vives, parfois criardes, sous l'effet du flash qu'utilise photographe.

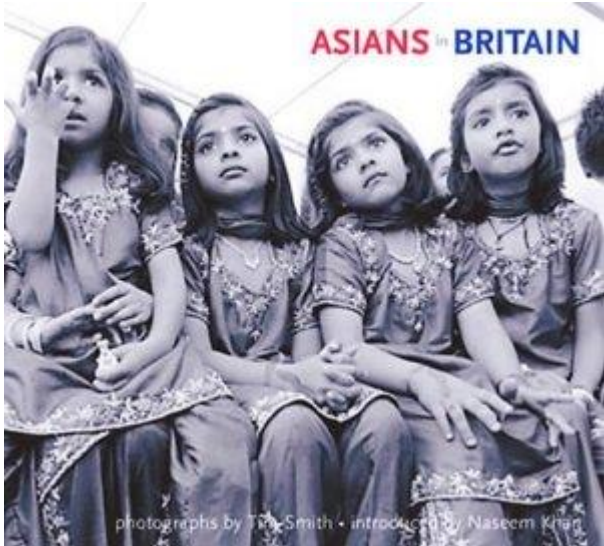
Texte	Auteur : Gerry Badger.

d'introduction	Sans titre.

Référence	Parr, Martin, <i>Think of England</i> , Londres : Phaidon, 2000.

Lieux et dates	<i>Think of England</i> , Rocket Gallery, Londres, 2000

d'expositions correspondantes	Et de multiples expositions à l'étranger.

Titre	<i>Asians in Britain</i>
Auteur	Tim Smith
	
Sujet	Recueil d'une centaine de photographies en noir et blanc réalisées par Tim Smith entre 1984 et 2003 sur les Sud-Asiatiques en Grande-Bretagne, pour le compte de la Bradford Heritage Recording Unit, puis sur des commandes d'institutions (British Council, Museum of London, Commonwealth Institute), d'organismes culturels (London Mela, Bradford Festival) ou de titres de presse : <i>The Guardian</i> et <i>The Observer</i> . Diverses communautés et leurs pratiques culturelles et religieuses sont représentées: sikhs, musulmans, hindous, originaires d'Inde, du Pakistan ou du Bangladesh.
Texte d'introduction	« Home Ground », de Naseem Khan, pp. 5-10.
Référence	Tim et Naseem Khan, <i>Asians in Britain</i> , Stockport: Dewi Lewis, 2004.
Lieux et dates d'expositions correspondantes	National Theatre , South Bank, Londres 26 septembre -2 novembre 2005 [dans le cadre de <i>Black history Month 2005</i>]
Sponsors	Bradford Heritage Recording Unit, Bradford Museums, Galleries and Heritage, Bradford Metropolitan District Council.

Titre***Common Ground, Aspects of British Muslim Experience***

Lieux et dates

University Library	Goettingen, Allemagne	23 nov. – 15 déc. 2007
University Gallery	Freiberg, Allemagne	06 fév. – 31 mars 2007
Forteresse Pierre et Paul	St Petersburg	19 oct. – 16 nov. 2006
King Fahd Cultural Centre	Riyadh, Arabie Saoudite	17 – 30 avril 2006
Sharjah Art Museum	Sharjah, Emirats Arabes Unis	08 – 28 février 2006
Beit Al Qur'an	Manama, Bahrain	22 nov. – 14 déc. 2005
Terengganu State Museum	Malaysie	09 – 30 septembre 2004
Johor Art Gallery	Johor Bahru, Malaysie	28 juillet – 22 août 2004
National Art Gallery	Kuala Lumpur, Malaysie	18 juin – 18 juillet 2004
Shilpakala Academy	Dhaka, Bangladesh	22 février – 06 avril 2004
National Art Gallery	Jakarta, Indonesia	23 oct. – 12 nov. 2003
Makassar Mandala Monument	South Sulawesi, Indonésie	19 – 30 septembre 2003
Yogyakarta Art Centre	Java, Indonésie	21 août – 02 sept. 2003
Taman Budaya		

Organisation

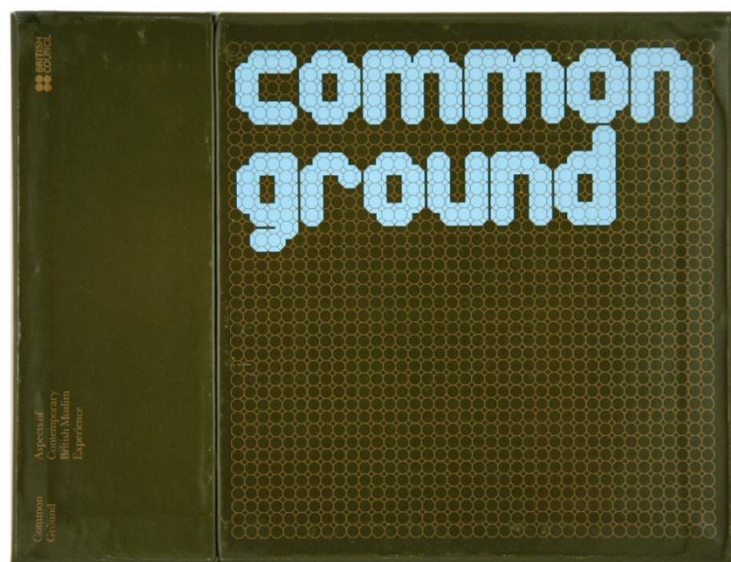
Sean Williams, British Council

**Artistes et titres
des séries**

Amyandtanveer: 'Portraits', Clement Cooper: 'Hijabi sisters', Suki Dhanda: 'Shopna 2002', Rehan Jamil: 'Allahu akbar', Anthony Lam: 'Port of call, 2002', Sam Piyasena: 'ArRum portraits & converts to Islam', Jagtar Semplay: 'Portraits', 'The Belle Vue Studio', 'Scratching the surface', Tim Smith. 'Labour exchange'

Sujet

Common Ground est un ensemble de photographies commandées en 2001 par le British Council à huit photographes britanniques pour représenter la vie et l'expérience des musulmans en Grande-Bretagne. À partir de 2003, l'exposition est montrée dans de multiples pays à majorité musulmane, où de nouvelles images produites par des photographes locaux viennent s'ajouter à l'exposition.

Catalogue**Référence**

Rogers, Brett et Andrea Rose (éds.), *Common Ground: Aspects of Contemporary British Muslim Experience*, Londres : British Council, Visual Arts Department, 2003.

Texte

Yasmin Alibhai Brown

d'introduction

Titre	<i>London is the place for me</i>		
Lieux et dates	Rivington Place (exposition inaugurale)	Londres	5 octobre – 2 novembre 2007
			
Organisation	InIVA (Institute for International Visual Arts) Autograph-ABP (Association of Black Photographers)		
Sponsors	Arts Council Barclays		
Artistes et titres des séries	Dinu Li, <i>Press * then say Hello</i> , 2006, photos. Harold Offeh, "Alien at Large" Oxford, 2003, 2:46 min, vidéo. Keith Piper, "Go West, Young Man", 1996, 3:43 min, vidéo. Mona Hatoum, "Measures of Distance", 1988, 15 min, vidéo. Leticia Valverdes, <i>Is London the Place For Me?</i> , 2007, cartes postales,		
Sujet	Cette exposition inaugure le bâtiment Rivington Place, dans le quartier de Shoreditch dans l'est de Londres, qui abrite l'InIVA et Autograph-ABP. Elle propose une réflexion sur l'expérience de l'immigration et la relation à un nouvel environnement.		
Catalogue	Aucun		
Référence	Page consacrée à l'exposition sur le site de l'InIVA : http://www.iniva.org/exhibitions_projects/2007/london_is_the_place_for_me/exhibition_introduction		

Titre	<i>New Londoners</i> <i>Reflections on Home</i>	
Auteur	Photovoice	
		
Sujet	Ce livre est le résultat d'un programme d'intégration par la photographie pour les jeunes réfugiés de Londres développé par l'ONG Photovoice. Il rassemble 80 photographies couleur réalisées par 15 réfugiés âgés de 16 à 23 ans, originaires d'une dizaine de pays et vivant à Londres depuis six mois seulement pour certains et jusqu'à six ans pour d'autres. Pendant une période d'environ quatre mois, des photographes professionnels, les « parrains/ marraines » ont formé ces jeunes au maniement d'un appareil photo numérique avant de les accompagner dans la réalisation d'images sur leur expérience de la vie à Londres.	
Photographes	Réfugiés: Chalak Abdulrahman, Hassan Almousaoy, Chen Feng Chen, Tatiana Correia, Dorky Berny and Flowers, Qasim Gul, Mussie Haile, Ivano Kankonde, Sharafat Marjani, Shamin Nakalembe, Loria Siamia, Bajram Spahia, Lawrence Stopwar Parrains/ marraines : Adam Broomberg, Oliver Chanarin, Gayle Chong Kwan, Marysa Dowling, Suki Dhanda, Jillian Edelstein, Liane Harris, Crispin Hughes, Anna Kari, Anthony Lam, Jenny Matthews, Jo Metson Scott, Sarah Moon, Ilona Suschitsky, Othello de Souza Hartley.	
Textes	Charlotte Cotton, George Alagiah, Harin Kunzru	
Référence	Photovoice/ DOST, <i>New Londoners: Reflections on Home</i> , London: Trolley, 2008.	
Lieux et dates d'expositions	Lancement du livre à la Tate Modern	3 décembre 2008
	Pas d'exposition	
Sponsors	Dost, The Paul Hamlyn Foundation, The City Parochial Foundation, The Jack Petchey Foundation	

Titre	<i>How We Are, Photographing Britain from the 1840s to the Present</i>		
Lieux et dates	Tate Britain	Londres	22 mai - 2 septembre 2007
Commissaire(s)	Val Williams	Susan Bright	
Organisation	<i>First Moves</i> <i>Into the Twentieth Century</i> <i>New Freedoms in Photography</i> <i>The New Britain</i> <i>The Urge to Document</i> <i>Reflections on a Strange Country</i>	1840 - 1900 1900 – 1918 1918 - 1945 1945 - 1969 1970 - 1990 1990 – 2007	
Contenu	L'exposition rassemble plus de 500 photographies par une centaine de photographes prises entre 1840 et 2007 en Grande-Bretagne. Avec une majorité d'images de style documentaire, différents genres et pratiques photographiques sont aussi représentés, dont la photographie amateur, les usages en psychothérapie, en surveillance policière ou en propagande de guerre, des portraits de studio commercial, des cartes postales, photos de publicité ou de mode. Une dimension collaborative est ajoutée à l'exposition avec la projection continue sur quatre écrans plasma de 6348 photos postées par 2650 contributeurs sur la plateforme Flickr.		
Catalogue			
Référence	Bright, Susan et Val Williams, <i>How We Are, Photographing Britain from the 1840s to the Present</i> , London: Tate Publishing, 2007, 240p.		
Textes	Susan Bright: "Harking Back: Loss and Longing in Nineteenth-Century British Photography." Val Williams: "Marks on the Flesh: Character, Costume and Performance in British Photography." Kevin Jackson: "Our Back Pages." Gerry Badger et Martin Parr: "We Are all Photographers Now: Popular Photographic Modes in Great Britain."		

Titre *The Election Project*

Artiste **Simon Roberts**



Sponsors House of Commons Works of Art Committee

Sujet Simon Roberts a été choisi par le *Speaker's Advisory Committee on Works of Art* de la Chambre des Communes comme artiste officiel des élections générales de 2010. Pendant toute la campagne électorale, le photographe suit de multiples candidats sur le terrain. Il s'intéresse aux petits partis et aux circonscriptions où l'élection est serrée et donne lieu à des campagnes plus actives, avec en particulier du porte-à-porte de la part des candidats et de leurs militants. Les images sont réalisées à l'aide d'une chambre grand format qui permet à Simon Roberts d'inscrire ces moments de la vie citoyenne dans différents paysages du Royaume-Uni. Le projet comprend aussi un volet participatif. Par l'intermédiaire de son blog, Simon Roberts a recueilli 1696 images produites par le public sur le même thème et pendant la même période. Ces images font partie de l'œuvre finale avec les 25 images de Simon Roberts.

Catalogue Un journal rassemble les 25 images de Simon Roberts, une sélection des images du public.

Textes Greg Hobson, "Simon Roberts' work – The Election Project in context."
Sean O'Hagan, "The Election Project Public Gallery – an anthropology of ourselves?"
Peter Wilby, "How the election was won".

Référence Roberts, Simon, *The Election Project Newspaper*, octobre 2010.

Titre	<i>Wentworth Street Studios</i>
Artistes	Eileen Perrier
Lieux et dates	Whitechapel Gallery Londres 4 août – 20 septembre 2009
Organisation	Whitechapel Art Gallery [dans le cadre du projet pluriannuel <i>The Street</i> qui s'est déroulé entre mars 2008 et décembre 2012 et qui a impliqué différents artistes]
Sujet	Eileen Perrier a installé un studio de photographie éphémère sur Wentworth Street, une rue du quartier de la Whitechapel Gallery et de Brick Lane dans l'est de Londres. Elle a réalisé des portraits des gens qui habitent, travaillent ou sont de passage dans le quartier. Elle a utilisé un appareil à chambre et fait poser ses modèles avec un repose-tête à la manière des premiers photographes. Eileen Perrier a reconduit la même démarche avec un deuxième studio installé au pied de la tour de Denning Point sur Commercial Street.
Catalogue	Aucun.



Titre ***The Guardian Cities Project***

Auteur **Martin Parr**



Sujet En 2008, Martin Parr répond à une commande du quotidien *The Guardian*. Pendant huit mois, il photographie à son gré dix villes de Grande-Bretagne choisies par le *Guardian* : Brighton, Newcastle, Édimbourg, Cardiff, Bristol, Cambridge, Leeds, Belfast, Manchester, Liverpool. La mission aboutit à la publication de dix suppléments spéciaux du *Guardian* portant sur chaque ville et distribués certains samedis avec le journal dans la ville concernée exclusivement. Chaque supplément comporte 16 pages et une vingtaine de photos. Un supplément magazine, national cette fois, est aussi publié par le *Guardian* à la fin du cycle. Enfin un coffret, vendu sur le site du *Guardian*, rassemble les dix suppléments.

Références **Le coffret de dix suppléments** : Martin Parr, *The Guardian Cities Project*, Londres: *The Guardian*, 2008.

Le supplément magazine national : "Urban Splash. Martin Parr captures the essence of Britain's cities", *The Guardian, Week-End*, 1 novembre 2008.

Le diaporama de 40 photos : "Martin Parr: Pies, parties and pink drinks", Diaporama, *The Guardian*, 1 novembre 2008,
<http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2008/nov/01/photography-martin-parr?picture=339174662>

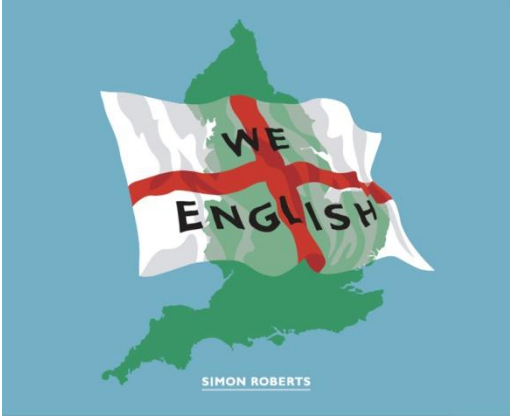
Lieux et dates Certaines images incluses dans la rétrospective *Parr World*.

d'expositions Jeu de Paume, Paris

30 juin – 27 septembre 2009

Baltic Center for Contemporary Art, Newcastle

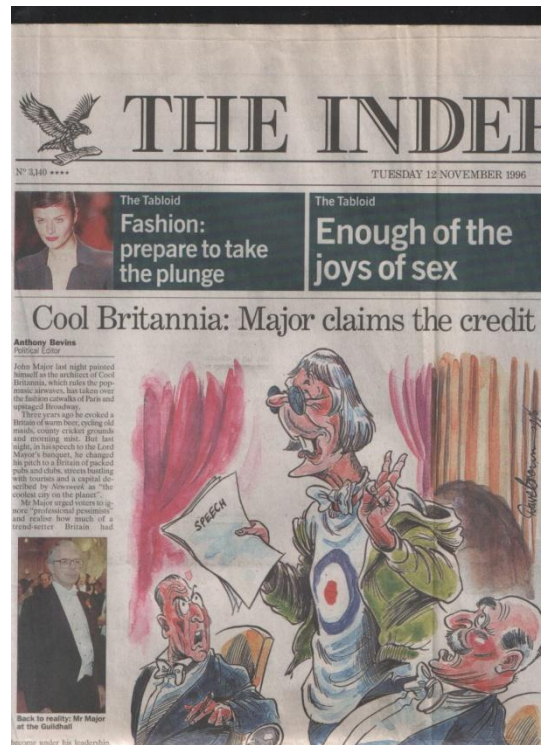
16 octobre 2009 - 16 janvier 2011

Titre	<i>We English</i>	
Auteur	Simon Roberts	
		
Sujet	Ce livre comporte 56 photographies couleurs réalisées à l'aide d'une chambre 5x4. Pendant un an, Simon Roberts s'est déplacé dans un camping-car dans différents lieux d'Angleterre choisis par lui ou suggérés par le public par le biais du blog qu'il tient pendant son voyage.	
Texte	Stephen Daniels, "The English Outdoors", Nottingham, mai 2009.	
Référence	Simon Roberts, <i>We English</i> , Londres: Chris Boot, 2009 Blog: http://we-english.co.uk .	
Lieux et dates d'exposition	The Photographers' Gallery, Londres	septembre - novembre 2009
	South Hill Park Arts Centre, Bracknell	novembre 2009 - janvier 2010
	Burgh Hall, Dunoon	avril - juillet 2010
	National Media Museum, Bradford	mars - septembre 2010
	Clocktower Gallery, Croydon	novembre 2010 - février 2011
	mac, Birmingham	mai - juillet 2011
	UH Galleries, St Albans Museum	mai - août 2011
	Brighton Museum & Art Gallery	juillet - septembre 2011
	Flowers East, Londres	octobre- novembre 2011
	Light House, Wolverhampton	janvier - mars 2012
	Third Floor Gallery, Cardiff	juillet - août 2012
	<i>De nombreuses dates et lieux d'exposition dans le monde.</i>	
Sponsors	National Media Museum, Arts Council, John Kobal Foundation.	

L'imagerie de *Cool Britannia*



Couverture de *Select*, avril 1993.



Première page de *The Independent*, 12 novembre 1996.



Couverture de *Newsweek*, 4 novembre 1996.



Couverture de *Vanity Fair*, mars 1997.

Entretien avec Simon Roberts, Hove, 10 juillet 2012 (extraits)

KC How did you come up with the idea of *We English*?

SR It was very much driven by the *Motherland* project. I studied human geography in Sheffield, and then went into photography (...) All of my work is grounded in what I'm interested in: themes of human geography, population movement, urban decline... Originally, it was very much editorially-driven, so I would get a magazine to commission me to do a story on such and such... and then in 2004, I decided to change the way that I worked and have much more authorial control over the projects that I did. And I really saw the book as a way to communicate ideas and decided that I needed to work on a big project. We just for a number of reasons decided to go to Russia. That was partly because I was interested in the way that Russia was being represented through the foreign media, through photography. Since the fall of communism, a lot of photography books have been published, but a lot of it seems to be about communicating ideas of disintegration, decay and collapse. It was all black and white, it was all quite grim, and it felt that approaching 15 years since the fall of communism, the anthropologic dialogue hadn't really shifted. So this was for me an opportunity to really go and look at modern Russia. So we travelled from 2004 to 2005 to Moscow with my wife, who's a Russian speaker, and produced what turned out to be the book called *Motherland (Rodhina)*. (...)

It really got me thinking about my own connection to the place where I grew up, about being part of a nation or a place. Actually, I felt quite ambivalent about this idea of being English or British, depending which way you look at it. So I wanted to make a similar journey around my country, trying to explore this relationship between identity and landscape.

I started by researching, looking at the way photographers had done that in the past. And it really sprung from an exhibition at the Tate Britain called: 'Recording Britain: How we are' (sic), and I remember walking around that exhibition. I think it must have been 2007. You went to the different rooms and there seemed to be quite coherent ways of recording. When you got to the last decade, it just seemed to be a complete mishmash

of stuff. Then it slightly dawned on me that actually, very few photographers had been recording in the same way that Martin Parr or Paul Graham, Bill Brandt, and a number of these people had been working consistently on this kind of subject. I don't know why that is, it's probably to do with the lure of the exotic, the cheap flights so that my generation has very much gone abroad to do work and hasn't actually made work about our own nation. So I decided that now was actually a fitting time to produce a big study about the nation, playing off the work that I had done in Russia, using that as a sort of springboard. At the same time, there was this debate starting about devolution. You were getting the idea of a Welsh identity and a Scottish identity. It was being quite resurgent. It seemed to me to be politically interesting to look at the idea of England rather than Britain. I therefore chose the boundary of England as my way of travelling the country to explore English identity as opposed to British identity.

KC How did the shooting and the commissioning work out?

SR I wanted to this for the course of a year, first of all giving myself a strict time frame, within which to create work because otherwise you could just... when is a piece of work finished?

I gave myself a year also because I wanted it very much to be about the seasons because England is so connected with the idea of weather. Traditionally in art, landscape painting, the weather, the atmosphere has been very tightly linked to the idea of identity, the English, so I wanted that represented in my work.

Then I spent quite a lot of time in Bradford, looking in the archive, looking at Tony Ray-Jones for instance (...) I was looking at the way previous photographers had created work, but I was also looking at people like Patrick Keiller (...). And then you get contemporary musicians like Christopher Woods, Billy Bragg, and more traditionally: landscape painters. So mixing all that stuff together, I worked a way that I could produce a series of works building on what had been done before, but at the same time having a kind of unique voice rather than re-hashing a Martin Parr book: almost like a mosaic, adding a piece of the puzzle to the historic lineage of people who have been recording landscape.

I decided on this particular way of photographing using large format landscape photographs where the people would be a third of the frame size or smaller. I spent a month taking photographs: groups of people, constellations of people in the landscape.

It's about place and the people are the narrative. It's about the way that they interact with another or with landscape, it's about what they're wearing, the Tesco bags, these little elements that tell you more about this particular time (...)

I had a consistent approach wherever possible from an elevated position, mostly from the roof of the motorhome. I was driving it as a platform for taking the photographs, so that by having this elevation, I was then looking over the landscape, so that you were lifting the middle ground from the image. Instead of having just the foreground and the horizon, there's a whole stretch in the center. Then you could get to see in the landscape. That's echoing landscape painting, this idea of power, this sense that you're almost like a bird overlooking the scenes. You're not looking at it from a human perspective, you're looking at it from above. It is suggesting that the viewer, as me, is always on the edge. In some way, it's related to this distance, to my sense of England or my relationship to England. (...) I wanted that sense of distance, of being always on the periphery, so that when you're stood in front of those large format images, for instance, it's like you're overlooking the scene, rather than being in the midst of it. That was very much an aesthetic decision. I can't think of any other photographer that's employed that way of photographing, it's very different to Tony Ray Jones, maybe an echo of John Davies (...). There's a famous picture that he took of Agescroft power station and one of my pictures echoes that image and that also was a deliberate thing. When I was travelling the country, I was seeing these other people's photographs, then rather than not taking them, I was deliberating taking them to have this reference to the past. For instance, I went to the Haxey Hood which was photographed both by Tony Ray Jones and by Homer Sykes, but my picture is very different from theirs. So I deliberately went to the places where others had photographed before. I went to New Brighton where Martin Parr did that famous book. One of the pictures didn't actually make it to the end in my project but it was still the idea of me following the steps, this sense of a pilgrimage, of me going to places where I went as a child to reference that idea of memory. How do I remember England, what's my relationship to England? That's informed by family holidays, films I watched, and also by following the footsteps of people I grew up looking at their photographs, I grew up looking at Martin Parr, Paul Graham, McCullin so they're all part of my own photographic lineage.

KC Did you design the cover?

SR I worked with the designers who had designed the cover of the book on Russia.

I am from a geographer background so I wanted a map (...)

So when it came to *We English*, I went back to them and came up with the idea of an oak tree and then you know... I said let's use a map and they came up with this great map with Scotland, Wales and Northern Ireland cut off, so that when you look at it, it looks so different from the way that you're used to ... and the flag, we deliberately used the flag. The interesting thing about the flag is that people actually felt uncomfortable about looking at the St George's flag, which is slightly ironic given that it is so connected to the England football team (...) yet if you have it flying outside your house, you're seen as someone being a fascist or something. So I wanted to put it on the cover because I wanted people to feel uncomfortable and also to challenge your expectations of what you're about to see when you look at this book. So when you look at the cover, there's an immediate play on the stereotypes and when you look through the book, it's like: "I don't quite follow"(...)

KC What about the title?

The reason to call it *We English* was actually quite stolen from Andrew Marr (who's a British broadcaster, he's written a number of books about Britain and England and he wrote a book about the British and he was going to call it *We, British* but the publisher refused because they felt it was too aggressive, not inclusive or something....) I decided that I liked the idea of *We English*. The publisher of Andrew Marr's didn't let him use the title *We, British*, I don't know what he called it in the end. (...)

It's also because there's an element of the project which is about collaboration. As you've seen on the website, people could upload, suggest their own ideas. When I created the work, it was about opening up a dialogue with the people I was going out to represent with the English. *We English* isn't just about my representation, It is about the dialogue between me and my subject-matter. Actually you can download the Pdf so that there's an archival document there. A number of them are about remembering and they're not necessarily about reality. Some of them were posted by people living abroad or expats, people living in Australia who grew up in England or are English They were suggesting ideas about things that they remember about their childhood Of course, identity is very much related to that idea of an imagined experience, because you don't quite clearly remember, you build this up. (...)

And then with *The Election Project* that I did more recently, people could send me their photographs. It's building on that idea of a relationship, collaboration, so the title came from there. (...)

When I was travelling around the country, people were suggesting ideas for me, but I'd be in Cornwall, and then somebody uploaded saying tomorrow in Northumbria this was happening, and of course, logistically I couldn't criss-cross the country. So I did a deal with *The Times* newspaper where every week they gave me a full page in the newspaper with a photograph I had taken that week, and they'd tell you where I was going to be the next week. The reader could actually follow me round the journey, suggesting ideas that I could use. Now if you look at this from a sociological point of view, you'd say you're therefore using *The Times* newspaper readership, which of course is mostly upper-middle class white, so I was also trying to use the local press, giving radio interviews, to try to extend beyond a particular demographic or audience.

KC Did you get any institutional support for the project?

SR I applied for the Arts Council, I got money from the National Media Museum, a bursary, and I got some private sponsorship.

KC Was there any influence from the institutions which commissioned the project?

SR They had actually no input whatsoever. They just gave me the money and then I just produced the work. There was no kind of editorial process. Actually I had already started it before, so in terms of the creation of the work, there was no pressure whatsoever.

What was interesting, when it came to exhibit the work, the NMM agreed separately, not from the Bursary, after the book was published, to exhibit in the NMM and then to do a touring show of it. Then their communications team didn't want the England flag as the identity, so if you look at the installation shots at the NMM, they've copied the map, but they've taken away the England flag. Of course Bradford is a very diverse population, and they were obviously fearful of the flag being seen as a ...

And even the wording framed it very much as: "Simon's personal account of...", so there was a kind of subtle shift in the way that it was presented. (...)

Of course, titles are funny things because that's something that the publisher decides.

How do you get one photograph to represent the idea of a nation, or a journey and in some ways it seemed to me a ridiculous idea to try and do one. Also from marketing point of view, you don't want the book to languish in the photography section of a book shop because nobody goes to the photography section apart from photographers! In terms of the way you want an audience to react to the book, it's by having it somewhere else in the bookshop: the travelling section, the history section, you know; but also there's a branding issue, because now these covers are identified as my books; so there is now a coherence.

KC Would you say that your photos display a kind of collective identity?

That's a hard question, isn't it? I don't think anyone photograph does, it's a collection, there's a sense of the way that the English relate to the landscape. I don't think it necessarily says something about identity; it's much more about this idea of how we relate to the land, which in some ways therefore says something about identity. Thinking about the work now, I made this between 2007 and 2008, when I started the work Northern Rocks collapsed, when I finished the work, Lehman Brothers collapsed and in that period of time, there was this unravelling of the banking sector and there was a sense of unease, nobody really knew exactly what was going to happen, retrospectively looking at this what we see is a period of uncertainty, unease, loss of jobs, so this was a period where people were seeking something secure and also we were hearing things about "staycation", that horrible term about the idea that we are now holidaying in England because we haven't got money to go abroad. In all the tourist literature, in all the brochures, it was all about staycation stay at home, look at the landscape. All this relates to how we re-identify ourselves with a place. If we think back through history, often the English landscape has been one of security, whether it was during the Second World War or any kind of war, this idea that you were fighting for Motherland in Russia, it was the same with the Second World War in Britain. War artists painted idyllic scenes of villages, and of course it was never a reality, because a lot of the rural landscape was one of extreme poverty but traditionally it's been painted and represented as a secure place and so that was what I was trying to show in the book, because the book is very pastoral, you get this sense of it being about the rural idyll, and I'm playing on that idea of the rural idyll, it's something the English feel, it's wrapped up with a collective sense of identity, so in that sense I do think the book talks about a

form of Englishness, whether anyone photograph does that, I'm not sure, but collectively. It came to me that people did feel connected to the work, when I showed it in New York, with the expats saying "Oh my God that's where I grew up, Oh I remember that, Oh isn't that lovely!" Whether it's a good thing or a bad thing, I'm not sure because you don't necessarily want to make comfortable pictures. Equally, there was a sector of people that said my book didn't represent an England that they know because it was very rural and there weren't ethnic minorities in it, which is ludicrous if you actually look at the book really carefully. Because that's what it's about, you have to look at all the photographs, There is a diversity, probably representative of the English population which is 9% ethnic minority, 91% white. Now of course, one thing you could say is that looking at somebody's landscape, they could have taken in Scotland or in Wales. What's particularly English about it? The Scottish and Welsh landscape is different.

KC Is there renewed interest in landscape and the territory?

SR Yes of course. Just look at the debate around the referendum in Scotland. If that goes through, it's going to be extraordinary. Identity is often much more related to the idea of the minority so in some ways, the Scots and the Welsh have a stronger sense of a collective identity than the English do, because the English have always been the majority in the union; but now, they're re-discovering what it means to be English, because of this sense of others on the borders, a re-discovering, a sense of their past history. If we look at the past ten years, St George's Day has now become a really big event and not just for a right-wing minority. It's actively being encouraged by people like English Heritage for instance, institutions, the National Trust. Of course the government has to tread a bit carefully about celebrating St George's Day, because they're all so worried about the union. Politically, that's a bit of a difficult one, but also, the other thing to think about is how this is also wrapped up in capitalism. You've also got local authorities, tourist boards trying to attract people to areas so that they're actually rediscovering this sense of identity as a way of marketing.

How many historic events have been rediscovered or invented from nothing? The Haxey Hood is different because it's been going on for 700 years, but the Mad Malden Mud Race? It's 20 years old, but it's been heavily promoted by the Malden Town Council and the Essex County Council; you know it's this weird event in which we can

encourage people to go to Malden in Essex. It's almost a forced experience, heavily controlled and manipulated. (...)

INDEX DES ÉLÉMENTS DU CORPUS

O

000zerozerozero, British Asian Cultural Provocation, Whitechapel Gallery (1999), 2, 17, 128, 179-211, 263, 384, 392, 452-53

A

Asians in Britain, Tim Smith (2004), 2, 17, 229- 240, 261, 283, 284, 391, 460-61

Autoportraits, Association of Black Photographers/ Camerawork (1990), 2, 78-82, 206, 384, 442-43

C

Common Ground: Aspects of Muslim Experience in Britain, British Council (2006), 2, 17, 263, 264, 268-301, 387, 391, 397, 415, 462-63

D

Diary of a Victorian Dandy, Yinka Shonibare (1998), 148, 155, 156, 450

Different, Stuart Hall et Mark Sealy (2000), 17, 203-10

F

Flogging a Dead Horse, Paul Reas (1993), 2, 15, 40- 56, 121, 391, 436-37

H

How We Are, Tate Britain (2007), 2, 3, 6, 18, 157, 309-351, 381, 387, 391, 395, 468-69

L

London Is the Place for Me, INIVA (2007), 3, 251

M

Mosh, Elaine Constantine (1997), 157, 158, 451

N

New Londoners, Photovoice (2008), 3, 253-262, 301, 466-68

P

*Press * Then Say Hello*, Dinu Li (2006), 247, 250, 261, 464-65

R

Renegotiations:Class, Modernity and Photography, Norwich Gallery (1993), 106- 122, 391, 397, 446

S

Shocks to the System, South Bank Centre/ Arts Council (1991), 3, 15, 40, 57- 67, 78, 121, 387, 391, 392, 438-39

Signs of the Times: A Portrait of the Nation's Tastes, Martin Parr (1992), 2, 89, 90, 93, 101, 104, 122, 444-45

T

The Election Project, Simon Roberts (2010), 18, 331- 354, 365, 381, 393, 470-71, 485

The Guardian Cities Project, Martin Parr (2008), 3, 18, 359-364, 391, 474-75

Think of England, Martin Parr (2000), 2, 16, 127, 162-174, 211, 319, 365, 391, 396, 458-59

W

We English, Simon Roberts (2008), 18, 331, 362-381, 391, 476-77, 481-86

Wentworth Street Studio, Eileen Perrier (2008), 3, 18, 355-358, 381, 472-3

INDEX DES NOMS COMMUNS

A

abstention, 333, 336, 343, 346
affirmative action, 71, 75, 222
anglicité, 18, 26, 29, 54, 160, 163, 164, 171, 367, 368, 371, 372, 374, 377, 378
antiracisme, 24, 36, 75, 79, 225, 329, 384
art contemporain, 8, 9, 57, 129, 130, 149, 150, 151, 152, 182, 196, 223, 291, 323, 355, 385, 427, 428
Asian Cool, 134, 187, 192, 201, 211

B

banal nationalism, 23, 171, 369, 404, 407
Black Art, 58, 70, 71, 72, 82, 87, 88, 135, 136, 200, 210, 223, 394, 401, 422, 423, 425
Black Photography, 14, 16, 77, 78, 79, 80, 86, 154, 203, 206, 208, 225, 357, 384, 454-56
bonding, 220
branding, 16, 140, 161, 281, 301, 486
bridging, 220, 229
britannicité, 1, 16, 17, 18, 26, 27, 29, 135, 141, 145, 146, 155, 180, 238, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 351, 381, 383, 419

C

candid camera, 151
caribéens, 175, 225, 230, 236, 247
chambre grand format, 335, 342, 369, 371, 470
citoyenneté, 17, 217, 220, 259, 287, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 336, 343, 345, 346, 348, 350, 381, 383, 387
classe sociale, 1, 2, 11, 14, 15, 18, 24, 26, 31, 32, 33, 34, 39, 55, 67, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 122, 123, 127, 136, 142, 146, 148, 150, 152, 170, 230, 293, 315, 335, 336, 339, 346, 348, 383, 384, 403, 446
collaboratif, 118, 322, 344, 345
communautarisme, 219, 267, 409
communauté de communautés, 145, 215, 216, 261, 305
community cohesion, 15, 17, 59, 217, 219, 220, 226, 227, 229, 245, 267, 269, 300, 302, 303, 328, 329, 352, 354, 378, 381, 386, 413, 414
consensus, 15, 32, 33, 34, 40, 121, 127, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 211, 217, 219, 220, 269, 383, 385
Cool Britannia, 14, 16, 88, 106, 125, 127, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 148, 157, 158, 160, 165, 166, 173, 211, 385, 412, 416, 417, 419, 420, 479
cultural studies, 1, 14, 15, 18, 73, 74, 75, 86, 129, 177, 398

D

deuxième génération, 179, 184, 452-53
dévolution, 1, 57, 166, 245, 367
dilemme progressiste, 217
documentaire, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 15, 47, 64, 77, 82, 83, 89, 92, 94, 95, 98, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 114, 116, 118, 119, 122, 160, 163, 164, 173, 208, 230, 231, 239, 300, 301, 313, 322, 345, 348, 427, 444, 446
drapeau, 35, 75, 132, 133, 134, 148, 166, 171, 172, 229, 246, 277, 296, 308, 330, 366, 370, 410

E

écoles, 144, 149, 217, 220, 238, 239, 266, 325, 327, 328
Écosse, 1, 53, 57, 174, 245, 327, 333, 366, 367, 422

éducation civique, 217, 220, 325, 326, 327
 élections, 42, 136, 140, 175, 331, 334, 335, 336, 343, 344, 345, 346, 348, 381, 470
 générales, 42, 136, 140, 175, 331, 334, 335, 336, 348, 381, 470
empowerment, 117, 197, 251, 253, 256, 279, 300, 301
English backlash, 367
 essentialisme, 121, 309, 384
 ethnicisation, 13, 15, 34, 37, 115, 302, 329, 384
 ethnicité, 13, 14, 37, 69, 73, 86, 127, 206, 223, 329, 383, 403
 ethnocentrisme, 44, 171, 172, 173

F

faith schools, 238, 239, 266
 flash, 47, 98, 159, 167, 171, 174, 458

H

hégémonie, 40, 53, 57, 60, 67, 116, 371
heritage, 2, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 48, 54, 55, 56, 59, 60, 121, 131, 141, 200, 219, 260, 383, 393, 402, 403, 436
 histoire orale, 231, 397
 hybridité, 82, 143, 204, 205, 215, 230, 238, 279, 295, 330, 411
hyphenated identity, 230, 326

I

identité
 ethnique, 146, 187, 199, 201, 264, 357, 387
 nationale, 3, 23, 27, 29, 30, 32, 33, 45, 57, 69, 72, 100, 101, 121, 122, 127, 141, 145, 176, 177, 306, 309, 312, 313, 316, 320, 326, 328, 351, 352, 369, 374, 378, 379, 385, 387, 406, 408
identity politics, 15, 16, 75, 76, 77, 78, 87, 200, 209
 immigration
 années 1950 et 1960, 218, 241, 275
 années 1990-2000, 244, 286
 immigré(s), 28, 35, 36, 85, 181, 220, 230, 232, 236, 241, 242, 244, 247, 250, 251, 260, 261, 263, 267, 275, 287, 301, 302, 325, 357
 intégration, 13, 17, 23, 29, 134, 136, 156, 179, 216, 218, 220, 226, 227, 236, 253, 256, 257, 260, 261, 262, 269, 271, 274, 275, 281, 283, 286, 287, 289, 296, 299, 300, 301, 351, 354, 386, 411, 466
 islam, - 2 -, 234, 265, 266, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 282, 289, 291, 292, 295, 297, 298, 299
 islamophobie, 13, 15, 36, 134, 227, 264, 265, 266, 269, 277, 289, 409

L

Little England, 29, 30, 39, 164, 173

M

médias, 9, 17, 18, 37, 42, 73, 121, 127, 131, 134, 136, 140, 145, 164, 166, 187, 250, 257, 268, 269, 270, 331, 333, 336, 338, 339, 344, 370, 388
mela, 230, 236
 mémoire collective, 40, 117, 348
middle class, 32, 33, 89, 91, 99, 111, 152, 485
 miroir, 15, 73, 74, 83, 125, 127, 165, 211, 292
 mode, 16, 98, 107, 135, 157, 158, 159, 160, 161, 182, 188, 189, 310, 395, 451, 461
 multiculturalisme, 11, 13, 15, 17, 34, 35, 36, 37, 76, 86, 127, 128, 134, 143, 144, 146, 147, 164, 167, 174, 175, 209, 210, 211, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 244, 252, 260, 261, 268, 269, 274, 277, 295, 298, 300, 301, 302, 305, 307, 325, 329, 353, 362, 383, 385, 386, 387, 408, 409, 411
 politiques multiculturalistes, 269, 305
 sans classes, 144, 146
 musulmans, - 2 -, 13, 17, 36, 190, 216, 218, 239, 260, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 281-83, 286-89, 291, 293, 295-299, 301, 385, 409, 460-63

N

narcissisme national, 172
nation, 1, 2, 9, 11, 14, 18, 23, 24, 27, 28, 29, 31, 37, 43, 56, 89, 93, 100, 102, 115, 123, 127, 134-137, 139, 141, 143, 145, 161, 166, 167, 169, 171-72, 211, 217-18, 245-46, 259, 260, 270, 281, 287, 301, 312, 315, 327-29, 332-33, 352, 354, 365-71, 374-76, 378, 385, 386, 402, 403, 406, 481-83, 487
National Lottery, 76, 84, 178, 179, 182, 225, 226
nationalisme anglais, 368
nationalisme ordinaire, 171, 369, 370, 378
New Britain, 14, 16, 34, 127, 129, 139, 141, 143, 146, 157, 161, 164-68, 172-74, 211, 245, 313, 383, 385, 408, 421
New Labour, 32, 34, 127, 135-40, 142, 146, 164, 176, 177, 211, 336, 383, 385, 412, 419, 420, 421
niqab, 268

P

parti conservateur, 30, 31, 33, 42, 308, 334, 347
parti travailliste, 34, 39, 127, 136, 137, 139, 142, 191, 334, 337, 338, 421
participatif, 118, 323, 345, 374, 470
participatives, 387
patrimoine, 2, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 313, 362
patriotisme, 59, 308, 330, 351
Pays de Galles, 1, 40, 46, 52, 174, 333, 366, 367
photographie
 amateur, 6, 47, 310, 468
 conceptuelle, 6, 319, 428
 de mode, 157, 158, 159, 160, 161, 211, 394, 396, 397, 451
 documentaire, 8, 15, 47, 62, 89, 94, 95, 98, 114, 118, 150, 227, 260, 282, 348, 350, 354, 374, 381, 388, 425
 genre, 4
 photojournalisme, 5, 8, 95, 240, 310, 350, 359, 388, 425
Photographie
 de rue, 191, 354, 359
pluralisme, 15, 40, 64, 67, 91, 121, 135, 143, 295, 297, 298, 299, 383, 386
politiques culturelles, 9, 17, 39, 58, 59, 60, 76, 78, 84, 86, 87, 128, 175, 178, 179, 198, 202, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 385, 386, 387, 422, 424
postcolonial, 15, 24, 26, 28, 69, 70, 72, 79, 82, 155, 183, 211, 309, 353, 385, 404
postmodernisme, 5, 15, 25, 26, 48, 73, 87, 105, 110
post-multiculturalisme, 303, 305, 325, 386
presse, 3, 5, 7, 13, 26, 42, 86, 109, 117, 129, 130, 132, 134, 137, 149, 158, 161, 164, 168, 180, 183, 184, 185, 186, 189, 198, 217, 218, 239, 257, 268, 269, 270, 288, 309, 311, 315, 318, 330, 331, 344, 359, 367, 375, 388, 392, 416, 420, 424, 460, 474, 479, 485

R

race, 2, 38, 114, 115, 119, 122, 123, 135, 144, 146, 176, 177, 184, 242, 296, 409, 417
racisme, 24, 28, 35, 71, 73, 144, 145, 222, 223, 283, 366
radicalisme religieux, 218
recensement, 37, 69, 83, 93, 175, 181, 215, 265, 312
réfugiés, 34, 244, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 262, 385, 466-67
représentations, 1, 13, 14, 16, 17, 18, 27, 39, 56, 70, 72, 77, 82, 84, 106, 108, 122, 127, 155, 205, 261, 297, 323, 369, 370, 373, 375, 383, 384, 385, 387, 388, 399
réseaux sociaux, 322, 336, 365, 388, 389
rétrocentrisme, 173

S

ségrégation, 198, 216, 218, 220, 222, 260
spinning, 140
story-telling, 127
Sud-Asiatiques, - 2 -, 2, 17, 131, 134, 168, 171, 174, 175, 179, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 192, 194, 196, 197, 198, 199, 201, 204, 208, 215, 223, 230, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 244, 260, 261, 263, 264, 275, 277, 279, 280, 283, 296, 300, 326, 384, 385, 452-53, 454-56, 460-62

T

thatchérisme, 14, 15, 29, 31, 33, 40, 42, 53, 58, 91, 103, 121, 136, 148, 153

think tank, 16, 140, 142, 145, 273, 334, 352

tokenism, 88, 128, 134, 179, 193, 196, 198, 211, 223

Turner Prize, 130, 149

W

white backlash, 37

working class, 32, 33, 91, 103, 104, 108, 109, 111, 146, 152, 346

Y

Young British Artists (YBAs), 16, 127, 130, 133, 134, 135, 136, 138, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 156, 157, 168, 190, 211, 394, 395

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Abdu Allah, Faisal, 206, 208, 454
Abdulrahman, Chalak, 255, 256, 260, 466-67
Adjaye, David, 84, 225, 226
Alibhai-Brown, Yasmin, 144, 146, 245, 263, 295, 305, 307, 387
AmyandTanveer, 276, 289, 290
Anderson, Benedict, 24, 44, 370
Angleterre, voir Anglicité, *Little England*, *English backlash*
Araeen, Rasheed, 70, 72, 87, 88, 135, 200, 223, 224, 438
ArRum, 290, 291, 292, 293, 416, 463
Arts Council, 3, 15, 40, 54, 57-61, 63-65, 75-78, 84, 87, 88, 107, 148, 175-179, 181, 182, 197, 198, 200, 201, 221-223, 226, 238, 271, 300, 388, 391, 392, 393, 402, 422, 423, 425, 431, 436, 438, 442, 446, 454, 464, 476, 485
Ascherson, Neal, 42, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 78, 309, 329, 330, 387, 392
Asian Dub Foundation, 134, 187
Association of Black Photographers (ABP), 77, 78, 79, 80, 86, 154, 203, 206, 208, 225, 226, 241, 247, 252, 300, 357, 391, 396, 442, 454, 464

B

Bailey, David A., 70, 72, 74, 200
Barbican, 63, 150, 180, 222, 448
BBC, 29, 32, 59, 60, 89, 98, 163, 180, 225, 234, 251, 253, 288, 334, 394, 411, 416, 418, 421, 424
Beetham, David, 329
Belle Vue, 242, 275, 283, 357, 462
Berger, John, 310, 319
Bernie Grant Arts Centre, 224-25
Billingham, Richard, 94, 148-49, 150-51, 153-54, 156, 211, 448-50
Black Art Gallery, 72
Blair, Tony, 16, 106, 127, 129, 132, 136-40, 146, 158, 164, 180-81, 211, 216, 218-19, 266-68, 286, 326, 329, 334, 415, 419-21, 480
Blears, Hazel, 346
Blunkett, David, 216, 217, 286-87, 325
Blur, 129, 134, 168
Bowie, David, 133, 482
Boyce, Sonia, 70, 72, 198, 199, 200, 394, 423, 438
Bradford, 35, 215, 229-31, 233-237, 239, 242, 275, 283, 287, 302, 310, 357, 365-67, 394, 397, 409, 430, 460-61, 463, 476, 482, 485
Bradford Heritage Recording Unit (BHRU), 230, 231, 260, 275, 397, 430, 460
Brick Lane, 183, 184, 191, 472
British Council, 2, 17, 135, 136, 161, 181, 231, 263, 264, 271, 275, 276, 280-83, 287-89, 295, 296, 297, 301, 328, 391, 397-98, 431, 460, 462
British National Party, 183, 215, 268, 332, 339
Brixton Art Gallery, 71, 75
Brown, Gordon, 17, 136, 307-09, 324, 325-28, 330, 338, 351, 419, 421, 471
Burke, Vanley, 75

C

Cameron, David, 308, 334
Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS), 73
Chambers, Eddie, 70-72, 107, 199, 200
Chandra, Mohini, 194-97, 454
Colley, Linda, 26, 27, 28, 141, 309, 328, 329
Cooper, Clement, 263, 293, 294, 454, 463

Correia, Tatiana, 259, 260, 467
Cosgrove, Stuart, 40, 41, 47, 48, 51, 436

D

Decibel, 221, 222, 223, 224, 300, 422, 425
Dhanda, Suki, 6, 10, 182, 192, 201, 253, 263, 278-81, 452, 462-63, 466
D-Max, 72
Dyer, Sonya, 223, 224

E

Écosse, 1, 53, 57, 174, 245, 327, 333, 366-67, 422
Evans, Jason, 4, 311

F

Fairey, Tiffany, 253, 258, 259
Fernandes, Gavin, 182, 186, 188, 189, 193, 201, 452-53
Festival of Muslim Cultures, 270, 272
Flickr, 320-23, 359, 362, 379, 468
Freedland, Jonathan, 269, 273, 325-26

G

Gillespie, Michael, 194
Goldbold, David, 331
Goldsmith, Peter, 326, 327
Goodhart, David, 217, 305, 309, 351-52
Graham, Paul, 8, 61, 62, 313, 438-39, 482-83
Gramsci, Antonio, 34, 53, 73
Grant, Bernie, 224-26, 244
Greater London Council, 59, 71, 75, 87

H

Hague, William, 145, 334, 416
Hall, Stuart, 1- 2, 16-17, 25-26, 29, 33-34, 70, 73- 75, 79, 80, 82, 85-86, 128, 144, 154, 196, 203-04, 208, 209, 210, 211, 225, 252, 277, 387, 396, 398-400, 410, 430, 454
Hatoum, Mona, 242, 243, 438, 464-65
Hirst, Damien, 129, 131
Hylton, Richard, 88, 154, 178-179, 185, 187, 193, 196-99, 221-23, 395, 424

I

Ikon Gallery, 65, 72, 438
Inspire, 222-24, 300
Institute for International Visual Arts (InIVA),, 3, 71, 72, 83, 84, 148, 194, 204, 225, 241, 252, 300, 387-88, 396, 400, 401, 424, 464
Institute of Contemporary Arts, 71, 83, 199, 222, 401
Iraq, 234, 267, 271, 281, 282, 286, 298
Irlande, 66, 67, 166, 174, 244, 333, 366
IslamExpo, 272-73, 417-18

J

Jacobs, Harry, 242
Jamil, Rehan, 182, 190-91, 201, 263, 275, 296, 455-56, 462-63
Jenkins, Roy, 307
Johnstone, Isobel, 57, 438

K

Kelly, Ruth, 219
Kennedy, Charles, 334
Khan, Akram, 238, 271, 276
Khan, Naseem, 75, 76, 175, 179, 222, 224, 229-30, 232-33, 235, 237-38, 240, 391, 462
Kinnock, Neil, 288
Kunzru, Hari, 256, 257

L

Lacan, Jacques, 73
Lam, Anthony, 206, 207, 208, 253, 263, 285, 286, 287, 452, 454, 462-63, 466
Leonard, Mark, 140-43, 165, 168, 169, 171, 217, 410
Lewis, Dave, 72, 75, 205, 457, 454
Li, Dinu, 247, 250-52, 261, 300, 464-65
Livingstone, Ken, 75, 272
London Arts Board, 78, 181, 444, 454
Londres,
 et l'immigration, 244- 247, 253
Lord Kitchener, 240, 241, 247

M

Major, John, 15, 28-31, 42, 51, 89, 122, 134, 137, 164, 178, 372, 411, 416, 421
Malbert, Roger, 57, 58, 392
Manifesto Club, Artistic Autonomy Hub, 223
Maynard, Ricky, 209, 454, 456
McQueen, Steve, 199
Mercer, Kobena, 21, 70, 82, 83, 135
Muslim Association of Britain, 298
Muslim Council of Britain (MCB), 266, 270

N

National Gallery, 99, 222, 311, 430
National Lottery, 76, 84, 178, 179, 182, 225-26
National Media Museum, 310, 345, 365-67, 476, 485

O

Oasis, 129, 132, 134, 138, 482
Offeh, Harold, 242-43, 466-67
Ofili, Chris, 134, 136, 200
Orton, Liz, 256, 257, 258, 259

P

Parekh, Bhikhu, 144, 145, 146, 166, 176, 215, 216, 218, 295, 305, 307, 387, 406, 412, 415
Parr, Martin, 2, 6, 15, 16, 18, 47, 89-106, 122, 127, 147, 160, 161, 162, 163-74, 211, 313, 359-65, 376, 381, 385, 388, 391, 395, 398, 431, 444, 458-59, 468, 474, 482, 483
Paul Gilroy, 21, 35, 70, 75, 86, 155, 156, 277, 352, 353, 381
Pays de Galles, 1, 40, 46, 52, 174, 333, 366, 367
Perrier, Eileen, 3, 6, 18, 355, 356, 357, 358, 381, 454, 472-73
Phillips, Melanie, 268
Phillips, Trevor, 144, 158, 218, 305, 421
Photovoice, 3, 253-61, 301, 395, 396, 466
Piyasena, Sam, 6, 190, 263, 290, 291, 292, 293, 455-56, 462
Pollard, Ingrid, 72, 75, 272, 376, 430, 454
Powell, Enoch, 28
Prescott, John, 32
Pulp, 129

R

Raphael, Alistair, 194, 392, 452
Scarman, 35, 75, 415
Reas, Paul, 2, 6, 10, 15, 40-56, 121, 313, 436
Reid, John, 268
Rich Mix, 224, 226, 244
Rivington Place, 84, 224, 225, 226, 240, 241, 244, 251, 252, 300, 396, 442, 464
Roberts, Simon, 1, 2, 6, 10, 18, 331-50, 354, 359, 365-380, 381, 388, 393, 470, 476, 481-88
Rogers, Brett, 161, 263, 276, 295
Royal Academy Of Arts, 130, 149, 152, 153, 396
Rushdie, Salman, 36

S

Saatchi, Charles, 130, 135, 136, 149, 157, 394
Sacranie, Iqbal, 271
Sealy, Mark, 2, 128, 196, 203, 204, 208, 209, 210, 211, 226, 391, 396, 454
Sekula, Allan, 5, 425
Semplay, Jagtar, 6, 182, 191, 263, 277, 283, 452-53, 462-63
Serpentine Gallery, 130
Shawney, Nitin, 187
Shonibare, Yinka, 16, 134, 136, 148-49, 154-55, 156, 200, 211, 395, 450
Siama, Loria, 254
Singh, Darra, 219
Smith, Chris, 138, 139, 158, 167, 176
Smith, Jacqui, 339, 340
Smith, Tim, 2, 6, 17, 229-240, 260, 261, 263, 283, 284, 300, 430, 460-61, 462-63
Spice Girls, 132, 480
Spira, Anthony, 193, 194
Steele-Perkins, Chris, 148
Strazdina, Ilze, 190, 193, 452
Suede, 129
Sulter, Maud, 62, 438-39, 454

T

Tate Britain, 2, 3, 6, 176, 177, 271, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 320, 321, 342, 391, 424, 468, 481
Tate Gallery, 2, 3, 6, 84, 85, 135, 136, 149, 176, 177, 271, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 342, 351, 376, 381, 391, 394, 423, 424, 466, 468, 481
Tate Modern, 135, 136, 149, 177, 310, 466
Thatcher, Margaret, 15, 26, 28, 30, 31, 34, 39, 51, 53, 58, 59, 60, 64, 104, 121, 134, 153, 164, 383, 420, 421, 424
Third Text, 12, 70, 82, 88, 94, 130, 135, 154, 156, 200, 395, 396, 397, 401, 412, 423
Tower Hamlets, 181-83, 189-90, 208, 226, 355
Toynbee, Polly, 269

W

W., Vincent Allan, 209
Walker, Tony, 275
Walton, Rebecca, 282
White Cube, 130, 135, 136
Whitechapel Art Gallery, 2, 17, 180, 184, 186, 192, 194-96, 198, 222, 223, 263, 355-57, 392, 452, 472
Whitechapel Gallery of Art, - 1 -, 71, 179, 181, 182, 187, 192, 193, 194, 196-98, 201, 223, 355, 357, 381, 388, 472
Whiteread, Rachel, 131
Williams, Val, 41, 52, 53, 55, 160, 161, 164, 168, 310-14, 319, 322, 393, 470

Y

Yeo, Jonathan, 331-34
Young British Artists, 16, 127, 130, 133, 135, 136, 138, 148-49, 153, 156, 190, 211, 394-95

