

**Bibliothèque  
et Archives  
nationales**

**Québec**



Le présent fichier est une publication en ligne reçue en dépôt légal, convertie en format PDF et archivée par Bibliothèque et Archives nationales du Québec. L'information contenue dans le fichier peut donc être périmée et certains liens externes peuvent être inactifs.

Version visionnée sur le site Internet d'origine le 29 Novembre 2022.

Section du dépôt légal



**PRÉSENTATION DU NUMÉRO**  
**ADIEUX AU CAPITALISME CRÉATIF**

Samuel Lamoureux

Université du Québec à Montréal

En 1980, André Gorz publie son livre nommé *Adieux au prolétariat*. Sa thèse est la suivante : le travail salarié a perdu toute fonction émancipatrice. La généralisation de l'automatisation dans l'usine, la déqualification du travail et la division extrême des tâches ont retiré à la classe ouvrière son rôle historique dans la transformation des racines de la société. Au contraire, soutient-il, le futur de la gauche émancipatrice se situe à l'extérieur du travail, dans les mouvements sociaux, écologistes par exemple, ou encore dans les activités qui mettraient réellement en valeur les facultés humaines telles que la créativité ou l'autonomie. Gorz n'est bien sûr pas le seul à soutenir un tel argument, Habermas, déjà, a largué Marx au début des années 1970 (Fischbach, 2015) et les nouveaux mouvements sociaux ont déjà investi de nombreuses sphères qui se situent à l'extérieur du travail (Melucci, 2016). Adieux au prolétariat donc. Mais pour aller où ?

Quinze ans plus tard, Lazzarato (1996) lui répond probablement sans le savoir : nous allons vers le travail immatériel. En effet, dans un de ses premiers textes, l'intellectuel italien soutient que nos économies capitalistes ont fait le saut vers le règne du travail créatif. Au travail massifiant des grandes entreprises monopolistes a cédé un travail flexible des petits studios à la mode des grands centres urbains. S'en est fini du travail répétitif décrié par Gorz, les prochains travailleurs et travailleuses devront plutôt déployer leurs facultés affectives et communicationnelles pour maintenir leurs compétences et pour élargir leur réseau.

Les chaînes de montage aliénantes sont maintenant devenues des projets « palpitants » qui mobilisent la subjectivité des individus, ces derniers étant coincés dans un « flux tendu » et dans un management de « l'excellence » (Durand, 2004).

Lazzarato maintient une méfiance stratégique face au travail créatif et immatériel, mais la porte est ouverte, et les libéraux la franchissent. C'est notamment le cas de Florida (2002) et de son concept de classe créative, formulé pour la première fois au début des années 2000. Pour lui, le futur du travail appartiendrait désormais aux travailleurs et aux travailleuses évoluant dans les franges de l'informatique, de la communication, de la mode, des jeux vidéo, etc. Les travailleuses et travailleurs créatifs seraient des exemples parfaits d'entrepreneurs de soi qui produiraient eux-mêmes leur employabilité grâce à l'expression de leur créativité, le tout à l'extérieur des grandes organisations hiérarchiques (Gillmor, 2018). Nous sommes donc tous et toutes créatifs désormais, et s'en est ainsi fini du problème classique des classes sociales, de l'idéologie, de l'exploitation, de l'aliénation, etc. Face au travail créatif, ces concepts sont obsolètes, maintenant il faut revoir nos catégories, notamment en parlant d'affect, d'hybridation, de réseaux, de rhizome.

Ou peut-être que non. Peut-être que les penseurs et les penseuses libéraux s'en sont encore tenus aux apparences (Chamayou, 2018; Bouquillion, 2012). Quarante ans plus tard, peut-être serait-il le moment de formuler nos propres adieux. Nos adieux au capitalisme créatif. Car ce dernier, il faut le dire, nous a trompés (Durand, 2020). Les textes publiés dans ce numéro spécial le disent : le travail créatif n'a pas mis fin à l'exploitation, ni aux classes sociales, ni, surtout, à la souffrance. Ces concepts, tout comme le capitalisme, ne sont pas disparus, ils se sont adaptés, voilà tout (Broca, 2021; Bulut, 2018). Les créatifs pensaient se libérer du capital, mais celui-ci a plutôt colonisé leur vie quotidienne. Les créatifs pensaient se libérer de la relation salariale, mais la précarité a refermé ses portes sur leur espérance. Les

créatifs ne pensaient plus être aliénés et pourtant ils doivent constamment s'adapter aux rythmes des dernières modes et des dernières innovations. Les créatifs pensaient inaugurer le monde de la collaboration, mais non ils doivent entrer en concurrence les uns avec les autres (Huws, 2010; Durand, 2004).

Dans ce numéro, nous présenterons divers textes qui s'attardent à cette ambivalence du travail créatif. À comment le travail créatif a trahi ses promesses, mais aussi à comment celui-ci a instauré certaines dynamiques qui préfigurent peut-être son propre dépassement. En effet, il semble incontournable de dire que les travailleurs et les travailleuses créatifs s'organisent eux-mêmes pour dépasser les limites de leurs conditions aliénantes depuis plusieurs années (Sandoval, 2018). Et ce par la lutte syndicale, idéologique, mais aussi féministe et antiraciste. Abordons-les séparément.

Concernant l'évolution du procès de travail, et particulièrement la relation entre la gestion et les différents lieux de travail, le travail créatif n'a jamais rempli ses promesses. Les intellectuels à la Florida nous promettaient un monde du travail égalitaire, où les entreprises deviendraient des « grandes familles » sans hiérarchie. Et pourtant les patrons ont continué à faire des profits, et surtout, lors des crises économiques, les mises à pied se sont poursuivies. Dans leur livre *New Media Union* (2020), Cohen et De Peuter parle en ce sens de « l'activation » récente des luttes dans le monde culturel, et particulièrement dans celui du journalisme en ligne. De nombreuses salles de rédaction se sont en effet syndiquées depuis 2010 pour résister à des nombreuses attaques faites contre les conditions de travail. Les auteurs parlent des « éléments déclencheurs » qui réactivent les luttes. Lors d'une annonce particulièrement violente de la gestion, les travailleurs et les travailleuses créatifs se mettent par exemple à se partager leur insatisfaction et leur colère sur diverses applications numériques. Soudain la solidarité renaît et quelqu'un (re)prononce le

mot « syndicat ». Le prolétariat qu'on croyait mort revit sous une autre forme (Englert, Woodcock et Cant, 2020; Leonardi, Armano et Murgia, 2020).

Mais cette lutte n'est jamais complète sans une lutte idéologique qui, comme le dit Hall (2008), « brise la chaîne de significations » associées à certains mots clés. De nombreux livres ont en effet dans les dernières années remis en question les concepts clés du travail créatif. C'est le cas, en particulier, de la question de la « passion » ou de « l'amour » pour son travail. Duffy et Wissinger (2017) ont par exemple bien analysé comment les influenceurs et les influenceuses décrivent que leur travail est libre, inventif, toujours nouveau, alors qu'il est en fait consacré à une élite culturelle qui reste fortement interchangeable. Dans un livre publié en 2021, la journaliste et essayiste Sarah Jaffe le dit aussi clairement : « work wont love you back », le travail ne nous aimera pas en retour. Mais le travail ne nous aimera pas en retour spécifiquement parce qu'il n'a pas changé, il vise toujours à augmenter la productivité et à extraire une plus-value (Jarrige, 2015). Il faut donc se protéger de lui, ou du moins le changer, notamment en transformant nos lieux en espace de coopération qui renforce les collectifs de travail (Sandoval, 2016).

Comment se protéger de notre travail sans se larguer hors du travail comme le proposait Gorz ? Sans doute en expulsant les personnes toxiques qui internalisent les comportements narcissiques ou paternalistes. La troisième lutte récente des travailleurs et des travailleuses créatifs, c'est les luttes de nature féministe ou antiraciste qui vise les climats toxiques ou les formes de harcèlement psychologique au travail. Le travail créatif s'est en effet construit dans une invisibilisation systématique des employés de soutien par rapport aux « vedettes » des métiers, qui eux ont bien souvent adopté des comportements dominateurs par rapport à leurs collègues considérés comme inférieurs. Or, comme les recherches féministes le disent, la figure du créateur torturé par ses idées n'est pas une excuse pour harceler

ou maltraiter ses collègues (Cholet, 2021). Cette importance d'en finir avec la toxicité des vedettes créatives qui se croient au-dessus de la mêlée est en effet présent dans bien des milieux créatifs (Cohen et de Peuter, 2020). C'est le cas du monde des médias qui a été chamboulé par un nombre considérable de mouvements de dénonciation depuis trois ans (Lamoureux, 2021), mais on peut aussi repérer le mouvement dans le domaine des jeux vidéo ou de la mode.

Le numéro 22 de la revue *Commposite*, sur le thème du travail créatif, s'inscrit pleinement dans cette discussion sur les futures formes de travail dans nos sociétés occidentales. Nicole S. Cohen, dans son texte publié en 2012 dans la revue *Triple C*, et dont nous offrons ici une version française pour la première fois, revient tout d'abord sur les débats ayant entouré le travail créatif à partir des années 1980. Celle-ci affirme que les débats sur le procès de travail se sont beaucoup trop orientées sur la question du contrôle à la suite de la publication du livre *Travail et capitalisme monopoliste* de Braverman (1976). Ne voyant que les travailleurs et les travailleuses créatifs n'étaient contrôlés par aucune force coercitive, beaucoup de chercheurs et de chercheuses ont conclu que ces derniers étaient donc libres. Mais ces débats sur le contrôle, nous dit Cohen, ont voilé les mutations du concept d'exploitation, qui lui, n'a jamais disparu. Selon celle-ci, le procès de travail créatif a cédé des formes de contrôle parce qu'il a créé des formes d'exploitation alternative, notamment l'exploitation du temps de travail non payé, mais aussi de la propriété intellectuelle. Le contrôle est devenu autocontrôle (notamment par la montée des algorithmes et des plateformes) et l'exploitation ne repose plus sur le temps de travail, mais bien sur les droits d'auteurs des différents projets créatifs.

Dans le deuxième texte, Claudie Saulnier s'attarde quant à elle sur une comparaison entre *Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu* de Bernard Stiegler et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de

Walter Benjamin. Pour l'autrice la comparaison est inévitable dans le sens que Benjamin s'attardait dans les années 1930 sur les conséquences de la montée de l'industrialisation sur l'œuvre d'art, tandis que Stiegler se concentrait plutôt, en 2004, sur les dangers de la post-industrialisation, une notion qu'il a recadré en parlant d'hyperindustrialisation. Les deux auteurs sont d'accord sur plusieurs points : loin de libérer le potentiel créateur des individus, la société (hyper)industrielle a au contraire tendance à massifier le désir des citoyens qui deviennent une masse « grégaire » consommant des produits interchangeables. L'autrice constate toutefois une différence dans la notion du concept de narcissisme, que Stiegler tend à rejeter car pour lui le narcissisme disparaît dans la venue de « l'hypermasse ».

Claire Estagnasié poursuit ces réflexions sur le thème plus précis du travail à distance. Dans le troisième texte de ce numéro, celle-ci présente en effet les résultats préliminaires de sa thèse de doctorat qui concerne la montée du travail à distance pendant la pandémie de COVID-19. Utilisant une méthode de théorisation ancrée, l'autrice explique que le travail à distance pour les travailleurs et les travailleuses créatifs dépend d'une forme de « métatravail », c'est-à-dire une forme supplémentaire de travail qui permet au travail d'avoir lieu. En effet les créatifs doivent constamment produire leur employabilité, notamment en se créant une marque personnelle sur les réseaux socionumériques qu'ils doivent par la suite publiciser tous les jours. Ceux-ci doivent aussi « nourrir leur créativité », par exemple en se tenant au courant des dernières tendances ou encore en lisant tels magazines, en regardant telles quantités de films, en participant à telles séances de réseautage (la pandémie a d'ailleurs fragilisé ces espaces de ressourcement). Le fait d'être créatif signifie donc de travailler un bon nombre d'heures non payées pour

tenir le rythme, ce qui rejoint d'ailleurs les analyses de Cohen sur les nouvelles formes d'exploitation.

Dans le dernier texte du dossier spécial, Etienne Franck Stephane Adou s'attarde au processus de fabrication de la fiction télévisée humoristique *Cour Commune* en Côte d'Ivoire. Pour lui, les travailleurs et les travailleuses évoluant autour de cette production doivent épouser un corps d'attitudes caractérisé par une quête d'autonomie dans un contexte de précarité. Toutefois, la précarité n'est pas une finalité car les acteurs et les actrices de cette production emploient plusieurs stratégies pour contourner des difficultés techniques et financières inhérentes à l'industrie. Le caractère artisanal de la production favorise un « on fait avec » qui résiste à l'industrialisation complète de la production culturelle. Il s'agit peut-être d'une brèche dans le modèle hyperindustriel et vaguement dystopique de Stiegler.

## Références

- Bouquillion, P. (dir.). (2012). *Creative economy, creative industries: des notions à traduire*. Paris : Presses universitaires de Vincennes.
- Braverman, H. (1976). *Travail et capitalisme monopoliste*. Paris : Maspero.
- Broca, S. (2021). Communs et capitalisme numérique: histoire d'un antagonisme et de quelques affinités électives. *Terminal. Technologie de l'information, culture & société*, 130. Récupéré de <https://doi.org/10.4000/terminal.7595>
- Bulut, E. (2018). One-dimensional creativity: A Marcusean critique of work and play in the video game industry. *TripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*, 16(2), 757-771.
- Chamayou, G. (2018). *La société ingouvernable: une généalogie du libéralisme autoritaire*. Paris : La Fabrique.

- Chollet, M. (2021). *Réinventer l'amour : comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*. Paris : Zone.
- Cohen, N. S., & De Peuter, G. (2020). *New Media Unions: Organizing Digital Journalists*. New York : Routledge.
- Duffy, B. E., & Wissinger, E. (2017). Mythologies of creative work in the social media age: Fun, free, and “just being me”. *International Journal of Communication*, 11, 4652-4671.
- Durand, C. (2020). *Techno-féodalisme*. Paris : La Découverte.
- Durand, J. P. (2004). *La chaîne invisible. Travailler aujourd'hui : flux tendu et servitude volontaire*. Paris : Seuil.
- Englert, S., Woodcock, J. & Cant, C. (2020). Digital Workerism: Technology, Platforms, and the Circulation of Workers' Struggles. *TripleC: Communication, Capitalism & Critique*, 18(1), 132-145.
- Fischbach, F. (2015). *Le sens du social. Les puissances de la coopération*. Montréal : Lux.
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class*. New York : Basic books.
- Gillmor, D. (2018). Vers un nouveau modèle pour l'enseignement du journalisme. *Les Cahiers du journalisme*, vol. 2, n°2, 25-30.
- Gorz, A. (1980). *Adieux au prolétariat*. Paris : Galilée.
- Hall, S. (2008). *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Huws, U. (2010). Expression and expropriation: The dialectics of autonomy and control in creative labour. *Ephemera: Theory and Politics in Organization*, 10(3/4), 504-521.
- Jaffe, S. (2021). *Work Won't Love You Back. How Devotion to Our Jobs Keeps Us Exploited, Exhausted and Alone*. New York : Bold Type Books.
- Jarrige, F. (2015). Révolutions industrielles: histoire d'un mythe. *Revue Projet*, (6), 14-21.
- Lamoureux, S. (2021). Pour en finir avec les « régimes de terreur » dans les médias. *Ricochet*, 16 mars. Récupéré de <https://ricochet.media/fr/3547/pour-en-finir-avec-les-regimes-de-terreur-dans-les-medias>

- Lazzarato, M. (1996). Immaterial Labor. Dans P. Virno et M. Hardt (dir.), *Radical thought in Italy* (p. 133-146). Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Leonardi, D., Armano, E., & Murgia, A. (2020). Plateformes numériques et formes de résistance à la subjectivité précaire. *Les Mondes du Travail*, 24-25, 71-83.
- Melucci, A. (2016[1983]). Mouvements sociaux, mouvements postpolitiques. *Lien social et Politiques*, (75), 173–190.
- Sandoval, M. (2018). From passionate labour to compassionate work: cultural co-ops, do what you love and social change. *European Journal of Cultural Studies*, 21(2), 113-129.
- Sandoval, M. (2016). Fighting Precarity with co-operation? worker co-operatives in the cultural sector. *New Formations*, 88(88), 51-68.

## CONCEPTUALISER LE TRAVAIL CULTUREL COMME UN TERRAIN DE LUTTES : JOURNALISTES PIGISTES ET EXPLOITATION

Nicole S. Cohen

University of Toronto

Traduction<sup>1</sup> : Samuel Lamoureux – Université du Québec à Montréal

**Résumé :** *Cet article soutient que l'économie politique marxiste est un cadre théorique fondamental pour comprendre les conditions contemporaines du travail culturel. En m'appuyant sur les concepts fondamentaux de Karl Marx, la théorie du procès de travail et une étude de cas effectuée avec des pigistes, je soutiens que le débat classique sur l'autonomie et le contrôle du travail culturel ignore l'exploitation dans la relation entre le travail et le capital, un processus crucial façonnant le travail culturel. Pour démontrer les avantages de cette approche, j'analyse deux méthodes utilisées par les entreprises médiatiques pour extraire la plus-value des journalistes pigistes : l'exploitation du travail non payé et l'exploitation de la propriété intellectuelle par des politiques agressives de droits d'auteur. Je soutiens qu'un cadre marxiste peut révéler les dynamiques qui transforment les industries culturelles et les expériences des travailleurs et des travailleuses. Dans cette perspective, le travail culturel est conçu comme un terrain de luttes.*

**Mots clés :** *travail culturel ; Marx ; économie politique ; pigistes ; exploitation ; procès de travail ; droits d'auteur ; précarité.*

---

<sup>1</sup> Cet article est paru pour la première fois en 2012 dans la revue *Triple C* sous le nom suivant : Cultural Work as a Site of Struggle: Freelancers and Exploitation

## 1. Introduction : Marx disparu

Considéré jadis comme un angle mort des études en communication (Mosco et McKercher, 2006, p. 493), le travail culturel est devenu un sujet de recherche important alors que de plus en plus de chercheurs et des chercheuses, provenant d'un large éventail de perspectives, s'attardent au travail nécessaire à la production des médias, de la culture et de la communication<sup>2</sup>. Marx, toutefois, est largement laissé de côté par ces études. À première vue, les enquêtes de Marx sur les caractéristiques de la production industrielle du dix-neuvième siècle semblent dépassées pour comprendre le travail culturel de l'ère postfordiste. Dans *Le Capital* ([1867]1990), Marx décrit les conditions de travail dans l'usine : le salarié n'ayant rien à vendre sauf sa force de travail, celui-ci entre dans une relation « libre » d'exploitation avec un employeur qui

---

<sup>2</sup> Les définitions sont sujettes à de nombreux débats dans les recherches concernant le travail au sein des industries de la communication et de la culture. Dans cet article, par « travailleurs culturels » je fais référence aux personnes qui travaillent dans les industries culturelles ou dans les industries qui génèrent et font circuler des marchandises qui « influencent notre compréhension du monde » et « produisent du sens » (Hesmondhalgh, 2007, p. 3 et 12). Banks (2007, p. 2) définit les industries culturelles comme « celles impliquées dans la production de biens et de services « esthétiques » ou « symboliques », c'est-à-dire des marchandises dont la valeur fondamentale découle de leur fonction de transmission de sens sous forme d'images, de symboles, de signes et de sons ». J'utilise le terme culture pour parler des enjeux qui découlent de l'association de ce travail avec l'art et la créativité. Les secteurs considérés comme des industries culturelles varient énormément. Statistique Canada (2012), par exemple, y inclut une grande gamme de profession qui va des bibliothécaires et commissaires de musée jusqu'aux écrivains, artistes et techniciens du cinéma et de la radiodiffusion. Cette perspective, bien que très large, est utile car elle considère les caractéristiques de l'œuvre culturelle à travers une compréhension des spécificités des industries dans laquelle la performance est plus importante que le contenu de l'œuvre. Il y a quelque chose de distinctif dans les biens culturels et dans leur consommation qui peut expliquer pourquoi la production culturelle s'organise de manière particulière (Hesmondhalgh, 2007, p. 101; Miège, 1989; Garnham, 1997). Cela évite, par exemple, d'attribuer l'expérience des travailleurs et des travailleuses culturels à des traits de caractères personnels. Le terme « travail créatif », par exemple, attire l'attention sur des qualités spécifiques à une personne (Smith et McKinlay, 2009a, p. 3) tandis que je soutiens que l'organisation et la production culturelle ont un effet structurel sur les expériences des travailleurs et des travailleuses. Ainsi, l'expérience de travail des pigistes indépendants découle directement de la logique de l'industrie dans laquelle ils travaillent.

le met au travail. Sous le contrôle du capitaliste, le travailleur ou la travailleuse trime dur pendant une longue partie de la journée. Après avoir gagné plus que ce qui est nécessaire pour reproduire sa force de travail, il ou elle génère une plus-value, ou un profit, pour le capital. Dans le procédé, le travailleur ou la travailleuse rejoint la classe ouvrière : son travail concret devient abstrait car il est plongé dans la production standardisée de marchandises. Marx décrit donc un ouvrier ou une ouvrière subjugué et aliéné qui est interchangeable avec d'autres ouvriers ou ouvrières rendus anonymes par la production.

Or, maintenant que le travail s'est retiré de l'usine pour s'installer dans les studios, les bureaux ou les lieux de travail à domicile de l'économie créative, la contribution de Marx a soit été ignorée ou jugé dépassée. Dans plusieurs cas, les travailleurs et les travailleuses culturels sont considérés comme un genre unique de travailleurs et le travail culturel radicalement différent des autres types de travail puisqu'à l'abri de la relation antagoniste traditionnelle entre le travail et le capital (Caves, 2000; Florida, 2002; Deuze, 2007; Christopherson, 2009). Dans des cas plus radicaux, Marx est balayé du revers de la main puisque son analyse « réductrice » ne prendrait pas en compte la subjectivité ou l'agentivité des travailleurs et des travailleuses (Banks, 2007; Conor, 2010; Hesmondhalgh et Baker, 2011). La critique la plus récurrente concerne la théorie marxiste de l'aliénation qui décrit le travailleur ou la travailleuse comme étant séparé du contrôle de son procès de travail, des produits qu'il ou elle crée, des autres travailleurs et travailleuses et de son essence humaine (Marx, [1844]1978a). Mark Banks (2007, p. 11) par exemple critique une vision des travailleurs et des travailleuses culturels comme étant « condamné à servir de travail aliéné, prétendument

dépourvu d'une subjectivité active, celle-ci étant réprimée « d'en haut » par les gestionnaires et les patrons ». Le travail culturel est plutôt décrit comme l'antithèse de l'aliénation : un travail social et collaboratif qui accorde une autonomie relative dans le procès de travail et qui facilite l'expression de soi et les opportunités de s'engager dans une activité humaine totale. Les travailleurs et les travailleuses culturels se sentiraient très attachés au produit qu'ils créent, particulièrement quand ces produits portent leur nom comme dans le cas d'un roman ou d'un film. Il est donc difficile de réconcilier l'interprétation du travail de Marx comme une puissance étrangère, « non volontaire et forcée » (Marx [1844]1978a, p. 74), avec ces conceptions du travail culturel qui le considèrent comme hautement désirable et séduisant<sup>3</sup>.

Dans un argument que je détaille davantage dans une autre partie de ce texte, les théoriciens critiques argumentent que la spécificité des marchandises culturelles requiert d'accorder aux travailleurs et aux travailleuses une autonomie relative à l'étape de l'idéation-crédation du procès de travail (Ryan 1992; Banks 2010). Cette autonomie relative permet à certains travailleurs et travailleuses de la culture de bénéficier de plus de temps, d'autonomie et de ressources que les autres travailleurs et travailleuses, ce qui diminue les expériences d'aliénation (Hesmondhalgh, 2007, p. 70). Bien que l'autonomie relative soit toujours ténue et négociée, ce compromis a mené à certains arguments qui présentent le travail culturel comme un exemple potentiel de « bon travail » ou comme un travail qui permet de produire une « critique autonome

---

<sup>3</sup> Dans *Le Capital*, Marx décrit l'aliénation non pas comme une expérience subjective mais bien dans un sens objectif, c'est-à-dire une manière d'être sous un mode de production organisée autour de la propriété privée et du travail salarié. Pour Marx, les travailleurs et les travailleuses sont aliénés parce qu'ils et elles ne possèdent pas les moyens de production et doivent vendre leur force de travail pour survivre.

radicale » à l'intérieur des limites du capitalisme (Hesmondhalgh et Baker, 2011; Banks, 2010, p. 252). Les conditions contemporaines de la production culturelle, cependant, sapent cette autonomie relative. Les travailleurs et les travailleuses de la culture expérimentent le déclin de leurs conditions matérielles et une précarité croissante, définie comme « la combinaison entre des emplois intermittents, une incertitude radicale sur l'avenir et une insécurité financière et existentielle » (Ross 2009, p. 4; Brophy et de Peuter, 2007, p. 180). En effet, la précarité est devenue une caractéristique centrale du travail culturel. Bien donc qu'une variété d'approches interdisciplinaires soient nécessaires pour penser les complexités du travail culturel – qui peut être à la fois précaire et satisfaisant, risqué et profitable – la compréhension de Marx de la logique interne du travail abstrait fournit une compréhension fondamentale des forces structurelles qui forment et déforment le travail culturel.

En effet, les concepts fondamentaux<sup>4</sup> de Marx proposent des explications incontournables pour stimuler les recherches sur les transformations du travail et de la vie des travailleurs et des travailleuses. Dans ce qui suit, je soutiens qu'une approche dynamique ancrée dans l'économie politique marxiste peut aider à analyser les processus, les pratiques et les structures qui ont provoqué une précarisation croissante du travail culturel. En particulier, l'exploitation reste le processus clé dirigeant les transformations des industries culturelles et minant l'autonomie relative des

---

<sup>4</sup> D'autres aspects de la pensée de Marx sont utiles pour comprendre les caractéristiques du travail culturel, particulièrement ses écrits dans les *Grundrisse*, qui ont été repris par les marxistes autonomistes pour questionner les manières contemporaines dont le capital incorpore le *general intellect*, ainsi que les affects et les personnalités des travailleurs et des travailleuses dans le processus d'accumulation. Dans cet article, je mets toutefois l'accent sur les « vieux » concepts de Marx (Huws 2003, p. 135) qui ont reçu moins d'attention dans les études en communication et dans les études culturelles.

travailleurs et des travailleuses culturels. Pour démontrer ceci, je me base sur une étude de cas toujours en cours concernant les journalistes pigistes, un segment de plus en plus important de la force de travail des médias canadiens<sup>5</sup>. Comme les pigistes l'apprennent rapidement, se retirer de la relation salariale (ou se voir dénier une telle relation, ce qui devient la norme) ne signifie pas échapper à l'exploitation ou aux antagonistes entre le capital et le travail. Si le capital a historiquement augmenté la plus-value en allongeant la journée de travail ou en intensifiant la production (Marx [1867]1990, p. 645), les grandes entreprises qui comptent sur des pigistes ont développé des méthodes alternatives pour extraire la plus-value des travailleurs et des travailleuses. Pour les journalistes, ces méthodes comprennent une augmentation du temps de travail non payé et un régime agressif de droits d'auteur.

Une économie politique marxiste qui est orientée vers les processus, qui est historique et qui est attentive à l'agentivité et aux désirs d'autonomie des travailleurs et des travailleuses peut fournir un bon aperçu des conditions actuelles. En effet, les études du travail culturel peuvent bénéficier d'une approche matérialiste qui appréhende le travail dans ces industries comme étant en relation avec les dynamiques du capitalisme et donc qui positionne le travail culturel comme un terrain de luttes. Beaucoup acceptent les conditions précaires comme étant la nouvelle réalité à laquelle les travailleurs médiatiques doivent consentir et s'adapter, y compris l'industrie, l'État, les programmes de formation, les universitaires et les travailleurs et les travailleuses eux-

---

<sup>5</sup> Cette étude est basée sur un sondage qualitatif effectué auprès de 200 journalistes pigistes à travers le Canada et sur des entrevues avec des représentants et des représentantes d'organisations de journalistes pigistes. Sauf en cas d'indication contraire, toutes les citations de cet article ont été fournies par les journalistes qui ont anonymement participé à mon sondage.

mêmes (McRobbie, 2002; Deuze, 2007; Hesmondhalgh, 2007, p. 207). Une approche marxiste réfute ce statu quo pour dévoiler les processus dynamiques qui révèlent une compréhension plus profonde de la nature du travail culturel et de son évolution. Dans ce qui suit, je présente une approche marxiste du travail culturel et analyse les défis et les possibilités de considérer ce travail à travers le prisme de la théorie du procès de travail. J'introduis ensuite une étude de cas concernant des journalistes pigistes et j'examine les dynamiques d'exploitation du temps de travail non payé et des droits d'auteur. Je conclus avec une discussion sur comment le fait de conceptualiser le travail culturel comme un terrain de luttes révèle des possibilités d'émancipation.

## **2. Marx retrouvé : une économie politique du travail culturel**

Une économie politique marxiste du travail culturel s'intéresse aux dynamiques de la relation entre le capital et le travail, aux tensions et aux contradictions qui structurent cette relation, aux luttes pour le contrôle et l'exploitation et aux questions de pouvoir et de résistance. Cette approche découle de la compréhension que ces pratiques et ces processus sont situés dans un contexte historique particulier : la production capitaliste de marchandises, dans laquelle ceux qui ne possèdent pas les moyens de production doivent vendre leur force de travail pour gagner leur vie et donc s'engager dans une relation consensuelle d'exploitation de la plus-value. En ce sens, s'opposant à ceux qui accusent le marxisme de réductionnisme, David Harvey (1996, p. 49) soutient que Marx doit être compris comme un penseur dialectique attentif aux « processus, aux flux et aux relations » plutôt qu'un analyste des choses et des structures. Marx dévoile les processus qui constituent et qui soutiennent le capitalisme (*Ibid.*, p. 50) et rend compte du « développement des relations dynamiques entre les éléments se situant dans un

système capitaliste ». Ses concepts décrivent donc les relations dynamiques et les contradictions qui provoquent le changement et l'instabilité inhérents au processus d'accumulation du capital (Harvey, 1996, p. 54).

Une analyse du travail culturel s'inspirant de l'économie politique marxiste s'attarde par conséquent aux développements historiques des industries culturelles, qui n'ont pas émergé naturellement mais qui sont plutôt le résultat de nombreuses contestations sur la manière de produire la culture et sur l'organisation travail. Une approche historique et processuelle révèle que les caractéristiques prises pour acquises du travail culturel – sa nature volatile, précaire et à contrat – sont souvent le résultat des transformations des industries médiatiques et culturelles qui ont eu lieu parallèlement aux nouvelles dynamiques du capitalisme. Récemment, ces changements ont été la transition de la production fordiste de masse à un régime d'accumulation flexible<sup>6</sup> organisé autour de la production « à valeur ajoutée », des technologies de l'information et de la communication ainsi que de la dérégulation et la flexibilisation du marché du travail (Moody, 1997; Albo, 2010). Dans ce contexte, les industries culturelles ont subi des changements significatifs qui affectent l'expérience des travailleurs et des travailleuses (ILO, 2000; Gough-Yates, 2003; Hesmondhalgh, 2007; Deuze et Fortunati, 2011). Par exemple, il est maintenant largement accepté que les travailleurs et les travailleuses des

---

<sup>6</sup> Harvey (1990, 147) utilise le terme accumulation flexible pour décrire le régime d'accumulation qui a suivi le passage progressif du fordisme au début des années 1970, caractérisé par des marchés du travail flexibles, des processus de travail et des nouveaux types de consommation, ainsi que par l'émergence de nouvelles technologies et de services financiers. Vosko (2010, 89) soutient que ce concept est préférable à des termes comme le post-fordisme puisqu'il met l'accent sur les « continuités dans le changement », ou « les continuations des aspects du système de production de masse associée au fordisme parallèlement à l'expansion des nouvelles technologies productive et une plus grande spécialisation » (Vosko 2000, 27).

industries culturelles doivent avoir « plusieurs cordes à leur arc » ou encore se développer une « carrière portfolio » ce qui indique que ceux-ci doivent collaborer dans divers projets pour de multiples employeurs, le tout simultanément (Leadbeater et Oakley, 2005; Hartley 2005). Toutefois, la nature « à projet » des carrières est souvent décrite comme une caractéristique inhérente aux travailleurs et aux travailleuses culturelles eux-mêmes et beaucoup moins souvent comme une stratégie pour s'adapter au travail devenu intermittent et précaire – une vision décidément moins séduisante, mais qui a l'avantage de lier les mutations du travail avec les dynamiques politico-économiques plus larges. Le rôle du capitalisme dans les transformations du travail culturel et les relations de pouvoir qui en résultent est souvent ignoré par les recherches sur le travail culturel. Situer le travail culturel au sein de la relation capitaliste de production réaffirme une approche matérialiste de l'étude des médias, de la culture et de la communication.

Marx est souvent négligé dans les études sur le travail culturel parce qu'il ne se saurait pas intéressé à la subjectivité des travailleurs et des travailleuses, une composante clé du travail culturel qui « consiste avant tout à communiquer du sens et souvent de l'identification et du plaisir » (McGuigan 2010, 326). En effet, la subjectivité est une caractéristique clé de tous les types de travail, particulièrement à l'ère où le capitalisme contemporain requiert l'incorporation de la subjectivité des travailleurs et des travailleuses dans la production (Dyer-Witheford et de Peuter, 2009, p. 4). La subjectivité est en effet importante pour considérer les limites des capacités du capital à contenir la résistance des travailleurs et des travailleuses culturels et pour analyser comment et pourquoi les travailleurs et les travailleuses culturels choisissent de se

mobiliser collectivement et de certaines façons (de Peuter, 2011; N. Cohen, 2011). Toutefois, comme l'écrit Harvey (2006, p. 113), il est difficile de comprendre les expériences actuelles du travail culturel prioritairement à travers les expériences subjectives du travail des travailleurs et des travailleuses. Il est d'abord essentiel de comprendre les conditions objectives de ce travail, ou « ce à quoi les travailleurs et les travailleuses sont obligés de faire face et de se défendre; aux forces manifestes auxquelles ils doivent se confronter et qui leur nuisent à chaque instant<sup>7</sup> ».

Cette approche s'inspire de l'affirmation de Marx ([1852]1978b, p. 595) selon laquelle les humains « font leur propre histoire, mais ils ne la font pas de leur propre mouvement, ni dans des conditions choisies par eux seuls, mais bien dans les conditions qu'ils trouvent directement et qui leur sont données et transmises ». Bien sûr le travail culturel a le potentiel d'être enrichissant et de fournir un sentiment d'autonomie créative. Les chiffres concernant l'augmentation du nombre de travailleurs et de travailleuses culturels, l'expansion des programmes d'éducation et de formation et la concurrence féroce pour ce travail qui est généralement précaire et peu payé, ou pas payé du tout, le prouvent (Hill et Capriotti, 2009; Perlin, 2011; Lacey, 2011). Mais comprendre pourquoi un travail est vécu d'une certaine manière requiert d'élargir l'horizon d'analyse des expériences individuelles pour considérer les travailleurs et les travailleuses culturels comme faisant partie d'une classe sociale qui lutte pour les conditions de la marchandisation de sa force de travail. L'approche marxiste décrit les travailleurs et les travailleuses comme des sujets actifs engagés dans un processus de

---

<sup>7</sup> « what it is that workers are being forced to cope with and to defend against; to come to terms with the manifest forces that impinge upon them at every turn ».

production dynamique avec des relations de pouvoir contestées, et pas simplement comme des « travailleurs brutalisés et exploités » (Conor, 2010, p. 31).

Pour maintenir une connexion avec la totalité sociale plus large et les conditions de travail sous le capitalisme, l'économie politique marxiste évite de distinguer les travailleurs et les travailleuses culturels comme étant un tout homogène. Mike Wayne (2003), par exemple, s'inspire de la conception relationnelle de Marx des connexions entre tous les travailleurs et les travailleuses sous le capitalisme, une connexion conçue comme relevant des classes sociales considérées comme des relations sociales. Wayne (2003, p. 7) comprend les « conditions sociales larges du travail créatif et intellectuel comme une relation collective occupant une position contradictoire entre le capital et la classe ouvrière traditionnelle ». Celui-ci s'inspire de la théorisation d'Erik Olin Wright's (1978, p. 192) de la classe des intellectuels – définie comme « une catégorie de personnes [...] dont l'activité principale est d'élaborer et de diffuser des idées » - dans les sociétés capitalistes avancées. Wright (p. 106, p. 204) explique que parce que les travailleurs et les travailleuses intellectuels ne contrôlent pas le travail des autres sans maintenir « un vrai contrôle sur une grande partie de leur propre procès de travail », ces travailleurs et travailleuses « occupent généralement une position de classe contradictoire située entre la classe ouvrière et la petite bourgeoisie au niveau économique et entre la classe ouvrière et la bourgeoisie au niveau idéologique ». Les travailleurs et les travailleuses culturels occupent donc une position de classe contradictoire parce qu'ils sont intégrés au capitalisme, mais différenciés de la classe ouvrière par leurs « privilèges culturels, leur indépendance relative au travail et (généralement) leur niveau de rémunération », mais ils ne sont pas des capitalistes

parce que leur « statut de travail affirme qu'ils sont soumis à des processus similaires d'exploitation et de prolétarianisation que la classe ouvrière se situant sous eux » (Wayne 2003, p. 23). Comme je le démontrerai, le statut de travail des travailleurs et des travailleuses culturels se repositionne toutefois rapidement.

Bien qu'ils existent des différences importantes entre les travailleurs et les travailleuses, ces différences ne sont pas absolues. Les travailleurs et les travailleuses de secteurs et d'occupations variées doivent plutôt être compris comme des éléments différents d'une classe sociale et économique qui doivent vendre leur force de travail pour survivre (Wayne, 2003; Smith et McKinlay, 2009a). Si le capital cherche à établir une hiérarchie entre le travail intellectuel et le travail manuel, Marx met l'accent sur le processus « par lequel le capital développe une capacité de travail socialement unifiée dans laquelle les rôles particuliers ne représentent qu'une partie du travail total », alors que tout travail sous le capitalisme est soumis à une exploitation générale (Wayne, 2003, p. 15). Cette compréhension du travail culturel souligne l'importance de l'antagonisme entre le travail et le capital et de la lutte de classe, et elle peut donc rendre compte des transformations de la forme des médias, des technologies et des modèles d'affaires. La volonté immanente du capital d'augmenter la plus-value en diminuant le coût du travail (Marx [1867]1990, p. 437) se heurte au désir des travailleurs et des travailleuses de réaliser un travail qui a du sens, d'être payé décemment pour leur force de travail et de pouvoir subvenir à leurs besoins.

Une conception marxiste des classes évite de mettre à part les travailleurs et les travailleuses culturels et de les considérer comme des types de travailleurs

exceptionnels. Celle-ci récuse la tendance à comprendre les actions des travailleurs et des travailleuses culturels comme motivées par un tempérament artistique, une personnalité unique et un « désir de créer » insatiable, établissant plutôt des liens avec le contexte politico-économique dans lequel ils travaillent (Caves, 2000, p. 3; Christopherson, 2009, p. 74). La nature de l'économie de marché, les cadres réglementaires, les politiques de l'État et des employeurs, l'organisation de l'industrie, les salaires et l'accès à la protection d'un syndicat, par exemple, influencent tous les actions et l'expérience des travailleurs et des travailleuses. Pour une compréhension complète du travail culturel, les recherches devraient intégrer une analyse des « caractéristiques durables » du travail culturel, comme le risque et l'incertitude, avec des analyses historiques du contexte politico-économique déterminant ces dynamiques (Christopherson, 2009; Hesmondhalgh, 2007; Miège, 1989).

La clé de cette analyse est le concept d'exploitation de Marx, qui se produit lorsqu'un groupe (les travailleurs et les travailleuses) produit un surplus qui est contrôlé par un autre groupe (les capitalistes) (Himmelwit, 1983a, p. 157). Sous le capitalisme, l'exploitation se produit par l'extraction de la plus-value, que Marx considérait comme résultant de la division de la journée de travail en deux parties : durant la première partie, les travailleurs et les travailleuses dépensent du temps de travail socialement nécessaire pour produire leur salaire; dans la deuxième, les travailleurs et les travailleuses dépensent du temps de travail excédentaire (du surtravail) qui produit du profit pour le capitaliste (1983b, p. 474). C'est ce processus d'exploitation de la plus-value qui entraîne l'accumulation du capital et les conflits de classe. Comme l'écrit Susan Himmelwit (*Ibid.*) : « l'histoire de la production capitaliste peut être vue comme

l'histoire de la lutte pour l'augmentation du capital, et à l'inverse les tentatives de la classe ouvrière pour résister à l'augmentation du taux de la plus-value ».

L'exploitation est un concept dynamique. Il lie antagonisme et résistance : ceux qui exploitent les travailleurs et les travailleuses sont aussi dépendants de ces derniers pour réaliser une plus-value, ce qui donne aux travailleurs et aux travailleuses un pouvoir, une « capacité inhérente de résister » (Wright, 1997, p. 35). Le processus d'exploitation inclut aussi l'agentivité du travailleur ou de la travailleuse, la résistance et un désir pour des formes de travail autonomes. Le marxisme autonomiste, qui théorise le capital comme toujours confronté et réactif aux résistances des travailleurs et des travailleuses, fournit un cadre pour cette approche (Clever, 2000). Selon cette conception, la production culturelle capitaliste n'est pas un processus de domination vertical, mais bien un processus dynamique et constitutif, réagissant à l'agentivité des travailleurs et des travailleuses et, bien souvent, à leur lutte. Toutefois, comme le démontre Marx dans *Le Capital*, « le capitalisme est caractérisé par des fétichismes qui voilent, autant pour le capitaliste que le travailleur ou la travailleuse, l'origine de la plus-value dans l'exploitation » (Harvey, 2006, p. 113). La relation entre le capital et le travail dans le travail culturel peut être voilée par une multitude de raisons, incluant le fait que choisir de poursuivre un travail culturel peut fournir de l'empowerment malgré les risques, qu'une idéologie d'entreprise s'empare de plus en plus de ce type de travail, et que le travail culturel est basé sur des relations personnelles qui peuvent masquer les relations économiques (Lorey, 2009; Neff, Wissinger et Zukin, 2005; Ekinsmyth, 2002). Les relations d'exploitation peuvent être tellement voilées qu'il semble souvent que le travail culturel ne soit pas vraiment du travail, ce qui donne naissance au discours du

« travail de la passion » qui sabote les discussions sur les relations de pouvoir (Beck, 2003, p. 3). Un retour à Marx révèle les antagonismes et les relations sociales du capitalisme qui imprègnent le travail culturel. Traditionnellement, la théorie du procès de travail a été au cœur des études marxistes du travail. Dans la prochaine section, je discute donc de la pertinence de la théorie du procès de travail pour l'étude du travail culturel.

### **3. La théorie du procès de travail et le travail culturel**

En tant que champ de recherche, la théorie du procès de travail est issue de la critique d'Harry Braverman ([1974]1998) de l'organisation du travail sous le capitalisme et de ses effets néfastes sur les compétences et les habiletés des travailleurs et des travailleuses. S'inspirant de Marx, Braverman voulait comprendre les contradictions du travail moderne, qui exige plus de formations et de compétences, mais qui produit également plus d'insatisfaction. Braverman décrit comment le procès de travail est subsumé et façonné par les processus d'accumulation du capital : le travail est continuellement ramené sous le contrôle des capitalistes afin d'extraire la plus-value des travailleurs et des travailleuses et le procès de travail est rationalisé, d'abord dans l'usine puis dans les bureaux, transformant le travail d'une activité qui crée quelque chose d'utile en un processus explicitement conçu pour accroître le capital. Les dynamiques structurelles de concurrence et d'accumulation poussent les capitalistes à constamment révolutionner les processus de production pour accroître la productivité et diminuer le coût du travail. Cela impose aux capitalistes d'obtenir le contrôle sur le procès de travail. Comme Marx ([1867]1990, p. 436-437) l'écrit, « le capital possède une pulsion immanente et une tendance constante à l'augmentation de la productivité

du travail, dans le but de baisser le coût de production des marchandises et ainsi, le coût du travail lui-même ». Ce processus est réalisé par l'introduction de nouvelles technologies et par l'application des principes de l'organisation scientifique du travail, cette dernière divisant le travail en ses éléments constituants, déqualifiant les travailleurs et les travailleuses, séparant la conception de l'exécution et amenant le travail sous le contrôle des gestionnaires (Braverman [1974]1998, p. 49 et 118).

Braverman soutient que le capitalisme tend à réduire la majorité des travailleurs et des travailleuses en un groupe homogène d'ouvriers interchangeable qui ne nécessite pratiquement pas de formations spécialisées. Dans certains cas, sa vision du travail dégradé a été transposée à l'ère numérique. Prenons, par exemple, le marché de plus en plus grand du travail numérique à la pièce, ou le travail intellectuel comme la recherche, la traduction ou le design est parcellisé en petites tâches et externalisé à des personnes travaillant à distance pour des salaires ridiculement bas sur des sites web comme Mechanical Turk, ODesk, et Microtask. Cependant, la théorie du procès de travail a aussi ses limites dans le contexte du travail culturel, particulièrement concernant les aspects créatifs de ce travail. D'une part, la théorie du procès de travail s'est surtout concentrée sur les lieux de travail où les travailleurs et les travailleuses se situaient dans une relation salariale traditionnelle, tandis que le travail culturel se situe surtout à l'extérieur de ces structures. De plus, les travailleurs et les travailleuses culturels semblent n'avoir besoin d'aucune coercition pour s'investir corps et âme dans leur travail ou pour travailler de longues heures pour un faible revenu (Ursell, 2000; McRobbie, 2002). Finalement, l'argument qui stipule que les travailleurs et les

travailleuses culturels ont obtenu une autonomie relative au point de production semble remettre en question la pertinence de la théorie du procès de travail.

Michael Chanan (1976 ; 1983) et Bill Ryan (1992) tracent en ce sens une lignée partant de l'art et des pratiques artistiques jusqu'au travail dans les industries culturelles commercialisées, s'inspirant de Marx pour esquisser une conception du travail esthétique – une forme de travail dans laquelle, contrairement aux autres types de productions marchandes, il est difficile de complètement séparer l'auteur de son œuvre. Au fur et à mesure que les pratiques artistiques sont soumises à la logique de la production capitaliste de marchandises, la contradiction « capital-art » émerge, définie comme une source de conflit inhérente à la transformation de la culture en capital (Ryan 1992, 34). Historiquement, pour que les marchandises culturelles aient des valeurs d'usage, ces marchandises doivent conserver une trace de la personne qui les a créés, surtout dans des cas de travail spécifique ou personnalisé où le nom du créateur est rattaché à son œuvre (Smith and McKinlay 2009a, 12; Ryan 1992, 136). Comme l'écrit Ryan (45), « chaque livre doit avoir un auteur, chaque partition un compositeur, chaque film un réalisateur, un directeur [...] contrairement aux conserves de pêches ou aux séries de voitures [...] où les producteurs directs de ces marchandises sont complètement inconnus de leurs acheteurs. Les artistes doivent donc être engagés en tant que main-d'œuvre nommée et concrète ». Même les producteurs culturels qui ne sont pas des « stars » – ce petit groupe pour qui la reconnaissance du nom équivaut à une large rémunération (Hesmondhalgh, 2007, 199) – sont valorisés pour leur « talent expressif identifiable et inséparable de leur personne » (Ryan, 1992, p. 44).

Ce besoin de travail concret limite la mesure dans laquelle le processus de création d'idées du travail culturel peut être parcellisé et divisé en ses éléments constitutifs. Les industries culturelles tendent donc à attribuer une autonomie relative aux travailleurs et aux travailleuses au point de création (la création des idées et des symboles) tout en renforçant leur contrôle sur la reproduction, la distribution et la circulation des marchandises culturelles (Chanon, 1979; Miège, 1989; Ryan, 1992; Hesmondhalgh, 2007). Comme Chanon (1983, p. 318) l'écrit, « le contenu des formes culturelles ne peut, en dernière instance, être mécanisé ». Les travailleurs et les travailleuses qui créent les contenus originaux ne peuvent être remplacés par des machines ou par d'autres personnes sans altérer le contenu<sup>8</sup>. Cela complique le processus de production des capitalistes. Habituellement, l'impulsion du capital a diminué les coûts de production requiert que le travail concret – les compétences spécifiques et les tâches performées par un travailleur ou une travailleuse particulier – soit réduit et parcellisé de manière à ce que la personne effectuant le travail n'ait aucune importance. Idéalement, les travailleurs et les travailleuses individuels sont transformés en travail abstrait : des intrants interchangeables pour la production, leur contribution particulière étant voilée et figée par la forme marchande. L'impulsion du capital est donc de séparer la conception de l'exécution et de réduire le savoir spécialisé et les compétences hétérogènes en travail simple (Braverman [1974]1998 ; Harvey 2006, p. 57).

---

<sup>8</sup> Cet argument est démontré le mieux par la nature incarnée du travail artistique de performance. Comme l'écrivent William Baumol et William Bowen (1966, 164), les changements dans l'entraînement ou les spécificités d'un interprète affectent la nature du service qu'il fournit. Contrairement aux travailleurs et aux travailleuses du secteur manufacturier, les « interprètes ne sont pas des intermédiaires entre de la matière brute et une marchandise – leurs activités sont elles-mêmes des biens de consommation ». Par conséquent, le travailleur ou la travailleuse des arts ne peut pas être séparé de son travail d'interprétation.

La reconnaissance de la tendance structurelle qui garantit une autonomie relative aux travailleurs et aux travailleuses culturels au point de production a servi à éjecter l'analyse du procès de travail des études du travail culturel (les exceptions notables étant Murphy 1991; Im 1997 ; Ursell, 2000 ; Smith et McKinlay, 2009a). S'il est vrai que les travailleurs et les travailleuses culturels ont le contrôle du processus et des produits de leur travail, et bien il semble que la théorie du procès de travail et son héritage marxiste ne sont plus pertinents. Beaucoup de travailleurs et de travailleuses culturels sont tellement motivés qu'ils se « mettent eux-mêmes » au travail, travaillant des heures excessivement longues pour un petit salaire et embrassant les risques et l'incertitude pour poursuivre une carrière dans le monde de la culture (McRobbie, 2002, p. 101 ; Ursell, p. 2000). Dans cette perspective, les gestionnaires ne doivent pas motiver les travailleurs et les travailleuses culturels à augmenter leur productivité : ces derniers sont plutôt considérés comme auto-exploités. Mais relever l'auto-exploitation, quoiqu'important pour découvrir les multiples façons dont le pouvoir opère, peut masquer les vraies relations d'exploitation et laisser le capital hors de l'analyse.

Sheila Cohen (1987) soutient au contraire que la théorie du procès de travail ne peut pas être esquivée si facilement. Celle-ci argumente que le débat sur la théorie du procès de travail post-Braverman s'est trop concentré sur les questions de contrôle, négligeant ainsi les processus d'exploitation qui sont au cœur du procès de travail capitaliste. Ce n'est pas le contrôle qui « constitue la dynamique principale à l'œuvre dans le procès de travail capitaliste », mais bien l'exploitation, la propriété des moyens de production et les classes sociales (*Ibid.*, p. 35 et p. 66). Cohen recadre l'attention de la théorie du

procès de travail vers la valorisation et l'exploitation, qui sont le moteur de l'accumulation et de la production capitaliste qui est fondamentalement structurée autour de l'extraction de la plus-value des travailleurs et des travailleuses. Le procès de travail n'est pas politique en raison « d'une lutte de pouvoir continue envers la domination des gestionnaires », mais parce qu'il est « le site de la dynamique centrale d'exploitation et de création de la plus-value » (p. 39). Cela veut dire que le contrôle de la production peut être cédé s'il ne constitue pas un obstacle à l'exploitation. En effet, le travail est constamment réorganisé pour accommoder les objectifs globaux de la valorisation capitaliste (Braverman, [1974]1998), et céder le contrôle du procès de travail à certains travailleurs ou travailleuses correspond exactement à certains besoins du processus d'accumulation. Cela peut aller des stratégies d'autonomisation (*empowerment*) dans l'usine (Moody, 1997) jusqu'aux environnements « amusant » des bureaux permissifs des nouvelles firmes médiatiques conçus pour capter la créativité des travailleurs et des travailleuses et leur potentiel affectif; leurs « pensées et impulsions les plus libres » étant stimulées pour la productivité (Ross, 2003, p. 19; Dyer-Witheford et de Peuter, 2009). À certains égards, ce relâchement du contrôle découle des vieilles stratégies pour allonger la journée de travail. Examinant les bureaux ludiques équipés à la dernière mode des nouveaux médias, Andrew Ross (2001, p. 78) écrit avec raison : mais qui voudrait rentrer chez lui un jour ?

Cependant des tentatives radicales pour rationaliser la production sont évidentes dans des formes de travail culturel qui semblaient auparavant imperméables à l'organisation scientifique de la production. Prenons par exemple Alloy Entertainment, une entreprise qui produit des projets de livre pour des éditeurs, diffusant plus de trente livres par

année destinés aux jeunes adolescentes. Ce qui est si particulier à propos de cette « usine de livres » (Semuels, 2008), ce ne sont pas les histoires génériques ou les intrigues clichées sur lesquelles Alloy s'appuie pour cibler le marché de masse, mais bien davantage la façon dont le travail est organisé pour la production de chaque livre : les idées sont lancées lors d'une réunion, l'éditeur compose une histoire et un écrivain est embauché à contrat pour écrire un chapitre. L'écrivain travaille en étroite collaboration avec les éditeurs pour développer l'intrigue et produire les chapitres subséquents. Alloy propose les chapitres, le synopsis du livre et une image de couverture aux imprimeurs, en conservant tous les droits de propriété intellectuelle. Souvent des pseudonymes appartenant à l'entreprise sont utilisés au lieu des vrais noms des écrivains, et certains noms représentent même une équipe d'écrivains fantômes (Mead, 2009). Cet exemple représente un cas extrême de rationalisation de la production littéraire, mais il offre un exemple de la façon dont le capital trouve toujours des moyens de contourner le besoin d'accorder une autonomie relative aux créateurs et aux créatrices, si cela est nécessaire pour une production profitable. Sous le modèle d'Alloy, l'auteur du livre n'a aucune importance. Les auteurs, autrefois assurés de voir leur nom sur leur œuvre, sont interchangeables et souvent non crédités pour leur travail.

L'analyse du procès de travail qui s'inspire des concepts dynamiques de Marx reste donc une méthode pertinente pour la recherche sur le travail culturel, elle procure une base théorique pour une enquête du travail culturel dans ses formes spécifiques et variées. La théorie du procès de travail se concentre sur les processus d'accumulation du capital et ouvre une voie d'enquête critique : si la production capitaliste a pénétré considérablement les industries culturelles et si l'exploitation est fondamentale au

procès de travail capitaliste, alors comment cette dynamique se manifeste-t-elle dans le travail culturel? Si les travailleurs et les travailleuses culturels ont acquis une autonomie relative au point de la création d'idées, comment le capital réagit-il ? Dans la plupart des cas, les entreprises renforcent leur contrôle sur les travailleurs et les travailleuses qui n'ont pas besoin d'une autonomie relative dans la production, créant des divisions dans le statut, la qualité du travail et les conditions matérielles entre les travailleurs et les travailleuses des industries culturelles. Cependant, parallèlement aux changements technologiques, l'autonomie relative des travailleurs et des travailleuses culturels est de plus en plus remise en question. C'est particulièrement le cas des journalistes qui effectuent du travail à la pige afin de revendiquer une certaine autonomie sur leur travail. Mon étude de cas de ces pigistes révèle ces tensions.

#### **4. Étude de cas : les journalistes pigistes**

À première vue, les journalistes pigistes semblent à l'abri du procès de travail capitaliste. Légalement désignés comme des entrepreneurs indépendants, les pigistes travaillent pour plusieurs clients dans le but de produire des articles à la pièce; ceux-ci sont aussi parfois engagés pour des projets à court terme. Ils écrivent pour des magazines, des journaux, des livres et produisent du contenu pour des entreprises, des gouvernements et des organismes non gouvernementaux<sup>9</sup>. Les relations entre le capital et le travail qui déterminent la production culturelle indépendante sont souvent voilées : parce que les pigistes ne sont pas impliqués dans une relation salariale et ne sont pas

---

<sup>9</sup> Les pigistes que j'ai étudiés sont principalement des journalistes indépendants qui écrivent pour des journaux, des magazines et des médias en ligne. Par contre, considérant qu'il est difficile de gagner sa vie uniquement grâce au journalisme indépendant, plusieurs pigistes ont élargi les types de travail qu'ils effectuent pour inclure un vaste répertoire d'industries ou de formats.

rémunérés en salaire, on pourrait croire qu'ils vendent simplement une pièce finie de travail, ou « un travail objectivé dans un produit » (Marx, [1867]1990, p. 692), et non le temps de travail nécessaire pour produire cette pièce. Toutefois, Marx soutient que le salaire à la pièce est une forme de salaire relié au temps de travail et que l'existence de cette forme de paiement « n'altère en rien sa nature véritable », qui est « la relation générale entre le capital et le travail salarié » (p. 693 et p. 696). Le travail culturel à la pige a comme fondement des relations d'exploitation.

Historiquement, le travail à la pièce a été une méthode pour diminuer les salaires et allonger la journée de travail (698). Pour les travailleurs et les travailleuses culturels, toutefois, la pige procure une fuite de la relation salariale et un moyen d'obtenir un certain contrôle sur le ou le quand de leur travail, sur le contenu de leur travail et sur avec qui et comment il est réalisé. Mais même s'ils écrivent pour des industries médiatiques rentables (Winseck, 2010), les revenus des journalistes pigistes canadiens stagnent depuis plus trois décennies, atteignant environ 24 000 \$ par année avant impôts (PWAC, 2006)<sup>10</sup>. Dans un sondage que j'ai réalisé auprès de 200 pigistes à travers le Canada, 45 pour cent des répondants ont déclaré avoir gagné moins de 20 000\$ par année (avant impôts) grâce à leurs piges en 2009, et 71 pour cent de ces journalistes indiquaient que la pige était leur travail principal.

---

<sup>10</sup> L'Association des écrivains professionnels du Canada a sondé 858 écrivains indépendants, dont la plupart sont des écrivains à temps plein, ce qui signifie que l'écriture est leur seule source de revenus (PWAC 2006).

Si le travail à la pige est parfois présenté comme la liberté ultime pour les travailleurs et les travailleuses (Pink, 2001), il est aussi un arrangement idéal pour le capital. Libérées du fardeau de l'emploi, allégées des coûts de formation, des frais généraux, des avantages sociaux et du temps improductif, les entreprises peuvent embaucher quelqu'un pour un projet à court terme ou acquérir des œuvres achevées : un article, une recherche, un design, etc. Les risques et les coûts de production sont relégués aux travailleurs et aux travailleuses, qui, motivés par leur recherche incessante de travail et par la concurrence féroce, triment dur pour réaliser leurs meilleures œuvres, offrant au capital un vaste choix de travailleurs et de travailleuses qualifiés qui négocient à la baisse le coût de leur force de travail. Cet arrangement offre une autonomie relative dans la production créative tout en incitant les entreprises à développer des méthodes alternatives d'extraction de la plus-value. Pour les éditeurs, l'exploitation est facilitée par la précarisation du travail médiatique, qui en augmentant la concurrence pour le travail, rend les travailleurs et les travailleuses plus fragiles et diminue les salaires.

Les observations de Marx ([1867]1990, p. 697) sur le salaire à la pièce mettent en évidence les contradictions du travail à la pige : la portée plus large que donne le salaire à la pièce à l'individualité tend à développer à la fois cette individualité et avec elle le sentiment de liberté, d'indépendance et de maîtrise de soi du travailleur et de la travailleuse, ainsi que la concurrence des travailleurs et des travailleuses les uns avec les autres. Le salaire à la pièce a donc tendance, tout en élevant les salaires des individus au-dessus de la moyenne, à abaisser lui-même cette moyenne.

Cela démontre la nature dialectique de la relation entre le capital et le travail : les travailleurs et les travailleuses tentent constamment de résister à l'exploitation et le capital se réorganise constamment pour faire face à cette résistance. Comme Harvey (2006, p. 116) l'écrit, « si la valeur productive du travail peut être mieux assurée par un niveau raisonnable d'autonomie, et bien qu'il en soit ainsi ». Le capital est vraisemblablement indifférent à la manière dont la valeur productive du travail est préservée et assurée. De plus en plus, le capital s'assure de la valeur productive du travail en exploitant le temps de travail non payé des pigistes et les droits d'auteurs de leurs œuvres. J'examine chacun de ces exemples dans la prochaine partie.

### **5. La précarisation du travail et l'exploitation du temps de travail non payé**

Travailler comme pigiste a traditionnellement fourni aux journalistes un moyen d'éviter les restrictions de la relation salariale et les limites de la production routinière de nouvelles pour poursuivre des formes d'écriture plus créatives et expérimentales. Toutefois, ce qui était auparavant une stratégie employée par une petite partie de la profession journalistique qui pouvait faire valoir un monopole sur leurs compétences pour construire des carrières indépendantes est devenu le cœur du modèle d'affaires des médias et de leur force de travail précarisée. À mesure que les entreprises externalisent le risque et les coûts du travail sur le dos des travailleurs et des travailleuses, l'autonomie dont les pigistes ont bénéficié, même face à de maigres salaires, est définitivement minée.

La précarisation des formes du travail est maintenant bien documentée (Vosko, 2006; Standing 2011). Conformément aux transformations néolibérales des économies

capitalistes et à la restructuration du travail et de l'emploi depuis les années 1970 (Vosko, 2000; Albo, 2010), les industries culturelles sont passées de la production basée sur l'emploi à temps plein à des formes de travail plus précaires : à temps partiel, temporaire, occasionnel, contractuel et indépendant (Murdock, 2003; Nies et Pedersini, 2003; Walters *et al.*, 2006; Smith et McKinlay, 2009b). Typiquement, ce type de travail a un petit salaire, pas d'avantages ni de sécurité sociale, un accès très limité à de la représentation syndicale et de longues heures de travail. Le travail culturel s'est donc précarisé, transformé d'un « marché du travail interne et réglementé » à une multitude de réseaux d'individus fournissant des services spécialisés à la demande (Smith et McKinlay, 2009b, p. 29; Hill et Capriotti, 2009). Ces changements sont liés aux stratégies des grandes entreprises comme la concentration, la convergence et l'externalisation, l'érosion du pouvoir des syndicats et la diffusion et l'acceptation des formes d'emplois précaires. Ils ont également été rendus possibles par une restructuration mondiale de la division du travail où les technologies de l'information et de la communication sont utilisées pour établir des chaînes d'accumulation flexible à travers le monde, des chaînes qui commencent par l'externalisation des éléments du processus de production vers les régions les moins bien payées du monde pour finir avec le travail réalisé dans les foyers des travailleurs du savoir, de l'information et de la culture dans les États capitalistes occidentaux (Huws, 2007). Bien que les industries culturelles aient une certaine histoire de formes de travail atypiques<sup>11</sup>, accepter un emploi à la pige, à contrat ou temporaire n'est plus un choix alors que les entreprises délaissent leurs mains-d'œuvre et inondent le marché du travail de pigistes (Nies et

---

<sup>11</sup> En effet, les industries culturelles ont souvent servi de modèles aux autres industries pour l'introduction du travail flexible ou basé sur des projets (Ross, 2009, p. 18-19; McRobbie, 2004).

Pedersini, 2003; PWAC, 2006; Walters *et al.*, 2006; McKercher, 2009). Plutôt que d'employer continuellement des gens, les industries culturelles entretiennent des minces affiliations avec des réseaux de travailleurs et de travailleuses culturels, ceux-ci développant constamment des idées que les entreprises peuvent choisir et s'approprier.

« L'armée de réserve » des travailleurs et des travailleuses culturels (Murdock, 2003, p. 22) absorbe donc le risque financier des entreprises culturelles qui est transféré aux individus. Parce que l'étape créative de la production ne peut être complètement rationalisée, les entreprises échangent une autonomie relative contre la possibilité d'extraire plus de valeur à travers l'imposition de statut à contrat ou à la pigne, protégeant ainsi le capital du risque, diminuant les coûts du travail et intensifiant la concurrence pour le travail (Ryan, 1992, p. 48; Hesmondhalgh, 2007; Smith et McKinlay, 2009b, p. 40). Le travail basé sur les projets, les contrats à court terme et les accords à la pigne démontrent les contradictions du travail culturel : ces relations accordent aux travailleurs et aux travailleurs l'autonomie relative et la flexibilité requises pour accomplir leur travail créatif, tout en exonérant les entreprises de payer un salaire et les avantages sociaux associés à un emploi stable. Les avantages de l'autonomie sont donc souvent sapés par la précarité. Cet arrangement, bien qu'il s'enracine dans des dynamiques politico-économiques, a perpétué la notion qu'un travailleur ou qu'une travailleuse culturel doit accepter et s'adapter au travail intermittent, aux petits salaires et à la précarité, entretenant la vision romantique qu'il faut souffrir pour faire valoir son art dans les industries culturelles du capitalisme industriel (Menger, 1999; Ross, 2000).

En tant que travailleurs et travailleuses à la pièce, les pigistes sont habituellement payés par mot ou par article (ou comme le dit la mauvaise blague, ce travail est « peut-être<sup>12</sup> » payé<sup>13</sup>). En achetant la version finale des articles des pigistes, les éditeurs ne paient pas pour le temps passé à développer ou chercher des idées, à proposer des histoires, à réaliser des entrevues, ou pour le temps passé à éditer ou réécrire le texte. Cette forme arbitraire de rémunération qui varie selon les mots, très populaire parmi les journaux ou les magazines, voilent une grande partie du travail nécessaire à l'écriture de ces mots. Comme l'explique un journaliste pigiste : « La paye ne reflète pas vraiment le travail que tu mets dans un article. On s'attend à ce que tu arrives avec des idées, de la recherche et un synopsis sans salaire, et en plus tu n'es pas payé à la hauteur quand tes idées d'histoires sont finalement acceptées ». À tout cela se rajoutent les tâches cruciales de se chercher du travail, de se promouvoir, de se former pour développer ses compétences, de facturer ses employeurs et de faire des suivis sur sa rémunération, et toutes les autres tâches nécessaires à la poursuite d'une carrière à la pige. Comme je le démontrerai, une fois qu'un article est écrit, les coûts de sa reproduction sont minimaux pour une entreprise. Pourtant les pigistes sont rarement payés pour les utilisations multiples de leurs articles sur tous les formats, ou pour « leur force de travail qui est toujours latente dans l'article » (D'Agostino, 2010, p. 238).

Comme Marx l'expliquait, le travail non payé qui contribue à la génération de la plus-value pour les capitalistes est du travail exploité<sup>14</sup>. L'exploitation se généralise donc

---

<sup>12</sup> Notes du traducteur : jeu de mots difficile à traduire entre per word, per article et perhaps.

<sup>13</sup> Kingston et Cole 1986. Pour les contrats corporatifs ou non journalistiques, les pigistes sont souvent payés à l'heure.

<sup>14</sup> Les militantes féministes et les chercheuses en économie politique soutiennent depuis longtemps que le temps de travail non payé est précieux pour le capitalisme, particulièrement le travail non payé effectué

dans les industries culturelles grâce à la précarisation de la main-d'œuvre qui force de plus en plus de travailleurs et de travailleuses à accumuler les boulots pour gagner leur vie, ceux-ci étant payés beaucoup moins que le temps nécessaire à la production de leur œuvre. Cet excès de pigistes et de travailleurs et de travailleuses sous-employés représente une grande valeur pour les entreprises, surtout dans le contexte où la concurrence pousse la rémunération vers le bas. De nouvelles formes d'exploitation temporelle sont rendues possibles par les processus de spatialisation ou par l'extension des moyens d'extraction de la valeur à de nouveaux espaces – par exemple dans le cas des travailleurs et des travailleuses à domicile (Mosco, 2009). Les entreprises médiatiques tirent profit de cet arrangement, construisant des modèles d'affaires accessibles au travail flexible, bon marché ou gratuit qu'elles n'ont pas besoin d'employer. Les entreprises remplacent par exemple des travailleurs et des travailleuses rémunérés par des stagiaires non payés, les journalistes sont de plus en plus payés en visibilité sur des sites web rentables comme le Huffington Post, et des employés qualifiés sont licenciés parce que des réseaux d'information majeurs comme CNN comptent sur du contenu soumis bénévolement ou sur du journalisme « citoyen » exploité par des méthodes de crowdsourcing (Perlin, 2011; Guthrie, 2011; Kperogi, 2011). Ces stratégies sont complétées par une exploitation intensive des droits d'auteurs.

---

par les femmes dans le foyer. Voir par exemple Waring 1999 et Dalla Costa et James 1972. McKercher (2009) fait des liens importants entre le travail domestique non payé des femmes et le travail précaire à la pige.

## **6. Droits d’auteur et exploitation**

Le gagne-pain des journalistes pigistes de l’ère numérique repose sur les bases fragiles de la protection du droit d’auteur qui sont érodées par l’emprise croissante des entreprises sur les droits de propriété intellectuelle. Contrairement aux employés qui renoncent à la propriété des œuvres qu’ils produisent pour leur employeur en échange d’un salaire (D’Agostino, 2010, p. 4), les pigistes canadiens sont légalement considérés comme des entrepreneurs indépendants et donc possèdent les droits d’auteur des articles qu’ils écrivent. Les éditeurs bénéficient d’une licence limitée pour publier des articles dans des publications désignées pendant des périodes de temps déterminées (Canada, 1985, s.13; D’Agostino, 2004, p. 6). Traditionnellement, cette formule a été un avantage pour le travail à la pige car elle permet aux pigistes de revendre leurs articles et de compenser en quelque sorte les petits tarifs (Lorinc, 2005, p. 37; PWAC, 2006, p. 41). Toutefois, les pratiques traditionnelles sont remises en question par l’utilisation de nouvelles technologies et par des stratégies de publication agressive. La croissance et la consolidation des entreprises de médias et de divertissement au cours des dernières décennies ont été permises entre autres par le développement technologique, particulièrement les communications numériques et la numérisation, un processus qui fournit un langage universel pour le contenu multimédia et qui conduit à une convergence des plateformes médiatiques, et qui donc permet aux entreprises d’approfondir l’exploitation du travail (Mosco, 2003). La numérisation permet la transmission rapide de l’information et simplifie la duplication, particulièrement en ligne, ce qui veut dire que les éditeurs peuvent « remballer » l’information pour la publier sous de multiples formats.

La plupart des éditeurs de périodiques ou de journaux au Canada font partie de grandes chaînes médiatiques qui contrôlent plusieurs multimédias intégrés et qui ont soif de contenu pouvant être réutilisé sur diverses plateformes. La numérisation permet aux entreprises de réaliser leurs ambitions de concentration et de convergence, celles-ci étant aidées et propulsées par leur effort pour obtenir la propriété des droits d'auteur (D'Agostino, 2010, p. 20). Ces changements rapides dans l'organisation des entreprises médiatiques ont directement affecté les revenus des journalistes pigistes, tout d'abord en diminuant le nombre de marchés sur lesquels les pigistes peuvent revendre leur travail (PWAC, 2006, p. 35).

Ces pratiques se sont généralisées à mesure qu'elles se sont numérisées. Par exemple, à l'automne 2010, Rogers Media, une branche du grand conglomérat médiatique Rogers Communications, a commencé à diffuser des articles écrits pour ses magazines par des pigistes vers d'autres sites web sans en alerter leurs auteurs, et en ne les payant pas pour l'utilisation supplémentaire (Scott, 2010; Story Board, 2010). À l'insu des auteurs, les dirigeants du conglomérat ont amorcé cette diffusion dans le cadre d'une initiative de Rogers Digital Media qui favorise l'accès de son contenu aux annonceurs. Rogers Media affirme que cette diffusion était comprise sous la clause « promotion » des nouveaux contrats standards de Rogers que tous les auteurs et autrices doivent signer, qui stipule que Rogers peut « publier le travail et/ou une version éditée de celui-ci pour toute promotion de la publication et/ou pour sa publicité dans toutes les formes médiatiques » (*Ibid.*). Les organisations journalistes, cependant, expliquent qu'il s'agit d'une interprétation trop large du contrat : « la plupart des contributeurs ne vont pas interpréter la clause « promotion » comme une diffusion sur des sites web plusieurs

mois après la première parution de leur article dans les publications de Rogers », soutient l'agent de journalistes pigistes Derek Finkle (Scott, 2010).

Cet exemple démontre le désir toujours grandissant des éditeurs de s'approprier purement et simplement les droits sur le travail des journalistes, qui est facilement « recyclé numériquement » en de nouveaux profits (D'Agostino, 2010, p. 239). Cette stratégie correspond aux explications de Marx concernant la plus-value ([1867]1990, p. 325) : après que le travailleur ou la travailleuse a obtenu assez pour reproduire sa force de travail, le capitaliste s'approprie le reste de la valeur qu'il ou elle produit, en ce sens « le capitaliste a tous les charmes de créer quelque chose à partir de rien ». La plupart des grands éditeurs présentent désormais aux pigistes des contrats « simplifiés » qui revendiquent tous les droits d'auteur sur leur travail d'un seul coup (D'Agostino, 2005, p. 166). Les contrats peuvent exiger, par exemple, « tous les droits, à perpétuité, dans tout l'univers » sous quelque forme que ce soit, y compris des droits pour des formats médiatiques qui ne sont pas encore inventés. Ces contrats sont généralement non négociables et n'offrent pas de rémunération supplémentaire pour ces droits concédés (PWAC, 2006, p. 35). Dépendamment de l'entreprise et de ses possessions médiatiques, ces droits demandés peuvent inclure la traduction, la numérisation, l'adaptation, la republication, la promotion, le renouvellement de la licence et l'archivage dans des bases de données numériques.

Les régimes contractuels actuels ont élargi indéfiniment les possibilités d'exploitation de la plus-value (D'Agostino, 2010, p. 241). Pour les économistes, les droits d'auteur sont principalement des vecteurs qui incitent les créateurs et les créatrices à produire

des travaux intellectuels et artistiques (Bettig, 1996, p. 7; Towse, 2003). Toutefois, sous le mode de production culturelle capitaliste, la fonction première des droits d'auteur est de garantir à leur propriétaire le droit exclusif d'exploitation du travail et d'extraction de la plus-value des travailleurs et des travailleuses qui ont obtenu une autonomie relative au point de production. Considérant que les travailleurs et les travailleuses fournissent des services de manière ponctuelle, les entreprises n'ont plus à se soucier de la manière dont les œuvres sont créées, car la valeur réelle réside plutôt dans l'exploitation continue des œuvres achevées. Comme le dit un journaliste pigiste : « tout le monde se fout où je suis, tout ce qui compte est que je termine le travail ». Ce qui compte pour les entreprises n'est pas le temps passé sur un projet ou la productivité du travail – le contrôle sur le procès de travail – mais bien la propriété du produit final, qui peut être republié, re-licencé et retouché, générant de la plus-value à partir des œuvres elles-mêmes et diminuant le coût du travail.

Le capitalisme s'est développé en générant des méthodes techniques d'extraction du savoir des travailleurs et des travailleuses pour contrôler la production et accroître l'efficacité et l'exploitation (Braverman, [1974]1998), et celui-ci poursuit cette trajectoire en réclamant la propriété de l'information que les travailleurs et les travailleuses produisent (May, 2002, p. 318). Il s'agit d'un aspect sous-examiné mais crucial du lien entre le travail culturel et le capital, voilé soit par une trop grande attention accordée à l'autonomie des travailleurs et des travailleuses culturels ou soit par un échec à reconnaître que c'est le travail qui crée les textes, les images, les idées et les symboles qui sont transformés en propriété privée (Rossiter, 2006, p. 145).

Le droit d'auteur est maintenant un important terrain de lutte au Canada et à travers le monde. Des journalistes pigistes en Amérique du Nord ont déjà gagné des recours collectifs contre des éditeurs qui utilisaient leur travail sans reconnaissance ou sans rémunération supplémentaire (D'Agostino, 2010). Les pigistes du cinéma et de la télévision ont fait la grève pendant trois mois en 2007-2008 pour demander et obtenir une meilleure part des revenus résiduels provenant de la vente de DVD et des téléchargements numériques (Klowden et Chatterjee, 2008). Des photographes pigistes ont retardé avec succès le lancement de l'application iPad du *People magazine* à cause d'un litige concernant les redevances : ceux-ci demandaient une rémunération pour chaque utilisation de leurs photos au-delà des pages du magazine (Wallenstein 2010). Les éditeurs de livre comme Alloy Entertainment et Full Fathom Five<sup>15</sup> répondent en transformant les relations de droits d'auteur et en engageant des auteurs et des autrices pour écrire des livres préfabriqués, souvent sous pseudonyme, conservant ainsi tous les droits sur leurs œuvres tout en générant des accords de licences pour le cinéma et la télévision ce qui contrecarre la possibilité pour les écrivains d'en réclamer la paternité (Mozes, 2010). Plus nous nous enfonçons dans l'ère numérique et plus ces luttes deviendront importantes.

---

<sup>15</sup> Frey, un écrivain controversé, a lancé Full Fathom Five pour exploiter le marché des romans pour jeunes adultes. Frey engage des jeunes diplômés (et endettés) en lettres pour écrire des romans pour 250 \$ (certains écrivains ou écrivaines reçoivent un 250 \$ additionnel pour la réalisation du livre). L'écrivain ou l'écrivaine reçoit un pourcentage de tous les revenus générés par le livre (30 % si l'idée vient de Frey, 40 % si l'idée était celle de l'écrivain ou de l'écrivaine), ce qui inclut les revenus de la télévision, du cinéma et des produits dérivés. L'écrivain ou l'écrivaine ne possède pas les droits d'auteur de son livre mais est responsable en cas de poursuite judiciaire potentielle. Full Fathom Five a le droit de décider d'utiliser le nom de l'auteur-autrice ou un pseudonyme, même si l'auteur-autrice n'est plus impliqué dans le projet. L'auteur-autrice n'a pas son mot à dire sur l'utilisation de son image dans les photos publicitaires ou dans les biographies et doit signer une entente de confidentialité, risquant une pénalité de 50 000\$ s'il « admet travailler pour Full Fathom Five sans permission ». Les termes des droits d'auteur des projets de Frey sont non négociables (Mozes 2010).

## **7. Conclusion : le travail culturel comme terrain de luttes**

Une approche marxiste de l'économie politique du travail culturel établit les liens entre les conditions de travail précaire et les transformations plus larges des industries culturelles tout en reconnaissant que les travailleurs et les travailleuses sont des agents qui résistent, qui luttent et qui négocient leurs conditions de travail. Sans cet outil d'analyse puissant basé sur l'analyse de Marx du procès de travail sous le capitalisme, les manifestations des relations sociales capitalistes sous leurs formes anciennes et nouvelles peuvent être voilées, particulièrement quand le travail est précarisé et que les technologies numériques sont utilisées pour transformer la production. Comme Marx le soutient, « le capitalisme est unique parce qu'il cache sa méthode d'exploitation derrière le processus d'échange » (Himmelwit, 1983a, p. 158). La clé pour comprendre l'expérience complète du travail culturel est de découvrir comment l'exploitation façonne le travail et la vie des travailleurs et des travailleuses.

Dans le cas des journalistes pigistes, l'exploitation est au cœur de la précarisation du travail et des politiques agressives de droits d'auteur. Pour les pigistes, le contrôle du procès de travail est échangé contre une flexibilité accrue pour les employeurs et une plus grande extraction de la plus-value des journalistes qui travaillent plus fort pour de longues heures tout en obtenant des rémunérations toujours plus basses (PWAC, 2006). Bien que le marché a longtemps influencé le type de matériel que les journalistes pouvaient vendre (Mills, 1956; Kingston et Cole, 1986), cette pression s'est intensifiée depuis que les éditeurs cherchent du « contenu » qui peut être diffusé sur de multiples plateformes. Ces nouvelles pratiques d'édition limitent les possibilités pour les journalistes de produire certains types de travail, notamment les articles plus longs qui

nécessitent de la recherche, du journalisme d'enquête et des types de travaux créatifs ou stimulants qui prennent du temps à produire. Ces limitations se reflètent dans l'expérience des journalistes pigistes canadiens. Un peu plus de la moitié des journalistes que j'ai interrogés préféreraient écrire des articles de style long format, de la non-fiction créative, des essais et du journalisme d'enquête. Toutefois, peu d'entre eux trouvent l'opportunité de réaliser ce genre de travail et surtout d'être rémunéré adéquatement pour celui-ci. D'autres recherches révèlent une divergence entre le type d'écriture qui intéresse le plus les pigistes (les périodiques, les livres et les grands magazines américains, qui paient plus) et le type d'écriture qu'ils doivent réaliser : écrire pour des clients corporatifs ou pour des magazines qui demandent des petits articles qui sont rapides à produire (PWAC, 2006). Comme un journaliste le dit : « J'ai bâti ma carrière sur l'industrie du journalisme de « service ». Ça a payé mes factures et ça m'a aidé à forger ma réputation et mes compétences, mais j'aimerais vraiment écrire des choses qui ont plus de sens et qui sont plus engagées. J'en fais parfois, mais honnêtement il y a peut-être trois-quatre articles que j'écris pour payer mes factures pour un article dont je suis vraiment fier ». Les pigistes voient de plus en plus leur travail journalistique, ce qui les a motivés à devenir des pigistes, comme un luxe qu'ils peuvent se permettre quand le temps et l'argent sont au rendez-vous. Ces expériences remettent en question le concept d'autonomie relative.

Parce que l'antagonisme est au cœur du concept d'exploitation de Marx et parce que la production capitaliste est « intrinsèquement et structurellement un lieu de contestation » (Wayne, 2003, p. 13), il est utile de concevoir le travail culturel comme un terrain de luttes (voir aussi Artz, 2006). Cette conception est prise en considération

dans certaines études du travail culturel, où les luttes représentent une tension entre « les désirs artistiques pour une autonomie créative », et les exigences d'une production culturelle orientée vers les profits (Banks 2007, p. 6; Ryan, 1992). Une approche globale conçoit ces luttes comme centrées sur le travail, comme des contestations des modalités de la marchandisation et de l'exploitation de la force de travail. La théorisation du marxisme autonomiste est ici utile en ce qu'elle débute avec la notion que les travailleurs et les travailleuses résistent activement à l'exploitation capitaliste et à son accumulation primitive, et que le capital réagit à cette résistance qui a toujours le potentiel d'échapper à son pouvoir. Ce cycle génère à son tour des nouvelles stratégies et de nouvelles tactiques de lutte parmi les travailleurs et les travailleuses ce qui menace le capitalisme de nouveau (Cleaver, 2000; Brophy et de Peuter, 2007, p. 178). Alors que le capital renforce ses relations d'exploitation, les travailleurs et les travailleuses cherchent des formes de travail autonomes et qui ont du sens. Les autonomistes considèrent que le mouvement vers des formes de travail plus flexibles est en partie motivé par les travailleurs et les travailleuses eux-mêmes. Par exemple, dans son analyse des « personnalisations du travail précaire » relevées parmi le continuum des formes de précarité du capitalisme contemporain, Greig de Peuter (2011, p. 419-420) soutient que « le travailleur autonome » - typique dans le travail culturel à la pige – est soumis à une flexibilité « instituée par en haut » mais qu'il désire aussi paradoxalement ce type de travail (voir aussi Ross, 2009; Vosko, 2010; Hesmondhalgh et Baker, 2011). Comme l'écrit de Peuter (2011, p. 420) : « le travailleur autonome est immanent à la généalogie dans laquelle la poursuite du travail flexible dans la production immatérielle est une décision prise pour un acte d'autodétermination et comme un rejet conscient du travail standardisé ».

Il est pertinent de comprendre les journalistes pigistes de cette manière. Alors que le journalisme s'est développé en tant qu'industrie de masse à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, les journalistes ont été prolétarisés ou soumis à un système de relation salariale qui a standardisé le travail de production de la nouvelle. L'introduction des formes d'écriture stéréotypées formulées à l'intention d'un public de masse ont remise en question l'indépendance des journalistes et dégradé l'art de l'écriture (Carey, 1969). Même l'obtention d'un statut professionnel de journaliste grâce à la syndicalisation n'a pas suffi à calmer la frustration envers l'anonymisation, la dépendance salariale et les conditions de travail routinières (Smythe, 1980). La pige offrait une fuite de la chute des reporters dans le « prolétariat des cols blancs » (Kaul, 1986, p. 47) et dans le moule des salles de rédaction. Si la décision de travailler à la pige n'est bien souvent plus une décision, beaucoup de pigistes conservent cet esprit combatif, réclament de l'autonomie mais aussi le droit de poursuivre un travail créatif et intéressant et de la flexibilité et un contrôle sur les modalités de la marchandisation de leur force de travail. Le travail à la pige peut aussi représenter une conception plus politisée du travail et de la façon dont il devrait être organisé, faisant allusion à une conception radicale du « refus du travail » et une fuite de la relation salariale (Weeks, 2011). Comme le note Andrew Beck (2003, p. 4), le travail culturel à la pige peut être considéré à la fois comme un « travail dans les marges » et comme un « dernier rempart de la résistance<sup>16</sup> ».

---

<sup>16</sup> Ou comme les éditeurs du *The New Inquiry* (2012) le disent dans la dernière édition du magazine sur la précarité : « Nous jonglons tous avec deux travaux et demi en sachant très bien que la pire chose serait la poursuite d'une carrière abrutissante ».

À l'heure où les industries médiatiques continuent de sous-traiter le travail, que les États imaginent des villes entrepreneuriales et innovantes peuplées de travailleurs et de travailleuses indépendants, que les espaces de coworking montent en puissance et absorbent ces mêmes travailleurs sans bureaux, qu'il ne semble pas y avoir de pénurie de travail, il pourrait sembler que le temps du pigiste est arrivé (Horowitz, 2011). Toutefois, les tarifs à la pige sont généralement bas, les revenus sont intermittents et les travailleurs et les travailleuses expérimentent une intensification de la précarité. Ces conditions démontrent qu'en réponse à la résistance des travailleurs et des travailleuses, le capital ajuste ses stratégies pour exploiter ceux et celles qui ont en apparence échappé à la relation salariale, une continuation des antagonismes entre le travail et le capital.

La lutte prend de nouvelles dimensions quand les travailleurs et les travailleuses commencent à se mobiliser collectivement pour répondre et résister aux conditions précaires. Aux côtés des syndicats bien établis dans les industries du cinéma et de la télévision, les travailleurs et les travailleuses de secteurs créatifs qui ne sont pas considérés comme du travail traditionnel (dans la mode, l'art, l'écriture) déterminent et remettent en question les conditions de leur exploitation. Les travailleurs et les travailleuses culturels de plusieurs secteurs réaffirment leur statut de travailleurs en adoptant le terme de « précarité », qui prend racine dans les mouvements sociaux européens (Prickett, 2012; Standing, 2011; de Peuter, 2011). Les journalistes pigistes canadiens, qui se sont historiquement organisés dans des associations professionnelles, se tournent vers le modèle du syndicat pour améliorer collectivement leurs petits salaires et leurs contrats qui les exploitent (N. Cohen, 2011). La National Writers Union, basée aux États-Unis, a lancé la campagne « Pay The Writer! » (Payez l'auteur!)

pour protester contre le travail gratuit en ligne et pour établir une échelle salariale juste pour les journalistes pigistes en ligne. Le Front des artistes Canadiens/Canadian Artists' Representation (CARFAC), qui représentent les artistes en arts visuels au Canada, revendique présentement une rémunération pour les artistes quand leurs œuvres sont revendues, bref quand leur force de travail intégrée dans leurs œuvres génère une plus-value pour les vendeurs (CBC News 2011). S'inspirant du modèle de CARFAC, les artistes de la ville de New York ont formé le groupe Working Artists in the Greater Economy (W.A.G.E.) pour se mobiliser autour de la demande que les artistes soient rémunérés pour leur travail dans des galeries d'exposition. The Model Alliance s'est aussi formé à New York pour reconnaître le mannequinat comme un travail et pour contester les relations d'exploitation qui sous-tendent le travail affectif des mannequins (de Peuter, 2012). La clé de ces initiatives est que les travailleurs et les travailleuses culturels nomment et abordent les conditions précises de leur exploitation.

Les efforts émergents de mobilisation des travailleurs et des travailleuses culturels sont significatifs pour ceux et celles qui sont concernés par le renouvellement du mouvement syndical. Ces initiatives tentent d'organiser les désorganisés, souvent par des formes expérimentales de mobilisation qui pourraient servir de « scénarios test » pour savoir comment organiser des travailleurs et des travailleuses précaires dans une économie flexible (de Peuter, 2010). Ces initiatives mettent l'accent sur les luttes au travail et sur les relations de pouvoir dans des industries qui sont généralement sous le radar du mouvement ouvrier, soit en établissant des alliances avec les syndicats traditionnels ou en se mobilisant à l'extérieur des structures syndicales. Ces efforts ne

reposent pas sur des demandes pour revenir à des formes d'emplois normaux, mais plutôt sur des propositions et des demandes politiques qui peuvent renforcer le pouvoir des travailleurs et des travailleuses à l'extérieur des lieux de travail; des demandes qui visent à réclamer que le travail non standardisé soit une option viable pour du travail autonome, flexible et sécuritaire (de Peuter, 2011; Vosko, 2010). Reste à voir si ces efforts peuvent construire des solidarités avec le mouvement syndical et politiser les travailleurs et les travailleuses culturels, ou si ces organisations renforceront l'individualisme et l'entrepreneuriat de soi qui alignent le travail culturel sur le néolibéralisme (Abrahamian, 2012; N. Cohen, 2011). Ces initiatives représentent des changements en cours qui pourraient avoir de grandes implications pour les politiques syndicales et pour la manière dont la culture est produite.

Comme le démontre l'essor de la mobilisation des travailleurs et des travailleuses culturels, il est crucial d'identifier les processus, les pratiques et les relations sociales qui sapent l'autonomie du travail culturel pour tenter de les interrompre. Le besoin de perturber les sentiments d'inévitabilité et d'autoresponsabilité qui imprègnent les conceptions de nombreux travailleurs et travailleuses culturels est urgent, et il nécessite une approche d'économie politique critique qui considère les conditions matérielles comme « toujours actives, toujours instables, toujours propices aux changements » (Artz, 2006, p. 45). Après tout, comme le dit Marx dans son fameux passage ([1888]1978c), le but n'est pas que d'interpréter le monde, mais bien de le changer.

## Références

- Abrahamian, A. A. (2012). The 'I' in Union. *Dissent*. 16 mai 2012.  
<http://dissentmagazine.org/article/?article=4094>.
- Albo, G. (2010). The “New Economy” and Capitalism Today. Dans Norene J. Pupo et Mark P. Thomas (dir.), *Interrogating The New Economy: Restructuring Work in the 21st Century* (p. 3-20). Toronto: University of Toronto Press.
- Artz, L. (2006). On The Material and The Dialectic: Toward a Class Analysis of Communication. Dans Lee Artz, Steve Macek et Dana L. Cloud (dir.), *Marxism and Communication Studies: The Point Is to Change It* (p. 5-51). New York: Peter Lang.
- Banks, M. (2007). *The Politics of Cultural Work*. London: Palgrave Macmillan.
- Banks, M. (2010). Autonomy Guaranteed? Cultural Work and the ‘Art—Commerce Relation’. *Journal for Cultural Research*, 14(3), 251-269.
- Baumol, W. J. et Bowen, W. G. (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma*. New York: The Twentieth Century Fund.
- Beck, A. (2003). Introduction: Cultural Work, Cultural Workplace – Looking at the Cultural Industries. Dans A. Beck (dir.), *Cultural Work: Understanding the Cultural Industries* (p. 1-6). London: Routledge.
- Bettig, R. V. (1996). *Copyrighting Culture: The Political Economy of Intellectual Property*. Boulder, CO: Westview Press.
- Braverman, H. (1974). *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century*. New York: Monthly Review Press.
- Brophy, E. et de Peuter, G. (2007). Immaterial Labor, Precarity and Recomposition. Dans C. McKercher et V. Mosco (dir.), *Knowledge Workers in the Information Society*, (p. 191-207). Lanham, MD: Lexington.

- Canada. (1985). Copyright Act. *Department of Justice*. Accessed May 16, 2012. <http://laws-lois.justice.gc.ca/eng/acts/C-42/> .
- Carey, J. W. (1963). The Communications Revolution and the Professional Communicator. Dans P. Halmos (dir.), *The Sociology of Mass Media Communications* (p.23-38). Keele: University of Keele.
- Caves, R. E. (2000). *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- CBC News. (2011). Visual Artists Vie for a Cut of Resale Profits. *CBC News*. November 28, 2011. <http://www.cbc.ca/news/business/story/2011/11/28/art-resale-right-carfac-auction-gallery.html>.
- Chanan, M. (1976). *Labour Power in the British Film Industry*. London: British Film Institute.
- Chanan, M. (1983). Labour Power and Aesthetic Labour in Film and Television in Britain. Dans A. Mattelart et S. Siegelau (dir.), *Communication and Class Struggle: Liberation, Socialism* (p. 317-332). New York: International General.
- Christopherson, S. (2009). Working In The Creative Economy: Risk, Adaptation, and the Persistence of Exclusionary Networks. Dans A. McKinlay et C. Smith (dir.), *Creative Labour: Working in the Creative Industries* (p. 72-90). London: Palgrave Macmillan.
- Cleaver, H. (2000). *Reading Capital Politically*. Leeds and Edinburgh: Anti/Theses and AK Press.
- Cohen, N. S. (2011). Negotiating Writers' Rights: Freelance Cultural Labour and the Challenge of Organizing. *Just Labour: A Canadian Journal of Work and Society*, 17 et 18, 119-138.
- Cohen, S. (1987). A Labour Process To Nowhere? *New Left Review*, 165 (October), 34-50.

- Conor, B. (2010). 'Everybody's a Writer' Theorizing Screenwriting as Creative Labour. *Journal of Screenwriting*, 1(1), 27-43.
- D'Agostino, G. (2004). Should Freelancers Keep Their Copyrights in the Digital Era? *Copyright & New Media Law Newsletter*, 8(4), 6-8.
- D'Agostino, G. (2005). Freelance Authors For Free: Globalisation of Publishing, Convergence of Copyright Contracts and Divergence of Judicial Reasoning. Dans F. Macmillan (dir.), *New Directions in Copyright Law* (p. 166-215). Northampton, MA: Edward Elgar.
- D'Agostino, G. (2010). *Copyright, Contracts, Creators: New Media, New Rules*. Cheltenham, UK: Edward Elgar.
- Dalla Costa, M, et James, S. (1972). *The Power of Women and the Subversion of the Community*. Bristol: The Falling Wall Press.
- De Peuter, G. (2010). *Creative Economy Contested: Notes on Precarious Labour Politics Dans New York City*. Paper presented at Are We All Cultural Workers Now? Getting By In Precarious Times, Centre for Cultural Research, University of Western Sydney, November 25-26.
- De Peuter, G. (2011). Creative Economy and Labor Precarity: A Contested Convergence. *Journal of Communication Inquiry*, 35(4), 417-425.
- De Peuter, G. (2012). Modelling Workers' Rights. *Shameless*. <http://www.shamelessmag.com/stories/2012/04/modellingworkers-rights/>.
- Deuze, M. (2007). *Media Work*. London: Polity.
- Deuze, M. et Fortunati L. (2011). Atypical Newswork, Atypical Media Management. Dans M. Deuze (dir.), *Managing Media Work* (p. 111-120). London: Sage.
- Dyer-Witheford, N. et de Peuter, G. (2009). *Games of Empire: Global Capitalism and Video Games*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Ekinsmyth, C. (2002). Project Organization, Embeddedness and Risk in Magazine Publishing. *Regional Studies*, 36(3), 229-243.
- Florida, R. L. (2002). *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- Garnham, N. (1997). Concepts of Culture – Public Policy and the Cultural Industries. Dans A. Gray et J. McGuigan (dir.), *Studying Culture*, 2nd ed. (p. 54-61). London: Arnold.
- Gough-Yates, A. (2003). *Understanding Women's Magazines: Publishing, Markets and Readerships*. London: Routledge.
- Guthrie, M. (2011). CNN Cuts 50 Staff Members. *The Hollywood Reporter*, November 11. <http://www.hollywoodreporter.com/news/cnn-cuts-50-staff-members-260737>.
- Hartley, J. (2005). *Creative Industries*. Dans J. Hartley (dir.), *Creative Industries* (p. 1-40). Malden, MA: Blackwell.
- Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Malden, MA: Blackwell.
- Harvey, D. (1996). *Justice, Nature and the Geography of Difference*. Malden, MA: Blackwell.
- Harvey, D. (2006). *The Limits to Capital*. London: Verso.
- Harvey, D. (2010). *A Companion to Marx's Capital*. London: Verso.
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries*. 2nd ed. London: Sage.
- Hesmondhalgh, D. et Baker, S. (2011). *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. London: Routledge.

- Hill, K. et Capriotti, K. (2009). *A Statistical Profile of Artists in Canada*. Hill Strategies Research Inc., February.
- Himmelwit, S. (1983a). Exploitation. Dans T. Bottomore, L. Harris, V. G. Kiernan et R. Miliband (dir.), *A Dictionary of Marxist Thought* (p. 157-158). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Himmelwit, S. (1983b). Surplus Value. Dans T. Bottomore, L. Harris, V. G. Kiernan et R. Miliband (dir.), *A Dictionary of Marxist Thought* (p. 472-475). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Horowitz, S. (2011). The Freelance Surge Is the Industrial Revolution of Our Time. *The Atlantic*, September 13. <http://www.theatlantic.com/business/archive/2011/09/the-freelance-surge-is-the-industrial-revolution-of-our-time/244229/>.
- Huws, U. (2003). *The Making of a Cybertariat: Virtual Work in a Real World*. New York: Monthly Review Press.
- Huws, U. (2007). Defragmenting: Towards a Critical Understanding of the New Global Division of Labour. *Work Organisation, Labour & Globalisation*, 1(2), 1-4.
- ILO [International Labor Office]. (2000). *Symposium on Information Technologies in the Media and Entertainment Industries: Their Impact on Employment, Working Conditions and Labour-management Relations*. Geneva: ILO. <http://www.ilo.org/public/english/dialogue/sector/techmeet/smei00/smeir.htm>
- Im, Y. O. (1997). Towards a Labour-Process History of Newswriters. *Javnost/The Public*, 41(1), 31-48.
- Kaul, A. J. (1986). The Proletarian Journalist: A Critique of Professionalism. *Journal of Mass Media Ethics*, 1(2), 47-55.

- Kingston, P. W. et Cole, J. R. (1986). *The Wages Of Writing: Per Word, Per Piece, or Perhaps*. New York: Columbia University Press.
- Klowden, K. et Chatterjee, A. (2009). *Writers' Strike of 2007–2008 The Economic Impact of Digital Distribution*. Santa Monica, CA: Milken Institute.
- Kperogi, F. A. (2011). Cooperation with the Corporation? CNN and the Hegemonic Cooptation of Citizen Journalism Through iReport. *New Media & Society*,13(2), 314-329.
- Lacey, L. (2011). Screenwriting: It's a Terrible Job But Everybody Wants To Do It. *The Globe and Mail*, July 7, R1.
- Leadbeater, C. et Oakley, K. (2005). Why Cultural Entrepreneurs Matter. Dans J. Hartley (dir.), *Creative Industries* (p. 299-311). Malden, MA: Blackwell.
- Lorey, I. (2009). Governmentality and Self-Precarization: On The Normalization of Cultural Producers. Dans G. Raunig et G. Ray (dir.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* (p. 187-202). London: MayFly Books.
- Lorinc, J. (2005). *Creators and Copyright in Canada. The Working Conditions of Creators in Quebec and Canada*, Report prepared for Creators' Copyright Coalition and Droit d'auteur / Multimédia-Internet / Copyright. Accessed May 16, 2012. [www.creatorscopyright.ca/documents/lorinc-beaulieu.html](http://www.creatorscopyright.ca/documents/lorinc-beaulieu.html).
- Marx, K. ([1844]1978a). Economic and Philosophic Manuscripts of 1844. Dans R. C. Tycker (dir.), *The Marx-Engels Reader* (p. 594-617). New York: Norton.
- Marx, K. ([1852]1978b). The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte. Dans R. C. Tycker (dir.), *The Marx-Engels Reader* (p. 66-135). New York: Norton.
- Marx, K. ([1844]1978c). Theses on Feuerbach. Dans R. C. Tycker (dir.), *The Marx-Engels Reader* (p. 143-145). New York: Norton.

- Marx, K. ([1867]1990). *Capital: A Critique of Political Economy, Volume 1*. London: Penguin Books.
- May, C. (2002). The Political Economy of Proximity: Intellectual Property and the Global Division of Information Labour. *New Political Economy*, 7(3), 317-342.
- McGuigan, J. (2010). Creative Labour, Cultural Work and Individualization. *International Journal of Cultural Policy*, 16(3), 323-335.
- McKercher, C. (2009). Writing On The Margins: Precarity and the Freelance Journalist. *Feminist Media Studies*, 9(3), 370-374.
- McRobbie, A. (2002). From Holloway to Hollywood: Happiness at Work in the New Cultural Economy? Dans P. du Gay et M. Pryke (dir.), *Cultural Economy: Cultural Analysis and Commercial Life* (p. 97-114). London: Sage.
- McRobbie, A. (2004). 'Everyone Is Creative': Artists as Pioneers of the new Economy? Dans T. Bennett et E. Silva (dir.), *Contemporary Culture in Everyday Life* (p. 186-202). Durham, UK: Sociologypress.
- Mead, R. (2009). The Gossip Mill: Alloy, the Teen-Entertainment Factory. *The New Yorker*, October 19, 62-71.
- Menger, P.-M. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology*, 25, 541-574.
- Miège, B. (1989). *The Capitalization of Cultural Production*. New York: International General.
- Mills, C. W. (1956). *White Collar: The American Middle Classes*. New York: Oxford University Press.
- Moody, K. (1997). *Workers in a Lean World*. London: Verso.

- Mosco, V. (2003). The Transformation of Communication in Canada. Dans W. Clement et L. F. Vosko (dir.), *Changing Canada: Political Economy as Transformation* (p. 287-308). Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Mosco, V. (2009). *The Political Economy of Communication, 2nd ed.* London: Sage.
- Mosco, V. et McKercher, C. (2006). Editorial. *Canadian Journal of Communication*, 31(3), 493-497.
- Mozes, S. (2010). James Frey's Fiction Factory. *New York magazine*, November 12. <http://nymag.com/arts/books/features/69474/>.
- Murdock, G. (2003). Back To Work: Cultural Labor in Altered Times. Dans A. Beck (dir.), *Cultural Work: Understanding the Cultural Industries* (p. 15-36). London: Routledge.
- Murphy, D. (1991). Journalists and the Labour Process: White-Collar Production Workers. Dans C. Smith, D. Knights et H. Willmott (dir.), *White-collar Work: The Non Manual Labour Process* (p. 139-161). London: Macmillan.
- Neff, G. Wissinger, E. et Zukin, S. (2005). Entrepreneurial Labor among Cultural Producers: 'Cool' Jobs in 'Hot' Industries. *Social Semiotics*, 15(3), 307-334.
- Nies, G. et Pedersini, R. (2003). Freelance Journalists in the European Media Industry. *European Federation of Journalists*. <http://www.ifjeurope.org/pdfs/FinalReportFreelance.pdf>.
- Perlin, R. (2011). *Intern Nation: How to Earn Nothing and Learn Little in the Brave New Economy*. London: Verso.
- Pink, D. H. (2001). *Free Agent Nation: How America's New Independent Workers are Transforming the Way We Live*. New York: Warner.
- Prickett, S. N. (2010). SNP's Word of the Day: Precariat. *Fashion*. January 13.

<http://www.fashionmagazine.com/blogs/society/2012/01/13/snps-word-of-the-day-precariat/>

PWAC [Professional Writers Association of Canada]. (2006). Canadian Professional Writers Survey: A Profile of the Freelance Writing Sector in Canada. Toronto. <http://www.pwac.ca/files/PDF/PWACsurvey.pdf>.

Ross, A. (2000). The Mental Labor Problem. *Social Text*, 18(2), 1-31.

Ross, A. (2001). No-Collar Labor in America's 'New Economy'. *Socialist Register*, 37, 76-87.

Ross, A. (2003). *No Collar: The Human Workplace and its Hidden Costs*. Philadelphia: Temple University Press.

Ross, A. (2009). *Nice Work If You Can Get It: Life and Labor in Precarious Times*. New York: New York University Press.

Rossiter, N. (2006). *Organized Networks: Media Theory, Creative Labour, New Institutions*. Rotterdam: NAI Publishers.

Ryan, B. (1992). *Making Capital From Culture: The Corporate Form of Capitalist Cultural Production*. Berlin: Walter de Gruyter.

Scott, D.B. (2010). Rogers Syndication Practices Called Into Question by Canadian Writers Group. *Canadian Magazines*. October 2. <http://canadianmags.blogspot.com/2010/10/rogers-syndiction-practices-called-into.html>.

Samuels, A. (2008). Book Publisher Finds Teen Lit Adapts Well in Hollywood. *Los Angeles Times*, August 2. <http://articles.latimes.com/2008/aug/02/business/fi-alloy2>.

Smith, C. et McKinlay, A. (2009a). Creative Industries and Labour Process Analysis. Dans A, McKinlay et C. Smith (dir.), *Creative Labour: Working in the Creative Industries* (p. 3-28). London: Palgrave Macmillan.

- Smith, C. et McKinlay, A. (2009b). Creative Labour: Content, Contract and Control. Dans A. McKinlay et C. Smith (dir.), *Creative Labour: Working in the Creative Industries* (p. 29-50). London: Palgrave Macmillan.
- Smythe, T. C. (1980). The Reporter, 1880-1900: Working Conditions and Their Influence on the News. *Journalism History*, 7(1), 1-10.
- Standing, G. (2011). *The Precariat: The New Dangerous Class*. London: Bloomsbury.
- Statistics Canada. (2012). Occupations in Art, Culture, Recreation and Sport. National Occupational Classification (NOC) 2011. <http://www.statcan.gc.ca/cgi-bin/imdb/p3VD.pl?Function=getVDDetail&db=imdb&dis=2&adm=8&TVD=122372&CVD=122373&CPV=5&CST=01012011&MLV=4&CLV=1&CHVD=122374>.
- Story Board. (2010). Rogers Refuses to Remove Writer's Work From Yahoo. *Story Board*. November 30. <http://www.thestoryboard.ca/?p=142>.
- Towse, R. (2003). Copyright Policy, Cultural Policy and Support for Artists. Dans W. J. Gordon et R. Watt (dir.), *The Economics of Copyright* (p. 66-80). Cheltenham, UK: Edward Elgar.
- Ursell, G. (2000). Television Production: Issues of Exploitation, Commodification and Subjectivity in UK Television Labour Markets. *Media, Culture & Society*, 22(6), 805-825.
- Vosko, L. F. (2000). *Temporary Work: The Gendered Rise of a Precarious Employment Relationship*. Toronto: University of Toronto Press.
- Vosko, L. F. (2006). *Precarious Employment: Understanding Labour Market Insecurity in Canada*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press.

- Vosko, L. F. (2010). *Managing the Margins: Gender, Citizenship, and the International Regulation of Precarious Employment*. New York: Oxford University Press.
- Wallenstein, A. (2010). People Magazine iPad App Delayed by Paparazzi. *The Hollywood Reporter*. Accessed October 14, 2010. <http://www.hollywoodreporter.com/news/exclusive-people-magazine-ipad-app-26788>.
- Walters, E., Warren, C. et Dobbie, M. (2006). *The Changing Nature of Work: A Global Survey and Case Study of Atypical Work in the Media Industry*. Switzerland: International Federation of Journalists.
- Waring, M. (1999). *Counting For Nothing: What Men Value and What Women Are Worth, 2nd ed.* Toronto: University of Toronto Press.
- Wayne, M. (2003). *Marxism and Media Studies: Key Concepts and Contemporary Trends*. London: Pluto.
- Weeks, K. (2005). The Refusal of Work as Demand and Perspective. Dans T. S. Murphy et A. K. Mustapha (dir.), *The Philosophy of Antonio Negri: Resistance in Practice* (p. 109-135). London: Pluto Press.
- Winseck, D. (2010). Financialization and the 'Crisis of the Media': The Rise and Fall of (Some) Media Conglomerates in Canada. *Canadian Journal of Communication*, 35(3), 365-393.
- Wright, E. O. (1978). Intellectuals and the Class Structure of Capitalist Society. Dans P. Walker (dir.), *Between Labor and Capital*, (p. 191-211). Montreal: Black Rose Books.
- Wright, E. O. (1997). *Class Counts: Comparative Studies in Class Analysis*. New York: Cambridge University Press.

## L'AURA ET LE DÉSIR : DE BENJAMIN À STIEGLER

Claudie Saulnier

Université du Québec à Montréal

**Résumé :** *Cet article a pour objectif de démontrer comment *Le désir asphyxié*, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu de Bernard Stiegler (2004) peut potentiellement se poser comme une actualisation du classique *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin (1939). On y observe l'influence de Benjamin sur Stiegler, les contextes de production des deux textes, leurs nombreuses similitudes, les comparaisons possibles entre les concepts qui y sont mobilisés (perte de l'aura et perte d'individuation, la notion de temps, l'œuvre d'art et sa valeur marchande, la notion de masse, le désir et l'esthétique, entre autres), mais également une différence fondamentale sur la notion de narcissisme.*

**Mots-clés :** *Walter Benjamin ; Bernard Stiegler ; industrie culturelle ; médias de masse ; culture de masse ; esthétique ; narcissisme ; marché de l'art ; révolution industrielle ; politiques culturelles.*

**Abstract :** *This article aims to demonstrate how Bernard Stiegler's *Suffocated Desire, or How the Cultural Industry Destroys the Individual: Contribution to a Theory of Mass Consumption* (*Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu*, 2004) can potentially be posed as an update for the classic *The Work of Art in the Age of Its Technical Reproducibility* by Walter Benjamin (1939). We observe the influence of Benjamin on Stiegler, the contexts in which both texts were written, their numerous similarities, the possible comparisons between the concepts authors have mobilized (loss of the aura and loss of individuation, the notion of time, the work of art*

*and its market value, the notion of mass, desire et aesthetics, among others), but also a fundamental difference on the notion of narcissism.*

*Keywords : Walter Benjamin ; Bernard Stiegler ; cultural industry ; mass media ; mass culture ; aesthetics ; narcissism ; art market ; industrial revolution ; cultural policies.*

Dès la première ligne de son texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin assied le contexte sociopolitique au sein duquel il inscrit son analyse des transformations subies par l'art à la lumière de la révolution industrielle. « Au moment où Marx entamait l'analyse du mode de production capitaliste [à mi-chemin du 19<sup>e</sup> siècle], ce mode de production était à ses débuts » (Benjamin, 2013, section *Avant-propos*, para. 1), affirme-t-il, se situant d'entrée de jeu plusieurs années plus tard, à la fin des années 1930.

L'affirmation qui ouvre *Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu* de Bernard Stiegler offre une contextualisation similaire : « Le capitalisme hyperindustriel a développé ses techniques au point que, chaque jour, des millions de personnes sont connectées simultanément aux mêmes programmes de télévision, de radio ou de consoles de jeu » (Stiegler, 2004, para. 1).

Les deux se situent à une époque où il est possible de poser un regard d'ensemble sur les conséquences des formes d'industrialisation contemporaines aux auteurs. Pour Benjamin, il s'agit de la société industrielle ; pour Stiegler, il s'agit de la société postindustrielle qu'il interprétera comme étant parvenue à une forme plutôt hyperindustrielle.

Le texte de Benjamin a été publié pour la première fois en 1936 dans la revue spécialisée *Zeitschrift für Sozialforschung V* avant d'être remanié par son auteur et achevé en 1939. Celui de Stiegler a été publié soixante-cinq ans plus tard, en 2004, dans le journal *Le Monde Diplomatique*. Malgré les décennies qui les séparent, une lecture rapprochée des deux publications rend la comparaison inévitable. Non

seulement une grande partie du cadre théorique du second trouve au moins partiellement sa source dans l'existence même du premier<sup>1</sup>, mais la structure des deux textes, les notions qui y sont explicitées et les conclusions qui y sont tirées sont, sans être identiques, manifestement adjacentes. De plus, là où les textes divergent, ils se répondent.

En fait, lorsqu'analysé plus en profondeur, il devient possible de s'interroger : *Le désir asphyxié* peut-il être considéré comme une mise à jour du texte de Benjamin, voire une réponse à ses questionnements?

Afin de tenter de répondre à cette question, nous effectuerons une analyse comparative des deux textes. D'abord, en considérant leurs contextes de production, les multiples connexions entre Walter Benjamin et Bernard Stiegler, et l'influence que le premier a eue sur le travail du second. Ensuite, nous jetterons un regard d'ensemble sur la structure des deux textes avant de nous attarder plus en détail sur leur contenu.

C'est ultimement en comparant leurs similitudes et divergences que nous pourrions brosser un portrait des points qui relient ces textes afin d'en déterminer la potentielle parenté. Nous effectuerons donc le recensement des grands thèmes abordés dans les deux textes à l'étude afin de déterminer en quoi les traitements auxquels ils sont soumis convergent ou divergent. C'est l'analyse des concepts de temporalité, des politiques, de

---

<sup>1</sup> *Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu* de Bernard Stiegler repose largement sur l'industrie culturelle telle que conceptualisée par Theodor Adorno et Max Horkheimer, dans *Dialectique de la Raison* paru en 1944. L'ouvrage des deux amis et collègues de Walter Benjamin fait référence à la notion d'« aura » telle que théorisée par Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (Adorno et Horkheimer, 2002, p.14).

la guerre, de l'esthétique, de l'aura, de l'œuvre d'art et du narcissisme, entre autres, qui nous permettra de relier les deux textes à l'étude.

### **Climats politiques instables et effervescence technologique**

#### *Les années 30 de Benjamin*

Le texte de Walter Benjamin se situe près d'un siècle après le commencement de la révolution industrielle en Europe. Il avance d'ailleurs que cet écart de temps est nécessaire pour accomplir adéquatement la tâche d'observation des changements encourus par ladite révolution : « Sous quelle forme ce changement s'est produit, il n'est possible de l'indiquer qu'aujourd'hui » (Benjamin, 2013, section *Avant-propos*, para. 2).

Le contexte sociopolitique de l'époque n'est pas sans provoquer le progrès rapide de nouvelles technologies tant au niveau des communications que de la médecine, des transports, de l'armement et de l'art. C'est sur ce dernier volet que Benjamin se concentre en analysant les disciplines de la photographie et du film.

#### *Le début du siècle de Stiegler*

De son côté, le texte de Bernard Stiegler a pris forme en 2004, près d'une quarantaine d'années après la naissance du concept de société postindustrielle telle que théorisée par Daniel Bell et Alain Touraine à la fin des années soixante (Baillargeon, 2011, para. 4).

Sa publication a ainsi lieu au début du Web 2.0, de la démocratisation du numérique par l'entrée d'Internet chez les particuliers. En 2004, il y a déjà deux ans que le logiciel

de partage de fichiers musicaux Napster a été retiré après avoir enfreint les lois sur le droit d'auteur (Forde, 2019, para. 20). Nous sommes aussi quelques mois après le lancement de LinkedIn (5 mai 2003), WordPress (27 mai 2003), Safari (30 juin 2003) et Pirate Bay (novembre 2003).

À la publication de *Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu* dans *Le Monde diplomatique*, les technologies numériques sont au cœur d'une roue qui tourne de plus en plus vite, propulsée par ses propres avancées. En effet, seulement quatre mois se sont écoulés depuis que la toute première version de ce qui deviendra Facebook, TheFacebook, a été lancée à Harvard (4 février 2004). La plateforme MySpace vient de voir le jour (janvier 2004) et Google vient tout juste d'annoncer l'arrivée de Gmail (1<sup>er</sup> avril 2004). Quelques mois plus tard arriveront YouTube (15 février 2005), Reddit (23 juin 2005) et Google Maps (8 février 2005), pour ne nommer que ceux-là (Computer Hope, 2019).

### **Benjamin, Derrida et Stiegler : le bagage philosophique**

Bien que Walter Benjamin et Bernard Stiegler soient nés avec soixante ans d'écart, ils partagent tout de même un intérêt marqué pour l'art. Au moment d'écrire *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Benjamin évolue au sein d'un milieu peuplé d'auteurs et d'artistes, et ses diverses activités professionnelles incluent une portion de critique artistique. Stiegler, quant à lui, occupe en 2004 le poste de directeur de l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique où il travaille depuis 1984 (Serrou, 2002). Les deux auteurs ont donc en commun une sensibilité face aux enjeux entourant la production et la diffusion d'œuvres d'art.

Sur une note plus concrète, il est possible d'établir des relations entre l'héritage philosophique de Benjamin et la pensée de Stiegler. D'abord, il existe une influence certaine du travail de Walter Benjamin sur Jacques Derrida (Leroux, 2002, para. 1), celui qui a servi de directeur de thèse et de collègue à Bernard Stiegler. De par leur proximité professionnelle, il est très probable que Jacques Derrida ait transmis son intérêt pour Walter Benjamin à son élève. Ceci explique les nombreuses évocations de l'œuvre de Benjamin dans celle de Stiegler, dont quelques mentions touchent directement *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (dans *La technique et le temps, tome 2 : La désorientation*, entre autres ouvrages).

Dans *Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu*, la citation reste floue. Stiegler mobilise la notion de « narcissisme de masse » qui aurait été nommée ainsi par Benjamin directement. Il est aussi question que cette notion ait été analysée par Benjamin aux environs de 1935, année de production de *L'œuvre d'art*. Pourtant, *L'œuvre d'art* ne contient pas l'expression « narcissisme de masse », il y a donc fort à parier que Stiegler ne réfère pas directement à ce texte, même si la définition de « narcissisme de masse » n'est pas complètement en marge du texte à l'étude :

Il ne semble pas non plus imaginer la télévision, dont les nazis expérimentent une émission publique dès avril 1935. Au même moment, Walter Benjamin analyse ce qu'il nomme le « narcissisme de masse » : la prise de contrôle de ces médias par les pouvoirs totalitaires. (Stiegler, 2004, para. 8)

Bref, même si *Le désir asphyxié* ne fait pas directement référence à *L'œuvre d'art*, il n'en reste pas moins que Stiegler l'a bel et bien lu. Il reste toutefois à déterminer selon quels paramètres le premier peut être compris comme une actualisation du second. Les prochains points de comparaison pourront nous éclairer davantage.

### **Mécanismes structurels et littéraires**

Au niveau de la structure, il est possible d'observer plusieurs similitudes entre *L'œuvre d'art* et *Le désir asphyxié*. Tout d'abord, comme souligné en introduction, les textes s'ouvrent sur des mécanismes littéraires similaires.

Benjamin commence en se positionnant plusieurs décennies après la révolution industrielle, la publication de l'analyse de Marx et l'avènement du « mode de production capitaliste » (Benjamin, 2013, section *Avant-propos*, para. 1). En se distanciant temporellement, il s'autorise à poser un regard critique sur les conséquences de ces événements. Les choses se déroulent de même avec Stiegler qui se distancie quant à lui de la société postindustrielle :

Une fable a dominé les dernières décennies, leurrant pour une grande part pensées politiques et philosophies. Contée après 1968, elle voulait faire croire que nous étions entrés dans l'âge du « temps libre », de la « permissivité » et de la « flexibilité » des structures sociales, bref, dans la société des loisirs et de l'individualisme. Théorisé sous le nom de société postindustrielle, ce conte influença et fragilisa notablement la philosophie « postmoderne ». (Stiegler, 2004, para. 2)

Les deux auteurs procèdent ensuite en dressant un portrait historique des événements ayant mené à l'état contemporain de leur problématique. Benjamin donne une chronologie de la technique de reproduction de l'œuvre d'art, alors que Stiegler propose une liste d'événements ayant contribué à conduire la société de loisirs à son état « actuel ». C'est à la fin de ce résumé contextuel que les deux auteurs formulent leur thèse. Benjamin planifie explorer les conséquences des nouveaux processus de reproduction techniques sur l'art :

La technique de reproduction, comme on l'appelle en général, détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les reproductions, elle remplace son apparition unique par des copies produites en masse. Et en permettant à la reproduction d'entrer en contact avec le récepteur dans la situation qui lui est propre, elle actualise l'objet reproduit. Ces deux processus conduisent à un violent ébranlement de la chose transmise — une déstabilisation de la tradition, le revers de la crise et du renouvellement de l'humanité en cours (Benjamin, 2013, section II, para. 5).

Chez Stiegler, la question est plutôt d'explorer comment les nouvelles technologies au service de l'industrie culturelle influencent les individus : « C'est exactement ce que la société hyperindustrielle fait des êtres humains : les privant d'individualité, elle engendre des troupeaux d'êtres en mal d'être ; et en mal de devenir, c'est-à-dire en défaut d'avenir » (Stiegler, 2004, para. 7).

Remarquez comme les deux formules se rejoignent. « En multipliant les reproductions, elle remplace son apparition unique par des copies produites en masse » (*Op. cit.*), dit Benjamin à propos de l'art, alors que Stiegler affirme que les humains sont privés d'individualité, ce qui « engendre des troupeaux d'êtres » (*Op. cit.*).

En plus des thèses évoquées, les deux auteurs adressent des critiques à leurs prédécesseurs qui sont aussi similaires. Alors qu'il s'apprête à se lancer dans une analyse du cinéma, Benjamin affirme que les théoriciens de la photographie se sont attardés aux mauvaises questions :

Comme l'on avait rivalisé en vaine sagacité afin de décider si la photographie était un art — sans se demander d'abord si la nature entière de l'art ne s'était pas transformée avec l'invention de la photographie —, les théoriciens du cinéma se posèrent bientôt, à son sujet, les mêmes questions prématurées. (Benjamin, 2013, section VII, para. 2)

De son côté, Stiegler formule une remise en question du travail de Benjamin qui soit de la même période que *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* :

Au même moment, Walter Benjamin analyse ce qu'il nomme le « narcissisme de masse » : la prise de contrôle de ces médias par les pouvoirs totalitaires. Mais il ne semble pas mesurer plus que Freud la dimension fonctionnelle [...] des industries culturelles naissantes. (Stiegler, 2004, para. 8)

Les deux auteurs terminent sur la proposition de solutions possibles à appliquer au sein de la sphère politique et ils parviennent à des recommandations qui ne sont pas complètement dissonantes. Alors que Benjamin, en toute fin d'épilogue, affirme que le communisme « répond par la politisation de l'art » à « l'esthétisation du politique à laquelle travaille le fascisme » (*Op. cit.* section *Épilogue*, para. 4), Stiegler soutient que les « politiques devraient donc d'abord être des politiques culturelles » (*Op. cit.*, para. 39). Il y a ici un jeu de renversement entre le propos de Benjamin et celui de Stiegler : le premier propose une politisation de l'art et le second propose une « culturalisation » du politique.

### **De Benjamin à Stiegler : une actualisation théorique**

Le jeu de renversement souligné précédemment ne se situe pas au niveau du sens, mais plutôt au niveau du contexte qui lui est contemporain. Les choses ont bien changé entre 1939 et 2004, et il semble que *Le désir asphyxié* fasse office d'actualisation de *L'œuvre d'art* puisqu'elle effectue une certaine mise à jour de ses concepts clés. Autrement dit, *Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu* n'est pas directement calqué sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Il

s'interprète plutôt comme un glissement, une transposition du contexte technologique et culturel de 1939, sur celui de 2004.

*Perte de l'aura et perte d'individuation*

Par un retour sur la formulation des thèses de Benjamin et Stiegler, nous avons déterminé que le second effectuait un glissement en remplaçant l'art par l'individu. Ce glissement est également observable lorsqu'il aborde la question de l'individuation. Stiegler explique :

La société prétendument « postindustrielle » est au contraire devenue hyperindustrielle. Loin de se caractériser par la domination de l'individualisme, l'époque apparaît comme celle du devenir grégaire des comportements et de la perte d'individuation généralisée. (Stiegler, 2004, para. 4)

Il implique par-là que l'hyperindustrialisation de la société effectue une mise en abîme du « je » pour l'inclure dans « l'infirmité symbolique d'un on amorphe » (*Ibid.*, para. 28). Il établit donc un lien direct entre la technologie et l'état de l'individu. Cette logique n'est pas sans rappeler la « perte de l'aura » de Benjamin qui, quant à lui, établit plutôt un lien entre la technique et la valeur d'authenticité intrinsèquement reliée au statut d'œuvre d'art en soulignant que « ce qui dépérit à l'époque de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, c'est son aura » (Benjamin, 2013, section II, para. 5).

*Sur l'importance du temps*

De la même manière, dans le texte de Stiegler est perceptible un glissement de la notion de temps. Elle qui participait à définir l'aura de l'œuvre d'art selon Benjamin, sert à définir la conscience individuelle chez Stiegler. Ainsi, chez Benjamin, il est question de « l'ici-et-maintenant » de l'œuvre d'art comme indice d'unicité et d'authenticité.

Chez Stiegler, il est plutôt question de temps de conscience comme d'une mesure de singularité des humains.

Cette coïncidence permet à la conscience d'adopter le temps de ces objets temporels. Les industries culturelles contemporaines peuvent ainsi faire adopter aux masses de spectateurs le temps de la consommation du dentifrice, du soda, des chaussures, des autos, etc. C'est presque exclusivement ainsi que l'industrie culturelle se finance. Or une « conscience » est essentiellement une conscience de soi : une singularité. Je ne peux dire je que parce que je me donne mon propre temps. (Stiegler, 2004, para. 16)

Chose certaine, les deux auteurs expliquent que la notion de temps est transformée par la technologie. Pour Benjamin, l'œuvre d'art n'existe plus seulement dans l'instant vécu, mais également dans une infinité de moments copiés et rendus possibles par la reproduction de masse de l'objet d'art. Pour Stiegler, le temps de conscience individuel est synchronisé avec celui de « l'objet temporel » par les industries culturelles et les industries de programme, annihilant ainsi toute singularité de l'individu.

#### *Sur l'œuvre d'art*

Présente dans l'intitulé du texte de Walter Benjamin, il est clair que l'idée d'œuvre d'art est une notion centrale de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Il ne faut toutefois pas croire que la notion se définit facilement, même dans ce texte fondateur de l'histoire de l'art. En effet, l'idée de l'« aura » élaborée dans *L'œuvre d'art* continue de remettre en question les critères de légitimation d'« une œuvre d'art » et, par conséquent, les paramètres qui la définissent.

Pour Benjamin, l'œuvre d'art est à la fois « les bronzes, les terres cuites, les pièces de monnaie » de l'Antiquité et l'art figuratif religieux, la toile, la sculpture (Benjamin,

2013, section *I*, para. 1). Il inclut toutefois la photographie et le cinéma qui, bien que dépossédés de l'aura, sont tout de même traités comme des œuvres d'art.

Dans le texte de Stiegler, bien que l'on sente une certaine continuité, la notion d'œuvre d'art a été complètement écartée. Dans *Le désir asphyxié*, il est plutôt question d'« objet temporel — mélodie, film ou émission de radio » (Stiegler, 2004, para. 16) qui sont principalement des outils permettant « un contrôle intime des comportements individuels, transformés en comportements de masse » (*Ibid.*, para. 13). À partir de cette explication, il est possible de s'interroger : est-ce que, pour Stiegler, l'objet temporel et l'œuvre d'art sont mutuellement exclusifs? Son point de vue peut être expliqué à l'écoute d'une conférence donnée en 2009 où il dit :

Contrairement à la légende, l'expérience esthétique n'est pas une réception, elle n'est jamais passive, elle se produit dans des contextes de sensorimotricité extrêmement variés. [...] Mais ce sont des expériences de fréquentation des œuvres en tant qu'elles sont inconsommables. Elles ne s'usent pas. Plus on les pratique, plus elles sont neuves. (Stiegler, 2009)

En comparant le sens de la notion d'œuvre d'art chez Benjamin et Stiegler, on se rend compte que leurs points de vue ne sont pas forcément opposés. La différence ne se situe pas au niveau de l'art, mais plutôt au niveau des usages faits du cinéma. À l'époque de Benjamin, le cinéma était une nouvelle discipline artistique fondamentalement reproductible. Soixante-cinq ans plus tard, les industries culturelles ont transformé cette discipline artistique en outil de consommation.

#### *Sur la valeur marchande de l'art*

Par ailleurs, comme Stiegler lie la transformation de l'individu avec celle de l'art, transformation qui est au centre de sa réflexion sur l'impact des industries culturelles,

la question de la culture, abordée dans une perspective foncièrement marchande, occupe une place prépondérante dans *Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu*.

Il s'agit là d'une autre similarité entretenue avec *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* puisque Benjamin y explique comment la valeur marchande de l'art a remplacé sa valeur culturelle. L'objet d'art et l'objet temporel industriel sont donc réfléchis dans une optique de rentabilité marchande dans les deux textes.

Cependant, la valeur marchande s'est aussi déplacée au fil des années qui séparent *L'œuvre d'art* et *Le désir asphyxié*. En effet, chez Stiegler, il n'est pas question d'une valeur marchande de l'objet d'art ou de l'expérience que l'on peut en faire à proprement parler, mais bien des temps de conscience individuels que l'objet temporel capture et synchronise. Bien qu'il n'utilise pas cette expression dans le texte à l'étude ici, nous nous trouvons bel et bien dans une « économie de l'attention » où le « temps de cerveau humain disponible » (Le Lay cité dans L'Obs., 2004, para. 5) est l'objet à vendre. Stiegler utilisera d'ailleurs le terme dans plusieurs publications subséquentes telles que *L'attention, entre économie restreinte et individuation collective* (Stiegler, 2014, p.129), le sixième chapitre du livre *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?*.

#### *Sur la masse*

C'est d'ailleurs parce qu'elle s'inscrit dans cette économie de l'attention que la notion de masse se transforme entre Benjamin et Stiegler. Chez Benjamin, on dénote une perception plutôt neutre de la masse puisqu'il aborde la question en qualifiant de « vieille plainte » le principe selon lequel « les masses recherchent la distraction

alors que l'art exige la concentration du regardeur » (Benjamin, 2013, section XV, para. 1). Pour lui, « les masses bien plus importantes de participants ont entraîné une mutation du mode de participation » ou la quantité est synonyme de qualité (*Ibid.*). Il soutient que la masse est bel et bien distraite, mais que cela ne fait pas d'elle un moindre public. Il justifie sa position en donnant l'architecture comme exemple : « L'architecture a de tout temps offert le prototype d'une œuvre d'art dont la réception se déroule dans la distraction et par le collectif. » (*Op. cit.*, para. 2)

Chez Stiegler, avec l'évolution des technologies numériques, la masse est devenue l'hypermasse « [...] dans la mesure où le capital doit hypermassifier les comportements, il doit aussi hypermassifier les désirs et grégariser les individus » (Stiegler, 2004, para. 34). Dans cette conjecture, il n'y a plus de mode de participation; l'hypermasse est la consommatrice passive de produits culturels.

### *Sur les politiques*

Comme sur bien d'autres niveaux ici détaillés, Stiegler et Benjamin ont tous deux voué un court segment de leur analyse aux implications concrètes des transformations à l'étude pour les dirigeants politiques. Du côté de Benjamin, cette question est abordée dans une note de bas de page très élaborée :

La transformation du mode d'exposition à travers la technique de reproduction qui se laisse ici constater se manifeste également en politique. [...] Grâce aux innovations de l'appareillage d'enregistrement, qui permettent de faire entendre à un nombre illimité de personnes l'orateur au cours même de son discours et, ensuite, de le faire voir à un nombre illimité de personnes, l'exposition de l'homme politique devant cet appareillage d'enregistrement est devenue un paramètre de tout premier plan. (Benjamin, 2013, section X, note 1)

Il va jusqu'à dire que les techniques de reproduction viennent interférer avec les mécanismes de sélection des gouvernants en privilégiant l'image plutôt que le propos, le contenant plutôt que le contenu. « Il en résulte une nouvelle sélection, une sélection du fait même de l'appareillage, d'où la star et le dictateur sortent grands vainqueurs » (*Ibid.*).

Cette logique n'est pas étrangère au texte de Bernard Stiegler puisqu'il élabore une illustration similaire qui lui est plus contemporaine :

La débandade en quoi consiste cette ruine de la libido est aussi politique. Dans la mesure où les responsables politiques adoptent des techniques de marketing pour se transformer eux-mêmes en produits [...]. (Stiegler, 2004, para. 37)

Tout comme Benjamin, Stiegler va jusqu'à formuler un avertissement clair en regard des extrémismes encourus par la perte de singularité :

Il est temps que les citoyens et leurs représentants se réveillent : la question de la singularité est devenue cruciale, et il n'y aura pas de politique d'avenir qui ne soit une politique des singularités — faute de quoi fleuriront nationalismes extrêmes et intégrismes de tout poil. (*Ibid.*, para. 38)

### **Benjamin et Stiegler : des conclusions communes**

Malgré la quasi-omniprésence de notions actualisées entre Benjamin et Stiegler, reste que les deux penseurs s'entendent indéniablement sur certaines idées. Leurs points de vue se rencontrent tout particulièrement au niveau de leurs conclusions.

*Sur le désir*

Textuellement, l'idée du désir est presque inexistante dans *L'œuvre d'art*. Il est tout de même possible de comprendre une certaine association du concept de désir avec la recherche de proximité de l'objet, première circonstance à laquelle on doit le déclin de l'aura selon Benjamin :

En effet, rendre les choses plus proches de soi spatialement et humainement est une demande des masses actuelles tout aussi insistante que leur tendance à vouloir évacuer l'unicité de chaque réalité à travers sa reproduction, dans la réception de cette reproduction. (Benjamin, 2013, section III, para. 2)

Par ailleurs, la volonté de se rapprocher physiquement de l'objet, de le posséder n'est pas sans rappeler la notion de désir en tant que moteur de l'économie dans le contexte d'industrie culturelle chez Stiegler :

Il s'agit d'une économie anti-libidinale : n'est désirable que ce qui est singulier et à cet égard exceptionnel. Je ne désire que ce qui m'apparaît exceptionnel. Il n'y a pas de désir de la banalité, mais une compulsion de répétition qui tend vers la banalité [...]. L'industrie culturelle et le marketing visent le développement du désir de la consommation, mais, en fait, ils renforcent la pulsion de mort pour provoquer et exploiter le phénomène compulsif de la répétition. (Stiegler, 2004, para. 33)

Les concepts de désir et de libido sont centraux dans *Le désir asphyxié* et Stiegler élabore longuement sur l'idée selon laquelle les industries culturelles à l'époque de l'hyperindustrialisation se basent sur la liquidation du désir individuel et sur la création de désirs artificiels qui stimulent l'économie de manière contrôlée (Stiegler, 2004). Par conséquent, si la notion de désir n'est pas centrale dans *L'œuvre d'art*, elle reste quand même implicite.

*Sur l'esthétique*

Bien que Benjamin fasse appel à la notion d'esthétique, il n'en donne pas une définition qui soit univoque. En fait, il se trouve à cheval entre deux conceptions de l'esthétique entre lesquelles il observe une rupture.

La première est constituée d'« une série de notions traditionnelles — comme la création et le génie, la valeur intemporelle et le mystère [...] » (Benjamin, 2013, section *Avant-propos*, para. 2). La seconde est une esthétique ancrée dans le social et le politique. Il s'agit d'une esthétique de la contestation dans laquelle s'imbrique l'esthétique de la guerre (*Ibid.*, section *Épilogue*, para. 2). Une telle définition s'apparente à la notion d'esthétique critique que Paul-Laurent Assoun décrit comme suit dans son ouvrage *L'école de Francfort* paru en 2001 :

La question de l'esthétique critique est donc bien de savoir comment l'art est possible, en tant que « force de protestation » contre la domination dans la culture, tout en ne pouvant s'abstenir de refléter la « substance objective » de la domination culturelle. (Assoun, 2001, p.109)

Dans les faits, cette définition de l'esthétique se rapproche incontestablement de celle décrite par Stiegler. « À l'époque hyperindustrielle, l'esthétique — comme dimension du symbolique devenue à la fois arme et théâtre de la guerre économique — substitue le conditionnement des hypermasses à l'expérience sensible des individus psychiques ou sociaux » (Stiegler, 2004, para. 28).

### *Approches*

Dans la préface de *L'œuvre d'art*, l'historien, critique et éditeur Antoine de Baecque souligne le point de vue particulier de Benjamin qui n'est pas aussi défaitiste que ses confrères en ce qui concerne les mutations subies par l'art.

[...] là où Brecht, mais aussi Adorno, considèrent l'aura comme un motif de déploration, Benjamin y associe une tout autre valeur. Elle est moins dégradation, perte, déprédation, que rupture, crise, catastrophe : il n'y a pas de jugement moral ou esthétique dans *L'œuvre d'art*, seulement le constat des différents états historiques du statut de l'œuvre d'art. (de Baecque dans Benjamin, 2013, section *Préface*, para. 8)

En effet, à la lecture de *L'œuvre d'art*, nous pourrions être tentés de comprendre que Benjamin, comme Brecht et Adorno (*Ibid.*), déplore la perte de l'aura. Or, cette impression s'estompe tranquillement pour laisser place à une analyse moins empreinte de nostalgie.

Cependant, les conséquences politiques et sociales de cette reproductibilité de l'art ne sont pas pour le réjouir. C'est dans cette approche que Benjamin et Stiegler se rejoignent :

C'est le problème d'écologie industrielle le plus inquiétant qui puisse être : les capacités mentales, intellectuelles, affectives et esthétiques de l'humanité y sont massivement menacées, au moment même où les groupes humains disposent de moyens de destruction sans précédent. (Stiegler, 2004, para. 36)

### *Sur la destruction*

Le croisement de la technique et du politique, doublé des similitudes soulevées au niveau des politiques et de la structure des textes, est présent dans les deux conclusions

où l'un propose de politiser l'esthétique alors que l'autre invite à « culturaliser » le politique.

Les deux auteurs partagent également des visions semblables en ce qui concerne le dénouement potentiellement encouru si la situation n'est pas rectifiée. L'un fait allusion à l'« esthétique de la guerre » (Benjamin, 2013, section *Épilogue*, para. 2), l'autre à la « pulsion de mort » (*Op. cit.*, para. 33). Les concepts évoqués sont différents, mais éveillent une imagerie indubitablement similaire.

Alors que Benjamin écrit « "*Fiat ars — pereat mundus*"<sup>2</sup>, dit le fascisme qui [...] attend de la guerre l'assouvissement artiste d'une perception sensorielle métamorphosée par la technique » (Benjamin, 2013, section *Épilogue*, para. 4), Stiegler formule l'idée ainsi :

Car la mise sous contrôle des écrans de projection du désir d'exception induit la tendance dominante thanatologique, c'est-à-dire entropique. Thanatos, c'est la soumission de l'ordre au désordre. En tant que nirvana, Thanatos tend à l'égalisation de tout : c'est la tendance à la négation de toute exception — celle-ci étant ce que le désir désire. (Stiegler, 2004, para. 34)

Il est également possible de remarquer que Benjamin et Stiegler tiennent compte des avancées technologiques en matière d'armement dans leurs prédictions. Le premier affirme qu'au « lieu de répandre ses semences depuis ses avions, [la guerre impérialiste] largue des bombes incendiaires sur les villes et a trouvé dans la guerre chimique un moyen d'un nouveau genre de liquider l'aura » (*Op. cit.*, para. 3). Le second souligne que « les capacités mentales, intellectuelles, affectives et esthétiques

---

<sup>2</sup> « Que l'art advienne, le monde dût-il en périr. » (Traduction de l'éditeur)

de l'humanité y sont massivement menacées, au moment même où les groupes humains disposent de moyens de destruction sans précédent » (*Op. cit.*, para. 36).

### **Benjamin ou Stiegler : la différence fondamentale**

#### *Sur le narcissisme*

Si un concept devait marquer particulièrement la comparaison entre *L'œuvre d'art et Le désir asphyxié*, il s'agirait sans doute de celui du narcissisme. Walter Benjamin est mentionné à deux reprises dans le texte de Bernard Stiegler et les deux fois se rapportent au concept de narcissisme.

Dans l'introduction, nous pouvons lire que « [...] Walter Benjamin analyse ce qu'il nomme le "narcissisme de masse" : la prise de contrôle de ces médias par les pouvoirs totalitaires » (Stiegler, 2004, para. 8). Quelques paragraphes plus tard, en fin de texte, Stiegler conclut que « contrairement à ce que croyait Benjamin, il ne s'agit pas du déploiement d'un narcissisme de masse, mais à l'inverse de la destruction massive du narcissisme individuel et collectif par la constitution des hypermasses » (*Ibid.*, para. 31).

Les deux auteurs sont donc foncièrement en désaccord sur la question du narcissisme. Pour Benjamin, la reproductibilité technique de l'œuvre d'art et la perte de l'aura provoquent le détournement de l'attention que l'individu porte sur lui-même vers un narcissisme de l'entité « masse » dans laquelle il se fond. Par ailleurs, si l'on en croit Stiegler, dans un autre ouvrage, Benjamin parle de « narcissisme de masse » comme de « la prise de contrôle de ces médias par les pouvoirs totalitaires » (*Op. cit.*), un phénomène qui concerne l'impact des techniques de reproduction de masse telles

qu'exploitées par les politiques et, plus précisément, les dictateurs (Benjamin, 2013, section X, note 1).

Pour Stiegler, ce narcissisme de masse ne suffit pas à décrire les conséquences fonctionnelles encourues par l'hyperindustrialisation et les industries culturelles à l'ère du numérique. Il avance plutôt que les hypermasses ont liquidé la notion de narcissisme résultant ainsi en une perte de la « psyché, [du] désir et [de] la singularité » (Stiegler, 2004, para. 27) et, par conséquent, de la possibilité d'une individuation psychique et collective (*Ibid.*, para. 19). Ainsi, « [n]ous vivons en cela une fracture esthétique [...]. Mais nous tous, et nos enfants plus encore, sommes voués à ce sombre destin – si rien n'est fait pour le surmonter » (*Ibid.*, para. 28).

## **Conclusion**

À la lumière de cette étude comparative exhaustive, nous avons pu déterminer que les points de convergence entre *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin et *Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu* de Bernard Stiegler sont considérablement plus nombreux que les points de divergence.

Des similitudes ont été observées dans les contextes entourant la publication des textes, ainsi qu'au niveau de leurs structures. Mais, de manière plus probante encore, nous avons examiné comment la perte d'individuation selon Stiegler peut être envisagée comme une transposition sur l'individu de la « perte de l'aura » selon Benjamin. Cette transposition actualisante s'est également manifestée au sein des notions de temps, d'œuvre d'art, de valeur marchande de l'art et de la culture, de masse et des politiques.

Ces nombreuses manœuvres d'actualisation nous semblent pointer dans la direction d'une interprétation contemporaine des enjeux soulevés dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

Par ailleurs, il nous a également été possible de déterminer que les notions de désir et d'esthétique sont très rapprochées chez Benjamin et Stiegler. De plus, leur vision des conséquences de la perte de l'aura pour Benjamin et de la perte d'individuation pour Stiegler, sur le politique et le social, sont presque identiques, en ce sens qu'elles pointent toutes les deux dans la direction d'une esthétique de la destruction.

De plus, même en invoquant l'idée du « narcissisme de masse » selon Benjamin dès le début de son texte pour ensuite la démonter, Stiegler implique une connexion intrinsèque entre son texte et l'un de ceux de Benjamin. Il ne reste qu'à éprouver la bibliographie de Benjamin en espérant tomber sur l'expression « narcissisme de masse » puisque Stiegler n'a pas été en mesure de nous fournir sa source exacte<sup>3</sup>. Et bien qu'il demeurera impossible de déterminer si Bernard Stiegler tentait d'effectuer une actualisation consciente de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, nous pouvons toutefois conclure que les différentes mentions de l'œuvre de Benjamin dans le travail de Stiegler suggèrent qu'il maîtrisait son cursus.

En 1939, Walter Benjamin se croyait assez historiquement distancié de la révolution industrielle pour pouvoir comprendre comment se sont manifestés les changements des conditions de production dans le milieu de la culture. Dans l'optique où, soixante-cinq ans plus tard, Bernard Stiegler a prouvé qu'il était pertinent de réviser une grande partie

---

<sup>3</sup> Le 6 juillet 2020, je recevais un courriel de Bernard Stiegler. Après l'avoir interrogé sur la source précise de la notion de « narcissisme de masse » chez Benjamin, il me répondit : « [...] ce texte est un peu ancien et je n'aurai pas le temps de faire des recherches, mille excuses ».

de ses observations, sommes-nous déjà mûrs pour une nouvelle mise à jour basée sur l'omniprésence du numérique dans nos vies culturelles et politiques, seulement quinze ans après *Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu?*

## Références

- Adorno, T. W. et Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*. Stanford : Stanford University Press.
- Assoun P.-L. (2001). *L'École de Francfort*. Paris : Presses Universitaires de France. Récupéré de <https://www.cairn.info/l-ecole-de-francfort--9782130519133-page-108.htm>
- Baillargeon, S. (2011). Médias - Les réconciliations culturelles du capitalisme. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/culture/medias/316112/medias-les-reconciliations-culturelles-du-capitalisme>
- Benjamin, W. (2013, novembre). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [4<sup>e</sup> éd., 1939]. Paris : Allia [Livre numérique].
- Computer Hope. (2019). *Computer history*. Récupéré de <https://www.computerhope.com/history/>
- Forde, E. (2019, 31 mai). Oversharing: how Napster nearly killed the music industry. *The Guardian*. Récupéré de <https://www.theguardian.com/music/2019/may/31/napster-twenty-years-music-revolution>
- Leroux, G. (2002, 21 septembre). Philosophie - Derrida entre Adorno et Benjamin. *Le Devoir*. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/lire/9523/philosophie-derrida-entre-adorno-et-benjamin>
- L'Obs. (2004, 11 juillet). Le Lay : "nous vendons du temps de cerveau". *Nouvel Obs*. Récupéré de <https://www.nouvelobs.com/culture/20040710.OBS2633/le-lay-nous-vendons-du-temps-de-cerveau.html>
- Serrou, B. (2002, 4 juin). Bernard Stiegler, nouveau directeur de l'IRCAM. *ResMusica*. Récupéré de <https://www.resmusica.com/2002/06/04/festival-agora/>
- Stiegler, B. (1996). *La technique et le temps, 2. La Désorientation*. Paris : Galilée.
- Stiegler, B. (2004, juin). Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu. *Le Monde Diplomatique*. 24-25. Récupéré de <https://www.monde-diplomatique.fr/2004/06/STIEGLER/11261>
- Stiegler, B. (2009). *Amateur d'art ou consommateur* [Enregistrement audio]. Dans le cadre des rencontres organisées par Libre Accès avec Richard Stallman

[MP3]. Récupéré de <http://arsindustrialis.org/divers-amateur-d%E2%80%99art-ou-consommateur>

Stiegler, B. (2014). L'attention, entre économie restreinte et individuation collective. Dans Y. Citton, *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme?*. Paris: La Découverte, p.121-135.

# « NOURRIR » SA CRÉATIVITÉ MALGRÉ LA DISTANCE : LE MÉTATRAVAIL AMBIVALENT DES MÉTIERS CRÉATIFS À L'ÈRE DE LA COVID-19

Claire Estagnasié

Université du Québec à Montréal

**Résumé :** *S'inscrivant dans une perspective critique et s'appuyant sur une démarche compréhensive, cette contribution entend amorcer une réflexion sur le travail créatif dans le contexte de la Covid-19 sur les personnes travaillant dans les industries créatives. Les individus évoluant dans ces secteurs sont souvent des travailleurs autonomes cumulant divers contrats précaires, étant alors responsables de leur propre employabilité, en référence au concept de « production de soi » proposé par André Gorz. Nous mobilisons le concept de « métatavail », c'est-à-dire de travail permettant le travail selon Salzman & Palen (2004), afin de comprendre comment entretenir sa créativité devient un outil du « métatavail » des travailleurs et travailleuses qui doivent produire leur propre employabilité. Nos données empiriques issues d'entretiens qualitatifs avec six personnes travaillant dans les industries créatives au Québec et en France ont permis de dégager des axes d'analyse, selon une méthode de théorie ancrée. Cela nous a permis de comprendre l'entretien de la créativité comme condition de l'employabilité au prisme de ce que nous appelons un « métatavail créatif ». Cette recherche, s'inscrivant dans le contexte distancié de la Covid-19, a révélé que les métiers créatifs auraient été plus touchés que ceux des autres industries, puisque la distance a rendu encore plus difficile le « métatavail créatif » consistant à nourrir leur créativité lors d'expériences et interactions informelles.*

**Mots clés :** *travail à distance ; Covid-19 ; industries créatives ; métiers créatifs ; créativité ; production de soi ; métatavail créatif.*

**Abstract:** *From a critical perspective and based on a comprehensive approach, this contribution intends to initiate a reflection on creative work in the context of Covid-19 on people working in the creative industries. Individuals working in these sectors are often self-employed workers with various precarious contracts, being responsible for their own employability, with reference to the concept of “self-production” proposed by André Gorz. We mobilize the concept of “meta-work”, which means work allowing work according to Salzman & Palen (2004), to understand how nurturing one’s creativity becomes a tool of the “meta-work” of workers who must produce their own employability. Our empirical data resulting from qualitative interviews with six people working in the creative industries in Quebec and in France made it possible to identify axes of analysis, through a method of grounded theory. This allowed us to understand the nurturing of creativity as a condition of employability through the prism of what we call “creative meta-work”. This research, taking place in the distant context of the Covid-19, revealed that the creative professions would have been more affected than those of other industries, since the distance made even more difficult the “creative meta-work” of nurturing their creativity. during informal experiences and interactions.*

**Keywords:** *Remote work; Covid-19; Creative industries; Creative professions; Creativity; Self-production; Creative meta-work.*

## 1. Introduction

Les « industries créatives » sont un concept provenant de la politique et non des sciences sociales. Elles ont été définies pour la première fois au Royaume-Uni par le *Mapping Document* de la *Creative Industry Task Force* britannique, un organisme du *Department for Culture, Media and Sport* (DCMS). Dans cette liste établie en 1998, figurent parmi les industries créatives: la publicité, l'architecture, le design, la mode, le cinéma, la musique, les logiciels de loisirs interactifs, la télévision, la radio, l'édition, l'artisanat, le marché de l'art et des antiquités, le spectacle vivant et le *software* (édition de logiciels). Au début des années 2000, différents pays européens se dotent de rapports sur les industries créatives (Bouquillion et Le Corf, 2010), transposant ce terme dans la francophonie. Sur le modèle de la ville de Glasgow quelques années plus tôt, le Grand Lyon ou Lille Métropole utilise cette terminologie pour mettre en avant l'utilisation de la culture comme vecteur de valorisation du territoire (Moeglin, 2008). Selon Philippe Bouquillion (2012), les industries créatives, telles que définies par la liste précitée, incluent la culture, mais non pas les arts en tant que tels - à l'exception du marché de l'art - ce qui souligne la dimension marchande intrinsèque à la définition d'« industries » créatives. Ces secteurs sont caractérisés par leur flexibilité, la figure type du « créatif » étant d'ailleurs celle d'un travailleur indépendant, un autoentrepreneur évoluant dans un cadre libéralisé (Bouquillion, 2012). Cette tendance est encore plus accentuée dans les deuxième et troisième « vagues » des métiers créatifs (McRobbie, 2018). Selon Angela McRobbie (2011), la première « vague » des métiers créatifs à Londres a eu lieu à la fin des années 1980 et se caractérisait par des personnes s'identifiant à des contre-cultures, majoritairement des femmes, qui créaient des biens de manière artisanale et à petites échelles (par exemple, des vêtements) en vue de les revendre. Cette première vague n'a pas duré, faute de soutien gouvernemental. Mais son ethos, lui, a perduré avec la « deuxième

vague » à la fin des années 1990, profitant de la croissance des nouveaux médias et d'investissements financiers dans ces secteurs (McRobbie, 2002). La « troisième vague » des métiers créatifs, à l'horizon des années 2010, s'est développée en lien avec des formes plus flexibles et plus individualisées de travail, avec une approche projet par projet.

Ainsi, pour Éric George, parler « d'industrie créative » renvoie à une certaine forme d'organisation du travail, où l'accent est mis sur les valeurs certes de créativité, mais aussi de flexibilité, et jusqu'à l'investissement illimité de soi (George, 2012). Par la nature de leur cadre de travail, les personnes évoluant dans les industries créatives font partie des premières catégories professionnelles à travailler à distance, la majorité d'entre elles n'étant pas liées par un contrat de salariat leur imposant de travailler dans un lieu donné ou selon un horaire fixe (Cohen, 2019; George, 2012; McKercher, 2009; O'Donnell et Zion, 2019). On pourrait alors croire que la crise pandémique de la Covid-19, à l'origine du passage du travail à distance à grande échelle de 50% de la population active du Québec<sup>1</sup>, n'a pas eu de conséquence sur les créatifs exerçant majoritairement déjà à distance. Toutefois, s'il n'y a pas eu effectivement de passage abrupt entre un travail « sur site » à « hors site » pour la majorité des créatives et créatifs, le contexte pendant la pandémie Covid-19 a pu précariser encore davantage leur travail, rendu difficilement accessible toutes sources pouvant stimuler la créativité, et les opportunités naissant des rencontres lors d'événements. Dès lors, dans quelle mesure le contexte sanitaire distancié de la Covid-19 a-t-il radicalisé l'autonomie et la flexibilité caractéristiques des métiers créatifs? S'inscrivant dans une perspective critique, cet

---

<sup>1</sup> Selon un [sondage ADP](#) Canada, une firme spécialisée en gestion de ressources humaines cité par *Le Devoir*.

article interroge les effets du contexte distancié pendant la crise sanitaire pour les métiers créatifs qui s'exerçaient au moins partiellement selon ces modalités avant la pandémie. Pour ce faire, il s'appuiera sur une étude qualitative exploratoire menée entre juin 2020 et mars 2021, en pleine crise sanitaire, auprès de six personnes se considérant dans une profession créative, et travaillant déjà à distance avant la Covid-19. Après avoir développé les tensions inhérentes au travail créatif, ainsi que les concepts de production de soi et de métatrabail (Salzman et Palen, 2004) sera exposée plus en détail la démarche méthodologique. Puis nous présenterons les éléments communs des expériences vécues par les travailleuses et travailleurs créatifs rencontrés pendant la pandémie. Enfin, seront discutées les conséquences possibles de la pandémie sur l'avenir des professions créatives.

## **2. Des tensions inhérentes au travail créatif**

Le travail créatif porte en lui une certaine ambivalence (McRobbie, 2018; Miège, 2020 ; Sandoval, 2016). D'une part, il présente une grande autonomie et liberté dans l'exécution des tâches, que la personne soit salariée ou travailleuse autonome. D'autre part, il est précaire et marginalisé, la flexibilité des conditions de travail n'étant souvent pas choisie, mais imposée par l'organisation du travail créatif en soi, qui suppose un « métatrabail » de la part de l'individu, c'est-à-dire un travail supplémentaire permettant au travail d'avoir lieu (Salzman et Palen, 2004). Le travail créatif se caractérise souvent par une tension entre autonomie et précarité (2.1), par la recherche du développement de sa créativité, mais souvent à des fins de publicité de soi-même (2.2), ce qui constitue en soi un travail supplémentaire, le « métatrabail » créatif (2.3).

## 2.1 Le travail créatif, entre autonomie et précarité

Les personnes évoluant dans les industries créatives sont membres de la « classe créative » évoquée par Richard Florida (2002), et parfois considérées comme les « travailleurs modèles » du futur : autodidactes, autogérés, entreprenants, habitués à des emplois précaires, tout en restant motivés à produire des œuvres à succès (Gill, 2010). Répondant à une logique vocationnelle de « *Do What You Love* » (DWYL)<sup>2</sup> (Tokumitsu, 2014), ce serait précisément l'expérience d'autonomie et d'épanouissement qui ferait du travail créatif un champ idéal pour introduire des conditions de travail précaires et pour constituer le travailleur comme sujet entrepreneurial idéal du capitalisme néolibéral (Sandoval, 2016). En effet, selon Miya Tokumitsu, « rien ne rend l'exploitation plus facile que de convaincre les travailleurs qu'ils font ce qu'ils aiment » (Tokumitsu, 2014, p. 14).

Quel que soit le statut de travail, les « dates limites perpétuelles » sont la norme dans ces industries (Gershon et Deuze, 2019). Surtout, les longs horaires de travail sont associés au fait d'aimer son travail, qui pourrait alors s'apparenter à du loisir. Dans un chapitre d'ouvrage mobilisant les données autoethnographiques de son expérience comme journaliste entrepreneure, Amanda Brouwers et Tamara Witschge (2019) discutent les normes implicites de cette profession dans la vie quotidienne. Confrontant ces données avec celles issues d'autres entretiens, les auteures mettent en avant la dimension identitaire de ces normes implicites : « *journalism is not something you do, it's something that you are* » (Brouwers et Witschge, 2019, p. 446). Ce constat, en lien avec le fait que la barrière entre loisir et travail est plus ténue (les journalistes aiment écrire pendant leurs loisirs, c'est

---

<sup>2</sup> « *Faites ce que vous aimez* », en français

peut-être même ce qui explique le choix de ce métier, selon les deux auteures), traverse la plupart des métiers créatifs.

Derrière l'image d'Épinal du travail comme vocation, les professionnels des industries créatives subissent en réalité instabilité et insécurité de l'emploi. Lorsqu'ils créent leur propre microentreprise, les travailleuses et travailleurs créatifs exonèrent ainsi *de facto* les entreprises qui font appel à leur service de leur assurer des prestations sociales et de s'assurer de respecter le droit du travail (Cohen, 2019). De plus, étant payés à la tâche, ces individus gagnent généralement moins que les salariés, mais travaillent plus d'heures (McKercher, 2009). Cela dit, les personnes salariées de ces industries - qui bénéficient certes de plus de sécurité d'emploi - vivent également la tension du secteur entre flexibilité et insécurité de l'emploi. Elles doivent se conformer à de plus en plus de managérialisme dans leur travail (O'Donnell et Zion, 2019) pour garder leur emploi, étant en concurrence avec des travailleurs autonomes moins chers. Ce phénomène est particulièrement notable chez les journalistes (Carbasse, 2011), une mise en concurrence qui s'accompagne souvent de salaires modestes (George, 2012). Par ailleurs, les carrières dans ces métiers sont marquées par une fluidité entre entrepreneuriat et emplois salariés de courte durée, voire les deux en même temps, dans certains cas. Ce conformisme et cette insécurité permanente viennent questionner le DWYL précité.

## **2.2 Créativité et production de soi pour faire de soi-même une marque**

Outre la normalisation de la surcharge de travail dans ces industries (Estienne, 2005), une autre des caractéristiques des professions créatives est le peu de distinction entre vie personnelle et professionnelle, souvent justifiée par le fait que l'activité de créer serait vecteur d'épanouissement et non de souffrance (« travail »

venant du latin *tripalium*, qui désigne un instrument de torture). Datant des années 1950, le mot « créativité » est un néologisme importé de l'anglais, et comportant diverses significations (Leboutet, 1970). Étymologiquement, le mot remonterait au latin *creatum*, « qui produit quelque chose ». Richard Florida entend la construction de la créativité en opposition à la simple connaissance, la technologie ou l'innovation (Florida, 2002), considérant que ce ne sont pas les technologies que nous construisons ou nos connaissances intellectuelles qui constituent notre principale ressource humaine et économique, mais notre créativité partagée. Cette créativité s'étendrait, selon Florida, à toutes sortes de personnes, c'est-à-dire qu'elle traverserait tous les métiers et toutes les catégories sociales. Ainsi, contrairement au capital ou au travail, la créativité serait une ressource illimitée qui serait constamment renouvelée par l'expérience, l'éducation, et la stimulation lors des interactions humaines. La créativité serait la force et le moteur des industries créatives, qui reposeraient sur cette qualité (Toussaint, 2012). Pour autant, Gaëtan Tremblay (2008) a dénoncé l'utilisation de notion « d'industries créatives », qui n'apporterait rien selon lui à la notion plus ancienne « d'industries culturelles », puisque l'importance de la création s'y trouvait déjà au cœur. Il invite alors à distinguer la création, qui renvoie à une activité réelle, de la créativité, évoquant un potentiel. Ce flou contribuerait à l'idée selon laquelle l'activité créative ne serait pas nécessairement du travail. Pourtant, étant à l'écart du marché du travail traditionnel, ces travailleuses et travailleurs sont, pratiquement, constamment à la recherche d'un emploi, ce qui implique de travailler doublement : sur leur mission actuelle, et à la recherche de la mission suivante. Pour ce faire, les personnes des industries créatives sont alors plus ou moins contraintes de faire preuve de « production de soi », c'est-à-dire, selon André Gorz (2017), de produire leur propre employabilité en combinant les rôles d'employeur, d'employé et de marchand. En tant qu'employeurs d'eux-mêmes, ces individus seraient

propriétaires d'un capital, leurs compétences reposant majoritairement sur leur créativité, ce qui implique une lourde pression sur cet « outil » et sa juste utilisation. Dans cette optique, Rosalind Gill (2010) a souligné que travailler dans les industries créatives suppose de nombreuses pratiques de management de soi-même, dans des conditions d'incertitude radicale, où l'autocontrôle se concentre sur la subjectivité des personnes. Parmi ces pratiques, se note l'importance du « *personal branding* », c'est-à-dire littéralement « faire de soi-même une marque », en se gérant, promouvant et en performant son identité, notamment sur les réseaux sociaux (Gershon et Deuze, 2019).

### **2.3 « Métatrabail » du travail créatif**

Le concept de métatrabail a été développé et mobilisé pour rendre compte du travail nécessaire pour avoir du travail (Salzman et Palen, 2004). Des travaux ont déjà été menés sur le métatrabail des nomades numériques (Bonneau et Enel, 2018), et plus largement sur comment les personnes qui travaillent à distance rendent leurs différents espaces propices au travail (Auteur *et al.*, 2021). Cette recherche s'inscrit donc dans ce champ de recherche, arguant non seulement que le travail créatif, étant donné ses caractéristiques, requiert un métatrabail. Concrètement, les personnes travaillant dans les industries créatives pratiquent constamment ce « travail rendant possible le travail » (*Ibid.*, p. 2), puisque que, compte tenu de la précarité du secteur (2.1), elles sont amenées à utiliser leur créativité non seulement dans le processus de création, mais aussi pour faire acte de « production de soi » et de faire de soi une marque, deux conditions indispensables à leur propre employabilité. Or ce métatrabail inhérent aux métiers créatifs a été rendu encore plus difficilement réalisable en période pandémique, une situation délétère risquant de renforcer la précarisation des personnes évoluant dans ces industries.

### 3. Démarche méthodologique

Afin de comprendre l'influence de la réorganisation du travail dans l'exercice des métiers des industries créatives pendant la période pandémique, j'ai privilégié une approche qualitative compréhensive (Dumez, 2016). La collecte de données a été effectuée entre juin 2020 et mars 2021, en pleine crise de la Covid-19, par l'entremise de six entretiens semi-dirigés avec des personnes déclarant exercer un métier « créatif » et travaillant « à distance », ainsi que par le partage de captures d'écrans et de photographies de leurs espaces de travail virtuels et physiques. Comme le concept d'« industries créatives » englobe une multitude de métiers, le mieux était encore, à l'instar de la démarche de Rosalind Gill (2010), de laisser les personnes définir elles-mêmes leurs activités. Finalement, les secteurs auxquels elles se rattachent font partie de la liste établie par le *Mapping Document* du DCMS britannique (Bouquillion, 2012) et sont représentatifs de la diversité de ces industries : le design, les médias, le marché de l'art, les jeux vidéo, le cinéma, et la mode.

**Tableau – Profils des personnes interrogées**

| Personnes interrogées | Pseudonyme | Âge    | Profession                                  | Modalités de travail | Date et durée de l'entrevue   | Contexte  |
|-----------------------|------------|--------|---|----------------------|---|---|
| #1                    | Charbel    | 36 ans | Directeur créatif dans le secteur du design | Entrepreneur         | 5 juin 2020 à son domicile entre les deux premières vagues de l'épidémie (1'55) | Fondateur d'une agence de design « sans bureaux ».  |
| #2                    | Rosa       | 34 ans | Journaliste web                             | Salariée             | 11 juin 2020, par Zoom (1'15)   | A été travailleuse autonome (« pigiste ») pendant plusieurs années, et à la tête d'un magazine en ligne. A des activités supplémentaires en dehors de son contrat de travail (livres, autres « piges », etc). |

|    |        |        |  |  |   |  |
|----|--------|--------|--|--|---|--|
| #3 | Alice  | 31 ans | Photographe et plasticienne                              | Travailleuse autonome  | 10 février 2021, par Zoom (l'20)  | Son activité se décompose en deux parties : les commandes (des contrats pour le compte de clients) et la création artistique.  |
| #4 | Johnny | 50 ans | Artiste en effets visuels dans le secteur des jeux vidéo | Travailleur autonome dans sa pratique artistique, depuis récemment salarié comme chargé de cours               | 24 février 2021, par Zoom (l'41)  | Après près de 30 ans de carrière dans les industries créatives, il cherche désormais à se tourner vers l'enseignement. Il est chargé de cours et en reprise d'études depuis la pandémie. |
| #5 | Paloma | 27 ans | Scénariste de cinéma                                     | Travailleuse autonome dans sa pratique comme scénariste, donne des cours de tutorat pour compléter ses revenus | 23 mars 2021 (l'24)   | Occupe des emplois alimentaires à côté de son travail de scénariste (tutorat, serveuse, etc).  |
| #6 | Isaure | 35 ans | Consultante en création dans le secteur de la mode       | Travailleuse autonome  | 4 septembre 2020, à son domicile entre les deux premières vagues de l'épidémie (l'26) | Ancienne salariée d'une agence de publicité dans le secteur du luxe, désormais travailleuse autonome dans le même secteur.   |

Les personnes interrogées n'étaient pas salariées, mais travailleuses autonomes, à l'exception de Rosa (qui accepte parfois des piges dans d'autres médias en plus de son emploi principal). Le recrutement a été effectué par « effet boule de neige » (Audemard, 2020), c'est-à-dire d'abord dans notre réseau professionnel et personnel, puis en demandant aux personnes recrutées de nous recommander ensuite à des personnes de leur entourage (collègues, parents, amis...). Le but était d'établir ainsi un lien de confiance au préalable, et d'avoir à disposition davantage

d'éléments de contexte sur elles. Ces éléments de compréhension ont permis de mieux appréhender comment les personnes partagent leurs expériences, et ainsi d'avoir une vision du bas vers le haut (Fors et Moreno, 2002), en partant des pratiques au niveau micro pour comprendre les mutations des métiers créatifs à l'ère de la Covid-19, au niveau macro.

Les personnes interrogées ont entre 27 et 50 ans, avec une majorité de trentenaires<sup>3</sup>. Quatre vivent à Montréal, deux à Paris<sup>4</sup> : le lieu n'était pas un critère de recrutement, dans la mesure où ces personnes bénéficient habituellement - hors contexte pandémique - d'une grande mobilité étant donné leur statut (travailleur autonome) ou leurs activités (la seule personne salariée est très mobile et travaille dans plusieurs pays hors contexte de pandémie). Dans les deux pays, des dispositifs d'aides sociales<sup>5</sup> ont été mis en place pour soutenir les personnes précarisées pendant le confinement, mais personne dans notre étude n'en a bénéficié<sup>6</sup>. Compte tenu de la situation sanitaire, les rencontres, d'une durée moyenne d'une heure trente, ont été réalisées via la plateforme de vidéoconférence Zoom<sup>7</sup>, sauf Isaure et

---

<sup>3</sup> Toutes ont un niveau d'éducation très élevé : une maîtrise au minimum, voire plusieurs, et une personne a entrepris un doctorat. Elles sont toutes francophones, mais de nationalités diverses (canadienne, française, libanaise, ou binationale). Toutes, sauf Isaure, vivent en couple, et la moitié ont des enfants. L'échantillon n'étant pas représentatif, nous ne développerons pas davantage leurs caractéristiques sociodémographiques.

<sup>4</sup> En France, certaines personnes qui évoluent dans les industries créatives ont un statut « d'intermittent du spectacle » (Menger, 2011), une catégorie qui n'existe pas au Québec et qui permet à ces personnes de bénéficier du chômage entre deux contrats courts, après un certain nombre d'heures travaillées. Les deux personnes en France de notre étude (Alice et Isaure) ne bénéficiant pas de ce statut, nous ne développerons pas davantage sur ce point.

<sup>5</sup> Un dispositif de chômage partiel (pour les salariés) en France, et la Prestation Canadienne d'Urgence (PCU) au Canada.

<sup>6</sup> Alice et Isaure, comme travailleuses autonomes en France, n'étaient pas éligibles au chômage partiel. Charbel et Johny gagnaient légèrement plus de 1 000\$ par mois, montant butoir pour bénéficier de la PCU. Paloma percevait plus de 1000\$ mensuels au titre de son activité de tutrice. Rosa, comme salariée, n'a pas perdu son emploi.

<sup>7</sup> Zoom Vidéo Communications est une société américaine de visioconférence créée en 2011.

Charbel, qui ont été rencontrés à domicile entre les deux premières vagues de la pandémie. Elles ont été enregistrées, retranscrites, puis codées manuellement, selon une approche inductive qui laisse les faits suggérer les variables (Beaugrand, 1988). Avec un modèle de recherche inspiré de la théorie ancrée (Glaser et Strauss, 1967), les données du terrain nous ont permis d'identifier des éléments récurrents dans les entretiens de nos personnes participantes. Nous les avons ensuite codés selon trois axes émergents : la nécessaire autodiscipline dans les métiers créatifs (4.1), qui entre en tension avec le besoin de « nourrir » sa créativité (4.2), deux caractéristiques fragilisées par la situation pandémique de la Covid-19 (4.3).

#### **4. Comprendre les caractéristiques du contexte distancié sur les professions créatives**

Avec un modèle de recherche inspiré de la théorie ancrée (Glaser et Strauss, 1967), les données du terrain nous ont permis d'identifier des éléments récurrents dans les entretiens de nos personnes participantes. Nous les avons ensuite codés selon trois axes émergents : la nécessaire autodiscipline dans les métiers créatifs (4.1), qui entre en tension avec le besoin de « nourrir » sa créativité (4.2), deux caractéristiques fragilisées par la situation pandémique de la Covid-19 (4.3).

##### **4.1 Des professions autonomes, nécessitant une forte autodiscipline**

Le thème de l'autonomie est évoqué à maintes reprises, présenté comme l'une des caractéristiques du travail créatif, par les six personnes interrogées. Il recouvre pourtant un sens différent selon les personnes de notre échantillon, soit au sens d'autonomie pour avoir des missions de travail, soit d'autonomie dans l'exercice même du travail, dans un sens plus positif.

Pour Johnny, évoluant dans les industries créatives depuis près de 30 ans, « les travailleurs créatifs sont un peu les précurseurs du travail à distance », étant donné la nature autonome de leurs activités, et ce, déjà bien avant la pandémie.

Les ordinateurs et les logiciels sont devenus abordables, les gens ont pu commencer à travailler à la maison. Même quand on est ensemble, tout le monde travaille un peu de son côté, chacun avec nos écouteurs, on fait notre travail, et à la fin de la journée on n'a presque pas échangé avec les gens. De toute façon, on a tellement de travail qui nous attend que peu importe l'endroit... – **Johnny**.

Il fait écho à la flexibilité spatio-temporelle rendue possible par les technologies numériques, mais cette dernière est contrainte par la charge de travail. Alice, dans l'extrait ci-dessous, parle de « liberté », mais reconnaît également que les conditions de travail sont subies plutôt que choisies, tout comme le statut d'emploi.

Il y a quand même des avantages qui sont que j'ai une extrême liberté pour organiser mon planning, prioriser des projets artistiques qui m'intéressent, partir pendant une durée assez longue en résidence ... Mais bon, c'est vrai que c'est un statut que je n'ai pas choisi. (...). C'est un statut que je trouve en fait complètement imposé, parce que ça nous paraît normal le fait que les artistes vivent un peu de leur travail, alors qu'il y aurait possiblement d'autres manières de structurer la société. Par exemple, on pourrait envisager des artistes qui seraient fonctionnaires, si on considère que leur rôle est suffisamment important dans la société... – **Alice**.

La photographe considère d'ailleurs que son activité se divise en deux parties. D'une part, les commandes de clients représentent plus de 80% de ses revenus, mais n'impliquent pas de création en tant que telle, puisqu'il s'agit principalement de photographies publicitaires dans un cadre corporatif, ou bien de portraits en studio et clichés d'événements (mariage, fête...) pour des particuliers. D'autre part, Alice exerce la photographie artistique, qu'elle considère comme de « la création en tant

que telle » puisque ce travail donne lieu à des expositions, à la vente en galerie, et cette activité est principalement financée par des subventions destinées aux artistes. C'est pour cela qu'Alice voit le travail à « distance » non pas comme être physiquement éloignée de ses clients, mais métaphoriquement loin de ses « intérêts propres », une signification qui s'ajoute à celle convenue. L'autonomie est donc souvent une manière de pallier à la précarité, en se laissant « libre » d'articuler l'activité créative en tant que telle avec un deuxième travail, plus ou moins éloigné de l'activité principale.

Paloma a aussi deux activités, scénariste et tutrice de français. Si les deux occupent son temps à parts égales (environ 15h par semaine pour chaque), elle considère seulement la première comme « son métier », bien qu'elle n'ait jamais obtenu de contrats en tant que scénariste pour le moment. Elle consacre deux jours par semaine à l'écriture de scénarios à proposer à des producteurs. Pour elle, enseigner est seulement un « travail alimentaire » qui rend possible l'autonomie financière nécessaire à la création, au même titre que les « commandes des clients » chez Alice.

Pour créer des histoires, il faut que je laisse le temps, avoir la possibilité de le faire sans être parasitée par des pressions financières. Si je commençais à travailler dans le cinéma mais sans être scénariste, tu vois, autre chose, comme attachée de production, faire des dossiers tout ça... je ne vais plus pouvoir écrire. – **Paloma.**

Paloma préfère donc choisir des « jobs à côté » dans d'autres industries que le cinéma, pour conserver du temps pour créer et espérer un jour percer en tant que scénariste. L'équilibre entre les différentes activités est un choix qu'elle qualifie de « pari », et qui requiert de l'autodiscipline.

C'est vrai que c'est solitaire, ça veut dire que je parie que ça va marcher. (...) Avant la pandémie, j'aimais bien travailler dans des cafés avec des amis scénaristes, mais même si on est en contact, ils ne vont pas se permettre de dire 'tu ne travailles pas assez, c'est pas bien ce que tu fais'. Donc c'est vraiment de l'autodiscipline. – **Paloma.**

Le travail créatif porte en lui une certaine autonomie, mais qui suppose de s'affranchir de contraintes financières : cela passe parfois par la nécessité d'accepter des tâches moins valorisantes ou moins liées au travail créatif. L'autonomie est alors plus dédiée à créer les conditions matérielles de la création (gagner suffisamment d'argent avec un autre travail pour se libérer du temps pour créer. Face à cet arbitrage fragile, en constante négociation, les personnes interrogées évoquent souvent le besoin de « rentabiliser » le temps, une responsabilité en lien avec une forte autodiscipline.

Je passais beaucoup de temps à culpabiliser sur le fait de ne pas assez travailler, et une fois je me suis dit que ça ne sert à rien, le temps que tu passes à culpabiliser, tu pourrais l'utiliser autrement. C'est du temps que tu pourras utiliser pour lire des livres et des scénarios, pour étudier, regarder des films... Ça ne peut pas être une rêverie indéfinie, il faut qu'il y ait quelque chose de concret à la fin. J'essaye d'étendre tous les moments au maximum pour qu'ils puissent avoir un potentiel de croissance. – **Paloma.**

Le vocabulaire choisi par Paloma est évocateur de la colonisation du discours capitaliste même chez les personnes travaillant dans les industries créatives. Le temps non consacré au travail ou à une activité pouvant le favoriser (trouver l'inspiration faisant dès lors figure de métatrabail créatif), est source de culpabilité. La même idée de productivité du temps est présente dans le discours d'Alice, qui admet ne « jamais faire de pauses » lorsqu'elle travaille pour ne pas perdre de temps, et surtout, chercher à « rentabiliser » aussi son temps personnel. Toutefois, elle reconnaît que cela entre en tension avec ses valeurs politiques.

Je ne vois pas l'intérêt de ne rien tirer d'un temps donné. Mais c'est assez drôle parce que je suis quand même contre l'idée de l'organisation capitaliste rentable avec l'idée de performance, de rentabilité... C'est quand même assez éloigné de ma conception de la vie, cette manière d'envisager les choses, mais bon, j'ai vachement de mal à me dire que je vais aller en vacances sans rien en tirer... Je pense que je reste quand même en accord avec mes valeurs, car mon but n'est pas d'enrichir quelqu'un, mais de me cultiver. – **Alice.**

En plus de lui apporter de la connaissance sur le plan personnel, se « cultiver » permet sert aussi à l'image de marque d'Alice, et donc, à obtenir des contrats par la suite. Le prix à payer pour cela étant d'être joignable en tout temps.

C'est hyper dur de faire sa place, alors ma stratégie, c'est être « *full dispo* ». Je regarde mes mails toutes les 5 minutes, peu importe l'heure, ma boîte pro c'est la même que la perso... Si je reçois un message pro, je réponds direct. Par exemple, dimanche, je suis allée amener un tirage à un collectionneur qui m'avait acheté une photo, chez lui, et clairement j'avais envie de faire autre chose de mon dimanche, il pleuvait, j'avais des impératifs familiaux... Bah j'y suis quand même allée ! - Alice.

Les personnes interrogées rencontrent généralement des difficultés à séparer les temps privés des temps de travail, voire, comme Isaure, n'essaient pas d'établir une démarcation entre temporalités personnelles et professionnelles. La consultante en création s'applique à créer une cohérence de style sur son compte Instagram<sup>8</sup> personnel, qu'elle considère comme une vitrine de ses qualités professionnelles. La démarcation entre réseaux amical et personnel est floue, voire inexistante. En effet, faire acte de « production de soi » sur les médias sociaux - une production d'une

---

<sup>8</sup> Instagram est un réseau social de partage de photographies et de vidéos fondé en 2010. Depuis 2012, l'application appartient à Facebook.

image de marque nécessaire pour avoir du travail – accentue nécessairement les frontières entre les sphères personnelles et professionnelles. Par exemple, Rosa, journaliste très engagée dans la communauté LGBTQ+, se dit très disponible sur Messenger de Facebook<sup>9</sup>, que ce soit pour ses contacts personnels ou professionnels. Pour Rosa, son métier revêt une forte dimension identitaire, et bénéficier d'une certaine liberté d'expression l'astreint finalement à une connexion permanente. La journaliste reconnaît ne « plus vraiment être dans cette quête de concilier le travail avec le temps privé », et évoque l'idée du métier créatif comme vocation.

J'ai accès à des tribunes dans les médias, c'est un truc dont rêvent des millions de gens, mais ils n'ont pas moyen d'expression. Donc moi qui aie accès à ça, je ne peux pas refuser, comme peut-être pour aider quelqu'un, pour répondre à un message... Il y a beaucoup de trucs du genre dans le sens de la mission, pour moi. C'est difficile d'en parler parce que mes loisirs, si tu vois ce que je veux dire, c'est aussi de l'écriture. Je vais être payée en plus si je fais un livre par exemple ... J'ai la chance de faire un travail que j'aime bien, et d'être payée pour ! – **Rosa**.

Alice, elle, ne démarque pas son temps privé du temps professionnel. En revanche, elle segmente ses comptes sur les réseaux sociaux, puisqu'elle possède deux comptes Instagram. Elle consacre beaucoup d'énergie à l'esthétisme du compte « officiel », caractérisé par la diffusion images colorées et amusantes sur son travail artistique, ses actualités d'exposition, et des anecdotes sur l'envers de son métier.

Le compte officiel, c'est vraiment du taf, ça me pèse un peu, mais aujourd'hui on ne peut pas trop se passer de réseaux sociaux. Je dirais que je suis la même personne dans ma vie publique que privée, mais je suis peut-

---

<sup>9</sup> Facebook Messenger est une messagerie instantanée incorporé au réseau social Facebook. En 2015, l'application est devenue accessible aux personnes ne disposant pas de compte Facebook mais s'inscrivant avec leur numéro de téléphone.

être plus vulnérable dans le privé. Par rapport à mon travail, je vais chercher à dégager une image plus positive, plus dynamique. Je vais chercher à avoir du 'like' sur Instagram. – **Alice**.

Là encore, l'autonomie est ambivalente : Alice a une grande liberté dans la façon de gérer son image en ligne, que ce soit en termes éditoriaux, spatio-temporels ou stratégiques, mais la présence sur les réseaux sociaux est plutôt un « choix contraint » pour pouvoir générer d'autres opportunités professionnelles. En effet, la gestion de l'image est perçue par les travailleuses interrogées comme faisant partie intégrante du travail au sein des industries créatives, où ne pas maîtriser les réseaux sociaux représente un désavantage de taille.

Ça fait 1000 ans que je dois faire un profil LinkedIn, j'ai essayé de créer un réseau professionnel plus dense, mais ça ne suffit pas en fait. Ça ne me vient pas naturellement, c'est quelque chose d'un peu obligé aujourd'hui dans ce métier d'être visible. Or je suis quelqu'un d'assez réservé, du coup ça me demande un effort. – **Paloma**.

Le témoignage de Paloma montre bien que malgré l'autonomie apparente de son activité créative, elle doit se plier aux codes du secteur, à savoir faire constamment preuve de créativité pour valoriser son image professionnelle.

#### **4.2 « Se nourrir » pour (se) créer**

Gérer son image de marque, son « *personal branding* », suppose de l'avoir prédéfini en amont. Charbel, directeur créatif dans le secteur du design, a « pris le temps » d'y réfléchir, d'accorder le symbolisme de son mobilier à ses valeurs personnelles, et de faire de sa propre pratique professionnelle un concept. Pour montrer son engagement écologique « *paperless* » (sans papier), il a installé une

étagère vide derrière lui, « avec juste un iPad dessus », ce qui permet de susciter la curiosité de ses interlocuteurs par visioconférence. Les personnes interrogées disent devoir faire preuve de créativité non seulement dans leur travail, mais aussi dans la présentation de celui-ci. Johnny raconte que le développement de ses projets personnels (de la création artistique en arts visuels) lui prend entre 10 et 15h par semaine, en plus des contrats avec des clients qui représentent déjà un temps plein : ses semaines dépassent souvent les 50h de travail. Après 30 ans comme artiste en arts visuels dans l'industrie des jeux vidéo, il souhaite désormais changer de carrière, car il se dit « brûlé », et évoque la nécessité continue d'avoir de nouvelles idées sous peine de ne laisser aucune mémoire, avec la métaphore du « saltimbanque ».

Mon travail est similaire à celui des saltimbanques d'autrefois, on est un peu là pour divertir avec nos belles images, mais au final, si c'est la fin du monde, notre travail ne sert à rien, c'est du vent. J'ai vu autour de moi des choses graves, et je me suis interrogé sur la valeur de ce que je vais laisser.  
– **Johnny.**

Selon Johnny, sans nouvelles idées, son travail ne vaut plus rien, ce qui fait écho aux témoignages des autres individus de l'étude. Chaque personne interrogée fait part d'une volonté proactive de nourrir sa créativité. Isaure consulte de nombreux magazines de mode pour être au courant des dernières tendances. Pour d'autres, la volonté de nourrir sa créativité peut être associée à l'aménagement des lieux ou à des objets. Johnny raconte avoir installé dans sa pièce de travail sa collection de figurines et des souvenirs de voyages, produisant ainsi son « petit univers ». Charbel a peint l'un des murs de son bureau au sous-sol en violet, une couleur qui évoque pour lui la créativité. Il dit aussi se former régulièrement à de nouveaux outils numériques par lui-même, lui permettant de nouvelles idées en termes de possibilité de création. Alice, Isaure et Paloma confient utiliser de nombreux

carnets pour y jeter par écrit des idées à tout moment – des fournitures qui sont à leurs frais, et sous leur responsabilité. Paloma raconte même avoir installé un « *moodboard* » (un tableau visant à stimuler la créativité) au-dessus de son bureau. La créativité peut aussi être stimulée par des rituels. Paloma parle même de « processus créatif » pour désigner la manière de se mettre dans un état de création pour le travail.

Je l'ai fait parce que c'est de l'inspiration, c'est ce qui va me mettre dans l'écriture et dans cet état de création. Il y a soit des souvenirs, des cartes postales que je trouve belles, ou juste des photos, des photos de peintures que j'aime bien, que je trouve belles [...]. Y'a des trucs qui me font démarrer, comme prendre des notes sur un film que j'ai vu, écrire mes impressions quand j'ai lu quelque chose, ce sont des choses qui vont me mettre dans le bon état. Mais aussi mes autres expériences de vie, comme faire du bénévolat, ou du tutorat, parce que j'observe des choses que je ne connais pas. – **Paloma**.



Figure 1 – Le tableau d'inspiration de Paloma.

Les autres activités de travail, rémunérées (tutorat) ou non (bénévolat) sont donc considérées comme des éléments enrichissant la créativité, qui est ensuite utilisée dans le métier de scénariste. Étrangement, c'est seulement cette dernière activité qui est considérée comme du « travail » par Paloma. Elle associe aussi des lieux différents à chaque tâche, à travers une segmentation de ses sphères de vie, passées ou présentes.

Les bibliothèques sont des lieux privilégiés pour créer pour moi, mais pas celles que j'associe à la période de mes études. Les cafés aussi, j'aime bien, mais pas le bar où je travaillais comme serveuse. Si je connais les gens, ce n'est pas idéal, parce que ça prend le pas sur l'écriture. Il y a un équilibre à trouver entre ne pas être trop seule, stimuler ma créativité, et rester concentrée sur l'écriture. – **Paloma.**

Rosa considère que la profession de journaliste est la plus adaptée au travail à distance, et que chercher de l'inspiration dans d'autres lieux fait partie intégrante du métier.

Il y a un côté bizarre dans le métier de journaliste qui est, concernant le travail à distance, le métier le plus approprié pour faire ça. Parce qu'on a besoin de juste un ordinateur, de bonnes idées et d'un téléphone. Et même pas en fait ! Juste Skype, Zoom, et n'importe où ! Je n'ai jamais aimé travailler dans un bureau, entre quatre murs, ce n'est pas mon truc. J'ai besoin d'aller prendre l'air, dans la ruelle, peut-être revenir ... ça fait partie du travail. – **Rosa.**

Charbel considère aussi la distance comme non seulement inhérente au travail créatif, mais nécessaire pour (re)trouver l'inspiration à insuffler dans les projets. Quand ce spécialiste du design bloque sur une tâche, il change d'espace ou d'activités.

Je pense que les personnes qui écrivent... les écrivains, les créatifs, et cetera ... Ce genre de travail nécessite une certaine liberté, une certaine flexibilité, en termes de temps. Parce que si je suis bloqué maintenant là, même si c'est mon temps de travail, et que je ne peux plus travailler, je dois passer à autre chose. Je dois prendre une pause. Quand j'ai une tâche que je bloque un petit peu pour la créativité ... c'est l'heure où j'ai besoin de changer un petit peu d'espace, de changer d'environnement. Donc ça va être genre de prendre mon *laptop*, puis sortir, s'il fait beau, sortir dans le jardin. Parfois je regarde une vidéo à la con. Je fais quelque chose d'autre, peu importe, ça change un petit peu d'idée, puis je reviens frais. Je recommence. – **Charbel**.

Dans ces cas-là, la distance permet la liberté du temps, qui peut nourrir la créativité. Alice considère que « l'ennui amène la créativité », de même que le fait de se déplacer physiquement. Paradoxalement, elle évoquait précédemment « rentabiliser » ses temps libres au maximum. Dans cette logique, même l'ennui devient une potentielle source de productivité.

Je trouve que parfois prendre de la distance, si j'ose dire puisqu'on l'est déjà physiquement, quand on a un travail créatif, c'est important. Si tu as trop le nez dedans, tu as du mal à faire des choix, parce qu'en fait le travail créatif, c'est un travail qui est très seul aussi. Donc même se déplacer physiquement, en fait, moi ça m'aide à avancer d'un point de vue purement créatif. Quand j'ai l'occasion de voyager ou de me déplacer, ça me nourrit vachement aussi. Par exemple, si je suis en vacances en Grèce, il y a beaucoup de choses qui vont se jouer, au-delà de juste se reposer et profiter. Je vais voir d'autres lumières, d'autres couleurs, je vais aller visiter des ruines, ça va m'inspirer, je vais réfléchir à des projets sur lesquels j'avais l'impression d'être bloquée... Avoir une autre perspective, dans un autre endroit, ça va me faire avancer. – **Alice**.

Les événements, rencontres, et expériences de vie sont autant d'occasions pour nourrir, ou plutôt « travailler » sa créativité, une compétence requise dans les industries créatives. Or pendant la pandémie, ces différentes sources d'inspiration étaient inaccessibles, rendant encore plus difficile le « métatrabail » de création.

### **4.3 Moins de ressources pour « nourrir sa créativité » pendant la pandémie**

Les personnes rencontrées s'accordent pour dire que la flexibilité de leur métier, que ce soit en termes d'organisation ou de choix de lieux, en est l'un des avantages. Alice apprécie cette autonomie, qui « contrebalance » les désavantages de sa précarité, mais la crise de la Covid-19 a fragilisé cet équilibre.

Toute la manière dont mon travail est structuré a été bouleversée. L'avantage d'être créatif, c'est d'être invité à des événements, faire des voyages, des rencontres, de se cultiver en allant voir une expo... C'est aussi la joie de montrer son travail après des mois, de faire un vernissage, du réseau. Là, je reste enfermée chez moi, toujours aussi précaire, mais sans les paillettes. Il ne reste que la partie la moins intéressante. – **Alice**.



Figure 2 – « Vacances » et inspirations créatives selon Alice

Privée d'événements extérieurs pendant la pandémie, la photographe dit avoir perdu non seulement ses sources d'inspiration, mais aussi le moyen d'agrandir son réseau et de faire connaître son travail. Quant aux projets en cours, ils ont été difficiles, voire impossibles à réaliser, à cause de la distanciation requise. Johnny

évoque aussi une diminution de sa cadence de travail et de sa créativité, qu'il impute à « moins de stimulation sensorielle et de contact humain ». Les tiers-lieux étant fermés, les rendez-vous professionnels sont plus difficiles à mettre en place. Pour continuer à entretenir son réseau avec d'autres créatifs malgré le contexte sanitaire, Alice a loué un espace de cotravail dès que ces derniers ont rouvert, à ses frais. Cet investissement pèse lourd dans son budget, considérant que la majorité de ses commandes sont à l'arrêt. Paloma regrette aussi la fermeture des cafés, ses lieux d'inspiration favoris. Isaure remarque que le manque de contact dans la vie personnelle rejaillit dans la vie professionnelle, puisque pour elle, les deux réseaux sont liés.

C'est la manière dont se construit mon réseau et la manière dont j'ai des projets, c'est très organique en fait. Je ne suis pas très séparée entre les contacts amicaux et professionnels. J'ai gardé contact avec mes bons amis, mais les connaissances, le réseau, ont disparu pendant la pandémie. –  
**Isaure.**

Alice fait le même constat. Elle raconte qu'une grande partie des projets qu'elle a eu dans le passé ont été obtenus « en allant boire des coups le samedi, et en envoyant ensuite un petit message sympa le lundi ». L'informalité de ce processus de réseautage a été rendue impossible avec le contexte distancié de la pandémie. Outre le ralentissement économique de la pandémie (selon Charbel, 50% des contrats avec ses clients ont été annulés en 2020), c'est surtout la disparition d'événements informels permettant d'entretenir et d'agrandir son réseau qui déstabilise les métiers créatifs.

Dans mon milieu professionnel, un projet en appelle un autre, ça n'arrive quasiment jamais que quelqu'un, qui sort de nulle part, me dise 'voilà, je te propose ça'. En revanche, il va y avoir une personne pour me présenter à

une autre lors d'une conférence, et ensuite revenir vers moi par message, et puis après l'idée a germé, on va me proposer autre chose... C'est un peu cet effet boule de neige. Je vais avoir 200 personnes qui vont venir à mon expo, et seulement deux qui vont dire 'en fait c'est pas mal son boulot, ça me fait penser que je devrais la connecter avec un tel'. Donc ce qui était hyper dur en 2020, c'est comme tout a été gelé, ce ne sont pas juste les choses qui étaient prévues qui ont disparu, c'est comme si toutes les autres opportunités qui pouvaient découler sur les deux prochaines années étaient mortes dans l'œuf. – **Alice**.

Il ressort de nos entrevues que les industries créatives se caractérisent par l'importance du relationnel informel, un réseau qui s'entretient dans les événements en présentiel. Privées d'opportunités en 2020 et 2021, les personnes travaillant dans les industries créatives risquent d'être encore plus précarisées sur le long terme que d'autres secteurs.

## **5. Discussion**

Les personnes interrogées ont d'abord évoqué leurs pratiques relatives à l'autodiscipline nécessaire à l'existence même de leur travail (4.1), déjà hors temps de pandémie. Ensuite, il apparaît que leur créativité se « nourrit » de divers éléments, et que l'entretien de cette compétence est une pratique du travail à part entière (4.2). Quelles que soient ces pratiques, elles constituent un métatrabail, qui a été entravé par la pandémie chez toutes les personnes interrogées (4.3).

Si la plupart des secteurs ont été bousculés par la pandémie, les industries créatives l'ont été davantage (Unesco, 2021). Dans ce secteur, les travailleuses et travailleurs ne bénéficient que très rarement de protection sociale et de droit du travail (Cohen, 2019). Le fait qu'aucune des personnes de notre étude n'ait bénéficié d'aides sociales pendant la pandémie, passant toujours à côté des critères (pas salariées pour Alice et Isaure, légèrement au-dessus des seuils de la PCU pour Johnny et Charbel,

obligée de faire un travail « alimentaire » pour Paloma...) est révélateur de cette précarité. Elles sont responsables de créer leur propre employabilité (Gorz, 2017) par leur « production de soi » (Gorz, 2001). Selon André Gorz, leurs compétences sont le capital de ces entrepreneurs d'eux même, faisant partie de leur capital humain. Dès lors, plus que d'être une composante de ces métiers, la créativité est la compétence, voire l'outil de travail principal de ces personnes : l'entretenir est non seulement nécessaire pour avoir du travail, mais aussi dans le processus de création en tant que tel. Elle peut être une ressource illimitée, si l'on suit Florida (2002), mais seulement à la condition d'être stimulée par l'expérience et les interactions humaines. Avant la pandémie, cette stimulation visant à créer les conditions d'exercice des métiers créatifs représentait déjà un « métatrabail » en soi (Salzman et Palen, 2004). Créer et faire vivre un réseau faisait figure de condition *sine qua none* pour obtenir de nouveaux projets, comme le montre les témoignages d'Alice et d'Isaure, ou l'engagement de Rosa dans la sphère LGBT+. Définir une image de marque, un « *personal branding* » (Gershon et Deuze, 2019), requiert du temps et des idées, et surtout d'accepter la dimension identitaire rattachée à son activité de travail, parfois inconsciente chez les personnes interrogées. Il ressort de notre recherche que les personnes qui ne se prêtent pas au jeu étaient déjà exclues des meilleures opportunités du secteur, comme le montre l'exemple de Paloma qui se « force » à être présente sur les réseaux sociaux. Cette image suppose non seulement une frontière poreuse, voire absente, entre sphère privée et publique (Brouwers et Witschge, 2019), une connectivité permanente, mais aussi une autodiscipline incitant à rentabiliser même les temps de loisir, en quête d'une productivité continue, comme le démontre l'extrait d'Alice qui cherche à « rentabiliser » ses vacances. Ces industries étaient déjà tant marquées par « l'entrepreneuriat de soi » (Cukier, 2017) que certaines personnes, comme Paloma, préféraient paradoxalement chercher des emplois « alimentaires » dans d'autres

secteurs, pour garder de l'énergie à mettre au service de leur créativité, et espérer un jour percer dans le cinéma. En faisant ce choix, Paloma « gère » son énergie créative comme une entreprise, elle devient elle-même entreprise, faisant preuve de la production de soi dont parle Gorz (2001).

Les personnes évoluant dans les industries dites créatives travaillaient majoritairement déjà à distance avant la pandémie, comme le souligne Johnny. Il serait tentant de croire qu'elles se sont mieux adaptées au contexte distancié pendant la pandémie de la Covid-19. Pourtant, il ressort des entretiens que la crise sanitaire a renforcé leur précarisation, non seulement en les privant de certains projets, mais aussi de leur réseau, à la fois source d'inspiration, de moyens de faire connaître leur travail et image de marque personnelle. Les trois dimensions précitées font partie de ce que nous appelons « métatrabail créatif », c'est-à-dire l'ensemble des pratiques qui rendent possible l'exercice d'un travail créatif, et qui représentent du travail en tant que tel. Bien que le travail créatif puisse se faire à distance, il repose donc sur ce métatrabail créatif, qui, lui, nécessite des échanges en personne. Avoir de l'inspiration, de la créativité, est donc déjà un travail en soi, une tâche qui fait partie du « métatrabail créatif ». Or pendant la pandémie, les sources d'inspiration créative, de rencontres et contacts menant à de nouveaux projets, et de rituels (lieux, mobilité) aidant à l'autodiscipline dans le travail créatif ont été déstabilisées. Les travailleuses et travailleurs des industries créatives étant majoritairement autonomes, leur employabilité repose en grande partie sur leurs épaules. Cette employabilité suppose de rester dans un état créatif permanent. Ainsi, en plus du travail de création en tant que tel, la personne évoluant dans un secteur créatif doit assurer le « travail » de recherche d'opportunités professionnelles, et le métatrabail pour rester créative, en « nourrissant sa créativité ». La pandémie a rendu quasiment impossible l'exercice de ce triple travail.

## 6. Conclusion

Le contexte distancié de la pandémie a accentué non seulement la précarisation des créatives et créatifs, privés d'une partie de leurs projets, mais aussi de leurs ressources pour évoluer dans ces industries (réseau, inspiration, possibilité de faire connaître leur travail). Cet article soutient donc que le contexte distancié de la crise pandémique a renforcé la précarisation des industries créatives, qui reposaient déjà sur des problèmes structurels précédemment évoqués par la littérature critique (Bouquillion, 2012; George, 2012; Miège, 2020). En proposant le concept de « métatrabail créatif », cet article invite à (re)penser aux spécificités des métiers créatifs, qui se nourrissent, du moins en partie, d'évènements présentiels et de rencontres en chair et en os. De plus, elle cherche à rendre visibles ces pratiques visant à stimuler la créativité et invite à les faire reconnaître comme du travail en tant que tel dans les industries créatives.

Cette recherche ne prétend toutefois pas à l'exhaustivité. Elle présente un point de vue situé, dans une perspective communicationnelle critique. Les entretiens menés auprès de ces individus constituent un terrain exploratoire qui mérite d'être davantage investigué afin d'évaluer l'évolution de ces pratiques. À cette occasion, il serait intéressant de diversifier les profils des personnes interrogées, tant du point de vue de leur âge, de leurs milieux sociaux, que leur ancrage local, ainsi qu'en distinguant les différentes industries. Par ailleurs, cette étude s'est déroulée pendant la pandémie de Covid-19, soit dans un contexte spécifique et non totalement derrière nous à l'écriture de ces lignes. Il sera important de la mettre en perspective avec d'autres travaux, menés dans ce contexte et par la suite, afin d'en apprécier la portée. Cet article invite les chercheuses et chercheurs en sciences sociales à se

pencher sur les conséquences à long terme de la pandémie sur ces secteurs et le risque accru de précarisation dans les années à venir.

### Références

- Audemard, J. (2020). Objectiver les effets du contexte. A propos de l'échantillonnage en boule-de-neige mobilisé en sociologie politique. *B M S, Objectifying contextual effects. The use of snowball sampling in political sociology*(145).
- Beaugrand, J. P. (1988). Démarche scientifique et cycle de la recherche. *Fondements et étapes de la recherche scientifique en psychologie*, 1-35.
- Bonneau, C. et Enel, L. (2018). Caractériser le méta-travail des nomades numériques : un préalable à l'identification des compétences requises. *Lien social et Politiques*, (81), 138-155.
- Bouquillion, P. (2012). Les industries et l'économie créatives, un nouveau grand projet ? Dans *Creative economy, creative industries, des notions à traduire* (p. 6-45). Presses universitaires de Vincennes.
- Bouquillion, P. et Le Corf, J.-B. (2010). Les industries créatives et l'économie créative dans les rapports officiels européens. *Rapport pour le département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication, Paris*.
- Brouwers, A. et Witschge, T. (2019). 'It Never Stops': The Implicit Norm of Working Long Hours in Entrepreneurial Journalism. Dans M. Deuze et M. Prenger (dir.), *Making Media: Production, Practices, and Professions* (p. 441-452). Amsterdam University Press.
- Carbasse, R. (2011). Le nouvel esprit du journalisme? Journalisme en réseau et transformations du capitalisme. Dans *Actes électroniques du colloque Medias011-Y a-t-il une richesse des réseaux*.
- Cohen, N. S. (2019). Making It in a Freelance World. Dans M. Deuze et M. Prenger (dir.), *Making Media: Production, Practices, and Professions* (p. 235-246). Amsterdam University Press.

- Cukier, A. (2017). Entrepreneur de soi ou travailleur aliéné ? Penser l'organisation néomanagériale du travail avec et au-delà de Foucault. *Terrains/Théories*, (6).
- Deuze, M. et Prenger, M. (2019). Making Media: Production, Practices, and Professions. Dans *Making Media: Production, Practices, and Professions* (M. Prenger & M. Deuze (Eds.), p. 13-28). Amsterdam University Press.
- Dumez, H. (2016). *Méthodologie de la recherche qualitative: Les questions clés de la démarche compréhensive*. Vuibert.
- Estienne, Y. (2005). La mobilisation des (net)travailleurs de la « Nouvelle économie » : gouvernement des hommes et contrainte d'autonomie. *Études de communication*, 28(1), 2-2.
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class* (vol. 9). Basic books New York.
- Fors, M. et Moreno, A. (2002). The benefits and obstacles of implementing ICTs strategies for development from a bottom-up approach. Dans *Aslib proceedings*. MCB UP Ltd.
- George, É. (2012). Pour une critique de la notion d'industries créatives : perspectives canadiennes sur les industries de l'information. Dans Philippe Bouquillion (dir.), *Creative economy, creative industries : des notions à traduire* (p. 47-60). Presses universitaires de Vincennes.
- Gershon, I. et Deuze, M. (2019). A Business of One or Nurturing the Craft: Who are You? Dans M. Deuze et M. Prenger (dir.), *Making Media: Production, Practices, and Professions* (p. 297-306). Amsterdam University Press.
- Gill, R. (2010). Life is a pitch: Managing the self in new media work. *Managing media work*, 249-262.
- Glaser, B. G. et Strauss, A. L. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Aldine Publishing Company.
- Gorz, A. (2001a). « La personne devient une entreprise ». *Revue du MAUSS*, no 18(2), 61-66.
- Gorz, A. (2017). De la mise au travail à la production de soi. *EcoRev'*, (2), 17-28.

- Leboutet, L. (1970). La créativité. *L'Année psychologique*, 70(2), 579-625.
- McKercher, C. (2009). Writing on the margins: Precarity and the freelance journalist. *Feminist Media Studies*, 9(3), 370-374.
- McRobbie, A. (2002). Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds. *Cultural studies*, 16(4), 516-531.
- McRobbie, A. (2011). The Los Angelesation of London: Three short waves of young people's micro-economies of culture and creativity in the UK. *of Creativity*, 119.
- McRobbie, A. (2018). *Be creative: Making a living in the new culture industries*. John Wiley & Sons.
- Menger, P.-M. (2011). *Les intermittents du spectacle*. Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales.
- Miège, B. (2020). Creative Industries, a Large Ongoing Project, Still Inaccurate and Always Uncertain. Dans *The Industrialization of Creativity and Its Limits* (p. 151-161). Springer.
- Moeglin, P. (2008). Industries culturelles et médiatiques: propositions pour une approche historiographique. *Société française des sciences de l'information et de la communication*.
- O'Donnell, P. et Zion, L. (2019). Precarity in Media Work. Dans M. Deuze et M. Prenger (dir.), *Making Media: Production, Practices, and Professions* (p. 223-234). Amsterdam University Press.
- Salzman, M. et Palen, L. (2004). The tools we live by: A description of personal support media in work life. *Computer Science Technical Reports CU-CS-981, 4*, 1-10.
- Sandoval, M. (2016). Fighting Precarity with co-oPeration? worker co-oPeratives in the cultural sector. *New Formations*, 88(88), 51-68.
- Thompson, B. Y. (2019). The Digital Nomad Lifestyle: (Remote) Work/Leisure Balance, Privilege, and Constructed Community. *International Journal of*

*the Sociology of Leisure*, 2(1), 27-42. <https://doi.org/10.1007/s41978-018-00030-y>

Tokumitsu, M. (2014). *In the name of love*. Jacobin Foundation.

Toussaint, F. (2012). Approche des industries créatives: origine et définition de la notion. Dans Philippe Bouquillion (dir.), *Creative economy, creative industries : des notions à traduire* (p. 61-68). Presses universitaires de Vincennes.

Tremblay, G. (2008). Industries culturelles, économie créative et société de l'information. *Global Media Journal: Canadian Edition*, 1(1).

Unesco. (2021). *Les industries culturelles et créatives face à la pandémie de COVID-19: un aperçu de l'impact économique*. <https://fr.unesco.org/creativity/publications/industries-culturelles-creatives-face-pandemie>.

## CONVENTIONS, TACTIQUES ET LOGIQUES DE SURVIVANCE DE LA FICTION TELEVISEE IVOIRIENNE *COUR COMMUNE*

Franck-Stéphane Ettien Adou  
Université Félix Houphouët-Boigny

**Résumé :** *L'exploitation optimale des ressources artistiques, humaines, techniques et financières traverse le cadre de la fabrication de la fiction télévisée humoristique ivoirienne Cour Commune. Ainsi, une enquête ethnographique de la fabrication a révélé que les instances créatrices s'appuient sur des conventions et des tactiques qui visent une homéostasie de la production. La formation-action, l'imbrication des fonctions cardinales et les fonctions de renfort, le management paternaliste, l'autodidaxie, le dépassement de fonction des acteurs sont les principales conventions qui assurent la survivance de Cour Commune. La fabrication de cette fiction télévisée ivoirienne s'inscrit dans une quête constante d'autonomie, de professionnalisation et de rentabilité face aux précarités des mondes de l'humour, du cinéma et de la télévision. Par ailleurs, dans un rapport d'interpénétration entre l'Ici (le local) et l'Ailleurs (le global), les dynamiques de résistance et de résilience constituent des pistes réflexives permettant de mettre en surbrillance la dialectique de la lutte culturelle entre le populaire et l'hégémonie, entre les dépossédés et les dominants.*

**Mots-clés :** *Conventions ; fabrication ; fiction télévisée Cour Commune ; tactiques, résistance.*

**Abstract:** *The optimal exploitation of artistic, human, technical and financial resources is a key issue in the production of the Ivorian television comedy drama Cour Commune. Thus, an ethnographic investigation of the production revealed that the creative bodies rely on conventions and tactics that aim at a homeostasis of the production. Action-training, the interweaving of cardinal functions and reinforcement functions, paternalistic management, self-training, and the overcoming of actors' functions are the main conventions that ensure the survival of Cour Commune. The production of this Ivorian television fiction is part of a constant quest for autonomy, professionalism and profitability in the face of the*

*precariousness of the worlds of humour, cinema and television. Moreover, in a relationship of interpenetration between the Here (the local) and the Elsewhere (the global), the dynamics of resistance and resilience constitute reflexive paths that allow us to highlight the dialectic of the cultural struggle between the popular and the hegemonic, between the dispossessed and the dominant.*

*Keywords: Conventions ; making ; television fiction Cour Commune ; tactics ; resistance.*

## **Introduction**

Dans cet article, je m'intéresse au processus de fabrication de *Cour Commune*<sup>1</sup>, une fiction télévisée humoristique de la Radiodiffusion Télévision Ivoirienne 2 (RTI 2). Je postule que *Cour Commune* est un processus de communication (Hall, 2017), une forme symbolique de médiation qui transporte des imaginaires, révèle des dynamiques sociales et informe sur le social ivoirien (Adou, 2019 et 2021). Et du fait qu'elle mobilise une dimension artistique [humour-cinéma], elle est appréhendée comme le produit d'une action collective. *Cour Commune* constitue de ce fait une « unité élémentaire d'investigation sociale » (Becker, 2010, p.366).

Le sens commun s'est toujours intéressé aux effets de médias en général et de la télévision en particulier. Usages salvateurs ou déviants, outils de propagande politique ou de développement local, appareil idéologique d'État (Althusser, 1970) ou instrument cardinal de promotion de la démocratie, source d'abêtissement ou espace de promotion de la culture, le média télévision fascine en même temps qu'il cristallise des craintes (Ramonet, 1980 et 1999). Entre catastrophisme et vision prométhéenne, un lien de causalité direct entre le contenu du média et ses effets présumés est trop vite établi. Ce positionnement épistémologique "naturel et parfois inconscient" relègue très souvent l'intentionnalité des émetteurs (Scannell et Gamberini, 1997) aux calanques grecques des études en Sciences de l'Information et de la Communication. Or, dans ce texte, je soutiens que la compréhension globale d'une situation de communication (dont les effets font partie) passe aussi par une

---

<sup>1</sup> *Cour Commune* en italique désigne l'émission qui fait l'objet de notre étude. "cour commune" qui n'est pas en italique renvoie à un type d'habitation en Côte d'Ivoire se caractérisant par la présence de plusieurs logements partageant la même cour, d'où l'expression cour commune. Généralement située dans les quartiers populaires et précaires, la cour commune se caractérise par sa promiscuité. Aussi regroupe-t-elle la plupart du temps, des familles peu nanties, des célibataires et des étrangers.

étude fine des logiques et des tactiques développées par les acteurs<sup>2</sup> qui donnent vie au média. Le moment du codage (Hall, 2017) est donc extrêmement important, car il rend compte des intentionnalités, des représentations sociales, des identités culturelles (Ang, 1993) d'acteurs qui, engagés dans diverses formes d'interactions, influencent le processus de codage et partant, toute la situation de communication. Cette étude se focalise sur le processus de fabrication de la fiction télévisée humoristique *Cour Commune* qui débute de l'émergence de l'idée originale jusqu'à sa forme finale et diffusable. Plus précisément, elle s'inspire d'une approche anthropocentrée afin de mettre en surbrillance les pratiques typiques, les tactiques atypiques, bref, le travail créatif des instances qui fabriquent *Cour Commune*. Dans cet article, la notion de fabrication transporte l'idée de travail manuel, d'artisanat, de peu de matériel et elle prend les stratégies ou plutôt les stratagèmes des acteurs engagés comme l'expression d'une créativité, d'une inventivité. Elle apparaît comme la manifestation d'une forme d'intelligence, d'un travail d'imagination (Appadurai, 2001), d'un bricolage au sens mélioratif, émancipateur et valorisant (De Certeau, 1990). Ce travail étudie justement les tactiques et les interactions qui se développent dans les limites physiques et symboliques de *Cour Commune*, « un cadre privilégié de la fabrication de l'humour en Côte d'Ivoire » (Adou, 2021, p.89). Il s'intéresse à l'organisation sociale, à la dimension matérielle et cognitive des relations interindividuelles développées au moment de la fabrication. Il place au cœur de l'analyse, les acteurs, « les faisceaux de tâches » (Hugues, 1971, p.311-317 cité par Becker, 2010, p. 34), les alliances, les formes de coopération, les logiques qui structurent et construisent *le monde de Cour Commune*. *Un monde* constitué de l'ensemble des personnes qui, pour la mise en œuvre de la fiction,

---

<sup>2</sup> Il est important de préciser que dans ce travail, le terme "acteur" est pris uniquement dans son sens sociologique et non dans le sens cinématographique. C'est plutôt celui de "comédien" qui a été choisi pour désigner l'individu qui incarne un rôle dans une fiction.

coopèrent selon des normes, des représentations collectives, des modalités de création, bref selon des *conventions* (Becker, 2010, p. 22).

Des *conventions* qui, ancrées dans la culture spécifique de l'émission, s'approprient sa mission ontologique d'éduquer en faisant rire. Aussi respectent-elles un programme (Schefflen cité par Winkin, 2001), un système de règles, une grammaire (Goffman, 1971), un calcul du comportement (Watzlawich cité par Winkin, 2001). Elles possèdent un ordre du jour, un plan d'organisation, un "programme culturel intériorisé" par chaque participant. Elles apparaissent, dans le cadre déterminé de la fabrication de *Cour Commune*, comme des règles qui déterminent la réaction des individus inscrits. Ceux-ci doivent épouser un corps d'attitudes sous-tendues par une quête d'autonomie dans un contexte de précarité. Il s'agira donc de mettre en exergue le travail créatif, la résistance et la résilience des acteurs des chaînes de coopération qui permettent de faire vivre la fiction humoristique *Cour Commune*.

### **Matériels et méthode**

Ce travail s'inspire des travaux ayant étudié les fictions télévisées créées en Côte d'Ivoire, par des Ivoiriens et pour les Ivoiriens (Bahi, 1995 et 1999 ; Drelangué 2013 ; Dénomée 2018 ; Adou, 2019). Il s'inscrit dans l'horizon épistémologique, théorique, conceptuel *des mondes de l'art* de Howard Becker (2010) et mobilise les propositions conceptuelles d'Erving Goffman (1973) pour la délimitation de la situation (Nizet et Rigaux, 2005). Il convoque par ailleurs les propositions de la sociologie des professions et de l'Art et s'appuie sur l'approche ethnographique afin de saisir en profondeur les pratiques, interactions et logiques qui structurent le cadre de la fabrication de la fiction télévisée *Cour Commune*.

Cette approche qualitative consiste à participer réellement à la vie et aux activités des sujets étudiés, « de se frotter en chair et en os à la réalité » que l'on veut étudier (De Sardan 2008 : 48). Elle a impliqué des interactions permanentes et prolongées avec ceux qui sont engagés dans la fabrication de la fiction télévisée *Cour Commune*. Pour l'imprégnation nécessaire à l'enquête, le chercheur a été présent sur le terrain pendant environ 2 ans (octobre 2018 à octobre 2020) dans les principaux lieux où les acteurs de la production rentraient en action et en interaction (tournages, réunions, séances de formations). Cette ethnographie de la fabrication s'appuie d'une part sur une observation participante des séances de tournages et de formation et d'autre part, sur 10 entretiens compréhensifs individuels approfondis (Kaufmann 1996) menés auprès du réalisateur, des comédiens, des techniciens de l'équipe de production de *Cour Commune*. À ces outils de collecte de données s'ajoutent des documents écrits (Presse, archives) et des sources audiovisuelles en rapport avec *Cour Commune* (reportage télévisé, vidéo sur Internet)<sup>3</sup>. Les données recueillies par photographie, par enregistrements au dictaphone et par prise de notes ont été soumis à une analyse lexico-thématique qui a d'abord mis en exergue les instances et les ressources mobilisées pour la mise en œuvre de *Cour Commune*. Il ressort que les acteurs qui incarnent la fonction cardinale et les fonctions de renfort visent une homéostasie de la fabrication. Cette homéostasie se fonde sur des conventions, des tactiques et des logiques propres au cadre de la fiction *Cour Commune*. *Cour Commune* apparaît alors comme une forme de résistance à l'hégémonie du global. Elle est une forme de médiation au prisme de laquelle il est possible de lire le combat entre l'Ici et l'Ailleurs.

---

<sup>3</sup> L'enquête ethnographique repose très schématiquement sur la combinaison 6 grandes formes de productions de données : l'insertion (l'imprégnation), les entretiens, les observations, les procédés de recension, les sources écrites et les données audiovisuelles (De Sardan 2008 :46-47).

## **POUR UNE HOMÉOSTASIE DE LA FABRICATION**

La fabrication de *Cour Commune* est une action collective. Elle mobilise des ressources humaines, matérielles, artistiques, techniques, cognitives et vise un équilibre interne, une homéostasie. L'idée originale de *Cour Commune* a surgi de l'esprit de *Kôro Abou*, le personnage central du réseau de coopération qui assure la *fonction cardinale*. *Cour Commune* est la concrétisation de son talent, de son savoir-faire. Mais dans la réalisation de son projet, *Koro Abou* utilise son Centre de Formation comme un vivier de comédiens et sa structure de production *Kôro Abou Prod* pour maîtriser la dimension technique, financière et juridique. Le moment charnière du tournage a aussi été analysé.

### *A. Koro Abou et son centre de formation en quête d'une autonomie créative*

*Cour Commune* rend compte des conditions sociales de sa création. Elle donne des informations sur la vie des acteurs qui incarnent la fonction cardinale et partant, sur la société de laquelle elle émane. Ces instances constituent des entités majeures de la création qu'il faut nécessairement étudier.

### Koro Abou, le personnage central du réseau de coopération

*Kôro Abou*, de son vrai nom Dramé Aboudramane se présente comme un artiste-comédien, humoriste, imitateur, acteur de cinéma et formateur. Il est la personne dotée du « savoir-faire rire », celui qui impulse le travail créatif. En effet, il appartient à *Kôro Abou* de décider de la création, de la multiplication, de la mutation, de la pérennisation ou de la suppression des personnages de *Cour Commune*. C'est lui qui détermine le faisceau de caractère de chaque personnage. Pour ce faire, il tient compte du temps d'apprentissage, du caractère et du talent des élèves en formation ou diplômés de son centre. Soit il forme spécialement un élève afin que celui-ci incarne un rôle existant dans la série, soit il introduit dans la série

un nouveau personnage qu'un de ses élèves est capable d'incarner de façon satisfaisante. Il détermine de façon discrétionnaire si l'élève est prêt et quel rôle celui-ci va incarner aux côtés des autres personnages existants. *Kôro Abou* crée donc des rôles "sur mesure" pour les élèves afin que ceux-ci puissent performer et se présenter à la télévision sous leur meilleur jour. C'est lui qui opère les choix artistiques importants et accessoires.

*Kôro Abou* intervient au niveau artistique, technique, institutionnel et social. Il cumule les fonctions et effectue de nombreuses tâches. En effet, il est à la fois le concepteur, le réalisateur, le metteur en scène, le scénariste, le dialoguiste, le producteur artistique... C'est lui qui donne l'orientation artistique à la production et fait la plupart des choix stratégiques. Il est le moteur de la création, le point focal de la fabrication et c'est à lui qu'incombe la charge de mobiliser les ressources humaines, matérielles et techniques nécessaires à la production de *Cour Commune*. En sa qualité de formateur, il pèse sur lui l'obligation de créer un cadre propice à l'épanouissement et au perfectionnement artistique de ses élèves. C'est donc tout naturellement qu'il mobilise les élèves du *Centre de formation Kôro Abou (CFKA)* dans une perspective de *formation-action*.

#### Centre de Formation de Kôro Abou (CFKA), le vivier des comédiens

Le *Centre de Formation Kôro Abou* est une école de formation d'acteurs créée par *Kôro Abou* et fondée sur l'idée d'une responsabilité sociale de l'artiste. Il est un cadre d'apprentissage aux métiers d'humoriste, imitateur et, à ce titre, constitue le vivier des comédiens de *Cour Commune*. Ce centre de formation se donne pour mission de former pendant deux à trois années, au métier de comédien, humoriste et imitateur. Le droit d'inscription à cette école de formation est de

50 000 francs <sup>4</sup>CFA et les frais mensuels s'élèvent à 5 000 francs CFA. Il y a deux séances hebdomadaires qui se déroulent les jeudis et les samedis à partir de 20 heures dans les locaux Centre National des Arts et de la Culture (CNAC) de Treichville. Ainsi au terme de sa formation, l'élève obtient selon les compétences acquises, un diplôme de comédien, d'humoriste, d'imitateur ou plusieurs à la fois.

En 23 ans d'existence, le centre de formation a formé de nombreux diplômés qui se sont bon an mal an, lancés sur le marché de l'humour. Tandis que certains anciens pensionnaires à l'instar d'*En K 2 K*, *l'intellectuel Kaboré*, *Malan Adamo* sont devenus des humoristes célèbres qui se vendent, d'autres diplômés continuent de profiter de l'exposition de la fiction. À ceux-ci s'ajoutent les *élèves acteurs* qui sont encore dans le « *bois sacré de la formation* ». Ainsi, trois grandes catégories se fondent sur l'ancienneté et la renommée peuvent être identifiées : les fiertés du centre qui sont des humoristes rentables, les *diplômés-acteurs* (toujours exposés à travers des rôles dans *Cour Commune*) et les *élèves acteurs* en cours de formation. Cette catégorisation est une hiérarchisation séquentielle des statuts et des étapes au sein de la carrière d'humoriste "*made in Cour Commune*". Ce sont des étapes ascendantes que chaque élève doit gravir dans l'idéal pour fourbir ses armes.

Nonobstant les collaborations ponctuelles avec d'anciens élèves ou d'autres humoristes venus de l'étranger, le *Centre de Formation Koro Abou* constitue le vivier, le principal pourvoyeur de comédiens. Il est une instance de formation et de transmission de savoir, un maillon essentiel de la chaîne de coopération. Cette ressource humaine constitue une manne providentielle qu'il faut mobiliser et exploiter selon les orientations artistiques, les besoins, les difficultés du champ.

*B. Une maison de production contre les précarités juridiques et matérielles*

---

<sup>4</sup> Cette somme est très souvent payée par un parent, ou par l'élève, ou parfois pas du tout même.

La question du financement est directement en lien avec la forme contractuelle de la collaboration entre l'équipe de *Cour Commune* et la RTI 2. À la création de l'émission, *Cour Commune* était une coproduction de la RTI 2, puis depuis 2019, elle est une production exclusive et autonome de *Kôrô Abou Prod.* Ce changement de forme a entraîné une novation des obligations chez les parties cocontractantes et partant, une modification des modalités de fonctionnement.

#### D'une coproduction avec la RTI 2 caractérisée par des rapports bifides

La coproduction permettait d'associer les ressources techniques et matérielles de la RTI 2 au "savoir-faire rire" de l'équipe de *Cour Commune*. À cette époque, la RTI 2 ne payait pas les acteurs, elle finançait encore moins l'achat du matériel de production. Elle s'était toutefois engagée à donner des *perdièm*s pour le transport des comédiens, à fournir les ressources humaines et matérielles nécessaires au tournage et au montage. Cette intervention financière est selon le réalisateur largement insuffisante au vu du nombre des comédiens, de l'audience de l'émission et aussi de la renommée la RTI 2.

Selon les termes de la coproduction, la dimension artistique était entièrement gérée par *Kôrô Abou* et la dimension technique assurée par des agents de la RTI 2. Les choix des lieux de tournage, la structure des sketches, les décors et les costumes devaient être au préalable connus par les instances créatrices afin d'optimiser la présence des techniciens délégués. À partir des deux jours de tournage, voire d'un seul jour, il fallait faire les prises de vues nécessaires à la production de l'épisode qui paraîtra le samedi. L'équipe de *Cour Commune* recevait par la suite un exemplaire du produit fini et avait l'obligation de ne ni la distribuer ni la commercialiser puisque la RTI 2 avait des droits d'exclusivité de deux ans. La RTI 2 est un acteur incontournable dans la fabrication de *Cour Commune*. Elle est

l'instance transforme l'artistique en une forme diffusable. Dans le cas de la coproduction, la RTI 2 intervient depuis le tournage jusqu'à la diffusion du produit fini. Elle tient compte de la grammaire et des logiques inhérentes au champ télévisuel dans la construction, la capture de l'acte humoristique.

Par ailleurs, le mode de fonctionnement de la coproduction "*made in Cour Commune*" avait des aspects positifs et négatifs. Au niveau des aspects positifs, il y a d'abord la création d'automatismes. En effet, la régularité des tournages était intégrée au rythme de vie des comédiens, ce qui accroissait l'efficacité de la production. Il y a ensuite le fait que les membres de l'équipe *Cour Commune* aient pu, au contact des techniciens de la RTI 2, se familiariser avec les grammaires cinématographiques et télévisuelles, les pratiques de prise de son, d'image, de montage. *Kôrô Abou* soutient qu'outre les tutoriels sur internet, ce sont les agents de la RTI 2 qui lui ont appris les rouages du montage. Enfin, le point positif le plus important demeure la visibilité, la notoriété, la réputation que la diffusion à la télévision nationale accentuait. En effet, quoi que l'on dise, la télévision nationale demeure une grande tribune, une puissante scène pour se faire connaître en Côte d'Ivoire et en dehors des frontières ivoiriennes.

Mais même si la coproduction semble stable et viable, elle transportait des tares congénitales. Selon *Kôrô Abou*, la principale source de discorde est le fait que le contrat de coproduction n'ait pas été signé. Or, en l'absence d'un contrat dûment signé, l'émission pouvait s'arrêter à tout moment. Elle n'avait aucune assurance, aucune visibilité. Les questions d'exclusivité et de droits d'auteur étaient difficiles à régler et il était impossible de (ré) négocier notamment les clauses sur la rétribution financière allouée par la RTI 2. L'équipe de *Cour Commune* étaient dans une situation de précarité juridique. Or, les rôles, les fonctions, les attributions de chaque partie avaient considérablement changé. En effet, jadis confinée à son rôle

de création artistique, l'équipe de *Cour Commune* s'occupait désormais des prises de vues, des opérations de mixage et de montage. Elle offrait un produit fini à la RTI 2 qui n'intervenait qu'à la diffusion. Cette reconfiguration des rôles nécessitait une actualisation du contrat alors fondé sur la séparation des fonctions artistiques et techniques.

Il y a aussi le fait que *Kô rô Abou* estime que par moment, la RTI 2 manque de considération à sa personne, son travail et à son équipe. Il leur reproche de n'être pas tenu au courant encore moins consulté sur les choix et les modifications de programmation de sa série dans la grille. Il était dès lors vital de refonder les interactions en s'orientant vers une création exclusive de *Kô rô Abou Prod*.

#### ...À une production exclusive de Kô rô Abou Production

*Kô rô Abou Prod* est la maison de production que *Kô rô Abou* a créée et qui porte le nouveau projet de *Cour Commune*. C'est elle qui prend en charge tout le processus de fabrication. En effet, la production exclusive donne plus de liberté à l'artiste. La saison de *Cour Commune* qui est diffusée depuis mars 2020 n'est plus une coproduction, mais plutôt une production autonome conçue, réalisée par *Kô rô Abou Prod*, puis vendue à la RTI 2. La création de la maison de production selon *Kô rô Abou* répond au moins à trois besoins. D'abord, il y a la nécessité de diversifier les activités et les cibles (faire des clips, couvrir des événements et cérémonies). Ensuite, le désir d'une autonomie de création et de production permettant de mener des projets jusqu'à leurs termes. Enfin, l'exigence de rentabilité et de productivité qui assurerait la survie des métiers au sein de la structure. Dans un environnement audiovisuel dynamique, *Kô rô Abou Prod* doit être capable de proposer des programmes aux structures médiatiques présentes. Par ailleurs, elle est censée dynamiser l'initiative artistique des élèves et anciens élèves du centre de formation.

Elle est donc une entité articulant l'artistique, le relationnel, l'institutionnel, le professionnel, mais aussi le technique et le matériel.

La maison de production *Kô rô Abou Prod* possède des caméras, des microphones, des trépieds, des ordinateurs, une imprimante achetée par *Koro Abou* sur fond propre. Il insiste sur le fait qu'il n'ait jamais bénéficié de crédits bancaires afin d'acheter ce matériel ou financer un projet. Les activités parallèles « *les gombos* » qu'il effectue en dehors de la production de *Cour Commune* demeurent sa principale source de revenus. Il précise que *Cour Commune* n'est pas financièrement rentable, néanmoins elle constitue un lieu d'exposition vital pour les comédiens issus de l'école de formation. Elle constitue une instance de promotion et de crédibilisation des activités qu'ils mènent. Le capital symbolique dont *Cour Commune* jouit grâce à la notoriété de la RTI 2 attire et impulse d'autres projets. Aussi, *Kô rô Abou* capitalise-t-il toutes les ressources matérielles et symboliques dont il dispose pour minimiser les coûts, les charges éventuelles et partant, viabiliser ses structures. Il met au service de ses projets, son image, sa réputation ainsi que tous les privilèges dont il jouit en tant que conseiller culturel au Centre National des Arts et de la Culture "café-théâtre" de Treichville (CNAC).

#### *C- Efficacité du tournage et le contrôle de ses modalités*

Le tournage est une étape cruciale dans la fabrication de *Cour Commune*. C'est le moment où l'intentionnalité primaire de faire rire est capturée. Les logiques artistiques incarnées par les choix du réalisateur rencontrent les logiques techniques et financières en un lieu précis. L'optimisation des ressources dépend de la viabilité et la stabilité de la production. Il règne pendant le tournage, une ambiance de taquinerie, de rire, "d'*attachements*". Mais au-delà, le tournage est surtout un moment de transmission et d'acquisition de savoir-faire, le lieu de performance artistique, le moment de démontrer son engagement pour la fiction.

Lors du tournage, il y a d'abord les acteurs confirmés sur la scène nationale et internationale (*Malam Adamo, En K 2 K, Sergent Oyou* du Burkina, *Souké* du Burkina), ensuite, les acteurs issus du centre de formation de *Kôrô Abou* et qui ont déjà obtenu leur diplôme et enfin, les élèves du centre de formation. Pendant ce moment, tous ces comédiens se côtoient, tissent des liens personnels et artistiques. La plupart du temps, c'est par mimétisme que le savoir est transmis puisque le comédien expérimenté incarne le rôle du comédien moins expérimenté afin que celui-ci comprenne ce qui est attendu de lui. Le comédien expérimenté a un rôle de supervision. Il s'assure que les moins expérimentés connaissent leur texte afin que les prises ne soient pas longues. Il transmet les prescriptions et les proscriptions propres aux codes cinématographiques de *Cour Commune*. Même en l'absence de *Kôrô Abou*, la formation du comédien se prolonge à travers les instructions des plus expérimentés. Ils sont des relais, le second étage (en référence au *two step flow*) de la formation. Les interactions entre les acteurs participent donc à la formation artistique, professionnelle et humaine des comédiens moins expérimentés.

Le tournage est aussi le lieu de performance artistique et d'exhibition du savoir-faire acquis lors de la formation. Deux éléments permettent de juger la qualité d'une performance ; la rapidité d'appropriation de la scène et le nombre de prises de vue effectuées pour enregistrer une séquence. L'appropriation rapide des dialogues prend la plupart du temps la forme d'une "improvisation contrôlée". On entend par improvisation contrôlée, la capacité qu'un acteur a à décliner un texte selon le contexte, la personnalité, le tempérament du personnage qu'il incarne. Cette capacité d'improvisation contrôlée est une qualité recherchée. Elle est même perçue comme un trait caractéristique du professionnalisme et du talent de l'acteur. Un bon acteur s'approprie rapidement le texte et il est aussi capable de jouer une séquence entière sans erreurs. Les prises de vues uniques et l'appropriation rapide des

dialogues de chaque scène sont des qualités promues dans la mesure où il pèse une contrainte de production rapide d'épisode.

Enfin, le tournage est un moment symbolique qui met en exergue l'engagement, dont les acteurs de *Cour Commune* font preuve pour assurer la pérennité de la fiction. Ce don de soi se manifeste par un dépassement ou cumul de fonctions. Le dépassement de fonction est le fait qu'il n'y ait pas de frontière étanche entre les rôles de fabrication d'une fiction. Un comédien peut effectuer le travail de montage, de maquillage, ou un technicien peut devenir un figurant selon les besoins. Il est "normal" qu'un acteur cumule des fonctions différentes. Cette logique du dépassement de fonction constitue l'une des tactiques mobilisées pour contourner les difficultés financières, techniques.

Les instances et les ressources mobilisées mettent l'acte humoristique au cœur de son activité artistique et professionnelle. L'humour constitue à la fois un objet d'utilité sociale et un matériel artistique qui structure le réseau de coopération. *Cour Commune* est un cadre dans lequel cette fonction cardinale naît, se développe, performe. Pour les acteurs engagés dans sa fabrication, l'acquisition du savoir-faire rire garantit une profession et des gratifications. *Cour Commune* constitue bien plus qu'un centre de formation au métier d'humoriste, elle est une école de vie où les acteurs engagés acquièrent des comportements, des valeurs. Par ailleurs, face aux contraintes financières et matérielles, les acteurs engagés développent des stratégies de contournement, de détournement, des techniques typiques. Cet ensemble de stratagèmes, d'*arts de faire* (De Certeau, 1990) propres au moment de la fabrication de *Cour Commune* sont sous tendues par des conventions et des logiques qui assurent la viabilité, la pérennité et la survie de l'émission.

### **Conventions et logiques de survivance**

La notion de convention renvoie à un ensemble de normes, de règles, de représentations collectives propres à une chaîne de coopération et dont l'application permet la réalisation de l'œuvre artistique (Becker 2010, p. 22). Ces conventions sont les accords antérieurs, les pratiques que les acteurs du réseau de *Cour commune* développent et dont la perpétuation de l'œuvre est tributaire. Ces conventions et les choix esthétiques, techniques, artistiques qui en découlent constituent des tactiques d'agents actifs qui, en contournant des difficultés inhérentes à l'industrie, démontrent leur inventivité. Elles révèlent une créativité intuitive de terrain, un travail d'imagination (Appadurai, 2001).

#### *A. La formation-action et le management paternaliste*

La mobilisation des ressources artistiques et la gestion managériale incombent à *Kôro Abou*. Il s'appuie essentiellement sur les élèves de son centre de formation pour les fonctions artistiques, les tâches techniques et "subalternes" (transport du matériel technique, nettoyage des lieux). Cette option s'explique à la fois par une logique artistique de transmission et d'apprentissage du "savoir-faire rire", mais aussi par une logique économique de minimisation des charges. En effet, recourir à des élèves en formation revient moins cher (ou rien du tout) et permet par la même occasion de les former de façon pratique et active. Ainsi toutes les tâches ayant trait à la fabrication de *Cour Commune* participent de la formation de l'élève.

La formation ne se fait pas en marge des activités de création de la fiction. Bien au contraire, elle se nourrit de la simultanéité entre la formation et l'action artistique. Les élèves doivent s'approprier l'émission et participer à toutes les activités permettant sa mise en œuvre. L'on parle alors de "formation-action" qui est l'une des logiques maîtresses de la survivance de *Cour Commune*. Elle permet de rendre

viable son économie. À cela s'ajoute la gestion efficace des ressources humaines et relationnelles. En effet, les acteurs engagés dans le cadre de fabrication de *Cour Commune* entretiennent des rapports conviviaux, voire familiaux (ce qui n'empêche pas qu'il ait des désaccords). Ces rapports dépassent le cadre professionnel et s'inscrivent dans le cadre privé. La production fonctionne comme une grande famille dirigée par *Kôrô Abou*. Celui-ci s'assure du bon fonctionnement de l'entreprise, de la répartition des tâches et des ressources financières, de l'intégration sociale et humaine des plus jeunes. Il possède selon les comédiens interrogés, la sagesse, la clairvoyance, les relations professionnelles, le talent et l'expérience nécessaires pour mener à bien sa mission. *Kôrô Abou* constitue le père de famille à qui l'on doit respect et obéissance. Il est le chef d'orchestre qui oriente tous les efforts à fournir. Par ailleurs, en sa qualité de modèle, de figure de réussite, il transmet l'idée de la nécessité d'être un acteur multitâche qui cumule plusieurs fonctions. Pour la bonne marche de l'entreprise, il mobilise tous les réseaux dont il fait partie. C'est dans ce cadre qu'il utilise ses réseaux religieux comme une alternative à la rentabilité. En effet, les *gombos* qui lui ont permis de payer son matériel ont été obtenus dans le cadre d'une collaboration avec les structures internationales de santé. Ses émissions sur la radio *Al Bayane*, radio musulmane ont permis d'avoir ces opportunités qu'il fait profiter à toute son équipe.

#### *B. La nécessité d'un acteur multitâche, d'un acteur orchestre*

Alors que la plupart des mondes de l'Art répondent à une segmentation, à une répartition des tâches, le monde de *Cour Commune* quant à lui repose sur une division du travail peu rigide. L'on observe un cumul, un dépassement et une imbrication entre les fonctions. Ainsi, la fonction cardinale et les fonctions techniques s'interpénètrent. Nous serions même tentés de considérer la production

comme faisant partie de la fonction cardinale ou que la fonction cardinale inclue forcément une dimension technique. Le principe n'est pas une séparation rigide entre la fonction cardinale et les fonctions de renfort, mais plutôt un dédoublement, un dépassement de fonction. L'indistinction entre activité cardinale et activité de renfort est l'un des traits caractéristiques de la dynamique professionnelle dans le cadre de *Cour Commune*. Celle-ci engendre l'acteur multitâche, l'acteur orchestre.

Par ailleurs, l'acquisition de savoir-faire multiples (comédiens ou techniciens) augmente la chance que ces acteurs ont de gagner leur vie dans le monde des fictions cinématographiques. Ils s'inscrivent alors dans un processus de formation qui débouchera sur la maîtrise d'une fonction cardinale et de renfort. Au-delà de la passion, de la satisfaction de créer et du désir d'être autonome, les difficultés financières exigent un dépassement de fonction afin d'être productives et rentables. Rentabiliser la production passe inexorablement par la capacité que les acteurs permanents ont à produire l'essentiel des activités nécessaires à la mise en œuvre de *Cour Commune*. En effet, réduire les acteurs qui interviennent dans la chaîne de fabrication permet de maximiser les ressources financières disponibles et partant, de les rendre plus consistantes. Il y a une logique financière en filigrane.

### *C. Modes d'acquisition et de transmission du savoir*

*Kô rô Abou* a appris à faire des montages à partir des tutoriels sur internet et avec l'aide du personnel technique de la RTI 2 lors de la période de la coproduction. Par ailleurs, les savoir-faire se transmettent soit en interaction avec les plus expérimentés (comédiens seniors, techniciens de la RTI, *Kô rô Abou*), soit par mimétisme ou par autodidaxie. Quoiqu'il en soit, les interactions entre les apprentis et les instances intégratrices (*Kô rô Abou*, les devanciers, les aînés) constituent le principal mode d'acquisition. La transmission du savoir et les modes de

fonctionnement revêtent donc une forte dimension interactionniste. Elle prend la forme d'un apprentissage par le bas mobilisant des acteurs différents aux logiques hétérogènes. Intégrer et acquérir un savoir-faire dans ce réseau de coopération stratifié selon les classes d'âge, l'ancienneté et la réputation apparaît comme un parcours initiatique. Un parcours facilité par la passion, le talent et par les interactions sociales que l'apprenti entretient avec les parties prenantes à l'œuvre.

*D. La logique du « on fait avec », l'expression du travail d'imagination*

*Cour Commune* porte l'empreinte du système qui assure sa distribution, sa diffusion. Cet état de fait est d'autant plus prégnant puisque les acteurs engagés vivent de leur art. Il peut avoir des ententes, des mésententes, des conflits et des ruptures susceptibles de transformer les conventions qui ont cours. Ainsi, les choix oscillent entre des logiques financières, artistiques, socio-professionnelles. Il s'agit pour *Kôrô Abou* et son équipe de viser une homéostasie des ressources disponibles.

En ce qui concerne le financement de la production se fait sur fond propre. L'argent du matériel technique provient des activités parallèles et des "*gombos*" de *Kôrô Abou*. Le mode de financement est donc l'autofinancement qui implique : la mobilisation de moins de ressources (économiques, humaines, techniques), l'appropriation des fonctions de renfort par les acteurs, le soutien familial ainsi que l'existence d'une activité économique de soutien en dehors du monde de l'art. Le but est de minimiser les coûts de fabrication de la fiction autant que faire se peut.

L'intervention des élèves issus de l'école de formation, le dépassement de fonction, l'autodidaxie, le management paternaliste et centralisé de *Kôrô Abou* constituent des tactiques de contournement mobilisées par les acteurs du cadre de la fabrication.

Le but est de remplir la mission d'*Edutainment* assignée par la télévision tout en rendant l'activité productive, gratifiante et rentable. Pour ce faire, ils opèrent des choix esthétiques, techniques, artistiques sous-tendus par la logique professionnelle et financière du "*on fait avec*". Il s'agit de fabriquer avec très peu de moyens une œuvre artistique viable et pérenne. Ce bricolage se traduit par des stratagèmes d'agents actifs qui, en contournant des difficultés techniques et financières inhérentes à l'industrie, démontrent qu'ils bénéficient malgré tout, d'une marge de manœuvre. Ils réorganisent et adaptent leurs pratiques selon les contingences du champ : ils résistent, bricolent, braconnent (De Certeau, 1990). La fiction télévisée devient le substrat d'un bricolage lui-même résultant des logiques conflictuelles (dominants-dominés) et culturelles qui ont préfiguré sa création.

### **La fiction télévisée ivoirienne, une forme de résistance à l'hégémonie du global ?**

Considérer seulement la dimension apocalyptique de la globalisation ne permet pas de rendre compte du travail d'imagination qui sous-tend les nouveaux modes d'agir et de penser des acteurs des fictions télévisées locales. Or, à "l'ère du bouquet" il est difficile d'ignorer les interactions entre le planétaire et le local (Ang, 1983). Dans un rapport d'interpénétration entre l'Ici (le local) et l'Ailleurs (le global), les dynamiques de résistance et de résilience constituent des pistes réflexives. Celles-ci permettent de lire, à l'aune du travail créatif de fabrication de *Cour Commune*, la dialectique de la lutte culturelle entre le populaire et l'hégémonie (Hall, 2017, p. 189), entre les dépossédés et les dominants.

Le concept de "résistance" s'inscrit dans l'approche marxiste des *Cultural studies* (Neveu et Mattelart, 2008). Il renvoie au répertoire d'obstacles à la domination que

les classes populaires mobilisent. En effet, le concept de résistance souligne une posture active des classes populaires. La résistance est donc une déclaration d'indépendance, une intention de changement, le refus de l'anonymat et d'un statut subordonné (Hebdige, 1988, p. 35). Elle met en exergue le conflit social qui se développe à travers la fiction télévisée locale, une forme symbolique de médiation. En effet, la culture populaire ivoirienne est devenue au fil du temps, le parent pauvre d'une programmation résolument tournée vers l'étranger. Le concept de résistance permet donc de mettre en tension, loin des conceptions essentialistes péremptoires, un local phagocyté (portion congrue des programmes locaux) et un global dominant (hégémonie des programmes d'ailleurs). Présenter *Cour Commune* comme une forme de résistance revient à questionner la façon dont l'ailleurs hégémonique et l'ici populaire se rencontrent et rendent compte de ce qu'il y a de planétaire dans le local et de local dans le planétaire.

La résistance dans le cadre de la fiction télévisée locale traduit une forme d'affirmation d'identité et d'altérité. Elle met en exergue des valeurs culturelles, des contingences techniques et artistiques propres à une économie symbolique de la fiction télévisée adjuvante à la compréhension du social. Ainsi, l'analyse du travail créatif des acteurs de *Cour Commune* a mis en exergue autant les victoires, les plaisirs que les capitulations, les colères, la frustration, le désespoir des membres d'une classe sociale dominée (Martin-Barbero, 1988, p.462). La résistance peut-être saisie dans la volonté d'exister malgré les difficultés inhérentes à la production.

Par ailleurs, la RTI offre très peu d'espace aux programmes de divertissement ivoiriens (Land, 1988 ; Adou, 2021). Ceux-ci se limitent aux fictions humoristiques pour lesquelles la télévision donne peu de moyens et auxquels elle impose depuis toujours, une visée didactique et éducative sous le ludique (Dénomée, 2018). Un programme qui montre l'ordinaire de l'homme ordinaire s'inscrit dans une

dynamique de décolonisation de la programmation et des pesanteurs politiques inhérentes à la nature étatique de la télévision nationale. Alors, "survivre" malgré les turpitudes et les vicissitudes de la production constitue une forme de résistance.

La résistance est aussi visible dans les stratégies développées par les instances créatrices de *Cour Commune*. Ces *Arts de faire* (De Certeau, 1990) mobilisent un répertoire de logiques intuitives de terrain et dénotent de l'appropriation socioculturelle du *savoir-faire rire*, un savoir populaire. *Cour Commune* semble "suspendre le vol" du processus d'uniformisation et d'aseptisation des productions cinématographiques ivoiriennes. Face à ce processus de globalisation du travail créatif, la résistance est aussi perceptible dans "l'idéologie du vouloir montrer vrai" des instances créatrices de *Cour Commune*. Le vouloir montrer vrai de personnages typiques, de pratiques sociales ritualisées, de problèmes du quotidien, de la vie de chaque jour (*Everyday life*).

Les représentations iconiques africaines ont de plus en plus du mal à s'imposer (Diawara, 1988 ; Gardies, 1989). Elles sont concurrencées par l'espace des industries dominantes. Le rapport imagé de l'Ici et de l'Ailleurs construit un espace dualiste conflictuel très souvent traumatisant pour un espace ivoirien phagocyté. Face à une dépossession spatiale, voire une perte d'identité, les images prélevées sur l'espace ivoirien puis exposées au public participent à la construction d'une *ivoirianisation*. Montrer des images de soi (représentations, affirmation de son existence) devient un signe d'indépendance, de décolonisation. Dès lors, la monstration constitue une affirmation d'identité, une déclaration d'Ivoirianité<sup>5</sup>. Elle

---

<sup>5</sup> Ce terme désigne le caractère "typiquement" ivoirien d'une chose, d'un objet, d'une manière de faire. Il a été proposé par Aghi Bahi (2011) sur le modèle d'italianité de Roland Barthes, d'"indianité" de Arjun Appadurai (2001). Il se distingue du terme "ivoirité" qui est controversé et politiquement connoté.

est un adjuvant dans la quête d'une identité culturelle. L'hégémonie des grandes industries cinématographiques (*Hollywood, Bollywood, Nollywood*) et des chaînes internationales exige une cohabitation difficile et un nouvel apprentissage de l'espace africain. Développer la question de l'ethnicité et du lien social mobiliser les stéréotypes et les métonymies de groupe, susciter le rire à partir du prélèvement de l'ordinaire constitue une forme de réappropriation de "l'espace vital ivoirien" (Adou, 2021). Il y a donc une reconquête territoriale (lente, peut-être isolée, mais dynamique) à travers la monstration, à travers les univers diégétiques construits.

Exister, fabriquer, montrer et raconter devient des formes de résistance. L'économie symbolique de la fiction locale montre donc sa capacité à surmonter les chocs, à résister à l'hégémonie parfois traumatisante du global dans le local. Les conventions et les tactiques témoignent de la volonté des acteurs de la fiction télévisée locale à survivre dans un environnement hostile. La mutation du travail créatif de fabrication de l'humour oscille entre autonomie et précarité. La communauté imaginée des instances créatrices des fictions télévisées locales intègre l'hostilité dans ces modes de fonctionnement, elle panse ses blessures en même temps qu'elle pense à se projeter vers l'avenir.

## **Conclusion**

La problématique de l'exploitation optimale des moyens techniques et financiers disponibles traverse le cadre de la fabrication de *Cour Commune*. L'idée en fil d'Ariane est de faire vivre la fiction avec peu de moyens et dans des conditions parfois précaires. Pour ce faire, les instances créatrices s'appuient sur des conventions et des logiques qui assurent la viabilité et la stabilité de la fiction. L'intervention d'acteurs issus de l'école de formation, l'imbrication entre fonction

cardinale et fonction de renfort, l'autodidaxie, le management paternaliste, le dépassement de fonctions de *Kôrô Abou* et des autres acteurs visent à atteindre une homéostasie créative. Ces conventions et les choix esthétiques, techniques, artistiques qu'elles induisent constituent des tactiques d'agents actifs qui, en contournant des difficultés techniques et financières inhérentes à l'industrie, témoignent d'une inventivité. Elles se structurent autour de la logique professionnelle et financière du "*on fait avec*" qui impulse une réorganisation et une adaptation dynamique de pratiques à l'aune des contingences du champ. Les acteurs engagés dans la fabrication de *Cour Commune* résistent, braconnent (De Certeau, 1990). La fiction télévisée apparaît dès lors comme le substrat d'un bricolage. Elle devient de ce fait, un témoin oculaire des logiques conflictuelles (dominants-dominés) qui préfigurent et configurent la création d'une œuvre populaire.

## Références

- Adou, E. (2019). « "Abidjan côté *Cour Commune*" La fiction télévisée *Cour Commune* comme miroir de la vie urbaine et des dynamiques sociales d'en bas », in *Acte du colloque Médias, Communication et vie urbaine*, Abidjan, Université Félix Houphouët-Boigny.
- Adou, E. (2021). *L'économie symbolique de la fiction télévisée Cour Commune. Culture populaire et dynamiques sociales en Côte d'Ivoire*, thèse de Doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, Abidjan, Université Félix Houphouët-Boigny
- Ang, I. (1993). « Culture et communication ». Pour une critique ethnographique de la consommation des médias dans le système médiatique transnational. *Hermès, La Revue* 1993/1 n° 11-12, p. 75-93.
- Appadurai, A. (2001), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, édition Payot et Rivages.
- Bahi, A. (1994). *Narration, traditions et modernité dans le discours filmique de Comment ça va ? Une émission de la télévision ivoirienne*, thèse de Doctorat, Université Lumière de Lyon II.
- Bahi, A. (1999). « La "Télé-Maquis" : les images de l'homme ordinaire », in *En-Quête*, Revue Scientifique de Lettres, Arts et Sciences humaines, Université de Cocody-Abidjan, n° 4, Presse Universitaires de Côte d'Ivoire (PUCI), pp. 9-30.
- Becker, H. (2010). *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.
- Casetti, F. et Odin, R. (1990). « De la paléo à la néo télévision », in *Communications* 51, Télévisions / Mutations pp 9-26.
- Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien, I. Arts de faire*. Paris, Gallimard.
- Dénommée, J. (2018). « Between sitcoms and telenovelas: the forgotten role of Edutainment in Ivoirian Television series », in *Journal of African Cultural Studies*.

- Diawara, M. (1988). « Popular culture and oral traditions in African film », in *film Quartely*, University press of California Press, Vol. 41, n° 3, p. 6-14.
- Drelangue, R. (2013). *Ma Famille, Nos séries et Moi. Études de réception des séries télévisées humoristiques ivoiriennes Migration, liens familiaux et culture ordinaire*, Mémoire, Lyon, Institut d'Études politiques.
- Gardies, A. (1989). *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*. Paris, L'Harmattan.
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne II. Présentation de soi*. Paris, Éditions de minuit.
- Gramsci, A. (1974). *Écrits politiques (1914-1920) tome I*. Paris, Gallimard.
- Hall, S. (2017). *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Édition établie par Maxime Cervulle, trad.fr. C. Jacquet, Paris, Éditions Amsterdam.
- Hebdige, D. (2008). *Sous culture. Le sens du style*. Paris, Éditions la Découverte.
- Land M. (1988). « The Challenge of first world industrialized culture to third world cultures. Focus on television in the Côte d'Ivoire », in *International Association for mass communication Research (IAMCR)*, Barcelona, pp.31-32.
- Mattelart, A. et Neveu, É. (2008). *Introduction aux Cultural Studies*. Paris, Éditions La Découverte.
- Nizet, J. et Rigaux, N. (2005). *La Sociologie de Erving Goffman*. Paris, La Découverte.
- Winkin, Y. (2001). *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*. Paris, Bruxelles, De Boeck Université.

**L'ÉVOLUTION DU PROJET D'ENSEIGNEMENT LORS DE LA CRÉATION  
DE LA SECTION COMMUNICATION DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL,  
ÉTUDE D'UN CAS PARTICULIER D'INSTITUTIONNALISATION**

Clara Dyan-Charles

Université de Sherbrooke

**Résumé :** *Cette recherche est une étude de cas visant à documenter et à mieux comprendre la création de la section, puis du département, de communication à l'Université de Montréal (UdeM). Par une analyse de documents administratifs disponibles aux archives de l'Université concernant cette période (huit archives retenues), nous analyserons comment s'est disciplinarisée et institutionnalisée la communication dans ce cas particulier. Le résultat principal est la mise à jour de deux projets successifs très distincts d'enseignement de la communication à l'UdeM et une observation sur la manière dont ceux-ci se sont succédé dans le processus administratif. La sociologie des sciences est notamment utilisée pour caractériser les divergences de ces programmes concernant les places respectives de la communication théorique et professionnelle dans l'enseignement proposé.*

**Mots-clés :** *Institutionnalisation; disciplinarisation; Université de Montréal; histoire de la communication; sociologie des sciences.*

**Abstract:** *This research is a case study aimed at documenting and developing a better understanding of the creation of the section, then the department of communication at the University of Montreal. Through an analysis of administrative documents available in the University's archives of this period (8 archives retained), we will analyze how communication was disciplined and institutionalized in this particular case. The main result is the update of two very distinct successive projects of teaching communication*

*at UdeM and an observation on how they succeeded each other in the administrative process. The sociology of science is used in particular to characterize the divergences between these programs concerning the respective places of theoretical and professional communication in the teaching offered.*

*Keywords: Institutionnalization; disciplinarization; Montreal University; history of communication; education sciences.*

## Introduction

Privilégier le point de vue de la disciplinarisation, comme nous y invitent présentement les historiens et les sociologues des sciences (Rey, 1994; Schriewer, Keiner & Charle, 1993; Stichweh, 1991; Zedler & Köning, 1989), signifie appréhender le champ à travers l'étude de l'évolution de ses formes cognitives et institutionnelles, formes tantôt propres, tantôt empruntées, qui sont le produit d'acteurs, eux-mêmes produits du processus dont ils sont partie prenante (Hofstetter et Schneuwly, 2001, p. 10).

La communication est, de longue date, l'objet et le théâtre de débats sur la notion de discipline. La question de sa place dans les institutions fait partie des perspectives qui peuvent permettre de modéliser l'histoire des études en communication (Löblich et Scheu, 2011). C'est pourquoi il nous a paru indispensable, en suivant les recommandations d'Hofstetter et Schneuwly (2001), de comprendre plus en profondeur le processus d'institutionnalisation de la communication à travers une institution universitaire. Pour Hofstetter et Schneuwly (2001), « la disciplinarisation désigne [...] la dynamique prise par l'organisation de la production systématique de connaissance dans notre société à travers l'entreprise "science" » (*ibid.*, p. 11). S'appuyant sur Stichweh (1992), ils précisent également qu'à partir de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, la constitution d'une discipline garantit l'unité de deux fonctions sociales jusqu'alors distinctes : la recherche et la formation supérieure. Le point de vue de la disciplinarisation nous offre donc une porte d'entrée pertinente pour mieux comprendre les relations entre enseignement et recherche, et la manière dont ces deux éléments s'articulent dans le cas de la communication. Nous avons donc décidé d'approfondir un cas particulier de la communication, afin d'observer les articulations qui sont faites entre les choix institutionnels et structurels, et la représentation disciplinaire. Cette

observation nous permettra de mettre en lumière la manière dont ces éléments se positionnent par rapport aux choix d'enseignement de la communication.

Nous avons fait pour cela le choix d'une étude de cas portant sur la création du Département de communication de l'Université de Montréal (UdeM), en étudiant les documents disponibles dans ses archives. Nous avons analysé la manière dont la communication s'y est instituée en répondant aux questions suivantes :

- Comment (contexte et justifications) le Département de communication de l'UdeM a-t-il été créé ?
- Quelles étaient les places respectives de la communication théorique et pratique dans le projet d'enseignement de la communication lors de son émergence à l'UdeM ?

## **Contextualisation**

### *Émergence de la communication en milieu universitaire*

S'il est difficile de résumer l'histoire intellectuelle de la communication de manière chronologique (Mattelart, 1995), l'histoire de son inscription dans les départements universitaires est relativement récente. À partir des années 1980 aux États-Unis, de nombreux départements ajoutent le terme « communication » dans leur nom, ou créent de nombreux départements de communication (Parcell, 2008). Au Canada, la communication se développe et s'institutionnalise également, en particulier sous l'impulsion de la commission LaMarsh en 1975 qui, en réunissant des chercheurs de tout le pays, a permis un processus unificateur qui a notamment vu naître l'Association canadienne de communication (Tate *et al.*, 2000). Concernant la recherche,

Parcell (2008) souligne que celle-ci s'est développée en Europe et en Amérique latine à partir de l'école critique, tandis que l'institutionnalisation étasunienne s'est ancrée dans une recherche empirique peu politisée.

Au Québec, Lacroix (1988) souligne que l'institutionnalisation universitaire du champ des recherches en communication commence dans les années 1960. La communication émerge en intégrant des influences intellectuelles très multiples (Yelle, 2017), sur fond de modernisation de la société des années 1960 à 1980 (De la Garde et Yelle, 2002). À cette période, Lacroix (1988) considère que la recherche québécoise n'a pas de particularité théorique, la littérature réflexive sur le sujet s'illustrant surtout dans les années 1980 (Yelle, 2015). Une des particularités du Québec francophone toutefois est le rôle de l'Église catholique tant dans les institutions politiques encadrant la communication (Lacroix, 1988) que dans l'institutionnalisation universitaire (Yelle, 2017).

#### *Disciplinarisation et institutionnalisation universitaire*

Le statut disciplinaire de la communication est, dès son institutionnalisation, l'objet de débats. Elle réunit des approches et des disciplines très variées (Babe, 2000; Schramm, 1983; Schramm *et al.*, 1959), les théories s'y démultiplient (Craig, 1993), et des méthodologies et des postures épistémologiques et politiques différentes, voire incompatibles, s'y développent (voir par exemple Slack et Allor, 1983). Nombre d'auteurs soulignent la fragmentation de la communication (Craig, 1999; Deetz, 1994; Sholle, 1995) et son absence de savoirs fondamentaux communs (Shepherd, 1993). Si certains auteurs ont cherché à orienter la communication vers un statut de discipline (par exemple Craig, 2018), d'autres ont revendiqué le statut d'indiscipline (Wolton,

2013) ou de post-discipline (Sholle, 1995; Waisbord, 2019) en opposition, notamment, aux délimitations intellectuelles ou sociales des disciplines. Pour Shepherd (1993), ce sont les fondements modernes des disciplines qui ne peuvent permettre d'y légitimer la communication. Il faut donc faire de celle-ci une interdiscipline (la légitimant par association avec d'autres disciplines) ou une antidiscipline dans une posture postmoderne, ou fonder la communication comme discipline à travers une ontologie qui lui soit propre. Ces diverses postures cherchent à décrire le statut disciplinaire de la communication du point de vue intellectuel.

Toutefois Kane (2010) souligne pour la communication une distinction, mentionnée plus haut par Hofstetter et Schneuwly (2001), entre institutionnalisation cognitive (ou intellectuelle) et institutionnalisation sociale, la première s'attardant sur les facteurs internes, la seconde sur les facteurs structurels de constitution d'une discipline ou d'une quasi-discipline. Il analyse notamment l'institutionnalisation de la communication en Europe, aux États-Unis et au Canada sous l'angle de ces deux formes. Analyser la création d'un département dans une université nous place d'emblée dans la perspective d'une institutionnalisation sociale. Nous chercherons à mettre en relation ces deux dimensions dans une partie de notre analyse à travers une lecture dynamique de la constitution d'une discipline telle que nous le permet notamment la sociologie des sciences.

### **Cadre conceptuel : constitution et stabilité des disciplines**

La question de la disciplinarisation a notamment été traitée, en histoire et en sociologie des sciences, par Stichweh (1992), qui établit les conditions d'émergence et de

stabilisation des disciplines. Si ces caractéristiques ont été établies pour penser l'émergence des disciplines scientifiques modernes, elles peuvent nous donner des outils pour penser la continuité et les ruptures entre l'émergence de ces disciplines et celle de la communication dans le cas analysé ici.

Les disciplines modernes sont pour Stichweh (1992) des réseaux de communication qui peuvent être opérationnalisés en communautés scientifiques. Si, au 18<sup>e</sup> siècle, les disciplines se définissent en fonction de leur objet, les disciplines scientifiques modernes se définissent par l'orientation des questions de recherche. Leur émergence repose sur trois éléments interreliés : 1) la stabilisation des communautés scientifiques, leurs rôles et les structures organisationnelles sur lesquelles elles reposent; 2) le développement de la communication scientifique par le système des publications, la distinction de la recherche comme activité et la relation entre les deux; 3) la différenciation entre les disciplines et les professions par leurs savoirs et méthodologies, mais aussi par le fait que les professions deviennent des systèmes d'action spécialisés et fondés sur la relation entre leurs membres et les clients, alors que les disciplines scientifiques se concentrent sur l'élaboration de vérités scientifiques.

Stichweh (1992) montre par la suite que bien que les disciplines tendent à se différencier et à se constituer en sous-disciplines, l'interdisciplinarité est un moteur essentiel de l'innovation cognitive. Mais elle ne doit pas, selon lui, se développer comme institution, car c'est justement parce qu'elle met en relation des perspectives différentes qu'elle porte ce dynamisme. Il montre que les disciplines fonctionnent

comme des « adresses » (Stichweh, 1992, p. 14) dans le réseau de communication scientifique, mais aussi comme des unités structurelles centralisées avec une organisation curriculaire dans le système d'éducation permettant de partager une vision du monde. Cela signifie que la stabilité d'une sous-discipline complexe pourrait dépendre de la capacité d'une discipline à offrir une formation d'orientation plus générale, note Stichweh, et, conséquemment, cet enseignement disciplinaire devrait former à une profession reconnue (1987, p.257-260). Il note que cette profession est alors le fruit d'une professionnalisation secondaire, à savoir une professionnalisation émergeant d'un savoir disciplinaire (il cite l'exemple du chimiste). Hofstetter et Schneuwly (2001) ont présenté en complément les notions de « disciplinarisation secondaire », où l'avènement de la discipline suit la constitution d'un champ professionnel et de « disciplinarisation primaire », autrement dit lorsqu'une discipline se développe sans champ professionnel de référence défini (Hofstetter et Schneuwly, 2001, p. 13).

De cette analyse, nous retenons plusieurs éléments : d'abord, Stichweh (1992) propose ici une vision dynamique de la discipline comme système de communication qui s'opérationnalise. Il repose sur une mise en tension entre la tendance à se différencier en sous-disciplines et l'unification par « adresse » cognitive et structures curriculaires, d'une part; entre le rôle de la formation professionnelle pour ces curricula et la séparation entre les activités de recherche et les activités professionnelles, d'autre part; enfin, entre la puissance d'innovation cognitive de l'interdisciplinarité et le risque de perdre cette force en l'institutionnalisant. En second lieu, nous retenons la distinction entre disciplinarisation primaire et secondaire, ainsi que la notion de

professionnalisation secondaire. Nous utiliserons ces éléments pour analyser, notamment, ce qu'il en est de la relation entre profession et discipline en communication dans le cas étudié.

### **Méthodologie**

La présente recherche est une analyse historique sous forme d'étude de cas (Creswell et Poth, 2018) qui se situe dans le cadre plus large d'une problématisation de thèse en enseignement supérieur.

La consultation des documents a eu lieu de janvier à mi-mars 2020. En collaboration avec les archives de l'UdeM, nous avons parcouru les archives du Département de psychologie (où se trouvait la Section communication jusqu'à ce qu'elle devienne un département autonome) qui portaient la mention « communication » de 1968 (un an avant la création de la section) à 1980 (lorsqu'est créé le Département de communication), puis les documents concernant le Département de communication dans les documents institutionnels jusqu'à la fin des années 1980, ce qui représentait un total de 13 boîtes d'archives et 15 documents microfiches. Nous avons également documenté l'ensemble des guides étudiants du département (34 guides).

À travers ceux-ci, nous avons analysé toutes références au projet de création de la Section communication. Nous avons retenu tous les comptes-rendus de rencontres et de réunions, ainsi que tout ce qui impliquait des acteurs clés dans la correspondance entre les différentes structures. Nous avons exclu les documents qui ne permettaient pas de répondre directement à nos questions de recherche. Les archives retenues sont au nombre de huit.

| Titre abrégé de l'archive   | Longueur | Description du contenu   | Référence complète   |
|---|----------|--|--|
| <i>Adoption du rapport du Comité de Développement Académique (CDA)</i>            | 3 p.     | <i>Extrait du procès-verbal de la 17<sup>e</sup> réunion d'assemblée universitaire (13 janvier 1969)</i> | <i>Adoption du rapport du CDA. Rattachement à l'Inst. de psychologie probable (AU-72.1.1). (1969). [Document d'archives sur microfiche]. Fonds du Département de communication. Archives de l'Université de Montréal, Canada.</i>  |
| <i>Coordination et développement des enseignements en communication appliquée</i> | ½ p.     | <i>Extrait de procès-verbal d'assemblée universitaire</i>  | <i>Coordination et développement des enseignements en communication appliquée, notamment en audio-visuel – Suite à donner à la recommandation de l'assemblée universitaire (CE-785-8). (1982). [Document d'archives sur microfiche]. Archives de l'Université de Montréal, Canada.</i> |
| <i>Établissement d'un nouveau programme à l'Institut de psychologie</i>           | 50 p.    | <i>Trois versions successives du programme (non datées) accompagnées de lettres du Vice-</i>             | <i>Établissement d'un nouveau programme à l'Institut de psychologie (contenant 000421AH). (1971). Dépôt 2.01 – 175070306 – Fonds E0023. Archives de</i>  |

|  |              |   |  |
|--|--------------|---|--|
|  |              | <i>rectorat à la recherche et du comité de coordination</i> | l'Université de Montréal, Canada.  |
| <i>Guide des études en communication, premier cycle (1998)</i>   | <i>50 p.</i> | <i>Guide étudiant</i>                                       | <i>Guide des études en communication, premier cycle. (1998). Archives du Département de communication de l'Université de Montréal.</i>   |
| <i>Programme d'études supérieures en sciences de la communication (2<sup>e</sup> cycle)</i>  | <i>18 p.</i> | <i>Guide étudiant</i>                                       | <i>Programme d'études supérieures en sciences de la communication (2<sup>e</sup> cycle) (guide étudiant). (1981). Archives du Département de communication de l'Université de Montréal.</i>  |
| <i>Rapport du comité d'étude sur le projet de fusion de l'Institut de psychologie et de la Faculté des sciences de l'éducation</i> | <i>26 p.</i> | <i>Rapport</i>  | <i>Rapport du comité d'étude sur le projet de fusion de l'Institut de psychologie et de la Faculté des sciences de l'éducation – Projet d'organigramme (contenant 000389AH). (1969). Dépôt IRON – 658565288 – Fonds E0023. Archives de l'Université de Montréal, Canada.</i> |

|   |       |  |  |
|---|-------|--|--|
| <i>Rapport du CDA</i>                     | 10 p. | <i>Lettre du directeur David Bélanger (7 février 1969) suivie du rapport du CDA, suivi d'une version précédente du rapport datée de juin 1968)</i> | <i>Rapport du Comité du développement académique sur le programme en communication (contenant 000418AH). (1969). Dépôt 2.01 – 175060702 – Fonds E0023. Archives de l'Université de Montréal, Canada.</i> |
| <i>Rapport au comité des études (CDE)</i> | 7 p.  | <i>Extrait de procès-verbal du comité des études daté du 17 juin 1968</i>  | <i>Programme en communication. Rapport d'un comité ad hoc du recteur (CE-2689). (1968). [Document d'archives sur microfiche]. Archives de l'Université de Montréal, Canada.</i>                          |

Ces documents ont été compilés et analysés à l'aide du logiciel NVivo QSR 12, et leur analyse a été faite selon une approche itérative (Srivastava et Hopwood, 2009). Une première lecture ancrée dans les documents nous a permis de relever les principaux thèmes qui s'en dégagent. Ceux-ci ont ensuite été confrontés aux enjeux principaux mentionnés dans la section Contextualisation, à nos questions de recherche et au cadre conceptuel. Finalement ces perspectives ont été croisées.

## Résultats

### *Analyse des documents*

Afin de situer notre analyse, nous avons tout d'abord établi la chronologie et les éléments principaux de contexte dans les guides étudiants et les documents. La première itération d'analyse des documents dans une lecture ancrée a permis de donner à voir le processus d'inscription institutionnel du projet d'enseignement des communications et nous permet de comprendre comment ces contraintes ont agi sur le processus de disciplinarisation. Cette première lecture a fait émerger le fait que des approches très distinctes ont été proposées successivement, mais considérées comme un seul et même projet (création d'un enseignement des communications).

La deuxième itération de l'analyse, ayant pour but de confronter les documents aux questions de recherche et au cadre conceptuel, a fait ressortir le fait qu'un changement de modèle de disciplinarisation s'était opéré entre les deux formes principales du projet. La troisième itération de l'analyse a permis de mettre ces éléments à contribution dans une réflexion sur la question plus large du statut disciplinaire de la communication à travers son inscription institutionnelle.

### *Chronologie de la création du département et contexte institutionnel*

En janvier 1969, l'UdeM accepte le principe d'établir un programme en communication (*Guide étudiant*, 1981). En 1970, la section « communication » est créée au sein du Département de psychologie. Le Révérend Père (R.P.) Noël Mailloux<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> N.B : les prénoms des acteurs sont mentionnés lorsque connus.

directeur du Département de psychologie, et le doyen David Bélanger recrutent à sa tête James Taylor (Chaput et Basque, 2010). La maîtrise est offerte dès 1974. En 1980, la section devient un département à part entière au sein de la Faculté des arts et des sciences. S'ensuit la création, en 1987, du programme de doctorat conjoint avec l'Université Concordia et l'Université du Québec à Montréal; en 1988, de la majeure en sciences de la communication; en 1997, du baccalauréat bidisciplinaire en communication et science politique; enfin, en 1998, du baccalauréat spécialisé en sciences de la communication (*Guide étudiant*, 1998).

L'UdeM opère à cette époque des restructurations importantes de ses structures institutionnelles. En 1968, il n'y a pas de département de psychologie, mais l'Institut de psychologie, partie de la Faculté de philosophie, comme en attestent tous les entêtes de documents des archives de psychologie avant 1972. En 1969, le rapport d'un comité d'étude fait apparaître un projet de fusion de l'Institut de psychologie et de la Faculté des sciences de l'éducation, en même temps qu'un projet de scinder en deux l'Institut de psychologie. De nombreux départements sont créés à cette période, et c'est au R.P. Mailloux que Taylor attribue la fondation du Département de psychologie, mais aussi de ceux de psychoéducation, de criminologie et de communication (Chaput et Basque, 2010, p. 78). La communication émerge donc à l'UdeM dans une période de grands changements.

*Première lecture : syncrétisme du processus institutionnel*

Le *Trésor de la langue française informatisé* - TLFi (ATILF *et al.*, s. d.) définit le syncrétisme comme la « [c]ombinaison plus ou moins harmonieuse d'éléments hétérogènes issus de différentes doctrines philosophiques ou visions du monde ». Le

terme « syncrétisme » permet de désigner la fusion dans un même ensemble d'éléments hétérogènes qui ne sont pas nécessairement compatibles entre eux. Ce terme nous a semblé adéquat, par analogie, pour décrire le processus institutionnel observé dans les différents documents ayant mené à la création de la Section communication, à travers tout d'abord un effacement des acteurs – entendus ici au sens de sujets humains agissants (Paillé, 2009) –, des débats et des contextes dans les rapports, et d'autre part à travers la temporalité du projet. Ce terme « projet » se retrouve tout au long des documents analysés : il désigne l'ensemble du processus de création d'une unité consacrée à l'enseignement de la communication à l'UdeM.

*Disparition des acteurs, des débats et du contexte dans les rapports*

À la lecture des documents, le premier élément frappant est l'effacement des acteurs singuliers au profit de fonctions institutionnelles ou collectives au sein de l'organisation universitaire (souvent des comités). Il est difficile de retracer ces comités et les acteurs qui les composent, en particulier dans une documentation lacunaire. Au contraire, les souvenirs des acteurs semblent attacher les événements à des acteurs individuels. Ainsi pour Taylor :

L'origine de ce département, c'était au début un projet conçu surtout par Jean Cloutier, directeur du service audiovisuel à l'Université de Montréal. Il était le frère du ministre de l'Éducation du Québec. Mais les deux frères ne s'aimaient pas, heureusement pour moi. (Chaput et Basque, 2010, p. 78)

Si le premier projet est intégralement attribué par Taylor à Jean Cloutier, cela n'apparaît pas dans le rapport du comité des études (1968), où il est cité comme secrétaire. Tout au long du processus qui mène à la création de la section, nous suivons essentiellement non pas les actions d'acteurs, mais l'unité d'un « projet », terme que l'on retrouve dans

la plupart des documents. Et c'est à travers les différents rapports que le projet est négocié, puisque ce sont ces rapports et les programmes qui inscrivent les différentes dimensions de ce projet dans la réalité institutionnelle. Ces rapports et les programmes constituent à la fois un discours performatif (Austin, 1975), puisqu'ils font exister le projet, et un lieu de négociation autour des rapports, même si la forme finale du rapport efface l'importance de ces débats. Un exemple de la manière dont ce projet est négocié se trouve dans le procès-verbal de la 17<sup>e</sup> réunion de l'assemblée universitaire à propos du rapport du comité de développement académique sur le programme en communication (*Adoption du rapport du CDA*, 1969), qui fait apparaître les discussions, hésitations et opinions divergentes, et montre le processus d'inscription de ces divergences individuelles dans le projet. Car, alors que les débats concernent des éléments fondamentaux du projet, les acteurs les expriment comme des demandes de modifications de style. La tension sur la nature du projet ne fera l'objet d'aucune inscription dans le document final. C'est pourtant un virage total qui est effectué entre un premier projet qui devait être celui d'une école de communication, le premier rapport qui propose un enseignement destiné à former des professionnels et le projet de département, le tout sur fond de débat implicite sur les missions de l'Université autant que sur son fonctionnement institutionnel.

Enfin, les discussions de ce même procès-verbal (*Adoption du rapport du CDA*, 1969) montrent un certain effacement du contexte de création de la section dans le rapport. Par exemple, on découvre au hasard d'une question que des contenus de cours existent déjà à ce stade du projet, ce que certains commentateurs du projet ignorent eux-mêmes.

*Entre contraintes et intentions, la temporalité du projet*

Dans le premier rapport du comité du recteur, en 1968, il est recommandé que l'enseignement débute dès septembre 1969 (à la fois pour tenir compte des demandes des associations professionnelles et parce que l'Université Laval souhaite mettre en place dès cette même année un baccalauréat en information). Les membres de l'assemblée réalisent ultérieurement qu'il ne sera pas possible de débiter en septembre (*Rapport du CDA, 1969*). La temporalité administrative rattrape ici la temporalité exécutive.

De plus, les rapports de 1969 introduisent un aspect temporaire et expérimental au projet : le développement doit se faire « au niveau gradué d'abord », et prévoit, à l'issue du travail de recherche d'équipes interdisciplinaires, « que progressera le programme en communication et qu'éventuellement un programme complet et valable au niveau du premier cycle pourra être développé » (*Adoption du rapport du CDA, 1969, p. 158*). Le procès-verbal précise, après avoir proposé de rattacher la communication au Département de psychologie, que « cette solution est temporaire et il est probable que, très rapidement, cette section devra devenir un département, mais les membres du comité préfèrent, au point de départ, établir une structure qui ne soit pas trop lourde à porter, mais qui pourra quand même assurer le développement maximal de nos ressources dans ce domaine » (*Adoption du rapport du CDA, 1969, p. 159*). Ces précisions seront remplacées par une simple référence à de « faibles ressources humaines » dans le rapport du 7 février 1969 (*Rapport du CDA, 1969, p. 3*).

La temporalité dans le développement du projet pose aussi la question suivante : comment amorcer un projet qui fonctionne comme un réseau ? Par exemple, après la présentation du schéma d'enseignement par le comité du recteur en juin 1968, un des membres de l'assemblée note qu'il est « difficile de créer une structure pour un enseignement qu'on ne connaît pas », et il se demande comment « le CDA fera pour adapter un contenant au contenu avant même de connaître ce dernier » (*Rapport au CDE*, 1968, p. 41). Le vice-recteur lui répond qu'il « est aussi difficile de faire un programme sans référence aux structures ». Mais surtout, il poursuit en précisant « qu'empiriquement, il est apparu préférable de commencer par un cadre de référence qui permettra de nommer des personnes responsables de l'entreprise et de la préparation d'un projet de programme » (*Rapport au CDE*, 1968, p. 42), réaffirmant l'importance des acteurs dans le processus réel.

Ainsi l'évolution du projet de département de communication tend à effacer ses éléments contextuels et les différentes visions du projet par l'effacement des acteurs individuels et la démultiplication des instances impliquées. Les rapports prennent en charge la temporalité du projet et le dirigent en instituant ses orientations à venir. À mesure de son avancée, ce projet devient le creuset de visions très diverses, parfois contradictoires, que ses formes d'inscription tendent à faire disparaître.

#### *Deuxième lecture : comparaison des deux programmes*

Du projet d'origine à celui mis en place par Taylor, le projet d'enseignement de la communication évolue beaucoup, mais son évolution la plus forte concerne la discipline présentée. Il serait superflu de détailler chaque variation du programme qui a existé. Toutefois, le tout premier projet présenté (*Rapport au CDE*, 1968) pose les

bases d'une représentation de la communication très éloignée de celle du programme présenté en 1971 (*Établissement d'un nouveau programme à l'Institut de psychologie*, 1971). Ces deux documents présentent chacun une description de la communication, un programme d'enseignement et des objectifs très divergents les uns des autres. Cette section est issue de la seconde itération de notre analyse, soit une confrontation des données et du cadre d'analyse. Notons que trois versions successives de ce programme sont présentes dans les documents retenus. Nous analyserons la première version puis la comparerons aux suivantes lorsque des changements majeurs et pertinents pour notre analyse auront été constatés.

#### Le projet de 1968 : schéma de l'enseignement et disciplinarisation secondaire

Dans le rapport du comité du recteur de 1968, ayant pour secrétaire Cloutier, auquel Taylor attribue l'initiative du projet, la définition de la communication est très succincte : « l'ensemble du phénomène permettant aux hommes et à tout organisme d'échanger entre eux des messages de diverses natures » (*Rapport au CDE*, 1968, p. 38). Le projet lui-même est très court puisqu'il tient en trois pages et demie, le schéma de l'enseignement inclus. Aucun auteur n'est mobilisé. Le vocabulaire choisi offre des avenues de lecture diverses, mais le document ne précise pas s'il s'agit d'une définition délibérément ouverte. Toutefois, Cloutier publiait depuis 1970 sur ce qu'il a nommé « l'audio-scripto-visuel » (Cloutier, 1970). Il est donc raisonnable de penser que cette définition est un choix délibéré. Par ailleurs, la proposition part du principe que l'enseignement de la communication est « interdisciplinaire et complémentaire, non seulement parce qu'il fait appel à plusieurs disciplines de par sa nature même, mais également parce qu'il complète la formation acquise par les étudiants dans des

disciplines différentes »<sup>2</sup> (*Rapport au CDE*, 1968, p. 38). Dans cette proposition, la communication n'est pas proposée comme une discipline autonome, mais comme complément d'une formation. L'objectif de cette ébauche de programme est explicitement de répondre aux besoins exprimés « par les diverses associations professionnelles » (p. 38) : « cette formule est adaptée aux besoins du marché conditionné par les nombreuses professions nécessitant un personnel dont la formation générale en communication peut et doit être commune » (*Rapport au CDE*, 1968, p. 38). Ce schéma prévoit un certificat en communication équivalant à 30 crédits, qui correspond à un enseignement général de la communication.

À la suite de celui-ci (au cœur du schéma dans sa représentation graphique), l'étudiant peut poursuivre vers la recherche par la présentation d'une « thèse faisant état d'une recherche personnelle » (*Rapport au CDE*, 1968, p. 40) pour obtenir une maîtrise, ou bien vers un certificat d'études pratiques offert en journalisme, en relations publiques, en publicité ou en radio-télévision, sous forme de « sessions intensives organisées en collaboration avec des représentants des professions en cause ». Notons également que les cours sont envisagés de jour ou de soir, et que les étudiants adultes de la Faculté d'éducation permanente sont pris en compte dans le schéma au même titre que ceux étudiant au « 1<sup>er</sup> grade » dans d'autres spécialités.

Nous retrouvons ici une approche correspondant à une disciplinarisation secondaire et répondant au critère de stabilisation disciplinaire, décrit par Stichweh, d'unicité d'une

---

<sup>2</sup> Les termes soulignés ici le sont dans le document original.

vision du monde à travers les bases d'un enseignement commun et professionnalisant. Notons également qu'il s'agit du seul document où la composition complète du comité est incluse, laquelle nous offre des pistes quant aux disciplines qui sont censées constituer cet enseignement de la communication. S'y trouvent deux représentants du Service d'éducation permanente, le doyen de la Faculté des sciences de l'éducation, des professeurs, un de psychologie, un des Hautes études commerciales, un de sociologie et un d'informatique, et Cloutier, du Centre audiovisuel. Si cette formule institue une interdiscipline, la mise en garde de Stichweh (1992) ne semble pas ici s'appliquer, car cette interdisciplinarité n'a pas pour fonction l'innovation.

#### Le programme de 1971 : disciplinarisation primaire et professionnalisation secondaire hésitante

Si le programme de 1968 est explicitement justifié par les demandes des professionnels, le programme développé par Taylor semble répondre également à une demande, puisque dans les documents constituant ce programme dans les archives se trouvait une lettre du Vice-rectorat à la recherche transmettant à Bélanger les demandes du Ministère, qui attend du développement des recherches universitaires en communications «des éléments de nature prospective, qui pourraient indiquer les grandes lignes du développement des communications au Québec et suggérer des orientations possibles des politiques du gouvernement » (lettre d'une page insérée entre la deuxième et la troisième version du nouveau programme). Cette demande n'est toutefois pas explicitée dans le programme.

Le document établissant un nouveau programme à l'Institut de psychologie est beaucoup plus long, puisqu'il s'étend sur 22 pages : à un stade bien plus avancé du

projet, il est soumis à des contraintes de format (une lettre indique que les nouveaux programmes doivent correspondre à un certain formulaire de présentation). Les motifs pédagogiques ne mentionnent plus du tout l'aspect professionnel : il est fait état du manque de centres de recherche et de formation à la maîtrise, et de l'absence de formation au doctorat. Le terme « niveau gradué » revient fréquemment comme justification au projet d'enseignement. Le projet prévoit une mineure en communication, qui est présentée comme un prérequis pour être admis à la Section communication et non comme un objet d'intérêt en soi. Les objectifs du programme sont : « 1) contribuer à l'acquisition de données scientifiques dans le domaine de la communication et 2) contribuer à la formation de spécialistes qui pourront, à leur tour, assumer des charges d'enseignement, diriger des travaux de recherche. » (*Établissement d'un nouveau programme à l'Institut de psychologie*, 1971, p. 4). L'organisation prévoit un programme axé selon trois composantes fondamentales : l'étude empirique de la communication, la théorie de la communication et l'application pratique des connaissances théoriques, ce programme prévoyant « une formation qui leur [les étudiants] permettra de mettre leurs qualifications au service de différents organismes publics et privés » (*Établissement d'un nouveau programme à l'Institut de psychologie*, 1971, p. 4), ce qui pourrait apparaître comme l'esquisse d'une forme de professionnalisation secondaire, mais celle-ci apparaît peu dans le reste du document. Cet axe ne correspond déjà plus pleinement à un objectif du programme, mais seulement à une dimension du second objectif. Suit une très longue description historique de l'émergence de la communication, attribuée à quatre fondateurs – Lewin, Hovland, Lazarsfeld et Laswell –, qui décrit exclusivement l'émergence de la communication aux États-Unis, présentée comme une recherche quantitative,

s'intéressant à « tous les moyens permettant l'échange et le partage d'information » (*Établissement d'un nouveau programme à l'Institut de psychologie*, 1971, p. 6). S'ensuit une longue liste de cours, puisque pas moins de 30 sont présentés sous le sigle COM pour la maîtrise et le projet de doctorat, dont la plupart se réfèrent à des branches de la communication différentes de celle présentée dans l'historique (par exemple le cours « communication et empires », qui présente Innis et McLuhan, alors que la tradition canadienne est ignorée dans l'historique). Par ailleurs, il ne s'y trouve aucun stage, et un seul cours est présenté comme « *practicum* dans l'utilisation d'un *medium* », dont l'objectif premier reste la présentation de notions théoriques. Notons que la mineure ne compte qu'un seul cours siglé COM : un proséminaire en communication. Ses autres cours sont siglés CAV (possiblement pour Centre audiovisuel) ou de nombreuses autres disciplines.

Ici, la communication n'est plus du tout vue comme une profession, mais comme un axe de questionnement, puisque les chercheurs de la tradition américaine à laquelle se rattache explicitement ce programme « s'intéressent, en fait, au comportement des individus : ils essaient de découvrir les mobiles de leurs actes et de voir comment la communication peut leur permettre de partager une vie qui soit plus heureuse et productive » (*Établissement d'un nouveau programme à l'Institut de psychologie*, 1971, p. 6). Elle correspond en cela à ce qui caractérise une disciplinarisation primaire chez Stichweh (1992). Pourtant des dissensions apparaissent déjà, puisque les orientations des cours de ce programme ne sont pas harmonisées avec celui-ci. L'impression de confusion qui en ressort est confirmée par Taylor :

Je dois dire que les premières années ont été très confuses. Il y avait tellement d'objectifs contradictoires. Les rencontres des professeurs pendant les huit ou neuf premières années étaient pénibles. Tout le monde venait d'horizons tellement différents et il n'y avait d'unanimité sur rien. Il y avait autant d'écoles de Montréal que de professeurs. (Chaput et Basque, 2010, p. 80)

Il semble que c'est avant tout ici par la réunion d'une communauté de chercheurs et par l'apparition d'une « adresse » (au sens proposé par Stichweh, 1992, détaillé plus haut) que se fait la caractérisation de la discipline. Mais les facteurs de stabilisation semblent manquer, puisque le tronc commun éducatif est presque absent pour renforcer des visions du monde partagées, avec des esquisses de professionnalisation secondaires peu marquées. Au regard du cadre proposé par Stichweh, les forces qui décentralisent la discipline (tendance à la différenciation interne et institutionnalisation de l'interdisciplinarité dans le cadre de la recherche) ne semblent pas compensées par la présence de forces stabilisatrices.

*Poursuite des tensions entre communication appliquée et sciences de la communication*

À la suite du programme de 1971, des versions successives du programme font apparaître et disparaître la possibilité de faire un stage (qui est finalement proposé sous la forme d'un cours de trois crédits nommé *Stage, recherches, projets de recherche individuels*). À compter de la troisième version du programme, le terme « sciences de » vient s'ajouter à « communication ». Enfin, un document plus tardif encore laisse apparaître la poursuite de l'opposition entre communication appliquée et sciences de la communication, puisque le Département de communication a refusé, durant les quelques années qui ont suivi sa départementalisation, de prendre en charge la communication appliquée (notamment en audiovisuel), générant des initiatives

institutionnelles pour pallier ce manque (*Coordination et développement des enseignements en communication appliquée*, 1982).

### **Discussion**

L'analyse des programmes développés par Taylor fait émerger un discours de cohérence que ne reflètent pas les cours proposés. Ce discours est ancré dans un historique étasunien qui se réfère aux quatre pères fondateurs popularisés par Schramm (1959), cité dans le programme lui-même. Ce narratif unificateur a notamment été analysé et démenti par Pooley (Pooley, 2008), qui concluait son analyse en soutenant que l'oubli et la mémoire sélective ont joué un rôle important dans la construction de la communication : « La recherche en communication en tant que champ a cruellement besoin de la cohésion d'une tradition, fût-elle inventée [traduction libre] » (p. 59). Nous voyons donc dans le document analysé une dissociation entre des discours sur la discipline et les programmes, mais également le fait que Taylor, de par sa formation en communication aux États-Unis, a pu importer des discours et des enjeux qui se sont intégrés à la création de la Section communication de l'UdeM.

L'analyse des programmes par les concepts de Stichweh (1992) nous a permis de mettre en évidence une opposition constitutive qui s'est faite entre une vision professionnelle correspondant à une disciplinarisation secondaire dans le premier projet, et une vision centrée sur la recherche résultant d'une disciplinarisation primaire dans le second projet. Cette opposition se retrouve dans le vocabulaire mobilisé, puisque « sciences de » semble être utilisé pour soutenir la distinction entre cet enseignement de la communication comme pure science sociale et la communication

appliquée. Dans le cas de l'UdeM, nous pouvons constater que l'opposition entre orientation professionnelle et orientation vers la recherche traverse à la fois l'institutionnalisation sociale et cognitive, puisqu'elle mobilise à la fois les perspectives disciplinaires, mais aussi les choix des administrateurs de l'université (par exemple, dans un cas, il s'agit de répondre aux demandes des professionnels, dans l'autre à une demande politique).

Cinquante ans après le programme de 1971, la communication a clairement pris sa place à l'UdeM, donnant notamment naissance à l'école de Montréal (Bencherki, 2014). Le manque de forces stabilisatrices des disciplines, selon Stichweh (1992), et de cohésion à la naissance du département n'a donc pas empêché la départementalisation et le développement de la communication à l'UdeM. On peut y voir une confirmation que la communication telle que définie par ce programme ne s'inscrit pas pleinement dans la définition d'une discipline moderne. Il semble en tout cas ici que l'institutionnalisation sociale a précédé l'institutionnalisation cognitive.

### **Conclusion**

Si la présente recherche n'a pas de portée inductive et ne peut pas être généralisée, elle nous offre une observation locale qui peut s'intégrer dans une réflexion plus large sur l'enseignement de la communication. Nous en retenons des interactions complexes entre institutionnalisation cognitive et sociale, et l'importance de considérer ces deux dimensions réciproquement à travers des cas concrets, notamment pour appréhender la fonction d'enseignement. De ce point de vue, nous soutenons la pertinence d'une réflexion sur l'institutionnalisation de la communication qui inclurait une analyse des

programmes dans les départements qui y sont consacrés et une réflexion sur l'enseignement qui y est offert.

Nous en retenons également l'opposition entre la communication appliquée et la communication comme science sociale à vocation de recherche qui a pris corps à la création du Département de communication de l'UdeM. À travers cette opposition, nous voyons se dessiner des visions différentes de l'université, de ses fonctions et de la formation qu'elle a la vocation d'offrir. Il serait donc possible, et pertinent pensons-nous, de lire également cette opposition à travers la distinction entre champ scientifique et champ universitaire (Gingras et Gemme, 2006), le premier étant considéré « comme lieu structuré de production, de validation et de circulation des savoirs » (p. 51), le second étant avant tout lié à la fonction d'enseignement. De ce point de vue, une analyse des effets de l'institutionnalisation de la recherche en communication à l'université (notamment à travers les travaux de Gingras, par exemple Gingras, 1991) nous semble une avenue pertinente pour poursuivre cette réflexion.

Il serait, de ce point de vue, intéressant d'étudier des cas contemporains de programmes de communication pour comprendre où en est cet écart entre discours sur la discipline et contenus offerts à la formation, et ce que ces éléments nous disent des situations d'institutionnalisation cognitive et sociale de la communication.

## Références

- ATILF, CNRS, et Université de Lorraine. (s. d.). Syncrétisme. Dans *Trésor de la langue française informatisé*. <http://www.atilf.fr/tlfi>
- Austin, J. (1975). *How to do Things with Words* (2e éd.). Harvard University Press.
- Babe, R. E. (2000). *Canadian Communication Thought: Ten Foundational Writers*. University of Toronto Press.
- Bencherki, N. (2014). L'ethnométhodologie et l'École de Montréal. *Méthodes de recherche sur l'information et la communication. Regards croisés*, 26.
- Chaput, M., et Basque, J. (2010). L'émergence d'une théorie de la communication organisante. Entretien avec James R. Taylor. *Commposite, la revue électronique des jeunes chercheurs et chercheuses en communication*, 13(1), 65-85.
- Cloutier, J. (1970). L'audio-scripto-visuel. *Communication et langages*, 7(1), 78-86.
- Craig, R. T. (1993). Why Are There So Many Communication Theories? *Journal of Communication*, 43(3), 26-33.
- Craig, R. T. (1999). Communication Theory as a Field. *Communication Theory*, 9(2), 119-161.
- Craig, R. T. (2018). For a Practical Discipline. *Journal of Communication*, 68(2), 289-297.
- Creswell, J. W., et Poth, C. N. (2018). *Qualitative Inquiry & Research Design: Choosing Among Five Approaches* (pp. 181-223) Thousand Oaks. CA: SAGE Publications.
- De la Garde, R., et Yelle, F. (2002). Coming of Age: Communication Studies in Quebec. *Mediascapes: New Patterns in Canadian Communication*, 65-86.

- Deetz, S. A. (1994). Future of the Discipline: The Challenges, the Research, and the Social Contribution. *Annals of the International Communication Association*, 17(1), 565-600.
- Gingras, Y. (1991). L'institutionnalisation de la recherche en milieu universitaire et ses effets. *Sociologie et sociétés*, 23(1), 41-54.
- Gingras, Y. (2001). Formation fondamentale et multidisciplinarité à l'université : rhétorique et réalité. Dans *Entre culture, compétence et contenu : la formation fondamentale, un espace à redéfinir* (p. 343-354). Logiques.
- Gingras, Y., et Gemme, B. (2006). L'emprise du champ scientifique sur le champ universitaire et ses effets. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 164(4), 51-60.
- Hofstetter, R., et Schneuwly, B. (2001). Introduction. Sciences de l'éducation entre champs disciplinaires et champs professionnels. Dans *Le pari des sciences de l'éducation* (p. 7-25). de Boeck.
- Kane, O. (2010). Institution et légitimation d'une quasi-discipline : le triple destin (sciences, études et champ) de la communication. *Communiquer. Revue de communication sociale et publique*, 3-4, 87-102.
- Lacroix, J.-G. (1988). Les études sur les médias au Québec. État de la question. *Communication. Information Médias Théories*, 9(2), 58-83.
- Löblich, M., et Scheu, A. M. (2011). Writing the History of Communication Studies: A Sociology of Science Approach. *Communication Theory*, 21(1), 1-22.
- Mattelart, A. (1995). *Histoire des théories de la communication*. La Découverte.
- Paillé, P. (2009). Acteur. Dans *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales* (p. 23-25).
- Parcell, L. M. (2008). Communication and Media Studies, History since 1968. Dans *The International Encyclopedia of Communication*.

- Pooley, J. (2008). The New History of Mass Communication Research. Dans *The History of Media and Communication Research: Contested Memories*. Peter Lang.
- Schramm, W. (1983). The Unique Perspective of Communication: A Retrospective View. *Journal of Communication*, 33(3), 6-17.
- Schramm, W., Riesman, D., et Bauer, R. A. (1959). The State of Communication Research: Comment. *The Public Opinion Quarterly*, 23(1), 6-17.
- Shepherd, G. J. (1993). Building a Discipline of Communication. *Journal of Communication*, 43(3), 83-91.
- Sholle, D. (1995). Resisting Disciplines: Repositioning Media Studies in the University. *Communication Theory*, 5(2), 130-143.
- Slack, J. D., et Allor, M. (1983). The Political and Epistemological Constituents of Critical Communication Research. *Journal of Communication*, 33(3), 208-218.
- Srivastava, P., et Hopwood, N. (2009). A Practical Iterative Framework for Qualitative Data Analysis. *International Journal of Qualitative Methods*, 8(1), 76-84.
- Stichweh, R. (1992). The Sociology of Scientific Disciplines: On the Genesis and Stability of the Disciplinary Structure of Modern Science. *Science in Context*, 5(1), 3-15.
- Tate, E. D., Osler, A., Fouts, G., et Siegel, A. (2000). The Beginnings of Communication Studies in Canada: Remembering and Narrating the Past. *Canadian Journal of Communication*, 25(1).
- Waisbord, S. R. (2019). *Communication: A Post-Discipline*. Polity.
- Wolton, D. (2013). Conclusion. Pour un manifeste de l'indiscipline. *Hermès, La Revue*, 67(3), 210-222.

Yelle, F. (2015). 1983 à 1989 : Sept ans de réflexion sur l'état et l'histoire de la recherche en communication au Québec. *Communiquer. Revue de communication sociale et publique*, 15, 25-45.

Yelle, F. (2017). L'histoire des études en communication au Québec et le dogme de la rupture, ou l'héritage peu célébré des intellectuels canadiens-français des années 1940 et 1950. *Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura*, 19(1), 115-135.