

Artiste

On ne saurait résumer en quelques lignes, ce qu'est l'artiste ou ce qu'est l'œuvre d'art. Quelques millénaires d'histoire ponctuent une relation complexe de l'artiste au religieux, au politique et à l'économique, quelques siècles occupent la réflexion philosophique sur la question : qu'est-ce que l'œuvre d'art ? Les modes de production et de réception des œuvres (entre écriture, musique, peinture, théâtre, cinéma, etc.) sont tellement distincts et supposent une telle diversité de modèles économiques tant dans l'histoire qu'aujourd'hui qu'ils pourraient à eux seuls occuper cette notice. On indiquera néanmoins quelques repères avant d'explicitier l'enjeu de l'entrée artiste dans ce dictionnaire des zones grises.

La rupture sémantique et historique avec l'artisan : si encore au début du 18^e siècle une ambiguïté persiste, elle se lève au fil du siècle, substituant progressivement l'opposition de la « main » à « l'esprit » à la vieille opposition entre arts libéraux et mécaniques. L'« artiste » est alors « celui qui travaille dans un art où le génie et la main doivent concourir ». Au début du 19^e siècle, le vocable plutôt réservé aux peintres, sculpteurs et graveurs s'élargit au spectacle vivant et aux « personnes qui interprètent une œuvre musicale ou théâtrale » (Heinich, 1990).

La promotion romantique tout au long du 19^e siècle de ce même « artiste ». En passant cette fois du peintre au créateur, cette promotion va ménager la transition du régime professionnel au régime vocationnel de l'art en l'associant aux valeurs de singularité et d'excellence, indissociables de la condition et de l'image de l'artiste moderne. Cette mutation engage une modification du statut juridique, économique, esthétique et professionnel, des travailleurs des arts, mais aussi réorganiser leur identité sociale autour d'une position excentrique, hors normes (Heinich, 2005).

L'accentuation du processus de floutage à la fin du 20^e siècle des frontières distinguant l'artiste des autres professionnels de la culture. Que ce soit par l'augmentation du nombre des artistes et la prolifération des nouvelles pratiques : photographie, vidéo, scénographie, etc. ; par la multiplication des professions ou leur hybridation avec les nouvelles technologies autour des signifiants : création, innovation ; ou par la transformation du non art en art, à travers

la promotion de pratiques et d'activités non identifiées comme artistiques, la fin du 20^e siècle voit l'élargissement de la sphère de la créativité et de la représentation des artistes (Menger, 2010 ; Heinich et Shapiro, 2012). La diversité des procédés de production et des techniques a elle aussi transformé et multiplié les réseaux de coopérations et fait croître ces « mondes de l'art » qui concourent à la confection et à la diffusion des œuvres (Becker, 1988). Cette dilatation de l'art vers les cultures et la diversité des pratiques, ces hybridations nouvelles de l'art et de l'innovation, de la culture et des nouvelles technologies, engagent simultanément la reconfiguration des conditions de travail des professionnels et un processus marchand de colonisation de sphères restées jusque-là étrangères aux formes d'exploitation capitaliste.

C'est dans ce nouveau contexte que l'on abordera la figure de l'artiste et ses proliférations au sein de la société. À la faveur de ces évolutions, la figure de l'artiste est apparue comme une figure paradoxale de la rénovation du capitalisme et de l'identité productive, tandis que l'innovation, la créativité mais aussi l'autonomie, la prise de risque, la flexibilité ont pu être présentées comme des qualités fondamentales du travailleur du 21^e siècle. À travers notamment les « industries culturelles et créatives », l'art et la culture semblent s'hybrider au capitalisme dans un procès qu'il faut d'emblée dire contradictoire – entre nouveaux modes d'assujettissement et émancipation, entre consentement et conflit. La catégorie d'artiste s'intègre donc, aujourd'hui, à l'analyse en termes de *zone grise* au moins à trois titres : premièrement en raison du caractère émergent de la figure de l'artiste comme travailleur du néo-capitalisme ; deuxièmement en raison des dérégulations et des porosités qu'engendre cette reconfiguration du travail à partir de la mise en avant de l'activité artistique, troisièmement en raison même de la tension entre puissance d'assujettissement et puissance d'émancipation que cristallise la référence à l'artiste.

Après un rappel des thèses de Daniel Bell sur la *Société post-industrielle*, comme un des grands modèles théoriques d'approche de la culture et des nouvelles technologies de l'information de la communication (NTIC) dans la seconde moitié du 20^e siècle, on poursuivra la critique de ses thèses sous un angle double : celui du rapport entre culture, art et capitalisme (Boltanski et Chiapello, 1999) et celui des hybridations (→ Hybridation) entre travail artistique et procès de production capitaliste (Florida, 2002), de manière à dessiner l'émergence inattendue de la figure d'un

artiste comme travailleur du néo-capitalisme. Puis l'on envisagera la dimension contradictoire et dans une certaine mesure dommageable de cette hybridation en rappelant les potentialités conflictuelles du rapport entre art et capitalisme et la colonisation marchande et capitaliste des conditions de la production culturelle avec ses conséquences dérégulatrices dans un secteur jeune et aux activités souvent peu institutionnalisées. Pour finir, on tentera de donner une issue sociale à cet embarras et au floutage des conditions et des professions en démontrant que le travail précaire n'est en rien une fatalité pour les secteurs de la culture et des arts ainsi que pour les figures émergentes du travailleur mobile et connecté qui leurs sont associés.

Promesses de l'artiste et prophétie auto-réalisatrice

Sous divers tons et émanant de divers horizons, une même thèse semble s'affirmer depuis le seuil du 21^e siècle : il y aurait une sorte d'affinité élective entre le travail de l'artiste et le régime capitaliste contemporain, que ce soit au titre du renouvellement de son *éthos* et des conditions de sa légitimité, ou que ce soit au titre de ses nouvelles exigences productives.

Le théoricien du futur monde informationnel Daniel Bell (Bell, 1976), tout en associant la nouvelle économie *aux interactions entre personnes* et à l'usage des « nouvelles technologies de l'intellect », n'avait pas su prévoir le caractère paradigmatique de l'art et de la culture au sein du capitalisme. L'auteur prophétique de *Vers la société post-industrielle* avait, dans *Les contradictions culturelles du capitalisme*, tout au contraire fustigé l'un et l'autre, dans la critique de la « démocratisation » contreculturelle « du génie », comme contradictoire avec l'organisation des entreprises et les objectifs de la rationalité en finalité (Bell, 1978). À partir d'une rétrospective de l'art dans la modernité remontant à Baudelaire, Bell concluait que la culture et l'art ne pouvaient avoir qu'un effet délétère au cœur du capitalisme moderne, dans une économie fondée sur l'organisation fonctionnelle et l'*éthos* puritain.

Tout en s'inspirant manifestement du livre de Bell, L. Boltanski et E. Chiapello soutiennent la thèse inverse dans *Le nouvel esprit du capitalisme*. En se basant sur une trentaine d'années d'évolution, ils montrent la réutilisation managériale des motifs de la contestation des années 1960 pour concevoir et justifier les changements apportés à l'appareil productif dans un monde

réticulaire et connexionniste. En bref, l'aspiration à l'autonomie et à la créativité dans l'activité artistique serait le ressort d'une forme de domination et de légitimation originale du capitalisme. Elle trouverait dans la revendication de rapports authentiques à soi et aux autres, la condition de son succès auprès des classes moyennes. « Il nous apparaît ainsi assez évident, déclarent L. Boltanski et E. Chiapello, que le néo-management entend répondre aux deux demandes d'authenticité et de liberté, portées historiquement de façon conjointe par ce que nous avons nommé la « critique artiste » (Boltanski et Chiapello, 2011 : 161). Au sein du corpus de légitimation du nouvel esprit du capitalisme, l'autonomie, la flexibilité, le risque ou la mobilité, qui semblent aller de pair avec l'expérience artistique, seraient la condition de la réalisation de la personne du travailleur. L'artiste serait par excellence l'inspirateur du nouveau travailleur.

D. Bell se serait pour ainsi dire trompé deux fois. Non seulement il n'y a pas de *contradiction culturelle* entre art et capitalisme, puisque le premier peut se fondre avec l'idéologie du second, mais encore *l'éthos* créateur de l'artiste serait si peu contradictoire avec le capitalisme qu'il en inspirerait les nouvelles conditions de production. C'est ce que soutient dans son livre Richard Florida, auteur clé parmi les prophètes du néocapitalisme (Florida, 2002). L'idée qui soutient *The Rise of the Creative Class* est que les secteurs les plus avancés du capitalisme sont attirés par la présence d'une « classe créative » composée autant d'artistes que de scientifiques, mais dont *la bohème*, héritée des arts et des lettres du 19^e siècle, serait par excellence l'expression. Au « blue » au « white », voire au « pink » collar se substitue le « no-collar » (Ross, 2003) dont le travail ne saurait être contraint comme celui des précédents. Son modèle d'investissement est organisé à distance du cadre hiérarchique traditionnel à partir du management de soi, de la reconnaissance des pairs et à partir de motivations intrinsèques. Le « no-collar » préfère travailler de manière indépendante plutôt que de négocier avec un responsable incompétent ou un patron autoritaire. Pour ces raisons, il est prêt à troquer la sécurité pour l'autonomie. Cette nouvelle classe créative, qui correspond selon Florida à 38 millions d'Américains et à 30 % de la population active aux États-Unis, comprend tout autant des scientifiques et des ingénieurs, des architectes et des designers, les personnes dans l'enseignement, les arts et le divertissement, tous celles et ceux dont la fonction économique est de créer de nouvelles idées, de nouvelles technologies, de nouveaux contenus,

auxquels il faut ajouter un large groupe de professionnels créatifs dans les affaires, la finance, le droit, ceux-ci étant engagés dans la traitement de questions qui exigent une grande indépendance de jugement et un haut niveau d'éducation ou de capital humain. La catégorie de la « créativité » apparaît sans doute tellement fourretout dans *The Rise of the Creative Class*, qu'on ne sait plus très bien de quoi il s'agit. Elle participe tacitement d'une logique de nivellement de la création et de ce qui distingue l'activité effective de l'ingénieur et celle de l'artiste et la manière dont ce dernier, par exemple, reconfigure ou cristallise nos émotions et nos perceptions. Au demeurant, l'ensemble des distinctions professionnelles et de leurs contraintes spécifiques semble s'abîmer dans le grand discours de la création. Se pose en effet le rapport, entre le poète, le peintre ou le réalisateur, quant aux conditions de production de l'œuvre ? Mais la thèse de Florida exprime bien de manière globale un sentiment de rupture par rapport au contexte schématique de la production fordiste et plus profondément, comme il y insiste, avec *l'éthos* de « l'homme de l'organisation » tel qu'un Whyte l'a dépeint (Whyte, 1959). Ce dernier a été fondamentalement en proie à une crise remettant en question ses principes et ses normes. « Peu d'entre, nous remarque Florida, travaillent leur vie durant pour une même entreprise et nous sommes moins enclins à identifier ce que nous sommes, ainsi que notre valeur personnelle, à ceux pour qui nous travaillons ». L'homme des organisations s'est pour ainsi dire trouvé miné face aux tristes promesses du capitalisme bureaucratique et militarisé : entre vide expressif, misère émotionnelle, conformisme corporatiste, il a pris l'option de sortir de l'entreprise, de troquer, explique encore Florida, la sécurité de l'emploi pour l'autonomie et le conformisme pour la liberté d'aller et venir dans le travail.

L'art entre l'idéologie et le marché

Les deux thèses, celle de Boltanski et Chiapello et celle de Florida méritent d'être discutées. Et si Bell s'est bien trompé, son inclination conservatrice et sa défiance à l'égard de la « révolte expressive », l'avait rendu sensible à une dimension paradoxale de l'art au sein du capitalisme.

D'une part, il n'est pas certain que le potentiel critique des années 1960 soit aussi soluble dans le capitalisme qu'il y paraît. L'opposition dans *Le nouvel esprit du capitalisme* entre une critique

sociale et une *critique artiste* reconduit l'opposition convenue dans certains courants sociologiques entre une critique qui relèverait des « vrais ouvriers », la *critique sociale*, et une critique qui ne serait que son affublement petit bourgeois, la *critique libertaire*. En fait, toute l'histoire du mouvement ouvrier, depuis l'expérience transfuge de certains saint-simoniens vers le fouriérisme, nous montre une oscillation et un entremêlement constant entre les deux critiques, ainsi que la contemporanéité des luttes ouvrières et des expérimentations utopiques. Comme le montre, entre autres, le célèbre livre de E. P. Thompson (1963), la dynamique de la contestation ouvrière allie la lutte contre le pouvoir patronal à la recherche de formes alternatives – utopiques – de vie et de travail. Ce sont souvent les mêmes qui critiquent l'oppression des ouvriers dans l'industrie et l'oppression des femmes dans la sphère domestique, qui cherchent, au-delà de la religion et du système saint-simoniens, les expériences communautaires et émancipatoires qui les feront partir pour le Texas ou le Brésil. La recherche d'autres formes de vie, réalisant l'égalité et substituant l'attrait à la contrainte, est partagée par les ouvriers autant que par les classes moyennes et les éventuelles complicités entre utopie et domination sont autrement plus complexes qu'une simple proximité sémantique entre le discours de la libération et celui de la tolérance libérale. Les formes libertaires et artistes du « changer la vie », qui ne sont certes pas à l'abri de compromissions, s'enracinent, en tout état de cause, dans d'autres expériences que la cupidité structurelle des rapports sociaux capitalistes.

D'autre part, derrière l'éloge de la « classe créatrice », il y a surtout le processus historique d'hybridation entre art et capitalisme provoqué par la colonisation originale de l'art et des professions artistiques par le capitalisme, à la faveur d'un nouveau processus de massification et de mondialisation de la culture. Ce processus s'est accompagné de la marchandisation des activités artistiques et des œuvres culturelles qui sont de plus en plus devenues objets de spéculation.

L'une des dimensions de cette hybridation et de cette colonisation se manifeste entre autre dans la manière dont, sous la catégorie « d'industries culturelles et créatives », se trouvent regroupées, loin des muses de jadis, des activités de divertissement, tels les jeux vidéo ou les jeux télévisés, et des projets ou des programmes plus directement soumis à la rentabilité marchande. L'histoire même de l'expression « industries culturelles et créatives » éclaire cet enchevêtrement de l'art ou de la culture avec le

marché. Quoique née d'abord en Australie dans les années 1990, c'est avec le *New Labour* que la catégorie émerge en Europe. Apparaissent alors les idées de « *creative industries* » de « *creative economy* » ou de « *creative city* », qui donneront plus tard nos « industries culturelles et créatives » (Bouquillion, 2012 ; Ross, 2009). Le gouvernement britannique souhaite que Londres consolide sa position de plaque tournante de rang mondial dans l'économie des services. Il cherche un type d'activité pouvant offrir un avenir économique et social aux anciennes villes industrielles sinistrées et trouver de nouveaux gisements d'emploi. Les « industries culturelles et créatives » apparaissent comme pouvant créer un secteur spécifique au taux de croissance double de celui du reste de l'économie. Treize industries étaient considérées dans le rapport « *Creative Industries Mapping* » : film, télévision et radio, édition, musique, art du spectacle, art et antiquités, artisanat, jeux vidéo et électroniques, architecture, design, mode, software et service informatique, et publicité. Certes, sous cette expression de « culturelles et créatives » toutes les économies nationales ne réunissent pas les mêmes industries – en France, on ne trouve dans celle-ci ni la mode, ni des industries informatiques, et moins encore la publicité – mais c'est dans ce contexte à la fois ambivalent et élargi que l'on peut entendre l'importance présente du signifiant « artiste » dans le capitalisme, en retenant le fait que nombre des travailleurs dans ces industries ne sont pas affectés à cette dimension créative mais en assurent la dimension technique, organisationnelle, marchande ou logistique tout en en partageant pour une part les valeurs.

Or c'est seulement dans ce contexte que l'on peut parler d'un « portrait de l'artiste en travailleur » (Menger, 2002) et que les liens entre capitalisme et artiste se concrétisent d'une manière bien distincte des perspectives de Boltanski et de Florida. En effet, c'est sous ces traits hybrides que ce travailleur créatif apparaît bien au cœur de la nouvelle économie et, dans les pays plus particulièrement dominés par les politiques néolibérales, sous les traits d'un travailleur flexible, mobile, aux contrats de travail courts, aux horaires de travail fractionnés et irréguliers, aux revenus incertains voire parfois à l'activité gratuite.

Portrait de l'artiste en travailleur précaire

Ce n'est pas le moindre paradoxe, en effet, que les chercheurs anglo-saxons, jusque-là très avarés dans l'usage des mots *précaire* et *précarité*, aient finalement développé ces deux catégories dans le contexte de leurs analyses des travailleurs de la culture. Le travail culturel et artistique, en raison de ses conditions spécifiques, apparaît comme le lieu d'expérimentation du postfordisme et d'un processus de « désintégration verticale » qui passe par la coopération entre des petites firmes, intervenant aux diverses étapes de la division du travail, et la production de produits souvent prototypes. Il est aussi structurellement peu intégrateur parce que sa matière première, l'œuvre, est souvent acquise contractuellement et au prix de transactions instables dans la durée et incertaines dans leur commercialisation, mais aussi parce que nombre des fonctions ou des services qu'impliquent ce type de production peuvent être délégués à des individus travaillant en free-lance (Menger, 2002). Les enquêtes conduites sur certains secteurs spécifiques (musique, télévision et magazines) en Angleterre éclairent une situation professionnelle caractérisée par la jeunesse de la main-d'œuvre, sa quasi-gratuité dans un marché de l'emploi qui tire les rémunérations vers le bas et les horaires vers le haut, en raison de fortes concurrences entre travailleurs. Le plaisir au travail y conduit parfois à l'auto-exploitation. L'incertitude de l'emploi et des lendemains mais, plus encore, la crainte d'être contraint à la reconversion dans d'autres secteurs, sont autant de sources d'inquiétude (Hesmondhalgh, Baker, 2010). Plus généralement, à travers les nouvelles technologies et leurs possibilités, le temps de travail s'allonge, y compris dans les secteurs moins directement associés à la figure du travailleur indépendant ou du free-lance. Le temps subordonné, et pas seulement les activités libres, déborde sur les horaires de la vie privée et les contraintes bureaucratiques de rendement (par exemple bibliométrie) se font plus sentir que par le passé. Les jeunes travailleurs sont poussés à diminuer leurs exigences et incités à sacrifier beaucoup au titre d'une profession qui, à la différence d'autres, procure des satisfactions intrinsèques. Ce seul fait semble parfois suffisant pour autoriser l'employeur à rogner sur les prétentions salariales du travailleur. Les secteurs de l'art, de la culture ou de la communication sont tellement dominés par des phénomènes de séduction et par une logique de la notoriété, que le fait de participer à un événement, une radio, un film, une émission peut devenir une gratification à lui-seul. Dans certains

cas, comme l'atteste la présence de jeunes professionnels dans les mouvements sociaux récents, notamment Occupy Wall Street, les personnes se sont endettées pour suivre leurs études et obtenir leurs diplômes, ce qui renforce le caractère anxiogène de leur situation sur le marché du travail. Dans d'autres, elles sont prises dans la circularité d'une « économie de la promesse » (Allegri *et alii.*, 2015) où l'investissement total de soi apparaît comme le ressort d'une embauche ou d'une réputation qui permettront l'entrée sur un marché et les préliminaires à une carrière. Le projet et la compétition pour le projet sont autant de conditions d'une mise en concurrence et d'un travail gratuit éventuellement approprié par le commanditaire, éventuellement refusé sans autre justification et sans compensation. On dira que tous les artistes ne sont pas précaires, loin s'en faut, mais dans cet univers largement réputationnel ce n'est pas toujours le plus méritant, le plus travailleur qui prévaut. Liées entre autres aux effets cumulatifs des logiques réputationnelles, les figures les plus créatives et les plus artistiques du secteur sont souvent en proie à des asymétries injustes. Il y règne le tout puissant modèle du *winner-takes-all*, qui ne sélectionne que quelques élus, parmi un ensemble de professionnels aux qualifications pourtant équivalentes à celles des appelés. La culture et les arts couvrent ainsi le champ d'une zone grise en ce que ces deux secteurs, jusque-là restés relativement marginaux par rapport au processus général de subordination au mode de production capitaliste, sont apparus comme des nouveaux gisements de profit à l'heure d'un capitalisme post-industriel, mais aussi parce que, à l'occasion de cette transformation socio-historique, ils sont devenus des secteurs d'expérimentation par excellence de nouvelles modalités d'organisation flexible et de formes originales d'exploitation du temps.

Le risque de l'art et la protection de l'artiste

En ce sens, on aurait tort, de voir dans cette situation, une sorte de spécificité inhérente aux rapports de l'art aux épreuves et aux risques. Certes l'épreuve est bien au cœur du travail artistique mais il n'est pas certains que celle-ci justifie des situations de précarité et d'injustice. Il n'en a pas, en effet, toujours été ainsi. Dans sa description du Hollywood d'avant la Seconde Guerre mondiale, Storper (Storper, 1989) montre comment, dans ce qu'il convient d'appeler le « studio system », le procès de production

cinématographique était organisé verticalement avec un marché interne (carrière et promotion) pour les acteurs et les actrices autant que pour certaines catégories de personnel. Les majors du cinéma avaient un *pool* d'écrivains et de gestionnaires de production qui devaient mettre en forme les scripts et les mener à bien ; l'équipe de production et les stars étaient réunies avec des objectifs précis quant au nombre de films à réaliser. Les studios avaient de grands départements pour préparer les plateaux et les scènes, l'organisation interne à chaque phase du procès de production était tout à fait similaire au procès de production de masse dans d'autres secteurs. Dans ces conditions les travailleurs pouvaient espérer une certaine stabilité du travail sur une longue durée. Ils pouvaient poursuivre de vraies carrières en toute sécurité dans l'entreprise ; les stars elles-mêmes étaient assujetties à des progressions de carrière à mesure des films auxquelles elles participaient.

Il ne s'agit certes pas de présenter le « studio system », comme un modèle auquel il faudrait revenir – au demeurant, dans de telles conditions, de très sévères barrières présidaient à l'entrée dans le marché interne, tandis que régnait une très stricte division du travail – mais de disjoindre la relation convenue entre art et risque. L'histoire des dispositifs inventés entre autres dans le secteur du spectacle démontre d'ailleurs combien les artistes ont collectivement lutté pour leur sécurité. On doit à M. Grégoire (Grégoire, 2013) d'avoir démontré comment au sein d'un secteur où a dominé l'emploi intermittent (contrats courts, « au cachet », « au service » ou « à la pièce »), les travailleurs ont résisté à leur précarisation, d'abord par un contrôle corporatiste et syndical sur la profession et sur ses frontières, en empêchant de donner libre cours à une concurrence néfaste (à partir des années 1920), ensuite par un encadrement de l'emploi garanti par l'État et par l'augmentation de la production des spectacles et la promotion des théâtres, du cinéma, de la musique, etc. (à partir du Front populaire jusqu'à la fin des années 1970), puis enfin, à partir des années 1980, par la socialisation du salaire au sein d'une dynamique progressive où l'existence d'un important flux de revenu socialisé a permis de sortir de l'arbitrage entre autonomie et sécurité. À partir de cette perspective historique, le lien entre art et capitalisme s'inverse. Face à la rhétorique néolibérale qui lie liberté et précarité, la construction militante d'un contre-pouvoir professionnel des artistes débouche sur un affaiblissement de l'injonction au travail subordonné et sur une capacité accrue des salariés dans la définition même de la production. Le régime d'indemnisation chômage spécifique des

intermittents, qui fait aujourd'hui l'objet de tensions et de luttes, ne répond pas seulement à la question de la multiplicité de contrats de courtes durées envisagés précédemment. Tout en assurant une certaine sécurité salariale, il constitue un dispositif concret de régulation du rapport à la subordination et à la marchandisation, en contribuant à l'indépendance de l'innovation et de la créativité sans que celle-ci n'implique la précarité (Corsani, 2012).

Émerge alors la troisième dimension de la zone grise évoquée en préalable à cette notice et sur la tension constitutive de la culture et des arts entre assujettissement et émancipation. Si l'aspiration à l'*autonomie*, à la *non-répétition*, à la *validité axiologique* de ce que l'on fait, apparaît comme une caractéristique fondamentale de l'activité culturelle et artistique, et si l'enjeu contemporain autour de la culture et de l'art pose par excellence l'aspiration sociale à une expérience (*Erfahrung*) et au sein de cette expérience à des *épreuves*, l'incertitude socio-professionnelle du producteur ou du créateur n'en est pas une conséquence inéluctable. La force de la question sociale paradoxale autour de l'artiste, qui est aussi étroitement liée à la colonisation marchande des arts et de la culture, repose sur la tension entre ce potentiel d'expérience et sa subordination marchande. Elle met dans une certaine mesure la dimension affirmative de la culture, comme inventivité, innovation, renouvellement de soi, dans l'échappée à l'ordinaire routinier du travail, au cœur de la tension avec la sortie capitaliste du postfordisme. Ce n'est pas en vain que les travailleurs des industries culturelles et créatives insistent sur la dimension en valeur du procès de production de l'œuvre ou du procès de coopération à l'œuvre et, par conséquent, sur la satisfaction morale apportée par la non-subordination à la marchandise et à la fructification capitaliste. L'intérêt pour l'artiste comme figure paradigmatique du travailleur n'a de sens que dans ce double contexte qui, tout à la fois, préside et accompagne sa massification au sein du capitalisme sous les traits des travailleurs des industries culturelles et créatives, mais en fait aussi le signifiant d'une figure opposée au capitalisme dont la dimension d'expérience et de quête du sens sont l'expression. Son autonomie, sa flexibilité, même sa relation éventuelle à des gratifications non-matérielles, ne prennent sens que parce qu'elles interrogent sur une nouvelle configuration d'un capitalisme qui, lui-même, a pris ses distances à l'égard des formes de rationalisation et de disciplinarisation. Mais cette aspiration qui fait sens pour le monde du travail, au-delà du monde des arts et de la culture, n'est pas tant le consentement à la nouvelle idéologie

managériale que l'appel à la mise en place de nouveaux modes de régulation, de protection et de démarchandisation qui soient à la hauteur d'une conjoncture caractérisée par les bouleversements postfordistes du travail.

Patrick Cingolani

Bibliographie

- Allegri, G., M. Bascetta, et G. Bronzini (2015) *Economia politica della promessa – Un libro contro il lavoro gratis*, Rome: Manifestolibri.
- Bell, D. (1976) *Vers la société post-industrielle*, Paris: Laffont.
- Bell, D. (1978) *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Paris: PUF.
- Boltanski, L., & E. Chiapello (1999) *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard.
- Bouquillion, Ph. (dir.) (2012) *Creative economy, creative industries des notions à traduire*, Saint-Denis: Presses Universitaire de Vincennes.
- Cingolani, P. (2014) *Révolutions précaires – essai sur l'avenir de l'émancipation*, Paris: La Découverte.
- Corsani, A. (2012) 'Autonomie et hétéronomie dans les marges du salariat : les journalistes pigistes et les intermittents du spectacle porteurs de projets', *Sociologie du travail*, 54 (4): 495-510.
- Florida, R. (2002) *The Rise of the Creative Class : And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York: Perseus Book Group.
- Grégoire, M. (2013) *Les intermittents du spectacle. Enjeux d'un siècle de luttes (de 1919 à nos jours)*, Paris: La Dispute.
- Heinich, N. (1990) 'De l'apparition de l'"artiste" à l'invention des "beaux-arts"', *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 37 (1): 3-35.
- Heinich, N. (2005) *L'élite artiste*, Paris: Gallimard.
- Heinich, N., & R. Shapiro (dir.) (2012) *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris: EHESS.
- Hesmondhalgh, D., & S. Baker (2010) "A very complicated version of freedom'. Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries', *Poetics*, 38: 4-20.
- Menger, P.-M. (2002) *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*, Paris; Seuil.
- Menger, P.-M. (2009) *Le travail créateur*, Paris : EHESS, Gallimard, Seuil.

- Ross, A. (2009) *Nice Work if You Can Get It : Life and Labor in Precarious Times*, New York: New York University Press.
- Storper, M. (1989) 'The Transition to Flexible Specialization in US Film Industry: External Economies, Division of Labour, and the Crossing of Industrial Divide', *Cambridge journal of economics*, 13 (2).
- Thompson, E. P. (1963) *The Making of the English Working Class*, Londres: Vintage Books.
- Whyte, H. W. (1959) *L'Homme de l'organisation*, Paris: Plon.