

Culture et économie

De quelques récits structurants depuis le XIX^e siècle

Guy Bellavance et Christian Poirier

INRS – Urbanisation Culture Société

INTRODUCTION

Les champs de l'histoire littéraire, de la critique des œuvres, de la sociologie de la culture et, plus globalement, des sciences sociales, sont en général des domaines de recherche segmentés. Dans le cadre de ce chapitre, notre objectif est de poser le regard extérieur de la sociologie de la culture et des sciences sociales en général sur des thématiques que l'ouvrage aborde plutôt par la voie de l'histoire littéraire et de l'analyse des œuvres. Sans chercher à synthétiser intégralement les notions de culture et d'économie, entreprise fort complexe et au demeurant impossible, c'est bien une proposition de cadrage général que nous mettons de l'avant. Pour ce faire, nous nous appuyons sur un certain nombre de références à notre avis incontournables, à des courants de pensée et à des récits, aussi bien théoriques qu'empiriques, issus des sciences sociales. Il s'agit de relever de la sorte des lignes de force qui ont tenté, par diverses voies depuis le XIX^e siècle, de problématiser ce rapport évolutif entre culture et économie.

La notion de récit, telle que théorisée par Paul Ricœur (1983a ; 1983b ; 1983c), nous sert de point d'appui. Le philosophe associe le récit à la mise en intrigue d'un environnement donné et d'éléments référentiels particulièrement structurants et significatifs pour les individus et la collectivité. Cette opération narrative, qui implique un agencement spécifique du passé, du présent et de l'avenir, propose une interprétation, donne sens à un champ donné et suggère des relations entre ses constituantes, en l'occurrence dans notre cas la culture et l'économie. Le récit possède également une fonction performative, au sens de J. L. Austin (1970), c'est-à-dire qu'il comporte des effets de réalité. Les représentations conduisent en effet souvent à l'action ou, dit autrement, l'action est indissociable des représentations et de la construction symbolique et discursive de la réalité. On reviendra en conclusion sur ce dilemme fiction-réalité en relation avec cette tension caractéristique, voire contradictoire, entre culture et économie et, en fait, entre culture, économie et capitalisme.

Nous posons d'abord ce qui apparaît globalement comme la toile de fond de nos interrogations, à savoir le rapprochement très actuel entre culture et économie, deux réalités autrefois plus clairement séparées. Le défi est de taille, tant le capitalisme semble avoir acquis le statut d'horizon indépassable alors qu'il ne constitue pourtant qu'une forme parmi d'autres de concrétisation des rapports socioéconomiques. Pour y voir plus clair, il est utile de remonter le temps vers ce XIX^e siècle, période durant laquelle se structurent simultanément la modernité culturelle et l'économie capitaliste, dans le contexte de cette révolution dite « industrielle ». Le point capital à nos yeux est qu'entre économie et culture a longtemps existé un « pacte de non-agression », mais aussi d'indifférence, qui n'a pourtant pas aboli leur rivalité en termes de détermination : qui de la culture ou de l'économie est déterminante en dernière instance pour la conduite ou la suite du monde ?

Deux grandes postures, libérale et marxiste, ont contribué au XIX^e siècle à la formation de cet arrangement initial. Ce « pacte », typique de la première époque du capitalisme, s'est par la suite maintenu jusqu'au milieu du XX^e siècle pour se complexifier par la suite progressivement. Cinq récits principaux viseront dès lors à interpréter et jusqu'à un certain point à fixer la nature des relations inédites qui se réarticulent à l'époque entre culture et économie. Un premier récit est celui, néomarxiste, de l'industrialisation de la culture, un récit qui s'avère particulièrement important depuis l'immédiat après-guerre. Au même moment, ce même récit se voit toutefois contredit par un

récit contraire, d'origine néolibérale, celui de la libération culturelle par le marché, par le capitalisme. Trois autres récits plus tardifs, et plus récents, peuvent ensuite être relevés. On trouve d'abord celui de l'autonomie (toute) relative de la culture et de l'économie, une proposition typique des années 1960-1970. À partir des années 1980 émerge par ailleurs un autre récit, parfaitement contraire au précédent, celui de la « dédifférenciation » de la culture et de l'économie, un récit qui implique simultanément une culturalisation de l'économie et une économicisation de la culture. Enfin un dernier récit, celui de la « nouvelle économie culturelle » ou « créative » (lui-même fortement associé au thème de la ville créative), tend à s'imposer depuis les années 1990.

Chacun de ces récits propose un cadre conceptuel cohérent pour définir la culture et l'économie, et pour interpréter leurs relations mutuelles. Nous concluons cette herméneutique des récits en tentant de dégager certains éléments de synthèse qui nous semblent particulièrement importants aujourd'hui dans le cadre de la culture à l'ère du capitalisme contemporain.

LA QUESTION : LE RAPPROCHEMENT ACTUEL ENTRE CULTURE ET ÉCONOMIE

Notre réflexion procède à cet égard d'une prise de distance face au réflexe, largement partagé et devenu courant aujourd'hui, d'approcher les arts et la culture en tant que secteur d'activité économique. C'est là la base d'une représentation commune de la culture qui tend en effet à s'imposer. Cette représentation est non seulement partie prenante de nos sociétés, mais elle est aussi un élément inhérent au capitalisme tardif, ou au nouveau capitalisme. Il est de la sorte devenu habituel de décrire l'univers culturel par l'intermédiaire du langage de l'économie, de son discours, de sa logique. Cela se décline généralement selon trois entrées principales. Premièrement, la culture est d'emblée envisagée comme un secteur industriel, avec ses filières, ses opérateurs, ses entreprises. Deuxièmement, elle est aussi considérée comme un marché commercial de biens et de services soumis à la loi de l'offre et de la demande. Finalement, troisième entrée, la culture est présentée comme un bassin d'emplois et de mains-d'œuvre rémunérées ou, tout au moins, rémunérables : si les conditions des travailleurs culturels ne sont pas nécessairement les plus avantageuses, on concède du moins assez largement que le travail artistique et culturel soit une activité pouvant et devant être rémunérée. De la sorte, la

pratique de l'art n'est plus considérée comme l'envers ou l'« ailleurs » du travail, comme c'était la tendance depuis le XIX^e siècle, dans la foulée notamment du romantisme et de l'humanisme qui séparaient nettement ces deux réalités. Ce n'est plus l'opposé du travail, nécessairement « aliéné » au profit du capital ; les artistes forment au contraire un groupe professionnel de plein droit, réclamant et luttant pour la professionnalisation des pratiques et la reconnaissance de la légitimité de leur champ d'activité. À la limite, l'artiste pourra même être envisagé comme le modèle du travailleur postmoderne ou postindustriel, c'est-à-dire inventif, flexible, mobile, autonome, en prise sur une économie du risque (Menger, 2002 ; 2009). Entre la position du *trader* et celle de l'artiste postmoderne, il y aurait ainsi une sorte d'analogie ou d'isomorphisme.

Ces manières de voir et de concevoir les arts et la culture sont également caractéristiques du rapprochement intervenu au cours des dernières décennies entre culture et économie, et, en fait, entre monde culturel et monde économique : il ne s'agit pas en effet de réalités purement abstraites ; des personnes « réelles » habitent et produisent ces mondes. C'est une tendance assez généralisée à laquelle adhèrent aujourd'hui largement les artistes et les travailleurs culturels, les médias, le grand public. Les politiques culturelles sont également orientées en fonction de ces différentes logiques, tandis que les entrepreneurs culturels « corporatifs » sont aussi au cœur de ces transformations. Pure fiction ou réalité ? La question peut se poser. Dans quelle mesure cette représentation de la culture est-elle conforme à la réalité ? Par simple analogie ou parce qu'il s'agit d'une réalité incontournable ? L'enjeu n'en semble pas moins bien réel dans la mesure où la légitimité des arts et de la culture, leur droit à l'existence, paraissent devenus largement dépendants de leur signification économique et de la mise en discours économique des pratiques artistiques et culturelles. Le champ culturel est ainsi aujourd'hui le terreau privilégié des initiatives d'« économie sociale », voire de développement durable, dernier thème en vogue qui témoigne également de la prédominance de l'économie en tant que source ultime de légitimité sociale.

Un tel rapprochement n'est pas sans poser problème : il en pose non seulement aux conceptions romantiques de l'art et aux perspectives humanistes de la culture, mais aussi aux définitions usuelles de l'économie et du travail, aux approches classiques ou libérales de l'économie, au libéralisme économique et aux marchés du travail salarié. Ces derniers, les marchés artistiques, apparaissent notamment

soumis à une croissance déséquilibrée de l'offre et de la demande qui remet en question les lois fondamentales de la théorie économique « standard » : pour diverses raisons, l'offre artistique tend en effet à augmenter à un rythme beaucoup plus accéléré que la demande, et ce, sans ajustement apparent possible, sans retour à l'équilibre. On y rencontre de plus des formes de travail complètement atypiques. Leurs modes d'organisation dits adhocratiques, spontanés, ne paraissent pas procéder d'une logique organisationnelle normale : l'autoemploi et le fonctionnement par projets s'y opposent nettement aux formes classiques du travail salarié et des structures fordistes. La flexibilité de ces marchés du travail semble foncièrement reliée à l'insécurité d'emploi de leurs travailleurs précaires, et à l'instabilité de leurs entreprises. Flexibilité, insécurité ou instabilité affectent ainsi non seulement le travailleur individuel, mais aussi les organisations culturelles.

Cette représentation économique de la culture est par ailleurs très dépendante de l'évolution des statistiques officielles. Ces dernières ont en effet fortement contribué à ancrer l'habitude de considérer la culture comme un secteur économique. Au Canada, par exemple, la restructuration des systèmes de classification des professions et des activités économiques, intervenue au courant des années 1970, a conduit à inscrire cette catégorie d'activités dans l'économie générale de la main-d'œuvre et des industries. Jusque-là agrégées à une multiplicité de secteurs économiques traditionnels et pratiquement dissimulées à la vue, ces catégories d'occupations, de travail et d'entreprises ont trouvé dès lors une cohérence et une signification démographique et économique inédite, apparemment mesurable. Dans quelle mesure cette représentation officielle, statistique et démographique, est-elle cependant vraiment conforme à la réalité ?

Cette évolution de la représentation officielle n'est pas non plus sans s'appuyer sur un certain brouillage de ce qu'il faut entendre à la fois par culture et par économie, en leur sens le plus générique. C'est un point important, peut-être le plus déterminant... Quelle culture bien entendu, mais aussi qu'entend-on par économie ? Et dans ce rapprochement entre culture et économie, que fait la culture à l'économie et, inversement, l'économie à la culture ? Culturellement parlant, on passe historiquement d'une définition de la culture comme « vie de l'esprit » à cet univers tout autre que représentent aujourd'hui les mondes du spectacle et du divertissement. S'opère également un ébranlement de la distinction classique entre la haute culture et la culture populaire, un « floutage » *high/low*, porté

notamment par la montée de nouvelles classes moyennes, véhiculant d'autres valeurs beaucoup moins élitistes. De la culture avec un grand C – posée comme répertoire connu, légitime et universel, ou tout au moins universalisable, celui des grandes œuvres de l'esprit, répertoire défini *a priori* – on passe au « culturel », avec son répertoire ouvert, non fini, dont la valeur est définie *a posteriori* : si cela passe c'est, sinon de la culture, du moins du « culturel ».

Le rapprochement est aussi marqué par une tertiarisation de l'économie, à la source d'un autre brouillage, entre infrastructure (le matériel) et superstructure (l'immatériel), autrefois nettement distincts : les services intellectuels et culturels deviennent des opérateurs économiques au même titre que les ressources naturelles et la manufacture ; ils ne sont plus externes au système économique, ni de simples retombées de ce système.

À travers tout cela se joue un fléchissement, ou un assouplissement, des hiérarchies culturelles. Des élites puristes, « snobs » ou élitistes, on passerait à de nouvelles élites culturelles éclectiques ou omnivores, consommateurs de musique country et de baseball tout autant que d'opéra et de grande musique (Bellavance *et al.*, 2004 ; Bellavance, 2008). C'est du moins une mythologie émergente au sein des nouvelles élites culturelles : le niveau de culture tend à s'y mesurer en fonction du degré d'ouverture et de tolérance présumé. Il n'y aurait donc plus de ruptures si nettes et brutales entre différents niveaux de culture. De façon plus générale, on pourrait aussi dire qu'on passe d'une définition de la culture comme « civilisation » à sa représentation comme « communication ». Tout cela affecte aussi notre conception de l'économie. À une économie basée sur des ressources strictement matérielles s'ajoute une économie plus immatérielle, postmatérielle, une économie communicationnelle au sein de laquelle l'information devient une ressource stratégique, un capital cumulatif, ou du moins qui peut être cumulé, qui doit être accumulé...

Sur un plan plus proprement épistémologique, l'économie en est aussi venue à subsumer le concept même de rationalité. En effet, elle n'est plus seulement posée comme un principe de croissance et de bien-être, et comme forme de rationalité parmi d'autres, mais comme *la* forme ultime de rationalité. Cette hégémonie représente un changement important en ce qui a trait à la définition de la rationalité, notamment au regard des distinctions kantienne entre raison pure (scientifique), pratique (politique, économique, morale), et esthétique (le jugement de goût). Cette dominance actuelle de la rationalité

économique remet d'ailleurs en question l'hypothèse postmoderne d'une « fin » des métarécits structurants.

Max Weber, comme nous le verrons, notait déjà ce lien originel entre modernité culturelle et économie capitaliste, cette dernière éludant d'autres formes de rationalité, nommément les rationalités bureaucratique et charismatique. Mais d'autres formes de rationalité pourraient aussi être ajoutées : juridique, technique instrumentale, etc. Luc Boltanski et Laurent Thévenot (1991) mettent ainsi au jour de multiples autres formes de rationalité, et de grandeurs, celles des mondes (ou cités) domestique, civique, inspiré, de l'opinion publique, etc., au sein desquels les mondes marchands et industriels ne représentent que des logiques parmi d'autres. Sans être évacués (bien au contraire...), ces « mondes » n'en demeurent pas moins perçus fréquemment dans leur analyse sous le prisme de la rationalité économique, industrielle et capitaliste, typique du XIX^e siècle. Ceci se distingue nettement de l'approche d'un Weber qui maintenait au contraire une distinction très nette entre économie et capitalisme, ce dernier n'étant qu'une forme parmi d'autres d'incarnation concrète du système économique.

MODERNITÉ, ÉCONOMIE ET CAPITALISME

Les considérations qui précèdent invitent à remonter à l'avènement de la modernité, à partir notamment des XVIII^e et XIX^e siècles, pour voir ce qu'il en était notamment de l'économie. On assiste alors à une différenciation des sphères sociétales, le politique (l'État), l'économique, le juridique et la culture se déliant du socle religieux. C'est ce que Weber nomme le désenchantement du monde. Coïncidant avec l'avènement d'une rationalisation de l'économie et de l'État favorable au développement capitaliste (Weber, 1995a [1922] : 386), capitalisme et modernité vont dorénavant de pair.

Globalement, deux matrices théoriques, deux récits deviennent centraux au XIX^e siècle : la posture libérale qui propose une autonomie radicale de la culture et de l'économie, et une sorte d'ignorance ou d'indifférence réciproque ; et la perspective marxiste qui pose plutôt une détermination de la superstructure idéologique, incluant la culture, par la base matérielle et l'infrastructure économique. Ces deux approches se rejoignent finalement en postulant une extériorité irréductible des univers de la culture et de l'économie, qu'il s'agisse, d'une part, d'une radicalité de l'indifférence ou, d'autre part, d'une radicalité de la détermination. Sur ce dernier point, le marxisme orthodoxe tend à faire de

la culture un simple reflet des rapports de force sociaux déterminés en dernière instance par l'économie, entendre par le mode d'exploitation capitaliste. Par ailleurs, les économistes classiques (Smith, Ricardo) n'ont pas accordé grande attention aux arts qui posaient selon eux beaucoup trop d'exceptions pour permettre d'en tirer des lois dites générales. De leur côté, les élites culturelles n'attribuaient que peu de signification ou de valeur proprement culturelle à l'économie et aux comportements économiques.

Dans ce contexte théorique, l'approche « compréhensive » et interprétative de Max Weber s'avère particulièrement intéressante. Réfléchissant aux rapports entre économie et société, le sociologue allemand se distingue radicalement du marxisme et du libéralisme en posant que l'économie est une action socialement orientée et socialement déterminée :

La définition de l'économie doit être aussi générale que possible, elle doit mettre en évidence que tous les processus et objets « économiques » se signalent comme tels par le sens que leur confère l'activité humaine – comme but, moyen, frein, succès accessoire. Mais on n'aura garde d'exprimer cette pensée, comme on le fait parfois, en affirmant que l'activité économique est un phénomène « psychique » car la production de biens, le prix ou même l'« appréciation subjective » des biens – pour peu qu'il s'agisse de processus réels – ne se confinent pas au domaine « psychique ». Mais ce terme équivoque exprime une pensée juste : ils ont tous un sens visé [*gemeinter Sinn*] particulier : c'est lui seul qui fait l'unité des processus envisagés et les rend compréhensibles (Weber, 1995a [1922] : 102).

L'économie émane d'acteurs sociaux placés et situés dans des contextes précis, acteurs porteurs d'intérêts divers et divergents. Il s'agissait là pour Weber d'une réponse non pas tant à Marx qu'à ses premiers successeurs qui ont en quelque sorte « durci » un certain nombre de fondements du marxisme, notamment la question de la détermination. Cette importance du sens et des valeurs aux fondements de l'économie et du capitalisme était déjà mentionnée dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (2004 [1904-1905]). Weber évite de la sorte une essentialisation du champ économique, que cette dernière émane du libéralisme (les lois « naturelles » du marché) ou du marxisme (les lois « générales » de l'histoire). Nous reviendrons en conclusion sur cet « esprit » du capitalisme qui n'en évacue pas pour autant chez Weber la considération des aspects plus proprement matériels ; il y a ici une volonté de transcender la dichotomie matériel/idéal. On retrouve donc chez Weber les prolégomènes de la thèse de

l'autonomie relative qu'on évoquera plus loin. L'art et la culture sont en quelque sorte autonomes de l'économie mais toujours dépendants d'un certain cadre économique.

Weber souligne en outre les caractéristiques singulières du capitalisme, qui va au-delà de l'économie « classique » visant à couvrir les besoins matériels de base d'un individu ou d'une communauté pour rechercher le profit, c'est-à-dire l'exploitation de cet état de choses spécifiquement économique que constitue la quantité limitée des biens convoités (Weber, 1995b [1922] : 52). Il en découle un certain nombre de logiques typiquement associées à une société centrée sur le marché :

La communauté de marché, en tant que telle, est le plus impersonnel des rapports de la vie pratique dans lesquels les hommes peuvent se trouver. Non point parce que le marché implique une lutte entre les intéressés. Tout rapport humain, même le plus intime, même le dévouement personnel le plus inconditionnel, est, dans un sens quelconque, d'un caractère relatif et peut signifier une lutte avec le partenaire, par exemple pour sauver une âme. Mais au contraire parce qu'il est, de manière spécifique, orienté objectivement sur l'intérêt pour les biens d'échange, et seulement sur ceux-ci. Lorsque le marché est laissé à sa propre légalité, il n'a de considération que pour les choses, aucune pour les personnes ni pour les devoirs de fraternité ou de piété, aucune non plus pour les rapports humains originels, propres aux communautés personnelles. Tous ces rapports sont des obstacles au libre développement de la communalisation du marché toute nue, et les intérêts spécifiques de celle-ci sont une tentation pour eux tous (Weber, 1995b [1922] : 411-412).

Si la culture est relativement autonome, ces logiques du marché n'en ont pas moins tendance à sous-tendre l'ensemble des sphères sociales. S'ajoutent à cela, selon Weber (*ibid.* : 414-415), des tendances fortes à la monopolisation au sein des marchés, les monopoles capitalistes mettant en place une domination rationnellement et économiquement calculée.

Un ultime point mérite d'être considéré. Il concerne le rôle du politique. En effet, c'est bien l'État qui a permis l'avènement ainsi que le développement du capitalisme :

Du point de vue « théorique », l'« État » n'est donc jamais nécessaire à l'économie. D'un autre côté, toutefois, il n'est pas douteux qu'un ordre économique, spécialement s'il est de type moderne, ne saurait être réalisé sans un ordre juridique répondant à des exigences tout à fait précises, tel que seul peut l'être un ordre « étatique » (Weber, 1995b [1922] : 48).

C'est ainsi cet ordre étatique qui permettra cette « grande transformation » (Polanyi, 1983 [1944]) que représente l'émergence de l'État-providence à la suite de la crise économique des années 1930¹. C'est encore lui, pourrions-nous ajouter, qui depuis la crise financière de la fin des années 2000 investit massivement dans l'économie de plusieurs pays tout en laissant intacts les principaux paramètres du système capitaliste. Paradoxalement, le politique est en quelque sorte le responsable de sa propre éclipse face aux « lois » du marché, tout en contribuant périodiquement au sauvetage du système.

CINQ RÉCITS CONTEMPORAINS

La seconde partie du XX^e siècle a été particulièrement fertile en récits visant à décrire ou à interpréter la nature d'un rapprochement qui débute en fait, à cette époque-là, sous l'effet – en grande partie – de nouveaux médias puis de ce qu'on appellera les industries culturelles. On peut identifier cinq grands récits, tous relativement contradictoires. Ils ne sont pas mutuellement exclusifs et produisent plusieurs variantes plus ou moins syncrétiques. Ils rivalisent également sur le terrain de la représentation ordinaire ou courante. Ces récits sont aussi, à différents degrés, très présents dans le champ culturel actuel et tous marquent la fin soit du pacte de non-agression, soit d'indifférence mutuelle, soit de détermination radicale entre les deux univers de la culture et de l'économie.

Le premier récit, élaboré dans sa version canonique par Max Horkheimer et Theodor W. Adorno (1974 [1947]), est celui de l'industrialisation de la culture. Cette thèse, tout aussi franchement pessimiste qu'anticapitaliste, constitue une dénonciation morale de la domination de la culture par le capitalisme, ainsi qu'une critique de l'uniformisation et de la standardisation de l'art et de la culture. Déjà ancien, ce récit auquel on peut également associer des auteurs comme Walter Benjamin (2000 [1935-1939]) et certains écrits d'Hannah Arendt (1972 [1961-1968]), n'en demeure pas moins le point d'ancrage d'une critique culturelle très contemporaine. Adorno (1987 [1967]) en tirera un programme esthétique pour un art autonome, critique et subversif, qui innerve encore le champ de la création artistique. Ce récit représente aussi une première remise en question frontale du

1. L'ouvrage de Polanyi propose incidemment une remise en question de la « naturalisation » du capitalisme.

pacte d'indifférence entre culture et économie, et en même temps une intensification du clivage, avec d'un côté, un art autonome radical, hautement civilisé, et de l'autre, une culture de masse décivilisatrice. Dans sa forme canonique, le récit de l'industrialisation de la culture repose aussi sur le postulat d'une subordination de la culture à la rationalité économique à des fins de domination. Plus globalement, ce qui y est décrit est un processus de décivilisation, une autodestruction de la raison, le déclin de la conscience critique. Cette nouvelle culture de masse qui émerge entre les anciennes cultures populaires locales et la haute culture humaniste universelle correspond également à l'émergence d'une humanité de plus en plus ingénieuse quoique de plus en plus bête. Les grands moyens de diffusion de masse sont ainsi placés à la source d'un nouvel autoritarisme, de type totalitaire, au sein duquel le marketing fait office de propagande.

Ce discours critique de l'industrie culturelle a par ailleurs évolué, passant d'une dénonciation de l'industrie au singulier à l'analyse plus critique des industries culturelles au pluriel, ce qui désigne une réalité à la fois beaucoup plus segmentée, plus divisée et plus tendue. Ainsi en est-il d'auteurs comme David Hesmondhalgh (2007), en Angleterre, ou Bernard Miège (2007) et Philippe Bouquillion (2008), en France, qui proposent une critique plus précise de ces industries, et non plus de l'industrie. Hesmondhalgh, par exemple, souligne à quel point celles-ci sont à la fois ambivalentes, complexes et contestées, et n'ont rien de « bulldozers » écrasant tout sur leur passage. Il faudrait aussi évoquer la critique très nuancée que fait Hannah Arendt (1972 [1961-1968]) de la culture de masse, par exemple, ou Walter Benjamin (2000 [1935-1939]) concernant la reconstitution de l'aura à l'ère des nouveaux moyens de reproduction techniques ou encore évoquant la figure du poète lyrique (Baudelaire) à l'apogée du capitalisme (Benjamin, 1982 [1969]). Il demeure que ces deux derniers se rattachent à divers degrés à ce premier récit de l'industrialisation de la culture.

Le second récit constitue en quelque sorte la contrepartie du précédent. Il s'agit d'un récit hyper libéral, néolibéral en fait, tout comme celui d'Adorno peut être dit néomarxiste. Sans être nécessairement moins ancien, Schumpeter (1951) en ayant posé les linéaments, on en retrouve l'expression récente chez l'économiste Tyler Cowen (1998 ; 2002). Il s'agit du récit de la *libération culturelle* par la *libéralisation des marchés culturels*, un discours d'émancipation non seulement libéral mais bien libertarien. S'il existe des positions plus radicales encore que celles de Cowen, ce dernier a pour ainsi dire le mérite de les

ramasser et de les relancer. Posture optimiste, pro-capitaliste, elle souligne le caractère révolutionnaire du capitalisme qui, sous la plume de Cowen, semble bien loin d'être épuisé. On pourrait y voir une forme d'anarcho-capitalisme qui célèbre ces formes d'individualisme hypermodernes typiques de la société de consommation à l'ère de la mondialisation.

Cette perspective de la libération par le marché, ou du marché libérateur, se rattache en fait assez directement à la notion nietzschéenne de « destruction créative » reprise par l'économiste Joseph Schumpeter, entre les deux guerres, et qui en faisait alors le principe central du capitalisme entrepreneurial. La destruction créative relie foncièrement la création artistique à l'économie capitaliste. Qui plus est, pour Cowen, le marché, lieu de concurrence et de compétition, ne conduit pas à l'homogénéisation culturelle mais à la diversification des formes d'art et de culture, à une ouverture pluraliste. En conséquence, la mondialisation des marchés culturels nationaux ne doit supporter aucune régulation, ne connaître aucune contrainte. Cowen s'oppose ainsi ouvertement à la *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* adoptée par l'Unesco en 2005 et qui suppose une régulation de ces marchés. Il s'agit aussi d'une vision optimiste de la relation entre haute culture et culture populaire. Les réussites de cette haute culture procèdent de la vitalité et de la prospérité d'une culture populaire (et commercialisée), tout au moins dans la longue durée.

La troisième thèse, un peu plus complexe, est celle de l'autonomie relative de la culture et de l'économie. Deux auteurs fort différents à plusieurs égards, voire opposés sur les plans de la démarche théorique, des méthodes mobilisées et des terrains investigués, peuvent être mis de l'avant : Pierre Bourdieu, issu de la tradition sociologique française durkheimienne, et Raymond Williams, issu des études littéraires et de la sociocritique, et qui se trouve aussi à l'origine des *cultural studies* britanniques. Tous deux tentent pourtant de surmonter ces dichotomies affirmées entre culture et économie, en remettant en question le clivage fondateur des deux univers maintenu tant par le libéralisme classique que par le marxisme orthodoxe. Tout en conservant une perspective fort critique de la domination capitaliste, leur analyse des rapports entre culture et économie est nettement plus nuancée que celle d'Adorno.

L'œuvre de Raymond Williams se situe principalement des années 1950 aux années 1970-1980 et débute par une réflexion portant sur la

littérature. Critique du marxisme orthodoxe, mais aussi d'Adorno, son néomarxisme vise à remettre en question l'idée de détermination de la culture par l'économie, et à concevoir l'autonomie relative aussi bien de la culture que de l'économie. On y retrouve aussi une entreprise de dévoilement des rapports de force socioéconomiques que dissimule la représentation capitaliste d'un libre marché culturel. Bref, Williams entend mettre sur pied une alternative à la dichotomie historiquement construite et posée entre le marxisme dit « orthodoxe » et le libéralisme « classique », deux positions qui empêchent de concevoir la véritable autonomie – même potentielle ou relative – de la sphère culturelle. Il propose pour ce faire ce qu'il nomme un *matérialisme culturel*. La conjonction des deux perspectives (matérialisme et culture) est particulièrement originale, notamment à une époque où les courants critiques, marxistes ou néomarxistes, maintiennent l'idée de détermination de la culture par le matériel et l'économie. Les éléments essentiels en sont la vie matérielle (incluant l'économie), l'organisation sociale générale (incluant le politique) ainsi que les idées (incluant la culture). Aucune de ces trois composantes ne peut être fondamentalement supposée plus déterminante qu'une autre et leurs interrelations complexes tissent des formes – notamment culturelles – aussi bien dominantes qu'alternatives ou résistantes.

Williams intègre également assez rapidement les industries culturelles à ses travaux, notamment le cinéma, la télévision et plus largement les divers moyens de communication. Il s'agit là d'une réponse assez explicite aux thèses formulées par Adorno, qui considérait par exemple le western, de même que le jazz, comme de purs moyens d'abrutissement. Williams va se poser en contradicteur de cette thèse, en considérant le cinéma comme une « grande forme dramatique », un art tout aussi légitime que peuvent l'être le théâtre ou la littérature. D'où cette idée : « *culture is ordinary* » (2001 [1958]), c'est-à-dire que la culture est également repérable dans les éléments aussi bien populaires et quotidiens que dans les formes canoniques. La démarche de Williams s'inscrit aussi dans ce passage de la culture-civilisation à la culture-communication évoqué plus haut. Deux ouvrages (*Communications*, 1969 ; *Television*, 1990) indiquent l'inflexion de la réflexion et des terrains analysés. À ses yeux, la distinction élite/masse, *high/low*, ne tient plus, la séparation art/divertissement non plus. Le problème réside ailleurs : il concerne la standardisation et la commercialisation aussi bien de l'art « élitiste » que de l'art dit « populaire ». Ce qui préoccupe Williams au premier chef est la propriété des moyens de production et de diffusion de ces éléments populaires et médiatiques. Cela

veut dire que le capitalisme imprime un cadre, un ordre dominant mais qu'il peut, puisqu'il est culturel et politique – et ici on rejoint Weber –, être potentiellement modifié par une appropriation critique et collective (communautaire) de ces moyens de production et de diffusion des arts, de la culture et de la communication.

Face à la posture de Williams, qu'on pourrait dire populiste dans la mesure où il procède à partir de la culture « ordinaire », celle de Bourdieu pourrait être qualifiée d'élitiste puisqu'il s'intéresse principalement au rôle de la culture au sein des élites, économiques, politiques ou culturelles. Disons plutôt que l'un approche cette question de l'autonomie relative « par le bas » (Williams), et l'autre « par le haut » (Bourdieu). L'approche de Bourdieu n'est ni pessimiste comme celle d'Adorno, ni optimiste comme celle de Cowen, mais plutôt « clinique ». Elle implique une certaine neutralité axiologique, de type wébérien. On trouve aussi chez Bourdieu une synthèse originale de ces auteurs phares de la modernité que sont Marx, Durkheim et Weber. Par ailleurs, la description des rapports sociaux n'y est pas moins dramatique que chez Adorno, dans la mesure où ils tendent à être analysés sous l'angle du pouvoir et de la domination plutôt que de la communication et de la coopération.

Le récit de Bourdieu, en regard des relations entre culture et économie, procède principalement du constat d'une différenciation radicale, mais paradoxale, entre rationalité symbolique et rationalité économique, entre « économie économique » et « économie symbolique ». Un texte synthèse de 1994 exprime fort bien sa position à cet égard. Il y montre comment, dans ce mouvement de différenciation paradoxale, les deux économies, ou rationalités, opèrent simultanément et demeurent relativement indissociables. Cette relation paradoxale entre les deux univers est marquée à la fois par le duel et le déni réciproque : d'un côté une économie ou rationalité symbolique fonctionnant au don et au contre-don, au désintéressement et au profit différé ; de l'autre une économie économique, celle de l'intérêt, du calcul stratégique, du profit tangible et immédiat. L'art relève ainsi selon Bourdieu d'une économie inversée : on ne fait pas d'œuvres pour gagner sa vie, mais on gagne sa vie pour faire des œuvres. En même temps, il y a chez Bourdieu la volonté de cerner cette économie ou rationalité des choses sans prix. L'économie symbolique, celle du don et du contre-don, crée en fait une dette, dans la durée.

Malgré la différenciation des deux champs, il est donc impossible dans le récit bourdieusien de dissocier valeur symbolique et valeur

économique. La notion de « capital culturel », qu'il a élaborée en vue de complexifier la notion de capital, en est symptomatique (Bourdieu, 1979). La dualité des deux rationalités n'en est pas moins très résistante : si tout comportement social est indissociablement économique et symbolique, il demeure que chacun fait comme si de rien n'était. Pour fonctionner, il faut en effet une méconnaissance partagée, un déni, pour reprendre les termes de Bourdieu (1994). Le monde de l'art et de la culture développe ainsi un langage propre où l'euphémisme règne en maître : les marchands de tableaux sont des directeurs de galerie plutôt que des marchands d'art tandis que le rapport entre l'éditeur et l'auteur est présenté sur le modèle de la relation amicale plutôt que de la transaction.

Un autre intérêt de son approche est le lien qu'elle cherche à établir, tout comme chez Williams, entre culture et domination. Contrairement à la posture humaniste d'un Adorno, dans laquelle la culture authentique paraît assiégée, la culture a du pouvoir et est un réel pouvoir. Il approche cette question par trois côtés différents : la culture comme pouvoir, comme contre-pouvoir (ou pouvoir inversé), et comme champ de pouvoirs. D'abord, la culture est un pouvoir, une violence symbolique et un facteur de stratification sociale et d'inégalités (Bourdieu, 1979). Il existe encore des classes sociales et chaque classe sociale consomme des choses différentes les unes des autres ; certains individus n'ont pas accès aux mêmes biens, il y a des exclus. Mais la culture est aussi un contre-pouvoir : sa conception de l'économie symbolique procède en effet d'une critique directe de l'économicisme (Bourdieu, 1994) ; il s'agit ainsi d'un pouvoir inversé. La culture est enfin un champ de pouvoirs, un espace de luttes de légitimité et de demandes de légitimation entre des acteurs en compétition pour la reconnaissance (Bourdieu, 1971 ; 1998).

Bourdieu s'oppose ainsi très nettement à la plupart des auteurs précédents. Il s'oppose par exemple au discours libéral de la démocratisation et de la diversité, à la Cowen. Il n'y a pas chez Bourdieu cette perspective d'une ouverture par le marché. Il s'oppose aussi à un Williams, dans la mesure où il demeure très critique – à tout le moins fort sceptique – des possibilités de démocratisation par la culture ordinaire, dépendante des forces économiques. Pour Bourdieu, en effet, la culture populaire n'existe pas ; c'est une non-culture marquée essentiellement par la nécessité et le manque (Bourdieu, 1979). Et il s'oppose très nettement au marxisme orthodoxe, au déterminisme par l'économie ; la culture structure les rapports de force, et

les frontières symboliques, dans sa logique, sont plus difficiles à franchir que les frontières économiques. En même temps, son approche peut paraître fort ambiguë, soupçonneuse : d'un côté, il y a sa critique de l'économicisation de la culture, de l'autre une critique de la culture nécessairement dominante ; il jette aussi un soupçon sur l'authenticité des pratiques apparemment « désintéressées », altruistes, en révélant les « intérêts » cachés, l'économie économique derrière le symbolique (Bourdieu, 1994). Qui sort alors réellement gagnant de ce duel ? Le fait de ne pas trancher constitue sans doute l'un des apports les plus intéressants de la réflexion bourdieusienne.

Un quatrième récit prend en quelque sorte à contre-pied cette perspective de la différenciation et de l'autonomie relative de la culture et de l'économie. Il s'agit du récit de leur « dédifférenciation ». Plusieurs auteurs se rattachent à ce courant : des critiques littéraires et théoriciens de la littérature comme Fredric Jameson (1991), aux États-Unis, ou des sociologues comme Scott Lash et Celia Lury (2007) en Angleterre. On peut aussi mentionner Daniel Bell (1999), théoricien de la société dite postindustrielle. La façon de présenter cette dédifférenciation, c'est-à-dire cette fusion de deux choses qui autrement étaient clairement séparées, diffère chez les uns et les autres mais se trouve placée dans tous les cas à la source d'un nouveau capitalisme dit « culturel ».

Chez Jameson, Lash et Lury, le terme renvoie à un brouillage ou à un rééquilibrage de ces deux sphères d'activité ou de formes de rationalité autrefois séparées. D'une part, le monde culturel est de plus en plus soumis à la rationalité économique, il en internalise les comportements. Selon Lash et Lury, il y a « chosification » de la culture, celle-ci s'étant fusionnée à l'infrastructure économique. Il y a donc economicisation de la culture. De l'autre, on peut observer des phénomènes de culturalisation de l'économie. Le monde économique accroît sa dépendance à l'égard des facteurs culturels, esthétiques, symboliques : créativité, authenticité, innovation, sont les maîtres mots du nouveau management entrepreneurial. Daniel Bell, très conservateur sur le plan culturel, propose également dans *Les contradictions culturelles du capitalisme* (1979) une interprétation historique de cette dédifférenciation entre culture et économie, du premier au second capitalisme. Il décrit ainsi la corruption de l'éthique protestante, ingrédient essentiel du premier capitalisme selon Weber, sous l'effet des valeurs hédonistes et individualistes de la contre-culture d'avant-garde conjuguée à la culture de masse. Sa posture évoque, à partir

d'une perspective idéologique différente, les thèses plus récentes de Luc Boltanski et Ève Chiapello (1999) concernant le nouvel esprit du capitalisme. Ce nouvel esprit aurait assimilé la « critique artiste » et contre-culturelle (années 1960-1970) du capitalisme, pour en faire ses valeurs cardinales.

Enfin, le cinquième et dernier récit, celui de la « nouvelle économie culturelle-creative », fait de la culture un vecteur central du développement économique, notamment territorial. Ce récit est ainsi grandement tributaire d'une nouvelle géographie économique et culturelle. Des auteurs comme Richard Florida (2002) ou Allen J. Scott (2000) en sont des représentants. Ce récit s'appuie également sur les théories économiques de la croissance endogène (Romer, 1994) et du capital humain (Becker, 1964 ; Schultz, 1961). De façon générale, le récit pointe ou annonce l'émergence d'une nouvelle économie qui, opposée à l'économie traditionnelle, serait basée sur l'innovation, la créativité et les connaissances. Évidemment, le numérique, les développements technologiques ainsi que la mondialisation ont fortement contribué à son élaboration. Innovation, créativité et connaissances (ou informations) sont ici posées comme des facteurs de production de plein droit au même titre que les ressources naturelles et le capital financier. La culture n'est plus envisagée de la sorte comme domaine extérieur à l'économie mais bien comme un facteur endogène de croissance. Si ce n'est plus un élément secondaire ou marginal du capitalisme, ce n'est pas non plus une source d'extériorité critique de ce dernier. La culture et les arts tendent plutôt à y être de plus en plus dépendants des notions de créativité et d'innovation, elles-mêmes fortement tributaires d'un critère étroitement économique de compétitivité. D'un côté, les items qui constituent ce nouvel ensemble culturel/créatif sont beaucoup plus diversifiés que ceux du champ des arts et de la culture légitime traditionnelle. De l'autre, le champ d'application peut apparaître beaucoup plus restreint, dans la mesure où il se limite en effet aux « produits » culturels qui se révèlent économiquement compétitifs.

Qui plus est, les arts et la culture n'y représentent plus qu'une composante plus ou moins centrale ou marginale au sein d'une plus vaste nébuleuse dite créative. Cette promotion économique de la culture à l'aune de la créativité n'est pas sans transformer le sens même de la culture. La figure suivante permet de synthétiser l'évolution générale que l'on vient d'esquisser.



Figure 1 Évolution des conceptualisations des arts, de la culture et des industries culturelles et créatives

Source : Poirier et Roy-Valex (2010 : 6).

On peut s'attacher plus particulièrement à ce déplacement récent vers l'économie créative, une bulle beaucoup plus vaste et nettement plus problématique. La figure 2 propose une synthèse détaillée de ce mouvement².

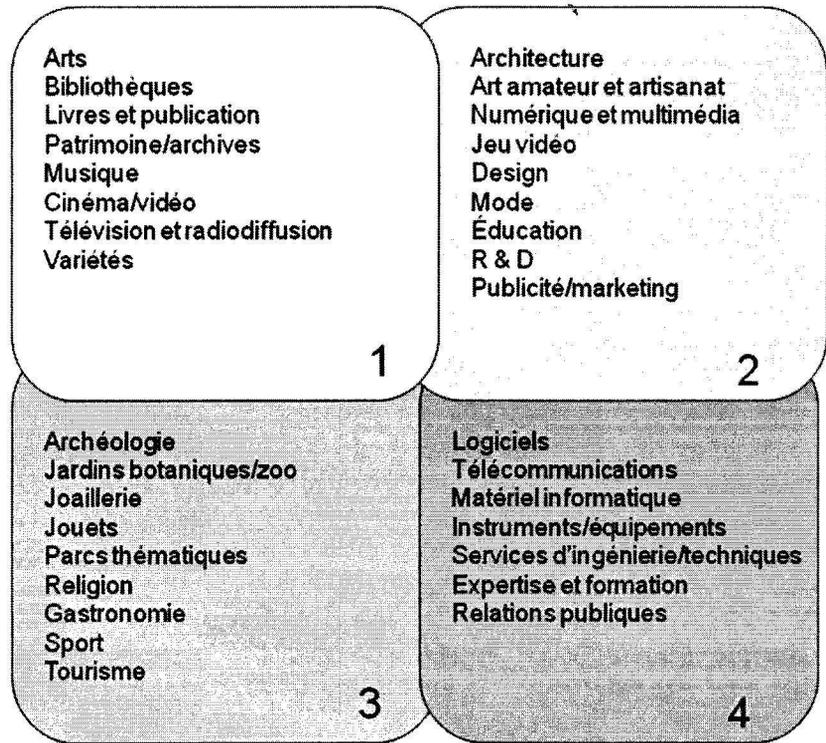


Figure 2 Nomenclature des secteurs culturels et créatifs

Source : Poirier et Roy-Valex (2010 : 23).

2. Elle résulte d'une recherche portant sur les façons dont différents gouvernements dans le monde mesurent les impacts de la culture et définissent les arts, la culture et la créativité.

Inspiré du modèle « concentrique » des industries culturelles (Throsby, 2008), on retrouve un premier noyau dans lequel on repère typiquement ce que l'on associe spontanément aux arts et à la culture, à savoir arts, bibliothèques, livres, patrimoine, mais également les industries culturelles, c'est-à-dire enregistrement sonore, cinéma, télévision, variétés. La seconde case présente une première extension significative, avec l'intégration de l'architecture, le numérique, le multimédia, le jeu vidéo, le design, la mode, l'éducation ainsi que la recherche et le développement. Le discours portant sur les industries créatives se situe dans ce cadre. Un élargissement additionnel nous menant vers l'économie créative intègre archéologie, jardin botanique, joaillerie, jouets, parcs thématiques, religion, gastronomie, sport, tourisme. Un quatrième ensemble rassemble quant à lui logiciels, télécommunications, matériel informatique, instruments, équipements, etc., voire les relations publiques. Cette dernière liste d'items s'appuie considérablement sur les thèses de Richard Florida, mais aussi sur le trident créatif de Stewart D. Cunningham *et al.* (2003), qui intègre dans sa définition du travailleur créatif ou de la classe créative des ingénieurs de grandes entreprises tout autant que les réceptionnistes des studios hollywoodiens. On repère ainsi un élargissement considérable qui peut poser problème sur le plan de la définition de la culture, qui se voit en quelque sorte vidée de sa spécificité. Qu'est-ce que l'art et la culture dans un tel contexte ? Quels sont les objets et champs devant être couverts par les politiques culturelles ? Plusieurs chercheurs (Hesmondhalgh, 2007 ; Miller, 2009 ; Tremblay, 2008) plaident d'ailleurs pour un retour à une définition plus classique des industries culturelles qui tiendrait tout de même compte de secteurs émergents tels que le multimédia.

À ces dynamiques extensives se greffe la notion de ville créative (Florida, 2005 ; Landry, 2000) qui inspire de nombreuses municipalités de tailles diverses à l'échelle planétaire. Il s'agit de considérer la culture d'une part comme outil de développement, voire de régénération urbaine, et d'autre part comme ingrédient essentiel à une mise en ambiance attractive, que ce soit au niveau global de la ville ou au niveau de districts ou de *clusters* culturels. John Hannigan (2007), critique, associe ces tendances à un mouvement de spectacularisation et de festivisation des villes : ville-image, ville festive et créative, ville-signe au sens sémiotique, mais un signe dont le contenu reste nébuleux et une ville dont la mise en scène ne forme pas récit, ville *branding*.

Le tout dernier récit présenté pointe certaines tendances actuelles des relations qui se tissent entre culture et économie. Il s'agit paradoxalement d'une culture souvent déculturalisée, c'est-à-dire conçue pour d'autres finalités qu'elle-même, qu'elles soient économiques, esthétiques, spectaculaires, etc. Dans la plupart des cas, le citoyen est perçu comme un consommateur (Rosanvallon, 2006) et non comme un acteur culturellement actif dans la Cité, phénomène d'ailleurs déjà relevé par Raymond Williams. L'accès à la culture, finalement, est un accès à la *consommation* culturelle, reproduisant ainsi la logique et l'esprit du capitalisme, dans une perspective « cool » (McGuigan, 2009) qui, sous les auspices de la liberté et des « expériences » des individus, voire de l'apparente gratuité (pensons à l'accès aux produits culturels au moyen du Web), n'en reproduit pas moins les principaux paramètres de ce système dans une intégration continue des éléments critiques. Des entreprises comme Google ou Apple sont exemplaires de cette tendance. Plus radicalement encore, la consommation pourra elle-même être approchée comme une forme d'« activité culturelle » de plein droit, et même comme la forme d'expression culturelle par excellence.

Les différents récits que nous venons de discuter se retrouvent toutefois tous aujourd'hui, certes à des degrés variés, dans le champ culturel et rivalisent actuellement sur le terrain de l'interprétation sociale des relations tissées entre culture et économie. Ils nous apparaissent surtout comme des portes d'entrée permettant d'interpréter ce champ. Il ne s'agit pas vraiment de choisir l'un ou l'autre ; nous ne sommes pas dans l'ordre de la vérité et du « vrai ». L'intérêt est plutôt de relever leur portée aussi bien épistémologique que performative, dans la mesure où ces conceptualisations instrumentalisent la réalité, justifient des orientations, permettent d'agir dans un sens ou un autre. Ces récits fournissent des hypothèses sur la réalité et orientent l'action des participants du jeu culturel/économique. Un même individu, un même groupe d'acteurs peuvent en outre recourir à plusieurs d'entre eux simultanément. Dans cette perspective, les présenter est d'abord une invitation à les tester, sur le terrain de l'art, de la culture et de l'économie.

Finalement, si la culture ne peut aujourd'hui être pensée sans référence aux aspects économiques, l'économie est nécessairement culturelle dans la mesure où elle est – et nous revenons à Max Weber – essentiellement signifiante, donc potentiellement évolutive, parce que liée à des acteurs concrets possédant des intérêts divers et divergents.

Ce qui est ainsi posé, encore plus fondamentalement, est la question du politique (Hudon et Poirier, 2011), dans sa visée herméneutique plutôt que fonctionnelle (partis, gouvernements) : les dimensions discursives et délibératives du politique, sa fonction de médiation et de conciliation des intérêts, des conflits et des forces sociales en regard du devenir de la collectivité, doivent être mises en exergue. Le politique et la culture sont ainsi liés. De même, l'évanescence de la culture, la déculturation face à la montée des rationalités strictement économiques, a-t-elle partie liée avec l'évanescence du politique, et avec la dépolitisation. Culture, économie et politique doivent de la sorte, dans une perspective critique, être conjointement problématisés.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adorno, Theodor W. (1987 [1967]), « L'industrie culturelle revisitée », *Parachute*, n° 48, p. 46-48.
- Arendt, Hannah (1972 [1961-1968]), « La crise de la culture. Sa portée sociale et politique », dans *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard-Folio, p. 253-288.
- Austin, J. L. (1970), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais ».
- Becker, Gary (1964), *Human Capital. A Theoretical and Empirical Analysis, with Special Reference to Education*, NBER-Columbia University Press.
- Bell, Daniel (1979), *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologies ».
- (1999), *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, 3^e édition, New York, Basic Books.
- Bellavance, Guy, Myrtille Valex et Michel Ratté (2004), « Le goût des autres. Une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores », *Sociologie et Sociétés*, vol. 36, n° 1, printemps, p. 27-57.
- Bellavance, Guy (2008), « Where's high ? Who's low ? What's new ? Classification and Stratification Inside Cultural "Repertoire" », *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, Media and the Arts*, vol. 36, n°s 2-3, p. 189-216.
- Benjamin, Walter (1982 [1969]), *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot ».
- (2000 [1935-1939]), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », p. 269-316.
- Boltanski, Luc, et Laurent Thévenot (1991), *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.

- Boltanski, Luc, et Ève Chiapello (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- Bouquillion, Philippe (2008), *Les industries de la culture et de la communication. Les stratégies du capitalisme*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Communication, Médias et Sociétés ».
- Bourdieu, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 22, p. 49-126.
- (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- (1994), « L'économie des biens symboliques », dans *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil, p. 177-213.
- (1998), *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- Cowen, Tyler (1998), *In Praise of Commercial Culture*, Cambridge, Harvard University Press.
- (2002), *Creative Destruction. How Globalization is Changing the World's Cultures*, Princeton, Princeton University Press.
- Cunningham, Stuart D., et al. (2003), *Brisbane's Creative Industries 2003*, Rapport produit pour le Brisbane City Council, Community and Economic Development.
- Florida, Richard (2002), *The Rise of the Creative Class : And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Books.
- (2005), *Cities and the Creative Class*, New York, Routledge.
- Hannigan, John (2007), « A New Neo-Bohemian Rhapsody : Cultural Vibrancy and Controlled Edge as Urban Development Tools in the "New Creative Economy" », dans Timothy A. Gibson et Mark D. Lowes (dir.), *Urban Communication : Production, Text, Context*, Lanham, MD, Rowman and Littlefield, p. 61-81.
- Hesmondhalgh, David (2007 [2002]), *The Cultural Industries*, 2^e édition, Londres, Sage.
- Horkheimer, Max, et Theodor W. Adorno (1974 [1947]), « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses », dans *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 129-176.
- Hudon, Raymond, et Christian Poirier (2011), *La politique, jeux et enjeux. Action en société, action publique, et pratiques démocratiques*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Sociologie contemporaine ».
- Jameson, Fredric (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke.

- Landry, Charles (2000), *The Creative City : A Toolkit for Urban Innovators*, Londres, Earthscan Publication Ltd.
- Lash, Scott, et Celia Lury (2007), *Global Culture Industry : The Mediation of Things*, Malden et Cambridge, Polity Press.
- McGuigan, Jim (2009), *Cool Capitalism*, Londres, Pluto Press.
- Menger, Pierre-Michel (2002), *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Éditions du Seuil.
- (2009), *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Éditions du Seuil.
- Miège, Bernard (2007), « Considérations et propositions méthodologiques sur les mutations en cours dans les industries culturelles et informationnelles », dans Philippe Bouquillon et Yolande Combès (dir.), *Les industries de la culture et de la communication en mutation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Questions contemporaines », p. 229-250.
- Miller, Toby (2009), « From Creative to Cultural Industries », *Cultural Studies*, vol. 23, n° 1, p. 88-99.
- Poirier, Christian, et Myrtille Roy-Valex (2010), *L'économie créative : Bilan scientifique et analyse des indicateurs de la créativité*, Rapport de recherche présenté à Patrimoine canadien – Groupe de recherche sur les politiques / Politique, gestion stratégique et secrétariat francophone.
- Polanyi, Karl (1983 [1944]), *La grande transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- Ricœur, Paul (1983a), *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais ».
- (1983b), *Temps et récit. Tome 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais ».
- (1983c), *Temps et récit. Tome 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais ».
- Romer, Paul (1994), « The Origins of Endogenous Growth », *Journal of Economic Perspectives*, vol. 8, n° 1, hiver, p. 3-22.
- Rosanvallon, Pierre (2006), *La contre-démocratie. La politique à l'âge de la défiance*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les livres du nouveau monde ».
- Schultz, Theodore (1961), « Investment in Human Capital », *American Economic Review*, vol. 51, p. 1-17.
- Schumpeter, Joseph (1951 [1943]), *Capitalisme, socialisme et démocratie*, Paris, Payot.
- Scott, Allen J. (2000), *The Cultural Economy of Cities : Essays on the Geography of Image-producing Industries*, Thousand Oaks, Sage.
- Throsby, David (2008), « The Concentric Circles Model of the Cultural Industries », *Cultural Trends*, vol. 17, n° 3, p. 147-164.

- Tremblay, Gaëtan (2008), « Industries culturelles, économie créative et société de l'information », *Global Media Journal*, vol. 1, n° 1, p. 65-88.
- Weber, Max (1995a [1922]), *Économie et société. 1. Les catégories de la sociologie*, Paris, Pocket, coll. « Agora ».
- _____ (1995b [1922]), *Économie et société. 2. L'organisation et les puissances de la société dans leur rapport avec l'économie*, Paris, Pocket, coll. « Agora ».
- _____ (2004 [1904-1905]), *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme, suivi d'autres essais*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- Williams, Raymond (1969 [1962]), *Communications*, Londres, Chatto & Windus.
- _____ (1990 [1975]), *Television. Technology and Cultural Form*, Londres, Routledge.
- _____ (2001 [1958]), « Culture is Ordinary », dans John Higgins (dir.), *The Raymond Williams Reader*, Oxford, Blackwell Publishers, p. 10-24.