

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

Nicole S. Cohen

University of Toronto

Traduction¹ : 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.*

¹ 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 communication². 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

² 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 séduisant³.

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

³ 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 fondamentaux⁴ 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

⁴ 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 canadiens⁵. 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-

⁵ 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 flexible⁶ 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

⁶ 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 instant⁷ ».

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

⁷ « 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 constitutants, 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 constitutants. 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 contenu⁸. 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).

⁸ 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 gouvernementaux⁹. 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

⁹ 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)¹⁰. 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.

¹⁰ 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 atypiques¹¹, 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

¹¹ 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 travailleuses 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 culturelle 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-être¹² » payé¹³). 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 exploité¹⁴. L'exploitation se généralise donc

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

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

¹⁴ 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 Five¹⁵ 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.

¹⁵ 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^e 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 résistance¹⁶ ».

¹⁶ 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.
- 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.