

Production et distraction. L'imaginaire moderne entre le travail et le spectacle

Vincenzo Susca*

Abstract

Si la production est l'axe matériel des révolutions industrielles, le spectacle en est la base immatérielle. Au début (deuxième moitié du XVIIIème siècle), en termes marxistes, il s'agit d'une superstructure servant à alimenter et justifier la structure. Toutefois, il devient vite le cœur pulsant des sociétés modernes. C'est là où se développe véritablement l'imaginaire collectif moderne: la culture de masse. L'industrie culturelle se dessine ainsi sur le corps social de manière à le rattacher spontanément à l'ordre en vigueur et, en même temps, à lui ressembler le plus possible. Elle devient également un champ de bataille, le terrain où se déploient des tactiques de résistances du quotidien par rapport à la production.

Mots-clés: industrie culturelle, production, idéologie, divertissement

L'essor de l'industrie culturelle coïncide avec l'extension de la logique industrielle à toutes les dimensions de la culture et avec la mutation des masses en public. Les dispositifs du spectacle deviennent alors le pivot autour duquel s'organise la vie sociale et se fortifient les systèmes de pouvoir, ces derniers étant conscients de la nécessité de devoir absorber et socialiser, tirer à eux les formes du vécu afin de se réaliser de manière complète et durable. Il apparaît nécessaire, dans le cadre d'un projet d'inclusion aussi ambitieux et intégral, d'établir un trait d'union entre masses et élite, de manière à souder des intérêts en réalité inconciliables, en les revêtant d'un habit commun fait d'images, de mythes, de formes esthétiques capables de se placer comme des figures d'un imaginaire collectif. C'est aux États-Unis d'Amérique que se réalise pour la première fois ce projet. C'est de là que les formes de la culture de masse telles qu'elles se sont développées des années trente à la fin du XIX^e siècle puisent leur origine.

* Professore associato di Sociologia dell'immaginario presso l'Università "Paul-Valéry" di Montpellier (FR). E-mail: vincenzo.susca@univ-montp3.fr.

En ce qui concerne l'industrie culturelle, l'Amérique avait déjà atteint entre 1920 et 1930 ses dimensions maximales. Quand, avec l'avènement du sonore, l'image cessa de circuler sous la forme muette, le dernier saut technologique fut accompli. (...) La marchandisation de l'univers esthétique de la vieille Europe avait été accomplie au cours de la première décennie du XIX^e siècle: l'idéologie américaine, en tant qu'ensemble des valeurs éthiques et sociales nécessaires à son développement, savait déjà largement se servir d'une culture de masse, offerte comme spectacle sans préjugés (Abruzzese, 2001, pp. 188-189).

Le spectacle devient le langage à travers lequel sont rassemblées les élites, les masses et les marchandises, et avec lui s'élabore une idéologie apte à conforter les systèmes politiques, même s'ils sont fondés sur des bases culturelles bien éloignées des formes et des sensibilités auxquelles le système de la culture commence à donner vie. Le cadre du pouvoir moderne se rend compte que son interface sociale, la masse, est en train de croître de manière disproportionnée, dépassant l'enceinte métropolitaine dans laquelle elle a fait ses premiers pas, et qu'il est fondamental de lui assigner un contenant immatériel capable d'en suivre les processus de socialisation les plus délicats pour garantir un consensus au système et le maintenir en vie. Il fallait garantir aux masses la possibilité d'exprimer, de manière satisfaisante, de la façon la plus acceptable possible, leur besoin d'«évasion», d'équilibrer le poids du travail en usine et l'aliénation causée par sa nature contraignante et abstraite (Marx, 1980). Ce que le système économique-productif interdisait le jour devait être redistribué la nuit en lui rendant à la fois une dimension de distraction et une grande publicité pour le régime diurne de l'ordre moderne.

Il était alors primordial d'attribuer à l'argent conquis après de longues heures de sacrifice un caractère sacré, comme si celui-ci pouvait ouvrir l'accès aux portes secrètes du bonheur. Les rêves collectifs – fondements indispensables de chaque civilisation – devaient se dérouler autour du mythe de l'usine et ne jamais se diriger en sens contraire à la perspective nécessaire à la constitution rationnelle et programmée de l'ordre politico-économique.

Le bonheur de l'argent apparaissait comme une juste récompense de l'ardeur au travail. L'industrie du divertissement croissait proportionnellement à la croissance du travail. L'exigence de la masse en tant que public, qui entendait exploiter au maximum les possibilités fantasmagoriques de son temps libre, coïncidait avec l'exigence des entrepreneurs de théâtres, de cinématographes, de salles de jeu, qui entendaient à leur tour exploiter au maximum les besoins de ce public (Abruzzese, 2001, p. 189).

Le besoin du public devient ainsi le facteur central autour duquel se mobilisent les énergies du système. La culture n'est plus «imposée» mais

«proposée» (Morin, 1962). C'est un changement de tendance dont on n'aperçoit pas le poids initialement, mais qui déterminera au cours du temps une série d'effets qui tendent à changer le paradigme hégémonique. À partir du moment où les masses, après être devenues un élément central pour la croissance des appareils et pour la réalisation de leurs projets, deviennent le facteur autour duquel tourne toute stratégie politico-productive, une progressive relativisation de ces derniers éléments, apanage des formes et des contenus immanents au corps social, se déclenche.

L'alternance des formes médiatiques cristallise une chaîne d'innovations technologiques poussée par le changement culturel des subjectivités qui ne sont pas seulement le récepteur des outils de communication, mais leur corps vivant. Le regard des administrateurs est toutefois constamment tourné vers le cadre étroit, bien que fondamental, du développement cohérent et fonctionnel du système. On croit possible de travailler sur les besoins des masses de manière à les anticiper, à empêcher leur demande de dons impossibles: la chaîne des marchandises et des spectacles doit continuellement faire la médiation entre les pulsions déchaînées d'un imaginaire partant du rêve d'un bonheur complet, donc capable de dépasser la rigidité et les morales de la production et du politique, et l'exigence de ces derniers de perdurer de la manière la plus efficace possible, en étouffant toute révolte potentielle. Le système de l'industrie culturelle est ainsi pensé et mis en forme pour favoriser une adhésion totale à un ordre totalitaire, celui d'une raison ivre de soi et satisfaite de sa fausse conscience.

L'unité sans préjugés de l'industrie culturelle atteste celle qui est en train de se former dans la vie politique. Les distinctions emphatiquement répétées, comme celle entre les films de série A et de série B, (...) plus que fondées sur la réalité et dérivant de cette dernière, servent à classer et organiser les consommateurs, et à les tenir solidement en main. Il est prévu quelque chose pour tous, afin que personne ne puisse fuir; les différences sont inculquées et diffusées artificiellement. (...) Chacun est tenu de se comporter, de manière pour ainsi dire spontanée, selon le 'level' qui lui a été assigné par avance sur la base des indices statistiques, et de se tourner vers la catégorie de produits de masse qui a été fabriquée exprès pour son type (Adorno, Horkheimer, 1974, p. 129).

Adorno et Horkheimer sont les premiers qui, en se fondant sur l'analyse effectuée sur le cas des États-Unis, décrivent l'industrie culturelle tant dans son unité systémique, que dans sa correspondance avec l'ordre politique de l'époque. Ils comprennent bien la manière dont les formes de vie mûries dans les scénarios métropolitains sont riches de potentialités et de ramifications, qu'elles peuvent menacer l'équilibre de l'ordre constitué jusqu'à le pousser à la constitution d'un univers d'appareils capables d'imprimer au social un

ordre de «spontanéité contrôlée». Toutefois, reste absent de leur analyse la moindre attention aux dimensions de la consommation et de la consommation (Baudrillard, 1970), à ses élaborations symboliques, aux résistances qui la marquent continuellement (Canevacci, 1999). En bref, la capacité intrinsèque de la masse à se défendre des éléments qui lui sont étrangers, en absorbant des formes et des substances dans son corps élastique (De Certeau, 1999). Il apparaît toutefois utile de suivre les points saillants de l'analyse conduite par les deux philosophes allemands pour laisser exprimer en un sens affirmatif tout ce qu'ils identifient comme une simple cristallisation d'une forme de domination et d'abrutissement collectif. Ainsi faisant, nous nous apercevons à quel point, dans l'essai sur l'industrie culturelle, sont déjà présents certains éléments utiles pour proposer une réflexion ultérieure. Il contient déjà, en effet, des perspectives valables pour dépasser l'idéologie qui le fonde. Suivons le passage suivant:

Le monde entier est passé au tamis de l'industrie culturelle. La vieille expérience du spectateur cinématographique qui, sortant dans la rue, a l'impression de se trouver face à la continuation du spectacle qu'il vient de laisser, puisque ce dernier veut précisément reproduire, de la manière la plus rigoureuse possible, le monde perceptif de la vie quotidienne, est élevée au critère de la production. Plus la duplication des objets empiriques est dense et intégrale de la part de ses techniques, plus il est aujourd'hui facile de faire croire que le monde extérieur n'est que le prolongement de celui que l'on connaît au cinéma. À partir de l'introduction soudaine du sonore, le processus de reproduction mécanique est entièrement passé au service de ce dessein. La vie – au moins fondamentalement – ne doit plus pouvoir être distinguée du film sonore (Adorno, Horkheimer, 1974, pp. 132-133).

Ce qui signifie, en même temps, que le film sonore ne doit plus pouvoir être distingué de la vie. De telles allées et venues entre technique et culture – «trajet anthropologique» selon l'expression chère à Gilbert Durand (1992) – renvoient à l'instauration, au-delà des intentions des auteurs et des producteurs, d'une relation frénétique et dense d'échanges symboliques entre deux domaines placés l'un comme le miroir de l'autre. Ce n'est que de nos jours que nous commençons à constater les résultats qu'une synergie aussi profonde, enracinée dans la surface sensible de la vie quotidienne, entame d'abord sur le plan de l'ordre culturel, puis sur le plan de l'ordre politique. S'il est vrai que l'industrie et le politique agissent sur les formes de la vie quotidienne pour les étudier d'abord, pour les séduire ensuite, et les représenter enfin, il est en même temps indéniable que cette dernière est devenue l'objet – mais il vaudrait mieux commencer à parler de sujet – sur lequel pointent inévitablement les *sunlights*: elle est un acteur jeté sur la scène (Postman, 2011).

Les lumières qui permettent aux institutions politiques et culturelles de s'allumer sont des lumières réfléchies, dont l'énergie provient des profondeurs du vécu collectif. Sans cet élément, le système se fragilise, il suffoque. C'est pourquoi le marketing, les sondages d'opinion, les campagnes publiques sont menés afin de contrôler le corps social, mais en même temps, ils l'invitent à participer, à projeter de la vigueur et de la vitalité sur les systèmes politiques et productifs.

1. «L'équivalent général abstrait de toutes les marchandises»

Le public doit taper des mains, applaudir les produits de l'ordre social et s'y reconnaître. Sans la mobilisation de ces impulsions vitales, la méga machine s'arrête, elle devient anémique. L'industrie culturelle se dessine ainsi sur le corps social de manière à le rattacher spontanément à l'ordre en vigueur et, en même temps, à lui ressembler le plus possible. Tout écart est dangereux, toute imagination qui sort de la rationalité du progrès est ramenée au système et apaisée dans l'ombre satisfaisante d'un bonheur abstrait. Tout renvoie à l'harmonie des formes institutionnelles, rien ne leur échappe et chaque émotion en jeu dans les trames du quotidien est traduite en marchandise pour devenir quelque chose de manipulable, insérée dans le mécanisme productif.

La violence de la société industrielle opère sur les hommes une fois pour toutes. Les produits de l'industrie culturelle peuvent être consommés avec ardeur, même dans un état de distraction. Mais chacun d'eux est un modèle du gigantesque mécanisme économique qui tient dès le début tout le monde sous pression, dans le travail et dans le repos qui lui ressemble. De chaque film sonore, de chaque émission de radio on peut déduire ce qu'on ne peut attribuer à l'effet d'aucun d'entre eux pris individuellement, mais seulement de tous ensemble dans la société (Adorno, Horkheimer, 1974, pp. 133-134).

Quelles sont les raisons qui permettent à ce «système» intégré d'accueillir les masses jusqu'à les rendre – ou donner l'impression de les rendre – heureuses? Pourquoi réussit-il à mettre en œuvre et à réaliser ce que le simple ordre politique n'a pu faire? N'est-ce pas simplement la force de la rationalité de la domination qui impose un état d'âme et une adhésion à la fois forcée et spontanée à l'ordre politique? La question est plus délicate que la manière dont elle est posée par la théorie critique et par ses successeurs plus ou moins orthodoxes. Le nœud crucial à analyser est la relation qui s'instaure entre industrie culturelle, imaginaire collectif et vie quotidienne. Si cette dernière accepte volontiers les images et les produits véhiculés par les appareils de la culture techniquement reproduite, c'est parce qu'ils se prêtent

bien à se conjuguer de manière profitable avec l'imagination sociale, avec ses passions profondes et sa sensibilité. S'il est vrai, comme l'ont suggéré Adorno, Horkheimer (1974) et une longue série de chercheurs partant de leurs analyses (Debord, 1992, Berardi, 2009), que le temps libre devient, à l'époque de l'industrie culturelle, une sorte de poursuite allégée du travail ou, en tout cas, le cadre spatio-temporel dans lequel laisser aux masses un exutoire à la fois libre et contrôlé, en les poussant à consommer les produits distribués par le système commercial, il est en même temps pertinent d'affirmer que les deux domaines sont très différents l'un de l'autre.

Dans l'espace du divertissement, du loisir et de la distraction, les masses, bien qu'au contact et même en adoration devant le fétiche de la marchandise, restent proches de leur propre corps, car l'industrie culturelle non seulement ne le nie pas, mais le nourrit constamment de «gourmandises» pour le chérir.

L'excitation sensorielle, la dimension festive et l'aspect ludique tendent à devenir les matrices fondamentales de l'être-ensemble dans les espaces et dans les temps séparés par le cadre du travail. La dimension du spectacle, véhicule privilégié de la marchandise à l'époque de l'industrie culturelle (Debord, 1988, 1992), se pose comme le dispositif qui constitue progressivement le ressort de l'adhésion au système et de la propulsion de l'énergie sociale. Un social que l'ordre productif basé sur la simple chaîne des marchandises et sur l'attraction de l'argent n'avait pas réussi à attirer de manière à garantir une adhésion complète au système. Voilà pourquoi «le spectacle est l'autre face de l'argent: l'équivalent général abstrait de toutes les marchandises» (Debord, 1988, p. 73).

L'«idéologie du public» (Abruzzese, 2001) est ainsi la stratégie par laquelle on tente d'achever, sans mise à l'écart ni déchirure, l'annexion des masses à l'ordre institué, tandis que les deux sphères n'avaient jusqu'alors jamais réussi à se superposer de manière à étendre la fausse conscience du second à l'esprit des premières. L'articulation bien déployée de l'infrastructure et de la superstructure, l'usine et l'idéologie, l'idéologie de l'usine, n'avait pas réussi à atteindre le degré de socialisation nécessaire non seulement pour éviter le mécontent, mais surtout pour stimuler l'adhésion fondamentalement inconditionnée, la «foi» dont le politique a besoin pour accomplir ses projets. Toutefois, le spectacle ne devient pas le simple *spot* de la société moderne, mais son cœur, le moteur qui lui permet de s'articuler et de croître complètement, dans la production, dans la politique, dans la vie sociale.

Le spectacle se présente en même temps comme la société elle-même, comme une partie de la société, et comme instrument d'unification. En tant que partie de la société, il est expressément le secteur qui concentre tout regard et toute conscience.

Par le fait même que ce secteur est séparé, il est le lieu de la duperie du regard et le centre de sa fausse conscience; et l'unification qu'il accomplit n'est autre qu'un langage officiel de la séparation généralisée (Debord, 1988, p. 53).

Le système est alors alimenté par une nouvelle lymphe vitale: sa dimension spectaculaire est le moteur apte à compléter l'idéologie dont il se nourrit, à partir du moment où son récit – «storytelling», dirait-on aujourd'hui (Salmon, 2007) – ne suffit pas à persuader l'opinion publique, de plus en plus transfigurée en émotion publique. La relativisation du contenu idéologique de l'ordre social par les images, les illusions et les rêves disséminés par l'industrie culturelle est, dans un premier temps, bien utile pour servir la cause d'une classe dominante qui, toutefois, ne se rend pas compte d'un double problème: en premier lieu, le fait qu'elle témoigne d'un principe de saturation de sa propre fonction; ensuite, l'inévitable prise d'acte que la société commençait à se refonder sur des éléments longtemps négligés, voire directement stigmatisés par les politiques culturelles: le corps, l'imaginaire, le ludique. Le spectacle revêt ainsi une connotation ambiguë: il réalise une idéologie dont il manifeste la saturation. C'est son «ultime degré».

2. La transfiguration spectaculaire

La conciliation de la diatribe entre classes à laquelle le spectacle donne un répit temporaire est précisément basée sur sa double figure, capable d'assurer aux deux adversaires les faveurs dont ils ont besoin. La bourgeoisie voit ainsi garantie la circulation des marchandises et gaspillée l'énergie festive potentiellement subversive (Duvignaud, 1984) des masses dans le cadre de consommations rattachables à l'ordre; les masses peuvent se baigner dans des mondes dans lesquels l'imaginaire nocturne, les passions les plus triviales et les pulsions oniriques et érotiques qui les habitent trouvent des éléments d'excitation et de fomentation. Suivons un passage fondamental proposé par Abruzzese pour suivre la perspective guidant l'organisation du système spectaculaire par les classes dominantes:

la phase historique dans laquelle le public acquiert son rythme de développement moderne, et tend à accomplir le cycle qui le mènera à s'identifier à la totalité de la société civile, est représentée par le conflit initial entre public bourgeois et masse prolétaire. Et l'institution civile du spectacle nous semble à bon droit pouvoir représenter l'équivalent, matériel et directement productif, de l'idéologie. C'est-à-dire de cette idéologie que nous pourrions définir du public, dans la mesure où elle a tendu à englober dans les valeurs bourgeoises l'existence du prolétariat. (...) Le spectacle a,

en effet, représenté, la socialisation maximale de la culture, la circulation infinie de l'image, le dernier degré de l'idéologie (2001, p. 8).

Le dernier degré de l'idéologie coïncide avec sa transfiguration spectaculaire, glissement fatal pour l'équilibre à long terme du système. L'accent mis sur la nature spectaculaire des formes productives, politiques et sociales fait qu'elles corrompent leur propre valeur et leur propre nature originelles, en les mélangeant et en les laissant être agressées par des pulsions primaires, émotionnelles et oniriques qui dépassent l'ordre qui les a provoquées. C'est pourquoi la société du spectacle a une signification différente si on entend ce qui concerne son élaboration fonctionnelle par le haut ou si, au contraire, elle est interprétée à partir des poussées qui l'investissent par le bas. La superposition des intérêts contraires n'entraîne jamais l'extinction du conflit, puisque c'est précisément le terrain du spectacle qui devient et sera le lieu où des formes de vie différentes se heurteront à différentes sensibilités de l'habiter. C'est sur ce plan que la vibration d'une masse, toujours mystérieuse, aussi grande que non identifiable, non objectivable, revêt une puissance illimitée et lourde de conséquences pour la rationalité du système. La nature du spectacle, en effet, bien que comprenant tout et étant totalitaire, est en soi polysémique, contextuellement située et difficilement orientable. La logique de la domination, bien qu'affinée et sublimée dans le dispositif spectaculaire, se soumettra jusqu'à se confondre avec ses éléments et à s'en laisser corrompre; jusqu'à, comme c'est le cas par rapport à la culture numérique, permettre aux masses l'invasion et le détournement de la scène.

Le spectacle est le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux. C'est l'autoportrait du pouvoir à l'époque de la gestion totalitaire des conditions d'existence (Debord, 1988, p. 59).

Si nous analysons avec attention la nature systémique des spectacles qui ont envahi la vie collective à partir des années 1930, nous ne pourrions pas ne pas prendre acte de la nature idéologique d'un énoncé de ce genre. Nous devrions au contraire considérer le fait que le croisement entre les formes communicatives et sociales tend à toujours poser de nouvelles questions aux systèmes technocratiques, à susciter ensemble un éloignement progressif de leurs territoires. Les vies se projettent sur les écrans de la culture de masse, en manipulant les codes, en adaptant les objets, en hybridant les formes; plus cette friction libère de l'énergie et induit de l'ivresse, plus les institutions devront d'une part suivre les goûts des masses, et d'autre part tenter d'en orienter les directions.

L'homologation à laquelle tend le système, le nivellement des goûts et la réduction générale de la complexité du social sont des projets, en effet, jamais réalisés, puisque l'évolution même de l'industrie culturelle, parallèlement à celle des modes et du système des objets, devra continuellement prendre acte de l'irréductibilité du corps social au pouvoir institué. Ainsi, plutôt que réaliser l'homme unidimensionnel (Marcuse, 1968), les masses s'effritent en des sous-cultures (Hebdige, 2008), amoncellements tribaux (Maffesoli, 1988), puis réseaux (Castells, 1996), en donnant vie à des tendances et des styles de vie toujours en voie de collision avec les cages identitaires fournies par les communautés imaginées par les États nationaux ou par les classes sociales elles-mêmes. Le travail, pivot sur lequel se fonde le mythe du progrès, est enfin relativisé et privé de sa sacralité originelle. La réalisation accomplie de la société du spectacle porte ainsi en elle une chaîne d'effets pervers qui rongent les bases du système mis sur pied à partir des révolutions bourgeoises et de la philosophie des Lumières. À partir du travail et de la «volatilisation de la forme sociale appelée production».

La révolution structurelle de la valeur anéantit les bases de la 'Révolution'. La perte des référentiels touche mortellement avant tout les référentiels révolutionnaires, qui ne trouvent plus en aucune substance sociale de production, en aucune vérité de la force de travail la certitude d'un renversement. Parce que le travail n'est plus une *force*, il est devenu *signe* parmi les signes. Il se produit et se consomme comme tout le reste. Il s'échange avec le non-travail, le temps libre, selon une équivalence totale, il est commuable en tous les autres secteurs de la vie quotidienne. Ni plus ni moins 'aliéné', il n'est plus le lieu d'une 'pratique' historique particulière qui génère des rapports sociaux. (...) Le travail a pu désigner un temps la réalité d'une production sociale, d'un objectif social cumulatif de richesse. (...) Au jour d'aujourd'hui, non: le travail n'est plus productif, il est devenu reproductif de l'*assignation au travail*, comme habit général d'une société qui ne sait même plus si elle a envie de produire ou non. Non plus des mythes de production, non plus des contenus de production (...). Le pathos du développement est mort lui-même, comme le pathos de la production dont elle était l'érection affolée, paranoïaque – aujourd'hui détumescence dans les chiffres – personne n'y croit plus (Baudrillard, 2002, p. 22-23).

Bibliographie

- Abruzzese A. (1973). *Forme estetiche e società di massa*. Venice: Marsilio, 2001.
Adorno T. W., Horkheimer M. (1947). *La dialectique de la raison*. Paris: Gallimard, 1974.
Berardi F. (2009). *The soul at work*. Los Angeles: Semiotext(e).
Baudrillard J. (1970). *La société de consommation*. Paris: Denoël.
Id. (2002). *L'esprit du terrorisme*. Paris: Galilée.

- Canevacci M. (1999). *Culture eXtreme*. Rome: Meltemi.
- Castells M. (1996). *L'Ère de l'information*, Vol. 1, *La Société en réseaux*. Paris: Fayard.
- De Certeau M. (1980). *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1999.
- Debord G. (1967). *La Société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.
- Id. (1988). *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris: Éditions Gérard Lebovici.
- Durand G. (1972). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1992.
- Duvignaud J. (1973). *Fêtes et Civilisations*. Paris: Scarabée & Compagnie, 1984.
- Hebdige D. (1979). *Sous-culture. Le sens du style*. Paris: Éditions La Découverte, 2008.
- Maffesoli M. (1988). *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris: Méridiens-Klincksieck.
- Marcuse H. (1964). *L'homme unidimensionnel*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.
- Marx K. (1857). *Introduction générale à la critique de l'économie politique*. Paris: Éditions Sociales, 1980.
- Morin E. (1962). *L'esprit du temps*. Paris: Éditions Grasset.
- Postman N. (1985). *Se distraire à en mourir*. Paris: Fayard, 2011.
- Salmon C. (2007). *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris: Éditions La Découverte.