

# **Le conflit, la signification, la norme :**

## **penser les approches critiques**

### **pour l'étude de la mondialisation de la production artistique**

**Guillaume Sirois**

Lorsque vient le temps d'établir une définition de ce que constitue la critique dans le travail universitaire, deux définitions semblent d'abord venir à l'esprit. Ce sont les deux premières définitions qui nous sont proposées par les organisateurs du présent colloque. Il s'agit dans un premier temps d'un travail épistémologique qui se propose de s'interroger sur les systèmes du savoir pour en dégager les possibilités et les limites. Ce travail pousse naturellement vers une perspective critique puisqu'elle permet de prendre une certaine distance par rapport au travail intellectuel. Il s'agit ni plus ni moins que d'utiliser un système de pensée pour réfléchir sur un autre.

La seconde conception qui semble également largement acceptée est celle qui trouve ses racines philosophiques dans le marxisme et qui s'est développée notamment à la suite des travaux de l'École de Francfort. Cette seconde compréhension du terme engendre donc un travail qui cherche à décrire, comprendre et analyser les mécanismes d'oppression et de domination de la société moderne. Cette tradition de recherche critique aura donc permis l'élaboration de théories sociales qui ont considéré d'abord les rapports entre les classes, puis les rapports de la majorité avec les différentes minorités (sexuelles, ethniques ou autres). Bien que plusieurs courants intellectuels issus de cette mouvance aient pris leurs distances par rapport à l'orthodoxie

marxiste, ces travaux critiques continuent de révéler les inégalités sociales dans l'espoir d'un changement de la situation et d'une émancipation des victimes de cette discrimination.

Le dénominateur commun de ces deux définitions est sans aucun doute la fonction de jugement qui est intrinsèque à la critique universitaire. Si l'épistémologie comporte une dimension critique, c'est bien pour discriminer entre différentes affirmations, pour discuter des paramètres à l'intérieur desquels une affirmation est recevable et pour poser un jugement sur la manière dont on parvient à la connaissance. De manière similaire, la critique sociale se donne aussi pour mandat de poser un jugement, que l'on pourrait qualifier cette fois d'éthique, qui permet d'évaluer dans quelle mesure les structures sociales permettent aux êtres humains d'atteindre des idéaux préétablis. C'est sur la base de tels jugements que l'on pourra formuler des prescriptions quant à la conduite à adopter pour corriger la situation. Or, à ces jugements épistémologiques et éthiques, il convient d'ajouter une autre forme de jugement lorsque l'on parle des œuvres d'art : le jugement esthétique, qui s'incarne dans la critique artistique.

### **Une troisième forme de critique : la critique artistique**

Cette troisième forme de critique regroupe un ensemble d'activités intellectuelles qui visent à décrire, comprendre et analyser les œuvres d'art afin d'émettre un certain nombre de commentaires sur leurs significations. À chacune des disciplines artistiques correspond en effet une discipline universitaire qui s'intéresse à ces œuvres d'un point de vue théorique et critique. Ainsi, les historiens de l'art discutent des arts visuels, pendant que les littéraires commentent les œuvres écrites et que les spécialistes en études cinématographiques débattent à propos des œuvres filmiques. Ainsi, pour chacun des médiums artistiques, des commentateurs universitaires posent des jugements esthétiques qui portent en général autant sur la forme donnée à l'œuvre que sur son

contenu. Cette activité intellectuelle permet à la fois de comprendre les structures qui forgent l'œuvre et de départager les œuvres entre elles et ainsi établir des classements. C'est là la base du savoir d'un ensemble de disciplines universitaires que l'on regroupe habituellement sous le vocable de « lettres » ou plus anciennement d' « humanités ».

Cette forme de critique semble demeurer la grande absente des travaux critiques en communication. Pourtant, cette discipline universitaire s'intéresse depuis plusieurs décennies déjà à la production artistique, ou à tout le moins à une certaine portion de la production artistique. En effet, Nestor Garcia Canclini (2010) note dans les premières pages de son livre *Cultures hybrides* que le monde universitaire a adopté une « conception en feuilleté » quant à l'étude des arts, dans laquelle les différentes disciplines se sont partagé, de manière passablement hermétique, l'objet artistique. Les arts savants ou la culture « cultivée » sont généralement étudiés par l'histoire de l'art ou la littérature, alors que les arts populaires retiennent plutôt l'attention de l'anthropologie et des spécialistes du folklore. Les études en communication, quant à elles, sont sans doute la plus récente addition à ce modèle. Elles se sont saisies d'un nouvel objet artistique qui apparaissait en même temps qu'elles, c'est-à-dire la production artistique de masse. Or, ce découpage disciplinaire, avec lequel Garcia Canclini nous invite d'ailleurs à rompre, n'entraîne pas seulement une distribution de l'objet artistique dans différentes facultés universitaires, mais aussi des perspectives théoriques fort différentes d'une discipline à l'autre.

Aussi, nous désirons ici montrer comment les travaux critiques en communication s'élaborent la plupart du temps en silo par rapport aux travaux élaborés par les disciplines universitaires associées aux lettres, qui s'annoncent pourtant comme étant tout aussi « critiques ». Comme les croisements entre ces disciplines ne se font que trop rares, l'articulation entre ces deux types de travaux critiques demeure pratiquement inexistante. Autrement dit, nous souhaitons ici proposer quelques réflexions qui sont de l'ordre de la critique épistémologique à propos de la critique

sociale et des rapports qu'elle entretient avec la critique artistique, lorsque vient le moment d'aborder la question de la mondialisation de la production artistique.

Avant de nous livrer à ces réflexions, il semble nécessaire de procéder à quelques remarques préliminaires sur ce que nous entendons par l'expression « mondialisation de la production artistique ». Nous définirons simplement la mondialisation comme étant l'accélération des échanges politiques, économiques et culturels entre différentes régions du monde. Cette accélération, qui marque la fin du 20<sup>e</sup> et le début du 21<sup>e</sup> siècle, est généralement attribuée à une plus grande connectivité entre les régions du monde suite aux avancées technologiques dans le domaine de la communication et à un accroissement des flux internationaux d'individus (Bennett, *et al.*, 2005, p. 146-150). Cette mondialisation a donc eu des conséquences majeures sur de très nombreuses activités humaines, incluant la production artistique. Nous choisissons donc de parler ici de production artistique, et non pas de production culturelle comme c'est le plus souvent le cas dans les études en communication, afin de circonscrire davantage l'objet d'étude. En effet, les définitions du terme « culture » ont tendance à être très englobantes et incluent dans certains cas presque tous les aspects de la vie humaine, des croyances aux comportements en passant par les lois ou l'organisation de la société (Bennett *et al.*, 2005, p. 63-69). C'est pourquoi nous choisissons plutôt de parler ici de la « production artistique » que nous définissons toutefois de manière très large comme étant toute production humaine qui a pour particularité première de porter une signification symbolique. Cela inclut donc l'ensemble des disciplines artistiques mais aussi, et surtout, l'ensemble de la production dans chacune de ces disciplines sans distinction quant à leur statut « savant », « populaire » ou « de masse ».

En raison de la mondialisation, les cultures nationales, que l'on a considérées être, jusqu'à une certaine époque, relativement homogènes, se sont donc trouvées entre elles en contact plus fréquent, voire permanent, ce qui a bien sûr eu des conséquences majeures sur leur

développement. Les productions artistiques, comme tout autre objet culturel, sont donc devenues de plus en plus métissées, hybrides, au confluent d'influences diverses.

### **Foucault et les savoirs sur l'homme**

Afin d'étudier les phénomènes liés à la mondialisation dans le secteur des arts, différentes approches ont été développées par le monde universitaire, les études critiques en communication étant bien souvent à l'avant-poste de ce nouveau sujet d'étude. Le travail archéologique de Michel Foucault (1990) offre de riches pistes de réflexion pour l'analyse que nous proposons de mener ici sur ces différentes approches. En effet, après avoir étudié les différentes épistémès qui ont marqué la culture occidentale au cours des derniers siècles, le philosophe conclut que le domaine de la connaissance sur l'humain est couvert « sans résidu » par trois couples : la signification et le système; la fonction et la norme; le conflit et la règle.

En première analyse, nous pourrions dire que ces trois couples décrivent trois perspectives différentes qui ont été adoptées par les universitaires lorsque vient le temps d'analyser les œuvres d'art. En effet, l'une des plus anciennes attitudes consiste certainement à s'intéresser aux œuvres d'art pour leur fonction première, qui est de signifier. Ainsi, les travaux universitaires associés aux « lettres », ceux menés par les historiens de l'art et les littéraires par exemple, se sont attardés à l'étude de la signification des œuvres, la plupart du temps à celle des œuvres dites « cultivées » ou « savantes ». À partir de leurs études, ils ont créé des systèmes de classement et d'interprétation du langage visuel, littéraire ou filmique. Ainsi, le travail de ces intellectuels aura été, pour une très longue période à tout le moins, de déterminer la position qu'occupe une œuvre d'art particulière par rapport à ces systèmes et ainsi d'en dégager l'originalité au regard d'un corpus donné.

Par ailleurs, d'autres universitaires se sont intéressés pour leur part aux objets symboliques pour leur fonction à l'intérieur de rites, de cérémonies et de fêtes. Une grande partie du travail des pionniers de l'anthropologie a été consacré à cette tâche. Ainsi, leurs études ont pu mener à la caractérisation de certains objets d'art populaire comme étant représentatifs d'une tradition ou d'une autre.

Ces deux perspectives très contrastées (celle de l'histoire de l'art et celle de l'anthropologie) ont d'ailleurs donné naissance à deux types d'institutions culturelles fort différentes dans leurs rapports aux objets qu'elles collectionnent. Ainsi, les musées d'ethnographie cherchent traditionnellement la pièce emblématique d'une culture donnée, pendant que le musée d'art cherche plutôt la pièce originale qui s'écarte des canons attendus (Clifford, 1988).

Le troisième couple de Foucault, le conflit et la règle, était tout désigné pour étudier des œuvres artistiques qui, dès leur apparition, ont été décrites comme étant subordonnées au marché. Ainsi, les études en communication, et particulièrement les travaux en économie politique, ont abordé ces œuvres en développant un appareil conceptuel permettant d'étudier dans quelle mesure la production de celles-ci est contrôlée par des impératifs économiques et les structures de domination qui en résultent. C'est à partir de ces études qu'il devenait notamment possible de faire des recommandations sur les politiques à adopter et sur les règles à mettre en place, au niveau national, pour soustraire l'art à certains diktats du marché, ou encore, au niveau international, pour favoriser l'émergence d'un nouvel ordre mondial plus juste et plus respectueux de la diversité culturelle.

Évidemment, comme le reconnaît Foucault lui-même, ces catégories ne sont pas hermétiques et les croisements ont été nombreux. Par exemple, les cultural studies ont cherché à faire tomber les barrières existantes entre les arts de l'élite et les arts populaires, notamment en important l'appareil théorique développé par les lettres pour analyser « sérieusement » le contenu de l'art

populaire ou de l'art de masse. *A contrario*, certaines études que l'on rattacherait plutôt à la sociologie de l'art ont interrogé les conditions économiques ou sociales dans lesquelles les œuvres traditionnellement associées à l'élite sont produites et consommées (Bourdieu, 1979). On pourrait encore ajouter à cela que la critique philosophique articulée par l'École de Francfort à propos de la culture de masse repose d'abord et avant tout sur la fonction de l'art dans la société et s'établit au regard d'une norme qui considère l'art comme devant être soustraite aux impératifs du marché (Marcuse, 1978).

Comme le rappellent Michèle et Armand Mattelart (2004), l'économie politique des communications a représenté une proposition radicalement différente à ses débuts. Il s'agissait essentiellement de rompre avec l'héritage des lettres, et particulièrement avec la sémiologie, qui se contente trop souvent d'une lecture du texte (écrit, visuel, sonore, etc.) sans prendre en compte les déterminants économiques, sociaux ou politiques qui contribuent à donner à l'œuvre sa forme. Il s'agissait donc de ne plus se limiter à une perspective uniquement esthétique (Miège, 2005, p. 43) lorsqu'il s'agit d'étudier la culture de masse conçue comme un produit commercial sur lequel les impératifs du marché ont une incidence considérable. Ainsi, l'économie politique de la communication a pris une importance considérable dans l'analyse des rapports qu'entretiennent les différentes régions du monde quant à leur production artistique. Cette tradition de recherche aura bien sûr donné naissance à la célèbre notion d'impérialisme culturel développée par Herbert Schiller (1976).

Si cette notion est aujourd'hui tempérée, voire contestée, de nombreuses études en économie politique continuent de se développer autour du couple conflit/règle. Les études qui se concentrent sur la détention des capitaux nécessaires au financement de projets artistiques d'envergure (Bouquillion, 2008), ou encore celles qui suggèrent que nous sommes face à une nouvelle division internationale du travail culturel (Miller, 2007, p. 50-53), ont permis de révéler

certains centres géographiques comme étant des pôles d'attraction qui concentrent le pouvoir de décision quant aux œuvres artistiques produites dans le monde. Toutefois, comme le souligne Jim McGuigan (2004), ces études en économie politique ont très peu, sinon rien à dire sur le contenu des œuvres. Cette affirmation semble concorder avec celle de John Tomlinson (1991) lorsqu'il soutient que l'effet de la concentration du pouvoir culturel sur les œuvres elles-mêmes et sur leur contenu demeure, la plupart du temps, non questionné par les études qui adoptent uniquement une perspective d'économie politique.

En parallèle de ces études en économie politique, les lettres continuent pour leur part à poursuivre leur travail sur la signification des œuvres. On y mène des études sur les influences de certaines formes artistiques développées dans une région du monde sur d'autres formes développées dans d'autres régions du monde. Le champ est désormais élargi pour inclure ce qui est parfois qualifié de « genre impur » (la bande dessinée, le graffiti, etc.)(García Canclini, 2010), mais la question de base n'a pas changé. Tout se passe donc comme si la mondialisation n'avait rien changé du tout à la manière dont ces disciplines conçoivent leur objet étude et leur méthodologie.

Ces critiques adressées aux deux perspectives sont bien sûr à la base d'un long combat que se mènent les tenants de l'économie politique et ceux des cultural studies. Jarrod Waetjen et Timothy A. Gibson (2007) soutiennent que le contentieux a souvent pris la forme de stéréotypes qu'ils résument ainsi :

Cultural studies scholars are often accused of losing themselves in jargon-filled analyses of text and discourse, thereby cutting their work off from the material forces that structure both media production and the contexts of reception. Political economists, for their part, are said to focus with single-minded ferocity on the consequences of for-profit ownership and commodification, thus neglecting studies of text and audience that might reveal spaces of contradiction within the circulation of cultural goods (Waetjen et Gibson, 2007, p. 3-4).



Une lecture de quelques-uns des textes marquants de ce débat montre rapidement que celui-ci a dépassé ces deux visions-clichés. Le débat entre les deux écoles de pensée a donné lieu à différents affrontements entre les deux camps sur les questions fondamentales que sont l'intérêt d'une théorie qui embrasse la totalité de l'espace social, la place que doit prendre l'économie dans cette théorie, le caractère déterminant de la base par rapport à la superstructure, l'importance de facteurs de domination autres que la classe (notamment le genre et l'ethnicité) et le rôle de l'intellectuel dans la mise au jour des structures de domination. Toutes ces questions demandent à chaque chercheur de se positionner, mais elles ont aussi contribué à embrouiller le débat.

En ramenant ce débat au modèle de Foucault, on peut dégager deux perspectives claires que sont le travail sur le conflit versus le travail sur la signification. Même si chacun doit répondre à l'ensemble des questions posées par le débat entre l'économie politique et les cultural studies, l'enjeu n'est pas tant de choisir son camp que d'utiliser les appareils conceptuels développés par l'un et l'autre pour étudier des problèmes complexes. C'est ce qu'exprime Lawrence Grossberg lorsqu'il affirme : « the point is not so much to choose between them, although one inevitably must do so, but define new forms of alliance and cooperation amongst them » (cité par Mosco, 2009, p. 211).

Si on cesse de penser les deux disciplines comme mutuellement exclusives (Miller, 2001), la question devient donc de savoir comment il est possible, dans le cas de la mondialisation des productions artistiques, de penser le conflit en même temps que la signification. Bien sûr, il ne s'agit pas seulement de mettre les deux types d'étude côte à côte, mais bien de les faire marcher ensemble. Il faut saisir les effets des relations de pouvoir sur le développement du contenu des œuvres ou, à l'inverse, penser la signification de l'œuvre comme une réponse aux relations de pouvoir en place. Si l'on revient à notre cadre de départ, il s'agirait donc d'articuler la critique sociale avec la critique artistique. Pour Waetjen et Gibson (2007, p. 5), le projet pourrait se

résumer ainsi : « taking textual meanings seriously, while at the same time situating such textual openings and closures within a diachronic, material analysis of contemporary media production and distribution ».

Les tentatives en ce sens ne sont pas nombreuses. À un niveau micro, il s'agit de procéder à une lecture interne d'un texte particulier et de relier cette analyse au réseau des relations de pouvoir dans lequel le texte en question s'inscrit. L'un des essais les plus célèbres en cette matière est certainement *How to read Donald Duck* (Dorfman et Mattelart, 1991), fruit de l'effort concerté d'un littéraire, Ariel Dorfman, et d'un spécialiste des communications, Armand Mattelart. Plus récemment, l'étude de Waetjen et Gibson (2007) sur le phénomène Harry Potter semble être du même ordre.

Pourtant, si l'on souhaite mener des études qui se détachent de textes particuliers pour adopter une perspective plus macroscopique, comment peut-on en arriver à marier les deux formes de critique ? Les tentatives sont encore plus limitées ici. Toby Miller (2001) suggère qu'il faut en arriver à un « political-economic-textual-anthropological account », alors que Janice Peck (2006) voit dans le travail de Jean-Paul Sartre, de Raymond Williams et de Maurice Godelier des possibilités pour le développement de ce qu'elle appelle « historical materialist theory of signification ». Si peu d'universitaires poursuivent de telles réflexions, c'est sans doute parce que le projet est vaste, voire vertigineux, il s'agit ni plus ni moins que de combiner ou de faire marcher ensemble les traditions recherches héritées des sciences sociales et des lettres (Mosco, 2009, p. 19-20).

## **La nation comme norme**

Si les études qui articulent une critique sociale et les études qui développent plutôt un critique artistique se sont régulièrement inscrites en antagonisme les unes par rapport aux autres, il semble toutefois qu'elles aient recours à un procédé similaire lorsque vient le temps de s'interroger sur le troisième pôle du modèle de Foucault, soit l'établissement de normes. En effet, dans ces deux traditions de recherche la question de l'appartenance nationale est demeurée une grille d'analyse fondamentale pour les deux perspectives. Par exemple, lorsque l'on analyse les flux de capitaux ou de travailleurs dans le domaine artistique, on cherche souvent à leur attribuer une nationalité de manière à montrer les inégalités qui marquent ces mouvements entre les différentes parties du monde. De manière similaire, les études qui cherchent à déterminer l'influence des formes artistiques produites dans une région du monde sur celles produites ailleurs le font souvent à partir d'une grille d'analyse nationale.

Ces cadres d'analyse sont d'ailleurs à la base des critères qui sont mis en place par les différentes politiques culturelles nationales pour déterminer la nationalité d'une œuvre. En effet, comme les produits artistiques sont de plus en plus développés par des équipes dont les membres sont de nationalités diverses, sont financés par des capitaux issus de différentes régions du monde, sont réalisés sur différents territoires et, enfin sollicitent des référents culturels divers, il a été nécessaire de mettre en place des règles claires pour la reconnaissance des produits culturels nationaux. À la suite d'une analyse comparative des mesures adoptées par différents pays, Peter S. Grant et Chris Wood (2004) concluent que ces systèmes imposent habituellement un savant mélange de ce qu'ils appellent des « critères industriels » (par exemple la provenance du financement et des travailleurs, le lieu de réalisation de l'œuvre, etc.) et des « critères culturels »

(c'est-à-dire des exigences quant au contenu et, dans de nombreux cas, quant à la langue dans laquelle l'œuvre est réalisée).

Plusieurs des auteurs qui réfléchissent aux meilleures méthodes à mettre en place pour étudier les phénomènes globaux insistent sur le fait qu'on ne peut se contenter d'utiliser les méthodes développées pour étudier les phénomènes nationaux. Il ne s'agit pas seulement de mettre en parallèle des réalités nationales différentes, mais plutôt de constater que les phénomènes globaux se produisent précisément dans une nouvelle sphère qui dépasse les cadres nationaux. C'est pourquoi, par exemple, Ulrich Beck (2006) nous invite à passer de ce qu'il appelle un nationalisme méthodologique à un cosmopolitanisme méthodologique.

Dans le domaine de la production artistique mondialisée, il devient de plus en plus difficile d'attribuer à une œuvre une nationalité « industrielle », pour reprendre le terme de Grant et Wood. La mobilité des travailleurs et des capitaux ou la pluralité des lieux de création d'une seule et même œuvre font de l'exercice un véritable tour de force qui conduit souvent à des incongruités. Or, il est certainement encore plus difficile de lui attribuer une nationalité « culturelle ». En effet, l'établissement d'un répertoire de formes artistiques dites nationales, à l'aide duquel on pourrait établir cette nationalité, repose nécessairement sur une conception de la culture nationale comme une entité homogène, figée dans le temps, qui ne représente qu'une partie de la population au détriment d'autres groupes. C'est pourquoi cette notion a été régulièrement contestée au cours des dernières décennies par un ensemble de groupes sociaux qui se considèrent exclus d'un tel assemblage (Yudice, 2003, p. 29).

Notre analyse, à partir du modèle de Foucault, des différentes formes d'approches critiques qui ont marqué la recherche sur les phénomènes de mondialisation de la production artistique nous permet de tirer deux conclusions. D'abord, que si l'on souhaite avoir une compréhension approfondie de l'effet de la mondialisation sur la production artistique, il faut élaborer une

méthodologie de recherche qui permette d'articuler le travail sur le conflit avec le travail sur la signification. D'autre part, que l'effet de cette mondialisation de la production artistique ne saurait se mesurer sans un travail sur la norme qui remettrait en cause la grille d'analyse nationale de la production artistique. Une approche critique globale des phénomènes de mondialisation de la production artistique ne saurait faire l'économie d'un tel recadrage. Les sciences de la communication apparaissent par ailleurs comme l'un des lieux privilégiés pour procéder à un tel exercice puisque, historiquement, leur caractère interdisciplinaire a permis de relier les problématiques provenant de courants théoriques distincts (Miège, 2005). Cela leur confère une perspective critique naturelle si l'on convient, avec Gilles Deleuze et Félix Guattari (1991, p. 33) que « critiquer, c'est seulement constater qu'un concept s'évanouit, perd de ses composantes ou en acquiert qui le transforment, quand il est plongé dans un nouveau milieu ».

## **Bibliographie**

Beck, U. (2006). *The cosmopolitan vision*. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity Press.

Bennett, T., Grossberg, L., Morris, M. et Williams, R. (2005). *New keywords: a revised vocabulary of culture and society*. Malden, MA : Blackwell Pub.

Bouquillion, P. (2008). *Les industries de la culture et de la communication : les stratégies du capitalisme*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Bourdieu, P. (1979). *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.

Clifford, J. (1988). *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Deleuze, G. et Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Éditions de Minuit.

Dorfman, A. et Mattelart, A. (1991). *How to read Donald Duck : imperialist ideology in the Disney comic*. New York: International General.

- Foucault, M. (1990). *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- García Canclini, N. (2010). *Cultures hybrides : stratégies pour entrer et sortir de la modernité*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Grant, P. S. et Wood, C. (2004). *Blockbusters and trade wars: popular culture in a globalized world*. Vancouver: Douglas et McIntyre.
- Marcuse, H. (1978). *The aesthetic dimension: toward a critique of Marxist aesthetics*. Boston: Beacon Press.
- Mattelart, A. et Mattelart, M. (2004). *Histoire des théories de la communication*. Paris : Édition la Découverte.
- McGuigan, J. (2004). *Rethinking cultural policy*. Maidenhead: Open University.
- Miège, B. (2005). *La pensée communicationnelle*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Miller, T. (2001). *Global Hollywood*. London: British Film Institute.
- Miller, T. (2007). *Cultural citizenship: cosmopolitanism, consumerism, and television in a neoliberal age*. Philadelphia: Temple University Press.
- Mosco, V. (2009). *The political economy of communication*. London: SAGE.
- Peck, J. (2006). Why we shouldn't be bored with the political economy versus cultural studies debate. *Cultural Critique*, 64, 92-126.
- Schiller, H. I. (1976). *Communication and cultural domination*. White Plains: International Arts and Sciences Press.
- Tomlinson, J. (1991). *Cultural imperialism: a critical introduction*. London: Pinter Publishers.
- Waetjen, J., et Gibson, T. A. (2007). Harry Potter and the commodity fetish: activating corporate readings in the journey from text to commercial intertext. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 4(1), 3-26.
- Yudice, G. (2003). *The expediency of culture: uses of culture in the global era*. Durham: Duke University Press.