

Production et création

Aline Caillet

Aline Caillet est Maître de Conférences en esthétique et philosophie de l'art à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne (Institut ACTE -UMR CNRS 8218, équipe *Æsthetica*). Ses écrits portent sur l'inscription de l'art dans la réalité sociale et politique et visent à redéfinir sa fonction critique dans l'art contemporain. Auteur de *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels* (Presses universitaires de Rennes, 2014) et de *Quelle critique artiste ?* (Paris, L'Harmattan, L'art en bref, 2008), elle a également collaboré à divers ouvrages collectifs en France comme à l'étranger, revues d'art contemporain ou catalogues d'expositions. Active dans le champ éditorial, elle a été également membre du comité de rédaction de la revue *Cités* aux PUF et co-dirige la collection *Ouvertures Philosophiques* à L'Harmattan.

Mots clés :

Auteur, capitalisme, matérialisme dialectique, production, technique.

Sommaire :

- | | |
|--|-----|
| 1. Production & Création : l'auteur comme producteur | p.2 |
| 2. Qu'est-ce que travailler politiquement : L'auteur comme producteur | p.3 |
| 3. « Ne pas approvisionner l'appareil de production, mais le transformer » | p.4 |
| 4. Notes de bas de page | p.8 |
| 5. Bibliographie | p.9 |

I. Production & Création : l'auteur comme producteur

Bien avant que l'âge classique ne fasse surgir le terme de création et ne le place au centre de l'activité artistique, l'aspect matériel de la fabrication, qui nécessairement la contraint et même la conditionne (ce que pointe le terme de production), avait déjà tendance à être minoré, voire relégué à un plan subalterne. Ainsi le terme de *technè*, qui à l'origine chez Homère signifie « fabriquer », « produire », « construire », s'est-il peu à peu, d'une part, émancipé de la fabrication matérielle (pour souligner le fait de causer, faire, amener à l'existence) et, d'autre part, concentré sur le résultat de cette action – sur le « faire efficace » –, en venant ainsi à désigner la faculté à l'origine de cette excellence, le savoir-faire productif relatif à une occupation.

Si créer et produire signifient tous deux « faire exister », le terme de production invite à réfléchir sur l'acte de fabrication comme transformation d'un donné [1] : la matière, bien sûr – que rigoureusement on ne crée pas mais altère –, mais aussi les moyens techniques mobilisés et les rapports économiques et sociaux que ceux-ci sous-tendent. C'est dans cette perspective que ce terme est ressaisi par le marxisme et l'esthétique matérialiste qui en découle, notamment chez les philosophes de l'École de Francfort. Le concept de création reste en effet, pour eux, trop attaché à une philosophie du sujet et ne permet pas d'approcher les questions relatives au déterminisme économique et social qui conditionne et domine l'acte de fabrication et viennent minorer, par là même, celles relatives à la subjectivité créatrice ou à la liberté de création.

Cette inflexion de la fabrication vers la production revient ainsi à reconsidérer, dans la tradition antique, l'art conjointement au concept de technique [2] – ce que le moment romantique de l'exaltation et de la souveraineté du sujet créateur a éclipsé – et, à ressaisir, dans une perspective moderne – la révolution industrielle et le développement du capitalisme –, la technique au sein de l'appareil de production qui le contient.

Si l'un des enjeux, dans la lignée de Marx, est de penser l'unité de l'ensemble des activités humaines dans le monde économique et social, un autre (sur lequel nous souhaiterions nous attarder) est, du point de vue de l'art, d'interroger (et très clairement de contester) l'autonomie dont précisément l'acte créateur romantique a soudainement doté l'œuvre d'art. Au travers du terme de production, il s'agit en effet de conduire une double critique : celle de l'art comme activité déliée des conditions matérielles, productives et par là même sociales (l'art dans cette perspective, pensé comme production, rejoint l'ordinaire des activités de fabrication matérielle) ; celle, d'autre part, plus générale, du régime moderne de l'autonomie de l'art, suspecté d'alimenter une conception bourgeoise et désengagée.

C'est ce dernier aspect que nous voudrions développer dans cet article, à partir du texte de l'allocution donnée par Walter Benjamin à l'Institut pour l'étude du fascisme de Paris, le 27 avril 1934, « L'auteur comme producteur ». S'appropriant de façon tout à fait singulière et originale le terme de production, ce texte entend, au travers du *leitmotiv* de l'auteur comme producteur, pointer l'endroit précis où l'auteur, dans son activité, se lie au commun (le monde économique et social), et définir, par là même, à la fois les conditions de son indépendance et d'une action transformatrice. Au travers du concept de l'auteur comme producteur, il s'agit ainsi, pour Benjamin, de réengager la question d'un art critique et politiquement engagé et de redéfinir la fonction de l'artiste dans la société : d'interroger, en somme, les relations entre esthétique et politique depuis

l'activité de l'auteur ; une manière de poser la question de sa responsabilité dans ce capitalisme industriel en devenir, contemporain à Benjamin.

2. Qu'est-ce que travailler politiquement : L'auteur comme producteur

L'auteur comme producteur rend raison du travail de Brecht (le texte a été publié dans les *Essais Sur Brecht* [3]), tout en poursuivant les réflexions, aux conclusions en partie aporétiques, amorcées en 1926 dans *Sens Unique*.

La question posée n'est autre que celle de la compatibilité entre l'esthétique et la politique ; et de la tentation, dans la suite de la liquidation de l'aura (dont la pensée du déclin est amorcée dès le texte de 1926), de celle, ni plus ni moins, de l'œuvre d'art, à laquelle Benjamin semble préférer dans ce texte l'efficacité littéraire des tracts. Comment, en effet, selon les mots de Rainer Rochlitz commentant *Sens Unique*, « maintenir l'exigence esthétique dans un contexte stratégique : comment définir une œuvre d'art digne de ce nom, dès lors que le principal critère de la création est l'efficacité de l'action sur le récepteur ? » (Rochlitz, 1992, p. 142). Ou comment faire, dans les termes de Benjamin dans le texte de 1934, pour que « la tendance politiquement juste inclût elle-même une tendance littéraire » ? (Benjamin, [1934]2003, p. 123). *L'auteur comme producteur* répond très précisément à cette question en la soumettant à un traitement dialectique, via précisément le recours au concept de production.

Benjamin avait d'abord commencé, dans *Sens Unique*, par écarter une posture d'engagement : la conviction. De nature essentiellement morale, et enracinée, par là même, dans la subjectivité de l'auteur, celle-ci dénie tout travail de l'œuvre, et en fait un simple contenu, un message [4] sans effets réels sur les choses. En outre, du point de vue du récepteur [5], « convaincre est infécond » (Benjamin, [1926]1978, p. 143). Qu'est-ce alors que la tendance politique d'une œuvre ? À quel niveau se situe-t-elle si l'on rejette la subjectivité de l'auteur, et tout ce qui d'une manière ou d'une autre relèverait d'une intention personnelle ? Non au niveau de la conviction – adhésion subjective – mais précisément de la production – intervention objective –, en tant que celle-ci enjoint à appréhender l'œuvre d'art, non comme un objet isolé, produit d'une singularité, mais comme prenant place au sein d'un appareil de production et faisant appel au concept de technique. « Avec le concept de technique, j'ai nommé ce concept qui rend les produits littéraires accessibles à une analyse sociale immédiate, donc matérialiste » (Benjamin, [1926]1978, p. 125).

Tout traitement dialectique exclut que l'on parte de l'œuvre comme objet isolé : il faut la réinsérer dans les contextes sociaux vivants. Et si les rapports sociaux sont des rapports de production, il faut donc l'insérer dans le processus de production. Dans la mesure où toute œuvre mobilise une technique, c'est elle, concept médian, « point d'accroche dialectique » (Benjamin, [1926]1978, p. 125) qui va opérer l'articulation entre tendance politique et qualité esthétique et parvenir par là même à surmonter « l'opposition stérile de la forme et du contenu » (Benjamin, [1926]1978, p. 125).

Ainsi, chaque technique correspond-elle à une certaine manière de mobiliser l'appareil de production et engage dans son sillage une esthétique. Abandonner le roman pour recourir à la forme journal, comme le fait l'avant-garde littéraire russe, introduit une nouvelle relation entre l'auteur et le lecteur : dans le journal, l'écriture gagne

en largeur ce qu'elle perd en profondeur, l'écrivain perd sa qualité d'expert et la distinction auteur/lecteur commence à s'estomper.

C'est pourquoi l'auteur doit congédier l'intention et la conception, expressions de la subjectivité pure aux effets incertains et, plus sûrement et efficacement, « trouver sa place dans le procès de production » (Benjamin, [1934]2003, p.131). Un art politique doit se définir et se déterminer en tant que *technè*, autrement dit, à tous les niveaux de décisions formelles et techniques de l'élaboration ; une manière d'affirmer, à l'encontre de ce que pouvait laisser entendre le texte de *Sens Unique*, qu'il est esthétique avant d'être politique.

Une telle conception qui établit une dépendance fonctionnelle entre la tendance politique et la technique revient, ainsi que le fait remarquer Rainer Rochlitz (1992, pp. 200-210), à absorber l'esthétique dans la technique, dans la mesure où la tendance (i.e la qualité) est réduite aux seuls choix techniques. Benjamin réduit ainsi par exemple le montage à un acte technique : il absorbe l'esthétique dans l'outil. Mais c'est là semble-t-il la condition à laquelle la technique peut être, sans aporie, assimilée, à la tendance politique. Placer en elle la tendance politique d'une œuvre, est également conforme à une perspective matérialiste.

En outre, si l'auteur doit se penser comme un producteur, c'est qu'il lui faut trouver sa juste place dans un appareil de production aux capacités d'intégrations prodigieuses : « L'appareil de production et de publication bourgeois peut assimiler d'étonnantes quantités de thèmes révolutionnaires, voire les propager, sans mettre en question sérieusement par là sa propre existence » (Benjamin, [1934]2003, p. 132). Sans un positionnement réfléchi dans le procès de production, les meilleures intentions se retournent en propositions contre-révolutionnaires. Les analyses contemporaines du développement du capitalisme, de Luc Boltanski et Eve Chiapello, dans *Le Nouvel esprit du capitalisme* paru en 1999, relayent ces réflexions amorcées dès les années trente par Benjamin : il est difficile, voire impossible, fut-on un artiste, de s'extraire et se situer en dehors du système : de celui de production et de publication bourgeoises chez Benjamin, institutionnel et capitaliste chez Boltanski/Chiapello ; système de surcroît en capacité, à la fois d'intégrer des productions à velléité dissidentes, et d'en sortir renforcé. C'est tout un vocabulaire de l'activité critique qui se voit révoqué et l'autonomie présumée de l'artiste reconsidérée : la dissidence, la rébellion, la périphérie, l'alternatif... se révèlent sous ce prisme de l'ordre de la simple déclaration d'intention ou de la posture, qui court le risque de n'engager qu'elle-même. Tout le contraire d'une position critique.

3. « Ne pas approvisionner l'appareil de production, mais le transformer »

(Benjamin, [1934]2003, p.132)

Comment dès lors, une fois les registres de l'adhésion subjective évacués (conviction, intention, idée...) éprouver sa solidarité en tant que producteur ? « Son travail ne sera jamais uniquement sur des produits, mais toujours en même temps un travail sur les moyens de production. En d'autres termes : il faut que ses produits, à côté de leur caractère d'œuvre et avant même celui-ci, possèdent une fonction organisatrice » (Benjamin, [1934]2003, p.137/138). Une des modalités les plus immédiates et concrètes consiste pour l'auteur à sortir du principe de compétence [6] et à briser les barrières entre les deux forces productives, de manière à introduire une nouvelle division du travail [7]. Cette réorientation consiste dans l'instauration de nouveaux rapports hiérarchiques entre,

d'une part, l'artiste et ses collaborateurs et, d'autre part, entre l'artiste et le public. La différenciation constitutive entre auteur et public est déjà, à l'instar de l'aura, foncièrement entamée par le cinéma, dans lequel le public parvient à juger en qualité d'expert [8]. Cela vaut également pour la presse communiste. Dans ces deux médiums, le rapport auteur/public devient réversible : au cinéma, chacun peut désormais prétendre à être filmé, et la presse révolutionnaire offre la possibilité à tout lecteur de prendre la plume.

Brecht, auquel ce texte est en partie consacré, apparaît comme celui qui est le mieux parvenu à se faire « auteur comme producteur » et à, selon le mot d'ordre, « ne pas approvisionner l'appareil de production mais à le transformer » (Benjamin, [1934]2003, p. 132). C'est le passage du tragique à l'épique qui opère cette transformation dans la mesure où il bouleverse le rapport fonctionnel entre scène et public, mais aussi entre texte et représentation, et metteur en scène et comédien. Benjamin d'ailleurs aborde le principe de la distanciation dans le théâtre de Brecht depuis ce nouveau rapport fonctionnel à la scène, muée en podium : le théâtre épique « se laisse plus facilement définir à partir de l'idée de la scène qu'à partir de l'idée d'un nouveau drame » (Benjamin, [1939]2003, p. 46). Et le théâtre épique est cet essai pour « s'installer sur ce podium » (Benjamin, [1939]2003, p. 46).

Cette transformation de la relation fonctionnelle est précisément ce que n'a pas su faire La Nouvelle Objectivité. Ses photos qui esthétisent la misère, en font « un objet de consommation » (Benjamin, [1934]2003, p.136) et perpétuent le monde tel qu'il est. Pour Benjamin, La Nouvelle Objectivité est l'école type qui approvisionne l'appareil de production, qui conduit à « une reconversion des réflexes révolutionnaires » (Benjamin, [1934]2003, p.136), faute d'avoir pensé sa position en tant que producteur et d'avoir cru que seul l'objet, « le contenu » suffisait. Car le leitmotiv de « l'auteur comme producteur » ne signifie pas autre chose que de parvenir à concentrer dans la seule technique la tendance politique de l'œuvre qui lui confère de facto (l'équivalence est affirmée au début du texte) sa qualité esthétique. C'est cette unité pragmatique qui assure au final l'efficacité de l'œuvre (tant politique qu'esthétique) et évite la distorsion, dommageable politiquement, entre « contenu » et « forme », entre l'hétérogénéité du sujet visé et des moyens (poétiques et techniques) mis en œuvre.

Toutefois, même si le concept de technique chez Benjamin semble saisi dans un sens élargi – il comprend en effet l'idée du genre et du style : le journal versus le roman, l'épique versus le tragique... –, on peut légitimement s'interroger sur sa capacité à supporter seul la tendance politique – et esthétique – de l'œuvre. C'est là un des enjeux de la discussion avec Adorno à propos du cinéma : le cinéma en tant que technique – impliquant déclin de l'aura, réception dans la distraction, rupture de l'illusion par le montage – ne satisfait pas, en soi, aux exigences d'un art, susceptible d'émanciper les masses. Si la révision de son engagement envers le cinéma tient dans une reconsidération de la notion d'aura et de la réception dans la distraction, on peut tout aussi bien la reconsidérer du point de vue de la signification politique que Benjamin fait porter à la technique. Certes, le choix technique porte en lui une signification qui confère à l'œuvre son sens, mais cette signification n'est pas intrinsèque au médium. L'exemple du montage le prouve. Ce procédé ne possède pas intrinsèquement sa signification et c'est d'une toute autre manière que recourent à cette technique Griffith, Godard ou Vertov. Au concept de technique chez Benjamin – bien que celui-ci inclut le genre et en une certaine manière le style –, il faut encore ajouter quelque chose qui est de l'ordre de l'usage, de l'appropriation : une esthétique au sens fort, qui ne saurait se fondre dans la technique. C'est pourquoi, on peut considérer que Benjamin opère au final

une dilution de l'esthétique – et de la politique – dans la technique : « La valeur esthétique est sacrifiée à des fonctions d'adaptation et d'instrumentalité (...). D'où le caractère problématique de l'idée d'une disparition de l'art au profit de la technique. Benjamin ne dispose plus d'aucun concept de ce qui constitue la valeur propre des œuvres d'art, de ce qui fait leur exigence de validité inhérente, indépendamment de la fonction idéologique ou utopique qu'elles remplissent chaque fois dans un contexte social » (Rochlitz, 1992, p. 201).

Ce « caractère problématique de l'idée d'une disparition de l'art » traverse toute la modernité. Il est au cœur des apories des avant-gardes, dont Benjamin dans ce texte incarne la motivation profonde : celle d'une transitivité entre technique et politique, d'une transitivité entre progrès esthétique (au sens technique) et émancipation éthique : « le progrès technique est, pour l'auteur entendu comme producteur, le fondement de son progrès politique » (Benjamin, [1934]2003, p. 134).

La double exigence esthétique et politique – cette dernière impliquant un contexte stratégique et une efficacité de l'action sur le récepteur comme critère de la création –, conduit le plus souvent à sacrifier la valeur esthétique à des fonctions d'adaptation et d'instrumentalité. Le danger, à l'opposé, serait de diluer le concept de technique, de le considérer comme une puissance des contraires et d'en faire un simple concept instrumental, qui ne prendrait son sens que relativement aux fins qu'il serait amené à servir. L'extraire de cette instrumentalité revient à « sortir l'art de l'horizon neutre de l'esthéticité » pour reprendre l'expression de Giorgio Agamben dans *L'homme sans contenu* (1996, p. 8), et à considérer le choix technique sinon comme décisif, du moins comme porteur d'une signification sociale, politique et économique, dans le destin futur de l'œuvre. Une telle conception dément précisément celle, moderniste, d'un art qui envisage les techniques selon leurs qualités esthétiques, c'est-à-dire formelles (couleurs, apparences, textures) et non leurs significations au sein d'un environnement global.

En ce sens, la définition de la technique chez Benjamin est exigeante et vise une responsabilité de l'auteur dans le choix de ses options formelles. En soi, elle opère aussi une délimitation du champ esthétique dans ses relations dialectiques avec un dehors qui ne cesse de le pénétrer et de le définir. Car l'œuvre reçoit une signification en tant qu'objet technique : son caractère artistique n'opère pas une transsubstantiation telle que le procédé disparaisse dans le produit fini. L'esthétique matérialiste a raison de faire valoir que l'art, en tant que *technè* participe au procès de production à l'œuvre dans les autres sphères d'activités et que toute visée, révolutionnaire, politique, critique, implique un ancrage dans l'appareil de production qu'il s'agit de ne pas laisser intact.

Comment dès lors acter la nécessaire prise en compte de la technique – que l'auteur soit un producteur et non un routinier [9] – sans sacrifier l'exigence esthétique ? Si la réflexion de Benjamin vise juste la technique – le médium, est porteur en soi d'une signification, d'un message –, son tort est de considérer cette signification indépendamment d'un usage et du contexte dans lequel on a recours à tel ou tel médium, lors même que l'ensemble de la démarche vise précisément à refuser toute autonomie ou toute instrumentalité au concept de technique. Or le refus d'une telle instrumentalité passe aussi par la prise en compte du contexte dans lequel le choix technique intervient : c'est même cette mise en contexte qui lui donne forme et sens.

En conséquence, il serait peut-être opportun d'élargir le concept de technique chez Benjamin et d'y intégrer l'idée d'un positionnement dans le procès de production – au-delà de la seule perspective technique – : de l'ouvrir à son usage, au contexte et aux modalités, par définition variables et circonstanciées.

Le texte de « L'auteur comme producteur » n'a cessé de nourrir la réflexion de la pensée critique dans le second après-guerre et continue encore aujourd'hui à être abondamment cité et commenté [10], tant il constitue un outil précieux pour penser un art « en situation », qui prenne la pleine mesure de ses positionnements institutionnels, économiques, mais aussi formels. En regard de la clairvoyance de Benjamin à l'égard du fonctionnement du système capitaliste, certaines réflexions actuelles qui continuent à penser l'idée d'une fonction critique de l'art dans les rets de l'engagement ou de la posture individuelle, comme si l'art était une activité socialement autonome, apparaissent bien dépassées. En cela, les réflexions de « L'auteur comme producteur » demeurent indépassables, et nous rappellent que l'activité artistique engage une *praxis*, et jamais seulement une poïétique ; ce que la promotion du concept de production aura sans nul doute permis de faire valoir.

4. Notes de bas de page :

[1] Là où le terme de création, dans son origine biblique, pense l'apparition des choses matérielles comme un Fiat, (Fiat Lux, que la lumière soit) une apparition ex nihilo, action qui suppose, d'une part, une rupture dans l'ordre de la causalité (le passage du néant à l'être) et d'autre part, une volonté (divine, artistique) à l'origine de cette apparition (puisque celle-ci ne relève pas d'un enchaînement causal du point de vue des choses elles-mêmes) ; ces deux points impliquant contingence, liberté et finalité. Sur les enjeux métaphysiques d'une telle distinction, cf. Spinoza, B. (1990). *Éthique*, livre I, propositions 30 à 34. Paris : PUF, 1990, pp. 86 à 91, (R. Misrahi, trad).

[2] Le terme de production, en tant qu'il met l'accent sur les conditions matérielles de la fabrication, implique nécessairement le concept de technique, ainsi que l'atteste son étymologie et son sens chez Homère, rappelé au début de ce texte. C'est cette même alliance, reprise par Kant dans *La Critique de la faculté de juger*, qui se perpétue aujourd'hui dans l'équation production/technique/industrie (vocabulaire mobilisé dans le design ou l'industrie culturelle) versus création/art/Beaux-Arts.

[3] Sous ce titre ont été publiés en 1966, aux Éditions Suhrkamp, un certain nombre d'écrits de Walter Benjamin réunis par Rolf Tiedemann. Ils abordent entre autres la théorie du théâtre épique, la conception du Roman de Quat'sous, et « L'auteur comme producteur ».

[4] Benjamin se révèle sur ce plan très critique à l'égard de La Nouvelle Objectivité : des contre-révolutionnaires qui éprouve sur le seul mode de la conviction leur solidarité avec le prolétariat. (Benjamin, [1926]1978, p.129).

[5] Analyse qui lui est nécessairement solidaire, la motivation fondamentale de tout art à tendance politique étant par définition, celle de son efficacité, de son impact sur le spectateur.

[6] En effet, ainsi que le fait remarquer Rainer Rochlitz, « parmi les barrières qu'il s'agit d'écarter, la plus importante est celle de la compétence exclusive », (1992, p. 204). Ce qui revient à retirer à l'artiste son caractère d'exception.

[7] Le Bauhaus a visé également le dépassement de la division du travail capitaliste, en proposant notamment de nouveau la réunion, si possible en une seule et même personne, de l'artiste qui conçoit et l'artiste qui exécute. De même, Marx avait-il fait du travail de l'artisan le modèle de l'activité libre, en ce qu'il était à la fois conception et fabrication matérielle. Ces analyses se situent ici sur un plan quelque peu différent de celui de Benjamin, mais pointent le même enjeu, à savoir l'aliénation induite par le partage capitaliste que les uns comme les autres cherchent à faire tomber au profit de nouveaux régimes de relations entre auteur, producteur et récepteur.

[8] « Là le lecteur est à tout moment disposé à devenir un scripteur, à savoir un descripteur, ou encore un prescripteur. C'est à titre d'expert – fût-ce non pour une spécialité mais uniquement pour le poste par lui occupé – qu'il accède au statut d'auteur. Et le travail lui-même prend alors la parole. » (Benjamin, [1934]2003, p. 128).

[9] Concept du routinier ou de l'agent : celui qui fondamentalement renonce à enlever l'appareil de production à la classe dominante via des améliorations. (Benjamin, [1934]2003, p. 137)

[10] Notamment le texte de Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », lequel rappelle à quel point le texte de Benjamin « propose une réflexion primordiale sur la relation entre l'autorité artistique et la politique culturelle ». (2005, p.216).

5. Bibliographie :

Agamben, G. (1996). *L'homme sans contenu*. Paris : Circé.

Benjamin, W. (2003). « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht*, Paris : La Fabrique Éditions.
(Conférence de 1934, Francfort)

Benjamin, W. (1978). *Sens Unique*, Paris : Les lettres nouvelles/Maurice Nadeau
(ouvrage original de 1926).

Boltanski, L. & Chiapello, E. (1999). *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, NRF.

Foster, H. (2005). « Portrait de l'artiste en ethnographe ». *Le Retour du réel. Situation de l'avant-garde*,
Bruxelles : La lettre volée.

Rochlitz, R. (1992). *Le désenchantement de l'art : la philosophie de Walter Benjamin*.
Paris : Gallimard, NRF.

Spinoza, B. (1990). *Éthique*, livre I. Paris : PUF. (R. Misrahi, trad).

Pour citer cet article :

Aline Caillet, Production et création, publié le 07 janvier 2015

URL : <https://www.wikicreation.fr/production-et-creation>