

# Iscrpljujući nematerijalni rad u izvedbi

---

Zajedničko izdanje *Le Journal des Laboratoires* i *TkH* časopisa za teoriju izvođačkih umetnosti (br. 17), oktobar 2010.

# Exhausting Immaterial Labour in Performance

---

Joint issue of *Le Journal des Laboratoires* and *TkH Journal for Performing Arts Theory* (no. 17), October 2010



# Épuiser le travail immatériel dans la performance

---

Édition conjointe du *Journal des Laboratoires* et du *Journal TkH* sur la *Théorie de la Performance* (no. 17), octobre 2010

## FLORIAN SCANEDER:

- IM MATERIAL LABOUR = DIFFERENT

MANUAL & VS INTELLECTUAL LABOR IN D

- IMAGINARY PROPERTY: HOW/WHAT IS THE VALUE P

## COMMENTS/QUESTIONS:

BOTANAC → DIVISION OF LABOUR IN PERFORM

1) REPERTORY (STATE) WHO OWN

2) COMPANY (PRIVATE) DISTRIBU

3) FREELANCE (SELFEMPLOYMENT)

ANA V.

cf NANA MÜLLER "IM COMPANY

1) SPECIALISATION ⇒ LACK OF MEANING ⇒ LA

2) MULTITASKING FREELANCE VS HIGHLY SPECIAL

CASE STUDIES = EVERYBODY'S W  
HYBRIS KONSTPRODU

# Épuiser le travail immatériel dans la performance

## Contenu

*Bojana Cvejić et /i/and Ana Vujanović*  
Épuiser le travail immatériel 4  
Iscrpljujući nematerijalni rad 6  
Exhausting Immaterial Labour 8

*Bojan Djordjević*  
Editing a(s) Publica(c)tion 10

Conversation avec Maurizio Lazzarato 12

*Akseli Virtanen*  
L'immatériel en tant que matériel 17

*Bojana Kunst*  
Pronostic sur la collaboration 23

*BADco.*  
1 pauvre et un 0 30

*Siniša Ilić*  
De la fatigue 32

*Branka Ćurčić, Kristian Lukić et Gordana Nikolić*  
LABOUR & LEISURE : L'artiste (ne) travaille (pas) 34

*Marko Kostanić*  
L'art et le travail 36

*Alice Chauchat, Mette Ingvartsen,  
Krōōt Juurak et Petra Sabisch pour everybodys*  
everybodys est à tout le monde 40  
et Petra Sabisch La pratique d'everybodys 40

*WochenKlausur*  
Pourquoi est-ce de l'art? 44

*Dušan Grlja*  
La pratique de la théorie :  
des effets matériels du travail « immatériel » 46

*Petra Žanki et Tea Tupajić*  
The Curators' Piece 51

*Florian Schneider*  
Notes sur la division du travail 53

*Judith Ickowicz*  
Le droit face à la dématérialisation de l'œuvre d'art 57

*Vanessa Théodoropoulou*  
Quand l'Art devient l'entreprise 60

*Virginie Bobin Hybris Konstproduktion  
et Anders Jacobson* Veuillez déranger – renégociations en cours 62

*Matteo Pasquinelli*  
Le masochisme de la forme marchandise :  
le porno queer et l'art subtil du paradoxe 64

# Épuiser le travail immatériel. Bojana Cvejić et Ana Vujanović

Le choix d'aborder le travail immatériel dans les arts de la scène aujourd'hui à travers ce numéro conjoint de *TkH (Walking Theory/ La théorie en marche)* et du *JDL (Journal des Laboratoires)* a été motivé par la curiosité d'une suspicion. La cooptation récente, quoique tardive, de ce concept, revient à une approbation sans distance critique, symptomatique d'une pratique en quête de légitimation politique et d'une mise au goût du jour par le transfert théorique. C'est pourquoi le « diagnostic post-fordiste » dans le champ de la performance appelle à un réexamen qui pourrait compliquer le problème. Comment le travail et la production des arts de la scène se sont-ils transformés au cours des dix dernières années? Quelle est la spécificité de ces transformations, en regard d'autres média ou pratiques institutionnelles? Doit-on parler de production « immatérielle », ou bien ce concept s'avère-t-il trompeur et inadéquat, brouillant l'appréciation globale de la situation, sa potentialité de résistance au capitalisme et d'autonomie envers celui-ci? Qui plus est, peut-on parler d'une situation globale, quand la production post-industrielle et les nouvelles formes de travail qui en découlent concernent principalement le capitalisme occidental, classe géoéconomique dominant un reste du monde dont la production reste par trop matérielle?

Notre suspicion première nous a poussé à re-matérialiser l'immatériel dans et de la performance ; non pas le « capitaliser », mais l'aborder en tant que problème théorique, par une approche critique et matérialiste. En premier lieu, ce point de départ vise à dissiper les malentendus autour de l'immatérialité ontologique de la performance, son éphémérité et sa disparition, que l'observateur superficiel associe à une résistance (immatérielle) contre la marchandisation. D'un point de vue matérialiste, la performance est un objet matériel, un produit et une marchandise pour les institutions des arts de la scène. En second lieu, nous observons, au-delà du statut de la performance comme marchandise, que les activités que représentent sa production, sa diffusion, sa circulation et sa consommation se substituent au « produit-performance » autant qu'elles le soutiennent ou le permettent. Ces activités (qui ont connu un essor considérable au cours de ces dernières années) incluent l'information et le service, et leur matérialité est souvent ignorée. C'est la revendication bien connue d'un « processus qui dépasse le produit », par laquelle les artistes, en prise avec une marginalisation culturelle et économique, reprennent possession de la valeur particulière de leur travail. En effet, le savoir et l'expérience sont incalculables, et dépassent le cadre de la performance comme événement public. Il est certain que les travailleurs de la performance sont au bas

de l'échelle socioéconomique de la précarisation, comparé aux autres travailleurs indépendants, free-lance ou auto-employés. Plutôt que de nous plaindre du statut socioéconomique des personnes précaires ou de célébrer l'utopie d'une production biopolitique qui échapperait à la mesure, il nous faut poser le problème autrement. Pour restructurer le problème, il nous faut d'abord différencier et identifier précisément les formes matérielles de la transformation du travail dans la performance. La production de la recherche artistique (dans le cadre de résidences, de « laboratoires » et autres situations de travail temporaires) s'effectue à la jonction entre l'information, les relations sociales et le service, lequel prend principalement deux formes : l'atmosphère, l'étagage et la présence valorisée de « l'artiste au travail » et la construction de réseaux. La pratique des festivals et de coproduction pour les projets free-lance disperse et multiplie le travail indéfiniment. La prolifération de projets à petite échelle mène à un rajeunissement de la force de travail, un investissement dans la jeunesse comme promesse aussi bien que comme travail bon marché. En redistribuant sa pratique artistique selon le principe de l'éducation « open source », le performeur se spécialise en bricoleur polyvalent. Comme Pasquinelli l'observe dans son texte *La Guerre Civile Immatérielle : Prototypes du Conflit dans le Capitalisme Cognitif*, malgré l'intention de séparer la question de l'auteur de celle de la propriété dans un échange immatériel de savoirs, le « communisme des idées » ne réduit en rien la compétition, ou guerre immatérielle, au sein de la « classe créative », bien au contraire. Les stratégies proactives d'auto-gestion supplantent la critique institutionnelle pour un traitement homéopathe qui s'attache à ralentir ou soulager, même temporairement, des conditions de travail normatives. Enfin, nous ne pourrions pas déterminer ici la matérialité spécifique de maintes activités liées à la performance, méconnues, non rémunérées ou exagérées et surestimées... mais une telle spécification peut-elle faire plus que confirmer une situation déjà connue?

Nous avons recherché d'autres approches à cette question, en invitant des théoriciens à commenter la notion de travail immatériel, de la théorie politique et la philosophie aux études culturelles en passant par le droit et l'activisme des média. Alors que certains textes prennent leur source dans le post-opéraïsme, voyant un potentiel politique dans la capacité du travail immatériel à produire une nouvelle subjectivité révolutionnaire, d'autres critiquent le capitalisme cognitif. Mettant en doute la valeur, l'accessibilité et l'impossibilité de mesurer le travail immatériel et ses productions (savoir et information), ils abordent les problèmes du droit d'auteur, des marques, de la compétition et de l'information comme bien commun. La troisième approche s'attache à une analyse critique des modes d'organisation post-fordistes dans la production immatérielle, en abordant les processus d'individualisation, de collaboration, d'entretien des relations, de communication, d'inclusion des temps de vie et de loisirs dans le temps de travail, etc.

À notre grande surprise, nous avons vu émerger une polyphonie d'insatisfactions avec le concept lui-même, y compris parmi ses partisans initiaux. Lazzarato y renonce, parce qu'il le trouve inopérant : une fois assigné à un certain type d'activité, de travail et de travailleur, le projet politique du « travail immatériel » s'est déplacé vers la sphère socio-économique, comme c'est le cas pour le mouvement des « intermittents et précaires », dont il est devenu évident qu'il ne ferait pas naître de nouveau sujet politique (révolutionnaire). Ainsi, au lieu de la joie et de l'enthousiasme avec lesquels beaucoup ont proclamé le travail immatériel, en particulier dans les arts (de la scène), les formes contemporaines du travail post-industriel produisent aussi des affects négatifs, ainsi la dépression comme régulation interne de l'économie du désir (cf. Pasquinelli), ou l'expérience collective de fatigue (cf. BAdco.) qui paralyse l'action politique. Alors que les « travailleurs immatériels » sont des *entrepreneurs de soi-même* qui épuisent leurs capacités de création et détruisent leurs relations sociales en poursuivant la logique économique de la compétition, Kunst s'intéresse à la collaboration comme mode de subjectivation spécifique à la performance ; la capacité à collaborer devient la mesure par laquelle la contemporanéité d'un artiste est valorisé. Selon Schneider, à cause de l'ambiguïté peu populaire du travail immatériel et en particulier de la difficulté à distinguer matériel et immatériel, manuel et intellectuel, ce concept brouille plus qu'il n'éclaire la reconfiguration des processus de travail, ou qu'il n'alimente une analyse rigoureuse des changements apparus dans la distribution du travail, tant des ses aspects techniques que sociaux. Après un analyse des nouveaux médias, il propose un nouveau cadre conceptuel avec l'idée de « propriété imaginaire », où l'image est de plus en plus une question de propriété et où l'appropriation de plus en plus répandue fait de cette propriété un fait d'imagination. Ce qui nous mène à contester les attitudes extrêmes (qu'elles expriment une répugnance ou un attrait) envers l'archivage et la libre distribution des performances : l'image vidéo peut bien appartenir à son auteur, mais quelle en est la valeur?

Comme le remarque Kostanić, l'art et le travail ont toujours été en conflit, depuis que les frères Lumière, tout en filmant leur propriété, réalisèrent le premier film de l'histoire du cinéma : les travailleurs sortant de l'usine Lumière. Malgré les démonstrations critiques que Duchamp ou Brecht ont pu faire des mécanismes de production de l'art, ou encore le programme soviétique post-révolutionnaire par lequel artistes et travailleurs définiraient ensemble le processus de production, l'enjeu de l'autonomie de l'art occidental (bourgeois) a occulté les conditions matérielles de son processus de production à travers l'histoire. Condamnant l'enthousiasme récent avec lequel la contre-culture s'est identifiée au travail immatériel, Kostanić prône un combat différent : défendre l'art comme une question d'intérêt public, pour l'associer à d'autres mouvements de résistance contre la privatisation et l'abolition des droits sociaux dans la sphère publique. C'est pourquoi nous avons invité WochenKlausur, collectif d'artistes dont les projets sont ouvertement sociaux et « par trop matériels », leur travail reflétant un glissement de la production d'objets d'art vers les effets matériels réels de la pratique artistique dans le champ social. Avec des projets comme la construction d'un centre médical mobile pour les sans-abri ou de logements pour les étudiants, ils détournent l'attention dont bénéficie l'art vers des problèmes sociaux, et profitent de ce que le contrat le définissant est un contrat ouvert pour intervenir dans la sphère sociale. Il est paradoxal que leur déni de l'autonomie de l'art soit un acte d'autonomie *par excellence*, au sens où Grlja le définit : une pratique collective et matérielle de prise de décision éthique dans une situation donnée, en rupture avec le « rationalisme » dominant.

Au début, nous étions bien décidés à chercher les initiatives artistiques et autres projets qui, au-delà du fait de reconnaître les changements actuels dans le travail et la production pour capitaliser dessus, mettent en cause, contestent activement et transforment leurs propres situations, actions ou statut ... Face à la rareté de telles approches dans les arts de la scène à notre époque, nous avons abandonné l'idée de passer commande ou de représenter un art qui examinerait, sous un angle critique, un concept théorique auquel il a été assimilé depuis un moment. C'est pourquoi les positions artistiques et les présentations de projets sont des contributions d'artistes qui ont répondu à notre invitation, par intérêt pour cette problématique et par désir de s'en saisir de manière critique. Certaines traitent de l'économie actuelle de l'art de façon systématique, en tentant de détourner la logique commerciale et de s'emparer du modèle entrepreneurial – ainsi Hybris Konstproduktion et certaines « entreprises critiques » comme etoy.Corporation, Superflex ou Ouest-Lumière, comme le soutient Vanessa Théodoropoulou – ou prennent la forme d'un service social (WochenKlausur) ; les autres contributions artistiques présentées offrent une variété de réactions personnelles, de micro-solutions et de « jeux » à petite échelle qui remettent en cause les conditions de travail dans les arts.

Traduit de l'anglais par Alice Chauchat

# Ischrpljujući nematerijalni rad Bojana Cvejić i Ana Vujanović

Odluka da se pozabavimo nematerijalnim radom u savremenim izvođačkim umetnostima u ovom zajedničkom izdanju časopisa *TkH (Teorija koja hoda)* i *JDL (Journal des Laboratoires)* motivisana je radoznalošću i sumnjom. U skorije vreme uobičajena, pa ipak zakasnela „primena“ ovog pojma svodi se na nekritičke hvalospeve i ukazuje, kao što se često dešava, na simptome traganja izvedbe [*performance*] za političkom legitimacijom i osavremenjavanjem kroz teorijski transfer. Otuda, „postfordistička dijagnoza“ u performansu vapi za preispitivanjem koje bi problem postavilo kao kompleksniji. Kroz kakve transformacije radnih procesa i produkcije su izvođačke umetnosti prošle u poslednjoj deceniji, i po čemu su one specifične u odnosu na druge institucionalne prakse ili medije? Da li bi ovu produkciju trebalo kvalifikovati kao „nematerijalnu“ ili je već izvesno da je taj koncept varljiv i neadekvatan, jer ne doprinosi ukupnoj proceni situacije i potencijalnostima za otpor kapitalizmu ili autonomiju od njega? Štaviše, može li se ova situacija smatrati globalnom, pošto se postindustrijska proizvodnja i nove forme rada koje ona uzrokuje uglavnom odnose na kapitalizam zapadnih zemalja, geo-ekonomski uspostavljajući te zemlje kao vladajuću klasu nad ostatkom sveta, čija je proizvodnja, nažalost, i dalje odveć materijalna?

Inicijalna sumnja podrazumevala je rematerijalizovanje nematerijalnog u izvedbi, ne u smislu njegove „kapitalizacije“, već u smislu njegove artikulacije kao teorijskog problema s kritičkog materijalističkog stanovišta. Prvo, ovo polazište je usmereno protiv zablude ontološke nematerijalnosti performansa, njegove efemernosti i iščeznuća koje se površno povezuje s (nematerijalnim) otporom komodifikaciji. S materijalističke tačke gledišta, izvedba je materijalni artefakt, proizvod i roba institucije izvođačkih umetnosti. Drugo, uvidamo da pored izvedbe kao robe, procesi proizvodnje, distribucije, cirkulacije i potrošnje izvedbe uključuju aktivnosti koje ne samo da podržavaju ili čine mogućim „proizvod“ izvedbe, već predstavljaju i supstitut za njega. Sadržaj ovih aktivnosti – koje su se značajno intenzivirale u poslednjoj deceniji – obuhvata informacije i usluge koje se često ne razmatraju u sferi materijalnog. Praktičari izvedbe, koji se neprekidno bore s kulturnom i ekonomskom marginalizacijom svog rada, pripisuju

mu specifičnu vrednost zalažući se za „proces, a ne proizvod“ (što već postaje opšte mesto). Zaista, njihovo znanje i iskustvo uvek se smatraju za „nemerljivi“ dodatak izvedbi kao javnom događaju. A, sasvim izvesno, radnici u izvođačkim umetnostima stoje nisko na društveno-ekonomskoj lestvici prekarizacije u poređenju s ostalim nezavisnim, *freelance* ili samozaposlenim radnicima. Problem nije u žalopijkama o njihovom društveno-ekonomskom statusu obeleženom nesigurnošću, niti je u utopiji nemerljive biopolitičke proizvodnje, već ga treba postaviti drugde. Restrukturiranje problema zahteva da se transformacije materijalnih formi rada u izvođačkim umetnostima najpre precizno diferenciraju i identifikuju. Proizvodnja umetničkih istraživanja – tokom rezidencijalnih boravaka, u „laboratorijama“ i drugim privremenim radnim situacijama – čita se kao spoj informacija, društvenih odnosa i usluga u prezenci, prikazivanju i atmosferi koja se stvara oko umetnika koji radi ili se „umrežava“. Festivalizacija i koprodukcije nezavisnih projekata atomizuju i multiplikuju rad bez kraja i granica. Proliferacija niskobudžetnih projekata utiče na podmlađivanje radne snage, kao kapitalna investicija u mladost – koja istovremeno predstavlja obećanje i jeftinu radnu snagu. Redistribucijom izvođačkih praksi prema modelu *open-source* obrazovanja, praktičar/ka izvedbe prekvalifikuje se u neku vrstu „svaštara“, *multitasking bricoleur-a*. Premda je cilj razdvojiti autorstvo od vlasništva u nematerijalnoj razmeni znanja, „komunizam ideja“ ne umanjuje, već sasvim suprotno, zaoštava konkurenciju ili nematerijalni rat unutar „kreativne klase“, kao što je primetio Matteo Pasquinelli u tekstu *Immaterial Civil War: Prototypes of Conflict within Cognitive Capitalism* (Nematerijalni građanski rat: prototipovi konflikta unutar kognitivnog kapitalizma). Proaktivne strategije samoorganizacije smenjuju institucionalnu kritiku kao homeopatski tretman, nastojeći da umanje pritisak ili privremeno olakšaju normativne radne uslove. Konačno, specifikacija materijalnosti različitih aktivnosti u performansu, neprepoznatih, neplaćenih, ili preuveličanih i precenjenih, ovde se ne iscrpljuje... ali šta ona može da učini sem da potvrdi situaciju koju već poznajemo?

Tragali smo za celim jednim drugim korpusom pristupa ovom pitanju i pozvali izvestan broj teoretičara da komentarišu nematerijalni rad – iz perspektive političke teorije i filozofije, preko medijskog aktivizma i prava, do teorije izvođačkih umetnosti i studija performansa. Dok je polazište nekih priloga u postoperaističkim okvirima, u kojima se nematerijalni rad politički investira u proizvodnju nove, revolucionarne subjektivnosti, drugi su usmereni na kritiku kognitivnog kapitalizma. Preispitivanjem vrednosti, pristupačnosti i (ne)merljivosti nematerijalnog rada i njegovih proizvoda (znanja i informacija), u njima se raspravlja o problemima autorskih prava, brendova, konkurencije i razmene informacija. Treći pristup posvećen je kritičkoj analizi postfordističkih organizacionih modela nematerijalne proizvodnje, i procesima individualizacije, saradnje, umrežavanja, komunikacije, stapanja privatnog života i slobodnog vremena s radnim procesima itd.

Na naše iznenađenje, dobili smo svojevrstu polifoniju nezadovoljstva samim konceptom, čak i među njegovim prvobitnim zagovornicima. Lazzarato ga odbacuje zbog njegove neoperativnosti: jednom kada mu je pripisan tip aktivnosti, rada ili radnika, politički projekat „nematerijalnog rada“ emigrira u društveno-ekonomsku sferu, kao u pokretu „*intermittents et précaires*“, u kome je postalo jasno da neće doprineti stvaranju novog političkog (revolucionarnog) subjekta. Tako, umesto radosti i entuzijazma uz koje se nematerijalni rad često prizivao naročito u (izvođačkim) umetnostima, postindustrijski oblici rada danas izazivaju afekte koji nisu nužno pozitivni, npr. depresiju kao unutrašnju regulaciju ekonomije želje (videti tekst Mattea Pasquinellija) ili kolektivni osećaj zamora (videti prilog BADco.) koji parališe političku akciju. Budući da su „nematerijalni radnici“ samopreduzetnici (*entrepreneurs de soi-même*) koji iscrpljuju svoje kreativne sposobnosti i uništavaju socijalne odnose ekonomskom logikom konkurencije, Bojana Kunst se bavi saradnjom kao modusom subjektivacije specifičnim za izvedbu, gde se „sposobnošću saradnje“ meri aktuelnost umetnika, intenzitet njegovog bivstvovanja u sadašnjosti ili savremenosti. Schneider tvrdi da zahvaljujući otuđujućoj ambivalentnosti nematerijalnog rada, naročito u pogledu distinkcije između materijalnog i nematerijalnog, manualnog i intelektualnog, ovaj koncept pre zamađjuje nego što pojašnjava rekonfiguraciju radnih procesa i rigorozniju analizu promena u podeli rada, kako u tehničkim, tako i u društvenim aspektima. Kao rezultat

takve analize unutar novih / digitalnih medija, on predlaže nov konceptualni okvir „imaginarnog vlasništva“, gde slika sve više postaje pitanje svojine, a ubrzanje prisvajanja čini ovo vlasništvo sve imaginarnijim. Tako se mogu dovesti u pitanje i ekstremni stavovi prema arhiviranju i slobodnoj distribuciji izvedbe – uzdržanost ili agresivna promocija: video-slika možda pripada autoru, ali u čemu je njena vrednost?

Umetnost i rad uvek su bili u raskoraku, primećuje Kostanić, još od vremena kada su braća Lumière snimali svoju imovinu, a u isto vreme stvarali prvi film u istoriji kinematografije: radnike koji napuštaju njihovu fabriku. Uprkos Duchampovim ili Brechtovim kritičkim demonstracijama proizvodnih mehanizama umetnosti ili sovjetskom postrevolucionarnom programu prema kome umetnici i radnici zajedno oblikuju proizvodne procese, ulog (buržoaski) autonomije zapadne umetnosti istorijski je bio u prikrivanju materijalnih uslova njenih proizvodnih procesa. Kritičan prema entuzijastičnoj identifikaciji *non-mainstream* umetnosti s nematerijalnim radom novijeg datuma, Kostanić preporučuje drugi tip borbe: braniti umetnost kao stvar javnog interesa, tamo gde ona može da se pridruži drugim pokretima otpora privatizaciji i ukidanju socijalnih prava u javnoj sferi. Zbog toga smo pozvali WochenKlausur, grupu umetnika čiji su projekti nedvosmisleno socijalni i „odveć materijalni“, a njihov rad manifestuje prelaz s proizvodnje umetničkih objekata na realne materijalne efekte umetničke prakse u socijalnoj sferi. Projekti kao što su pokretna ambulanta za beskućnike ili stanovi za studente koriste mogućnost umetnosti da usmerava javni interes na socijalne probleme i dovodi u pitanje društveni ugovor kojim se regulišu ingerencije umetnosti kao društveno interventne prakse. Paradoks je u tome što njihov pristup koji poriče autonomiju umetnosti jeste *par excellence* iskaz autonomije, kako je Dušan Grlja definiše – kolektivna materijalna praksa etičkog izbora u konkretnoj situaciji i raskid s dominantnom „racionalnošću“.

Na početku, odlučili smo da tragamo za onim umetničkim inicijativama i projektima koji ne samo da prepoznaju i „kapitalizuju“ aktuelne promene u radu i proizvodnji, već ih problematizuju, proaktivno im se suprotstavljaju i transformišu sopstvene uslove rada, delatnost ili status... Suočeni s retkošću ovakvog pristupa u savremenim izvođačkim umetnostima, odustali smo od kustoske narudžbine da bi se pozabavili umetnošću koja kritički preispituje nematerijalni rad kao teorijski koncept pod kojim se već izvesno vreme vodi. Stoga umetnički stejmenti i prezentacije projekata predstavljaju samostalne doprinose umetnika koji su se odazvali našem pozivu, zbog afiniteta prema ovoj problematici i volje da se s njome uhvate u koštac kritički. Neki od ovih umetnika bave se aktuelnom ekonomijom umetnosti na sistematičan način, pokušavajući da podrivaju logiku biznisa i preuzmu model komercijalne kompanije – kao Hybris Konstproduktion, i „kritička preduzeća“ kao što su etoy.Corporation, Superflex ili Ouest-Lumière, kako ih naziva Vanessa Théodoropoulou – ili da deluju prema modelu socijalne službe (WochenKlausur). Ostali prilozi umetnika predstavljaju kombinaciju ličnih reakcija, mikrorešenja i malih „igara“ koje preispituju zadate uslove rada u umetnosti.

# Exhausting Immaterial Labour

Bojana Cvejić  
and Ana Vujanović

The decision to address immaterial labour in the performing arts today in this joint issue of *TkH (Teorija koja hoda / Walking Theory)* and *JDL (Journal des Laboratoires)* was motivated by the curiosity of suspicion. The recent, yet belated, “application” of the topic has amounted to an uncritical appraisal, and has only highlighted, as usual, the symptom whereby performance is seeking its political legitimacy and contemporaneity-upgrade in a theoretical transfer. Hence, the “post-Fordist diagnosis” in performance begs for a reconsideration that might make the problem thicker. What kinds of transformations of labour and production have the performing arts undergone in the past decade and how specifically different are they from other institutional practices or media? Should this kind of production be qualified as “immaterial”, or has the concept turned out to be misleading and inadequate, blurring the overall assessment of the situation, its potentiality of resistance to, and autonomy from, capitalism? Moreover, should we regard this situation as global, since post-industrial production and the new forms of labour it engenders apply mostly to capitalism in the West, geo-economically positing those countries as the ruling class to the rest of the world, where production is still all too material?

The initial suspicion implied rematerializing the immaterial of performance in performance, not in the sense of “capitalizing” it, but in the sense of articulating it as a theoretical problem from a materialist critical point of view. First, this departure aims against misrecognising the ontological immateriality of performance, its ephemerality and disappearance, and superficially associating them with (immaterial) resistance to commodification. From a materialist point of view, performance is a material artefact, a product and commodity of the institution of the performing arts. Secondly, we recognise that besides the commodity of performance, the processes of production, distribution, circulation, and consumption of performances involve activities that don’t just support or enable the “product” of the performance, but also substitute for it. The content of these activities – which have greatly increased in the last decade – encompasses information and services, which are often not materially accounted for. It is the notorious call for the “process beyond the product” whereby performance practitioners, groping with cultural and economic marginalization, are

trying to reclaim the specific value of their work. Indeed, knowledge and experience are always “beyond measure”, in excess of the performance as a public event. And performance workers are certainly low on the social-economic scale of precarisation, when compared to other independent, freelance, or self-employed workers. The problem is neither in the complaint about the social-economic status of the precarious, nor in the utopia of the immeasurable biopolitical production, but needs to be posed elsewhere. Restructuring the problem requires that the material forms of the transformation of labour in performance be precisely differentiated and identified first. The production of artistic research – in residencies, “laboratories” and other temporary working situations – reads as the conjunction of information, social relations, and services in the presence, display, or the atmosphere of the artist at work and in networking. The festivalisation and co-production of freelance projects are atomising and multiplying work without end or limit. The proliferation of small-scale projects engenders a rejuvenation of the labour force, a capital investment in youth as both a promise and cheap labour. Redistributing performance practice by model of open-source education seeks to re-specialize the performance practitioner into a multitasking *bricoleur*. Although the objective is to separate authorship from ownership in an immaterial exchange of knowledge, the “communism of ideas” does not minimize but, on the contrary, accelerates competition, or the immaterial war within “the creative class”, as Pasquinelli remarks in his *Immaterial Civil War: Prototypes of Conflict within Cognitive Capitalism*. The proactive strategies of self-organization supersede institutional critique as a homeopathic treatment, striving to decelerate or temporarily alleviate the normative conditions of work. Finally, the specification of the materiality of various performance activities, unrecognized, unwaged, or overdone and overstated, doesn’t exhaust itself here... but what could it do, other than confirm the situation as we already know it?



We sought a whole other set of approaches to the question by asking a number of theorists to comment on immaterial labour, from political theory and philosophy, via media activism and law, to performing arts theory and performance studies. While for some texts assembled here the point of departure is the Post-Operaist framework, in which immaterial labour is politically invested into the production of a new, revolutionary subjectivity, others are oriented instead toward a critique of cognitive capitalism. By questioning the value, accessibility and (im)measurability of immaterial labour and its products (knowledge and information), they discuss the problems of copyright, branding, competition, and the informational common. A third approach is dedicated to a critical analysis of Post-Fordist organisational modes of immaterial production, addressing the processes of individualisation, collaboration, networking, communication, subsumption of life and leisure time under work, etc.

To our surprise, there arose a polyphony of discontents with the very concept, even among its initial proponents. Lazzarato renounces it for its inoperability: once it was assigned a type of activity, a type of work and a species of worker, the political project of “immaterial labour” migrated into the socio-economic sphere, as in the movement of *“intermittents et précaires”*, where it became clear that it wouldn't give rise to a new political (revolutionary) subject. So, instead of joy and the enthusiasm, with which immaterial labour was often proclaimed, especially in the (performing) arts, post-industrial forms of labour today register other than only positive affects, e.g. depression as an internal regulation of the economy of desire (see Pasquinelli), or the shared experience of fatigue (see BADco.), which paralyzes political action. While “immaterial workers” are *entrepreneurs de soi-même* [of themselves], who exhaust their creative capacities and destroy social relations by the economic logic of competition, Kunst re-addresses collaboration as a mode of subjectivation specific to performance, where “collaborability” measures the artist's currency as the intensity of being in the present time, or in the contemporary. Schneider argues that due to the disaffecting ambiguity of immaterial labour, especially as to the distinction between the material and the immaterial, the manual and the intellectual, the concept of immaterial labour blurs rather than helps us elucidate the reconfiguration of the work process and conduct a more rigorous analysis of the changes within the division of labour, both in its technical and social aspects. As a result of such analysis in the new/digital media, he proposes a new conceptual framework of “imaginary property”, where image is more and more a matter of property and the acceleration in appropriation makes this property more and more a matter of imagination. Thus, extreme attitudes on the archiving and free distribution of performances – reluctance or promotion – can be contested: the video-image belongs to the author alright, but what is its value?

Art and labour have always been at odds, Kostanić observes, ever since the Lumière brothers filmed their property and, at the same time, made the first film in the history of cinema: workers leaving the factory. In spite of Duchamp's or Brecht's critical demonstrations of the production mechanisms of art, or the Soviet post-revolutionary programme for the artists and workers to shape the production process together, the (bourgeois) autonomy of Western art historically always had its stake in hiding the material conditions of its process of production. Critical of the recent enthusiastic identification of non-mainstream art with immaterial labour, Kostanić recommends another struggle: to defend art as a matter of public interest, where it can join other movements of resistance to the privatisation and abolition of social rights in the public sphere. This is why we invited WochenKlausur, a group of artists whose projects are bluntly social and “all too material”, as their work manifests the shift from the artistic production of art objects to the real material effects of artistic practice in the social field. Projects such as setting up a mobile clinic for the homeless or housing for students use the public's interest for art to focus its attention onto social problems and usurp the open contract of the definition of art for social intervention. Paradoxically, their stance, which denies artistic autonomy is an act of autonomy *par excellence*, as Grlja defines it here, the collective material practice of making an ethical choice in a given situation by breaking up with the dominant “rationality”.

At first, we were determined to search for those artistic initiatives and projects that not only recognise and capitalise on the current changes of labour and production, but also problematise, proactively contest, and transform their conditions, actions, or status... Faced with a scarcity of such approaches in the performing arts today, we abandoned the idea to commission or represent art that critically examines the theoretical concept to which it was subjected for some time. Therefore, the artistic statements and presentations of the projects are self-managed contributions from the art practitioners who responded to a call or an invitation, by their affinity to the problematic and a will to grasp it in a critical way. While some of the artistic contributions featured here deal with the current economy of art in a systematic manner, trying to divert the business logic and undertake the model of company – like Hybris Kunstproduktion and “critical enterprises” such as etoy.Corporation, Superflex, or Ouest-Lumière, as argued by Vanessa Théodoropoulou – or adopt the form of social service (WochenKlausur), others offer a variety of personal reactions, micro-solutions, and small-scale “games” that question the given conditions of work in the arts.

# Editing a(s) Publica(c)tion\*

Compte-rendu des sessions de rédaction éditoriale publique du numéro conjoint du *TkH Journal* et du *Journal des Laboratoires*. mai/juin 2010

## Bojan Djordjević

\* [La rédaction éditoriale comme action publique]. Ce texte s'appuie sur les transcriptions des sessions et d'autres documents disponibles sur [www.howtodothingsbytheory.info/category/laborious-public-editing/](http://www.howtodothingsbytheory.info/category/laborious-public-editing/).

Le projet de TkH (*Walking Theory / Teorija koja hoda*<sup>1</sup>) *How to Do Things by Theory*<sup>2</sup> définit la théorie critique de la performance comme une pratique sociale – qui a un potentiel public et actif, et devrait sortir de l'académie pour s'inscrire dans un espace « ouvert » – être mise sur scène, présentée dans un lieu d'exposition, montrée sur un écran, réalisée dans la rue. *Public Editing*<sup>3</sup> est l'un des différents formats employés pour « performer la théorie » dans ce projet – une série de trois événements durant lesquels le processus de rédaction éditoriale du numéro conjoint du *Journal des laboratoires* et du *TkH Journal for Performing Arts Theory* était ouvert non seulement au public mais aussi à sa participation. Ces sessions avaient avant tout pour but de définir précisément l'objet du numéro – des discussions théoriques sur des problématiques liées au travail immatériel – mais elles impliquaient également la commande, production et mise en discussion de contributions concrètes pour le journal. Il ne s'agissait pas de mimer ou de simuler une situation typique de « comité de rédaction » – mettre des contributions sur le tapis, négocier et se disputer à leur sujet – mais bien de « performer » la définition même d'un sujet dans une situation publique.

Notre blog [www.howtodothingsbytheory.info](http://www.howtodothingsbytheory.info) était conçu comme un journal de bord en ligne rassemblant textes, matériaux de travail et commentaires, qui résulterait progressivement en un numéro de journal imprimé, à travers un processus d'accumulation, d'élaboration et d'élimination, en trois sessions. En ce sens, la rédaction éditoriale publique n'avait pas seulement lieu lors des sessions de discussions en direct, mais continuait à travers les discussions sur le blog.

La préparation du numéro a donné lieu à l'examen et la discussion de thèmes, d'auteurs, et de pratiques artistiques traitant du sujet du travail immatériel de différents points de vue, et le partage de ces matériaux avec le public sur Internet. Cette liste de travail a également servi de point de départ commun pour la préparation des sessions de rédaction éditoriale publiques. Afin de minimiser le fossé entre le collectif de rédaction et le public lors des sessions de *Public Editing* nous avons décidé de baser toutes les discussions sur des textes mis à disposition du public à l'avance.

Ces sessions de travail publiques ont eu lieu en mai et juin 2010, en présence d'intervenants invités à débattre de sujets impliquant des approches contemporaines matérialistes de la question du travail immatériel.

1 "La théorie en marche", *Ndt*.

2 "Comment agir par la théorie", *Ndt*.

3 "Rédaction éditoriale publique", *Ndt*.

La première de ces sessions de rédaction éditoriale publique a été consacrée aux arts de la performance eux-mêmes, et aux problèmes de cartographie des relations entre institutions, artistes indépendants et les potentiels politiques de la pratique artistique, dans une situation où les pratiques transgressives ou critiques du passé ont été co-optées voire même intégrées au marché. La recherche, l'accent mis sur les processus, et l'articulation de l'art comme recherche (G. C. Argan) ont émergé dans les années 1950 et 60 dans les pratiques artistiques résistant à la marchandisation, pour finir par être marchandisées elles-mêmes. Aujourd'hui, derrière toutes les « esthétiques de la recherche », la prolifération des solos, les « work-in-progress » infinis, et les artistes nomades se déplaçant d'une résidence à l'autre, se dissimule souvent un accord politico-économique désavantageux : de quoi donc a besoin un jeune artiste de performance ? – « d'une chambre rien que pour soi (Virginia Woolf) et d'un peu d'argent liquide ». L'une des conséquences du nomadisme des artistes et des travailleurs culturels déjà mentionné, c'est d'en faire des denrées flottantes, dépourvues de contexte ou de sphère d'action clairs ou stables. Lorsqu'elle perd sa sphère politique, sa sphère de pression, une pratique se retrouve médiatisée et privée de pouvoir d'intervention.

Cette séance de cartographie a couvert un champ assez large, définissant les notions d'immatérialité et de matérialité dans le contexte de la performance, avant de s'intéresser au travail immatériel comme mode de production post-fordiste et à son potentiel émancipatoire, ou, bien plutôt, réactionnaire, dans la performance. Le but était d'investiguer de manière critique, d'un côté, l'application de concepts théoriques, philosophiques et politiques de la pratique de la performance, ainsi que, d'un autre côté, les *manières* de questionner des concepts socio-politiques plus larges par le biais de nos propres pratiques et expériences de la performance. Cette deuxième approche « inversée » a fait l'objet d'une insistance toute particulière lors des deux sessions qui ont suivi. Les textes préparatoires à la première session s'intéressaient aux thèmes suivants : la fétichisation actuelle de la collaboration dans le champ de la performance – avec *Pronostic sur la collaboration* de Bojana Kunst (publié dans ce numéro) ; le débat sur la recherche dans les méthodologies de travail et l'éducation avec *In the Making of the Making of: The Practice of Rendering Performance Virtual* de Bojana Cvejić et l'examen critique des notions de travail, praxis (intervention) et poiesis (action, production) dans le champ de l'art avec *What Do We Actually Do When We*

*Make Art d'Ana Vujanović.* Le sujet du dernier texte, la disparition des frontières entre pratique (*praxis*) et production (*poiesis*) dans le travail immatériel et le capitalisme cognitif, a servi de point de départ à cette discussion. L'enjeu ici tient dans le fait que la *poiesis* est une partie dépolitisante de la production qui n'appartient pas à la sphère publique, mais aussi une contribution affirmative à la civilisation – ajoutant encore un objet supplémentaire à l'ensemble des objets. La session s'est conclue sur la stimulante question de savoir si l'art devrait tendre davantage vers la *praxis* – comme mode d'intervention critique dans la sphère sociale et comme moyen de re-politiser l'activité artistique.

Goran Sergej Pristaš, dramaturge et metteur en scène de théâtre de Zagreb, l'un des fondateurs de BADco, était notre invité pour la première session, critiquant la pratique des artistes de performance qui se réduit de plus en plus à fournir un service aux institutions, en acceptant « le jeu de prendre soin du public ».

Le premier titre proposé pour le numéro du journal était « *Rematériation du travail immatériel dans le champ de la performance* », afin de souligner l'angle d'approche choisi pour les problèmes mentionnés plus haut. « Rematériation » ici ne saurait être confondue avec « marchandisation » et/ou « capitalisation ». La « matérialisation » implique de définir des objets de manière critique et théorique dans des situations politiques et économiques concrètes. La (re-)matérialisation est nécessaire afin d'arrêter de penser la liberté, la créativité et l'inventivité sur un plan asocial et prétendument transcendant, comme dans le discours idéaliste, et bien plutôt de descendre au niveau matériel de la société, pour y trouver des relations au capital politiquement et économiquement régulées (le discours matérialiste).

Pour la deuxième session de rédaction éditoriale publique, plus largement dédiée au champ de la production culturelle (immatérielle), nous avons proposé les textes suivants en guise de préparation : *Collaboration* de Florian Schneider; *Immaterial Civil War: Prototypes of Conflict within Cognitive Capitalism* de Matteo Pasquinelli; et *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction* de Robert Luxemburg. L'invité de la deuxième session de *Public Editing*, le réalisateur, curateur et auteur Florian Schneider, basé à Bruxelles et à Munich, a critiqué le concept même de travail immatériel qui, selon lui, n'est employé que comme métaphore, mettant en lumière l'incapacité à traiter d'un processus qui prend place à un autre niveau : le processus de réorganisation du travail intellectuel et manuel, qui ne produit qu'une nouvelle division du travail. Certaines de ses thèses sont développées dans *Notes sur la division du travail* dans ce numéro. Schneider introduit la notion de « propriété imaginaire » – une paraphrase critique de la propriété intellectuelle – basée sur la question : que cela signifie-t-il de posséder une image aujourd'hui ? A la fin de son intervention, il a proposé la notion de « valeur relationnelle » – puisque des catégories comme la valeur d'usage ou la valeur d'échange ne peuvent mesurer la valeur d'une image (numérique). Produite par les méta-données générées par l'utilisateur, la valeur relationnelle se nourrit à nouveau d'une expropriation massive du savoir – comparable à celle subie par les travailleurs à l'introduction des chaînes de montage fordistes.

La suite de la session a consisté à identifier des exemples de pratiques artistiques qui s'attaquent de manière critique et pro-active aux problématiques du travail immatériel comme mode de production. Plusieurs projets et pratiques artistiques ont été proposés par les participants et la plupart ont été invités à contribuer à ce numéro : les collectifs Hybris Konstproduktion, everybody's, WochenKlausur, et le projet *Labour&Leisure* de Novi Sad. Suite à la publication des documents et des textes préparatoires de la première session de *Public Editing* sur

le blog, nous avons immédiatement reçu en réponse une proposition de Tea Tupajić et Petra Zanki, alors en pleine réalisation de leur *Curators' Piece*.

Entre la deuxième et la troisième session, nous avons décidé de reformuler le focus et le titre de ce numéro – de *Rematériation du travail immatériel dans le champ de la performance* à *Épuiser le travail immatériel dans la performance*. Les discussions ont rendu évident que le concept devait être « épuisé », abandonné ou remplacé par un autre cadre conceptuel. En ce sens, l'« épuisement » apparaît comme une « solution », mais réfère aussi à la constante notion de fatigue engendrée par le travail immatériel. Selon Deleuze, « le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus « possibiliser »... il n'y a plus de possible ».<sup>4</sup> Abandonner le « travail immatériel » comme ne pouvant plus « possibiliser » ou agir comme contrainte habitante a été un autre sujet de discussion avec notre dernier invité.

Notre dernière session s'est consacrée à discuter la problématique d'un point de vue sociologique avec Maurizio Lazzarato, dont l'essai de 1996 *Le travail immatériel* a eu un impact crucial sur la détermination de ce sujet. Il a présenté une histoire critique du travail immatériel, avant d'affirmer qu'il l'avait complètement abandonné pour se concentrer aujourd'hui sur le processus plus fondamental de subjectivation. La transcription de cette discussion est publiée ici. La juriste parisienne Judith Ickowicz, notre seconde invitée de la troisième session de rédaction éditoriale publique, a abordé les questions légales de « copy-left/right » dans les productions artistiques immatérielles telles que la danse et la chorégraphie, et en général, les conséquences juridiques de la dématérialisation de l'objet d'art. Un résumé de sa thèse de doctorat de droit privé est également inclus dans le présent numéro. En plus du résumé de la thèse d'Ickowicz et du *Travail immatériel* de Lazzarato, les deux autres textes préparatoires à la session étaient *Arbitrary Power; or, On Organisation without Ends* d'Akseli Virtanen et un autre texte de Lazzarato, *Renouvellement du concept de production et ses sémiotiques*. Ayant participé aux trois sessions, Vanessa Théodoropoulou a cité un exemple de systématisation des « entreprises critiques » en art dans l'ouvrage *Critical Enterprises*, et a proposé d'en écrire un compte-rendu pour ce numéro. Les textes préparatoires à cette session incluaient également les premiers jets de textes commandés à Dušan Grlja, sociologue de Belgrade, et Marko Kostanić, dramaturge de Zagreb (dont les versions finales respectives sont également publiées ici).

Le but des sessions de rédaction publique éditoriale était d'élargir nos perspectives en dialoguant avec toute personne intéressée à contribuer à la discussion. Faire publiquement la rédaction d'un journal implique de déployer ouvertement la réflexion qui sous-tend son processus de fabrication – de la formulation du sujet à la discussion des contributions concrètes. Ainsi, le contenu du journal s'est formé à travers les questions et les problématiques discutées lors des sessions, avec presque tous les textes proposés ou écrits par les participants. En dépassant la division abrutissante du binaire actif-passif et le « service condescendant » (comme discuté par Pristaš lors de la première session), une nouvelle situation commune a été créée : au lieu d'intervenir « dans » le public, nous avons travaillé « avec » lui.

Traduit de l'anglais par Virginie Bobin

4 Gilles Deleuze « L'Épuisé », postface in Samuel Beckett, *Quad*, Éd. de Minuit, Paris, 1992.

# Conversation avec Maurizio Lazzarato

= Public Editing #3  
23. juin 2010

## Bojana Cvejić

Quand nous avons commencé à traiter le sujet de ce numéro, qui s'intitulait *Approche matérialiste du travail immatériel*, nous avons tous un problème avec le concept de travail immatériel, surtout dans le domaine des arts performatifs. La façon dont ce concept est pris en charge dans les arts performatifs est souvent problématique, c'est d'ailleurs un sujet qui a fait débat lors des sessions précédentes. L'un des premiers de vos textes à nous être parvenu, en anglais – je parle de l'anglais parce que parfois vous avez eu une influence retardée du fait de la traduction – a été souvent mentionné et cité. Or la première fois que nous vous avons rencontré, vous avez dit immédiatement que le concept de travail immatériel est un concept que vous avez abandonné il y a longtemps. Les discussions que nous avons eu depuis nous ont poussés à penser à *épuiser* le concept, pour des raisons principalement politiques. Peut-être que ça peut nous servir de point de départ.

## Maurizio Lazzarato

Je vais raconter comment le concept de travail immatériel est né. Les articles ont été écrits au début des années quatre-vingt dix, mais le concept est né à la fin des années quatre-vingt. C'était une époque politique un peu particulière, et les gens qui ont travaillé autour de ce concept avaient une histoire particulière. Nous avons quitté l'Italie au début des années quatre-vingt, et sommes arrivés en France en 1982. On faisait partie d'un groupe politique qui en Italie s'appelait *Autonomia Operaia*, et pour fuir la prison on est devenus réfugiés politiques en France. Pendant quelques années c'était compliqué de travailler conceptuellement, parce qu'on devait travailler pour gagner notre vie. A la fin des années quatre-vingt on s'est remis à se voir et à reprendre le travail politique qu'on avait abandonné, et c'est là qu'est né ce concept.

Au départ, du moins dans la façon dont j'ai vécu cette phase-là, c'était un projet politique, ce n'était pas un projet socio-économique. On s'était rendu compte, à la fin des années quatre-vingt, que les modèles révolutionnaires qui avaient été conçus au 19<sup>ème</sup> siècle et qui s'étaient déployés pendant tout le 20<sup>ème</sup> siècle étaient épuisés. On était des marxistes, un peu hétérodoxes mais des marxistes quand même. Si ces modèles révolutionnaires étaient épuisés, le problème était de savoir ce qu'il fallait penser à la place. Le concept de travail immatériel a donc été pensé pour essayer de saisir les transformations capitalistes. Au début, ce n'était pas un concept qui visait une corporation particulière, un secteur de l'économie des artistes, les travailleurs de l'immatériel... C'était un concept qui devait saisir les changements du concept de production. D'ailleurs, dès le premier article sur ce concept que j'ai cosigné avec Negri, il y avait un déplacement. Une première partie de l'article était d'origine marxiste classique : c'était une analyse des changements dans la production au sens classique, des changements du travail. La deuxième partie – qui était très importante et qui n'est

pas suffisamment soulignée – traitait du concept de production de subjectivité qui venait de Foucault et de Félix Guattari. Ce qu'on essayait de faire à l'époque, c'était de mettre ensemble ces deux traditions : une tradition italienne qu'on appelle opéraïste, ou post-opéraïste parce que l'opéraïsme s'est terminé en 1973, et la tradition française. Dès cet article, le concept de production était donc déplacé vers le concept de production de subjectivité.

Voilà le cadre général dans lequel ce concept a été pensé, à partir de la nécessité de repenser un projet révolutionnaire.

Le concept de travail immatériel présentait beaucoup d'ambiguïtés, en réalité. Je l'ai abandonné presque immédiatement après avoir écrit les articles à ce sujet, et je ne l'ai plus utilisé depuis. Un exemple d'ambiguïté était le concept d'immatérialité. La différence matériel/immatériel était une difficulté théorique qu'on n'avait pas résolue. Marx parle toujours de production matérielle, mais dans certains textes, il parle aussi de production immatérielle. Dans *Théorie de la plus-value*, Marx mentionne par exemple l'enseignement, et dit qu'effectivement il y a un changement dans la forme de la production. Donc nous avons repris ce concept, mais il a immédiatement présenté des ambiguïtés parce que les gens l'interprétaient comme une opposition entre matériel et immatériel. On aurait d'un côté le travail immatériel, le travail des artistes ou des architectes par exemple, et d'un autre côté le travail classique. On n'arrivait pas à se sortir de cette mise en contradiction, et ça donnait toujours des ambiguïtés. Postérieurement à la sortie de ce concept, il y eu une transposition d'un plan politique à un plan socio-économique, et à mon avis ça ne lui a pas été très favorable. On a commencé à dire : les travailleurs immatériels sont tels types de travailleurs, l'activité immatérielle représente tel type d'activité. On s'est intéressé à Internet. Pour moi, ce n'était pas ce qu'on voulait faire au début, ça ne m'intéressait pas de faire ce type de séparation, et donc j'ai abandonné le concept. J'ai travaillé plutôt sur le concept de production de subjectivité. C'était la position par exemple de Félix Guattari, qui disait que la crise qu'on vit depuis 40 ans n'est ni une crise politique ni une crise économique, mais une crise de production de subjectivité, une crise de subjectivation. C'était ça qui m'intéressait. Mais de ce point de vue là, la catégorie de travail immatériel n'a pas beaucoup de sens.

J'ai essayé de trouver d'autres concepts qui collaient mieux à la réalité qu'on est en train d'étudier. Le concept de déterritorialisation, par exemple, était beaucoup plus proche de ce que je voulais raconter, mais le « travail déterritorialisé » ça n'aurait pas marché non plus. La déterritorialisation, ce n'est pas la même chose que l'immatérialité. La position de Félix Guattari est beaucoup plus adéquate, parce que c'est ce qui s'est passé, dans la réalité. Les modes de production fordistes classiques, concentrés autour de l'usine, avaient perdu leur territoire. Ils avaient perdu leur forme de subjectivité, ils étaient déterritorialisés. Mais c'était effectivement absurde de parler de « travail déterritorialisé ». C'était très bizarre, parce que ce concept a eu beaucoup de succès immédiatement, mais à mon avis, ça ne correspondait pas vraiment à ce qui était en train de se faire. Il décrivait certains phénomènes, mais si on prenait ces phénomènes comme un tout, ça faussait l'analyse. Ensuite d'autres ont essayé avec d'autres concepts, comme travail cognitif, ou capitalisme cognitif, et à mon avis c'est encore pire.

En même temps est sorti tout ce débat sur la classe créative, avec Richard Florida aux Etats Unis, qui a eu beaucoup de succès surtout dans les pays anglophones et qui d'une certaine façon a repris ce concept. Il a pris cette nouvelle forme de travail, le travail cognitif, et il a fait une nouvelle théorie. Et d'une certaine façon ça marche. Mais je trouve que le concept de création, et son utilisation, sont très ambigus, parce qu'en réalité ce qui s'est produit c'est plutôt la neutralisation de la création. Tous ces dispositifs capitalistes, c'est faux de dire qu'ils vont inciter à la créativité. Au contraire, depuis vingt ans, ils sont en train de normaliser la création. On parle de travail créatif à un moment où la création disparaît partout. Ou alors c'est une création formatée, normalisée. Vous voyez ce qui se passe à l'université, dans la culture en France et ailleurs, d'un point de vue économique et du point de vue du contenu : on en est à une homogénéisation, à une normalisation de la création. Donc ces théories sont le contraire de ce qui est en train de se mettre en place.

La seule façon de s'en sortir c'est de penser ce qui est en train de se passer de façon plus large, et pas à partir du concept de travail immatériel. Il y a un exemple en France qui est très significatif, celui du mouvement des artistes qu'on appelle « intermittents du spectacle ». Le mouvement, par exemple, n'est jamais tombé dans ce piège-là. C'est très intéressant, parce que les premières coordinations qui se sont développées en 1992, la coordination de Lyon par exemple, quand la coordination parisienne des intermittents n'existait pas encore, avaient dit tout de suite que le problème n'était pas un problème d'artistes. Ce n'est pas une caractéristique du travail artistique mais une caractéristique d'une grande partie de la production. Ils avaient dit, ce qui est en jeu, c'est notre façon de travailler, c'est le travail par projet. Ils disaient aussi que la précarité non plus ne leur est pas spécifique, le débat étant alors par exemple d'élargir le régime de l'intermittence à tous les travaux précaires. Là, il n'y a pas d'ambiguïtés par rapport au concept. Or ce qui est extrêmement important, c'est que la subjectivation politique ne peut pas se faire à travers ce concept de travail immatériel. C'est certain. Au 19ème siècle, la subjectivation politique, donc le projet révolutionnaire, passait par la reconnaissance de la classe ouvrière. Les gens se reconnaissaient, se subjectivaient en tant qu'ouvriers. Et c'est sûr que les gens ne vont pas se subjectiver aujourd'hui en tant que travailleurs immatériels. C'est une autre raison pour laquelle le concept ne marche pas. Reprenons l'exemple des intermittents du spectacle en France. Je prends des exemples français parce que c'est le seul endroit où il y a eu effectivement un déploiement d'un mouvement artistique, « un mouvement artistique » parce qu'il y avait aussi des techniciens importants. Les gens ne se sont pas reconnus en tant que travailleurs cognitifs ou en tant que travailleurs immatériels. Au contraire, ils ont cherché à se sortir de cette assignation, parce que effectivement c'en est une. Comment sortir de cette catégorie d'artiste, par exemple. Cette catégorie a très bien fonctionné (et marche encore) parce qu'effectivement elle saisissait les changements dans l'organisation du travail, mais il ne fallait pas chaque fois la ramener à un secteur particulier, sinon on opère des ruptures et des cassures. A mon avis, l'erreur fondamentale, c'était de dire ça c'est la nouvelle avant-garde de ceci, ... Ou: ça, c'est la pointe la plus avancée de l'organisation capitaliste du travail, donc si on y touche, on peut tout modifier. Or je ne pense pas, c'était une erreur politique. Pour reprendre l'exemple des intermittents en France, les gens sont allés plutôt vers un discours sur la précarité, donc sur quelque chose de transversal à différentes couches sociales. On n'a pas encore trouvé la réponse à cette question de la subjectivation politique. Ça reste un problème. Comment sortir de cet imaginaire, de ce dispositif qui est celui du 19ème siècle, centré autour de la classe

ouvrière et du salariat. On avait déjà commencé dans les années 70 en Italie à sortir de ce modèle. On avait dit effectivement qu'il y avait une transformation importante dans par exemple le concept d'intellectualité des masses qu'on avait utilisé à l'époque, qui était un peu ce qui a précédé celui de travail immatériel. Mais c'était un concept beaucoup plus large, parce qu'entraient dedans d'autres transformations. Par exemple, toute ma génération avait eu une scolarisation de masse, je suis allé à l'école, moi j'étais fils d'ouvrier mais et il y avait aussi ceux qu'on appelait les pros de la banlieue, et c'était une nouvelle forme de subjectivité. Ce n'était pas un type de métier, ou un type de travail. La chose s'est compliquée quand on a collé cette nouvelle subjectivité à un métier et à un travail. Là c'est devenu très ambigu. Voilà pour la naissance de ce concept.

La question de comment re-matérialiser le travail immatériel s'est effectivement posée —Le travail ne peut pas être immatériel, l'activité ne peut pas être immatérielle, qu'est ce que ça voudrait dire ? Même s'il y a un investissement de la subjectivité différent, ça ne peut pas être immatériel. Même si vous travaillez sur ordinateur, il y a des tonnes de matérialités qui fonctionnent, les réseaux, et cætera. On ne peut pas séparer les choses comme ça. Il y a encore des machines. Ce ne sont peut-être pas les machines de l'industrie fordiste, mais il y a les machines informationnelles, les machines de télécommunication... « Travail incorporel » ça ne marche pas non plus, parce qu'effectivement il y a de la corporalité. Moi j'ai essayé quelque temps de trouver un autre concept, et puis j'ai abandonné.

## Bojana Cvejić

Comment opérer la logique de la différence contre la logique de représentation, quand on parle de la production de subjectivité, quand le capitalisme pousse à l'individualisme ? On sait que malheureusement dans l'art, l'idéologie dominante est une sorte d'autonomie individualiste. Ce n'est pas une autonomie collective. On confond très souvent singularité et ce différend, ou l'ordre de différence comme chez Deleuze, et j'aimerais bien savoir l'explication théorique mais aussi politique, la différence entre individualisme du capitalisme, qui est dépolitisant, et singularité comme une production de subjectivité expérimentale.

## Maurizio Lazzarato

Ce que le capitalisme demande aujourd'hui, et ce qu'il produit comme subjectivité, c'est une individualisation très poussée. Il s'agit de devenir entrepreneur de soi-même, c'est-à-dire d'être capable d'assumer toutes les charges économiques, sociales et productives sur soi. La figure de subjectivation aujourd'hui du capitalisme c'est celle de l'entrepreneur. Il faut dire en même temps que c'est une forme de subjectivation très faible, la figure de l'entrepreneur ne va pas résoudre le problème de la subjectivation capitaliste. C'est pour ça qu'il y a une crise de la subjectivation. L'entrepreneur, comme toute l'économie, détruit la société, il détruit les relations sociales, par définition, parce qu'il introduit la concurrence, parce qu'il introduit la logique économique. Et le capitalisme a toujours eu besoin d'autres formes de subjectivation. C'est pour ça que l'Etat-Nation a été très important, en même temps que le capitalisme se développait. Le capitalisme a déterritorialisé. Il a détruit les anciennes formes de vie et de travail des gens. En même temps, le capitalisme a besoin d'une reterritorialisation, une constitution de la subjectivité, qui ne soit pas immédiatement liée à sa figure, parce que sa figure est une figure destructive. Par conséquent, on faisait référence soit à la religion, soit (et surtout) à l'Etat-Nation. La forme de subjectivation du 19ème siècle, c'était le nationalisme, ce même nationalisme qui a mené les peuples à la destruction de l'Europe. Les deux guerres mondiales sont construites autour de ce concept. C'était la première forme de reterritorialisation réactionnaire du capital. Aujourd'hui,

c'est plus compliqué. Autrefois le mot d'ordre du capitalisme c'était « enrichissez-vous », aujourd'hui c'est également «soyez créatifs, soyez entrepreneurs». C'est l'initiative individuelle. Cela pose de grosses difficultés, cette forme de subjectivation ne marchera pas. Une fois que l'Etat-nation a disparu, une fois que ce délire de subjectivation sur le nationalisme a disparu, ils n'ont pas trouvé une forme de subjectivité qui soit adéquate. Mais la critique du capitalisme a le même type de problème, parce que la classe ouvrière n'accroche plus *notre* subjectivité. Elle a plus la capacité à l'accrocher, on ne s'identifie plus. Il y a un vide de subjectivation, et je pense que c'est ça le problème.

Sur la question des artistes, je serais un peu moins tranchant que ce qui a été dit. Depuis justement que les artistes sont entrés directement dans le cycle de la valorisation capitaliste – parce que la culture aujourd'hui fait partie de l'économie capitaliste, il y a 2% de la population européenne qui travaille dans la culture – ce milieu artistique, avec tous ses défauts, est l'un des rares endroits où on a discuté pendant vingt ans de ce qui est en train de se passer. Si on prend toujours l'exemple des intermittents du spectacle, il y a eu en 2003, au moment de la constitution de la coordination d'Ile de France, un grand débat sur comment la coordination devait s'appeler. Il y a eu une grande bataille politique entre ceux qui disaient : nous, nous sommes des artistes, et donc il faut se revendiquer en tant qu'artistes, et les autres, comme les syndicats, qui disaient : nous sommes des professionnels, donc il faut se revendiquer professionnels de l'audiovisuel, professionnels du théâtre... La coordination s'est finalement appelée la Coordination des intermittents et précaires. Au cours de ces débats, cette individualisation classique de l'artiste qui vient du 19ème siècle a été contestée. Donc ceux qui disaient qu'il y a d'un côté le syndical et de l'autre l'artistique, on est des professionnels OU BIEN des artistes, a perdu cette bataille politique en 2003. Le problème n'est pas résolu, il s'est représenté les années suivantes. On a retrouvé les dissensions entre artistes et précaires, on ne savait pas très bien quelle définition adopter – c'est ça le problème de subjectivation qui n'est pas encore résolu. Qu'est-ce qu'on est, et qu'est-ce qu'on est en train de devenir, c'est un problème qui est encore là. Mais le rôle de l'artiste a été mis en discussion. En ce qui concerne l'individualisation, il y a eu une évolution très importante dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix dans les milieux artistiques, qui continue encore aujourd'hui.

En ce qui concerne la différence entre individualisation et singularisation de façon plus générale, c'est le même type de problème. Pour comprendre, il faut séparer singularité et individu. Le capitalisme fait le contraire : la singularité, c'est l'individu. Il faut se poser la question de comment dépasser le sujet individu, parce qu'on est pris dans des dispositifs qui dépassent largement l'individu singulier. Mais le capitalisme a besoin de ramener cette déterritorialisation à une individualisation. Du point de vue du discours, c'est l'entrepreneur de soi-même ; du point de vue de toutes les politiques sociales, tout est traité cas par cas, individu par individu, que ce soit à l'intérieur de l'entreprise ou au sein d'une institution de l'Etat-providence si vous êtes au chômage – c'est encore l'individualisation. Le problème ce serait de penser à ce que c'est qu'une singularité qui soit une singularité collective. On revient toujours au problème de la production de subjectivité. Qu'est-ce que c'est aujourd'hui, la subjectivation politique ? Je pense que c'est un problème qu'on n'a pas encore résolu. Il y a des formes d'expérimentation. Dans les milieux artistiques on trouve des pratiques d'expérimentation micro-politique dans ce sens. On peut les trouver ailleurs aussi. L'expérience des intermittents, leur lutte, c'était une forme de singularité, de singularisation et d'expérimentation de ce type de singularisation.

## Vanessa Théodoropoulou

J'aimerais bien que vous développiez un peu le point de vue théorique de la subjectivité politique. Subjectivité ou subjectivation ? Parlez-nous de la subjectivation, donc la subjectivité politique *potentielle*.

## Maurizio Lazzarato

La première production du capitalisme, en réalité, c'est la production de subjectivité. C'est la première marchandise produite, parce qu'elle rentre dans la production de toutes les marchandises. C'était comme ça même dans les sociétés qui n'étaient pas capitalistes. Le problème c'est : quel type de subjectivité, de norme on met en place. Pour le capitalisme, il y a une industrie de masse qui produit la subjectivité. Le *mass media*, et même la culture sont des dispositifs qui vont dans ce sens-là. On est dans un capitalisme qui ne produit pas seulement des modèles de marchandises. Il ne produit pas seulement des automobiles, il produit des modèles de subjectivité, une façon de penser les rapports entre hommes et femmes, une façon de penser les rapports avec les enfants, avec le monde, avec les arbres, tout ce que vous voulez. Cette production vise une homogénéisation et une individualisation, une standardisation de la production de subjectivité. Un appauvrissement, si vous voulez. En même temps que ça devient le centre de la production, ça devient un appauvrissement de la subjectivité. On peut le constater tous les jours, au niveau du langage, au niveau de l'expression... Evidemment, après il y a des résistances qui se mettent en place.

Comment produit-on la subjectivité ? Quels sont les dispositifs de production de subjectivité ? Il faudrait faire une cartographie des dispositifs qui produisent cette subjectivité. Par exemple Deleuze et Guattari parlent d'agencement collectif d'énonciation. Selon eux, le sujet est produit par une multiplicité de dispositifs, des humains, des machines, des objets, différentes sémiotiques, des institutions, l'Etat-providence, et ces dispositifs là produisent un certain type de subjectivité. Quel type de subjectivité est-on en train de produire aujourd'hui ? On revient à cette histoire de l'entrepreneur. Le discours qu'il vise, c'est une production de subjectivité standardisée, qui va avec aussi bien la production que la consommation. Il faut une subjectivité, il faut construire des modèles de comportement. Ces comportements passent surtout par ce que Foucault appelait le gouvernement de conduite. Ce qui est important aujourd'hui, c'est donc plutôt ce type de gouvernementalité de la subjectivité. C'est pour ça que ce discours sur le travail immatériel est très limité, parce qu'il prend en compte seulement un aspect des choses, tandis que le capitalisme fonctionne vraiment comme une gouvernementalité générale de la société. Le pouvoir ne fait pas cette différence entre matériel et immatériel, banlieue, pauvres, riches. Le problème pour le pouvoir c'est de gérer ces différences, en les montant d'ailleurs les unes contre les autres. C'est un gouvernement des inégalités. C'est un inversement de la philosophie de la différence dans une forme d'organisation du pouvoir.

## Vanessa Théodoropoulou

Parce que c'est le principe de la concurrence ?

## Maurizio Lazzarato

Le principe de concurrence, mais aussi le principe de la formation de la subjectivité, et là entre en jeu toute une série de dispositifs qui vont de l'école aux *mass media*, en passant par la culture. La culture je pense qu'elle est complètement là-dedans, elle produit un certain type de publics – public de télévision, public de musée... Ce sont des choses qui sont liées l'une à l'autre.

Comment on peut penser une production de subjectivité qui ne soit pas standardisée, mais singulière, voilà le problème.

## Vanessa Théodoropoulou

C'était la question !

## Maurizio Lazzarato

Il y a des exemples. Deleuze et Guattari font beaucoup référence aux sociétés «sauvages», aux sociétés «primitives», comme objet de comparaison. Même le mouvement ouvrier d'une certaine façon a produit une singularité subjective. Au 19ème siècle, il a eu une grande capacité d'anticipation. Si vous prenez le mot d'ordre du Manifeste du Parti Communiste, « prolétaires de tous les pays, unissez-vous », c'était une anticipation de la mondialisation. Ils avaient l'intelligence à l'époque de penser la subjectivation en anticipant sur le développement capitaliste. «Prolétaires de tous les pays, unissez-vous», c'est un discours qui était plus déterritorialisé encore que la production capitaliste, qui à l'époque faisait un discours centré sur l'identité nationale, sur l'Europe. C'était une forme de production de subjectivité qui était organisée. Il y avait des dispositifs, il y avait les syndicats, il y avait les partis, mais il y avait aussi cette dimension incorporable, cette dimension des valeurs, qui permettait effectivement un certain type de production de subjectivité. Aujourd'hui on peut plus reproduire ce type de dynamique, il faudrait se poser la question.

## Nataša Petrešin-Bachelez

Est-ce qu'on peut montrer du doigt la mondialisation pour cette dispersion de la subjectivation politique, qu'on ne trouve plus aujourd'hui dans la classe ouvrière, le fait que les travailleurs immatériels ne puissent plus s'identifier afin de résister ? Est-ce que c'est lié à la mondialisation de la fin du 20ème siècle ? Vous venez de mentionner son anticipation par l'Internationale.

## Bojana Cvejić

Est-ce que ce n'est pas également une certaine hégémonie du temps que le marché impose? C'est intéressant, à chaque fois que nous invoquons Deleuze et Guattari dans cette analyse, ça introduit toujours une nouvelle temporalité. Il y a une hégémonie du non-temps. Et quand je pense aux sujets politiques, quand je voyage ailleurs – je pense aux pays qui ne font toujours pas partie du marché – les différences ne sont pas représentables. Il n'y a pas cette idée d'entrepreneuriat, les artistes ne savent pas gérer leur travail, vendre leur travail, ils font usage de métaphores étranges pour s'expliquer... Peut-être que ce sont les « sauvages » dont a besoin le monde occidental. Et je me mets à penser, ce qu'on voudrait voir arriver peut arriver si on change la temporalité, ce que le marché ne nous permet pas de faire. Parce que lorsqu'on parle de la Coopération ou des artistes que je connais en France, j'apprends seulement dans un deuxième temps qu'ils sont intermittents ou précaires. Ils sont d'abord artistes dans ce qu'ils font, et ils sont tous sur le marché en concurrence les uns avec les autres pour plus de visibilité, plus d'attention, pour être de meilleures marchandises. Il

n'y a pas de solidarité. Mais dans d'autres lieux où il n'y a pas encore le capital, tel qu'il est mis en place par le marché dans le monde occidental, c'est différent. Est-ce qu'on peut tirer des leçons de ces autres endroits, ou sont-ils seulement «en retard» ? Parce qu'on sait que l'Europe de l'Est par exemple est en transition, l'Amérique Latine, d'autres parties du monde qui ne font pas partie de l'hégémonie du marché dans son modèle occidental.

## Maurizio Lazzarato

Pour reprendre l'exemple des intermittents, c'est un mouvement politique, donc par définition il rompt avec la temporalité du marché – sinon ce n'est pas un mouvement politique. Il n'est politique que s'il arrive à rompre cette temporalité. Il y a événement, et cet événement introduit une temporalité différente. Cette temporalité différente touche d'abord la subjectivité. Le mouvement politique ouvre un espace, et c'est dans cette dimension-là que la subjectivité peut se requalifier.

Il faut produire des ruptures, et à partir de ces ruptures, on a une scène où se produit un autre type de sens. C'est pour ça que Deleuze, et surtout Guattari prend le parti d'une esthétique comme modèle. Il dit que ce qu'il faut prendre de l'art, ce n'est pas tellement les objets produits, mais un certain type de méthodologie, soit une rupture des coordonnées spatiotemporelles qui sont celles dans lesquelles on est pris quotidiennement. La rupture ouvre une temporalité différente, et cette nouvelle temporalité commence ou déclenche un processus qui est un processus de création. On passe par un niveau de rupture de sens ou de sens zéro pour produire un nouveau sens.

L'irruption d'une temporalité autre peut procéder de différentes situations : on peut l'avoir dans un mouvement politique, on peut l'avoir dans une pièce de théâtre, on peut l'avoir individuellement. Le problème c'est ensuite de trouver comment cette micro-rupture peut fonctionner. Mais elles se produisent d'une certaine façon quotidiennement.

C'est seulement cette rupture de temporalité qui peut affecter la subjectivité, qui peut alors être mise en mouvement de façon différente ; à ce moment-là, c'est un autre processus qui s'ouvre, un processus constitutif de construction d'une subjectivité différente. Il faut penser les instruments, et donc des ruptures partielles de temporalité. C'est fondamental, on doit sortir de la temporalité du marché. Par exemple sur le plan du mouvement des intermittents, il y a un moment de rupture politique, il y a ce temps qui s'ouvre. Ce temps s'est refermé au fur et à mesure que les gens sont retournés travailler, etc. D'ailleurs c'était physiquement sensible, le fait de retourner travailler, même si c'est un travail artistique, ça posait beaucoup de problème. Après avoir touché une temporalité différente, les gens ne voulaient pas dire: je vais dans une salle de répétitions, je ferme la porte derrière moi, et je commence à jouer. Ça posait un problème. Ce sont des temporalités différentes : la temporalité de création politique à cet instant donné était différente de la création artistique, même si les gens après, au fur et à mesure, sont tous retournés à leur travail.

Mais ce sont ces ruptures là qui déterminent la *possibilité* d'un changement de la subjectivité. Vous voyez le monde de façon différente, de la même façon que des gens devant un tableau peuvent voir des choses différentes. Ces possibles, il faut les actualiser. C'est la théorie de l'événement chez Deleuze, il faut que ces possibles deviennent actuels, qu'ils servent à construire. Il faut construire, non seulement changer la subjectivité, mais aussi changer les institutions qui vont avec. C'est une autre chose fondamentale qu'ont dit Deleuze et Guattari : il faut distinguer subjectivité et humanité. Le sujet, ce n'est pas la même chose que l'humain. C'est fondamental, parce que de notre subjectivité font aussi partie les machines, les institutions, les objets, les différentes sémiotiques, et pas seulement les sujets humains. Il y a de la subjectivité partout.

## Ana Vujanović

En un sens vous semblez dire qu'on est en circuit fermé, que le système capitaliste occidental est le seul contexte de pensée, et que c'est pour ça qu'il faut faire la distinction entre cette catégorie de subjectivité standardisée et d'individualisation d'une part, et d'autre part une subjectivité plus expérimentale, une singularité, vers laquelle on devrait tendre. Il semble qu'il n'y ait pas de solution au sein du système. Je voudrais savoir ce que vous pensez de la façon dont on pourrait repenser le système dans sa totalité, plutôt que d'essayer de produire une singularité subjective au sein du système social et économique du capitalisme occidental.

## Maurizio Lazzarato

Je ne dis pas qu'il n'y a pas de solution. Il y a des choses réelles, seulement ce sont des choses qui pour l'instant sont très limitées et temporelles.

## Ana Vujanović

Je pense que la question, en tout cas si j'ai bien compris, était de quel type de subjectivité on parle, parce qu'on n'est pas obligé de penser la subjectivité en négatif, celle qui rompt avec tel modèle de subjectivité. Il faudrait aujourd'hui tenter quelque chose d'autre, en absence d'un idéal vers lequel tendre, comme il y avait avant.

## Maurizio Lazzarato

Le problème, comme je le disais tout à l'heure, c'est que les ruptures donneront seulement des possibilités. Donc la subjectivité qui en naît ne peut pas être déterminée à l'avance.

En effet, avant, il y avait une image sur laquelle on pouvait se baser. On avait la figure de la classe ouvrière, qui était la référence positive ou négative. Aujourd'hui, il n'y a plus ce modèle-là. Et c'est tant mieux. C'est pour ça que Guattari prend les pratiques esthétiques comme modèle, parce que cela ne présuppose pas une image déjà donnée de ce qu'on va faire. C'est un processus de création, et c'est lui qui produit une subjectivité. Cette subjectivité secrète ses règles et sa constitution en même temps qu'elle se fait. On ne peut pas l'anticiper ou chercher un modèle de subjectivité préalable.

## Ana Vujanović

Pourtant dans le champ esthétique les artistes aussi reprennent des modèles de subjectivité préexistants.

## Maurizio Lazzarato

Je prends Duchamp comme exemple, parce que j'aime beaucoup Duchamp, qui ne fait pas ça du tout. Duchamp, à mon avis, va rompre avec une certaine façon de penser l'artiste, de penser l'art, de penser l'œuvre. Pour moi, c'est une vraie rupture.

Effectivement, aujourd'hui, ce n'est pas le même type de dynamique. Il faudrait imaginer autre chose. C'est pour ça aussi que dans le domaine de l'art je trouve beaucoup de choses en réalité sont des pratiques de reproduction de subjectivité, comme vous disiez.

## Bojana Cvejić

Mais quand je parle de cette hégémonie du marché, je pense qu'il faut trouver des tactiques et stratégies pour changer la façon dont on travaille et vit ensemble, et ça va produire des subjectivités singulières. Parce qu'on est toujours en réaction-adaptation, pour survivre à la situation, pour continuer à produire. Je pense que ce qui manque c'est la solidarité, ou une pensée politique. Ce qui manque aux artistes c'est une éducation politique où ils peuvent agencer une rupture dans le travail.

## Maurizio Lazzarato

Quand je parlais d'une esthétique chez Guattari, ça dépasse le milieu artistique, c'est seulement cette méthodologie de production de subjectivité. Ce n'est pas une question d'esthétiser le social, ni de prendre les artistes comme des avant-gardes, d'ailleurs beaucoup d'artistes, ou des gens qui se disent artistes, ne le font pas.

Duchamp dans les années soixante l'avait dit, on ne pourra plus faire ce que j'ai fait moi. Et peut-être qu'aujourd'hui il faut faire autre chose parce que la position de l'artiste n'est plus la même, dans la société, il faudrait la penser différemment. Autrefois on pouvait penser une rupture artistique, une rupture politique, une rupture sociale, de façon presque séparée. Il y avait des avant-gardes politiques, il y avait des avant-gardes esthétiques. Aujourd'hui, ce n'est plus possible de penser une rupture esthétique en tant que telle, ou une rupture politique en tant que telle. C'est ça qui est compliqué à penser, je pense. Les dispositifs de production de subjectivité traversent tous ces éléments. Il faudra reconfigurer l'ensemble de ces dispositifs de production de subjectivité, parce qu'ils touchent tous ces éléments. Ce n'est pas l'artiste en tant que tel qui peut penser, qui peut renouveler, comme l'avant-garde politique toute seule ne pourra pas expliquer aux gens comment il faut faire pour changer la société. Il y a différents types de savoirs, différentes dynamiques, qu'il faudrait mettre en mouvement, et agencer. La direction politique des partis qui comme autrefois donnait une ligne politique, ça ne marchera pas. Mais on n'a pas encore trouvé la façon de mettre ensemble ces différents types de façons de travailler, de subjectivité. Je pense qu'il faut travailler dans ce sens.



# L'immatériel en tant que matériel

## Akseli Virtanen

Penser le travail immatériel constitue un paradoxe. Semblant incapable de s'intégrer aux limites du monde réel et du sens commun, cette démarche pose problème aux significations et aux distinctions établies. Elle nous éloigne déjà considérablement de la lente évolution qui anime la succession temporelle de la production industrielle et de la pensée verbale ; elle nous éloigne aussi de la cohérence qui ordonne clairement le cours de nos vies en différentes périodes. Néanmoins, le caractère indéterminé et incohérent de ma vie, le chevauchement des périodes qui la composent, la précarité permanente qui l'habite et la nature concrète de son abstraction ne se trouvent-ils pas justement là où notre pensée devrait, elle-aussi, être capable de s'élever ?

Nier l'existence des paradoxes ne suffit pas pour s'en débarrasser (c'est en ce sens que Deleuze évoque les concepts qui répondent aux vrais problèmes sous forme de paradoxes). Ces concepts démontrent l'incapacité du langage et des mots utilisés à exprimer une chose à laquelle ils se rapportent ou qu'ils inventent. Les paradoxes sont comme des éléments rebelles du langage qui ne signifient pas (ils n'ont aucun sens) mais se contentent de démontrer (de révéler ou de déclencher). Ils révèlent ainsi les limites de notre entendement en démontrant quelque chose (de non linguistique, de singulier et de sensuel) qui n'a pas encore réellement de voix. Ainsi, faire l'expérience concrète du caractère abstrait du travail (devenant une chose liée à aucun lieu ni à aucun moment spécifiques, une chose s'extirpant de ses incarnations réelles), c'est déjà manifester une certaine méfiance à l'égard de la permanence de son emploi et de ses communautés immédiates. Il est déroutant de constater que le travail se fond à ma personnalité et se transforme en une sorte de trou noir qui m'échappe et me force, comme s'il était capable d'exercer mes propres capacités (coopérer, être inventif, manier l'arbitraire, etc.) sans possibilité de devenir autre chose.

Nous avons besoin de concepts et de termes nouveaux pour comprendre une économie où l'immatériel a de l'importance, où la valeur est plus produite avec les mots qu'avec les machines et le travail direct, ou bien encore où les machines et les outils se fondent aux habiletés et à la mémoire des hommes, où les produits sont davantage des actes de communication que des choses matérielles, et où la valeur semble nôtre de « rien », de simples mots et de simples idées.

Comment comprendre que nos idées, nos relations et nos pensées semblent aujourd'hui posséder un poids matériel et une valeur qui étaient auparavant réservés aux choses matérielles et au travail réel ? Comment comprendre que notre expérience, notre mémoire et notre entendement sont par nature productifs, sans qu'aucune nécessité de médiation (d'incarnation) via (dans) une marchandise, un travail réel ou un acte sensé l'exige ?

Comment penser la matérialité de l'immatériel ?

## 1.

Dans l'une de ses conférences, Gilles Deleuze explique en quoi il est possible de mieux saisir la matière en état de mutation continue<sup>1</sup>. Le physicien a beau expliquer que lorsque nous percevons une table, nous sommes face à des atomes et à des électrons en mouvement, il est toutefois difficile pour nous de percevoir la table comme une matière-mouvement. Par conséquent, de quelle façon pouvons-nous améliorer notre conscience du *mouvement comme matière* ? Voici la réponse de Deleuze : en le pensant comme un métal. Avançons maintenant les éléments permettant d'expliquer cette affirmation.

Dans sa conférence, Deleuze fait appel à Edmund Husserl et Gilbert Simondon pour appuyer sa thèse<sup>2</sup>. Selon Husserl, on distingue des essences fixes, intelligibles et éternelles et l'on distingue également les choses que nous pouvons sentir et percevoir : il existe des essences formelles, intelligibles de la même manière qu'il existe un cercle comme essence géométrique, et il existe des choses rondes, sensibles, formées et perçues (par exemple une roue ou une table). Toutefois, il existe pour Husserl un domaine intermédiaire composé d'éléments qui ne sont pas fixes, pas formels ; et ni sensibles ou perçus. A la différence des essences formelles, il s'agit là d'essences inexactes ou indéterminées : Husserl ajoute que leur indétermination ne vient ni du hasard, ni d'une tare, car elles sont indéterminées par nature. Elles se déploient dans un espace et un temps eux-mêmes indéterminés par essence.

Il existerait donc un espace-temps précis et défini tout comme il existe un espace-temps indéterminé et indéfini, infini et SPACELESS auquel Henri Bergson fait référence lorsqu'il déclare « *Le temps ne serait-il pas cette indétermination même ?* »<sup>3</sup>. C'est à ce dernier qu'appartiennent les essences informes ou indéterminées (Husserl emploie le terme *vage*) car elles ne peuvent se réduire à leurs conditions visibles et spatiales. Comme le remarque Deleuze, Husserl savait parfaitement que « *vage* » correspond à *vagus* : chacun constitue le noyau des *essences vagabondes*, errantes, divagantes, apatrides et précaires.

Husserl définit ces essences vagabondes comme une espèce de matérialités ou de corporités qui sont différentes de la *choséité*, laquelle est la propriété des choses sensibles, perçues, formées (par exemple une assiette), ou de l'*essentialité*, laquelle est la propriété des essences formelles, définies et fixes (par exemple un cercle). Selon Deleuze, Husserl définit la corporité de deux façons. D'une part, elle est inséparable du processus de déformation du type événement dont elle est le siège. Il s'agit là de son premier caractère : fusion, dissolution, propagation, événement, passage à la limite, ce qui signifie mutation, etc. L'espace-temps indéterminé est ainsi le siège de la déformation et de la mutation.

1 Gilles Deleuze, *Anti-Oedipe et Mille plateaux*. Cours Vincennes 27.02.1979 [http://www.web-deleuze.com]. Voir également Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Editions de Minuit, Paris, 1980. Particulièrement le Ch. 12 « *Traité de nomadologie : La machine de guerre* ».

2 Edmund Husserl, *Ideas*, tr. W.R. Gibson, Humanities Press, New York 1976. Part 1, passage 74; Edmund Husserl, *Origin of Geometry*, tr. J.P. Leavey, Stoney Book, New Hayes 1978; Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, Paris, 1964, p. 35–60. Voir également Gilles Deleuze, « *Revue de Gilbert Simondon L'individu et sa genèse physico-biologique* », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 156 1966, p. 115–118.

3 Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris, 1962, p. 13.

D'autre part, en plus d'être inséparable du processus de déformation (dont elle est le siège spatio-temporel), la corporéité l'est également de certaines qualités susceptibles de plus et de moins (couleur, densité, chaleur, dureté, durabilité, etc.)<sup>4</sup> Il existe donc une combinaison de mutations, « intensités-événements » qui constituent les essences matérielles vagabondes et doit être distinguée du « lien sédentaire » appartenant à un espace-temps défini.

Si le cercle est une essence formelle tandis que l'assiette, la table ronde et le soleil sont des choses formées perçues et qu'aucun d'eux ne constitue une essence indéterminée, alors qu'est-ce qu'une essence indéterminée ? Husserl répond que l'essence indéterminée, c'est le rond (*die Rundheit*). Le rond comme matière, comme corporéité. Quel est le sens de cette réponse ? Le rond est inséparable des opérations que l'on fait subir à des matières diverses. En effet, ajoute Deleuze, « le rond, c'est simplement le résultat, ou le passage à la limite, du processus de arrondir. » Le rond pensé comme essence vagabonde n'implique pas l'essence tranquille et fixe du cercle euclidien, il implique le rond comme la limite vers laquelle tend un polygone inscrit dont les côtés se multiplient. Il s'agit précisément du caractère indéterminé d'une essence vague tel qu'Archimède conçoit la mutation (le passage à la limite) et non tel qu'Euclide la conçoit par définition essentielle.

Nous avons tendance à penser en termes d'essences formelles et de choses sensibles formées mais il y a alors quelque chose que nous oublions : l'espace intermédiaire où tout se fait. Selon Deleuze, l'espace intermédiaire, ou l'état instable, n'existe que comme « processus-limite » (arrondir) via les choses sensibles et les agents technologiques (une meule, un tour, l'opération de la main). Toutefois, l'espace intermédiaire n'est « entre-deux » que dans la mesure où le nomade, dans son absence de foyer, possède un foyer. Nous reviendrons plus tard sur cette idée mais il convient préalablement de souligner que la condition intermédiaire est indépendante et se crée entre les choses et les pensées, c'est-à-dire qu'elle constitue l'identité en mutation qui se trouve entre elles. C'est pourquoi on ne peut rien comprendre de l'espace-temps défini des essences formelles et des choses formées si l'on ne met pas à jour ce qui se passe au milieu, dans cette région indéterminée des *essences apatrides*, où tout se fait.

Notons ici qu'il n'est pas question d'opposition, ce sont deux mondes différents : dans le monde du rond, on retrouve perpétuellement un passage à la limite, de même que le rond c'est la matérialité inséparable du passage à la limite défini par arrondir (arrondir étant précisément la limite des polygones inscrits dont les côtés se multiplient). Le cercle possède des propriétés essentielles qui découlent de l'essence formelle dans la matière où l'essence se réalise. Le rond, c'est autre chose, il implique l'opération de la main et la rectification perpétuelle. Pour reprendre les termes de Deleuze, « il est inséparable d'événements, il est inséparable d'affects. »

Plusieurs concepts développés par Gilbert Simondon peuvent être comparés à ceux qu'expose Husserl. Simondon cherche à libérer la matière du *modèle hylémorphique*, c'est-à-dire d'un modèle forme-matière où la forme (*morphé*) informe (*informa*) la matière passive (*hylé*) tout comme le moule informe l'argile. Le moule est comme une forme qui s'imprime à la matière argile et lui impose des propriétés. Deleuze parle également de « modèle légal ». Simondon n'est pas le premier à critiquer le

modèle hylémorphique, ce qui est nouveau c'est la manière dont il le critique : il s'intéresse à ce qui se passe entre le moule et la matière argile, dans l'état intermédiaire.

Dans le modèle hylémorphique, le moule a pour fonction d'induire dans l'argile ou de déterminer l'argile, à prendre un état d'équilibre, puis à démouler lorsque cet état d'équilibre est atteint. La forme et la matière sont pensées comme deux choses séparées recevant leur définition, comme les deux extrémités d'une chaîne dont les maillons sont devenus invisibles. Mais que se passait-t-il du côté de la matière lorsqu'elle tendait vers son état d'équilibre ? Ce n'est plus un problème de forme et de matière, c'est un problème de pression ou de tendance de la matière à passer vers un certain équilibre qui, en fait, n'est pas du tout un équilibre mais une série d'équilibres, une forme métastable, une structure d'hétérogénéité, ou un équilibre non défini par la stabilité<sup>5</sup>. Le schéma forme-matière ne tient pas compte de cela puisqu'il présuppose une matière homogène, stable, déjà préparée et exploitable. D'après Simondon, il ne faut pas parler d'opération de moulage puisque l'idée de simple moulage implique déjà une procédure plus complexe, à savoir la *modulation*. Moduler consiste à mouler de manière continue et variable. Un modulateur est un moule qui change perpétuellement de grille à mesure qu'elle est atteinte. Si la modulation consiste à mouler de façon variable et continue (espace-temps indéterminé), alors mouler c'est moduler de façon constante et finie (espace-temps déterminé)<sup>6</sup>.

Mais alors comment penser cette mutation continue de la matière ou la matérialité de la mutation ? En outre, selon Simondon, celle-ci se définit de deux manières. Tout d'abord, elle est porteuse de singularités, lesquelles sont comme des formes implicites (indéterminées, inexactes) qui éludent les coordonnées du temps et de l'espace définis en fusionnant avec les événements de la transformation (les changements d'ondes et de spirales dans la fibre qui guident la coupure du bois, par exemple). Elle se définit ensuite par la modification de qualités affects. Ainsi, pour continuer avec l'exemple favori de Simondon, le bois peut être plus ou moins poreux, plus ou moins flexible et résistant. D'après Simondon, l'artisan ne se limite pas à imposer la forme à la matière : face au bois, il capitule, il le ressent et il le suit (comme un berger avec son troupeau) en combinant différentes opérations avec la matérialité.

Si le bois reste l'exemple préféré de Simondon, Deleuze définit la matière-mouvement comme un métal. Il affirme par là que le métal et la métallurgie, laquelle est une opération explicitement modulaire, permettent d'accéder à l'intuition ce qui est ordinairement caché dans les autres matérialités. C'est pourquoi Deleuze souligne que la « métallurgie c'est la conscience ». La métallurgie ne se laisse pas entièrement penser au moyen du schéma hylémorphique car la matière première, rarement à l'état natif pur, doit passer par une série d'états intermédiaires avant de recevoir la « forme » proprement dite. Après qu'elle a reçu un contour défini, elle est encore soumise à une série de transformations qui lui ajoute des qualités (durcissement, décarbonatation, etc.) La prise de forme ne s'accomplit pas en un seul instant de manière visible, mais en plusieurs opérations successives ; on ne peut distinguer strictement la prise de forme de la transformation qualitative. Le forgeage et le trempage d'un acier sont l'un antérieur, l'autre postérieur à ce qui pourrait être nommé la prise de forme proprement dite.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, « Revue de Gilbert Simondon L'individu et sa genèse physico-biologique », op.cit, p. 44.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze traite de la différence entre le moule et la modulation, notamment lorsqu'il cherche à expliquer le passage de la société disciplinaire à la société de contrôle. Voir par exemple, « Postscript on Control Societies » dans Gilles Deleuze *Negotiations*, tr. Martin Joughin, Columbia UP, New York, 1995.

En d'autres termes, c'est comme si les opérations communiquaient directement, chevauchant les seuils qui les séparent les unes des autres, tout au long du processus même de variation de la matière. Cela était déjà vrai dans le cas de l'argile mais rien ne nous forçait à le savoir. Le métal c'est en revanche ce qui nous oblige à penser la matière en tant que matière mouvement, la matière en tant que variation, la variation en tant que matière. Nous ne traitons plus d'une matière soumise à la forme ou à la loi mais d'une « matérialité qui possède son propre *nomos* ».<sup>7</sup>

## 2.

*Nomos* est la forme brève de *nomeus*, le berger. Le lien entre *nomos* et vie nomade provient des termes grecs *nomeus* (le berger), *nomeuo* (menant au pâturage), *nomós* (le pâturage, faire paître, la demeure), ainsi que du verbe *nemein* (distribuer, donner) souvent utilisé par Homère<sup>8</sup>. Dans une autre acception, le verbe *nemein* renvoie directement à la vie de berger (être dehors dans les pâturages, faire paître le troupeau, conduire le troupeau dans les pâturages, nourrir le troupeau, etc.) et il semble que c'est de ce domaine que le terme a acquis ses connotations de « dispersion », « d'errance », « d'étalement ».

Dans la société « homérique », les champs de pâture n'avaient pas d'enclos et ne constituaient la propriété exclusive de personne. Ainsi, ce n'était pas la division de la terre pour les bêtes qui posait question mais au contraire, la distribution et la division des bêtes sur les champs de pâturage ouverts. Dans leurs commentaires des racines étymologiques du *nomos*, Deleuze et Guattari affirment que le terme désigne précisément ce mode de distribution spécifique : une division qui ne divise rien en parcelles, une division dans l'espace qui n'a ni clos, ni enceintes<sup>9</sup>. Dans sa première acception, *nem* (la racine de *nomos*) désigne avant tout la distribution des bêtes dans le champ de pâture sans qu'on l'on y décèle aucune allusion à l'éclatement et à la division du champ en différentes parcelles, ou à la distribution au sens d'attribution (mieux exprimé en grec par les termes *temnein* et *diairein*). Dans le sens pastoral, la distribution des bêtes se déroule dans un espace sans enclos et ne suppose aucune distribution de la terre : à l'époque homérique, ce mode de distribution n'avait en effet aucun rapport avec les registres terriens ou le partage des terres. Lorsque la question de la propriété foncière fut soulevée, au temps de Solon, c'est un tout autre type de terminologie qui fut appliqué.

7 Gilles Deleuze & Félix Guattari, op.cit, p. 508.

8 On peut attribuer au *nomos* deux sens principaux distingués entre eux par l'accent qui les frappe : dans le terme *nomós*, l'accentuation porte sur la seconde syllabe alors que dans le terme *nómos*, elle porte sur la première. Le premier terme désigne le champ de pâturage et les steppes (Homère ne l'emploie que sous cette forme) tandis que l'autre, probablement plus récent, désigne le mode de vie des individus obéissant à leurs propres normes (Hésiode) ou plus simplement la façon, ou la norme, insistant sur la détermination du comportement, souvent considérée comme la caractéristique fondamentale du mot. Dans une troisième forme, bien plus récente et développée à partir du deuxième terme, le *nomos* désigne la loi et l'habitude codifiée. Cette dernière acception du *nomos*, au sens d'habitude, n'a pas été attribuée aussi arbitrairement qu'il peut y paraître. Elle se rapporte davantage à un mode de vie habituel, normal, qu'il était alors impossible de séparer de la géographie des steppes, ou même des manières de se battre et de se nourrir qui s'y imposaient. En ce sens, il est vraisemblable que le plus ancien terme désignant l'habitude soit dérivé d'un mot utilisé alors pour parler de la vie alors la plus ordinaire et la plus habituelle qui soit dans des steppes où des conditions austères commandaient une façon de vivre spécifique à quiconque voulait y survivre. Voir Liddell et Scott, *An Intermediate Greek-English Lexicon*, Oxford UP, Oxford, 2002 ; Akseli Virtanen, *Biopolitiisen talouden kritiikki [Critique d'économie biopolitique. La fin de l'économie moderne et la naissance du pouvoir arbitraire]*, Tutkijaliitto, Helsinki, 2006.

9 Gilles Deleuze & Félix Guattari op.cit, p. 472.

C'est seulement après Solon que *nomos* a commencé à désigner le principe existant derrière la loi et la justice (*thesmos* et *dike*) et donc à s'identifier aux lois (*nomos* comme espace séparé et limité de la loi)<sup>10</sup>. Avant cela, le *nomos* se situait dans un espace intermédiaire, la plaine, la steppe et le désert entre la forêt sauvage et la *polis* gouvernée par les lois.

Cette idée de division est la clé de la distinction établie par Deleuze et Guattari entre le *nomos* et la *polis*. *Polis*, la cité régie par des lois, se caractérise par une distribution au sens du *logos*. Deleuze la définit comme une distribution qui divise ce qui est déjà distribué d'après des définitions fixes et établies, et qui est guidé par « l'opinion publique » et le « bon sens »<sup>11</sup>.

A ce type de distribution s'oppose la distribution nomadique qui ne renvoie pas à la division de la richesse distribuée, visible, mais à la « division dans laquelle on se distribue dans un espace ouvert illimité ou du moins sans limites précises. »<sup>12</sup> Là, rien n'appartient à personne ou ne constitue la propriété de quiconque, mais tous se regroupent, simplement dans le but de s'étendre sur le plus grand espace possible et de le remplir. L'idée de diviser l'espace, de s'y étendre et de le remplir est très différente de celle qui consiste à le distribuer<sup>13</sup>. Il s'agit là d'une distribution errante ou même « délirante », d'une organisation démoniaque plutôt que divine, puisque « c'est une particularité des démons d'opérer dans l'intervalle entre les champs d'action des dieux »<sup>14</sup>. Alors que les dieux possèdent leurs qualités, leurs fonctions, leurs propriétés, leurs lieux et leurs codes fixes, et alors qu'ils sont renvoyés aux bordures et aux registres terriens, les démons sautent les barrières et les enclos, passant d'un intervalle à l'autre, confondant ainsi les limites placées entre les territoires.<sup>15</sup>

10 Ari Hirvonen, *Oikeuden käynti*, Loki, Helsinki, 2000, p. 65.

11 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 1968 p. 54.

12 *Ibid*, p 54.

13 *Nomos* ne signifie pas, par conséquent, la première mesure et division de la terre, de la façon dont Carl Schmitt notamment, semble penser le *nomos* dans son étymologie créative. La terre est occupée mais pas de la façon exposée par Schmitt. Il existe un ordre concret dans le *nomos* mais ce n'est pas celui que Schmitt souligne. Voir Carl Schmitt, *The Nomos of the Earth*, Telos Press, New York, 2003, 14; V.

14 Gilles Deleuze, op.cit, p. 54. Pan, dieu démon du « désordre » qui occupe ces états intermédiaires peut également être considéré comme le serviteur de ce type de folie. Il est le fils d'Hermès, le dieu des voleurs, qui règne sur les prairies et les montagnes entre la cité-état et la forêt. Peut-être était-ce pour cette raison que les grecs craignaient le cri de Pan et la folie « irrationnelle » qu'il provoquait : la panique (*panikon deima* ; sentiment inattendu et soudain de peur, d'horreur, d'anxiété et d'insécurité qui s'empare souvent des troupeaux d'animaux ou des humains) surgit et devient contagieuse lorsque les hommes s'aventurent trop loin des limites divines ou politiques et des significations qui les contrôlent. « C'est donc à bon droit que celui qui fait tout (pan) connaître, et sans cesse met tout en circulation (aéi po- lon) sera nommé Pan aipolos (Pan chevrier) », *Cratyle*, 408b-d. Voir James Hillman, *An Essay on Pan*, Spring Publications, Putnam CT, 1972

15 Gilles Deleuze, *Haastatteluja*, 2005, p. 141.

Ainsi, l'espace ouvert ou indéterminé et la distribution nomadique sont profondément reliés. Pour un nomade, le territoire existe dans le sens exact de cet entre-deux ou de cet espace intermédiaire. Il suit les trajets coutumiers, il se déplace d'un point à l'autre, n'étant indifférent à aucun d'entre eux (point d'eau, de repos, d'assemblée, de cachette, etc.). Bien qu'ils déterminent les trajets, ces lieux leur restent subordonnés : le trajet ici n'a pas la même fonction que chez le sédentaire. Si le nomade se rend à sa source d'eau ou dans sa cachette, c'est uniquement pour la laisser plus tard, une fois encore, derrière lui. Le foyer n'est pas attaché à un lieu mais à des trajets qui le maintiennent toujours en mouvement. Chaque lieu n'est qu'une correspondance, tout comme un vol de correspondance n'existe qu'en tant que correspondance. Les trajets se déplacent entre les points mais l'être qui se trouve entre eux ou entre les variations d'intervalles est primordial, autonome et possède sa propre orientation. La vie nomade est cette existence dans l'entre-deux, sans points de repères visibles ou formels, sans principes fixes pour s'orienter.

Même si le mouvement nomade peut suivre des pistes ou des chemins coutumiers, il ne remplit pas la même fonction que le trajet du sédentaire. Il ne divise ni ne morcelle un espace limité pour les hommes, il ne distribue pas sa part à chacun et ne régule pas les communications entre les différentes parcelles. Il a une fonction quasiment opposée à cela : il distribue les hommes et les animaux dans un espace ouvert qui est indéfini ou indéterminé et ne communique pas. Le *nomos* désigne ce mode de distribution spécifique qui ne divise ni en parcelles ni en parts, qui existe dans un espace sans bordures ni enclos. Il assure la cohérence de cette existence sans état indéterminé, sans forme, intermédiaire (sans une forme, sans une *polis*). Accédant à ce sens d'hinterland, d'arrière-pays, d'état intermédiaire ou d'ouverture vers la montagne, il est en contradiction avec la *polis* organisée par la loi. Les nomades se distribuent dans cet espace intermédiaire lisse, ils s'y dispersent, y vivent et y habitent. C'est pourquoi Deleuze et Guattari constatent que les nomades ne sont en fait pas déterminés par le mouvement (dans le sens géographique)<sup>16</sup>. Le nomade est plutôt celui qui ne se déplace pas. Contrairement au migrant, qui va d'un lieu à un autre, laisse derrière lui un lieu hostile pour arriver dans un autre lieu (quoique peut-être toujours indéterminé et non localisable), le nomade ne quitte rien<sup>17</sup>. Il/elle se déplace et s'en tient à son espace ouvert. Il/elle ne fuit pas ses steppes mais de son absence de foyer, il/elle fait un foyer. L'organisation nomadique est une solution apportée à ce défi. Les nomades sont tout simplement ceux qui vivent dans le *nomos*, ceux dont le foyer est le *nomos*. D'une certaine façon, les nomades pourraient être définis par le terme *apolis*, qui signifie hors-la-loi, un homme sans *polis* (foyer ou ville).

Toutefois, les nomades possèdent un foyer : le *nomos* est leur foyer. Il est impossible de comprendre les nomades en cherchant à les définir par une relation négative à la *polis*, comme s'il leur manquait quelque chose. Il faut à l'inverse les définir positivement comme une multitude de personnes dont le foyer est le *nomos*<sup>18</sup>. Contrairement à l'organisation de la *polis*, la meute nomade ne possède pas de loi coordinatrice,

elle-même séparée de la meute, qui la régirait et la dirigerait. En outre, contrairement à l'organisation du *oikos*, il n'a ni « lignage » ni « origine ». Il ne possède pas d'ancêtre commun. La constitution en meute n'est pas justifiée par l'existence d'un ancêtre commun : elle est causée par la propagation, par la naissance, par la prolifération par propagation, et non par les liens du sang. A la différence de la prolifération par descendance et de la simple différence dualiste entre les sexes qui en découle, la propagation concerne toujours les éléments hétérogènes : « les personnes, les animaux, les bactéries, les virus, les molécules, les micro-organismes »<sup>19</sup>.

Aristote considère que la place de l'être humain se trouve dans la *polis*, dans la mesure où ce dernier accomplit sa nature en tant qu'« animal politique ». Pour Aristote, l'homme qui se situerait en dehors de l'état à cause de sa nature serait comme celui qui désire la guerre et qui n'a ni clan, ni loi, ni foyer, condamné par Homère<sup>20</sup>.

Selon Aristote, un être humain ne peut accomplir sa nature qu'en faisant partie de la *polis*, puisque « une cité est par nature antérieure à une famille et à chacun de nous car le tout est nécessairement antérieur à la partie » et la partie n'existe que lorsqu'elle remplit sa fonction comme partie du tout<sup>21</sup>. En revanche, pour Deleuze et Guattari, l'homme ou l'animal qui se trouve en dehors de la *polis* n'est pas « un pion isolé au jeu de trictrac » comme c'est le cas chez Aristote. Au contraire, il est toujours grégaire, toujours une multitude et donc une machine de guerre<sup>22</sup>.

Deleuze et Guattari affirment par là que la communauté, la *polis*, ne possède pas le monopole d'agir ensemble. La condition posée à la coopération ne repose pas sur le fait d'agencer ensemble des personnes différentes, ni sur la loi, la morale, la tolérance, l'entente, ou bien encore sur le « Nous » ou le « Je ». Agir ensemble ne se rapporte pas à la dialectique entre l'individu et le collectif, ou à la recherche de la « bonne » totalité. C'est davantage, et simplement, dans le mouvement et la mutation que les meutes d'animaux ou d'hommes trouvent leur substance commune. Ici, les relations ne sont pas organisées par une cause commune mais par des lois de proximité, d'attrait, de rejet et de propagation. Les « bonnes » relations sont alors celles qui sont capables d'accroître les pouvoirs et de s'associer entre elles, tandis que les « mauvaises » sont celles qui étouffent et démolissent.<sup>23</sup> Lorsqu'une meute rencontre quelque chose de nouveau et qui répond à ses besoins, elle s'y mélange, le dévore et son pouvoir augmente. La meute d'avant, tout comme la nouveauté rencontrée, se transforme en partie d'une subjectivité plus importante et plus vaste.

19 Gilles Deleuze & Félix Guattari op.cit, p. 295.

20 Iliade 9.63: « Il n'a ni clan (*afretor*) ni loi (*athemistos*) ni foyer (*anestios*), celui qui désire la guerre intestine (*polemos*) ».

21 Aristote, *Politique* 1253 a18.

22 *Politique* 1253 a5–10; Voir Gilles Deleuze & Félix Guattari, op.cit, p. 471: Proposition V: L'existence nomade met nécessairement en place les conditions de la machine de guerre dans l'espace.

23 Gilles Deleuze, *Spinoza: Practical Philosophy*, tr. Robert Hurley, City Lights Books, San Francisco, 1988, p. 22.

16 *Ibid*, p. 138; Gilles Deleuze, *Autioma*, Gaudeamus, Helsinki, 1992, p. 18.

17 Sur la différence entre nomades et migrants, voir Gilles Deleuze & Félix Guattari, op.cit, p. 472–473.

18 En grec ancien, les nomades (*nomas*) sont tout simplement ceux qui vivent dans le *nomos*, qui se distribuent en son sein avec leur troupeau sans qu'il n'existe aucune allusion à la *polis*. Voir Gilles Deleuze, *Haastatteluja*, op.cit, p. 205. Klaus Harju a précisément traité la question du foyer dans l'absence de foyer par la notion de « saudade ». Voir Klaus Harju, « Saudade, to be at home without a home », *Ephemera. Theory and Politics in Organization* 5(X), 2005, 687–689.

## 3.

Deleuze a également attribué une troisième dénomination à la matérialité de l'immatériel : *la multitude* (*la multiplicité*). L'idée de l'immatériel en tant que multiplicité aide à mieux comprendre l'immatériel en tant que substance qui n'est pas uniquement actuelle : elle est davantage réelle sans être actuelle, et idéale sans être abstraite.

Deleuze souligne à plusieurs reprises que le terme *multiplicité* n'est pas un adjectif, un caractère ou un attribut mais bien un nom (un substantif). L'idée d'une multitude substantif accentue le fait que l'on ne renvoie pas à la relation entre le *un* et le *multiple* qui caractérise la pensée politique classique. La question ne porte pas sur le fait d'organiser les nombreuses personnes différentes en une entité au travers d'une cause ou d'une tâche commune, mais plutôt sur l'organisation du *multiple* en tant que tel, sans qu'il y ait besoin d'uniformité, d'unanimité, de langue commune ou de tout autre dénominateur commun. La multitude est l'organisation des singularités de laquelle aucun individu ne peut être inclus ou exclu mais dans laquelle tous les individus se trouvent au même niveau « seul ensemble », chacun est seul conjointement avec d'autres semblables : « Quand la meute fait cercle autour de son feu, chacun pourra avoir des voisins à droite et à gauche, mais le dos est libre. Le dos est exposé découvert à la nature sauvage. »<sup>24</sup> En d'autres termes, la multitude n'est pas un « un » construit à partir du multiple ; elle ne se compose pas d'individus ou d'une diversité de parties collé(e)s les un(e)s aux autres. Elle n'équivaut pas au pluralisme et n'a rien à voir avec la tolérance. Elle constitue une foule parfaitement différenciée à laquelle il manque assurément un quelconque représentant transcendantal. Elle ne fonctionne pas sur la base de valeurs ou de sens partagés mais puise son unité dans le mouvement et le changement.

C'est pourquoi, tout comme dans le paradoxe de Xénon où la flèche est immobile à chaque point de sa trajectoire et semble annuler la réalité du mouvement et du changement, la multitude est impossible à penser ou à atteindre en termes de séquences spatiales ou de faits historiques. La multitude est dupée à chaque fois que nous tentons d'y penser en tant que relation entre des éléments actuels, ou comme une succession d'instantanés présents ou de découpages immobiles, en d'autres termes lorsque le temps se confond à l'espace et la durée aux états de conscience qui sont séparés et externes les uns des autres. La multitude détruit la hiérarchie spatiale et les marques de bon sens imposées par nos habitudes et notre communication.

C'est pourquoi Deleuze et Guattari distinguent la multitude de l'Histoire<sup>25</sup>. Le changement peut causer l'Histoire, générer des résultats, terminer en catastrophes mais jamais il n'est ses propres résultats, sa propre Histoire ou ses propres catastrophes. Bien qu'il existe des relations entre la multitude et l'Histoire, la multitude en temps que « lieu » de mutation dérive bien de ses conditions historiques. Le changement n'est pas le produit de tel ou tel tort ou de telle ou telle injustice. En revanche, il n'est pas éternel non plus, ce qui le rendrait totalement contraire à l'Histoire. L'Histoire peut toutefois concevoir en quoi le

changement devient effectif sous certaines conditions. En fait, changement dépasse ses moteurs et échappe à l'Histoire : il doit être appréhendé en tant que substance indépendante de l'Histoire, soit comme une région régie par aucun temps ni aucun espace historique.

En d'autres termes, le changement ne peut être reconstruit d'après des instants successifs ou des coordonnées spatiales, tout comme notre existence ne peut être reconstruite par la simple succession des instants présents. Nous ne nous réduisons pas à nos actes particuliers, à notre existence spatiale ou aux lieux que nous occupons dans le continuum du temps chronologique. Le temps du présent lui-même est plutôt la *durée* indéterminée. La durée constitue l'élément qui permet de ne pas tout donner immédiatement. Elle est la dimension de l'intempestif, du souvenir ou de la *vie inorganique*, qui, simultanément, est dans le temps et œuvre contre le temps, comme si elle était toujours extérieure à son propre temps. Dans une région régie par l'espace et le temps, elle ne possède pas de lieu mais sans elle, il n'y aurait pas de changement. Si la multiplicité en tant que lieu de mutation est la durée, alors la durée doit être ce qui diffère, non d'autre chose mais de soi-même. Par conséquent, la durée doit être ce qui change. Le changement, c'est-à-dire la différence, ne se situe plus entre deux choses ou entre deux tendances, mais devient alors par nature une substance positive<sup>26</sup>.

De la même manière, si la différence devient elle-même une substance, le mouvement n'est plus un mouvement de quelque chose, le changement un changement de quelque chose, la multiplicité une multiplicité de quelque chose : chacun d'eux se présuppose alors comme caractère substantiel sans avoir à présupposer de quelque chose d'autre tel qu'un changement ou un objet multiple. Le fait que la durée constitue le changement signifie qu'elle est différente intérieurement d'elle-même : la différence en elle-même devient une unité de substance et un sujet, une *causa sui*, une substance qui est sa propre cause. C'est pourquoi la multitude n'a besoin d'aucun élément extérieur à elle (comme une raison ou une signification), d'aucun type de médiation pour le soutien ou la garantie de son existence. Tant que la cause est externe à ses effets, elle ne peut garantir son existence : elle ne peut garantir que ses possibilités mais pas sa substantialité et sa nécessité.

Bien qu'il n'y emploie le terme « multiplicité » qu'une seule fois, Deleuze propose dans *A quoi reconnaît-on le structuralisme?*, l'une des plus exactes définitions de la multiplicité.

Il distingue dans cet essai trois types de relations<sup>27</sup>. Tout d'abord, il existe les relations entre éléments autonomes et indépendants, telles que  $1 + 2 = 3$ . Dans cette relation, les facteurs sont réels et leurs relations doivent être dites elles-mêmes *réelles*. Un deuxième type de relation s'établit entre des facteurs dont la valeur n'est pas spécifiée, mais qui doivent dans chaque cas avoir une valeur déterminée, comme par exemple dans l'équation  $x^2 + y^2 = R^2$ . Deleuze nomme ces relations les *relations imaginaires*. Le troisième type de relation s'établit entre des facteurs qui n'ont eux-mêmes aucune valeur déterminée et qui, pourtant, se déterminent réciproquement dans la relation : ainsi,  $dy/dx = x/y$  où les facteurs sont pris dans un rapport différentiel.

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, « Bergson's conception of difference », dans Mullarkey J. (ed.): *The New Bergson*, Tr. Melissa McMahon, Manchester UP, Manchester, 1999 p.48.

<sup>27</sup> Gilles Deleuze, « A quoi reconnaît-on le structuralisme » dans F. Chatelet (ed.): *Histoire de la philosophie*, Paris, 1972, p. 183.

<sup>24</sup> Elias Canetti cité dans Gilles Deleuze & Guattari op.cit, p. 47.

<sup>25</sup> Gilles Deleuze, *Bergsonism*, tr. H. Thomlinson & B. Habberjam, Zone Books, New York, 1988, p. 37-38. L'idée de la différence entre le changement et l'Histoire tire ses racines dans la distinction qu'établit Henri Bergson entre deux différents types de multiplicité : l'une représentée par l'espace et par un temps homogène, et l'autre représentée par la durée pure. Le premier est une multiplicité quantitative et mesurable, « une multiplicité d'extériorité, de simultanéité, de juxtaposition, d'ordre, de différenciation quantitative, de *différence de degré* ». L'autre est qualitative, c'est « une multiplicité interne de succession, de fusion, d'organisation, d'hétérogénéité, de discrimination qualitative ou de *différence de nature*. » La multiplicité de l'ordre est fragmentaire, tandis que la multiplicité de l'organisation est continue et virtuelle.

Dy est tout à fait indéterminé par rapport à y, dx est tout à fait indéterminé par rapport à x : chacun n'a ni existence, ni valeur, ni signification. Et pourtant le rapport dy/dx est tout à fait déterminé, les deux éléments se déterminent réciproquement dans le rapport. »<sup>28</sup> En d'autres termes, la relation elle-même est totalement réelle mais indépendante de ses facteurs actuels. Lorsque les facteurs, entre lesquels une relation s'établit, ne sont pas définissables (actuels) mais que la relation existant entre eux est tout à fait définie par réciprocity, la relation est *virtuelle*. Il faut alors résister à la tentation d'attribuer aux éléments constituant le virtuel une acuité qu'ils n'ont pas, et de priver leurs relations de la réalité qu'ils possèdent : la réalité de la virtualité repose sur la structure qui ne se noie ni ne s'échappe dans aucune actualité (présente ou passée).

Pour clarifier davantage le mode d'existence de la multitude, il convient de tracer une ligne claire entre le *virtuel* et le *possible*. Le possible est ce qui est susceptible de se réaliser mais ne l'a pas encore fait : pour que le possible existe, il doit *se réaliser* lui-même. Il n'existe rien qui puisse être simultanément possible et réalisé : le possible est l'opposé du réel, et possède donc un caractère négatif<sup>29</sup>.

Lorsque quelque chose de possible se réalise, rien d'essentiel ne change dans sa nature, une existence lui est simplement ajoutée (c'est pourquoi le réel est *comme* le possible). Cependant, puisque tous les possibles ne peuvent se réaliser, la réalisation doit signifier la limitation et l'élimination des autres possibles afin que certains possibles « passent » dans le réel. Par conséquent, la relation entre le possible et le réel exclu toujours l'autre. Le *possible* n'est jamais le réel, même s'il peut être actuel. Le *virtuel* en revanche, est toujours réel.

C'est pourquoi Deleuze affirme que le virtuel ne se réalise pas lui-même mais qu'il s'actualise lui-même.<sup>30</sup> Ce n'est pas une simple question de terminologie, il s'agit bien en fait de définir l'existence de la multiplicité sans aucun élément négatif : l'actuel se distingue du virtuel, non pas en tant que négation mais en tant qu'acte de création positive. C'est pourquoi le virtuel et l'actuel ne sont pas semblables. L'actualisation ne désigne pas le passage vers un niveau inférieur ou le fait d'être ou de copier l'idéal dans le réel. De la même manière, elle ne renvoie pas au fait de se rappeler, à la similarité ou à la limitation, mais plutôt à la production et à la création positive. La différence entre le virtuel et l'actuel commande que l'actualisation soit un acte de création. Un acte pour lequel rien n'est pré-formé, pour lequel il existe aucune voie et aucun chemin déterminés conduisant à la naissance d'une multiplicité actuelle.

La multiplicité renvoie toujours à la question du virtuel dans un processus d'actualisation (de différenciation, de distribution, d'intégration, c'est-à-dire dans un processus de changement) auquel il manque toutes les causes et significations externes, et tous les objectifs et charges spécifiques. Lorsqu'une multiplicité s'actualise, elle est différente intérieurement de ce qu'elle est sans l'intervention d'une *médiation*. Il s'agit d'un processus de création actuelle et positive de quelque chose de nouveau, d'un changement, et non d'un processus de simple ressemblance ou réflexion négatives.

28 *Ibid*, p. 265.

29 *Ibid*, p. 211 ; Gilles Deleuze, *Bergsonism*, op.cit, p. 96.

30 Selon la théorie du souvenir ou de l'inconscience ontologique exposée par Bergson, la multiplicité est dans le passé, « dans un souvenir pur, virtuel, indifférent et indolent par nature », Deleuze, op.cit, p. 71. Le mouvement créatif provenant de l'unification du passé dans la multiplicité du présent est un processus d'actualisation

Si le réel se trouve dans l'image et la ressemblance au possible qu'il réalise (l'image du possible), « l'actuel ne ressemble pas à la virtualité qu'elle incarne. »<sup>31</sup> Le virtuel est différence positive pure et émergence d'une différence du virtuel : « Le propre de la virtualité, c'est d'exister de telle façon qu'elle s'actualise en se différenciant, et qu'elle est forcée de se différencier, de créer ses lignes de différenciation pour s'actualiser. »<sup>32</sup> La multiplicité est une question qui renvoie à la relation entre le virtuel et l'actuel, et non à la relation entre le possible et le réel dans laquelle le réel est toujours tout à fait prêt et donné. Toute la réalité possible n'existe qu'en tant que « pseudo-actualité » venant à « se retrouver » au sein des différentes limitations régies par similitude : aucune sorte de mouvement de création de chose nouvelle ne peut ici prendre place<sup>33</sup>. La réalisation du possible génère une multiplicité statique puisque tout le réel est déjà fait et préexistant dans la « pseudo-actualité » du possible.

Si l'actualisation du virtuel génère en revanche une multiplicité dynamique qui est imprévisible et « indéterminée », c'est uniquement dans le sens où elle est créative et génère quelque chose de nouveau. C'est pourquoi Deleuze affirme que l'existence de la multitude doit être déterminée dans le sens où elle est nécessaire, qualitative, singulière, substantielle et actuelle. En outre, elle doit être *indéterminée* parce qu'elle n'est *déterminée* par aucune cause ou aucun but préexistant(e), parce qu'elle est toujours créative et génératrice de quelque chose de nouveau.

Deleuze emploie le néologisme différenciation pour conceptualiser la structure de la multitude<sup>34</sup>. Une multiplicité virtuelle n'a pas encore été différenciée même lorsqu'elle est tout à fait différenciée. L'actualisation de la multiplicité est le processus de différenciation. La multiplicité est en elle-même différentielle mais possède des effets différenciants. L'auto-différenciation (le changement) est un mouvement du virtuel qui s'actualise lui-même. La durée est le temps d'actualisation et de changement d'après lequel les éléments de l'être-avec virtuel deviennent différents (actualisés) à des rythmes différents. Le temps passe du virtuel à l'actuel, c'est-à-dire de la multiplicité à son actualisation, et non de l'instant ou de la chose actuel(le) à un(e) autre. Il n'est plus possible de séparer le temps et la structure de la multiplicité, ou le changement (naissance de quelque chose de nouveau) et la multiplicité les uns des autres. Puisque l'actualisation est un processus de différenciation créative, le caractère tout à fait déterminé de la multiplicité ne suppose pas de limitations ou d'appropriation sous une quelconque forme prédéterminée. L'actualisation ne signifie pas que quelque chose de nouveau émerge de « rien » ou que l'existence est simplement ajoutée aux choses possibles.

Cela désigne plutôt l'événement substantiel de création, lequel ne se plie à aucune condition, cause ou fonction préexistantes, mais craint plus de se soumettre que de mourir.

Traduit de l'anglais par Virginie Schmidt

31 Gilles Deleuze op.cit, p. 97.

32 *Ibid*, p. 97.

33 *Ibid*, p. 98.

34 Gilles Deleuze, *Difference & Repetition*, 1997, p. 210 ; Gilles Deleuze « A quoi reconnaît-on le structuralisme », op.cit, p. 268.

# Pronostic sur. la collaboration\* Bojana Kunst

\* Publié dans *Prognoses über Bewegungen*, ed. Gabriele Branstetter, Kai van Eikels, Sybille Peters, b-Books, Berlin, 2009.

*La situation désespérée de la société dans laquelle je vis me remplit d'espoir*  
(Karl Marx)

## Du temps qu'il nous reste à vivre

En 2007, la Carnegie Mellon University organisait une série de conférences intitulée « *La dernière conférence* », pour laquelle différents universitaires furent invités à parler de ce qui les préoccupait vraiment. S'ils devaient donner la dernière conférence de leur vie, comment serait-elle et quel en serait le sujet ? L'invitation lancée par l'université, avec ses implications rhétoriques de prédétermination, était clairement destinée à mettre au défi les conférenciers de se dépasser en usant de leur imagination pour donner une valeur supplémentaire à leurs propositions. En septembre 2007 cependant, le défi prit une tournure différente lors de la conférence donnée par Randy Pausch, professeur d'informatique de la Carnegie Mellon University, intitulée « *La réalisation de vos rêves d'enfant* ». Après avoir déclaré qu'on lui avait diagnostiqué un cancer terminal du pancréas et qu'il ne lui restait plus que six mois à vivre, il commença à parler sur un ton optimiste et non sans humour de ses rêves d'enfant, en évoquant la recherche dans le domaine de l'informatique et en donnant des conseils sur la mise en œuvre de collaborations pluridisciplinaires, le travail d'équipe et la relation aux autres. Le tout, accompagné de charmantes leçons de vie et même de quelques mouvements de gymnastique sur scène. Son discours suscita immédiatement l'intérêt des médias. La vidéo de la conférence eut un grand succès sur les sites internet tels que YouTube, Google Video, etc., si bien qu'en l'espace de quelques jours on lui offrit d'abord six puis jusqu'à sept millions de dollars pour publier sa conférence<sup>1</sup>.

Son histoire donna lieu à un spectacle inévitable, l'empathie et la compassion augmentant de pair avec la valeur marchande. Elle contenait les éléments nécessaires de la tragédie : un bel homme, professeur émérite d'une quarantaine d'année et père de trois jeunes enfants, confronté à sa disparition prochaine. La raison pour laquelle je commence mon pronostic avec cette histoire particulière n'est pas la compassion (éveillée par le poids insoutenable de notre mortalité), mais certaines coïncidences dans cette histoire qui nous montrent les rapports fascinants entre l'expérience contemporaine du temps et la collaboration. L'histoire est devenue encore plus accrocheuse à l'époque où le professeur Pausch était en train de lutter contre la phase terminale de sa maladie, sous le feu des projecteurs. Alors que l'identification

collective augmentait en même temps que les bénéfices attendus sur ses travaux, Pausch accepta de donner une autre conférence à la Columbia University à propos de la gestion du temps. Il parla des façons les plus efficaces de bien gérer celui-ci, expliqua comment créer des projets réalisables, des emplois du temps multiples, des rendez-vous efficaces, et comment aller se coucher avec une boîte de réception vide. Pausch était un expert en la matière, mais cela prit bien sûr une toute autre dimension, beaucoup plus métaphysique, quand il accepta cette invitation. La philosophe Renata Salecl, qui rapporte cette histoire dans un article de presse, y décrit l'obsession pour la gestion du temps comme une tentative désespérée de ne pas regarder la mort en face. Il n'y a pas de mystère derrière le fait de mourir ou – quelle que soit notre stratégie – derrière la gestion obsessionnelle du temps, ou encore le refus de toute planification; toutes ces stratégies sont aussi stériles les unes que les autres<sup>2</sup>. Pausch combattit la maladie avec courage et mourut en juillet 2008, un mois après que ce texte soit présenté dans le cadre du « Congrès des pronostics ». Les derniers jours de sa vie sont commémorés de façon intrigante dans le livre *Le dernier discours*, qui offre d'une part des conseils optimistes sur la manière de conduire sa vie, et traite d'autre part du travail d'équipe et des moyens de travailler en groupe dans le domaine de la recherche. Cette étrange combinaison de sujets, ajoutée à l'annonce de sa mort prochaine, ne résulte en rien d'une stratégie marketing ni même d'une simple coïncidence. On peut voir un symptôme particulier de la relation étrange, bien qu'indispensable aujourd'hui, entre le temps et le travail en commun : dans notre société contemporaine, on ne peut concevoir le travail en commun sans maîtrise du temps.

1 Le livre *Le dernier discours* a été traduit en plusieurs langues.

2 Renata Salecl: Zadnje predavanje, (*Le dernier discours*), Delo, 08/03/2008.

Je veux soutenir que, de nos jours, d'importantes raisons économiques, politiques et philosophiques font de la collaboration une constellation temporelle qui appelle une gestion, organisation et répartition du temps de plus en plus perfectionnée. Du point de vue de la politique économique contemporaine, les processus collaboratifs sont inextricablement liés à l'organisation du temps, car le capital s'entend aujourd'hui comme mesure aussi bien que progrès : l'économie actuelle possède une dimension innovante en elle-même. Comme l'a dit Toni Negri, nous vivons dans « l'ère du management », où « le progrès représente un processus qui avance par bonds et dont tous les facteurs sont dans une relation de proportion. La différence est alors seulement quantitative et l'unité du projet précède toujours sa mise en œuvre. »<sup>3</sup> En d'autres termes, nous agissons tous continuellement comme si nous étions dans une course effrénée (comportant de nombreuses dates limites), dont l'objectif abstrait détermine le déroulement, son rythme et les différentes façons dont il est défini, exécuté, évalué. En ce sens, l'identification collective à notre *finitude* est encore plus compréhensible : elle découle de l'impossibilité soudaine et désespérée de toute proportion, de l'expérience terrible de notre impuissance désespérée à gérer notre vie.

« Qu'est-ce que le temps? Si personne ne me le demande, je le sais. Si je veux l'expliquer à qui me le demande, je ne le sais plus. »<sup>4</sup> Dans cette déclaration, Saint Augustin associe la difficulté à articuler avec la compréhension ontologique du temps lequel, dans sa pensée théologique, est intimement liée au mystère de la divinité. Si nous replaçons cette déclaration dans une perspective contemporaine, nous voyons, aujourd'hui, que cette compréhension ontologique d'un temps inexprimable a été remplacée par l'idée d'un temps maniable et compréhensible. Cela signifie que l'expérience contemporaine du temps est contenue dans notre connaissance de ce qu'est le temps (ou de l'heure qu'il est). Cette expérience quotidienne peut également se traduire par l'expression commune : « désolé, mais je n'ai pas le temps » - ce qui évidemment n'est rien d'autre qu'une description de notre expérience générale du temps. Aujourd'hui, l'accélération du temps, conséquence du développement industriel, économique et scientifique des deux derniers siècles, n'a pas seulement fait disparaître les coordonnées spatiales du monde du travail, leur territorialité immobile et statique, mais a également modifié les modes d'individuation du sujet contemporain. Jameson soutient que la temporalité contemporaine est un temps schizophrénique : c'est une temporalité de l'instant présent qui manque de relations phénoménologiques pour pouvoir se raccrocher au passé et

anticiper l'avenir<sup>5</sup>. Cependant, l'expérience du sujet contemporain et de l'individuation de l'être humain se réalise au travers d'une multitude d'expériences du temps présent, qui, quelles que soient l'ouverture et l'émancipation possibles, doivent être systématiquement planifiées de façon rigoureuse et selon un calendrier fiable. Cette expérience chaotique et diverse doit être rationalisée par des procédures efficaces, qui soumettent nécessairement les expériences subjectives au but commun.

Cet argument peut aussi se justifier par la maxime fondamentale du travail immatériel des dernières décennies : « Travaillons ensemble ». Comme Florian Schneider l'a écrit, le travail en commun, autrement dit le « travail d'équipe », a été une notion clé dans l'atmosphère politique et économique de la décennie passée, et on utilise souvent le terme « collaboration » comme synonyme de coopération<sup>6</sup>. S'appuyant sur la théorie selon laquelle les travailleurs doivent accepter l'idée qu'une entreprise fonctionne mieux et plus efficacement lorsque les décisions sont prises de manière collective, le travail d'équipe a constitué l'une des clés de la réussite, comme l'a exprimé Andrew Carnegie au début du vingtième siècle :

Le travail d'équipe est la capacité à travailler ensemble vers un objectif commun, la capacité à orienter des projets individuels vers des objectifs structurels. Il est le combustible qui permet aux gens ordinaires d'obtenir des résultats hors du commun.<sup>7</sup>

Cependant, le travail d'équipe, comme le souligne Schneider, représente aussi l'assujettissement des travailleurs « à un contrôle omniprésent et individualisé. Le concept de groupe a remplacé celui classique de « chef d'équipe » pour assurer la discipline. Plutôt que par la répression, la rentabilité de l'entreprise est améliorée par la pression de groupe et par l'identification collective à des petits groupes de collègues aux talents pluridisciplinaires. »<sup>8</sup> Le travail d'équipe fait ainsi partie de l'administration maniaque du sujet néolibéral, qui, paradoxalement, doit se libérer de ses complexes pour devenir créateur, innovant et vertueux. Un sujet qui, au moins depuis la fin des années 60, a été capable de révéler les désirs de son subconscient et de s'affranchir du sentiment omniprésent de sa finitude. En même temps, cet individu créatif et productif se débarrasse des conventions de la société, des obstacles que représentait l'altérité. Non seulement il ou elle travaille librement avec d'autres, mais l'altérité devient prend sa valeur dans la coopération. Dans cette administration obsessionnelle du moi, le refus

5 Fredric Jameson, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1999.

6 Florian Schneider, « Collaboration », <http://summit.kein.org/node/190> (18. 2. 2009).

7 Andrew Carnegie, cité par Florian Schneider, « Collaboration ».

8 Florian Schneider, op.cit.

3 Toni Negri, *Time for Revolution*, Continuum, New York, 2003.

4 St Augustin d'Hippone, *Les Confessions*, livre XI, ch. XIV, 17.



## Du temps qu'il nous reste à travailler

n'est admis que de temps en temps; de temps en temps, il est possible de s'échapper, pour les vacances par exemple, grâce aux drogues ou encore, malheureusement, à l'hôpital. Comme l'affirme Guattari, l'être humain est aujourd'hui confronté à une intensification brutale des processus d'individuation ; les anciennes formes de vie deviennent obsolètes avant même d'avoir été assimilées. Ainsi, la dispersion moléculaire du temps a libéré la subjectivité subconsciente de ses paradoxes existentiels. Cependant, nous vivons dans une tension permanente, au bord de l'exaspération, et c'est cet état qui fait naître la créativité. « Le processus va même plus loin car l'aggravation des tensions et l'amplification de la créativité, au-delà de nourrir le capital, en constituent en fait la principale source de valeur, son investissement le plus rentable. »<sup>9</sup> Le paradoxe, c'est que la force de travail immatérielle, dans laquelle tant d'espoir a été investi au cours de la dernière décennie pour la collaboration, est engagée, comme le souligne ironiquement Matteo Pasquinelli, dans un genre de « guerre civile immatérielle » et non pas dans un combat contre les nouvelles formes d'exploitation :

C'est la rivalité bien connue entre les mondes universitaire et artistique, le système des références, la course des dates limites, la concurrence pour participer aux festivals, la jalousie et le soupçon parmi les activistes. La coopération est une chose structurellement difficile à mettre en place dans les métiers créatifs où une économie du prestige fonctionne de la même façon que dans n'importe quel star-system (sans parler des philosophes politiques !), et où les idées nouvelles se confrontent les unes aux autres, menant souvent leurs auteurs à devenir rivaux.<sup>10</sup>

Pouvons-nous imaginer une autre manière de collaborer qui ne finirait pas forcément en manque de temps, justement au moment où nous la collaboration commence? Pouvons-nous travailler ensemble sans pression idéologique, corporatiste ou métaphysique ? Selon Schneider, la question est de savoir comment penser voire repenser la collaboration tout en prenant du recul vis-à-vis de « ces conceptions de l'anti-autoritarisme bien intentionnées et libre-pensantes d'une part, et la coercition brutale qui impose la coopération d'autre part. »<sup>11</sup> Dès lors, comment la collaboration peut-elle être transformatrice et comment les différents collaborateurs peuvent-ils vraiment imposer le changement ?

9 Suelly Rolnik, « Life on the Spot », <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/index.html> (18.6.2008).

10 Matteo Pasquinelli, « La guerre civile immatérielle, Prototypes du Conflit dans le système Cognitif du Capitalisme », <http://eipcp.net/policies/ci/pasquinelli/en> (18.02/2009).

11 Florian Schneider, op.cit.

De nos jours, il est difficile de considérer la collaboration comme un processus transformateur, précisément parce que notre vie quotidienne connaît un excès de collaborations: c'est le plus souvent quand on collabore que l'on devient visible. La collaboration est un sujet clé, non seulement en politique (ce qui peut sembler cynique étant donné l'autre signification du terme « collaboration », liée à la trahison), mais aussi dans l'économie et la culture contemporaines. La notion de collaboration est intimement liée à la mobilité dans la flexibilité du travail contemporain et semble même s'inscrire dans la valeur du travail en tant qu'il implique une production et un échange constants de communication, relations, signes et langages. La collaboration nous situe dans le (temps) présent; c'est uniquement par elle, sur la carte toujours changeante des lieux, que les personnes peuvent véritablement apparaître dans le temps présent, ajoutant constamment au flux contemporain de l'argent, du capital et des signes. Il est intéressant de noter que l'autre se trouve la plupart du temps dans exactement la même communauté professionnelle qui permet cette mobilité contemporaine: de plus en plus de personnes « non-collaboratives ou qui n'appartiennent pas » entrent les canaux invisibles et mortels de l'illégalité, la pauvreté, l'invisibilité et la fuite. On peut dire que la collaboration, la communication et le lien appartiennent aux champs fétiches de notre époque. Comme l'écrit Paolo Virno, les capacités fondamentales de l'être humain se retrouvent au premier plan de la production, et le langage, la pensée, l'auto-réflexion et la capacité d'apprendre deviennent les caractéristiques principales du travail public. La production contemporaine consiste à partager des habitudes linguistiques et cognitives (c'est-à-dire en un échange de savoir, échange affectif et cognitif); ceci est l'élément constitutif de la production post-Fordiste.

Tous les travailleurs entrent dans la production en tant que parlants-pensants. Rien à voir, attention, avec le « professionnalisme », ou avec ce qu'on appelait autrefois le « métier »: parler/penser sont des attitudes génériques de l'animal humain, le contraire d'une spécialisation quelle qu'elle soit.<sup>12</sup>

Virno décrit cela comme un *partage* préliminaire, à la base de la production contemporaine. Sous cet angle, le partage s'oppose à la distribution traditionnelle du travail. Il n'y a plus de critères techniques objectifs pour réguler la façon de travailler ensemble, pour définir la responsabilité de chaque travailleur dans sa propre sphère de spécialisation. Ou, comme l'écrit Virno, « la segmentation des critères (...) est explicitement arbitraire, réversible, changeante. »<sup>13</sup> De la même façon, la notion intéressante dans ce processus de *partage* peut aussi se comprendre comme une interprétation particulière de l'acte de collaboration en tant qu'échange de différences, de créations et d'innovations, plutôt qu'une répartition hiérarchique des tâches à accomplir. Cependant, pour Virno, le problème se pose quand un tel partage n'a aucun effet politique, ne produit aucun changement au sein d'une communauté politique. « L'aspect public de l'intellect, quand il ne l'articule pas à une sphère publique, se traduit par une prolifération incontrôlée de hiérarchies, aussi infondées que robustes. »<sup>14</sup> Ce qui produit un mode d'individuation sans merci, l'assujettissement complet du travailleur ou, comme le dit Virno, cette 'dépendance personnelle' que nous avons

12 Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), Los Angeles, 2004, p. 41 ; trad: *Grammaire de la multitude*, Conjonctures G L'éclat, Paris, 2002.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

déjà abordée dans le chapitre précédent. Le statut de fétiche de la collaboration nous informe également de ce que Virno appelle la 'sphère non-publique', laquelle renvoie au caractère unidimensionnel des réseaux et canaux de communication globalisés. « Parce que ce n'est pas une sphère politique, la sphère non-publique ainsi formée peut produire les conséquences les plus terribles : des hallucinations collectives de peur, des formes occultes de superstition et une paranoïa généralisée. »<sup>15</sup> Ou encore, si l'on applique cette idée à la notion de collaboration: lorsque celle-ci ne parvient pas à produire de changement dans la sphère publique, elle n'entre pas dans la *res publica* et peut mener à des formes d'oppression illimitées.

Il semble donc que quelque chose dans notre rythme quotidien, dans la manière dont nous vivons ce partage du langage et de la pensée, nous met dans un état de mobilité, flexibilité et précarité constantes, où la seule chose stable est le délai du travail en commun et où l'espace produit est une conséquence de la mobilité. En 2006, Eleanor Bauer, chorégraphe et danseuse américaine habitant à Bruxelles, achevait sa recherche sur la communauté de la danse bruxelloise. Dans son texte, elle s'attaque avec humour à la notion de mobilité des artistes du spectacle vivant aujourd'hui, au nouveau statut de ce travail flexible et désincarné, et à la valeur de la communauté issue d'une telle mobilité collaborative chez les artistes. En plus de ses descriptions pittoresques de la mobilité du performeur contemporain, avec son ordinateur Mac obligatoire et ses nombreuses brosses à dents, un des derniers paragraphes de sa recherche le décrit de la manière suivante:

L'artiste performeur(euse) lui(elle)-même est une ressource, un noeud situé d'activité et un centre d'information qui digère et produit dans les interstices de la culture et de la communauté. Selon un modèle néo- ou post-collectif, les artistes qui gardent un engagement pour la communauté doivent maintenir une force et une productivité très individuelles tout en restant connectés au monde et aux autres, chacun extrêmement différencié tout en collaborant constamment avec un réseau plus large d'individus créatifs, productifs, individuels qui se soutiennent et s'engagent pour les intérêts les uns des autres. Cette description est ambitieuse si l'on prend en considération ce que cela demande de temps et d'énergie, aussi de générosité bien sûr, puisque nous ne sommes pas payés pour rester en contact, même quand notre travail en dépend.<sup>16</sup>

Posons-nous cependant la question, d'où vient cette description si exacte de l'artiste performeur très ambitieux? Celle-ci ne pourrait-elle pas être justement la description du travailleur-collaborateur contemporain, doté pour une haute performance permanente? Celle du travailleur toujours critique et actif, dont la subjectivité est entièrement sujette aux modes de la production capitaliste contemporaine? Le fait qu'il/elle soit généreux/se et collabore même gratuitement ne le/la préserve pas des formes contemporaines d'exploitation. Bien au contraire: cette générosité se transforme en valeur ajoutée par le fait d'appartenir à la communauté culturelle discursive et productive<sup>17</sup>. La générosité le/la place au cœur du modèle contemporain d'individuation, par lequel ce sont justement son temps et son énergie supplémentaires qui sont demandés au sujet. Cette description ne pourrait-elle pas se lire aussi comme celle d'un artiste en lutte désespérée avec un excès de collaborations et avec la diffusion de son travail, lequel n'est en même temps pas public du tout (sauf peut-être au sein d'un cercle opérationnel et spécialisé restreint dans lequel chacun délègue de la valeur aux autres)?

Au cours de la décennie passée, la collaboration est devenue un sujet central dans le vocabulaire des danseurs, chorégraphes et autres artistes du spectacle vivant. De nombreuses performances traitent de la collaboration, ainsi que des congrès et conférences sur le sujet. Le terme apparaît, comme l'écrit Myriam Van Imschoot dans une de ses lettres sur la collaboration en danse contemporaine, « plus souvent qu'on ne peut le compter: il a pris la valeur d'un slogan ». Cependant, « est-ce que nous parlons plus de la collaboration parce que les artistes chorégraphiques collaborent plus souvent que, disons, il y a dix ans? »<sup>18</sup> L'intérêt accru pour la collaboration pourrait bien sûr découler des changements dans la compréhension de la subjectivité artistique. La subjectivité de l'artiste n'est plus entendue comme une subjectivité singulière et centrée. Le processus de création artistique est aujourd'hui beaucoup plus orienté vers les aspects du travail plus trans-disciplinaires, performatifs et tenant de la recherche. Ceci peut aussi être compris en conjonction avec la disparition des divisions professionnelles, comme le propose André Lepecki. Depuis un moment déjà, les divisions entre chorégraphes, danseurs, critiques, producteurs et dramaturges disparaissent. Ainsi, chacune de ces professions dispose d'une connaissance théorique et pratique des autres champs – un autre facteur qui renforce la collaboration et la rend visible dans les politiques artistiques contemporaines. Lepecki lie cette disparition à la dissolution des catégories épistémologiques stables de 'ce qu'est la danse', qui a également amené des changements dans les positions de l'artiste, du critique et du producteur.<sup>19</sup> Lesdits changements voient apparaître différents modèles de travail en collaboration et deviennent partie intégrante des politiques et économies de production culturelles contemporaines. Ceci dit, comme l'écrit Imschoot, si cette réorientation de la scène artistique explique pourquoi l'étiquette de la collaboration circule plus souvent, « elle n'explique pas une telle emphase, jusqu'à la sur-détermination et la répétition compulsive du terme. Il semble que la collaboration fonctionne comme un repère ou signifiant naïf, un insigne honorifique qui indique plus que ce qu'il accomplit effectivement. »<sup>20</sup> Il est une certaine crise dans la notion elle-même; son usage très fréquent, comme Imschoot développe en s'appuyant sur Foucault, révèle une certaine anxiété dans l'usage même du terme de collaboration. Cette anxiété provient de « la domination complète du mouvement pur, de la mobilité pour la mobilité, du fait d'être en mouvement pour le plaisir de la vitesse »<sup>21</sup>. Je veux soutenir avec Imschoot qu'il y a quelque chose de très problématique dans la répétition compulsive de ce terme. cet usage répété est étroitement lié à la nouvelle compréhension du travail, par laquelle le langage et l'être pensant sont à la pointe de la production contemporaine. L'anxiété découle de l'incapacité à véritablement produire du changement, à faire entrer les processus de collaboration dans la *res publica*, à développer le potentiel politique et transformateur de chacun. Ce que décèle Imschoot dans cet usage et cette pratique obsessionnelle de la collaboration, c'est qu'au bout du compte, nous n'avons pas de temps du tout. Une peur d'être subjugué, une tentative insupportable pour voir par-delà le masque de la course effrénée dans laquelle nul n'admet également courir.

15 Hito Steyerl, « Forget Otherness », p. 17, dans *Another Publication*, ed. Renee Ridgway, Katarina Zdjelar, Piet Zwart Institute, Revolver, Rotterdam – Frankfurt, 2006.

16 Eleanor Bauer: « Becoming Room, Becoming Mac, New Artistic Identities in the Transnational Brussels Dance Community », *Maska*, 107-108, 2007.

17 Slavoj Žižek écrit à ce sujet dans *Violence*, Picador, New York, 2008.

18 Myriam Van Imschoot, Xavier Le Roy, « Letters in Collaboration », *Maska*, no. 84-85, 2004, p. 62.

19 André Lepecki, « Dance without distance », *Ballet International / Tanz Aktuell*, Février 2001.

20 Myriam Van Imschoot, Xavier Le Roy, op.cit, p. 62.

21 *Ibid.*

## Du temps qu'il nous reste pour collaborer

De quoi s'agit-il vraiment, quand nous parlons de collaboration, et quel pronostic pouvons-nous en faire? On sait bien que depuis le milieu du 20<sup>ème</sup> siècle, la collaboration dans les processus artistiques a été largement explorée. Par son analyse de ces processus dans les arts visuels, l'historien de l'art Charles Green démontré qu'ils émergent d'une crise particulière du sujet artistique singulier, découlant d'une crise de la notion même d'auteur. Cependant, ces collaborations ne donnent pas forcément des résultats plus démocratiques ou un mode de travail plus diffus. Comme le note Green, la signature en est le plus souvent renforcée, la collaboration ajoutant une valeur supplémentaire à la personne de l'artiste<sup>22</sup>. La visibilité des processus de collaboration est donc étroitement liée au développement de la production culturelle production et aux conditions économiques de la culture contemporaine de la seconde moitié du 20<sup>ème</sup> siècle. Comme je l'écrivais plus haut, cette visibilité s'est même renforcé quand le langage et la créativité sont devenu essentiels à la production contemporaine. Avec les nouveaux outils de communication, les collaborations sont devenues multiples et simultanées:

Les gens se rencontrent et travaillent ensemble dans des circonstances où l'efficacité, la performance et la force de travail ne peuvent être séparées ou mesurées individuellement; le travail de chacun renvoie à celui de quelqu'un d'autre. Il semble plus important de se faire des relations et de les entretenir que d'essayer de saisir et emmagasiner des idées. La production de chacun lui est bien particulière, tout en étant le plus souvent générée et multipliée dans des réseaux d'innombrables inter-dépendances, et constituée par la capacité à affecter et à être affecté. Ce processus ne peut jamais être capturé et établi, parce qu'il puise sa force dans le fait de ne pas avoir de points d'entrée ou de sortie explicites comme pourrait en présenter un scénario de travail normatif.<sup>23</sup>

**Aujourd'hui, l'artiste est pris dans ce trop-plein de collaboration, lequel l'inscrit dans l'actualité, au sens où il ou elle est dans le temps présent, sans pour autant changer radicalement sa position: dans cette capture, il n'est pas de potentialité mais uniquement de l'actualité.**

22 Charles Green, *The Third Hand, Collaboration in Art from Modernism to Postmodernism*, University of New South Wales Press, Sydney, 2001.

23 Florian Schneider, op.cit.

La collaboration semble donc être un symptôme du diagnostic du temps présent; son pronostic ne peut se faire que par la négative, et pourrait douter de sa pertinence dans le vocabulaire du futur. Néanmoins, l'excès de collaboration doit aussi être vu comme un rappel particulier, lequel est également discuté dans la lettre d'Imschoot. Elle écrit bien que la notion de collaboration pourrait aussi être une couverture de son antidote, « l'échange véritable ». Mais qu'est-ce que l'échange véritable? Peut-on différencier la collaboration en tant que procédure (la collaboration pour la collaboration) de la vraie collaboration? Le problème, c'est qu'une telle césure vient d'un naïf espoir curatif, l'espoir qu'il y aurait toujours quelque chose de plus réel que les relations auxquelles nous prenons déjà constamment part en réalité. C'est un problème complexe, qui peut aussi devenir un piège vers une nostalgie utopique pour une rencontre véritable qui n'existerait plus. En même temps, ce problème « d'échange véritable » est extrêmement stimulant. Je voudrais le mettre en rapport avec l'affirmation de Badiou citée par Slavoj Žižek à la fin de son livre sur la violence: « Mieux vaut ne rien faire que de travailler formellement à la visibilité de ce qui, pour l'Empire, existe. »<sup>24</sup> Dans son livre, Žižek analyse et élabore le problème de la violence avec une critique acérée du principe de participation et de l'appel constant à l'activité politique. Après avoir donné divers exemples, Žižek conclue par un refus de l'action; il est toutefois paradoxal que cet appel arrive à la fin d'un livre, quand celui-ci est déjà écrit. L'exigence d'un tel refus conclue ainsi une activité très agile, renforçant le pouvoir de l'analyse critique au-delà du paradoxe ludique. Il révèle la potentialité de l'articulation critique même que l'urgence du refus a activé.

L'exigence d'un « échange véritable » peut être un rappel semblable, un déclencheur qui nous aide à penser le potentiel de la collaboration comme un agent du changement. Il nous faut penser le futur de la collaboration dans la rupture entre l'impossibilité de refuser les processus de collaboration dans lesquels nous sommes déjà engagés et la possibilité d'un échange véritable encore à venir. C'est-à-dire que le futur ne se rapporte pas à l'actualité comme réalisation de son « devenir », mais se situe dans la brèche entre ce qui n'a pas eu lieu et ce qui est à venir. Dans ce sens, le potentiel imaginaire de la collaboration peut être activement appliqué et ouvrir vers la pratique variée et imprévisible du travail commun. Mais pour ce faire, il nous faudra gérer l'excès de collaboration; avec le fait que le pronostic est réalisé au moment même de sa propre crise. Cette crise affecte profondément notre manière de penser au futur de la collaboration, ainsi que son rapport à la

24 Alain Badiou « 15 Theses on Art », *Maska* no 86-87, 2004, p. 9.

potentialité. « La situation désespérée de la société dans laquelle je vis me remplit d'espoir ». Cette remarque de Marx révèle la proximité entre la cure et le poison, mais aussi et surtout la relation particulière entre le temps et l'historicité, relation que Leland Deladurantaye retrouve plus tard dans les travaux de Benjamin et Agamben.<sup>25</sup> Benjamin propose l'image de l'homme qui se noie et Agamben développe le concept de potentialité radicale révélant la réversibilité critique du moment, du temps présent lui-même. Giorgio Agamben décrit un paradoxe inévitable de ce singulier concept philosophique qu'est la potentialité. On ne saurait prendre conscience de notre propre potentiel à exister, créer et se dépasser, que lorsque ce potentiel n'est pas réalisé. La potentialité est ainsi une constellation temporelle, séparée de l'action, jamais traduite dans l'action. La potentialité n'apparaît que si elle n'est pas actualisée: quand le potentiel de quelque chose ou quelqu'un ne se réalise pas. Un certain échec, une impossibilité d'actualiser, fait donc intrinsèquement partie de la potentialité. En même temps, ce n'est que lorsque le potentiel n'est pas actualisé que l'on peut ressentir notre propre inscription dans le temps, notre être comme événement. C'est dans cette ouverture que l'on éprouve la *pluralité de manières* dont la vie prend naissance, qu'on est exposé à la pluralité des actions possibles<sup>26</sup>. La crise d'aujourd'hui provient précisément de l'actualisation permanente et impitoyable de la potentialité, par laquelle la forme, la temporalité elle-même (la manière dont l'humain devient humain) est entièrement conditionnée par sa finalisation. L'actualisation du potentiel est devenue une force de première importance pour la valorisation sur le marché culturel, artistique et économique contemporain. En d'autres mots: avec l'essor du travail immatériel, le langage humain, l'imagination et la créativité sont devenus des sources premières de valeur pour le capitalisme. Cette transition est arrivée par des biais divers, et le questionnement permanent des conditions de production qui produisent de nouvelles conditions de production en est un exemple clair. Le temps présent, dans lequel l'actualisation est permanente, change profondément notre perception et notre expérience de la collaboration. Le problème étant qu'une telle exploitation de la potentialité humaine a structuré la collaboration en un mode temporel spécifique par lequel collaboration égale actualisation, en une obsession avec le temps présent.

25 Leland Deladurantaye, « Agamben's Potential », *Diacritics*, été 2000, p. 3 – 24.

26 Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, traduit par Marilène Raiola, Le Seuil, Paris, 1990.

Le futur de la collaboration devrait nécessairement gagner du terrain sur cet excès collaboratif, et repenser de façon radicale cette exclusivité du temps présent qui pousse les gens à travailler ensemble. Ceci ne sera possible que si la collaboration est libérée de cette captivité dans un présent continu de dates-limites, de vitesse, de connexions simultanées, d'illusion de mobilité, d'hypocrisie de la différence, d'illusion d'éternité, d'actualisation constante. Aujourd'hui, il est très difficile (quoi que peut-être plus facile avec cette grande crise à l'horizon qui a déjà démenti tant de pronostics) de persister dans la potentialité, d'ouvrir le chemin au conditionnement matériel de nos actes et de ce que nous faisons ensemble, d'anticiper les événements à venir, indépendamment du scénario pré-écrit. Comment ouvrir notre façon de travailler ensemble aux chemins inattendus de la transformation, et provoquer le changement? Il est temps de revenir à la question du temps et à son rapport à la collaboration dans les processus artistiques ou dans la création de spectacles. Si collaborer signifie travailler ensemble, la nature de la rencontre qui nous permet de travailler ensemble, c.-à-d. *la qualité du temps qui y sera consacré*, sera d'une importance cruciale. La rencontre est ce qui rend la vie possible (ou impossible); tel est le but des rencontres, tant dans la vie que dans la pensée, comme le disait Agamben en décrivant sa découverte de maîtres philosophiques comme Benjamin<sup>27</sup>. En collaborant, nous créons les conditions de nos futures vies communes, sous-entendant bien sûr que, pour ouvrir le temps, il nous faut le sortir de notre obsession pour la présence, et prendre part au temps qui est encore à venir. Le travail commun est une constellation temporelle qui ouvre une potentialité spatiale de proximité, apparaissant comme un espace adjacent, ajouté. Agamben donne l'exemple d'une telle constellation, qu'il appelle « l'aise » (la paix, la contemplation, le délice). Selon lui, l'aise est une constellation sémantique dans laquelle la proximité spatiale touche toujours une temporalité adéquate: si le temps ne convient pas, nul topos ne permet la rencontre<sup>28</sup>. Ce qui signifie que « l'échange véritable » a trait à la potentialité: avec la façon dont nous créons les conditions de notre futur en commun. Nul futur ne saurait émerger si nous ne nous conditionnons pas d'une manière différente. Nous ne pouvons agir pour le futur sans en même temps changer notre façon de vivre, les protocoles matériels de la vie même, notre façon d'organiser le temps et de le ressentir. La collaboration appartient à un autre concept temporel – la potentialité. Laquelle est un concept temporel de « l'obscurité du temps, (des) ombres feutrées qui s'amassent sur la scène de ce qui arrive. »<sup>29</sup>

27 Giorgio Agamben, « Entretien avec G. Agamben », *Libération*, 1. Avril 1999.

28 Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, op.cit.

29 Durand Deladurantaye, op.cit, p. 13.

## Post scriptum

L'idée initiale pour ce texte est venue d'un désir de collaborer avec Ivana Muller pour réaliser un pronostic sur la collaboration. Malgré notre forte envie, nous n'y sommes pas parvenues par manque de temps. En préparant cette conférence, j'ai réalisé que notre échec n'était pas dû à l'unique manque de temps, mais aussi au fait que nous voulions inventer et présenter un autre protocole de collaboration, ajouter encore à l'excès. Nous n'avons pas tenu compte de ce que nous collaborions déjà, en nous rencontrant et en nous stimulant mutuellement par de nombreuses situations, conditionnant notre futur commun, sans souci de visibilité. J'aimerais conclure avec la lettre que j'ai reçue d'Ivana la veille de la conférence, alors que j'étais déjà à Berlin en train de me préparer à parler de la crise de la collaboration, inspirée par le défi de notre rencontre impossible. J'ai lu cette lettre sur scène à la fin de ma conférence, et elle a posé un nouveau défi à la rédaction du présent texte.

Chère Bojana,

Je ne suis pas là mais je nous vois travailler. Tu n'es pas là mais je te vois répondre.

J'anticipe notre prochaine rencontre, celle qui aura lieu à Berlin, dans quelques jours, dans le cadre d'un congrès sur le futur.

Je te vois en train de lire ce texte.

Ici et maintenant, à Berlin.

J'anticipe ce moment, des jours avant qu'il se réalise, ici et maintenant chez moi à Paris. Je ne peux qu'imaginer cet événement. Je t'imaginer debout là, sous les lumières, en train de lire cet email à voix haute.

C'est comme du théâtre.

Quand on fait du théâtre, on se prépare pour le moment de la rencontre avec le spectateur; ce moment futur qui deviendra notre ici et maintenant mutuel. Des jours et des jours à l'avance... on essaie d'imaginer comment tout se passera. On répète ce moment, encore et encore. On répète sa potentialité, sa justesse, sa puissance, et même, de façon absurde, son

Authenticité. En fait, une large part du travail au théâtre est de déterminer notre futur commun.

Ici et maintenant, je suis à nouveau dans cette situation où nous aimons nous mettre, toutes les deux: celle où il n'y a pas le temps, où la date limite est dépassée depuis longtemps pour un futur qui n'est plus futur, mais devient toujours plus présent. Une fois encore, les restrictions sont si extrêmes que cet étrange mélange d'intuition et de foi est la seule manière possible de penser, agir et créer. Il devient presque notre méthodologie.

Et une fois encore, tout comme lorsque nous travaillons ensemble, nous réanimons cette date limite, cette ligne « morte »<sup>30</sup>, l'empêchant de mourir, la rendant active et performative, en faisant une amie.

Et maintenant, Bojana, nous y voilà. Nous sommes dans le futur.

Ceci est le moment dans lequel la foule entre et où il n'y a plus d'espace pour l'imaginer, comme nous les regardons là devant nous.

maintenant. nous les regardons. je me tiens près de toi, à ton côté... je porte aussi du noir. nous sommes ensemble dans le futur.

moi, en train de l'imaginer

toi, en train de l'accomplir!

avec force, droit au fait et avec un timing excellent!

et je te regarde, avec tous les autres spectateurs.

pendant que nous nous rencontrons dans le futur, ici et maintenant

bien à toi  
Ivana

*Traduit de l'anglais par Alice Chauchat*

30 « deadline » en anglais, *Ndt.*

# 1 pauvre et un 0 – fragments BADco.



## Atomisation

L'atomisation est un phénomène cinématographique qui survient au moment où l'on franchit le seuil de l'usine. Une fois le travail abandonné par la force laborieuse, les ouvriers atomisés se laissent entraîner par leurs romances, leurs transgressions, leurs destins individuels pris dans le tourbillon du monde. Le premier film de l'histoire – *La sortie des ouvriers de l'usine* – se croyait tenu de se justifier en insistant sur l'unité de forme et de matière: d'une part, le cinéma en tant que médium qui permet de fixer le mouvement dans l'image; d'autre part, le film conçu comme une représentation de la foule en mouvement. Dans les films qui ont suivi, en revanche, le cinéma s'est senti libre d'explorer le mouvement sans le réduire aux gestes faits lors du déplacement: désormais, c'était l'évolution du monde social qu'il s'agissait de montrer. À cet effet, les destins individuels se sont avérés plus propices à satisfaire la curiosité de l'objectif de la caméra. À l'aube du cinéma, la force laborieuse est entrée dans le cadre, puis elle en est ressortie pour se fondre dans l'invisible aux yeux des générations à venir.

## Désactivation

Disons que je décide d'imaginer tout mouvement, tout déplacement de mes membres dans l'espace sous la forme d'un vecteur qui aurait son point de départ et d'arrivée, sa longueur et son sens, sa vitesse et sa force. Cette idée à l'esprit, je fais mon premier mouvement, ma prémisse de départ. J' imagine le vecteur qui représenterait ce mouvement. Puis, je me forge l'image du mouvement suivant, et j' imagine un vecteur qui relierait le mouvement que je viens de faire avec celui que

je viens d'imaginer, pour faire ensuite un mouvement qui refléterait mon idée du vecteur «calculé», censé faire un trait d'union entre les deux mouvements: le mouvement réel de mon corps, et le mouvement imaginaire. Le résultat obtenu sous forme de mouvement devient ma prémisse de départ suivante.

## Histoires : images en mouvement vs. chorégraphie

Le premier film de l'histoire a immortalisé les ouvriers de l'usine Lumière au moment où ils franchissaient le seuil de l'usine pour quitter leur poste de travail. L'exode de la foule qui franchit la porte d'entrée a marqué le début de l'histoire du cinéma. Au moment où les images en mouvement font entrer les ouvriers dans l'espace de la production cinématographique, le rapport entre le cinéma et la représentation du travail commence à poser problème. Comme il a déjà été souligné, au cours de son histoire le cinéma a obstinément évité de montrer ce qui se cachait derrière les portes de l'usine. Il insistait plutôt sur les histoires individuelles d'ouvriers racontées à partir du moment où ceux-ci quittent les locaux de l'usine pour se disperser en destins atomisés: histoires d'amour, polars, histoires de guerre, mais rarement des histoires qui se dérouleraient au poste de travail. Pendant que le cinéma évitait de représenter le travail industriel, les images représentées détournaient du travail: la consommation a rivalisé avec la production à un moment donné, puis la production industrielle a été modifiée et les images sont devenues productrices de valeur. L'histoire parallèle du cinéma et du travail, dans toute sa complexité, trouve son point de départ

dans l'organisation du mouvement: les réalisateurs Lumière avaient ordonné aux ouvriers d'harmoniser leurs mouvements pour qu'ils puissent tous quitter les locaux de l'usine avant que la bobine ne soit finie (800 images, 50 secondes). Au cours du 20<sup>ème</sup> siècle, la chorégraphie du mouvement a continué à cultiver des rapports d'influence mutuelle et réciproque avec les processus de production et le développement de la représentation cinématographique: Meyerhold et Koulechov, Laban et Taylor, Paxton et la post-industrialisation doivent être pensés ensemble...

## Contact Improvisation

Au début des années soixante-dix, le chorégraphe Steve Paxton avait élaboré un exercice pour deux corps dansant au contact l'un de l'autre, leur permettant d'explorer les trajectoires les plus simples disponibles pour les masses corporelles mises mutuellement en mouvement. L'exercice était basé sur le transfert réciproque du poids, sur le sentiment partagé du moment et sur la force d'inertie. Cet exercice d'improvisation est devenu connu sous le nom de contact improvisation. Il s'agissait d'un exercice d'improvisation générateur. Chaque situation dans laquelle les deux corps en contact se retrouvaient représentait l'aboutissement inimitable de leur position précédente et des mouvements opérés. Rien ne pouvait être répété. Il n'y avait pas de données de départ. Il n'y avait pas de connaissances préalables, seule l'expérience acquise au cours de l'exercice comptait. Il fallait réduire l'intentionnalité, et augmenter au maximum le sentiment du voulu.

Le canon veut que la danse soit définie en termes de visualisation, autrement dit qu'elle s'effectue en fonction d'une idée extérieure des gestes à esquisser

par le corps qui danse. Prenant ses distances par rapport à une telle notion de la danse, basée sur l'extériorisation expressive, Steve Paxton s'est consacré à l'étude de la danse fondée sur l'intériorisation inexpressive. En cela, il s'est inspiré des travaux d'autres chorégraphes contemporains, ceux de Trisha Brown, par exemple, qui dans sa chorégraphie *If you couldn't see me* («Si vous ne pouviez pas me voir») avait dansé le dos tourné aux spectateurs. L'objectif visé, c'était de dévoiler le travail caché, invisible, enfoui du corps qui danse. Le travail imperceptible du système neuro-moteur. Ou, pour citer les propos de Steve Paxton, «dévoiler le fonctionnement du squelette à travers l'usage que l'on en fait». La compréhension implicite qui caractérisait la communication intersubjective dans le contact improvisation était en harmonie avec les changements sociaux de l'époque. La période post-industrielle en était à ses débuts dans le monde occidental développé: le modèle de rapports sociaux fondé sur la lutte des classes venait d'être abandonné, des formes post-antagonistes d'interactions sociales s'étaient imposées à sa place. Dans le contact improvisation, l'interaction était spontanée, mutuelle et réciproque, affranchie des formes sociales, libre de toute compétition, dépourvue de réactions endocriniennes. Quant à l'ordre social et disciplinaire qu'elle défendait, il n'était pas de caractère hiérarchique: nul maître, pas d'élèves, point d'autorité. «Une situation où seules les deux parties peuvent l'emporter».

## Nous

Moi le réalisateur, une caméra, vous les spectateurs du film, eux ses sujets, nous qui regardons le film, eux qui jouent dans le film, nous qui recréons la scène sur le plateau, vous qui observez le plateau en nous regardant de biais alors que nous recréons leur jeu, nous en ce moment, eux disparus il y a belle lurette, nous qui ne sommes pas nous sous tant d'aspects différents. «Tout ceci, c'est

nous qui l'avons organisé ainsi: chaque son, chaque image, dans cet ordre donné» (le groupe Dziga Vertov).

## Pensées ombrageuses

... aujourd'hui, la revue... un spectacle de variétés didactique... le caractère théâtral revêtu par une représentation populiste... la différence qui sépare les styles populistes et réalistes... le style élevé dans les *reality shows*... la traduction d'une grille de coordonnées vers une autre: cette dernière en est-elle modifiée... deux faces: l'épuisement et le fait de représenter... la mise en état d'arrestation jadis et maintenant... une représentation déployée... le rouge qui arrive de ma gauche et s'en va à ma droite... des chorégraphies à souffle court... l'intervalle et l'interstice... une femme à mon image, mais... un spectacle muet... un mouvement ombrageux... un fainéant... l'espace topologique est une stratégie... l'arithmétique de l'image...

## Post-industrialisation, fatigue

Autrefois, la possibilité d'établir une subjectivité collective reposait sur un pouvoir qui appartenait au prolétariat seul, à l'exclusion de toute autre classe sociale: le pouvoir de transformer les rapports économiques en une question politique. À l'époque post-industrielle, en revanche, toute possibilité d'établir un sujet politique universel est devenue une source de perplexité pour l'action aussi bien que pour la pensée politique. Pour le prolétariat industriel, il était possible de distinguer entre le domaine du travail et le domaine du loisir, entre l'activité intellectuelle, le côté affectif, la communication sociale et la créativité. On profitait de ses heures de loisir pour se consacrer à l'organisation politique. Il n'en va pas de même dans les rapports qui régissent l'économie post-industrielle: les connaissances, la créativité, l'intérêt sont tous investis indifféremment dans la

production économique, si bien que les anciennes distinctions ne fonctionnent plus. Les éléments qui, autrefois, constituaient le fondement du processus de l'organisation politique – et permettaient de s'émanciper des relations de pouvoir en place – servent aujourd'hui de pierre angulaire pour la production économique.

Comme le processus de production mobilise à la fois l'attention, la communication et la créativité, et que la vie sociale n'existe plus en dehors de la vie économique, la possibilité de mettre sur pied une subjectivité politique et d'organiser des activités sociales est en voie de disparition. Seuls les processus économiques autonomes peuvent apporter des changements sociaux, indépendamment de toute action entreprise par le sujet collectif: à l'époque actuelle, cette idée s'est imposée avec la force d'un dogme politique. Dans cette disparition de tout potentiel créateur de la subjectivité politique, qui semble caractériser la société contemporaine post-industrielle, tout ce qui reste au niveau de l'expérience partagée, c'est l'épuisement des forces créatives. L'épuisement évince le sujet de la sphère de la production, le rend trop faible pour s'organiser sur le plan politique: le sujet est dominé par l'expérience de la fatigue.

La fatigue se manifeste au niveau des capacités intellectuelles et physiques de l'individu, mais elle n'en est pas moins un phénomène collectif par excellence. De par son caractère partagé, ce phénomène pourrait ouvrir la possibilité d'une subjectivité politique à développer, si toutefois l'activité économique paralysée n'annonçait pas du même coup une paralysie de toute action politique.

Traduit du croate par Jelena Dobričić



# De la fatigue – jeu des ressemblances

## Siniša Ilić



Tired of repetition

Tired of knowledge

Tired of being a symptom

Tired of professionalism

Tired of bureaucracy

Tired of migrations

Tired of heteronormativity

Tired of pronunciation

Tired of critical approach

Tired of maintenance

Tired of discussion

Tired of status quo





Instructions: trouver les ressemblances entre l'image et la *fatigue*.  
Basé sur l'installation interactive *On Fatigue* et une série de dessins



Tired of production

Tired of imagination

Tired of investing

Tired of hygiene

Tired of adventures

Tired of health care

Tired of history

Tired of agitation

Tired of expectation

Tired of integration

Tired of programs

Tired of images



# LABOUR & LEISURE : L'artiste (ne) travaille (pas)

Branka Čurčić, Kristian  
Lukić et Gordana Nikolić  
(bureau éditorial et commissariat)

Le projet *LABOUR&LEASURE : L'artiste (ne) travaille (pas)* (Novi Sad, 2010-11)<sup>1</sup> comprend une série de débats publics, expositions et publications qui font partie d'une recherche sur les pratiques artistiques et sociales susceptibles de donner lieu à une réflexion critique autour de la notion contemporaine de travail. Il s'agit d'étudier les conditions dans lesquelles le travail s'effectue, les nouveaux besoins sociaux et les relations sociales qu'il engendre. Par ailleurs, le projet se propose d'approfondir une question qui a été relativement peu étudiée dans l'histoire de l'art et qui se situe au point extrême de cette recherche : la décision, prise par certains artistes, d'abandonner l'art et la production d'œuvres artistiques.

La recherche prend pour point de départ les exemples historiques d'artistes que l'on associe à l'art moderniste radical et l'art conceptuel et qui décidèrent, après une période intense de production artistique au cours des années soixante et soixante-dix, d'arrêter ou de modifier en profondeur leurs pratiques artistiques, en arrêtant de produire des œuvres et en se retirant de la vie publique, ou bien en promouvant les notions de paresse et de fainéantise (« *idleness* », « *slacking* »).

De tels exemples de « pratiques artistiques » révèlent le potentiel critique de l'art qui permet d'en redéfinir les limites ; elles attirent notre attention sur la remise en question par les artistes de leurs positions existentielles, ainsi que sur les projets utopistes jamais réalisés de l'avant-garde des années soixante. Tous ont en commun un sentiment de malaise, voire une certaine résignation qui trouve son origine dans l'impossibilité pour l'artiste de s'engager sur le plan social et contribuer ainsi à la transformation de la vie elle-même.

Toutefois, ce n'est que dans les conditions générales qui prévalent aujourd'hui et grâce à une meilleure compréhension du statut accordé aux pratiques de l'art à l'époque actuelle, qu'il devient possible d'appréhender l'abandon de toute production artistique comme un acte qui affirme la dimension sociale de l'art.

En effet, les pratiques artistiques qui consistent à rejeter l'impératif du travail (Stephen Wright), à « réduire au minimum ses activités », invitent à revoir à la baisse l'(hyper)production et s'appliquent à encourager l'autoréflexivité. C'est pourquoi toute recherche qui gravite autour des notions de « travail » et de *slacking* dans la pratique artistique et, de façon générale, dans la production culturelle, doit tenir compte du contexte sociopolitique passé et présent (le socialisme / le communisme, la transition / le néolibéralisme) et des changements survenus dans les processus de production (société industrielle et post-industrielle / le fordisme et le postfordisme).

Par exemple, dans l'ex-Yougoslavie des années soixante-dix, on constate l'émergence de pratiques artistiques qui marquent un nouvel « état d'esprit » soucieux de prendre ses distances par rapport aux idées infructueuses défendues par l'avant-garde de l'époque. Ces pratiques annoncent une interprétation « post-avant-gardiste » du micro-système artistique (notamment du « travail » et de la « production » artistiques), mais aussi des macropolitiques sociales. Pour ce faire, elles opèrent une déconstruction des paradigmes en place par le biais de la critique, de l'ironie, de la fainéantise etc. Dans ce contexte, il faut relever le projet « *The End* » (1973-1976) de Slobodan Tišma et Čedomir Drča, deux artistes de la ville de Novi Sad, qui proclament la fin de toute pratique artistique et s'écartent de l'idée utopiste d'avant-garde qui consiste à attribuer aux œuvres artistiques un rôle à jouer dans le changement du monde. Une approche légèrement différente, toujours dérivée de la « paresse productrice », est adoptée par Mladen Stilinović de Zagreb dans son projet « *L'artiste travaille* ». Goran Đorđević, pour sa part, organise une « Grève internationale des artistes » en 1979 pour protester contre le système de l'art, la répression des artistes et l'aliénation des produits du travail.

Les pratiques artistiques des années soixante-dix doivent être envisagées parallèlement avec les pratiques artistiques actuelles. Ces dernières émergent dans des conditions socio-économiques différentes, marquées par la transformation du processus de production et par l'importance croissante revêtue par la communication, la coopération, la créativité, la mise en réseau, mais aussi par le sentiment omniprésent de précarité.

<sup>1</sup> Production : Le Musée d'art contemporain de Voïvodine [www.msuvo.org](http://www.msuvo.org) et le Centre de nouveaux médias\_kuda.org [www.kuda.org](http://www.kuda.org), Novi Sad, Serbie.



Slobodan Tišma et Čedomir Drča, *The End*, 1973-76

Ainsi, l'étude des pratiques qui ont marqué l'histoire des années soixante et soixante-dix ouvre un espace de débat pour la production artistique et culturelle contemporaine qui, très souvent, fait l'objet de pressions pour faire preuve d'une productivité et d'une compétitivité excessives. Les questions principales qui se posent sont les suivantes. L'abandon de toute production artistique peut-il être considéré comme un geste critique radical et comme une nouvelle forme de souveraineté artistique, affranchie des paramètres imposés par les industries créatives néolibérales et les politiques nationales réactionnaires ? L'abandon de toute production artistique peut-il servir d'instrument pour défier le paradigme productiviste qui prédomine aujourd'hui, alors que l'ancienne opposition entre travail et loisirs a été abolie en faveur d'un temps continu, riche en nouvelles possibilités de développement pour le capital ? Enfin, la pratique du *slacking*, comprise en termes de « fainéantise active », dans son ignorance des hiérarchies et autres mécanismes du productivisme, peut-elle ouvrir un nouveau chapitre dans l'appréhension du travail et de la créativité ?

Dans le contexte de ces questions, nous voulons observer les pratiques de ces artistes qui interrogent les formes contemporaines du travail immatériel postfordiste, pour signaler la forme subtile d'exploitation qu'il recèle. Dans une économie en réseau, cette question touche de près à la distinction, autrefois nette, entre le temps de repos « actif » et « passif ». Parmi les travaux qui s'intéressent à la possibilité d'opérer une « rupture » par rapport aux pratiques prédominantes du travail contemporain, il faut signaler notamment le « Web 2.0 Suicide Machine » par le collectif *modd\_group*, le « Ten Thousand Cents » par Aaron Koblin et Takashi Kawashima, et le « Sport Art Festival » par l'initiative *Irrational.org*.

L'enjeu principal de la problématique abordée repose dans la tendance à s'investir de façon « exagérée » dans le processus de travail (*over-identification*). L'artiste, avec son capital humain, sa créativité et son travail, constitue la dernière ressource de l'économie contemporaine (Metahaven). Aujourd'hui, il est impossible de distinguer entre le temps de travail et le temps de loisir : comme le travail est toujours lié à l'improvisation, au possible, à l'imprévisible ; l'« âme » de l'artiste, sa personnalité et sa subjectivité sont intégrées à l'organisation de la production (Maurizio Lazzarato). Les formes de travail prévalentes de nos jours ne servent pas seulement à créer des biens matériels. Elles servent aussi, dans leurs implications dernières, à façonner la vie sociale (Michael Hardt, Antonio Negri). Les luttes sociales menées dans les années soixante et soixante-dix, dans le domaine de l'art et dans la vie publique en général, ont permis d'élaborer et de mettre en œuvre une critique radicale du travail. Ses adeptes se sont appliqués à promouvoir des stratégies de « résistance » et de refus de travail, mais une fois ces stratégies récupérées par la notion générique libérale de la souveraineté populaire, il est devenu possible de les faire coexister paisiblement avec les rapports de production capitalistes (Mario Tronti). On croit que le postfordisme a été construit en réponse aux courants critiques d'orientation communiste contemporains de sa création. Ceci a laissé la porte ouverte au paradoxe d'un certain « communisme du capital » (Paolo Virno) auquel nous devons faire face aujourd'hui.

Traduit du serbe par Jelena Dobričić

# L'art et le travail

## Marko Kostanić

La question du travail, de son organisation et de sa division, des fonctions qu'il exerce dans la reproduction sociale et des idéologèmes qui l'entourent sur le plan politique, représente sans doute le point de vue le plus avantageux pour aborder les pratiques artistiques. L'institutionnalisation de l'autonomie artistique et l'arsenal déployé pour légitimer et défendre les fonctions sociales de l'art reposent sur des distinctions spécifiques qui envisagent l'art en tant que source de richesses sociales et axe fondamental dans l'organisation de la société. Dirigées contre l'esthétique bourgeoise, l'autonomie de l'art, le rejet de son utilitarisme social et politique, et le travestissement idéologique des rapports de production, les révoltes du début du 20<sup>ème</sup> siècle se sont ainsi articulées, plus ou moins explicitement, autour du problème du travail.

Mis à part les instances où le domaine de la production artistique a été abandonné pour accéder directement à la production industrielle et à l'organisation du travail au quotidien, comme cela a été le cas dans les mouvements soviétiques d'avant-garde, une autre approche du problème du travail consistait à démystifier le processus même de la production artistique et à démythifier le produit artistique. Par exemple, l'approche adoptée par Duchamp repose sur la mise à nu du processus de production artistique, où les modes de circulation, de distribution et de consommation de l'art se voient démystifiés. Le procédé de Brecht, qui consiste à représenter la représentation ou, en d'autres termes, à exhiber tous les mécanismes cachés impliqués dans la production théâtrale, permet de dévoiler le travail effectué au théâtre, mais aussi de démythifier le produit théâtral. A la différence de Duchamp, qui utilise des produits issus de la production de masse conformes à la norme sans pour autant signaler les problèmes soulevés par l'organisation fordiste de la production, Brecht, pour sa part, établit un lien direct entre son procédé et les interprétations dépolitisées des rapports de production et de la division du travail proposées en dehors de la scène.

Outre les méthodes qui visent à démasquer de façon délibérée et explicite les rapports régissant l'art et le travail, ou l'art comme forme de travail, on relève par ailleurs dans l'art du 20<sup>ème</sup> siècle un traitement idéologique de l'art qui consiste à le renier en tant que pratique politique. Le lien le plus direct entre l'art et le travail est établi dès la première œuvre de l'art cinématographique, qui s'imposera comme prédominant au 20<sup>ème</sup> siècle. Le fait que le temps passé par les ouvriers à l'usine avant d'en sortir ne soit pas filmé a façonné de façon déterminante l'imaginaire du travail au 20<sup>ème</sup> siècle. Dans sa tentative de reconstruire l'histoire du film du point de vue des rapports établis entre cinéma et travail, Harun Farocki constate:

La première caméra de l'histoire du cinéma a été focalisée sur une usine, mais un siècle plus tard on peut constater que le cinéma ne se sent guère attiré par l'usine, on pourrait même dire qu'il la trouve répugnante. Les films portant sur le travail ou sur les ouvriers ne sont pas devenus un genre important, et les locaux industriels restent relégués à l'arrière-plan. La plupart des films narratifs se déroulent dans des lieux où l'on va pour laisser son travail derrière soi... Dans le film des frères Lumière datant de 1895, il est possible de s'apercevoir que les ouvriers ont été rassemblés derrière la porte d'entrée et qu'ils se sont mis à sortir en masse sur un ordre du caméraman. Avant que la mise en scène cinématographique n'intervienne pour cadrer le sujet, c'était l'ordre industriel qui rythmait la vie de nombreux individus.<sup>1</sup>

**Le problème du travail au sein de l'art est toujours étroitement lié au statut accordé au travail dans les débats et luttes politiques. Par ailleurs, le fait que des artistes aient pris des positions de gauche a imposé une prise de position positive vis-à-vis de la classe ouvrière. Dans de nombreuses instances, ce rapport a été déterminé par des efforts investis pour justifier et étouffer le sentiment de culpabilité de classe. L'exemple précité des artistes soviétiques a fonctionné, au niveau de l'imaginaire, comme un modèle à suivre pour faire participer pleinement les artistes au processus du travail. Son succès a été tel que la conception dominante de l'histoire de l'URSS fait coïncider la « trahison » des valeurs révolutionnaires avec la disparition des tendances d'avant-garde et la mise en place du régime de réalisme social. Il n'en reste pas moins que ceci nous en dit davantage sur l'existence d'un rapport de dépendance entre le statut accordé aux pratiques artistiques et le progrès général réalisé sur le plan politique, que sur le progrès politique susceptible d'être réalisé sous l'influence de l'art.**

Les artistes de gauche, et la gauche en général, ont été pris dans un piège historique très particulier, dû à la situation historique dans laquelle l'URSS a évolué suite à la Révolution. L'idée normative qu'on se faisait d'une rencontre constructive entre les artistes et les ouvriers, censée survenir à l'époque post-révolutionnaire, obéissait à une logique de « mi-chemin ». Une fois accompli le renversement révolutionnaire, les ouvriers étaient censés se libérer du travail aliéné et de la division sociale du travail en participant à la création et la planification de l'organigramme, alors que les artistes devaient s'impliquer directement dans le processus de production, la virtuosité et l'imagination développées dans le champ esthétique leur permettant d'apporter leur contribution à l'effort collectif. Cette rencontre souhaitée n'a pourtant pas eu lieu, et cela malgré le fait que les artistes ont participé à l'organisation du travail et de la vie quotidienne. Les raisons en sont d'ordre géopolitique et économique, comme toujours, et n'ont rien à voir avec un défaut cognitif éventuel de la part des ouvriers ou des artistes. En effet, après la Révolution, la Grande guerre et la guerre civile, l'URSS était un pays complètement dévasté, sans production industrielle développée, d'une population en grande majorité paysanne et pour la plupart illettrée. Qui plus est, les révolutions socialistes que l'on attendait n'ont pas eu lieu en Europe occidentale. Face aux pressions géopolitiques exceptionnelles, le pays a été obligé de se lancer dans une industrialisation intense et de proclamer, sur un mode rétroactif, que c'était le prolétariat qui avait été porteur de la lutte révolutionnaire. On connaît le commentaire de Lénine concernant la décision d'adopter une telle approche de l'industrialisation:

<sup>1</sup> Harun Farocki, « Workers Leaving the Factory », [http://archive.sensesofcinema.com/contents/02/21/farocki\\_workers.html](http://archive.sensesofcinema.com/contents/02/21/farocki_workers.html).

Comme tout progrès capitaliste, le taylorisme est une combinaison de la brutalité raffinée de l'exploitation bourgeoise et d'un certain nombre des plus grandes réussites scientifiques dans le champ de l'analyse des mouvements mécaniques au cours du travail, de l'élimination des mouvements superflus et gênants, de l'élaboration de méthodes de travail appropriées, de l'introduction du meilleur système de comptabilité et de contrôle, etc. La République Soviétique doit à tout prix adopter les aspects valables des progrès de la science et de la technologie dans ce champ. La possibilité de construire le socialisme dépend précisément de notre succès à combiner le pouvoir des Soviets et l'organisation soviétique de l'administration avec les progrès les plus récents du capitalisme. Il faut organiser en Russie l'étude et l'enseignement du Taylorisme, le tester systématiquement et l'adapter à nos fins<sup>2</sup>.

**L'organisation du travail et les modes d'exploitation identiques à ceux qui s'appliquaient à l'Ouest – abstraction faite du renversement opéré au niveau des structures de la propriété – ont bouleversé l'horizon imaginaire en matière de travail non seulement en Occident, mais aussi, de façon générale, dans tous les mouvements de gauche<sup>3</sup>. Le modèle et l'organisation du travail mis en place dans les pays socialistes ont poussé les artistes occidentaux désireux de modifier la fonction sociale de l'art à se ranger du côté du courant qui militait pour liquider l'institution artistique par le biais d'une esthétisation du quotidien, plutôt qu'à s'engager en faveur de l'autre courant, qui prônait l'intégration de l'art dans les cycles de production. Il ne faut pas en chercher la raison seulement dans la déception ressentie vis-à-vis de la réalité des régimes socialistes en place. L'attitude adoptée par les artistes occidentaux s'explique aussi par la situation qui prévalait à l'Ouest suite à la Deuxième guerre mondiale: le boom économique avait apporté une opulence keynésienne, des taux de chômage extrêmement bas et une augmentation sans précédent de la consommation. C'est alors que la lutte artistique contre l'aliénation est passée dans le champ de la consommation. Il pouvait s'agir de la production de nouvelles identités suite à la hausse de la consommation, aussi bien que de la saturation du quotidien, jusqu'alors protégé, par la publicité.**

2 Vladimir Ilič Lenjin, *Naredni zadaci Sovjetske vlasti*, dans *Izabrana djela Marx – Engels – Lenjin*, Vol IX, Naprijed, Zagreb, 1963, p. 385.

3 Il faut noter qu'un certain potentiel émancipateur a été reconnu à l'organisation fordiste du travail. En Russie, où la plupart de la population paysanne avait vécu dans des conditions pré-modernes, les artistes l'ont perçue comme un instrument de modernisation. Le fait qu'elle soit survenue au même moment que la révolution politique l'a rendue inévitable.

Au moment où les artistes ont commencé à perdre leur intérêt pour le domaine du travail, la fin de l'art politique a été proclamée à l'unanimité. Autrement dit, les pratiques artistiques ont été jugées insuffisantes pour agir efficacement dans le champ politique. Ce qui faisait défaut aux artistes, aux conservateurs, aux théoriciens de l'art de l'époque, c'était de pouvoir articuler la position qu'ils occupaient sur le plan politique et de proposer une valorisation politique positive de l'art. Puis, une théorie a été forgée, leur permettant de résoudre tous les problèmes qui les rendaient perplexes. Toutes les questions que nous avons brièvement abordées et illustrées par des exemples – la place assignée au travail dans la création initiale du champ artistique autonome, le rôle attribué au travail dans le procédé artistique, le statut accordé au travail dans l'histoire économique et politique, les différentes façons de l'aborder ou de l'ignorer – toutes ces questions, donc, ont trouvé une réponse satisfaisante dans le cadre de la théorie nouvellement créée. Cette théorie, c'était la théorie du travail immatériel<sup>4</sup>. Elle fournissait aux artistes un cadre rêvé pour analyser leur propre position politique à plusieurs niveaux. Elle plaçait les artistes sur le même plan économique que les autres travailleurs immatériels, les faisait fonctionner selon le même régime de production. Désormais, les artistes étaient intégrés à part entière au sujet révolutionnaire potentiel, à savoir la multitude, et cela après avoir cherché à travers l'histoire la meilleure approche à adopter face aux mouvements révolutionnaires.

4 Les théories du capitalisme cognitif et de la précarité du travail y sont étroitement liées.

Pour ce qui est de l'attitude adoptée par les artistes vis-à-vis de la théorie du travail immatériel, le problème principal qui se pose, c'est que cette théorie fonctionne comme une forme d'identification. Or, l'identification représente toujours un symptôme. Dans la situation présente, c'est le sujet de l'identification qui est ressenti comme symptomatique: il doit y avoir quelque chose qui cloche dans cette théorie du travail immatériel, puisqu'elle se présente comme un modèle d'interprétation et de résistance au capitalisme contemporain, alors qu'en même temps elle constitue l'approche la plus lucrative pour les artistes et les travailleurs culturels. En réalité, ce problème ne trouve pas ses origines dans un manque de conscience politique chez les artistes et les travailleurs culturels. Il découle plutôt de la position institutionnalisée qu'ils occupent dans la société.

La théorie du travail immatériel doit ses traits caractéristiques au contexte historique et géopolitique particulier dans lequel elle a été créée. À la fin des années soixante-dix et quatre-vingt, la gauche italienne s'est appliquée à articuler les problèmes soulevés par la désindustrialisation de l'Italie du Nord et à décrire ses conséquences néfastes pour les mouvements ouvriers organisés. Les nouvelles formes du travail ont été définies avec précision, et c'est cette analyse qui a servi de point de départ dans l'élaboration de nouveaux modèles de lutte. Des problèmes d'ordre théorique, dont l'absence de cohérence, se sont manifestés à partir du moment où cette théorie a été transplantée sur le marché mondial des idées de gauche sans tenir compte du caractère historique des sources utilisées, et sans approfondir les critères indispensables pour juger de son utilité.

Le premier problème d'ordre théorique qu'il convient de signaler, c'est le présupposé selon lequel le capitalisme représente un système en évolution, où l'organisation postindustrielle du travail, avec son caractère immatériel et affectif, constitue une étape incontournable. Cette étape, affirme-t-on, ne serait toujours pas dominante sur le plan statistique. Toutefois, elle présenterait un caractère hégémonique et serait, par conséquent, destinée à envahir progressivement le système capitaliste mondialisé dans sa totalité. Une tel présupposé ne manque pas de soulever des doutes dès le départ, si ce n'est que sur le plan fort banal des évidences géopolitiques. La désindustrialisation n'est pas un effet inéluctable de l'évolution capitaliste, elle figure clairement à l'ordre du jour des classes dominantes dans les pays qui occupent une place centrale dans le modèle dominant. En outre, les pays les plus puissants, dont l'Allemagne, n'ont pas encore entamé cette étape du processus, à la différence des pays de l'Europe de l'Est où, en l'absence

de capacités de production industrielle propres, le marché reste ouvert au capital financier européen. Point n'est besoin de rappeler l'envol industriel de la Chine et son bilan dans les échanges commerciaux avec les Etats-Unis. Par ailleurs, envisagé du point de vue historique avancé par Giovanni Arrighi<sup>5</sup>, ce stade du capitalisme n'a rien de nouveau. Au contraire, il apparaît en cycles réguliers une fois atteint un certain niveau d'accumulation, se distingue par son caractère hégémonique – en ce moment historique précis, cette hégémonie est exercée par les Etats-Unis – et se manifeste sous la forme d'une financiarisation qui survient à la fin de chaque cycle. Par conséquent, l'histoire récente du capitalisme n'est pas déterminée par l'organisation du travail sur le plan social et technique, mais par le processus de la financiarisation.

Le deuxième problème d'ordre théorique qu'il faut relever, c'est le présupposé selon lequel le rapport capital-travail est déterminé de façon décisive par l'organisation du travail caractéristique de la production industrielle à l'échelle de l'usine et, par conséquent, ce rapport serait aujourd'hui en train de changer. Dans un passage de son livre, Marx lui-même n'est pas loin de formuler une critique préventive dirigée à l'encontre de toute théorie basée sur un tel présupposé:

Un maître d'école, par exemple, est un travailleur productif, non parce qu'il forme l'esprit de ses élèves, mais parce qu'il rapporte des pièces de cent sous à son patron. Que celui-ci ait placé son capital dans une fabrique de leçons au lieu de le placer dans une fabrique de saucissons, c'est son affaire.<sup>6</sup>

En outre, ce présupposé est lié à la définition communément admise de la classe ouvrière ; or, il s'agit là d'une définition culturelle de par sa nature. Puisque les plus grandes avancées révolutionnaires ont coïncidé, sur le plan historique, avec des étapes particulières de la production industrielle, l'ouvrier « en col bleu » de sexe masculin s'est imposé comme le prototype de la classe ouvrière. Cependant, comme le signale Richard Seymour dans son blog (« Le tombeau de Lénine »): « La «classe ouvrière» ne s'est jamais définie en fonction d'une série de compétences particulières, d'un certain type de consommation, d'un certain ensemble de valeurs, de tendances vestimentaires ou de préférences gastronomiques.»<sup>7</sup>

5 Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century*, Verso, London – New York, 2010.

6 Karl Marx *Le capital*, Livre premier, <http://www.marxists.org/francais/marx/works/1867/Capital-I/kmcapl-16.htm>.

7 <http://leninology.blogspot.com/2010/working-for-capitalism.html>

Le problème peut-être le plus grave qui se pose sur le plan politique concerne la consolidation du champ idéologique où se mènent les débats et luttes au sujet du travail. La contre-révolution libérale et l'offensive anti-ouvrière ont été annoncées par deux cas de figures exemplaires: la grève des mineurs cassée par Thatcher, et la grève des contrôleurs de vol brisée par Reagan. Sur le plan discursif, ce mouvement vise à dépolitiser le domaine du travail par le biais d'institutions académiques et de réseaux médiatiques, avec de nombreux avis d'experts à l'appui. Le résultat, c'est que la rhétorique des managers finit par faire écho aux analyses des théoriciens de gauche qui s'intéressent au travail immatériel et à la nouvelle économie. Sans doute les analyses fournies permettent-elles d'arriver à des conclusions précieuses sur les formes contemporaines du travail. Mais elles n'affichent pas une attitude antagoniste par rapport à la rhétorique de la nouvelle économie, du travail créatif et du capital humain, bien que celle-ci soit élaborée par les classes dominantes pour légitimer leur propre position et dissimuler la lutte des classes qui se déroule au poste de travail. Ceci pose de sérieux problèmes politiques pour la gauche, qui se doit d'articuler ses positions au moment où les gouvernements du monde entier adoptent des (« mesures d'austérité ») pour lancer la plus importante attaque consolidée contre la classe ouvrière depuis la Seconde guerre mondiale. Dans son étude magistrale, consacrée à une analyse statistique et idéologique qui prend pour cible les idées reçues sur la nouvelle économie, les nouvelles formes du travail et la mondialisation, Kevin Doogan signale le problème. Il l'aborde tout particulièrement dans le dernier chapitre, où il se penche sur l'exemple concret de la récente bulle spéculative:

Chaque fois que l'on évoque la nouvelle économie et l'économie de la connaissance, il faut se rappeler que c'étaient là les mots-clés brandis par les spéculateurs pour justifier des investissements lourds dans des kilomètres de fibre optique, alors qu'aujourd'hui celle-ci reste largement sous-exploitée dans les réseaux locaux et les fonds sous-marins.<sup>8</sup>

Dans le présent article, je n'ai proposé qu'une esquisse générale des problèmes soulevés par la théorie du travail immatériel sur le plan de l'analyse du capitalisme contemporain et au niveau de l'organisation de la résistance. Il est clair que cette théorie permet de procéder à une analyse du travail artistique, qu'il s'agisse de l'envisager comme un produit qui n'est pas matériel mais consiste en un service, un sentiment, une ambiance, ou d'examiner l'élimination de la distinction entre les heures ouvrables et les heures non ouvrables. Toujours est-il que cette analyse ne permet pas de procéder à une politisation directe de l'art. Elle ne fournit qu'une solution (« de traverse ») au niveau de l'identification, qui est censée résoudre d'un coup tous les problèmes relatifs aux rapports entre l'art et le travail, l'artiste et la classe ouvrière. Au moment où, à l'échelle mondiale, le secteur public tombe en ruines et les ressources publiques se font privatiser, les artistes et les travailleurs culturels ne peuvent trouver une articulation efficace sur le plan politique qu'à condition de proclamer que leurs pratiques correspondent aux besoins de la vie publique et relèvent de l'intérêt général. Il s'agit pour eux de rejoindre ainsi un front plus large de résistance aux attaques brutales dirigées contre l'intérêt public et les acquis sociaux. L'art ne saurait être défendu, si ce n'est comme une pratique démocratique qui relève de l'intérêt général.

<sup>8</sup> Kevin Doogan, *New Capitalism? The Transformation of Work*, Polity Press, Cambridge, UK, 2009, page 211.

# everybodys est à tout le monde\*

Alice Chauchat, Mette  
Ingvartsen, Krōōt Juurak  
et Petra Šabisch  
(pour everybodys)

\* Ceci est la version retravaillée d'un texte écrit en 2006 ; un exemple concret de l'idée de construire à partir d'un objet pré-existant plutôt qu'à partir de rien.

« Le groupe open source » s'est constitué lors d'une rencontre en décembre 2005, sur le désir d'appliquer les procédures open source en tant que stratégie artistique dans les arts vivants. Une des motivations premières était de développer de nouvelles manières de partager le savoir et de promouvoir des discours spécifiques aux arts vivants, pour en redéfinir les conditions de travail et les paramètres d'échange, produire des œuvres hétérogènes, palier à leur accessibilité limitée, et dévier la notion traditionnelle d'auteur. Dans un deuxième temps, après avoir créé sur internet la plateforme de textes et de discussion « <http://everybodystoolbox.net> » et une autre rencontre lors de la PAF Summer University d'août 2006, nous (un groupe d'intérêt ouvert à tous) avons fait face à de nouveaux problèmes et questions.

Réalisant l'écart entre la pratique de la performance et le développement de logiciels, et l'impossibilité qui en résulte de transposer les stratégies open source dans le champ de la performance de manière directe, nous avons renommé le projet « everybodys ». Notre attention s'est reportée sur l'échange de nos travaux au plan méthodologique et sur la constitution d'une base de données pour les modèles de production possibles. Nous avons commencé à développer un « kit d'atelier » (workshop kit) rassemblant outils et jeux discursifs pour faciliter le débat autour du travail. Ce kit se développe au fil des adaptations apportées par ses utilisateurs. Un de ces jeux, le jeu du dictionnaire étymologique (root dictionary game), est présenté ci-dessous. Le Workshop Kit est sur [everybodystoolbox.net](http://everybodystoolbox.net) pour que chacun puisse l'utiliser et le compléter.

## Pourquoi « open source » ?

La culture des logiciels libres nous a semblé une alternative intéressante à la « collaboration » au sens plus conventionnel, qui requiert des collaborateurs une communication constante et de négocier chaque étape du processus artistique. La prendre pour modèle d'échange nous permet de partager nos manières de travailler, ou « codes », sans nécessairement faire le même travail, ou même sans se connaître personnellement. C'est une alternative aux modalités de partage plus habituelles : connexions géographiques et sociales liées aux institutions ou collectifs traditionnels. Au lieu de quoi, everybodys développe des chemins d'échange horizontaux et asymétriques. Le modèle « open source » est un outil de recherche qui permet d'en apprendre plus sur les méthodologies de travail les uns des autres, chacun pouvant ainsi les utiliser dans son propre travail. Les stratégies open source permettent de partager la pratique elle-même au-delà de son résultat, créant une alternative à l'autorité de la signature et à l'abus économique de l'image romantique de l'artiste génial. De plus, en déchiffrant nos propres « codes » de travail, nous apprenons à ajuster nos processus, augmenter notre productivité et créer de nouvelles possibilités de travail, dont le potentiel, quand elles sont partagées, pourrait affecter les pratiques de la communauté globale des arts vivants.

everybodystoolbox.net est ouvert pour chacun puisse en faire ce qu'il veut. Chaque personne le désirant peut accéder à tout ce qui est en ligne, le changer ou l'effacer, mais c'est également la possibilité pour tous de revendiquer le site et l'engagement qu'il représente comme le leur : un effort collectif qui peut porter ses fruits de différentes façons dans différents contextes. S'engager dans everybodys revient à s'engager dans une pratique discursive et expérimentale qui s'adapte aux besoins et activités de chacun.

Pour conclure, nous pourrions dire que les pratiques liées à la performance se développent encore principalement dans des espaces-temps partagés, et qu'everybodys se pratique beaucoup hors ligne, dans un réseau de relations personnelles qui ne permet aucune vue d'ensemble. Et nous insisterons sur le maintien du site internet pour que cette pratique continue.



## Un exemple du workshop kit : le jeu étymologique (*root dictionary game*)

Dans un texte écrit par A, B souligne certains mots ou phrases que C devra définir, expliquer ou commenter. Ce jeu a été développé par le collectif d'artistes et producteurs Fernwärme à Ausland, Berlin.

### « Les procédures open source en tant que stratégie artistique »

« Open source » désigne des pratiques de production et de développement qui promeuvent l'accès aux sources du produit fini. Certains le considèrent comme une philosophie, d'autres, comme une méthodologie pragmatique. » (*en.wikipedia.org*)

Pour everybody, « open source » est tout d'abord une métaphore permettant de reconsidérer les stratégies artistiques sous un angle nouveau. L'idée d'accéder aux sources est une proposition ambiguë quand elle concerne le processus artistique. Les logiciels ont une ontologie complètement différente de celle du corps dans la performance, et il serait impossible de reproduire un code sans effort. Néanmoins, certains paramètres open source peuvent s'appliquer directement ou indirectement, et posent différentes questions :

- Une stratégie artistique peut-elle devenir un « logiciel » qui se développe et se partage ; quels en seraient les bénéfices pratiques ou idéologiques ?
- À quel point le produit est-il indépendant du « logiciel » avec lequel il a été construit ? Comment peut-on extraire une « source » ? La « source » devient-elle un produit en elle-même ?
- Comment peut-on rendre les méthodes disponibles au public et exposer ainsi les relations entre source, production et post-production ?
- Si un logiciel répond à un « besoin » spécifique et remplit une fonction, quels sont les « besoins » de la performance aujourd'hui ?

### « développement de logiciels »

Parce que les logiciels sont digitaux, ils reproductibles et transformables, et les étapes de cette transformation peuvent être observés rétrospectivement. Ceci permet que d'autres programmeurs puissent évaluer et retravailler les changements et additions effectués à n'importe quel moment. Hormis pour les changements décidés ensemble, le logiciel reste tel quel et est indépendant de son créateur. Les programmeurs qui travaillent sur le même programme n'ont pas besoin de se rencontrer pour pouvoir « travailler ensemble » : le résultat de leur travail peut être estimé de manière objective, repris et utilisé à n'importe quelle fin, tout en restant intact et disponible pour d'autres usages.

### « chacun pouvant ainsi les utiliser dans son propre travail. Les stratégies open source permettent de partager la pratique elle-même »

Nous nous attachons à multiplier les relations et manières possibles de nous affecter mutuellement, parce que nous comprenons le travail comme un produit d'influences variées et nombreuses, qui ne saurait être évalué sur des critères d'originalité. Ce que l'auteur d'une oeuvre possède, c'est la responsabilité d'une construction spécifique : une combinaison d'outils (méthodes, techniques, etc.) et d'éléments (actions, images, sons, etc.). C'est une réalisation particulière, visant un but particulier. C'est pourquoi tout ce qui sert à la réalisation d'une oeuvre peut se partager.

### « chemins d'échange horizontaux et asymétriques »

L'échange ne suit pas un chemin prédéterminé, contrairement au principe hiérarchique standard.

Ou : n'importe quel point d'un rhizome peut et doit être connecté à n'importe quel autre point. Cette logique diffère beaucoup de celle de l'arbre ou de la racine, qui fixe un ordre.

### « revendiquer le site et l'engagement qu'il représente comme le leur »

everybodys appartient effectivement à qui s'en empare. Quiconque a le droit de vendre des stages « everybody » ou d'en jouer la performance « générique », et d'utiliser la plateforme pour ses propres écrits. everybody n'a pas d'email central mais consiste en une multitude d'initiatives plus ou moins connectées et se nourrit d'individus qui lui donnent un visage (leur visage). Pour qu'everybodys prenne encore plus de visage, nous lançons un appel à résidences courtes bien qu'extensibles par lesquelles les "résidents" revendiquent le site et l'initiative. Il s'agit de souligner la nécessité ambivalente qu'everybodys soit approprié tout en continuant à appartenir potentiellement à n'importe qui.

### « porter ses fruits »

Au cours de ces dernières années, le workshop kit d'everybodys a grandi dans des contextes variés ; ateliers, groupes d'artistes auto-gérés, universités, en Europe et ailleurs ; nombre d'étudiants et d'artistes s'en servent, bien qu'aucune vue d'ensemble ne soit possible, ces activités n'étant pas toujours documentées sur le site internet. Ce feedback a souvent lieu dans le cadre d'ateliers dont la durée permet un engagement plus continu et où le groupe peut se consacrer à une distribution plus large de son travail : outils développés et transcriptions des jeux joués.

L'édition de livres nous permet d'inviter la communauté à se concentrer sur des sujets et formats donnés pour des collections plus largement distribuées.

Traduit de l'anglais par Alice Chauchat

# La pratique d'everybodys

Du travail immatériel ou de l'art de créer des relations  
(avec dix affirmations sur les relations)

## Petra Sabisch

Cet article vise à tracer dans les grandes lignes la pratique d'everybodys, groupe ouvert et plateforme Internet, notamment sa préoccupation pour l'articulation d'échanges entre artistes travaillant dans le champ de la performance, le développement d'outils et la mise à disposition de ces mêmes outils de production créative à toute personne intéressée par leur partage. L'article précédent exposait en quoi l'attachement d'everybodys à expliciter les sources d'un « logiciel » performatif pour le dialogue autour des méthodes est en soi une façon « immatérielle » de travailler ensemble. La pratique d'everybodys se positionne par rapport à « l'immatériel » en combinant le développement d'outils et de contenus à leur échange. Ainsi, everybody évite ludiquement la séparation classique entre production/création et production/distribution, et transforme la distribution de moyens de production en une autre production (collaborative). En rendant accessibles les conditions de production en tant que moyens de production, la distinction marxiste entre travail matériel et immatériel s'effrite, et il est encore impossible d'évaluer clairement les conséquences de cet effondrement. Mais tant que ces circuits de distribution non localisables généreront un « commun créatif » (« creative commons ») et que celui-ci ne sera enfermé dans le capital et les territoires commodifiés, ils feront résistance à la production matérielle comme forme unique et impérialiste des relations sociales.

Je souhaite aborder cette question du travail immatériel en jouant un jeu d'everybodys qui s'appelle *Dix affirmations ou Comment*. En référence au sujet de ce numéro, j'ai écrit *Dix affirmations sur les relations ou Comment envisager le travail immatériel en art comme la création expérimentale de relations*. L'objectif étant à la fois de présenter la pratique d'everybodys à travers un exemple concret et de reconsidérer radicalement le travail immatériel dans le cadre conceptuel des relations. En lien avec mon récent livre sur les relations et ma pratique chorégraphique actuelle, j'aimerais proposer quelques grandes lignes pour un usage matérialiste du concept de relation, en démontrant son potentiel actif de transformation, sans pour autant réduire les transformations qui en découlent à l'immatérialité.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Petra Sabisch, *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography*. Munich: epodium/ Tanzplan Deutschland, à paraître en 2010, voir notamment chapitre 1.3 et la Conclusion.

# Dix affirmations ou Comment

L'un des nombreux jeux proposés par la boîte à outils d'everybodys est celui des « Dix affirmations ou Comment », que l'on trouve ainsi décrit sur le site :

## Historique et Objectifs :

Les affirmations peuvent servir à déterminer un champ d'intérêt spécifique au sein de la performance, et à élaborer et développer des idées sur un sujet particulier. Le jeu s'appuie sur la forme du manifeste, pour laquelle il est désirable de pousser la précision jusqu'à l'exclusion d'autres possibilités. Les affirmations n'ont pas besoin d'être valables pour toujours, mais devraient vous inciter à penser différemment. C'est un outil pour l'élaboration d'opinions et de positions qui puissent s'avérer productives pour votre propre travail. La rédaction des dix affirmations devrait vous aider à clarifier votre propre idéologie et à la rendre lisible pour les autres. Il s'agit aussi d'oser prendre position, de vous exposer à la critique et d'attiser le débat.

## Description :

1. Choisissez un sujet sur lequel vous souhaitez travailler, par exemple « affirmations sur comment travailler » ou « affirmations sur la performance in situ » (...).
2. Réfléchissez au format d'écriture, et décidez de l'utilisation (ou non) d'une formule. Par exemple : très court et précis, long et descriptif ou encore en commençant chaque phrase de façon identique (x est... / x doit... / x est considéré comme...).
3. Rédigez dix affirmations sur le sujet. Essayez d'être le plus précis possible et de les rédiger en cohérence avec leur contenu idéologique, sans craindre d'être catégorique...

# Dix affirmations sur les relations ou Comment envisager le travail immatériel en art comme la création expérimentale de relations.

1. Sans relations, toute chose se trouve fondamentalement bloquée.
2. La relation exprime l'intérêt pragmatique minimal qu'on accorde à quelque chose.
3. Une relation ne vient jamais seule. Elles arrivent toujours en bande, dans une multitude de relations.
4. Considérez toute chose existante comme un assemblage dynamique de relations.

5. Au sein de cet assemblage de relations, le changement peut résulter de l'interaction dynamique des différentes relations ou de l'évolution qualitative d'une relation.
6. Cela est dû au statut ontologique particulier des relations. La question : les relations sont-elles ou ne sont-elles pas ? ne peut avoir de réponse préalable. Elle s'avère d'ailleurs de plus en plus hors de propos pour une philosophie de la pratique qui questionne *ce que l'on peut faire* avec les relations. Dans ce sens, et pour faire court, on peut dire que rien n'arrive jamais dans un monde matériel alors que les relations acquièrent de l'importance avant même de commencer à exister d'un point de vue ontologique.
7. Du point de vue de la pratique, et selon la radicalisation de l'empirisme par William James et Gilles Deleuze, les relations sont fondamentales en tant qu'agents virtuels. Dans ce sens, les relations construisent le potentiel de création en lui-même. De ce point de vue, il devient évident que le concept de relation oscille nécessairement entre matérialité et immatérialité, entre logique et sensations, précisément parce que la virtualité de la relation n'est pas encore définie comme l'un ou l'autre. Les relations importent donc à la pratique, de même qu'elles sont une question de pratique, puisqu'elles sont potentiellement présentes tout en étant encore à construire.
8. En conséquence de quoi, on peut conclure de ces remarques quant au matérialisme pratique de la relation que le concept même de travail immatériel est trompeur. Car il ne signifie pas simplement le contraire du travail matériel, mais tout ce qui conditionne le changement et l'émergence de la nouveauté. Car c'est à ces relations aux conditions du changement que le travail immatériel se confronte de façon radicale et jusqu'à l'épuisement.
9. Formez une relation conjonctive : si le changement est la transformation qualitative d'assemblages relationnels et si les pratiques artistiques sont l'expérimentation des transformations qualitatives d'assemblages relationnels, l'art n'est pas seulement une nécessité absolue dans une société qui s'intéresse au changement, il est aussi véritablement politique.
10. Les relations appartiennent à tous. Ayez des relations différentes. Jouez. Entrez en composition avec de nouvelles relations. Redistribuez le sensible des arts et de la politique.

Traduit de l'anglais par Claire Harsany et Alice Chauchat

# Pourquoi est-ce de l'art ?

## Wochenklausur

Les efforts en faveur du travail immatériel dans les arts ont souvent été entrepris non seulement au sein de l'œuvre même, mais aussi à la défense de sa légitimation en tant qu'art.

Depuis 1993 et sur invitation d'institutions culturelles, le collectif d'artistes WochenKlausur développe des propositions concrètes destinées à apporter de petites – et néanmoins efficaces – améliorations à des problèmes sociopolitiques. Allant même plus loin en traduisant invariablement ces propositions en actes, la créativité artistique n'est pas vue comme un acte formel mais comme une intervention au sein de la société.

A ce jour, le collectif a mené trente projets internationaux.

## 1993, Soins médicaux pour sans-abris, Vienne

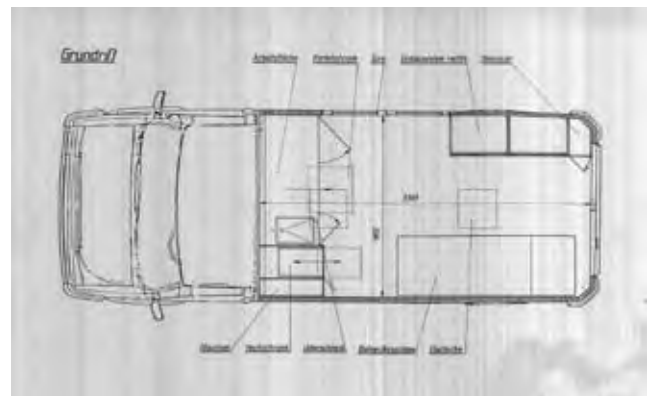
Sur invitation de la *Vienna Secession* – un centre d'art contemporain – un groupe de huit artistes décide de monter un projet destiné à améliorer la situation des sans-abris plutôt que de faire une exposition. À l'époque l'espace en face du lieu d'exposition était connu pour être une zone de rassemblement pour les sans-abris. En rencontrant et en discutant avec des sans-abris mais aussi des organisations et des volontaires, WochenKlausur – le nom donné plus tard au collectif d'artistes – a appris que les SDF n'avaient quasiment pas accès à des soins médicaux. Les sans-abris sont théoriquement couverts par le système médical autrichien. En pratique, l'effort bureaucratique que représente l'obtention de services de santé se révélait insurmontable. Qui plus est, les soins leur étaient souvent refusés dans les cabinets médicaux.

Le groupe s'est donc efforcé de mettre en place un centre médical mobile capable de dispenser des soins médicaux de base. En l'espace de onze semaines, un camion sponsorisé a été transformé en centre médical mobile, la ville de Vienne s'est laissée convaincre de prendre en charge le salaire du personnel médical, et une organisation caritative a été trouvée pour en reprendre la gestion. C'était en 1993. Depuis, le centre médical mobile se rend chaque jour sur l'un des lieux de Vienne fréquentés par les sans-abris, offrant une assistance médicale à plus de 700 SDF et sans-papiers par mois.

Ce premier projet de WochenKlausur a entraîné non seulement de nouvelles invitations de la part d'institutions culturelles, mais aussi un débat durable au sein du monde de l'art sur son droit à être qualifié de projet artistique. Pourquoi ? Parce qu'il n'y avait pas de résultat à discuter ou à ressentir sur le plan esthétique – pas de produits ou même de « résidus » d'actions ou de performances à présenter lors d'une exposition ou à placer dans l'espace public. Pourquoi une intervention sociopolitique devrait-elle être de l'art ?

D'abord, pour chaque projet qui parvient à être reconnu comme étant de l'art, l'intervention dans la réalité sociale préexistante acquiert une signification accrue. Les médias accordent moins d'importance au plus excitant des projets sociaux qu'ils n'en accordent aux événements culturels les plus plats. Par conséquent, le concept d'« art » peut être utile pour quiconque cherche à concrétiser une intention sociopolitique.

Deuxièmement, les expériences tirées de projets achevés montrent que dans plusieurs domaines une approche non-orthodoxe ouvre de nouvelles voies et offre des solutions pratiques qui n'auraient pas été identifiées à travers des modes de pensée traditionnels. Quand, lors d'un projet pour améliorer le sentiment de bien-être dans une classe de lycée, WochenKlausur a simplement ignoré les normes bureaucratiques des infrastructures scolaires parce qu'elles étaient complètement inadaptées aux besoins des élèves, c'était une approche qui n'avait jamais été essayée par les experts, les architectes et les décorateurs d'intérieur. Pour éviter de potentielles difficultés professionnelles, les experts doivent s'en tenir aux directives existantes, même quand elles sont parfaitement grotesques.



WochenKlausur, Centre médical mobile pour sans-abris, Vienne, 1993

## 2010, une maison vide pour étudiants, Porto, Portugal

---

À l'occasion d'une invitation à participer à une exposition à Culturgest, le projet le plus récent s'est déroulé à Porto. D'un côté, beaucoup de bâtiments et de maisons dans le centre-ville de Porto sont inoccupés. De l'autre, il y a beaucoup d'étudiants à la recherche d'un logement bon marché. Le collectif artistique WochenKlausur a donc décidé de s'attaquer au sujet. Puisque la ville de Porto est propriétaire d'un certain nombre de bâtiments inoccupés, WochenKlausur est entré en contact avec un responsable et lui a présenté une proposition: deux ou trois étudiants devraient être chargés de remettre à neuf l'une de ces maisons vides, en échange de la permission de rester et d'y vivre sept ans sans payer de loyer. WochenKlausur a réussi à convaincre la ville de mettre à disposition l'une de ses maisons et un groupe d'étudiants intéressés a été facilement réuni. Les détails de l'accord ont été négociés et un contrat préparé avec la ville et avec les étudiants. Au final, les deux parties au contrat se sont mises d'accord. Pour maintenir les coûts de rénovation pour les étudiants aussi bas que possibles, WochenKlausur a trouvé des sponsors qui ont donné une partie du matériel de construction, très cher. Le processus de rénovation commence en septembre 2010.

Ce projet a été pensé pour servir de modèle. Tant la ville de Porto que les étudiants vont donc diffuser le contrat auprès d'autres étudiants qui seraient intéressés.

Encore aujourd'hui – même si c'est de moins en moins fréquent – une partie du monde de l'art veut maintenir l'art « sacré » isolé des réalités ordinaires de la politique courante et de l'environnement social. Cela part du principe qu'il y a une détermination « semper et ubique » de l'art. La réalité est contraire. L'art a toujours été une notion conventionnelle appliquée à tant de sujets différents que même le plus petit dénominateur commun est impossible à déterminer. La question est de savoir qui s'arroge ou s'est arrogé un pouvoir de définition sur l'art. Dans l'antiquité, par exemple, c'étaient les citoyens libres (ce qui excluait les femmes et les esclaves) qui décidaient de ce qu'on devait entendre par le terme art. Le terme était associé à des matières qui n'ont aucun rapport avec ce que l'on entend aujourd'hui par art, sans qu'on fasse par exemple référence à l'esthétique: il ne signifiait rien d'autre qu'un savoir et un savoir-faire. Beaucoup de peintres et de sculpteurs l'ignorent, mais jusqu'au 16<sup>ème</sup> siècle ils n'avaient pas le droit de se dire artistes, parce qu'ils produisaient des objets issus du travail manuel. Aujourd'hui, c'est le vaste complexe du marché de l'art qui systématiquement étudie, négocie et réinterprète les définitions de l'art – bien des idées fausses pourraient être dissipées si ceux que l'art intéresse avaient accès à son histoire changeante.

*Traduit de l'anglais par Clémentine Bobin*



WochenKlausur bureau, Culturgest, Porto, 2010

# La pratique de la théorie ; des effets matériels du travail « immatériel »

Dusan Grlja  
Prelom kolektiv

*Dans le présent traité, le terme généralement accepté du « travail immatériel » est utilisé pour désigner les effets matériels dérivés de l'activité théorique, conformément à la pensée d'Althusser relative à la pratique de la théorie. L'objectif visé consiste à circonscrire le rôle assigné à la production théorique dans les événements artistiques et culturels contemporains. La première partie examine la notion du travail immatériel dans une perspective théorique d'orientation marxiste, en mettant en valeur les différences qui séparent le travail mental du travail intellectuel. Dans la deuxième partie, c'est la notion des effets matériels entraînés par la production théorique qui est étudiée en fonction de l'évolution althusserienne, depuis ses premières définitions théorisantes de la philosophie (marxiste) en tant que « théorie de la pratique théorique » jusqu'à sa définition finale, revue et élargie, conçue comme « la lutte des classes dans la théorie ». La dernière partie étudie la possibilité de recourir à la théorie pour en faire un usage critique dans le cadre des événements artistiques et culturels contemporains, tout en évitant sa réduction au capital relationnel.*

Une définition correcte de la forme de production « immatérielle » : la production audio-visuelle, la publicité, la mode, la production de logiciels, la photographie, les activités culturelles, etc. [...] Ce travail immatériel se constitue en formes qui sont immédiatement collectives, et existe uniquement sous la forme de réseau et de flux [...] La précarité, l'hyperexploitation, la mobilité et la hiérarchie caractérisent le travail immatériel urbain. Sous l'étiquette du travailleur « indépendant ou dépendant » se cache un réel prolétariat intellectuel, reconnu comme tel par les seuls employeurs qui exploitent ce prolétariat.

Lazzarato<sup>1</sup>

1 Maurizio Lazzarato, « Immaterial Labor », <http://www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm>

# Le travail immatériel : le postfordisme et les défigurations de l'analyse marxiste

La notion de travail immatériel a été élaborée dans un contexte historique, voire géographique, politico-théorique particulier, à savoir dans le cadre du courant dit « postopéraïste » du (post)marxisme italien, représenté principalement par Negri et Hardt, Virno et Lazzarato. Au cours des années 1970 – notamment suite aux événements survenus en 1968 – il est devenu clair que l'approche marxiste traditionnelle, avec son insistance sur le prolétariat industriel comme seul sujet révolutionnaire susceptible de modifier en profondeur les relations sociales et d'assurer une émancipation universelle, était erronée. Les paysans de la Révolution russe, les différentes sous-classes du Tiers monde, les mouvements sociaux dits « nouveaux » ont tous démontré de façon irréfutable que le prolétariat, compris en termes d'ouvrier manuel journalier qui n'aurait rien à vendre à part sa propre force de travail, ne saurait constituer le porteur exclusif de la tâche révolutionnaire à accomplir.

D'autre part, les modifications apportées à la structure et à l'organisation de la production – modifications qui peuvent être englobées par le terme de postfordisme<sup>2</sup> – ont pratiquement éliminé le prolétariat industriel classique. Le moins qu'on puisse dire, c'est que celui-ci s'est vu délogé de la zone centrale du système capitaliste pour passer à sa périphérie. Ces changements ont ébranlé et nivelé les structures hiérarchiques traditionnelles au poste de travail; ils ont entraîné une déréglementation générale, et délégué les pouvoirs précédemment dévolus aux instances de l'Etat soit aux échelons plus bas, soit à un niveau supérieur, celui des institutions internationales. C'est la raison pour laquelle ils sont décrits, dans le discours néolibéral dominant, comme le résultat du processus de démocratisation manifeste dans toutes les sphères de la vie sociale. Cependant, une telle description est démentie par les faits. Le développement capitaliste n'a fait qu'augmenter les inégalités. Il a accentué l'asymétrie dans la distribution des richesses au profit des plus riches et puissants et creusé le fossé entre les décideurs politiques et les citoyens ordinaires, à tel point que ces derniers ont aujourd'hui encore moins d'emprise sur les questions d'intérêt général que par le passé. Les thèses formulées au sujet du travail immatériel s'opposent précisément à cette prétendue démocratisation, l'accent étant mis sur les nouvelles formes de l'exploitation imposées au « prolétariat intellectuel ».

L'argumentation principale élaborée par les défenseurs de cette thèse est double. Pour commencer, le présupposé de départ consiste à affirmer que nous vivons aujourd'hui à l'époque post-industrielle et, plus précisément, dans un système qui n'est plus basé sur le potentiel de production industrielle, mais plutôt sur un potentiel de nature symbolique où les informations, les compétences et la communication, voire les sentiments, prédominent pour assumer le rôle de forces productives clés. Ce qui constitue la valeur d'échange d'une marchandise n'est plus seulement le fait de concrétiser le travail physique et manuel investi, mais aussi, et surtout, le fait de (r)ajouter une qualité symbolique à la marchandise concernée. Autrement dit, la plus-value ne découle plus exclusivement de l'exploitation physique ou corporelle de forces productives, mais consiste à superposer une valeur symbolique aux produits créés lors de l'exploitation du travailleur « créatif » ou « culturel ».

C'est la raison pour laquelle on avance, par ailleurs, que les modifications apportées à la structure et à l'organisation de la production capitaliste ont fait apparaître une nouvelle forme de subjectivité collective de classe, désignée par le terme de précaire. Les travailleurs dépourvus d'emploi à plein temps, qui ne participent à la production que sur base de contrats ponctuels, alors qu'ils se trouvent à la source même de la plus-value symbolique, sont perçus comme le nouveau sujet révolutionnaire potentiel. La subjectivité de ce prolétariat intellectuel est prête à franchir la distance qui sépare la classe en soi de la classe pour soi parce que le travail accompli par ces personnes est par nature collectif: les travailleurs fonctionnent à l'intérieur de réseaux qui ne reposent pas exclusivement sur les principes propres à la gestion des affaires, mais s'appuient aussi sur l'existence d'amitiés, de solidarités, de liens affectifs mutuels et réciproques. Qui plus est, leur force productive est fondée sur le capital symbolique qui appartient à l'humanité tout entière, désigné parfois par le terme de « *general intellect* ». Il semblerait que, après avoir reconnu son propre potentiel émancipateur, ce précaire n'a plus qu'à brandir le drapeau portant la devise: « Travailleurs immatériels du monde, unissez-vous! »

2 Une comparaison quelque peu dépassée et, certes, schématique du fordisme avec le postfordisme figure dans Michael Rustin, « The Politics of Post-Fordism: Or, the Trouble with «New Times» », *New Left Review*, 1/175, mai-juin 1989:

Le fordisme	Le postfordisme
innovation technologique faible	innovation accélérée
lignes de productions stables sur le long terme	grande variété de produits, échéances courtes
marketing de masse	diversification marketing, publicité de niche
hiérarchie verticale, chaîne de commandement de haut en bas	hiérarchie « plate », davantage de communication transversale
organisation mécanique	organisation organismique
intégration verticale et horizontale, planification centralisée	centres de profit indépendants, systèmes en réseau, marchés internes au sein de l'entreprise,
bureaucratie	externalisation
syndicats de masse, négociations salariales centralisées	approche professionnelle, esprit d'entreprise
définitions uniformes de la classe, systèmes politiques dualistes	négociations salariales ponctuelles, centre et périphérie, découpage du bureau, absence
compromis institutionnalisés entre les classes	d'esprit corporatif
formes normalisées d'assistance sociale	définitions plurielles de la classe, systèmes politiques multipartites
curriculums prédéfinis dans le système de l'éducation	marchés politiques fragmentés
modes d'évaluation normalisés	choix du consommateur au niveau de l'assistance sociale
partis de classe à l'échelle nationale	transfert de crédits, organisation en modules, auto-enseignement, études « indépendantes »
	évaluation de l'enseignant, auto-évaluation
	mouvements sociaux, pilotage multi-parties, diversification régionale

Et pourtant, est-il possible d'évoquer le travail immatériel dans le cadre de la théorie marxiste? En toute logique, la référence au « travail immatériel » ne serait possible qu'en relation avec le travail mental ou intellectuel. Or, dans la théorie de Marx, ces deux notions sont tout à fait distinctes. Le travail mental renvoie tout simplement à l'énergie cérébrale dépensée; aux yeux de Marx, il n'est pas le privilège de personnes particulièrement douées ou intelligentes, il caractérise les activités de l'homme en général. L'accomplissement de toute tâche sous-entend la capacité de former en aval une image mentale du processus de la production, quelle que soit la valeur d'usage qui en résulte. Le travail intellectuel, en revanche, ne concerne qu'un groupe social particulier, formé en fonction de la division sociale. Cette dernière implique, à son tour, l'existence de relations de pouvoir et, par conséquent, la division en classes sociales.

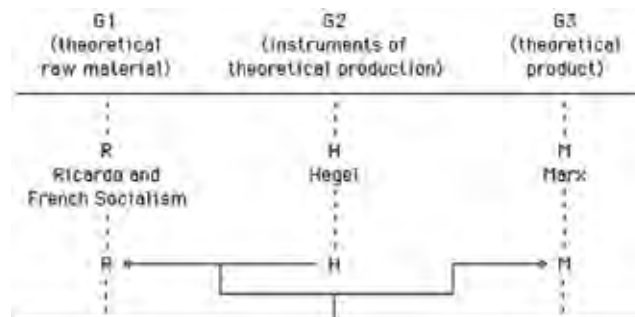
Se servir du terme travail immatériel pour décrire les structures contemporaines de la production et pour établir les fondements de la nouvelle subjectivité révolutionnaire pourrait donc aboutir à reproduire et renforcer la division sociale du travail entre le centre et la périphérie. Or, il ne faut pas oublier que la distinction entre le centre et la périphérie, prise dans le sens géographique de ce terme, devient de plus en plus dépassée compte tenu de la mondialisation économique. Les centres du capitalisme contemporain comportent des zones périphériques (celles où évoluent les ouvriers immigrés, par exemple), alors que le contraire est tout aussi vrai (comme le montre l'exemple de la bourgeoisie dite compradore). Ce raisonnement devient encore plus évident quand on sait que les marchandises circulant sur le marché mondial, destinées à la consommation au quotidien, sont fabriquées en Chine, en Inde, ou quelque autre pays éloigné des métropoles. Il existe donc toujours un véritable prolétariat industriel classique.

La question principale qui se pose est de savoir si le travail immatériel ou intellectuel en général, et la pratique de la théorie en particulier, peuvent avoir un caractère véritablement révolutionnaire ou, tout au moins, avancer une critique efficace, bien que cette forme de travail soit liée à l'existence et au renouvellement des divisions sociales ?

## La pratique de la théorie : la philosophie depuis la « théorie de la pratique théorique » jusqu'à la « lutte des classes dans la théorie »

Les différentes pratiques sociales forment un ensemble complexe où l'on distingue une pratique de la théorie spécifique et, jusqu'à un certain point, autonome. Cette distinction, introduite par Althusser pour accorder un statut autonome à la production théorique, doit sans doute être comprise comme une révolte dirigée contre l'instrumentalisation et, au bout du compte, la dévalorisation de la théorie dans les politiques menées par le parti communiste. Althusser n'y voyait ni la seule raison, ni la cause principale d'erreurs commises par le parti sur le plan politique. Toujours est-il que, d'après lui, une telle approche réduit sensiblement la possibilité de procéder à une analyse conjecturale avant d'adopter des décisions politiques pertinentes et entreprendre les activités qui en découlent. Cependant, aux yeux d'Althusser, le rôle-clé de la théorie ne relève pas de son lien direct avec la politique. La théorie, souligne-t-il, ne produit sur la politique que des effets indirects et latéraux, en passant par l'idéologie.

À son point de départ, Althusser s'oppose à la distinction traditionnelle – à la fois empirique et idéaliste – entre la théorie, censée relever du domaine des idées, et la pratique, comprise en termes d'activité réelle, indépendante de toute pensée systématique. C'est la raison pour laquelle la pratique de la théorie dépend, à ses yeux, d'une même structure de production que toute autre activité humaine. On y retrouve des matières premières (notions théoriques préexistantes) et des outils (arsenal méthodologique de la théorie) qui permettent de transformer les matières premières en produits (connaissances). La pratique de la théorie d'après Marx correspond donc au schéma suivant<sup>3</sup>:



Il est évident que le statut qu'il faut accorder à ce type de produit pose problème, car comment définir les connaissances scientifiques véritables? (S'agit-il d'un savoir qui serait le seul véritable objectif, ou d'un savoir instrumentalisé à des fins qui peuvent être autres que purement scientifiques?). Mais, mis à part ce problème, la pratique de la théorie se voit ici quelque peu limitée au domaine de la science et en devient pratiquement autonome. (Rejetant l'empirisme, Althusser souligne que les critères de la production théorique doivent être considérés comme inhérents à la théorie elle-même.) L'enjeu principal de la pensée d'Althusser dans son ensemble, c'est la philosophie marxiste. La définir en termes de « théorie de la pratique théorique » signifierait que les découvertes scientifiques de Marx se limitent exclusivement au domaine de la théorie, et ses outils aux outils propres à une coupure épistémologique. Ce serait donc d'une façon inexplicable et pratiquement mystérieuse qu'il aurait réussi à dépasser et transformer les constructions idéologiques préexistantes dans les sciences sociales.

Althusser corrige cette notion trompeuse qu'il désigne comme théorisante ou, tout simplement, comme raisonneuse et spéculative. Il le fait en établissant un lien entre la production des connaissances, c'est-à-dire la pratique théorique *stricto sensu*, et ce qu'on pourrait appeler, en suivant une mode hégémonique dans la théorie post-marxiste contemporaine, l'« extériorité constitutive » de la philosophie. Althusser s'est rendu compte que le moment décisif dans l'élaboration de la théorie de Marx – sa rupture décisive de l'idéologie bourgeoise – était survenu lorsque celui-ci était entré en contact avec les luttes réelles, politiques et économiques, de la classe ouvrière et avait adopté, par conséquent, « le point de vue du prolétariat » ou « la position de classe prolétarienne ». Autrement dit, dans sa définition première de la philosophie marxiste, Althusser avait perdu de vue la lutte des classes; propulsée au premier plan, la philosophie s'en est vue définie – en dernière instance – comme « une lutte des classes dans la théorie ». Althusser n'a jamais abandonné la distinction entre la science et la philosophie. (La différence principale réside dans le fait que la science a son objet alors que la philosophie assume des rôles; les deux avancent des propositions ou des hypothèses mais, dans le cas de la science, celles-ci peuvent être vraies ou fausses, tandis que, en philosophie, elles ne peuvent être que correctes ou trompeuses.) Toutefois, le rôle accordé à la théorie dans

<sup>3</sup> Ce schéma a été repris de Louis Althusser, *Politics and History*, London: NLB, 1972, page 169



la science et la philosophie a subi des modifications importantes au fil du temps. Ce rôle se limitait au départ au seul domaine de la pratique théorique véritable, pour évoluer par la suite vers le champ complexe de la lutte idéologique qui, au même titre que la lutte économique et politique, fait partie intégrante de la lutte des classes.

Que faut-il donc entendre par l'expression « lutte des classes dans la théorie » si l'on souhaite proposer une notion élargie de la pratique théorique ou, tout simplement, se consacrer à la théorie? C'est dans la façon dont Althusser envisage les rapports entre la science, la philosophie et l'idéologie qu'il faut chercher la réponse. Dans leur version simplifiée, ces rapports peuvent être décrits comme suit. La science produit des connaissances objectives après avoir effectué une rupture épistémologique avec son histoire précédente; pour devenir opérationnelles, les thèses scientifiques sont reprises et transformées par des philosophes représentant des « laboratoires théoriques » pour créer une idéologie dominante. Ceci signifie que la théorie assume deux rôles différents, mais mutuellement liés. Pour commencer, elle a un rôle à jouer dans la production des connaissances scientifiques objectives portant sur un objet donné. Deuxièmement, ces connaissances représentent le point de départ du combat pour formuler des thèses correctes dans le champ des idéologies théoriques. Ces dernières permettent, à leur tour, d'élaborer des idéologies pratiques et d'intervenir par ce biais dans la transformation et le changement de relations sociales réellement existantes. Par conséquent, les connaissances scientifiques, en tant que produits de la pratique théorique, n'entraînent pas de conséquences directes sur la lutte des classes dans sa réalité. (Si tel était le cas, le rôle de la science aurait été purement utilitaire.) Pour stimuler l'imagination des masses et influencer leurs activités – autrement dit, pour transformer les « idées » en forces matérielles – la théorie doit passer par le biais de la lutte des classes idéologique, pénétrer dans le *Kampfplatz* théorique et y lutter contre les idéologies théoriques rivales enfin de pouvoir modifier et transformer les idéologies pratiques prévalentes.

Pour toutes ces raisons, la pratique de la théorie, comprise comme une forme de travail immatériel, produit des effets matériels évidents, ne serait-ce que du point de vue de la théorie althusserienne. Toutefois, la question qui se pose est de savoir si les effets produits correspondent toujours aux effets souhaités et envisagés.

## Le caractère matériel du travail immatériel : le rôle critique des pratiques de la théorie dans la production culturelle contemporaine

Je souhaite à présent changer de terrain pour me pencher sur un exemple concret – voire paradigmatique – du rôle et des effets du travail immatériel. Il s'agit, plus précisément, de la production théorique effectuée dans le cadre d'un événement artistique contemporain, envisagé du point de vue du participant à la production culturelle indépendante. Autrement dit, je laisse de côté ma théorisation théorique de la théorie. Puisque je fais partie des travailleurs culturels, ma position, identique pour moi et pour toute autre personne travaillant dans la même « sphère », ne saurait se situer ailleurs que sur le terrain préexistant d'industries culturelles néolibérales<sup>4</sup>.

4 L'argumentation qui suit peut être retrouvée dans Dušan Grlija et Jelena Vesić, « Neo-liberalna institucija kulture i kritika kulturalizacije » (« Culture néolibérale institutionnalisée et critique de la culturalisation »), <http://transform.eicp.net/transversal/0208/prelom/sr>

Au cours de ces dernières décennies, nous avons été témoins des efforts investis par le néolibéralisme pour introduire et institutionnaliser les principes du libre marché, de la concurrence et de l'entreprise dans le domaine de la production artistique et intellectuelle, autrefois privilégié. Ces efforts ne se réduisent pas à une simple introduction des rapports de marché dans la « sphère culturelle »; ils signalent plutôt l'intervention des pratiques d'entreprise au niveau du sujet. Le nouveau type de l'« employé indépendant » se présente sous les traits de l'« individu entreprenant » ou du « travailleur culturel entreprenant » et ne rentre plus dans les schémas traditionnels d'emploi permanent qui caractérisaient la période précédente. Après avoir suivi une formation ou s'être formés eux-mêmes, les individus qui opèrent dans les domaines de l'art, de la théorie et de la culture bénéficient d'un accès privilégié à ce qu'on appelle « le capital culturel », c'est-à-dire à l'ensemble de symboles, images, notions, idées, représentations, événements et personnalités historiques, œuvres artistiques etc. Aujourd'hui, un travailleur culturel doit être en même temps entrepreneur culturel, à savoir un individu qui utilise d'une façon « créative » - lisez profitable - « le capital culturel » dont il dispose. En d'autres mots, un producteur culturel devrait figurer à titre de *funky businessman* dans le « capitalisme karaoké » contemporain, en transformant les matières premières de la « culture » en quelque chose qui dépasse à peine le niveau de divertissement passager. Il est clair que c'est là que réside l'envers des revendications d'accès libre au « capital culturel », aussi émancipatrices et louables qu'elles soient par ailleurs.

Le fait d'adopter une attitude critique peut nous fournir une échappatoire à cette transformation en entrepreneurs culturels, mais ne saurait éliminer les conditions matérielles, juridiques et organisationnelles dans lesquelles nous sommes contraints à évoluer. Personnellement, je fais partie d'un collectif soudé par les opinions radicales que nous partageons et par la camaraderie. Toujours est-il que nos activités se déroulent dans le cadre d'une situation matérielle donnée. Nous sommes obligés de fonctionner comme une personne morale – une organisation non-gouvernementale – afin de pouvoir participer aux concours de financement et assurer ainsi les fonds nécessaires pour nos publications, expositions, conférences etc. Nos activités ont pour objectif d'avancer une critique de la situation existante, à savoir du néolibéralisme dans ses différentes manifestations, pour en dégager un potentiel émancipateur. Or, sur le plan juridique, le collectif *Prelom*<sup>5</sup> représente une association de citoyens: c'est-à-dire, en termes pratiques, l'équivalent d'une entreprise privée.

C'est la raison pour laquelle nous avons été forcés de nous conformer à toutes les règles relatives à la gestion des affaires. Le minimum indispensable consistait à rémunérer les services d'un comptable, indispensables pour régler les impôts et les taxes, et à établir, ne serait-ce que sur papier, des rapports hiérarchiques prévus par la législation. Tout ceci détonne, bien évidemment, avec les principes qui se trouvent à la base du travail collectif, et avec la décision, adoptée dès le départ, de ne pas exercer nos activités en fonction d'une structure hiérarchique. Par ailleurs, nous avons dû nous lancer dans le *fundraising business* qui, pour sa part, fait pulluler les tâches administratives et ce qu'on appelle aujourd'hui le *networking*. Dans ce contexte, il faut tenir compte à la fois des fondations internationales et des institutions nationales chargées de la culture. Ce sont là des donateurs qui fournissent le soutien financier aux organisations artistiques et militantes indépendantes, à condition toutefois d'y reconnaître les « facteurs » locaux incontournables

5 « rupture » *Ndt*.

pour le bâttissement d'une « culture contemporaine » dans la région. Il faut donc savoir venir à bout des critères et de la terminologie appliqués par les fondations internationales, alignées inévitablement sur la « coopération trans-régionale », sans perdre de vue le fait qu'au niveau local il est préférable de savoir jongler avec les termes plus complexes des « programmes de culture nationale ».

Envisagée sous cet angle, il est clair que la culture, dans sa forme institutionnalisée, entraîne des conséquences tangibles pour les pratiques matérielles impliquées dans la production culturelle. Non seulement dans le sens où elle détermine les programmes à proposer, mais aussi parce qu'elle a un impact sur les structures organisationnelles et les pratiques matérielles internes d'« agents culturels ». Une telle « économie des ONG » fait penser à la « nouvelle économie des connaissances » dans les « industries créatives » – médias, mode, art – en cela qu'elle s'appuie sensiblement sur le système américain d'*internship* pour s'acquitter de toute tâche indispensable et pour poursuivre les activités routinières de type *gopher* permettant de maintenir en place la structure existante. Comme elle correspond, au fond, à l'ancien système bourgeois de *probation work* (« période d'essai »), elle ne fait que reproduire la division sociale du travail où l'on distingue le travail manuel ou purement technique d'une part, et travail intellectuel d'autre part. C'est pourquoi tout effort critique doit être suivi d'une autocritique.

Quant à la théorie, elle semble jouer un rôle très particulier dans les événements artistiques contemporains. De façon générale, on fait appel à la théorie dans deux cas de figure différents: soit pour assurer les matrices d'interprétation susceptibles de faciliter la réception de travaux artistiques, soit pour ouvrir un espace de réflexion sur des aspects esthétiques, voire sociaux ou politiques, de l'art. Cette tendance se fait sentir particulièrement au niveau des pratiques discursives: je pense, notamment, aux débats, publications, projets virtuels qui se déroulent en marge des événements artistiques. Ces programmes d'accompagnement auraient, affirme-t-on, pour mission d'offrir un espace de réflexion et de critique. En réalité, il s'agit des lieux où la critique est « cultivée », institutionnalisée et, au bout du compte, neutralisée ou récupérée. La théorie s'en voit pratiquement réduite à une « autorité décorative<sup>6</sup> », alors que son véritable potentiel critique va en diminuant. Pour se servir de la terminologie développée par Althusser, la critique est une intervention qui « disparaît dans son effet ». Puisque, dans la lutte idéologique des classes, toute intervention théorique concerne la philosophie ou les idéologiques pratiques, personne n'est susceptible de déterminer les conditions et les armes de ce *polemos*; il faut faire avec ce qu'on retrouve *in situ*.

6 « Il est clair que nous sommes témoins d'une sorte d'hyperproduction théorique et de sa mise en scène au titre d'«annexe» dans les manifestations artistiques et militantes (c'est-à-dire, sous la forme de conférences théoriques servant de plate-forme discursive aux expositions biennales, aux grandes expositions, aux forums sociaux etc.). Il est également possible d'observer cette hyperproduction, sa commercialisation et son caractère «décoratif» à des niveaux différents : nous pensons, par exemple, à ces commentaires fort scolastiques qui regorgent de citations tirées des auteurs «à la mode», à ces catalogues et ces «documentations théoriques» volumineux et incompréhensibles qui accompagnent les projets artistiques... Tout en haut de cette échelle, on retrouve le système des intellectuels «superstars» qui, même lorsqu'ils arborent des opinions critiques très radicales, sont incapables de résister à leur propre fonction décorative, celle de penseurs ou d'«orateurs liminaires», qui leur est assignée dans des séries interminables de colloques et de conférences. » (Alexey Penzin et Dmitry Vilensky, « What's the Use ? Art, Philosophy, and Subject Formation. A *Chto Delat* dialogue », *Chto Delat* ? 01-25, mars 2009, page 2. Voir aussi: [http://www.chtodelat.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=557%3Aalexei-penzin-dmitry-vilensky&catid=204%3A01-25-what-is-the-use-of-art&Itemid=295&lang=en](http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=557%3Aalexei-penzin-dmitry-vilensky&catid=204%3A01-25-what-is-the-use-of-art&Itemid=295&lang=en))

Il devient par conséquent nécessaire de lutter, sinon en tous lieux et simultanément, au moins sur plusieurs fronts, en tenant compte à *la fois* de la tendance principale *et* des tendances secondaires, à *la fois* de l'enjeu principal *et* des enjeux secondaires, tout en « travaillant » continuellement à adopter une posture adéquate. Tout cela ne se fera de toute évidence pas à travers le miracle d'une conscience à même d'appréhender tous les problèmes de façon parfaitement claire. Il n'y a pas de miracles. Un philosophe marxiste capable d'intervenir dans la lutte des classes théorique doit adopter dès le départ des positions déjà reconnues et établies au sein des batailles théoriques de l'histoire du mouvement ouvrier – mais il ne peut appréhender la réalité du terrain théorique et idéologique qu'en parvenant à le connaître de façon à la fois théorique et pratique : dans et à travers la lutte. Cela peut se produire qu'au cours de ses tentatives, même en adoptant initialement une position déjà établie, afin de s'en prendre à un ennemi déclaré ou masqué, il finisse par adopter des positions qui, au cours de la lutte, pourront paraître *déviantes*, déphasées, en regard de la ligne exacte, celle qu'il vise. Il n'y a rien d'étonnant à cela. L'essentiel est qu'il puisse alors reconnaître avoir dévié et rectifier ses positions, afin de les rendre plus exactes.<sup>7</sup>

Dans la pratique de la théorie, les effets matériels produits par le travail immatériel sont ceux qui, pour commencer, assurent à ce travail son caractère matériel: ce sont les effets entraînés par le capital relationnel. C'est précisément ce qui pétrifie et réduit un large éventail d'activités humaines au système capitaliste de relations sociales, qu'il s'agisse de la simple reproduction au quotidien de la « vie tout nue » ou des expressions « les plus élevées » du « génie artistique » et de la « sagesse céleste ». Les mesures à prendre, pour contrecarrer cet état des choses et pour faire surgir un potentiel critique des effets matériels entraînés par la récupération et l'assimilation, ne dépendent pas exclusivement de telle ou telle position théorique défendue dans la lutte des idéologies théoriques. Elles dépendent aussi, et surtout, de procédés basés sur les principes éthiques. La subjectivité, dans le vrai sens de ce mot – je ne pense pas ici à celle formée par le système capitaliste, mais à celle qui transperce ses structures fantasmagoriques – découle toujours d'une pratique matérielle collective qui consiste à opérer des choix éthiques dans des situations données en effectuant une rupture par rapport à la « rationalité » dominante. Par conséquent, l'autonomie ou le *bildung* d'une telle subjectivité ne peuvent être acquis qu'à condition de frôler les frontières et s'opposer aux limitations imposées par une « rationalité » donnée. L'autonomie surgit toujours d'un acte d'indépendance – qui représente un événement en soi – et de la fidélité qu'on lui voue. C'est pourquoi chacun doit persister dans sa critique, en restant fidèle à la présentation publique des motivations, perceptions et expériences qui l'avaient poussé à la communiquer au départ. Et il ne faut jamais oublier que, ce faisant, on conteste le rôle d'intellectuel, ou d'intellectuelle, qui nous est réservé dans la division sociale du travail.

Traduit du serbe par Jelena Dobričić

7 Louis Althusser, *Elements d'autocritique*, Hachette, Paris, 1974.

# The Curators' Piece

## Petra Zanki et Tea Tupajić

Pour leur projet *The Curators' Piece* («Œuvre du commissaire d'exposition»), lancé en 2009, Tea Tupajić et Petra Zanki invitent des commissaires d'exception du champ du spectacle vivant à collaborer avec elles. Lors de résidences dans les institutions qu'ils dirigent, Tupajić et Zanki élaborent avec ces commissaires une pièce dont ces derniers sont le sujet et qu'ils présenteront ensuite dans leur propre festival.

La *Curators' Piece* se penche sur la chaîne de production et de présentation dans les arts performatifs, et sur la représentation en tant que produit standard de cette chaîne. En comparant la partie la plus transparente de celle-ci (le rapport artiste-commissaire-public) aux rapports qui unissent le producteur, le commerçant et l'acheteur, le projet vise à envisager ces rapports dans toute leur complexité et à proposer les modalités de leur éventuelle reconfiguration.

Tandis que le travail et les rôles économique et politique attribués aux artistes et aux spectateurs constituent un sujet central dans le discours actuel sur les arts performatifs, le travail effectué par le commissaire et la position qu'il occupe ont jusqu'à présent été laissés de côté. Ouvrir la question du rôle dévolu au commissaire et à son travail permet d'étudier en profondeur les mécanismes régissant les relations déterminantes pour la production artistique.

La *Curators' Piece* s'articule en deux étapes : la phase de recherche et la phase de production. Dans un premier temps, en 2010, les deux artistes intègrent l'institution de chaque commissaire individuel en tant qu'artistes en résidence ou accompagnent ce dernier lors de ses voyages d'affaires. La recherche prend pour point de départ le rôle du commissaire dans la production des arts performatifs, la responsabilité qu'il assume, et l'influence qu'il exerce sur ce que l'art aurait, ou n'aurait pas à offrir à la société d'aujourd'hui. Une série de débats, d'entretiens et de petites missions permettra une étude approfondie de certains aspects du travail de commissaire : procédé de sélection, mise en contexte ou travail de communication (tant avec les artistes qu'avec les structures dont il dépend). Une autre partie de la recherche consiste en des entretiens menés avec les collaborateurs, les spectateurs et les artistes concernés par le travail du commissaire. Les matériaux recueillis lors des séjours faits par les deux artistes auprès des commissaires seront présentés sous forme d'installation dans le Musée d'art contemporain de Zagreb à la fin de l'année. Par ailleurs, dans le cadre du même projet, Tupajić et Zanki seront, de pair avec Florian Malzacher, les rédactrices en chef d'un numéro de *Frakcija* intitulé « Du commissariat dans les arts performatifs », à paraître en automne 2010.

Le projet se conclura avec la production d'un spectacle dont les commissaires partageront la co-production, l'élaboration et l'interprétation et dont la première est annoncée pour la deuxième moitié de 2011.

## Lettre à un commissaire

À Berlin, le 14 avril 2010

Chère Christine,

Après avoir lu ton dernier message, nous nous sommes rendu compte que nous étions déjà arrivées au point où il devenait pratiquement impossible de communiquer tout ce que nous avons à dire par voie électronique. Nous gaspillons trop de temps à force de vouloir fournir des réponses cohérentes et succinctes à tes questions. C'est pourquoi nous avons décidé de profiter de ce courrier électronique pour nous concentrer sur quelques points essentiels de la *Curators' Piece* et préciser nos motifs là où notre propos avait peut-être manqué de clarté.

La *Curators' Piece* («Œuvre du commissaire d'exposition») est un projet que nous sommes en train d'élaborer avec des commissaires ou programmeurs d'arts du spectacle choisis pour le présenter, sous forme de spectacle, dans leur festival et leur théâtre. La pièce met en scène le travail fait par les commissaires et les paramètres qui le définissent, comme par exemple: la sélection, la relation, la communication, la mise en contexte, etc. Les commissaires jouent à la fois le rôle d'artiste, de co-auteur et de producteur de la pièce.

Il est important de souligner que le projet prend pour point de départ l'idée que toute pièce constitue un produit. Aujourd'hui, lorsque l'économie du marché détermine la forme des arts performatifs, il serait illusoire d'en parler sans tenir compte de leurs modes de production. Par conséquent, la *Curators' Piece* explore les rapports qui régissent les différents agents représentés dans la chaîne de production des arts performatifs, se penche sur les configurations du travail en place et les relations de pouvoir qu'elles impliquent.

Nous partons de l'idée que le rapport artiste-commissaire-public constitue l'élément le plus évident dans la chaîne de production, si bien que nous le comparons, selon une analogie approximative, avec le rapport fabricant-marchand-acheteur. Alors que les positions occupées par l'artiste et le public ont trouvé leur place dans le discours et la pratique des arts performatifs, le commissaire a toujours été laissé de côté, et le travail qu'il effectue est resté invisible.

Les commissaires qui participent au projet ont été sélectionnés en fonction de plusieurs critères essentiels pour leur travail. Il s'agit, d'une part, de leur engagement, de l'intérêt qu'ils portent aux arts performatifs contemporains, de leur courage; d'autre part, nous avons tenu compte de l'ancienneté de leur présence sur scène, de la visibilité de leur travail et de l'influence qu'ils exercent dans leur domaine. Par ailleurs, ils ont été sélectionnés parce qu'ils évoluaient dans le contexte des économies mondiales les plus développées (Europe occidentale, Amérique du Nord), cette position leur permettant d'intervenir directement dans la définition de la scène *cutting-edge* (« d'avant-garde ») et d'exercer, par ce biais, une influence prononcée sur le reste du monde. Les commissaires qui ont déjà décidé de prendre part à notre projet figurent sur notre page Internet [www.curatorspiece.net](http://www.curatorspiece.net).

Revenons maintenant aux questions les plus importantes que tu nous as posées dans ton dernier message: « En vérité, ce qui me manque, c'est une position cohérente qui refléterait et défendrait vos motifs du point de vue artistique – POURQUOI MAINTENANT? DE QUOI EST-IL QUESTION? »

Pour y répondre, il est nécessaire d'approfondir la problématique qui nous intéresse, car la question « Pourquoi faire de l'art aujourd'hui ? » repose au cœur même de notre projet.

Il faut être aveugle pour ne pas reconnaître que la production de l'art ne se déroule pas dans l'espace vide, indépendamment de la situation économique et politique donnée. Produire de l'art, c'est une forme de production comme une autre.

Cependant, ce n'est pas sans raison que nous décidons de nous consacrer à l'art à l'époque actuelle. En effet, à la différence de tous les autres domaines de production, l'art seul a la possibilité de refléter l'image de sa propre production et des rapports engendrés par celle-ci. Cette capacité d'autoréflexion ouvre la voie à de nombreux renversements; elle ouvre aussi la possibilité de procéder à une reconfiguration. (Si nous ressentons ce besoin, cela est peut-être dû à notre passé et notre héritage socialistes, bien que cette thèse soit discutable.)

Lorsque nous exprimons notre intérêt pour le versant politique, ce qui nous intéresse, c'est le phénomène du travail, avec ses prémisses, ses formes et, surtout, ses conséquences. Le travail qui nous intéresse tout particulièrement, c'est le travail que nous effectuons dans le domaine de l'art. Le projet nous permet d'agir à l'intérieur de notre propre « usine ».

Ou, pour citer Julie Bryan-Wilson: « Quel est le travail effectué par l'art? De quelle façon exerce-t-il des pressions sur la composition de la représentation et les formes de la signification? De quelle façon participe-t-il au domaine de l'action publique? Sur quel mode fonctionne-t-il au sein du système économique: de quelle façon structure-t-il des relations, comment met-il des idées en marche? »

Il nous semble que, compte tenu du capitalisme souriant, ces questions doivent être posées aujourd'hui avec une attention encore plus

pointilleuse, avec une application et un sérieux encore plus prononcés que cela n'a été le cas au siècle dernier.

Les questions que tu nous as posées, à savoir: « L'artiste ne peut-il pas rendre visible ce qui lui paraît important seul et en faisant appel à ses moyens propres? Est-il impossible de trouver une autre méthode pour renverser les positions de pouvoir et pour renforcer la position occupée par l'artiste? », ces questions ont mobilisé toute notre attention. Or, comme nous ne sommes pas sûres d'avoir compris à quoi elles se rapportent, aurais-tu la gentillesse de les préciser?

D'après Marx, il faut distinguer entre la représentation d'un problème et l'action concrète qui vise à le transformer. Le présent projet a le caractère d'une action, ne serait-ce que parce que nous sélectionnons les commissaires, au lieu d'être sélectionnés par eux. Dès lors, il devient possible pour nous de saper activement les structures en place, le processus de la prise de décisions et les règles en vigueur. La *Curators' Piece* se concentre sur la production elle-même, ouvrant la possibilité de nouvelles réflexions et fournissant de nouvelles façons d'envisager les arts performatifs contemporains.

La *Curators' Piece* se propose de créer une œuvre d'art qui permettrait, ne serait-ce que pour un instant, d'opérer une reconfiguration de l'ordre actuel et d'établir de nouvelles relations. Au lieu d'élaborer un nouveau système de production, nous avons décidé d'agir au sein du système existant et de l'affaiblir en tournant ses propres forces contre lui.

Evidemment, il n'est pas difficile de comprendre que le commissaire n'est pas le maître dans les arts performatifs et que ce n'est pas lui qui dirige la chaîne de production. Il existe bien sûr des instances supérieures qui influencent les décisions prises par le commissaire. Le commissaire n'investit pas dans les artistes ses propres moyens financiers; il est tenu de rendre compte de ses dépenses à ses sponsors et ses donateurs. Par ailleurs, il a des obligations vis-à-vis de son public et doit garder à l'esprit les préférences de ses spectateurs locaux sans se laisser entraîner par l'image abstraite du spectateur idéal. Et pourtant, dans le présent projet, nous avons décidé de nous limiter au commissaire de performances seul plutôt que d'élargir indéfiniment notre champ d'intérêt. Après tout, c'est le commissaire qui a le pouvoir immédiat de prendre les décisions et qui proclame ses actions associées aux activités d'artistes et, plus généralement, aux progrès à réaliser dans le domaine de l'art.

Tu le vois toi-même, la problématique est beaucoup trop complexe pour qu'elle puisse être épuisée dans le cadre d'un message électronique. Une conversation par le biais du *skype* serait-elle une meilleure solution?

Nous espérons toutefois avoir réussi à préciser quelques points essentiels.

Cordialement,  
Tea et Petra



CC Paternité – Pas d'Utilisation Commerciale –  
Pas de Modification 3.0 Croatie

Traduit du croate par Jelena Dobričić

# Notes sur la division du travail Florian Schneider

## AVERTISSEMENT

Cette synthèse ne prétend pas produire une analyse complète ou une réflexion exhaustive sur la division du travail. Il s'agit plutôt de poser les bases pour des travaux de recherche, des débats et des développements ultérieurs. Cette synthèse expose les résultats d'une série d'essais ou de tentatives d'exploration d'un thème de grande ampleur susceptible de devenir un sujet de réflexion crucial à l'avenir.

- - -

En 1931, la société Philips Eindhoven commandita le premier film parlant néerlandais : *Philips-Radio* ou *Symphonie industrielle*. Réalisé par Joris Ivens, ce documentaire fut filmé au plus fort de la crise économique, alors que la technologie radio destinée au marché de masse connaissait une formidable progression.

Ce film de 36 minutes était supposé témoigner du processus de production moderne de radios dans les usines et les bureaux de Eindhoven. On y voit une myriade d'images, cherchant à recomposer la division industrielle du travail sous la forme d'une œuvre d'art.

En déconstruisant la production de masse industrielle du récepteur radio comme transmetteur de son, c'est la notion même de son que le film parvient à mettre particulièrement en avant. Ivens et sa collaboratrice Helen van Dongen utilisèrent une technique d'échantillonnage associant les bruits du travail, de la musique, d'émissions de radio et l'abstraction pure.

La fascination exercée par la beauté abstraite des processus mécaniques d'une part, et le portait concret du difficile travail des ouvriers d'autre part, en font une pièce filmique dont l'ambiguïté fut par ailleurs une source d'irritation aussi bien pour les commanditaires que pour la plupart des critiques de l'époque.

La société Philips aurait en effet refusé de diffuser le film dans sa version originale, tandis que le journal chrétien *Het Volk* voyait en lui un « document d'inhumanité ». En apparence, Ivens n'y présente pas la chaîne de fabrication comme lieu de soumission de l'ouvrier par la machine tel qu'ont pu le faire Chaplin, dans la célèbre séquence d'ouverture des *Temps modernes*, ou René Clair, dans une scène étonnamment similaire d'« À nous la liberté ! »

En fait de caricature, Ivens s'est plutôt essayé à construire l'« expression cinématique d'une, ou plutôt de la chaîne de production en usine au vingtième siècle. » L'absence de complaisance du réalisateur, sa distance vis-à-vis des clichés attribués aux différents points de vue, sa promotion de la réussite de la société Philips conjuguée à une simple propagande anti-technologique sont autant d'éléments susceptibles de donner aujourd'hui à ce film une valeur inattendue.

Invité d'honneur du dernier festival du film documentaire d'Amsterdam dans le cadre duquel était organisée une projection de ses films documentaires favoris, Eyal Sivan avait sélectionné *Philips-Radio* à propos duquel il écrit :

Plutôt que de faire un étalage d'ardentes images filmiques sur tous les services, il révèle les conditions de travail dans une usine moderne mécanisée et saisit le développement étape par étape des éléments de radio tout au long du processus de fabrication. Bien entendu, Philips avait son mot à dire sur le contenu social du film. Bien qu'il ait intégré le point de vue de Philips, Ivens a essayé de compenser son insatisfaction en faisant tout son possible pour atteindre un niveau de perfection technique exceptionnelle. Il a ainsi exploité chacune des teintes renvoyées par les surfaces de verre et de métal dans l'usine, et produit des mouvements de caméra extrêmement stylisés. Cette emphase sensorielle a par ailleurs incité la critique parisienne à rebaptiser le film par un titre alternatif : *Symphonie industrielle*.

C'est la représentation précise d'une division du travail qui ici est en jeu : celle d'une spécialisation du travail qui, à l'époque du tournage, permettait à Philips de vendre plus de 100 millions de tubes à vide.

Des techniques de soufflage de verre les plus avancées à l'assemblage final des radios, des laboratoires de recherche aux services de dactylographie où oeuvraient des centaines de secrétaires jusqu'à l'emballage du poste, Ivens montre l'ensemble de la chaîne.

- - -

Les premières études systématiques de la notion de « division du travail » furent réalisées par William Petty, en qui Karl Marx voyait le « père fondateur de la politique économique ». Petty a observé avec enthousiasme de quelle manière, au cours du 18<sup>ème</sup> siècle, la spécialisation dans la fabrication du tissu, des horloges et des bateaux permettait de réduire les coûts et donc d'accroître la productivité globale.

Les tissus doivent être fabriqués à un coût inférieur. Lorsque l'un carde, un autre file, un autre tisse, un autre étire, un autre apprête, un autre bat et emballe, là où toutes les opérations mentionnées plus haut étaient auparavant réalisées maladroitement par la même main.

Dans la fabrication de l'horlogerie, si un homme fabriquait les rouages, un autre le ressort, tandis qu'un autre encore gravait la plaque-cadran et un autre fabriquait les boîtes, alors l'horloge produite serait mieux et moins chère que si tout le travail avait reposé sur un seul homme.

Petty a cherché à expliquer la raison matérielle du contraste entre la réussite économique hollandaise et la pauvreté qui existait alors en Irlande. Par ailleurs, lorsqu'il a réalisé son étude quantitative sur la population irlandaise, il a appliqué le principe de division du travail qu'il avait pu observer sur les chantiers navals aux Pays-Bas, et a ainsi mis en pratique la notion même de division du travail scientifique. Petty a ainsi séparé les tâches statistiques avec d'un côté celles pouvant être facilement réalisées par des soldats non qualifiés, et de l'autre celles nécessitant une attention professionnelle.

- - -

Le 13 mars 2007, la Bank of England a mis en circulation un nouveau billet de 20 livres sterling destiné à remplacer l'ancien billet sur le dos duquel on pouvait voir le portrait de Sir Edward Elgar. Outre une différence de présentation, la principale modification apportée réside dans la présence du portrait d'Adam Smith inséré au dos du billet, à côté d'une manufacture d'épingles, et d'une légende inspirée de son œuvre majeure, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, sur les avantages liés à la division du travail

Dans son célèbre exemple de la manufacture d'épingles, Smith explique en quoi la coopération des ouvriers pour diviser les tâches entre eux a permis d'augmenter leur production combinée. Il explique ensuite de quelle manière, par les échanges commerciaux, aussi bien à l'intérieur de ses frontières qu'à l'étranger, un pays peut spécialiser l'ensemble de sa production et de sa société, et ainsi générer des revenus et des niveaux de vie plus élevés. Le billet de banque décrit la division du travail dans la manufacture d'épingles par une légende inspirée de la *Richesse des nations* : « and the great increase in the quantity of work that results » (« et la croissance importante dans la quantité du travail qui en résulte »)

Prenons un exemple dans une manufacture de la plus petite importance, mais où la division du travail s'est fait souvent remarquer : une manufacture d'épingles. Un homme qui ne serait pas façonné à ce genre d'ouvrage, dont la division du travail a fait un métier particulier, ni accoutumé à se servir des instruments qui y sont en usage, dont l'invention est probablement due encore à la division du travail, cet ouvrier, quelque adroit qu'il fût, pourrait peut-être à peine faire une épingle dans toute sa journée, et certainement il n'en ferait pas une vingtaine. Mais de la manière dont cette industrie est maintenant conduite, non seulement l'ouvrage entier forme un métier particulier, mais même cet ouvrage est divisé en un grand nombre de branches, dont la plupart constituent autant de métiers particuliers. Un ouvrier lie le fil à la bobine, un autre le dresse, un troisième coupe la dressée, un quatrième empoigne, un cinquième est employé à émouler le bout qui doit recevoir la tête. Cette tête est elle-même l'objet de deux ou trois opérations séparées : la frapper est une besogne particulière ; blanchir les épingles en est une autre ; c'est même un métier distinct et séparé que de piquer les papiers et d'y bouter les épingles ; enfin l'important travail de faire une épingle est divisé en dix-huit opérations distinctes ou environ, lesquelles, dans certaines fabriques, sont remplies par autant de mains différentes, quoique dans d'autres le même ouvrier en remplisse deux ou trois.

- - -

« Dans une société communiste, l'homme moyen aurait la possibilité d'aller pêcher le matin, de travailler en usine l'après-midi et de lire Platon le soir. » Selon l'auteur à succès Alain de Botton, Karl Marx doit avoir imaginé l'utopie communiste comme une « noble et peu plausible combinaison d'activités ».

Ainsi, au cours d'une même journée de travail, un individu apprécierait d'abord le rythme tranquille de la vie paysanne, recueillerait ensuite les avantages d'une production industrielle efficace, puis reviendrait aux bienfaits du travail cérébral. Dans un scénario si idyllique, le communisme serait tout sauf ennuyeux.

Véritable glorification de toute la variété des capacités humaines, il célébrerait l'unification du corps et de l'esprit par une approche intégrale. Mais alors, l'utopie que Marx aurait ainsi cherché à décrire au XIX<sup>ème</sup> siècle ne serait-elle finalement pas devenue aujourd'hui la réalité de certains travailleurs, hautement qualifiés et de plus en plus nombreux, c'est-à-dire les travailleurs des « industries créatives » ?

Un petit problème pourtant... La citation, dont l'auteur s'est récemment distingué par la mise en place de projets tels que *The School of Life* et attribue ces lignes à ce qu'il appelle « le dernier volume » (« *concluding volume* ») du *Capital*, est née sous la plume de Botton.

On ne trouvera malheureusement aucune remarque de Marx allant en ce sens dans les volumes du *Capital*. Loin s'en faut même, puisque *L'idéologie allemande* écrite 30 ans auparavant énonce des propos tout à fait différents.

Dans la société communiste, où chacun n'a pas une sphère d'activité exclusive, mais peut se perfectionner dans la branche qui lui plaît, la société règlemente la production générale ce qui crée pour moi la possibilité de faire aujourd'hui telle chose, demain telle autre, de chasser le matin, de pêcher l'après-midi, de pratiquer l'élevage le soir, de faire de la critique après le repas, selon mon bon plaisir, sans jamais devenir chasseur, pêcheur ou critique.

Après cela, et malgré les pressions permanentes qu'un mouvement prolétarien grandissant faisait peser sur lui pour qu'il révèle sa vision d'une utopie communiste, Marx ne s'est jamais risqué à donner davantage d'indices sur la façon dont le communisme devait être imaginé. Marx refusait toute notion religieuse ou utopique du communisme et insistait sur le caractère « scientifique » de sa recherche

En effet, l'analyse plus abstraite par laquelle il fait suivre la répartition des activités concrètes (chasse, pêche, élevage et discussions critiques d'après travail) soulève bien plus d'intérêt :

Cette fixation de l'activité sociale, cette consolidation de notre propre produit en une puissance matérielle qui nous domine, qui échappe à notre contrôle, qui contrarie nos espoirs et qui détruit nos calculs, est l'un des moments principaux du développement historique passé.

- - -

Dans le premier volume du *Capital*, Karl Marx établit une distinction très nette entre la division technique ou économique du travail qui serait censée accroître l'efficacité du processus de coopération, et une division sociale du travail qui s'est contruite socialement.

Il en résulte une double division du travail :

- la division technique du travail, dans l'entreprise et l'industrie en particulier, qui fait éclater le processus de production en une séquence de plusieurs tâches, et
- la division sociale du travail entre entreprises, industries et classes sociales, arbitrée par l'échange des marchandises dans les relations commerciales.

La division du travail apparaît ici comme une double relation évoluant le long de deux axes ou « connexions » dont la combinaison spécifique constitue la singularité historique d'un mode de production (Althusser et Balibar dans *Lire le Capital*) :

- 1 – la relation d'appropriation réelle désigne la structure du processus de travail, à savoir la relation du travailleur aux moyens de production par lesquels la transformation de la nature est entreprise. Cette relation se rapporte à la « division technique du travail » ou aux forces de production ;
- 2 – la relation de propriété désigne le mode d'appropriation du produit social. Appelée « division sociale du travail » ou relations de production, cette relation implique l'intervention d'un individu ou d'une collectivité qui, par l'exercice de sa possession économique, contrôle l'accès aux moyens de production et de reproduction des forces productives.

- - -

Le succès du modèle Ford T (« une automobile pour le plus grand nombre ») a été rendu possible par l'introduction d'un nouveau système usinier qui se caractérise en premier lieu par une nouvelle division technique du travail.

Ce système reposait sur une formidable augmentation du niveau de développement des éléments suivants :

- la précision : seules des pièces interchangeables étaient utilisées dans la fabrication ;
- la spécialisation : éclatement de l'assemblage de la voiture en 84 étapes distinctes ;
- la synchronisation : réduction au minimum du temps passé par l'ouvrier à se préparer entre chaque étape. Les études sur le mouvement de Frederick Taylor devaient déterminer l'exacte vitesse d'avancement du travail et les mouvements précis que les ouvriers devaient effectuer pour accomplir leurs tâches.

La Modèle T a été le premier modèle de voiture automobile produit en masse sur chaînes d'assemblage au moyen de pièces totalement interchangeables. L'utilisation des machines permettait de réduire la complexité du processus de production en la répartissant sur 84 champs d'intervention, et de rationaliser ainsi le processus d'assemblage d'une voiture, le faisant passer de 12 heures et trente minutes à 93 minutes. En lieu et place d'artisans, étaient embauchés des ouvriers peu ou pas qualifiés nécessitant des compétences et un savoir spécifiques à l'un des 84 champs d'intervention uniquement.

Parallèlement à cette nouvelle division technique du travail, le fordisme a également déclenché la formidable émergence d'une nouvelle division sociale du travail, le travail dit reproductif laissant place au travail productif. Ainsi, on n'attend plus uniquement des ouvriers qu'ils produisent au meilleur rendement : leurs salaires étant devenus relativement élevés, ils deviennent également des consommateurs potentiels. L'intensification et la différenciation du processus de production sont partiellement compensés par l'augmentation du temps libre et des salaires qui, en retour, doivent être dépensés pour la consommation des mêmes produits.

L'intensification du processus de travail s'accompagne d'une réglementation morale de la vie privée des ouvriers. Vies professionnelle et non-professionnelle se rejoignent. Dans ses célèbres notes *Américanisme et Fordisme*, Gramsci affirme que « les nouvelles méthodes de travail sont indissolublement liées à un certain mode de vie, à une certaine façon de penser et de sentir la vie »

- - -

Pour Emile Durkheim, fondateur de la sociologie moderne en tant que discipline académique, la principale cause de progrès de la division du travail réside dans ce qu'il a baptisé la « solidarité organique », en opposition aux sociétés primitives qui se caractérisent par une « solidarité mécanique » basée sur la ressemblance.

« Chaque organe, en effet, y a sa physionomie spéciale, son autonomie, et pourtant l'unité de l'organisme est d'autant plus grande que cette individuation des parties est plus marquée. »

Durkheim rejette l'explication utilitaire de la division du travail dont la fonction première serait de permettre l'accroissement des gains de productivité et des rendements. Il introduit la notion de « densité morale » entre des unités sociales auparavant non reliées entre elles générant l'émergence d'une nouvelle « conscience collective ».

Outre une analogie hautement incertaine comparant la société à un organisme biologique, la théorie de la division du travail par Durkheim tire ses racines de deux sources probablement constitutives de l'émergence des sciences humaines modernes :

- l'opposition binaire entre sociétés primitives et sociétés civilisées, indissociablement liée au colonialisme du 19<sup>ème</sup> siècle ;
- la transposition directe de la notion darwinienne de « lutte pour la survie » à la notion de concurrence économique comme mécanisme d'arbitrage entre un volume social croissant et les avancées dans la division du travail.

- - -

[Le problème de la morale: La morale des Lumières et la division du travail dans l'orgie : la Juliette de Sade (Horkheimer/Adorno), Godard, travail collectif]

- - -

La séparation entre travail manuel et travail intellectuel est constitutive du capitalisme industriel : la séparation de ceux qui travaillent « avec leurs mains » et de ceux qui travaillent avec leur « cerveau » est la proposition fondamentale de la société de classes.

Pour Alfred Sohn Rethel, la division du travail manuel et du travail intellectuel correspond étroitement à l'abstraction réelle de la marchandise et aux implications épistémologiques d'une tradition philosophique qui comprend la pensée comme le produit de la pensée, et sépare en fin de compte la théorie de la pratique, creusant ainsi le fossé entre conception et exécution.

Lorsque des individus échangent des matières premières, ils font abstractions des spécificités réelles de celles-ci. Seule la valeur de ces biens est importante. Cette abstraction est appelée « abstraction réelle » parce qu'elle existe sans effort conscient, que l'individu en ait ou non conscience est sans importance.

« Ils ne le savent pas mais ils le font » (Marx). Sohn-Rethel affirme que l'abstraction réelle des marchandises constitue la base réelle de la pensée formelle et abstraite. Toutes les catégories établies par Kant telles que l'espace, le temps, la qualité, la substance, l'accident, le mouvement, etc., sont implicites dans l'acte d'échange.

Sohn-Rethel considère l'unité transcendantale de la conscience de soi comme une réflexion intellectuelle de « la forme d'échangeabilité de marchandises qui sous-tend l'unité de l'argent et de la synthèse sociale ».

- - -

Responsable de la logistique des transports de masse des Juifs européens vers les camps d'extermination pendant la Seconde Guerre mondiale, Adolf Eichmann a été considéré comme la personification de la spécialisation du travail dans le capitalisme industriel et de la chute inhérente de la moralité.

A partir des archives du procès Eichmann, Rony Brauman et Eyal Sivan ont réalisé *Un spécialiste : portrait d'un criminel moderne*, documentaire récompensé à plusieurs reprises. Face à la cour israélienne devant laquelle il comparaisait en 1961, Eichmann a construit une ligne de défense consistant à nier sa responsabilité légale pour les déportations vers les camps de la mort et ce, bien qu'il fasse lui-même référence à sa réputation de « spécialiste » dans le domaine de la logistique liée à l'expatriation, l'expropriation et la déportation des Juifs.

Dans le rapport du procès qu'elle a rédigé pour le magazine *New Yorker*, Hannah Arendt invente l'expression « banalité du mal ». Elle ne découvre aucune absence d'empathie chez Eichmann, et comme d'autres observateurs, elle ne détecte chez lui aucune stupidité mais plutôt une absence de pensée.

Il semble que la spécification des savoirs et sa valorisation dans le managérialisme coïncident avec un effondrement de la pensée puisque l'action défragmentée évacue d'elle-même toute responsabilité, voire tout sens.

Tandis que l'on enregistre une prolifération massive de toutes sortes de subjectivités liées à un spécialiste quelconque (l'expert à la télévision, le *nerd*, l'expert indien en technologies de l'information, pour n'en citer que quelques-uns), l'industrie de la production, et plus spécifiquement le domaine de la production, connaissent un phénomène inverse : on y constate une certaine réinjection de créativité individuelle, de responsabilité générale, d'engagement collectif forcé, d'influence des pairs/du groupe, dans des unités de production isolées et toujours plus petites réunies sous la bannière du travail d'équipe et de la coopération.

- - -

Confronté à son manque de pertinence politique grandissant, le débat marxiste officiel du cours du 20<sup>ème</sup> siècle s'est plus ou moins systématiquement décentré, glissant d'une analyse matérialiste de la division du travail vers le phénomène de la superstructure, qu'elle soit de l'industrie de la culture, de la société de consommation, de la société du spectacle, etc.

En tant que « qu'industries créatives », nous faisons aujourd'hui l'expérience de la réintégration de toutes sortes de pratiques qui n'ont pas été considérées comme productives sous le règne de la nouvelle division sociale du travail. Il est aujourd'hui nécessaire que la théorie politique et les pratiques d'organisation doivent s'attacher à un nouvel examen des questions de politique économique pour en faire l'objet d'analyses infiniment plus poussées.

Imaginons que le travail de raisonnement sur l'essence de la production immatérielle ou sur le caractère propre des industries créatives cède la place à un travail de recherche sur les formes contemporaines de division du travail dans les processus de production post-industriels. Quels éléments pourraient être mis à jour ?

1 – à première vue, l'objectif principal de la division technique du travail aujourd'hui est d'accroître le niveau de contrôle ;

2 – alors que la segmentation du processus de travail dans la production industrielle mène à une évacuation du sens, c'est le phénomène inverse qui opère dans ce que l'on appelle la production immatérielle : il est nécessaire de re-prélever du sens par regroupement de pratiques isolées sous commandement capitaliste ou, disons-le avec plus de complaisance, dans le cadre de la coopération. Ne se limitant pas à réguler l'accès aux moyens de production et à la reproduction des forces productives, c'est le code propriétaire lui-même qui devient un but en soi.

La décomposition de l'usine et l'éclatement de son unité théatrale (lieu, temps, action) a généré une nouvelle division sociale du travail qui reflète cette décomposition. La division technique du travail est alimentée par plusieurs unités de mini-entrepreneuriat dont les activités sont réparties dans le temps et dans l'espace.

Basée sur une réduction de la complexité et une diminution du savoir nécessaire à la réalisation des étapes de la production, la segmentation molaire de la division traditionnelle du travail a été remplacée par une segmentation plus moléculaire. La dramaturgie linéaire de la chaîne d'assemblage s'est ainsi transformée en une organisation transversale du travail sans fin ou sans limite.

Ces éléments de résultat nous amènent à poursuivre notre recherche vers d'autres formes de division du travail qui s'ajoutent aux divisions techniques et sociales du travail. Ainsi, l'intensification du système de production fordiste dans les zones de libre-échange traduit une division mondiale du travail comparable à l'exploitation coloniale du 19<sup>ème</sup> siècle ; avec des zones réservoirs de ressources (par exemple de main-d'œuvre bon marché sur laquelle comptent les industries créatives) et une division sexuelle du travail, dépassant par ailleurs le modèle fordiste de la petite famille, et réclamant par conséquent une main d'œuvre de migrants plus nombreuse.

- - -

Si « la division du travail est limitée par l'étendue du marché » (Adam Smith), et si le nombre et la densité relative de la population constituent une condition nécessaire à la division du travail (Karl Marx), il apparaît comme une nécessité urgente et incontournable d'entamer une analyse de la division du travail permettant d'ouvrir une perspective nouvelle sur les effets des mouvements de migrations et des nouvelles technologies de l'information et de la communication qui ont émergé à la fin du 20<sup>ème</sup> siècle.

Les incessantes récriminations concernant la précarisation du travail n'apportent, au mieux, que des idées très superficielles sur les conséquences d'une reconfiguration massive du processus de travail. Toute théorie et *praxis* politique radicale doit au minimum s'efforcer d'atteindre la racine du problème et examiner toute nouvelle division du travail qui se présenterait comme réponse possible aux changements affectant le mode de production.

Parallèlement à cela, verser dans l'adoration et l'éloge toujours plus fervents du commun semble relever du kitsch le plus pur. Sans se laisser aller à l'utopisme, sans s'autoriser à proclamer l'existence d'une communauté présumée qui existerait *a priori* face aux conditions hostiles du lieu de travail post-moderne, tout projet politique se doit d'analyser de quelle manière exactement un mode de production est remplacé par un autre, en quoi la division du travail en est altérée, et comment la conception de réalisation personnelle s'en trouve redéfinie.

Si la solidarité prolétarienne fut brandie contre la fragmentation et la segmentation de la subjectivité ouvrière sur la chaîne d'assemblage, il est aujourd'hui nécessaire d'en développer une version modernisée capable de résister à la nouvelle division sociale du travail dans la production post-industrielle, ou même de propager un nouvel ouvriérisme dans les industries créatives : il s'agirait de penser une notion de collaboration (comme refus de la coopération) basée sur le fait que notre seul point commun est de n'en avoir aucun.

(Notion de la négation, affirmation de l'affirmation chez Nietzsche)

La notion de « propriété imaginaire » se trouve au croisement de deux axes : celui des images et de la production d'images, d'abord, lequel renvoie de plus en plus à la question de la propriétérisation, puisque l'expansion de l'accumulation capitaliste sur la production d'images n'est plus cantonnée aux limites de quelques médias ou technologies (comme l'industrie du cinéma) mais se prépare à coloniser tout le domaine de l'imagination. Cet axe croise celui du processus d'accélération où la notion de propriété se rapporte elle-même de plus en plus à une question d'imagination (comme nous en faisons aujourd'hui l'expérience dans la crise de l'éducation).

En termes de division du travail, cela signifie que l'appropriation réelle, la relation du travailleur aux moyens de production par lequel la transformation de la nature est entreprise, doit être considérée comme une sur-appropriation du réel (la production d'images), tandis que les relations de production, l'exercice de la propriété économique, le contrôle de l'accès aux moyens de production, deviennent de plus en plus imaginaires ou, autrement dit, impossibles à discerner en termes de réel et de non réel.

Dans le domaine du design, nous avons l'opportunité de défaire virtuellement la séparation entre travail intellectuel et travail manuel. Cela ne tient pas uniquement au fait que le design se trouve dans une zone grise située entre la théorie et la pratique, mais plutôt au double rôle qui le caractérise dans ses relations intrinsèques à la division technique et à la division sociale du travail, lesquelles sont objets du processus de design et forment le travail même du designer, simultanément. Cela ne renvoie en rien à l'omniprésence ou à l'omnipotence du design, bien au contraire.

## Proposition

Voici la proposition concrète qui émerge en conclusion de ce recueil de matière et de réflexions :

La question d'une nouvelle division du travail doit être simultanément appréhendée de façon radicalement pratique et radicalement théorique. Il convient d'inventer un cadre qui, de la recherche à la mise en place de la campagne, permettrait de faciliter l'exécution d'un certain nombre d'expériences. Un « syndicat du design » conjuguerait par exemple ces deux points : laboratoire d'idées pour le futur de l'auto-organisation dans les industries créatives, il serait directement connecté à une campagne d'organisation. Il s'agit de concevoir un syndicat et, simultanément, un syndicat pour les designers.

Traduit de l'anglais par Virginie Schmidt



# Le droit face à la dématisation de l'œuvre d'art\*

## Une analyse juridique de l'art contemporain

### Judith ICKOWICZ

\* Ce texte est le synopsis d'un doctorat en Droit Privé, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2009. Nous ne le publions pas seulement car il traite de l'appréhension juridique de la dématérialisation de l'art et des œuvres d'art immatérielles, mais aussi car nous considérons qu'il ouvre la discussion sur le statut matériel des formes contemporaines de travail immatériel dans les arts, qui ne produisent pas d'œuvres d'art, ni matérielles ni immatérielles (Ndlr).

Le terme « art contemporain » désigne des œuvres ne s'identifiant plus nécessairement à un objet d'art au sens classique. La scène artistique contemporaine qui se constitue dans les années 1960 a vu naître des gestes radicaux, des actes de contestation qui ont bouleversé les canons traditionnels de l'art et remis en cause le cadre économique et institutionnel de la création. Les artistes ont alors conçu des œuvres aussi éloignées que possible des critères de l'œuvre muséale et du bien patrimonial : des modes d'emploi, des actions éphémères, des matières périssables ou volatiles sont devenus la base de leur pratique. Ils ont inspiré les générations d'artistes qui leur ont succédé et profondément renouvelé le champ de l'art. Or, ces formes remettent profondément en cause la définition juridique de l'œuvre d'art.

L'œuvre d'art a été saisie par le droit comme une chose matérielle, un support tangible susceptible d'une appropriation physique, à l'image du tableau de chevalet. Ce modèle ne correspond plus à la réalité de la création artistique. Les artistes contemporains produisent, en effet, des œuvres d'art immatérielles. Il nous a ainsi fallu repenser l'existence juridique de l'œuvre d'art et les conditions de son appropriation privative à partir de cette interrogation : en quoi une œuvre d'art dénuée de support physique peut-elle être considérée comme une chose appropriable, et comment cette appropriation se réalise-t-elle ? Ces questions convoquent l'ensemble des branches du droit ; le droit d'auteur s'est révélé incontournable, mais également le droit des contrats, le droit des biens, le droit des assurances, le droit des personnes ou le droit pénal.

Les difficultés d'appréhension de l'art contemporain par le droit ont d'abord été mises en évidence. Il nous est apparu que la problématique de la dématérialisation des œuvres d'art s'ancrait dans le droit civil des biens. La notion de chose appropriable a ainsi constitué un fil conducteur. Envisagée à l'origine comme une production du droit pouvant être immatérielle, la notion de chose a été progressivement réduite à un substrat corporel par la doctrine civiliste classique du 19<sup>ème</sup> siècle. L'évolution ayant conduit à exclure toute idée d'immatérialité de la définition de la chose a été retracée. Cette exclusion répond à la promotion du sujet de droit dont elle représente le corollaire : l'exercice du pouvoir de l'individu sur le monde se réalise avec des choses physiques, appropriables directement, et non avec des choses immatérielles qui, de par leur abstraction, constituent un écran entre l'individu et le monde.

La notion d'œuvre de l'esprit n'échappe pas à cette influence comme le révèlent les débats doctrinaux ayant présidé à la naissance du droit d'auteur, au cours du 19<sup>ème</sup> siècle. La création artistique n'est protégée par le droit que si elle possède une forme. Or, dans le domaine de l'art, cette forme a été pensée en référence à des objets d'art ancrés dans la matérialité. La référence à la « main de l'artiste » a ainsi joué comme un référent permettant d'identifier l'œuvre d'art méritant l'octroi d'un droit d'auteur. La présence de la main est vue comme le gage d'une production individuelle et singulière. La « main » apparaît seule capable de transmettre un supplément spirituel à la chose produite. L'œuvre d'art issue directement de la main de l'artiste quitterait le strict domaine des choses, pour entrer dans la sphère de la personne et de la personnalité.

L'analyse, menée tant du point de vue des dispositions du droit d'auteur en lui-même que du point de vue du droit civil, passe en revue tous les mécanismes cardinaux de la protection juridique de l'auteur sur son œuvre. Les développements sur la notion de chose commune, sur la perpétuité du droit de propriété au regard de l'œuvre de l'esprit, sur le rattachement du droit moral à la théorie générale des droits de la personnalité, ou encore sur les difficultés soulevées par les œuvres d'art contemporain face au droit des obligations et au droit des assurances, montrent à quelles limites théoriques et pratiques la protection de l'œuvre de l'esprit immatérielle demeure confrontée. Les obstacles qui résultent d'une acception trop étroite de l'œuvre de l'esprit et l'importance quelque peu paradoxale accordée à la matière – quand il est question de protéger des créations de l'esprit – incitent, dès lors, à poser un regard juridique neuf sur l'art contemporain.

Afin d'intégrer pleinement l'art contemporain sur le terrain du droit, l'adoption d'une approche intellectuelle de la création a ainsi été promue. Ce changement de point de vue implique une nouvelle définition de la notion juridique de forme capable de s'ajuster à la réalité des modes de production artistique actuels ; il suppose aussi de redéfinir les modalités de son appropriation privative, ce qui passe par une réelle prise en compte de l'autorité de l'artiste. Loin de récuser l'idée d'une expression personnelle protégée par la loi, nous avons voulu proposer des solutions juridiques aptes à sauvegarder tant la liberté de l'artiste que la singularité des œuvres d'art contemporain.

Il a été montré que les œuvres d'art immatérielles possèdent une forme, au même titre que les œuvres d'art dotées de support, mais cette forme est intellectuelle. Elles peuvent, dès lors, être considérées comme des choses, à condition de rompre avec la définition corporatiste de la chose juridique.

La démonstration prend pour point de départ le ready-made qui apparaît comme un exemple paradigmatique de la modernité artistique ; avec l'invention du ready-made, Duchamp accomplit une révolution en faisant produire du sens à un objet manufacturé non modifié, et en se l'appropriant. Le ready-made procède du changement de destination d'un objet : objet utilitaire à l'origine, il est détourné en œuvre d'art et inscrit comme tel dans le champ artistique. Dans son acception la plus brute – un simple objet détourné en œuvre d'art – le ready-made est réduit à une idée non protégeable ; le droit d'auteur protège le ready-made uniquement à travers un contexte d'exposition, comme élément d'un ensemble plus vaste. Il est ramené à une réalité perceptible, seule capable de remplir la condition de forme qui est alors posée.

Aborder le ready-made à travers la technique de la spécification nous a permis d'envisager un autre point de vue. Cette technique permet d'explicitier les fondements de la définition de la chose : la chose peut être définie à partir de sa forme ou de la matière dont elle est constituée, mais le droit semble donner la préférence à la matière. Il nous a semblé indispensable de renverser ce schéma et de commencer par définir la chose, et dans son sillon l'œuvre d'art, à travers sa forme. Il devient alors possible d'expliquer qu'une chose nouvelle, en l'occurrence le ready-made, puisse être créée à partir d'une chose ancienne, sans modification de son apparence, ni aucun changement de matière. L'œuvre d'art se définissant à travers sa forme, la forme du ready-made est nécessairement intellectuelle, puisque seule une opération intellectuelle autorise à concevoir une rupture dans le statut de l'objet, et la naissance consécutive d'une œuvre d'art.

L'examen d'œuvres d'art reposant sur un ensemble complexe, et répondant à la qualification juridique d'universalité de fait, a conforté cette analyse. L'universalité de fait tire son existence en tant que chose et en tant que bien, non des éléments qui la composent pris isolément, mais du principe fédérateur qui les organise et confère sa cohérence à l'ensemble. Elle peut être considérée comme une chose immatérielle dont la forme est intellectuelle. Or, cette forme intellectuelle est appropriable en elle-même, comme en attestent les actes juridiques dont elle fait l'objet : des règles précises vont s'imposer à l'acquéreur, afin que l'unité de l'ensemble puisse être maintenue. En radicalisant l'approche intellectuelle de la création, on peut ne plus retenir que le principe d'organisation à l'origine de l'œuvre d'art et en faire directement l'assiette d'un droit de propriété, ce qui conduit directement à l'art conceptuel.

Une fois énoncée une définition de la forme intellectuelle de l'œuvre d'art, son cadre général d'appropriation a été revisité. Le phénomène de la dématérialisation des biens a provoqué un réexamen en profondeur des fondements de la propriété par la doctrine civiliste. Ces analyses rompent avec le dogme de la chose corporelle et permettent de déterminer un statut de l'artiste qui protège la liberté de créer. La propriété peut être vue comme une notion-cadre capable de s'ajuster aux œuvres d'art immatérielles ; en tant qu'acte de puissance, de domination, d'autorité et techniquement d'exclusivité, elle explique que l'artiste puisse revendiquer les œuvres d'art immatérielles qu'il a créées et décider de leurs modalités de circulation dans le commerce juridique. La liberté de créer commence ainsi par se concrétiser dans le champ du droit des biens, puisque s'y affirme, en premier lieu, la possibilité d'asseoir un droit privatif sur toutes sortes de choses, et donc sur les formes que l'artiste aura souverainement choisi d'ériger en œuvre d'art.

L'appropriation juridique des œuvres d'art immatérielles implique, toutefois, que leur auteur puisse être pleinement reconnu comme tel sur la scène du droit. Plusieurs acteurs peuvent intervenir, à titres divers, dans le processus de création : l'artiste, le collectionneur ou l'exécutant. L'identification de l'auteur dépend alors de la compréhension de leurs rôles respectifs. Le droit d'auteur retient, cependant, une signification de cette notion élaborée sous la double influence d'une conception ontologique de la personne juridique et d'une conception romantique de la création qui ne correspond pas à la réalité de l'art contemporain. Toute personne physique ayant participé à la mise en forme matérielle d'une œuvre d'art est présumée auteur, quand bien même son apport créatif aurait été accessoire. A l'inverse, le concepteur intellectuel de la création est envisagé comme le simple auteur d'une idée non protégée ou se voit, dans le meilleur des cas, reconnaître un statut de coauteur avec l'exécutant. Dans la continuité de la réflexion sur la notion de forme intellectuelle, les impasses de cette solution ont été présentées, et il a été proposé de repenser la notion d'auteur sur des bases nouvelles.

Les artistes ont su s'inspirer du droit pour parvenir à affirmer leur souveraineté en tant que créateurs. Les fictions juridiques ont ainsi servi de modèles quand il s'est agi de fonder la liberté d'invention de l'artiste. Cette histoire a été retracée. Elle conduit aux origines de la notion moderne d'auteur et à sa relation intrinsèque avec celle d'autorité. Or, renouer avec cette idée d'autorité garantit l'existence artistique et juridique des œuvres d'art immatérielles. A partir de ce fondement, le statut d'artiste et la notion d'auteur peuvent être renouvelés sur la base de critères efficaces juridiquement, et cohérents avec l'évolution de la création artistique et la philosophie de l'art.

L'artiste peut concevoir un protocole artistique et décider que la responsabilité de sa mise en forme matérielle incombera à un tiers, par exemple l'acquéreur. Dans ce cas, il ne se limite pas à décrire abstraitement une œuvre d'art : il invente un cadre de production qui participe de sa définition. L'hypothèse d'une délégation dans l'exécution oblige à clarifier la place de l'auteur et donc à tracer la frontière entre des actes d'exécution témoignant d'un apport créatif et ceux procédant d'une « subordination artistique ». Plusieurs critères permettant de relever la soumission du tiers à l'autorité de l'artiste ont été dégagés. Ce dernier doit avoir fixé unilatéralement les conditions de fabrication de l'œuvre d'art. Il peut énoncer des directives, en contrôler l'exécution et sanctionner les manquements de l'exécutant en refusant d'authentifier une mise en forme matérielle qui contreviendrait à ses exigences.

L'œuvre d'art immatérielle trouve alors sa justification artistique et sa valeur économique dans un cadre artistique normatif à l'aune duquel elle est définie en tant que chose et saisie en tant que bien. Son appropriation juridique s'avère capable de concilier deux contraintes *a priori* contradictoires : celle d'une fixité de la forme et celle d'une dynamique propre à un processus de création continu, réactivé à chacune de ses appropriations. L'œuvre d'art immatérielle peut, de la sorte, s'inscrire dans un *continuum* temporel tout en conservant une identité propre.

La forme intellectuelle est appropriable à partir de l'organisation ainsi mise en place, ce qui tend à inscrire l'œuvre d'art immatérielle dans un cadre relationnel qui est aussi un cadre contractuel. Nous avons insisté sur l'importance de cette dimension relationnelle et analysé, en prenant appui sur des études de cas (Daniel Spoerri, Yves Klein, Daniel Buren, Claude Rutault), le rôle central du contrat dans le champ de l'art contemporain. La démonstration a été menée à la lumière de la notion

de contrat relationnel et du droit contemporain des contrats : essor de l'équilibre contractuel, de la cohérence et de la bonne foi. Les artistes ont su exploiter les ressources du contrat afin d'organiser les modalités de circulation de leurs œuvres dans le commerce juridique, et trouver les moyens d'asseoir une véritable autorité sur la forme intellectuelle de leurs créations. Il apparaît alors que, sans répondre nécessairement aux conditions du droit spécial et bénéficier de l'étendue de la protection qui lui est attachée, l'œuvre d'art immatérielle existe sur la scène juridique comme une chose appropriable et appropriée dans le respect de ses modalités d'existence singulières.

Pour finir, l'art corporel a été abordé. Il peut être compris comme l'étape ultime de la dématérialisation du support physique de l'œuvre d'art, et son remplacement par le corps, à la fois matière et support de la création. La notion de personne juridique peut nourrir la réflexion juridique sur cette pratique. Le recours à cette notion permet d'expliquer comment une œuvre d'art autonome peut être ici identifiée, faisant, dès lors, apparaître la possibilité d'identifier également un auteur.

La personne juridique redouble la personne humaine : c'est un artefact, une fiction instituée pour les besoins de l'application du droit. Dans le droit d'auteur, l'auteur juridiquement reconnu n'est qu'un double de l'auteur, une fiction de la loi. D'une part, l'auteur ne prend pas en compte tout l'individu et d'autre part, la notion juridique d'auteur est pensée dans une certaine catégorie de discours. Le corps de l'artiste agit ainsi à deux niveaux bien distincts : il désigne celui ou celle à qui la personnalité juridique et le statut d'auteur peuvent être éventuellement conférés mais, en tant qu'objet de droit, il est réifié. Dans les pratiques artistiques prenant le corps pour médium il n'est, en effet, jamais question de la seule présence physique de l'artiste, mais de donner forme à cette présence, ce qui implique une nécessaire mise à distance, un processus d'objectivation.

L'art corporel soulève une autre série d'interrogations. Les œuvres relevant d'un régime performatif, auquel l'art corporel peut être rattaché, ne possèdent pas toujours un auteur repérable. Leur transmission repose parfois sur un engagement de l'interprète pouvant faire de lui un auteur. Seule une décision juridique permet alors d'instituer une autorité artistique exclusive sur la forme créée, nonobstant sa réinterprétation continue. L'histoire de la danse enseigne comment l'œuvre chorégraphique a été érigée en œuvre de l'esprit et appropriée comme une forme close, en dépit de sa nature intrinsèquement processuelle, et démontre que c'est par l'entremise du droit qu'elle peut être définie comme une chose appropriable. La désignation de l'auteur de l'œuvre d'art performative peut résulter de la loi, mais également dépendre d'un contrat. Le droit des contrats s'affirme, là encore, comme un outil capable d'asseoir et garantir l'autorité de l'artiste.

L'œuvre de Tino Sehgal apparaît, à ce titre comme un cas exemplaire. Tino Sehgal est un artiste dont la formation de danseur et d'économiste influence l'ensemble du travail. Il s'inscrit aussi bien dans la filiation de l'art conceptuel que de la performance, avec l'ambition d'échapper à la réification de l'œuvre d'art que l'art conceptuel n'a pas toujours empêchée. Ses pièces sollicitent la danse, le chant et la parole, imposant la réalisation d'actes aux limites de l'étrange. Il n'en existe aucune trace tangible : sa pratique artistique présente la particularité d'exclure toute matérialisation. Or, il a poussé cette logique d'immatérialité jusqu'à imposer une procédure spécifique pour la vente de ses pièces.

Tino Sehgal a imaginé un contrat d'acquisition dont il impose qu'il soit strictement oral. Ce contrat est destiné à lui assurer le contrôle de la forme de l'œuvre et de ses modalités de transmission. L'œuvre vendue consiste en un protocole oral définissant les actions qui devront être exécutées par un ou plusieurs interprètes. Son contenu est précisé oralement : ses exigences de présentation, de durée, le nombre d'interprètes requis et la manière dont ils doivent être informés du contenu de la pièce. Ce dispositif artistique veut exclure toute revendication autoriale de l'interprète. Les instructions fournies par le protocole sont précises et fermes. Tino Sehgal a pris, par ailleurs, la précaution de se préconstituer la preuve du contenu de l'œuvre, puisque deux témoins assistent à la vente.

Malgré toutes ces précautions, ce travail bute sur l'irréductible dimension d'expérience des œuvres performatives. Les pièces de Tino Sehgal laissent place à une réinterprétation possible et donc à une éventuelle transformation, déperdition, voire disparition de l'œuvre. Aucune trace écrite n'étant constituée, l'actualisation de la pièce donne lieu à un nécessaire travail de remémoration. Le propriétaire de l'œuvre doit s'en faire une représentation mentale, afin de pouvoir ensuite la transmettre oralement tant aux interprètes, qu'aux sous-acquéreurs. Se pose ainsi de manière cruciale la question de la pérennité d'une telle œuvre. Si la question de la mémoire des œuvres performatives n'est pas propre au travail de Tino Sehgal, elle revêt ici une portée singulière du fait de l'absence d'archives permettant d'identifier un corpus stable, au-delà des variations dans l'exécution. Il doit être précisé qu'en dépit des incertitudes soulevées par son caractère strictement immatériel, ce travail est aujourd'hui inscrit au sein du marché de l'art et des institutions artistiques.

Les bornes juridiques pouvant être opposées à l'art corporel ont, par ailleurs, été analysées, en particulier le concept de dignité de la personne. Après avoir éprouvé les objections d'ordre éthique, une conception individualiste de la dignité humaine a été adoptée, afin de protéger la liberté de créer de l'artiste.

Approches transversale et pluridisciplinaire, telles auront donc été les démarches adoptées pour cette recherche. En nous engageant dans ce chemin, nous avons aussi voulu montrer que l'art contemporain avait besoin du droit pour se déployer dans l'espace social et accéder à une meilleure intelligibilité, mais que le droit sortait également enrichi de sa confrontation à l'art contemporain.

# Quand l'Art devient l'entreprise

Vanessa  
Théodoropoulou

*etoy.CORPORATION est un virus controversé mais généralement sympathique qui pénètre un système sans le détruire ou l'endommager. L'etoy virus modifie seulement la façon de fonctionner du système<sup>1</sup>*

Dans sa tentative de mise en perspective des *Entreprises critiques*<sup>2</sup>, ouvrage conçu et réalisé sous la direction de Yann Toma, lui-même artiste entrepreneur (Cf. Ouest-Lumière), Rose Marie Barrientos dresse un portrait du modèle de son objet d'étude. Les entreprises capitalistes, rappelle Barrientos, apparaissent aux Etats-Unis vers la fin du 19<sup>ème</sup> siècle avec l'avènement de l'économie du marché et de la culture de masse. Elles s'imposent rapidement à travers le monde, « où elles assurent la quasi-totalité du travail humain, organisant la production, la distribution et la consommation des biens et des services. »<sup>3</sup> L'entreprise « existe pour générer du profit » ; profit, mais aussi utilité, progrès et valeur d'échange sont ses mots d'ordre, « les conditions de sa survie », affirme Barrientos. Tout cela est bien connu. Ce qui l'est peut-être un peu moins, et qui nous intéresse dans ce bref commentaire, concerne le type de « société » qu'incorpore l'entreprise, son statut légal et symbolique:

Déclarée « personne légale » en 1888 par la Cour suprême des Etats-Unis, l'entreprise jouit des mêmes droits, privilèges et libertés que tout citoyen américain. (...) ; elle réunit plusieurs « propriétaires », des actionnaires, mais existe en dehors et au-delà des individus qui la composent. Le nom d'une entreprise est sa marque, une identité et une signature qu'elle doit promouvoir et diffuser à l'échelle maximale pour assurer sa viabilité. Pour cela elle doit se construire une image, une personnalité et identité visuelle de sa marque.<sup>4</sup>

1 Cf. Cédric Vilatte, « Entretien avec etoy.CORPORATION » in Jérôme Sans, *Hardcore. Vers un nouvel activisme* (exhib.cat.) Palais de Tokyo, Le Cercle d'Art, Paris 2003.

2 Yann Toma (sous la dir. de), avec la collaboration de Rose Marie Barrientos, *Les Entreprises Critiques*, CERAP/Art&Flux, Cité du Design, Advancia-Négocia (co-éd.) Saint-Etienne – Paris, 2010, p.29 Voir aussi la très riche plateforme : Art&flux (<http://art-flux.univ-paris1.fr>).

3 Rose Marie Barrientos, « Les Entreprises critiques en perspective », in *Les Entreprises Critiques*, op.cit, p.29.

4 *Idem*.

Conçue donc comme une identité nominale, désincarnée et pourtant tout à fait « matérielle », l'entreprise – ni usine, ni peuple, ni multitude – est un « corps » à la fois pluriel et unique, pour les uns partagé, pour les autres décomposé, dépossédé. Son nom établit et signifie à la fois une communauté (les travailleurs) et son reflet renversé (les actionnaires), un dédoublement pourtant effacé, ou bien dépassé, dans une image spectaculaire qui s'élève au-dessus de ce déchirement, et qui lui permet de se montrer intègre, unifiée. Dans la vie extraordinaire et publique des filles du capitalisme, l'*image*, le label, a donc une valeur presque supérieure à celle de la marchandise.

Ce que ces informations et constats permettent d'articuler, devrait paraître comme une évidence: le modèle de « micro-société » qu'incarne l'entreprise historique, ainsi que son mode d'inscription symbolique dans la scène publique de la société réelle, sont des questions politiques en soi. Penser de manière critique l'entreprise signifie par conséquent critiquer d'abord le lien que cette entité établit entre l'économie et la politique, entre la manière d'administrer les affaires de sa maison et de vivre et agir ensemble. Cela signifie penser la dépolitisation et la dépolitisation du travail et de l'art (immatériels) dans l'entreprise post-fordiste comme dans l'art contemporain ainsi que la crise de l'ancienne triade travail-action-intellect (cf. Agamben, Virno<sup>5</sup>) et leur fusion dans des notions telles la « créativité » ou la « pratique ». Critiquer signifie par définition et traditionnellement mettre en cause les règles qui dans un champ comme dans l'autre, définissent la production, l'action et la collaboration, faire exploser une structure, verticale ou horizontale, qui remplace la dynamique de l'antagonisme (des sujets) avec celle de la concurrence (des entreprises).

Dès la Préface de Iain Baxter<sup>6</sup>, pionnier de ce courant artistique dont le précurseur historique reconnu par ses théoriciens est bien évidemment Andy Warhol (et non pas Marcel Duchamp) on comprend que ce n'est pas tout à fait à ce type de posture critique (ou de critique artiste) que se réfèrent les auteurs de cet ouvrage. Le choix artistique de Baxter<sup>6</sup>, qui décide au début des années 70 de se travestir en entrepreneur, paraît dans ses propos plus comme un symptôme de la dépolitisation mentionnée ci-dessus, que comme l'expression d'une volonté de « se fédérer » contre « l'assujettissement de masse » dont parle Yann Toma<sup>6</sup>. Au lieu de s'opposer à ce système, Iain Baxter<sup>6</sup> décide de

5 Cf. Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, trad. par Caroline Walter, Circé, Belval, 2003; Paolo Virno, *Grammaire de la multitude: pour une analyse des formes de vie contemporaines*, trad. par Véronique Dassas, Editions de l'éclat, Paris, 2002.

6 Yann Toma, « Introduction », in *Les Entreprises Critiques*, op.cit, p.16.

s'intégrer à lui, non plus en marginal exploité, en bohème néo-romantique, mais comme élément actif de cette chaîne devenue réseau, un maillon *autonome* et surtout *indépendant*. « Il est essentiel de libérer les artistes de [la contrainte de dépendre de la bonne volonté des mécènes de l'art] et de s'appuyer sur les connaissances culturelles qu'ils possèdent pour mieux se fondre dans le monde des affaires, de la politique et de l'éducation » affirme Baxter<sup>7</sup>. Sa stratégie consiste en fait en devenir soi-même ce dont il ne veut plus être la victime, devenir une version « humaniste » de son modèle, tout en gardant à l'esprit des valeurs « artistiques » repoussées par la critique moderniste de l'après-guerre, comme la compétence et l'efficacité. Il s'agit, lance en 2007 le même artiste, de « faire travailler l'économie pour le monde de l'art et la culture globale »<sup>8</sup>. Trois décennies plus tard l'entreprise etoy.CORPORATION, qui trouve naïf de séparer le commercial de l'artistique et se définit comme une « sculpture entrepreneuriale », répète l'intention en utilisant des termes similaires, parlant cette fois de « substance culturelle » : « [etoy.CORPORATION] contrôle, protège, promeut et exploite la substance culturelle, en particulier la marque déposée américaine « etoy », ainsi que l'etoy.ART-COLLECTION. La société partage la valeur culturelle, et agit avec l'intention de réinvestir tous ses bénéfices financiers dans l'art »<sup>9</sup>. Superflex, une autre « entreprise critique » qui entend s'opposer au capitalisme en « vendant » des produits gratuits (Freeshop) et qui définit l'art comme « un outil au service des hommes »<sup>10</sup>, déclare que « tous les êtres humains sont des entrepreneurs potentiels »<sup>11</sup>. Yann Toma va encore plus loin dans la logique de l'intégration ironique : « La constitution en entreprise, explique-t-il, permet la création d'une équipe et une meilleure division du travail, ce qui accroît la productivité »<sup>12</sup>.

Pour le PDG de Ouest-Lumière, la dimension critique des entreprises artistiques va en fait de soi. Quand la société prend la forme d'une entreprise, la prise de pouvoir d'une structure entrepreneuriale – réelle ou fictive – semble être l'unique projet politique envisageable. Or si la stratégie – le devenir entreprise de l'artiste – prétend rompre avec une rivalité qui a marqué l'art critique du 20<sup>ème</sup> siècle, les arguments utilisés par Toma pour la légitimer rappellent étonnamment des « vieilles » postures idéalistes : en devenant entrepreneur, ou encore mieux, chef d'entreprise, l'individu devient « soi-même acteur réel de la société », dit Toma, tandis que la structure qu'il fonde, lui permet de porter un regard critique sur les problématiques de la réalité sociale, tout simplement parce qu'elle est inscrite de manière durable dans le temps. L'entreprise artistique serait « le manifeste de la prise en main des utopies de ce monde », par la prise en main de la force économique. Pour quoi faire ? Réaliser ses propres projets, suivant ses besoins et désirs. Dotée d'une « vocation universelle », l'entreprise artistique ouvre enfin « des champs d'intervention nouveaux » du côté du sensible, du conceptuel voire du spirituel, « un champ où l'art est en même temps l'entreprise, l'ensemble du projet et des produits qu'elle génère »<sup>13</sup>...

Et si pour Yann Toma, tout art véritablement critique doit se situer en dehors du milieu de l'art, et si pour etoy.CORPORATION, les barrières entre l'art, l'identité, l'idée de nation, la mode, les finances, la politique (etc.) sont abolies, Barrientos insiste sur l'importance (critique ?) de ce déplacement opéré dans le monde de l'art, qui engage l'entreprise dans une voie esthétique, où *devraient* régner donc des critères esthétiques, des valeurs humanistes<sup>14</sup>. Afin de faire partie de etoy.CORPORATION ou de Ouest-Lumière, de *partager leur nom et leur substance poétique*, il suffit en fait de céder une somme à ses propriétaires : devenir actionnaire d'une Entreprise Critique = devenir membre de cette Entreprise Critique. Comme il suffit d'ajouter un *R* à Medef<sup>15</sup>, le « vieux » *R* du Refus, de la Révolte, voire de la Révolution<sup>16</sup>, et la MREDEF est née, un nouveau « mouvement » qui n'en est certes pas un, mais qui dans le désert du réel post-moderne, défend « le réel de l'entreprise ». *Quid est ?* Bien évidemment, la créativité<sup>17</sup>.

13 *Ibid*, p.15-19.

14 Rose Marie Barrientos, op.cit, p.37.

15 Medef est l'acronyme du Mouvement des Entreprises de France.

16 Cf. Sébastien Juy, « La MREDEF », in *Les Entreprises Critiques*, op.cit, p.110.

17 « A l'inverse du Medef, la MREDEF ["Mouvement du réel des entreprises de France"] ne se prendra pas les pieds dans le tapis des illusions de la « réalité de l'entreprise », une réalité énoncée par le prisme d'une langue, le Marketing, la MREDEF sera du côté du réel de l'entreprise. (...) La MREDEF, pour bien situer notre positionnement stratégique du côté de LA créativité et non DU marketing. Voilà, et cela n'est pas négociable. » *Ibid*, p.111

7 Iain Baxter<sup>7</sup>, in « Préface », *ibid*, p.11.

8 *Ibid*, p.12.

9 Cf. « Entretien avec etoy.CORPORATION », in Jérôme Sans, *Hardcore. Vers un nouvel activisme*, op.cit.

10 « Superflex », in *Les Entreprises Critiques*, op.cit, p.391.

11 « Entretien avec Superflex », in Jérôme Sans, op.cit.

12 Yann Toma, « Introduction », op.cit.p.16.

# Hybris Konstproduktion\* Virginie Bobin

\* texte écrit pour le *Journal des Laboratoires*,  
septembre 2010.

Hybris Konstproduktion recouvre plusieurs réalités : cette association à but non lucratif créée en 1998 est en passe d'être transformée en société afin de rassembler et fluidifier les différentes activités et flux économiques de ses deux directeurs, Anders Jacobson et Johan Thelander. Ces chorégraphes et danseurs suédois – également producteurs culturels, auteurs et consultants pour l'organisation et le développement des politiques culturelles – s'intéressent tout particulièrement à la question des formes d'organisation. Sous sa nouvelle forme, Hybris Konstproduktion est donc une enquête sur les moyens de développer des outils pour maîtriser ses propres modes et stratégies de travail dans les systèmes économiques et politiques de la production artistique. C'est encore une proposition pour des politiques culturelles alternatives, une boîte à outils, une agora... Ainsi, la discussion, la conception et autres processus pré-existants au produit valable et valorisé ne sont plus considérés comme des activités séparées et chaque temps, chaque forme du travail acquière une valeur équivalente.

À lire les « valeurs » prônées par HK (dans le Manifeste qu'ils ont publié sur leur site Internet), le choix d'Anders Jacobson et Johan Thelander de donner à leur organisation la forme d'une société – souvent strictement assimilée au capitalisme de marché – peut sembler, de prime abord, paradoxal. Pourtant, c'est à l'issue d'une recherche approfondie sur les différentes formes d'organisation structurelle existantes qu'ils l'ont jugée la plus à même de canaliser leurs activités multiples. Elle leur permet un travail plus concentré et une redistribution plus fluide de l'économie générée par ces activités. Et le bénéfice qui en résulte leur offre la possibilité de produire de nouvelles compétences à valoriser.

Il ne s'agit ici ni de cynisme, ni d'une simple réaction aux lois du marché culturel. Sur le site Internet d'HK, on trouve la liste des services proposés par la société : consultation et débat ; réunions de travail et forums de discussion ; conférences et exposés ; coaching, développement de projets et d'organisations. Les noms des « clients » y sont fièrement accolés : ce sont des instances publiques, des organisations artistiques et culturelles, des écoles, des festivals et des artistes, en Suède et à l'étranger. En effet, les connaissances très précises d'HK en matière de politiques culturelles, de systèmes juridiques et d'organisation de l'art sont aussi valables pour asseoir une position de force dans le débat avec les institutions gouvernementales et leurs représentants que pour conseiller artistes et associations sur les moyens effectifs d'agir sur le système ou d'en construire d'autres à leur avantage.<sup>1</sup>

L'idée d'utiliser la forme et la structure d'une société afin de critiquer l'économie de production de l'art n'est pas nouvelle parmi les artistes<sup>2</sup>, mais elle s'est souvent réduite au simulacre ou à la parodie. D'un autre côté, de nombreux artistes ou producteurs culturels ont été contraints de créer leur propre micro-société afin de pouvoir produire des factures, déclarer des salaires, bénéficier de la sécurité sociale ; en bref,

survivre dans cette économie. À l'inverse, la « démesure »<sup>3</sup> insolente d'Hybris Konstproduktion entend proposer des outils d'émancipation, en s'appuyant sur la structure juridique et financière de la société pour produire leurs propres modes d'opération et – plus important encore – partager ce savoir avec d'autres acteurs du champ de l'art.

## Veuillez déranger – renégociations en cours Anders Jacobson

Qu'est-ce que la liberté ou l'indépendance artistique aujourd'hui ? Que signifie être autonome dans notre société ? Une pratique « post-autonome » existe-t-elle ?

L'article qui suit est extrait d'un texte plus long<sup>4</sup>, rédigé pour une anthologie suédoise sur l'art et l'économie. L'ambition de ce texte est de réfléchir de manière approfondie l'évolution des perspectives et des positions dans les modes de production contemporains de l'art – plus spécifiquement la danse et la chorégraphie – ainsi que les relations entre les arts et les champs voisins des politiques, de l'économie et de l'organisation culturelles. Prenant pour point de départ l'évolution des formes de production en danse contemporaine et l'expansion concomitante du concept de chorégraphie, je souhaite interroger la manière dont plusieurs concepts, notamment ceux d'autonomie et de « liberté artistique » sont aujourd'hui réappropriés.

Dans les débats actuels autour de la culture, ces concepts sont employés par des praticiens influents d'une façon qu'il convient de problématiser. Nombre d'entre eux parlent encore d'art et de politiques culturelles comme si rien n'avait changé depuis les années 1970 et appuient leurs arguments sur des conceptions obsolètes. Je soutiens que, plutôt que de se marginaliser eux-mêmes dans leur quête de « liberté » et de se complaire avec sentimentalisme dans un temps oublié, les praticiens pourraient/devraient aujourd'hui prendre le changement en mains et redéfinir la pertinence contemporaine et les effets sociaux de l'art.

1 Ce deuxième aspect est au cœur de la plupart des projets d'HK, comme *Prototype* ou *More Opinion* – voir [www.hybriskonst.org/en/about-our-activities](http://www.hybriskonst.org/en/about-our-activities)

2 Voir l'entrée *Critical Companies* sur *Art & Flux*, International Platform for Critical Companies : <http://art-flux.univ-paris1.fr>

3 Cette « hybris » – lorsque l'orgueil et la fureur des hommes les menaient à défier les dieux – fut souvent dénoncée et châtiée dans le théâtre et la littérature grecs.

4 La version intégrale de ce texte peut être téléchargée en anglais sur [www.hybriskonst.org](http://www.hybriskonst.org)

# Pratiques « post-autonomes » et dépendance mutuelle

Je me suis récemment intéressé de près au concept inventé de « post-autonomie ». Ce concept a en fait existé un temps sous la forme d'un article Wikipedia, mais il a été retiré il y a peu en raison du manque de références et de pertinence. Que pourrait signifier une pratique « post-autonome » ?

La définition classique de l'autonomie prend, pour moi, la connotation d'un choix conscient de se situer dans un « extérieur » imaginaire. Hors du système, de la société, de l'institution, du marché, du capitalisme, et hors des structures de pensée rigides. Aujourd'hui, alors que ces frontières sont quasiment impossibles à détecter, qu'il n'est plus surprenant de trouver l'État et le Capital dans le même bateau, que la clé du succès commercial repose dans une pensée « hors-cadres », il faut, à l'évidence, reformuler nos stratégies.

Une conclusion possible serait l'abandon des modèles de pensée basés sur la distinction entre intérieur et extérieur. Il faut abandonner les modèles de pensée qui suggèrent que l'auto-gouvernance et la dépendance mutuelle sont en opposition directe. Quelque part ici, peut-être, une pratique « post-autonome » pourrait émerger – dans une situation où, convaincus des possibilités de changement et donc entiers, nous marcherions droit sur le centre de l'organisation, de la production des règles politiques, du lobbyisme, de l'économie et de l'administration – les coulisses quotidiennes de l'idéologie. En d'autres termes (désuets ?) : tendre vers la liberté d'action « à l'intérieur du système », dans un processus continu à travers lequel réévaluer sans cesse notre pertinence contemporaine en tant que praticiens de l'art dans une société dynamique.

Au cours de ce processus, l'artiste, le fonctionnaire, le ministre, le producteur, l'économiste, le programmeur, le chercheur, l'étudiant, le spectateur, l'amateur, le semi-professionnel et le professionnel construisent davantage et renouvellent les types de relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres ; en tant que collègues, amis, mentors et consultants, opposants idéologiques et critiques. Alors de nouvelles formes de coopération, de production de savoir, d'influence et de conflits productifs deviennent possibles. De nouvelles alliances, des groupes d'affiliation temporaires et des réseaux fluctuants se forment, qui ne s'appuient pas nécessairement sur une légitimité de champ, une forme artistique, un statut académique ou la géographie mais plutôt sur des valeurs partagées et le potentiel activiste de la coopération.

Je suis convaincu que c'est là – dans ce réseau de relations multiples qui s'affranchit des structures de pouvoir en termes de degrés politiques ou de prestige artistique ou académique – que nous acquérons la plus grande liberté d'action. Là, nous pouvons nous permettre l'intégrité, les conflits et une « loyauté mobile »<sup>5</sup>. Là, nous sommes maîtres de nos propres questions et pouvons agir pour le changement à travers de nouvelles alliances. Mais pour y parvenir il faut prendre le risque d'interroger et de reformuler ces dichotomies sur lesquelles se construit notre vision du monde.

Je reconnais être toujours convaincu qu'en tant que personnes nous devons produire des définitions, des divisions, des contrastes et une certaine quantité d'opposition afin – sur le long terme – de produire de

l'engagement, une cartographie possible et de l'action. Je ne veux pas dire que tout soit mélangé dans une grande soupe ou quoi que ce soit<sup>6</sup>.

Un autre modèle de pensée sur l'autonomie est proposé par Fredric Jameson dans *Le Postmodernisme ou la Logique culturelle du capitalisme tardif*, qui affirme que la position « semi-autonome » des arts n'a pas disparu mais bien plutôt « explosé » dans et avec l'esthétisation de la société et le développement en masse des images culturelles. Le lieu de l'autonomie existe potentiellement partout, sous des formes que nous ne sommes peut-être pas encore capables d'articuler :

Ce qu'il faut maintenant se demander, c'est précisément si cette semi-autonomie de la sphère culturelle n'a pas été détruite par la logique du capitalisme tardif. Cependant, soutenir qu'aujourd'hui la culture a perdu l'autonomie relative dont elle jouissait autrefois à un niveau parmi d'autres aux débuts du capitalisme (sans parler des sociétés recapitalisées) ne signifie pas nécessairement insinuer sa disparition ou son extinction. Au contraire ; il faut continuer d'affirmer que la dissolution d'une sphère autonome de la culture doit plutôt être envisagée en termes d'explosion : une expansion prodigieuse de la culture dans le domaine social, au point qu'on puisse dire que tout dans notre vie sociale – de la valeur économique et du pouvoir étatique aux pratiques et à la structure de la psyché même – soit devenu « culturel » dans un sens inédit et encore non théorisé.<sup>7</sup>

En référence à Marx, Jameson défend également l'idée qu'il est nécessaire de pouvoir penser en même temps en termes apparemment contradictoires :

Dans un passage bien connu, Marx nous exhorte vivement à faire l'impossible, c'est-à-dire penser ce développement à la fois de manière positive et négative ; parvenir, en d'autres termes, à un mode de pensée qui serait capable de saisir simultanément et dans une même pensée les aspects visiblement néfastes du capitalisme aussi bien que son dynamisme extraordinaire et libérateur, sans atténuer la force respective des deux jugements. Il nous faut en quelque sorte élever nos esprits au point où il devient possible de comprendre que le capitalisme est à la fois la meilleure chose et la pire qui puisse arriver à la race humaine. Le dévoiement de cet austère impératif dialectique vers une attitude plus confortable faite de prises de position morales est chronique et trop humain : pourtant, l'urgence du problème demande que nous fassions au moins quelques efforts pour penser l'évolution culturelle du capitalisme tardif de façon dialectique, à la fois comme progrès et comme catastrophe.<sup>8</sup>

Rien que cela, gagner la capacité à penser le développement, le changement, et dans ce cas l'économisation de la société comme le meilleur et le pire tout à la fois, est sans aucun doute une expérience de pensée à la fois excitante et difficile.

Traduit de l'anglais par Virginie Bobin

6 Dans son ouvrage *On the Political* (2005), la théoricienne politique Chantal Mouffe dénonce les formes de démocratie basées sur le consensus et le dialogue actuellement en vogue dans les démocraties occidentales libérales (« identités post-conventionnelles », politiques « dépassant » la gauche et la droite, etc). Elle soutient que la société doit fournir des mécanismes pour légitimer l'opposition politique en s'appuyant sur des règles consciemment partagées, élaborées sur la base d'identités collectives. Selon elle, la politique doit se fonder sur l'idée d'opposant politique, pour éviter de se terminer en une lutte soit-disant « neutre » et souvent définie par des critères moraux contre ses ennemis. Elle estime que cela est empêché par le consensus actuel et les politiques qui mettent en avant le dialogue, qui mettent en péril la démocratie en sous-estimant le besoin d'identités collectives et les dimensions affectives de la politique, ouvrant la porte aux forces populistes qui affirment représenter « le peuple », désignant des ennemis tels que « l'ordre établi », « les immigrants » et ainsi de suite. En effet, les discussions actuelles – en art et dans la politique en général – ne comportent pas un degré particulièrement élevé de clarification idéologique et de confrontation. Le défi, à mon sens, consiste donc à trouver des moyens d'approfondir la démocratie, pouvant à la fois interagir avec des processus de changement fondamentaux (d'identités collectives, de modes d'organisation, etc) et insister sur la constitution d'alternatives idéologiques claires.

7 Fredric Jameson, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991, p. 48.

8 *Ibid*, p. 47.

5 Par « loyauté mobile » je fais référence à la tendance actuelle à identifier et rester fidèle à des problèmes spécifiques, des circonstances réelles et changeantes, des valeurs partagées et des intérêts en cours plutôt qu'à un ensemble statique d'opinions, un parti politique, un Etat national, etc.

# Le masochisme de la forme marchandise : le porno queer et l'art subtil du paradoxe\*

## Matteo Pasquinelli

\* Conférence présentée pour la première fois au colloque *Desiring Just Economies* au ICI (Institute for Cultural Inquiry), Berlin, 24-26 juin 2010, téléchargeable en PDF sur [www.matteopasquinelli.com](http://www.matteopasquinelli.com)

## 1. Le désir au travail et sa capture

Aujourd'hui, une critique courante du travail de Deleuze et Guattari sur la schizophrénie en fait l'incarnation en miroir du capitalisme post-fordiste, sans aucun potentiel politique ou révolutionnaire : leur projet « capitalisme et schizophrénie » est renvoyé puisque le capitalisme tardif est déjà considéré comme schizophrène. Selon Negri et Hardt, c'est seulement si leur *production désirante* se trouve encadrée d'une *production bio-politique*, l'axe crucial de l'économie contemporaine et de l'exploitation du travail affectif, que le travail immatériel et le travail de migration peuvent être compris correctement. Dans un passage notoire de *l'Empire* (2000), ils écrivent :

Les machines produisent. Le fonctionnement constant des machines sociales dans leurs appareillages et assemblages variés produit le monde avec les sujets et objets qui le constituent. Deleuze et Guattari, cependant, semblent uniquement capables de concevoir positivement les tendances envers le mouvement continu et les flux absolus, et, ainsi, dans leur pensée, également, les éléments créatifs et l'ontologie radicale de la production du social demeurent négligeables et impuissants. Deleuze et Guattari découvrent la productivité de la reproduction sociale (production créative, production de valeurs, relations sociales, affects, devenirs), mais réussissent à l'articuler seulement de manière superficielle et éphémère comme un horizon chaotique et indéterminé, marqué par l'événement insaisissable<sup>1</sup>.

Les notions de *production désirante* et de *production bio-politique* ont cependant en commun une généalogie spinozienne. Dans *l'Anti-Œdipe*, la cible polémique de Deleuze et Guattari était le structuralisme de Lacan et son idée de l'inconscient organisé comme langage (y compris le théâtre freudien dans son ensemble). En passant du divan de la psychanalyse aux mouvements post-68, ils ont voulu basculer d'une critique de la *représentation* à une critique de la *production*. D'un autre côté, Hardt et Negri avaient besoin de retourner la notion de bio-politique de Foucault (une théorie du pouvoir à laquelle manquait l'explication du sujet productif) et d'étendre la tradition marxiste de la classe ouvrière afin qu'elle englobe la société entière. Ils ont redessiné la notion de travail jusqu'à ce qu'elle recouvre la force productive en général du *bios* dans son ensemble.

Dans leur dernier livre *Commonwealth* (2009), Hardt et Negri vont plus loin dans le développement du point de capture du « désir » par le

capitalisme. Ils mettent en parallèle la production des relations sociales et la définition de Marx de la forme marchandise comme l'incarnation de ces relations économiques et sociales, ou encore *fétichisme de la marchandise*.

Bien que la richesse dans la société capitaliste apparaisse d'abord comme un immense collectif de marchandises, Marx révèle que le capital est en réalité un processus de création de plus-value à travers la production de marchandises. Mais Marx pousse cet aperçu un pas plus loin pour découvrir que par essence le capital est une relation sociale, ou, en réalité, la reproduction constante d'une relation sociale à travers la création de plus-value à travers la production de marchandises. Reconnaître le capital comme une relation sociale nous donne une première clé pour analyser la production bio-politique.<sup>2</sup>

Le capitalisme est alors censé produire de la valeur en capturant la production des relations sociales, la production de ce que Negri et Hardt appellent « le commun ». Cette notion de capture fait aussi référence aux « appareils de capture » décrits par Deleuze et Guattari dans un chapitre éponyme de *Mille Plateaux* (1980)<sup>3</sup> et peut être utilisée pour articuler la relation entre désir et économie, si la forme marchandise est précisément considérée comme une surimpression à la fois des *flux du désir* et des *flux de la production*. Le diagramme interne de la marchandise cependant n'est pas symétrique et sans friction. Dans ce texte, un *diagramme conceptuel du masochisme* est avancé comme une tentative d'articuler la forme basique de la capture capitaliste en montrant la nature paradoxale du fétichisme de la marchandise. La notion de masochisme est alors utilisée pour mettre en lumière à la fois la nature paradoxale du désir et la nature paradoxale de la marchandise<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Michael Hardt et Antonio Negri, *Commonwealth*, Belknap Press, Cambridge, MA, 2000, p. 136.

<sup>3</sup> Voir, Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Minuit, Paris, 1980, chapitre : « Appareil de capture »

<sup>4</sup> Appliquer un « diagramme de masochisme » à la forme marchandise est aussi une tentative d'articuler sur le plan politique la notion d'esclavage machinique introduite dans le chapitre « Appareil de capture » dans *Mille Plateaux*, op. cit.



## 2. Un diagramme moléculaire du masochisme

Au cours de la dernière décennie, les débats théoriques autour du *bios*, du plaisir et du désir semblent s'être polarisés autour de trois tendances majeures : un jargon deleuzo-guattarien célébrant le désir comme un flux absolu et infini ; un jargon lacanien analysant seulement la contradiction idéologique de n'importe quelle économie politique du plaisir ; et un jargon bio-politique se gargarisant de la répression de « la vie nue » par les forces du mal. Certainement Deleuze et Guattari ont joué un rôle important en ré-introduisant une lecture énergétique du désir et un plan matérialiste d'immanence où langage, dialectique et métaphysique n'ont aucune hégémonie. Toutefois, comment repenser la limite du désir sans succomber à nouveau à la tentation d'utiliser la limite d'un langage externe ou la limite d'un pouvoir externe pour le décrire ? La question est : comment imaginer un nouveau diagramme d'énergie pour les flux désirants dans lequel le désir doit faire face à ses limites intérieures et ses contradictions internes ?

Franco Berardi a une fois remarqué comment chez Deleuze et Guattari le troisième pôle de la dépression est rarement mentionné.<sup>5</sup> La psychopathologie oscille entre la paranoïa (l'État) et la schizophrénie (le capitalisme). La dépression est clairement une des limites intrinsèques de l'économie du désir, mais son potentiel politique est plutôt discutabile. A part la dépression, peut-on imaginer une autre limite (positive) intrinsèque du désir ? Comment décrire le diagramme de la capture du désir au-delà du flux et du code, de l'immanence infinie et de la séparation métaphysique ? La définition du masochisme peut être utile puisque le masochisme est considéré comme une notion du désir qui inclut sa négation et son paradoxe.

Le masochisme est ici bien sûr invoqué dans sa forme conceptuelle, tel que décrit, par exemple, par Deleuze dans son livre *Présentation de Sacher-Masoch : La Vénus à la fourrure*<sup>6</sup> et tel qu'employé par la théorie queer au-delà des pratiques BDSM (Bondage Discipline Sadisme Masochisme) à proprement parler. Inspirée par ces pratiques mêmes, la définition d'une économie du désir qui inclut ses limites et sa négation ne se réfère à aucun cadre transcendantal. Ici tout peut être très immanent. En effet, nous sommes toujours à l'intérieur d'une éthique spinozienne, puisque le masochisme peut être vu comme l'expansion du désir en soi, comme un *conatus* qui étend sa jouissance, sa conscience et son contrôle à travers une curieuse sujétion. Le masochiste est plus fort que le sadique.

5 Franco Berardi, *Félix*, Luca Sossella Editore, Roma, 2001 ; trad : *Félix Guattari : Thought, Friendship and Visionary Cartography*, Palgrave, London, 2009.

6 Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch : La Vénus à la fourrure* Minuit, Paris, 1967 ; trad : *Masochism : Coldness and Cruelty*, Zone Books, New York, 1989.

## 3. Netporn : la pornographie en tant que marchandise bio-politique

Dans son livre *Profanations*, Agamben décrit la pornographie comme l'ultime marchandise et se confronte au problème de la séparation dans les conditions de la société du spectacle<sup>7</sup>. Le capitalisme, comme la religion, est censé acheminer chaque aspect de la vie (le corps, la sexualité, la langue) vers une sphère séparée. Le geste politique qui s'oppose à ce cloisonnement est ce qu'Agamben appelle *la profanation* : pas simplement le geste qui abolit et efface la séparation, mais le geste qui sait comment jouer avec sa constitution de manière positive. Il est intéressant de noter que pour Agamben, la pornographie figure comme l'ultime exemple de la partition capitaliste. La pornographie intervient précisément pour inhiber la possibilité d'un « nouvel usage collectif de la sexualité ».<sup>8</sup> L'image pornographique devrait être *contre-profanée*, selon Agamben, de la même manière dont elle a profané la sexualité. Une profanation inversée ne tend pas à censurer la pornographie mais à l'utiliser autrement, à exiger le retour des possibles qu'elle a capturés. D'après Agamben,

l'improfanable de la pornographie – tout ce qui est impossible à profaner – se fonde sur l'arrêt et la déviation d'une intention authentiquement profanatoire. Pour cette raison nous devons toujours arracher aux appareils – à tous les appareils – la possibilité de l'usage qu'ils ont capturée. La profanation de ce qui est impossible à profaner est la tâche politique de la génération à venir.

Cependant, comme Katja Diefenbach le rappelle, cela fait longtemps que la culture queer a commencé à transformer et jouer avec le genre pornographique.

Comme démontré par les films de Kenneth Anger, Jack Smith ou John Waters, ou, – comme un écho tardif, par *Querelle* de Fassbinder, la beauté était directement associée à des expériences et des images de désespoir, violence, déclin et fragilité. Ces connections entre beauté et saleté, ou, dans la tradition du théâtre du ridicule, entre porno et scènes de sexe défailtantes, niaises, ne sont pas faites pour provoquer les gardiens de la normalité, pour choquer les classes moyennes (...).

Elles sont faites pour produire un plaisir immanent de sexe non-naturalisé, non-nourrissant, non-dédié à l'amour, non-reproductif. Dans ce sens, la politique post-porno a déjà fait son entrée dans le présent depuis longtemps, mais en raison de l'anti-fétichisme d'inspiration marxiste de la nouvelle gauche et des courants essentialistes dans le mouvement féministe des années soixante-dix et quatre-vingt, elle s'est trouvée partiellement oubliée.<sup>9</sup>

S'agit-il ici d'une forme de profanation convenable pour Agamben ? Toutefois, quelque chose de nouveau se produit au début des années 2000 quand les technologies numériques et les caméras bon marché font se rencontrer ces explorations queer et la pornographie avec ses

7 Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma, 2005 ; trad : *Profanations*, trad. par Martin Rueff, Bibliothèque Rivages, Paris, 2005 ; *Profanations*, Zone Books, New York, 2007.

8 « C'est ce potentiel profanatoire que l'appareil de pornographie tache de neutraliser. Ce qu'il capture est la capacité humaine d'avoir des comportements érotiques oisifs, de les profaner en les détachant de leurs fins immédiates. Mais tandis que ces comportements s'ouvrent alors à la possibilité d'usages différents, qui ne concernent pas tant que cela le plaisir du partenaire qu'un nouvel usage collectif de la sexualité, la pornographie intervient à ce point pour bloquer et dévier l'intention de profanation. » Agamben, op. cit.

9 Katja Diefenbach, « Postporn politics and the deconstruction of fetishism », in : Tim Stütgen (ed.) *PostPornPolitics : Queer Feminist Perspectives on the Politics of Porn Performance and Sex Work as Cultural Production*, b\_books, Berlin, 2009.

formats « marchandisés » dans le grand océan de l'Internet. Le début des années 2000 a été le témoin de la montée de ce qu'on appelle l'*indie porn*. Auparavant connu sous le nom d'*alt.sex* dans l'underground de l'ancien Usenet, il a surgi dans la décennie sur des plateformes de prosommateurs comme *ishotmyself.com* et *beautifulagony.com*. Pour parodier Manuel Castells, on l'a appelé : « l'ère de l'internetporn ».<sup>10</sup> La colonisation numérique a produit un court-circuit entre le sombre underground de la toile et l'imaginaire des mass médias. La vidéo X échangée sur Internet présentant Paris Hilton était le premier exemple de *pornoisation* envahissant également la culture ado.

Plus précisément, l'*indie porn* est né de l'hybridation de l'industrie porno mainstream et de la scène alternative underground, juste pour trouver un nouveau style de vie à vendre et une nouvelle niche de marché à exploiter. Regardons par exemple Vivid Alt, une branche de Vivid Entertainment (le plus gros producteur de vidéo adultes) spécialisé dans un porno alternatif fabriqué par des diplômés d'écoles d'art de Californie pour leurs propres milieux (skaters, punks, gothiques, et autres). Ou alors prenons *suicidegirls.com*, qui pendant un court laps de temps était plutôt une réussite auprès des anarchistes queer. En effet, quelques groupes queer ont profité de cette nouvelle vague pop pour gagner en visibilité et pour utiliser le genre pornographique comme médium pour des performances gender. D'autres ont fait des affaires avec une touche *sexuellement correcte*. Le site web : *nofauxxx.com* se présente avec ces mots :

No Fauxxx, fondé en 2002 par la pornographe primée Courtney Trouble est la base du mouvement porno queer d'aujourd'hui. Nommé « meilleur site porno queer » en 2009. En rassemblant des artistes de tous genres, tailles, races, orientations sexuelles, No Fauxxx mélange gracieusement l'érotisme artistique queer et le porno « alternatif ». Ce qu'on aime et qu'on a en abondance: Fist, gangbangs, queers en tous genres, camionneuses, butches, femmes, tatouages des alt-stars du porno et des trans hommes et femmes.

Les explorations du porno queer ou post-porno ont été documentées par un certain nombre de manifestations (cf. la conférence : *The Art and Politics of Netporn* organisée à Amsterdam en 2005 ou le symposium *Post Porn Politics* à Berlin en 2006).<sup>11</sup> Toutefois l'approche queer et libertaire de la pornographie a été critiquée par bien des cercles radicaux, par le néo-puritanisme du magazine *Adbusters* par exemple, et par le vieux puritanisme des féministes contre la pornographie. Toutefois dans la communauté queer elle-même ces expérimentations ont été accusées de complicité avec le régime de la marchandisation, puisque le numérique crée précisément un continuum entre l'arène de l'exploitation politique et le capitalisme spectaculaire.

Après son âge d'or, le porno queer est devenu moins tendance. Comme Florian Cramer remarque : « La contradiction de toute pornographie est qu'elle détruit l'obscène. »<sup>12</sup> Le porno queer a aussi dû affronter l'inflation de la libido et la limite énergétique typique de toute machine désirante, mais plus spécifiquement il a émergé comme un genre gêné. En tant que geste politique complexé, le porno queer n'a pas su faire face à la dimension paradoxale de la marchandise pornographique, autrement dit il a manqué saisir pleinement l'obscénité de l'exploitation capitaliste. Pour sortir de cette impasse et pour remettre à l'étude

ce médium de l'activisme queer il faut introduire ici une relation masochiste qui saurait ne pas séparer « l'inconscient » de la marchandise. L'obscène n'est pas le contenu en soi mais l'incarnation des relations sociales dans la pornographie comme marchandise, comme Marx l'a souligné dans sa notion de fétichisme.

## 4. Warporn : le côté le plus obscur du côté obscur

Dans les mêmes années que celles de « l'ère de l'internetporn », un autre événement mondial – la guerre d'Irak – affecte l'imaginaire collectif. Quand les images d'Abou Ghraib arrivent sur le web, elles créent un autre court-circuit morbide entre les médias mainstream et le porno underground. L'hystérie autour des pratiques BDSM a commencé à circuler dans les mass médias,<sup>13</sup> tout comme Susan Sontag l'écrivait dans le *New York Times* : « on se demande combien des tortures sexuelles infligées aux détenus d'Abou Ghraib ont été inspirées par le vaste répertoire de l'imagerie pornographique sur Internet ».<sup>14</sup> Warporn est le terme introduit par le journalisme anglo-américain pour décrire des fétiches comme l'adrénaline de guerre, la machinerie militaire et les uniformes, des scènes d'explosions et de tueries. Avec le scandale d'Abou Ghraib, le warporn est devenu littéralement un nouveau genre de narration. Le porno queer ne pouvait pas se mesurer à un tel degré d'obscénité. La notion de « warpunk » a alors été suggérée pour imaginer une esthétique subversive capable de détourner cet imaginaire, comme le punk l'avait déjà fait avec l'imaginaire de la guerre dans les années soixante-dix.<sup>15</sup>

Dans la vidéo *I like to watch* (« J'aime regarder », 2001) de l'artiste transgenre controversé Chris Korda, des scènes porno de sexe oral et de masturbation se mélangent à des matchs de football et de baseball ainsi qu'aux images de l'attaque du 11 septembre. Dans une imagerie « littéralement phallique » le Pentagone est frappé par une éjaculation, des érections multiples s'intègrent dans la skyline de Manhattan et les tours jumelles elles-mêmes sont l'objet d'une fellation architecturale. La vidéo condense et rétro-projette les instincts les plus bas de la société américaine : un sous-sol qui rassemble les spectacles de la guerre, de la pornographie et du sport.

Était-il possible pour la pornographie indie ou queer de concurrencer le potentiel d'obscénité et le pouvoir libidinal des images d'Abou Ghraib ? Contre la théorie critique du warporn, les cercles gauchistes et l'activisme queer n'ont pas réussi à élaborer le côté obscur du pouvoir, tout bêtement parce qu'ils défendaient une notion de désir très simple, radicalement correct et non paradoxal. Si une nouvelle acception du masochisme a été invoquée pour faire face à l'obscénité capitaliste de la marchandise pornographie, on plaide maintenant pour un art de l'image masochiste afin de traiter le côté obscur de l'imaginaire du pouvoir.

10 Cf : Katrien Jacobs, Matteo Pasquinelli (eds) *C'Lick Me : A Netport Studies Reader*, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2007.

11 Cf [www.networkcultures.org/wpmu/netporn](http://www.networkcultures.org/wpmu/netporn) et [www.postpornpolitics.com](http://www.postpornpolitics.com)

12 Florian Cramer, « Sodom Blogging : Alternative Porn and Aesthetic Sensibility », in Jacobs and Pasquinelli (eds), *C'Lick Me*, op. cit.

13 Cf : Margot Weiss, « Rumsfeld!: Consensual BDSM and «Sadomasochistic» Torture at Abou Ghraib », dans : Ellen Lewin and William Leap (eds) *Out in Public*, Blackwell, Malden, MA, pages 180-201.

14 Susan Sontag, « Regarding the Torture of Others », *New York Times*, 23 Mai 2004.

15 Matteo Pasquinelli, « Warporn! Warpunk! Autonomous Videopoiesis in Wartime », dans : *Sarai Reader #5: Bare Acts*, Sarai, Amsterdam – Delhi, 2005.

## 5. Le juste masochisme de l'imaginaire

La relation malaisée de la modernité avec l'image (et plus généralement avec le multimédia) trouve sa généalogie dans la neutralisation de la faculté d'imagination conduite à l'origine par la culture chrétienne médiévale. Dans son livre *Stanzas*, Agamben identifie cette séparation distincte entre fantaisie et « l'esprit vital » (ou *pneuma*), qui apparaît il y a environ neuf siècles dans la culture occidentale.<sup>16</sup> Avant cela, on considérait le *pneuma* réuni à l'imagination comme une faculté unique appelé *spiritus phantasticus*. Dans la psychologie médiévale, dans la poésie italienne du 12<sup>ème</sup> siècle (Dolce Stil Novo – « nouveau style doux ») ainsi que dans la conception de l'amour courtois, Agamben reconnaît une conception commune et positive de la fantaisie strictement en relation avec l'amour et les « esprits animaliers » du corps. Par exemple, dans son traité phare *De Amore*, Andreas Cappellanus introduit l'amour comme « la contemplation immodérée d'un fantasme interne ».

Comme les temps modernes, le Moyen Âge a aussi eu ses tentations sous forme de fantasmes de « dames à demi nues ». Il était assez habituel de rencontrer des références médicales et anatomiques dans les travaux philosophiques et religieux du Moyen Âge. Chez Avicenne ou Averroès par exemple, il est simplement impossible de distinguer entre médecine et philosophie. De la même manière, l'amour et l'imagination sont habituellement décrits comme étant profondément reliés aux bonnes et mauvaises humeurs circulant dans le corps. Le *pneuma* comme *spiritus phantasticus* était le médiateur entre l'âme et le corps, avant que la science moderne ne procède à la séparation définitive de la relation corps-esprit. Une description hydraulique et topologique de l'esprit ne resurgira qu'avec la théorie de Freud sur l'inconscient et, de manière plus matérialiste, avec les flux désirants de Deleuze et Guattari. Dans un fameux passage de *La Vita Nuova*, Dante décrit le « métabolisme » de l'amour comme une stimulation simultanée de différents esprits et leurs organes. Agamben appelle cette doctrine *pneumofantasmologie*, qui relie les esprits vitaux du corps (*pneuma*) et les images de l'amour (*fantasmes*) d'une manière organique et harmonieuse. Les images mentales étaient généralement considérées sous un jour négatif, mais la conception de l'amour courtois et d'autres courants profanes se sont démenés pour développer une discipline civilisée et saine des démons intérieurs. Avec une telle conception positive du désir et du fantasme, Agamben définit cette avant-garde de la culture laïque dans le Moyen Âge comme « la civilisation de l'image » à proprement parler (en opposition à la société du spectacle contemporaine).

En fait, le diagramme de *l'immoderata cogitatio* traite de la relation à l'image plutôt que de la relation au contenu de l'image. Comme Deleuze l'a montré dans son livre *Présentation de Sacher-Masoch : La Vénus à la fourrure* : « Il n'y pas de fantasme spécifiquement masochiste, mais plutôt un art masochiste du fantasme. Le masochiste a besoin de croire qu'il rêve même quand il ne rêve pas ; le sadisme ne propose pas une telle discipline dans l'art du fantasme. » Il n'y a donc probablement pas une pornographie queer à promouvoir, mais un art queer de la marchandise pornographique.

## 6. La résistance comme paradoxe constitutif

Si la pornographie est considérée comme la marchandise ultime et le porno queer comme l'ultime forme d'activisme sur la marchandise bio-politique elle-même, les questions auxquelles le porno queer n'a que rarement su faire face se résument à : l'obscénité de la relation capitaliste incarnée par la marchandise pornographique et l'obscénité de la relation du pouvoir incarné dans le paysage médiatique pornographique. En effet, ce qui est censé être considéré comme *obscène* est la relation derrière l'image et non pas son contenu même. Comme chez Marx, le fétichisme repose dans les relations sociales représentées par la marchandise et non pas dans la marchandise en soi. La profanation d'Agamben doit elle aussi être mutée jusqu'à ce niveau, sans quoi elle reste un exercice ambivalent. Comme Katja Diefenbach le suggère, il est temps d'abandonner l'anti-fétichisme gauchiste pour prendre à rebours le fétichisme de la marchandise afin d'en faire un outil politique.

Ici un diagramme masochiste s'impose pour décrire notre relation paradoxale avec les paradoxes de la marchandise – le paradoxe économique et le paradoxe du pouvoir – puisque les paradoxes semblent être le noyau productif même du capitalisme et du pouvoir. Comment les attraper et les renverser, telle est la question, puisque tout le monde est immergé comme une sorte de 'victime' masochiste de ces appareils. Si possible, comme dans la pratique masochiste, on ne devrait pas être effrayé de l'obscénité du commandement, mais d'être capable de le 'profaner' (comme chez Agamben) ou – mieux – d'inverser sa relation capitaliste (comme chez Marx). Le masochisme est strictement lié au fétichisme et à une expansion inorganique du désir, comme Deleuze l'a aussi fait remarquer. C'est alors une matière pour explorer cette extension inorganique de notre désir dans les plis du fétichisme de la marchandise.

Dans son livre *Le post-scriptum communiste*, le critique d'art Boris Groys définit la marchandise comme « un paradoxe qui cache sa nature paradoxale ».<sup>17</sup> Si la nature de la marchandise est paradoxale, alors à la place du fétichisme de la marchandise, Marx aurait pu introduire en toute cohérence un *masochisme de la forme marchandise*. Avant de renverser les relations de l'économie et du pouvoir il faut alors apprendre un art du paradoxe. Si dans la nouvelle *The atrocity exhibition* (*La Foire aux atrocités*) J.G. Ballard plaide pour des *psychopathologies justes* afin de survivre dans le paysage médiatique contemporain, un *masochisme juste* est ici suggéré pour dépasser la schizophrénie du capitalisme tardif.<sup>18</sup> Si le pouvoir et le capitalisme sont paradoxaux, alors une nouvelle forme de résistance paradoxale, d'esthétiques paradoxales et d'organisation paradoxale doit être pratiquée – ce qui de toute façon fait le quotidien de la vie politique depuis toujours.

Berlin, juin 2010

Traduit de l'anglais par Sabine Macher

<sup>17</sup> Boris Groys, *Le post-scriptum communiste*, Maren Sell Éditeurs, Paris, 2008 ; *The Communist Postscript* Verso, London, 2010.

<sup>18</sup> James G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Jonathan Cape, London 1970. Notes par l'auteur ajoutées à la nouvelle impression RE/Search Publications, San Francisco 1990. *La Foire aux atrocités*, Champ Libre, collection « Chute libre » 1976 ré-édité en 1981 par Lattès sous le nom *Le salon des horreurs*.





## ÉPUISE LE TRAVAIL IMMATÉRIEL DANS LA PERFORMANCE

Édition conjointe trilingue du Journal des Laboratoires et du Journal TkH sur la Théorie de la Performance (no. 17) en trois volumes

## EXHAUSTING IMMATERIAL LABOUR IN PERFORMANCE

Trilingual joint issue of Le Journal des Laboratoires and TkH Journal for Performing Arts Theory (no. 17) in three volumes

## ISCRPLJUJUĆI NEMATERIJALNI RAD U IZVEDBI

Trojezično zajedničko izdanje Le Journal des Laboratoires i TkH časopisa za teoriju izvođačkih umetnosti (br. 17) u tri sveske

## ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO / CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE / SARADNICI NA BROJU

### Coordination éditoriale / Editorial Collective / Urednički kolektiv:

Virginie Bobin, Grégory Castéra, Alice Chauchat, Bojana Cvejić, Bojan Djordjević, Nataša Petrešin-Bachelez, Ana Vujanović

### Auteurs / Authors / Autori:

BADco, Virginie Bobin, Alice Chauchat, Bojana Cvejić, Branka Ćurčić, Bojan Djordjević, Dušan Grlja, Judith Ickowicz, Siniša Ilić, Mette Ingvarstsen, Anders Jacobson, Krōōt Juurak, Marko Kostanić, Bojana Kunst, Maurizio Lazzarato, Kristian Lukić, Gordana Nikolić, Matteo Pasquinelli, Petra Sabisch, Florian Schneider, Vanessa Théodoropoulou, Tea Tupajić, Akseli Virtanen, Ana Vujanović, WochenKlausur, Petra Zanki

### Traduction et relecture / Translation and Proofreading / Prevod i lektura:

Leena Aholainen, Clémentine Bobin, Virginie Bobin, Perrine Chambon, Alice Chauchat, Bojana Cvejić, Žarko Cvejić, Jelena Dobričić, Bojan Djordjević, Claire Harsany, Louise Höjer, Sabine Macher, Anne Millet, Nataša Petrešin-Bachelez, David Pickering, Virginie Schmidt, Irena Šentevska, Smiljana Vukojičić, Ana Vujanović

### Design graphique et mise en page / Graphic Design and Layout / Dizajn i prelom:

Katarina Popović & g-u-i

### Impression / Printing / Štampa:

Imprimé en 1800 exemplaires par l'imprimerie municipale de la Ville d'Aubervilliers et l'imprimerie Tooprint / Edition of 1800 printed at Municipality of Aubervilliers Printing House and Tooprint / Tiraž od 1800 primeraka odštampan u gradskoj štampariji Aubervilliers-a i Tooprint štampariji

Les articles publiés dans ce journal sont disponibles en français, en anglais et en serbe/croate sur [www.leslaboratoires.org](http://www.leslaboratoires.org), [www.tkh-generator.net/casopis](http://www.tkh-generator.net/casopis) and [www.howtodothingsbytheory.info](http://www.howtodothingsbytheory.info)

The articles published in this journal are available in French, English, and Serbian/Croatian at [www.leslaboratoires.org](http://www.leslaboratoires.org), [www.tkh-generator.net/casopis](http://www.tkh-generator.net/casopis) and [www.howtodothingsbytheory.info](http://www.howtodothingsbytheory.info)

Tekstovi objavljeni u časopisu dostupni su na francuskom, engleskom i srpsko-hrvatskom jeziku na: [www.leslaboratoires.org](http://www.leslaboratoires.org), [www.tkh-generator.net/casopis](http://www.tkh-generator.net/casopis) i [www.howtodothingsbytheory.info](http://www.howtodothingsbytheory.info)

**Dépôt légal / Registration of Copyright / Obavezni primerak predat:** octobre / October / oktobar 2010.

Les contenus de ce journal sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons: Paternité – Pas d'Utilisation Commerciale – Partage des Conditions Initiales à l'Identique 3.0 Serbie (sauf mention contraire)

The contents of this journal are published according to the terms of the Creative Commons License: Attribution – Non Commercial – Share Alike 3.0 Serbia (unless otherwise stated)

Sadržaj ove publikacije licenciran je Creative Commons Autorstvo – Nekommercijalno – Deliti pod istim uslovima 3.0 Srbija licencom (ukoliko nije naznačeno drugačije)

**Journal TkH sur la Théorie de la Performance est publié par /  
TkH Journal for Performing Arts Theory is published by /  
TkH Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti izdaje:**

Centre TkH (La théorie en marche) pour la Pratique et la Théorie de la Performance /  
TkH (Walking Theory) Centre for Performing Arts Theory and Practice / TkH (Teorija koja Hoda)  
Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti

Kraljevića Marka 4 (Mağacin),  
11000 Belgrade, Serbia  
[tkh@tkh-generator.net](mailto:tkh@tkh-generator.net)  
[www.tkh-generator.net](http://www.tkh-generator.net)

### Conseil / Advisory Board / Savet časopisa:

Milena Dražević Šešić, Ješa Deneđri, Jovan Ćirilov, Aldo Milohnić

### Rédacteurs / Éditeurs / Urednici:

Rédacteurs en chef / Chief Editors / glavna urednica: Ana Vujanović, odgovorni urednik: Miško Šuvaković; Directeur artistique / Art Director / likovni urednik: Siniša Ilić

Le Journal TkH est enregistré au registre public des medias, sous le n° / TkH Journal is enlisted in the registry of public media, according to the act no. / Časopis TkH je uvršten u registar javnih glasila na osnovu rešenja br. 651-03-277/02-01  
ISSN 1451-0707

- - -

**Le Journal des Laboratoires est une publication quadrimestrielle gratuite éditée par /  
The Journal des Laboratoires is a free publication edited by /  
Le Journal des Laboratoires je kvartalno izdanje:**

Les Laboratoires d'Aubervilliers  
41, rue Lécuyer  
93300 Aubervilliers  
+33(0)1 53 56 15 90  
[info@leslaboratoires.org](mailto:info@leslaboratoires.org)

### Conseil d'administration / Board of Directors / Savet:

Xavier Le Roy (président/president/predsednik), Jérôme Delormas, Alain Herzog, Isabelle Launay, Jean-Pierre Rehm, Loïc Touzé

### Direction collégiale / Steering Committee / Direktorski tim:

Grégory Castéra, Alice Chauchat, Nataša Petrešin-Bachelez

### Équipe permanente / Permanent Staff / Stalni saradnici:

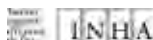
Virginie Bobin (coordination des projets/project coordinator/koordinatorka projekata); Barbara Coffy (attachée à l'administration/administration assistant/saradnica u administraciji); Claire Harsany (administration/administracija); Jean-François Hennion (comptabilité/accounting/računovodstvo); Mathieu Lericq (stagiaire, coordinateur d'illegal\_cinema/intern, illegal\_cinema coordinator/stažista, koordinator ilegalnog\_bioskopa); Anne Millet (documentation, communication et relations presse/documentation, PR/dokumentacija, odnosi sa javnošću); Tanguy Nédelec (régie générale/technical manager/tehnička služba)

- - -

Les Laboratoires d'Aubervilliers sont une association régie par la loi 1901, subventionnée par la Ville d'Aubervilliers, le Conseil général de la Seine-Saint-Denis, le Conseil régional d'Île-de-France, le Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France). Les Laboratoires sont membres de TRAM, réseau art contemporain Paris/Île-de-France. La résidence de TkH – Walking Theory aux Laboratoires d'Aubervilliers a bénéficié du soutien de l'INHA.

Les Laboratoires d'Aubervilliers is a not-for-profit association underwritten by the Ville d'Aubervilliers, the Département de la Seine-Saint-Denis, the Conseil régional d'Île-de-France, the Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France). Les Laboratoires d'Aubervilliers is a member of the TRAM contemporary art network. TkH - Walking Theory residency at Les Laboratoires d'Aubervilliers was supported by the INHA.

Les Laboratoires d'Aubervilliers je neprofitno udruženje podržano od strane Grada Aubervilliersa, Departmana Seine-Saint-Denis, regiona Île-de-France i Ministarstva kulture i komunikacija (Regionalna direkcija za kulturne delatnosti Île-de-France). Les Laboratoires d'Aubervilliers je član TRAM mreže za savremenu umetnost. Boravak TkH – Teorije koja Hoda u Les Laboratoires d'Aubervilliers podržao je INHA.



ENT DIVISION OF LABOUR

DIGITAL PRODUCTION & CREATIVE INDUSTRY

RELATED: USE VALUE - NO  
EXCHANGE VALUE - NO  
RELATIONAL VALUE

IMAGE  
VERSUS  
METADATA

...ING ARTS  
... THE WORK?

THINK THE  $\text{\textcircled{?}}$   
OF VALUE IN THE  
CONTEXT OF  
SPECIFIC  
ECONOMIES

...TION OF WORK?

...f ARTIST AS "BRICOLEUR"

...CK OF RESPONSIBILITY (EICHMANN)

...SATION

...OCHEN KLAUSUR

...IKTION MARJETICA POTRČ

