

## « C'est pas ça ! » ou Des travailleurs vraiment très culturels

Problèmes d'élaborations et de légitimité des travailleurs culturels :  
Zagreb (Croatie) – Belgrade (Serbie)

**Nikola Skočajić**

Traducteur : Julien Bordier

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/variations/390>

DOI : [10.4000/variations.390](https://doi.org/10.4000/variations.390)

ISSN : 1968-3960

### Éditeur

Les amis de Variations

### Référence électronique

Nikola Skočajić, « *C'est pas ça !* » ou Des travailleurs vraiment très culturels », *Variations* [En ligne], 17 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/variations/390> ; DOI : [10.4000/variations.390](https://doi.org/10.4000/variations.390)

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Les ami•e•s de Variations

---

# « C'est pas ça ! » ou Des travailleurs vraiment très culturels

Problèmes d'élaborations et de légitimité des travailleurs culturels :  
Zagreb (Croatie) – Belgrade (Serbie)

Nikola Skočajić

Traduction : Julien Bordier

---

## Ceux qui ne dépendent pas

1. Vue de la scène culturelle de Belgrade (Serbie) la scène culturelle soi-disant *indépendante* de Zagreb (Croatie) semble être beaucoup plus développée, en particulier en ce qui concerne le théâtre. Le plus grand nombre de troupes et de festivals dédiés à la production indépendante en sont un indicateur évident. Cette année pourtant, la scène culturelle indépendante de Zagreb a obtenue 44,4 millions HRK (5,8 million d'euro), alors qu'elle en attendait 11 millions de plus (1,4 millions d'euro) – selon le budget municipal. Cette information était disponible dans la publication du document *Javne potrebe u kulturi grada Zgreba* (Besoins publics pour la culture zagréboise), qui a entraîné une série de discussions. Bien qu'il y eut quelques réactions dans la sphère culturo-artistique (la plus marquante étant celle de Selma Banich qui a adressé ses propres excréments au Département Culturel de la ville de Zagreb), c'est surtout dans la sphère politique que ce problème fut discuté. La scène culturelle de Belgrade peut presque envier cette situation, dans la mesure où sa propre insurrection ne vient pas du manque de financement de la scène indépendante, mais du manque de financement de la culture en général. Quoiqu'il en soit, les travailleurs culturels de Belgrade les plus bruyants, ou plutôt ceux qui sont les plus audibles, sont ceux qui ne pas employés de manière permanente par les institutions. Les raisons de la couverture médiatique d'un débat public concret, intitulé *A kultura ?* (Et la culture ?) – qui invitait les représentants des partis politiques à présenter leur programme pour résoudre la crise actuelle – trouvent leur origine dans un projet antérieur, intitulé *Oni žive* (They Live) par Maja Pelević et Milan Marković<sup>1</sup>, deux jeunes auteurs de théâtre, malgré tout bien reconnus par les institutions. Mis à part le fait que

Pelević et Marković aient eu l'occasion de percevoir des bourses d'auteur et de travailler pour les institutions, aucun d'entre eux ne fut jamais employé de manière permanente dans les théâtres. Il ne semble pas surprenant que les arguments employés par la scène indépendante de Zagreb et celle de Belgrade (en général) soient virtuellement et entièrement identiques. Mais doit-on prendre en considération que ces deux critiques émanent de points de vues différents et pour des revendications apparemment différentes ? Parmi les problèmes énoncés par les travailleurs culturels de Zagreb et de Belgrade, quelques éléments reviennent : 1. la dénonciation de *politiques culturelles en échec*, 2. *la partitocratie* (en Serbie) et le clientélisme (en Croatie), et par-dessus tout, l'importance particulière de la culture dans et pour la société, ce qui mène à la revendication de la reconnaissance de la culture en tant que 3. *bien public*. Les problèmes et les arguments mentionnés n'ont rien d'inédit ; ils se retrouvent posés sur toutes les scènes culturelles du monde. Mais cela doit être mis en perspective avec les positions politiques revendiquées par la scène indépendante en tant que telle.

2. En généralisant délibérément, on peut dire que toute scène culturelle indépendante souhaite assumer un rôle antagoniste vis-à-vis des institutions, des idéologies dominantes et de l'opinion publique. Personne ne questionne vraiment le fait que les artistes et les groupes venant de la scène culturelle indépendante de Croatie/Serbie se déclarent explicitement de *gauche*.
3. Le nom de la compagnie BADco. signifie *Bad Company*, mais c'est aussi un acronyme pour *Bezimeno Autorsko Društvo* (Société des Auteurs Anonymes). Elle fut fondée en 2000 à Zagreb. Aujourd'hui, BADco. est le dénominateur commun pour Pravidan Devlahović, Ivana Ivković, Ana Kreitmeyer, Tomislav Medak, Goran Sergej Pristaš, Nikolina Pristaš et Zrinka Užbinec : quatre danseurs, deux dramaturges et un philosophe. Les membres du collectif viennent évidemment d'horizons différents, et, insistent sur un travail collectif dans lequel les frontières entre leurs différents profils et vocations sont effacés – plus précisément, aucune de ces vocations ne s'impose comme dominante. En plus de l'écriture collective et politiquement affirmée, les intérêts principaux du groupe sont l'exploration et l'étude du processus de performance, plutôt que l'interprétation de sa réception ou de son produit. Ce travail sur les performances et leur déroulement est soutenu par le traitement indirect de problématiques explicitement politiques. Indirect, parce que la plupart des idées (politiques ou non) que BADco. cherche à exprimer, sont principalement représentées par la mise en performance, ce qui implique forcément des expérimentations dans l'espace de la performance, et plus encore, des expérimentations sur les corps performants. Sur la scène indépendante croate, BADco. se présente comme un des exemples les plus représentatifs du positionnement de gauche, mentionné plus haut, dans la sphère culturelle. Pour cette raison, à partir de segments de leurs deux productions, *1 siromašan i jedna 0 / 1 Poor and One 0* et *Tamno i natrag / Black and Forth*, cet article cherchera à mettre en évidence les symptômes et les contradictions caractéristiques et actuelles de la scène indépendante.

## Au nom de la culture

4. *1 siromašan i jedna 0* est une pièce de théâtre qui se lamente, presque sentimentalement, de la perte de la fascination pour le travail. Après tout, considérant la tendance de BADco. à donner la priorité au processus de production sur son produit, le choix du sujet semble logique. Le point de départ de BADco. est l'utilisation du premier film réalisé dans

l'histoire, *Sortie d'usine* par Auguste et Louis Lumière. Comme Harun Farocki le remarque dans son film de 1995, portant le même titre, l'histoire du cinéma a commencé par la sortie du lieu de travail. Se donnant la tâche de trouver de nombreux exemples de travailleurs quittant leur lieu de travail dans les films, Farocki montre que l'art et la culture ne trouvent pas nécessaire de fournir de place significative pour exposer le travail. Alors, quand BADco. montent sur scène vêtus avec ce qui ressemble à des habits de travail, il est clair que leur intention, dans leur performance en tout cas, est de rendre le travail visible et apparent. Le titre du film, projeté par répétition sur un panneau derrière les performeurs – *Sortie d'usine* – suggère ce qui serait aujourd'hui assimilé au genre documentaire. Mais pendant la performance, il sera expliqué au public que le film projeté, le premier film de l'histoire, est également le premier film mis en scène, et ce qui est encore plus important, le premier film chorégraphié. L'idée est claire : en quittant leur lieu de travail, les travailleurs de l'usine deviennent des travailleurs du film, des travailleurs de l'art, c'est-à-dire des travailleurs culturels.

- 5 5. Une des scènes met en scène les performeurs sur des chaises, les uns à côté des autres, comme s'ils étaient sur une chaîne de montage ; seule la chaîne manque. Cette scène construit une chorégraphie qui place le travailleur, la machine et le produit, ensemble dans le corps d'un performeur. Les corps humains jouent des engrenages biomécaniques, se mouvant et s'articulant, dans le processus de production. BADco. insiste sur la connexion ratée entre le produit et le producteur (le travailleur). Dans le contexte du théâtre, où une partie du travail se déroule en même que sa production, et que la consommation du produit par le public, il est possible de mettre en lumière l'interaction de ces trois éléments.
- 6 6. Cela est suivi par une sorte de reconstitution. Le film des frères Lumière est de retour sur l'écran, projeté dans son intégralité : 0,7667 minute. Bien que le film soit tourné dans un seul cadre, il devra être coupé en plusieurs séquences chorégraphiées, pour que le travail des deux réalisateurs devienne transparent. L'existence du montage et de la réalisation est rendu visible par la mise en scène chorégraphie. Celle-ci prouve que les travailleurs d'usine deviennent soudainement des travailleurs dans la culture – et qu'ils ne sont probablement pas payés. Le film est montré par extraits, chaque extrait étant précédé d'une description verbale de la chorégraphie de certains des performeurs (travailleurs) dans le film (par exemple, « Un grand homme va tout droit, il tourne soudainement à droite », « Deux femmes se tiennent par la main, une regarde vers le bas », etc.). Puis, les performeurs sur scène – les travailleurs de la culture qui eux sont payés – vont jouer la chorégraphie comme elle est décrite, en même temps que le film. BADco. joue littéralement son interprétation du film, dans lequel la compagnie voit la présence de la chorégraphie. En verbalisant la chorégraphie avant de la jouer, BADco. rend son travail visible. Il est impossible de penser que les gestes ne soient pas identiques aux gestes des travailleurs dans le film. En même temps, ils offrent leur analyse du matériel (le processus, le travail réalisé avant la performance) et la performance elle-même. Il est impossible de voir dans leurs actions sur scène, autre chose que la position des travailleurs.
- 7 7. Cette performance souligne le corps. Elle est également consciente de la substantialité des corps qui en font partie – les corps des travailleurs de la culture. Ce qui manque est assez révélateur. Bien que la question de *l'esprit* soit typique dans le contexte culturel, cette performance n'inclue pas l'élément spirituel dans son produit. Les travailleurs ne sont pas ceux qui exécutent uniquement le travail, les travailleurs sont aussi ceux qui ont

quitté leur lieu de travail (et ne sont pas venus au théâtre). À une époque où il n'y a plus aucun intérêt pour le travailleur après qu'il a quitté son lieu de travail (et il faut mentionner que dans la Yougoslavie cette attention était quelque peu présente) cette performance traite le spirituel comme quelque chose d'annexe – ou comme BADco. le définirait, comme une sorte de sur-articulation. Cela est louable mais soulève aussi une question.

- 8 8. Qu'arrive-t-il aux travailleurs culturels lorsqu'ils quittent leur lieu de travail ?
- 9 9. La question est donc : les travailleurs culturels sont-ils encore des travailleurs quand la sphère explicitement politique émerge de la sphère culturelle, quand bien même celle-ci serait-elle politisée ? Penchons-nous sur la critique élaborée par la scène indépendante de Zagreb à l'occasion de la baisse des budgets leur étant accordés. Ses représentants, réunis dans la fédération *Operacija grad* (Opération ville), où l'on trouve notamment Sabina Sabolović, Mario Kovač, Ivana Hanček, Zvonimir Dobrović, Goran Sergej Pristaš (cofondateur et membre actif de BADco.) et Miljenka Buljević (président de la fédération), insistent sur certains points. Leurs critiques furent présentées dans un article du journal croate *Vijesnik*<sup>2</sup>. La première chose sur laquelle la fédération attirait l'attention était que la ville « abîme des projets et des organisations qui pratiquent de manière professionnelle l'art et la culture contemporains (...) alors qu'elle encourage dans le même temps la fête foraine »<sup>3</sup>. Elle dénonçait donc une *politique culturelle inadéquate*, ou comme le dit Goran Sergej Pristaš de manière poétique, « les dynamiques d'intérêt de la ville. »<sup>4</sup> Les représentants de la fédération établissent alors une distinction naturelle entre l'art et la culture contemporains et la fête foraine, présupposant l'importance du premier sur la seconde, dans le contexte culturel. Il faudrait plutôt dire qu'ils basent leur argumentation sur leur propre supériorité culturelle. Ce faisant, ils endossent le rôle de ceux et qui savent ce qui est de la culture et ce qui n'en est pas. De la même manière, leur autorité est assez puissante pour qu'il leur suffise de dire que quelque chose est une *fête foraine* pour le qualifier d'obscène, sans plus d'explication.
- 10 10. La fraction serbe d'*Anonymous*, dans ses actions récentes, a piraté les sites internet des maisons de production de musique *Grand Production* et *City Records*. Celles-ci produisent en masse du turbo-folk et de la musique pop, c'est-à-dire qu'elles produisent ce que les membres de la scène indépendante qualifieraient sans détour de fête foraine. Dans leur déclaration publique, *Anonymous* commençaient par condamner la censure d'internet et des médias, et tout de suite après, pour justifier leur action, ils proclamaient essayer de ramener la culture en Serbie<sup>5</sup>. En censurant des contenus, qu'ils considèrent comme étant des politiques culturelles en échec, *Anonymous* – tout comme la scène indépendante (croate mais aussi serbe, comme nous le verrons) – prétendent éclairer les masses non-éduquées et endossent la rhétorique du proverbe *ne leur donnez pas ce qu'ils veulent, donnez leur ce dont ils ont besoin*. Le philosophe serbe Darko Drašković oppose à cette action la question « qui es-tu pour me dire ce qui est de la culture et ce qui n'en est pas ? »<sup>6</sup> Drašković déclare que cette action présume que la culture existe en tant qu'opposition binaire à la non-culture. Comme s'il n'était pas suffisant de dire que personne ne peut être considéré comme le propriétaire de la culture, parce que cela voudrait dire que la culture existe comme une catégorie inatteignable mais fixe. Drašković n'est satisfait que quand il reconnaît que la différence entre quelque chose de culturel et de non-culturel est problématique. Adopter la dichotomie culture/non-culture, montre clairement que cette distinction n'est faite que dans le domaine de l'esprit, dans le royaume spirituel. C'est

pourquoi, il est possible d'adopter la critique de la pensée de Nietzsche, c'est-à-dire une critique de l'esprit.

- 11 11. Nietzsche considérait que l'esprit en soi ne signifie rien. Pour comprendre l'essence de l'esprit, pensait-il, nous devons considérer quelle est la vraie intention de l'esprit – pour ceux qui s'y réfèrent c'est-à-dire pour les spécialistes et les dépositaires de l'esprit. Ceux qui font appel à l'esprit, selon Nietzsche, opèrent une opération double : 1. Ils tentent de s'imposer comme des dominants, parce que ne serait-ce pas logique que les cultivés, les plus éduqués et les plus intelligents, dirigent ceux qui sont non-cultivés, non-éduqués et stupides ? 2. Ils tentent de masquer leur volonté de domination derrière de valeurs ostensibles et transcendantes (la pensée, l'esprit, la culture, l'éducation, l'intelligence, etc.) – ce qui signifie, selon eux, que ce n'est pas eux qui dirigent mais ces valeurs transcendantes elles-mêmes (et comme par hasard, ils sont précisément les spécialistes et les dépositaires de ces valeurs).
- 12 12. Il est évident pour quelles raisons la critique de Nietzsche peut s'adresser aux représentants de la scène indépendante croate. Non seulement parce qu'ils considèrent leur position comme celle des maîtres de la culture, c'est-à-dire des spécialistes d'une politique culturelle authentique et correcte, mais aussi parce qu'en raison du manque d'arguments, leur autorité est simplement basée sur leur intelligence et leur professionnalisme – ces valeurs transcendantes que personne ne devrait remettre en question. Au nom de la culture.
- 13 13. En ce qui concerne la scène culturelle serbe, les premières coupes budgétaires radicales eurent lieu en 2009, mettant un terme à de nombreux projets. 2012 est la troisième année consécutive dans laquelle le budget de la culture en Serbie décline. La situation des travailleurs culturels de Serbie n'est pas moins problématique que celle des travailleurs culturels en Croatie. C'est grâce à Maja Pelević et Milan Marković, déjà mentionnés plus haut, que la situation de crise de la culture serbe a trouvé un retentissement médiatique. En février 2012, Pelević et Marković ont adhéré à plusieurs partis politiques d'importance. Aux différents partis politiques, ils se sont présentés avec un texte revisité de technocrate et chef de la propagande nazie Joseph Goebbels, qu'ils renommèrent de *Savoir et propagande* en *Idée, stratégie, mouvement*. Comme Pelević et Marković l'ont fait remarquer, le texte fut bien reçu par chacun des partis. Il fut même publié sur le site Internet du Liberalna Demokratska Partija (LDP – Parti Libéral Démocrate). Dans la plupart des partis, ils devinrent membres de la commission culturelle, ils furent même employés par certains. Leur expérience et leurs conversations avec leurs collègues de partis ont été rassemblés et mis en scène dans une pièce de théâtre intitulée *Oni žive* (*They Live*, une référence évidente au film de John Carpenter). Cette pièce a été lue par ces deux auteurs au centre de la jeunesse de Belgrade. Dans le texte revisité de Goebbels lui-même il n'y a aucune référence directe au nazisme, ainsi le fait d'afficher le texte est purement symbolique. Cela évoque l'accrochage de l'affiche de Richard Klein, *Dritten reich*, pour la célébration du *Štafeta mladosti* (Relais de la jeunesse) de 1987 par le groupe d'artistes *Novi kolektivizam* de Ljubljana, Slovénie. Bien que les médias firent échos au sensationnalisme recherché de la pièce (« les partis politiques soutiennent un texte issu du nazisme ! »), il semble que la scène culturelle serbe fut surtout choquée par le fait que personne n'eut reconnu le texte de Goebbels.
- 14 14. Le 13 avril 2012, le débat *A kultura ?*, mentionné plus haut, eut lieu. À cette occasion, « les représentants des partis politiques ont présentés des programmes pour la culture relativement identiques. Les politiciens provoquèrent des réactions fortes dans

l'auditoire, qui était principalement constitué par des artistes et des travailleurs de la culture de la scène indépendante. (...) Les présentations des représentants des partis politiques furent interrompues par de nombreux commentaires, et il leur fut également adressé des questions de culture générale pour que les artistes et travailleurs de la culture puissent déterminer leur niveau de compétence à ce sujet. »<sup>7</sup>

- 15 15. Les représentants politiques ne réussirent pas à passer ce test. Ils furent incapables de citer les titres de performances de Marina Abramović et d'au moins trois romans d'Elfriede Jelinek (sic). La scène culturelle serbe s'est alors ralliée à ses collègues de Croatie, souhaitant être représentée politiquement par des experts, ou au moins par des personnes éduquées autant qu'elle-même. La critique de fond adressée par Maja Pelević et Milan Marković, est précisément une critique adressée depuis une position technocratique.
- 16 16. N'est-il pas évident de percevoir dans ces revendications une rhétorique digne de Josef Goebbels ?
- 17 17. Paradoxalement, la critique de la particratie était alors mise en avant par les principaux partis politiques eux-mêmes. *L'expertise avant la politique* était le slogan du parti G17+, qui préconisait des réformes néolibérales en Serbie et une politique d'emprunts au Fonds Monétaire International. Ainsi, la particratie est un obstacle pour le règne des experts et des savants. La scène indépendante croate fit remarquer à de nombreuses reprises que l'adjoint au maire de Zagreb pour l'éducation, la culture et les sports, avait travaillé dans un théâtre de la ville, *Komedija*, qui obtenait des fonds de manière disproportionnée. C'était probablement le cas. Cependant, malgré l'antagonisme recherché avec les institutions, personne au sein de la scène indépendante n'a tenté de problématiser les structures de la gouvernance. Les problèmes définis par la scène indépendante ne s'intéressent tout simplement pas à ces structures. Pour eux, le seul problème douloureux est d'être dirigé sur la base de l'adhésion à un parti politique, plutôt que sur celle de la supériorité culturelle. Cette attitude essentiellement technocratique, percevant l'incompétence comme la source de la crise ou de ses effets, s'assimile à l'attitude de tous les partis auxquels ils cherchent à s'opposer. Considérant la mise en place d'experts économiques non-élus au poste de Premier Ministre en Italie (Mario Monti) et en Grèce (Lucas Papademos), suivant le diktat de l'Union Européenne, les protestations des travailleurs culturels locaux ne font que reproduire les idéologies dominantes (dans un contexte local et global).
- 18 18. Dans ce scénario, l'envie d'abolir la domination suggère la mise en place d'une autre domination. Tout comme les *Anonymous* serbes trahissent leur volonté d'être anonymes en reproduisant une idéologie directement dirigée contre à peu près le même pourcentage de gens qu'ils prétendent représenter (« we are the 99% »), les travailleurs culturels de Serbie et de Croatie trahissent leur position affichée de travailleurs de la culture. Il est possible qu'en lisant cela ils se sentent menacés de manière existentielle et se retrouvent dans le même panier que ces travailleurs qui, après avoir quitté leur lieu de travail, ne sont pas allés au théâtre. Ils se retrouvent avec ceux qui ne savent pas qui est Elfriede Jelinek et ne sont pas spécialement intéressés par les activités des scènes culturelles indépendantes. Il est probable qu'apparaisse une disproportion entre les salaires distribués dans les sphères culturelles et non-culturelles. Dans tous les cas, dans la sphère politique, les travailleurs culturels ne fondent pas leurs revendications sur une idée de l'égalité. La question potentiellement existentielle, qui pourrait soulever les besoins des corps des travailleurs culturels, est remplacée par la démonstration de leur

supériorité intellectuelle et culturelle. Elle est remplacée sur la base de problématiques liées à l'esprit : ce ne sont pas ces travailleurs qui sont menacés, mais la culture elle-même. Ainsi, la critique qu'ils produisent ne concerne que les obstacles à la pleine réalisation du système déjà existant. Il est révélateur que Marković et Pelević insistent sur le fait qu'ils agissent politiquement à partir d'un point de vue idéologique nouveau, ce qui signifierait qu'ils ne sont attachés qu'à la culture, c'est-à-dire à l'idéologie de la culture. Evidemment, ils reconnaissent que la culture est ce qu'ils ont en commun, mais en négociant les politiques culturelles ils ne perçoivent pas l'idéologie de la Culture elle-même. Celle que partagent la scène culturelle indépendante de Zagreb, la scène culturelle de Belgrade, tout comme le théâtre *Komedija*.

- 19 19. Pour résumer. Bien que flirter avec l'activisme de gauche soit tout à fait désirable pour la scène indépendante, et bien que la critique du capitalisme et du néolibéralisme soient généralement des messages auxquels la scène indépendante s'identifie (ce qui est d'ailleurs attendue d'elle), dans la sphère politique institutionnelle, la scène indépendante persiste à reproduire de faux antagonismes. Cette protestation ne conteste finalement pas leur position de classe et la paupérisation généralisée des travailleurs culturels. Elle conteste plutôt le déclin de la culture, c'est-à-dire des institutions culturelles, leurs pratiques, leurs régimes de travail et leurs relations hiérarchiques (ainsi que les importantes rétributions qui leur sont attachées). Au lieu de contester les relations de classe qu'elle met en jeu, l'autorité capitaliste est critiquée pour ne pas mettre œuvre d'expertise (critique de la participatie et du clientélisme) et pour se plier au goût de ceux considérés comme culturellement inférieurs (politiques culturelles en échec). La scène indépendante tente de résoudre des problèmes qui, s'ils étaient résolus, ne feraient que renforcer la domination déjà existante.

## La notion de bien public

- 20 20. *Tamno i natrag / Black and Forth* est la dernière performance de BADco., créée au pavillon croate à la 54e Biennale de Venise. Le pavillon lui-même avait été aménagé par la compagnie et portait le nom *One Needs to Live Self-Confidently... Watching*, organisé par WHW (*What, Who and for Whom*) Ils y mettaient leur travail en perspective avec celui de Tomislav Gotovac. *Tamno i natrag* est une pièce qui pose la question de la réception, c'est-à-dire de la relation entre ce qui est produit sur scène et ce qui est vu, la discontinuité entre ces deux activités. Dans différentes parties de la performance, la position du spectateur est revisitée en questionnant la validité de son action de réception. Tout comme dans *1 siromašan i jedna 0*, un film est intégré à la performance. Si dans la première le film était projeté pour son propos idéologique ou de classe, dans la seconde c'est pour son intérêt formel. Cette fois ci, le film n'est pas un repère auquel répondraient les performeurs. Les acteurs présents sur scène, le sont également dans le film, qui fait partie intégrante de la performance et en occupe tout un segment. Quand il est projeté, il n'est pas interrompu et les acteurs ne sont pas sur scène et n'interviennent pas. Mais ce film qui arrête la performance théâtrale est une sorte de fenêtre, une vue sur l'extérieure. Il renvoie à l'extérieur de la salle de représentation. Ainsi, la dialectique est dans cet enchaînement : le film fait partie intégrante de l'espace de performance, tout en étant un élément étranger, un autre. La question se pose alors : est-il suffisant de mettre un élément étranger dans le contexte du théâtre pour en faire élément théâtral ?



- 21 21. Prenons un exemple dans un autre contexte. Ces dernières années, il y a une polémique à propos de la construction d'un terrain de golf sur la colline de Srđ près de Dubrovnik en Croatie. Bien-sûr, le terrain serait détenu par un investisseur étranger. À en croire le site Internet du projet, l'affaire est déjà conclue<sup>8</sup>. Ceux qui trouvent un intérêt à la construction de ce terrain de golf basent avant tout leur argumentation sur la notion de *bien public* (tourisme, de nombreux emplois créés, etc.).
- 22 22. Suffit-il de placer quelque chose dans l'espace public pour pouvoir le considérer comme un bien public ?
- 23 23. Evidemment, les balles de golf jetées sur la scène au début de la pièce peuvent être une référence à Srđ, et il semble que la relation entre les choses jouées et les choses vues (mentionnée plus haut) est sûrement un substitut formel de la dichotomie public/privé, qui deviendra par la suite le sujet principal des thématiques politiques dans *Tamno i natrag*. Ce que BADco. trouve à discuter de nombreuses manières. Dans une partie de la pièce, tout comme s'il était une caméra, un faisceau de lumière fait des mouvements verticaux circulaires, avec lesquels il éclaire une partie de la scène. À la fin du mouvement, il s'arrête un peu plus d'une seconde, il peut ainsi *enregistrer une image*. Bien que les performeurs soient toujours dans la position d'une image fixe à la fin de ce mouvement – quand l'image est enregistrée – ils sont également en mouvement pendant le mouvement du projecteur, mais sans suivre sa trajectoire. Si le projecteur était vraiment une caméra et que le matériel filmé était visionné sur un écran (plutôt que sur une scène faiblement éclairée), le public ne verrait les performeurs que dans l'image fixe, tandis que leurs mouvements antérieurs ne seraient pas enregistrés et donc indisponibles. BADco. insiste sur la possibilité du spectateur de voir ce qui serait, en d'autres circonstances, invisible. Dans une autre partie, c'est l'effet opposé qui est mis en scène. Une véritable caméra infra-rouge arrive sur scène, tandis que cette dernière est plongée dans l'obscurité. La chorégraphie des danseurs n'est alors visible que sur l'écran, et on ne la voit qu'en fonction de la place du danseur qui porte la caméra. On peut même douter que ce que l'on voit sur l'écran soit une véritable retransmission directe. Et ce que l'on y aperçoit n'est qu'approximatif. Les membres des danseurs se pressent aux têtes et aux corps de leurs collègues, tandis que la caméra passe de main en main. Les références à *Obiteljski film* (Film de famille) de Tomislav Gotovac sont évidentes. Et bien que ce film relève de la pornographie, la relation qu'il dévoile entre les deux amants y est extrêmement intime. Mais dans le cas de la performance de BADco., à partir de ce qui est montré (*vu*), le public ne peut pas réellement cerner les relations entre les danseurs. Ce qui se passe devant le public est en direct et public, mais à travers la mise en cadre, cela ne devient qu'une image pornographique. Une image qui ne fournit pas assez d'élément sur ce qui est en train de se passer, c'est-à-dire que *ce qui semble être public, ne l'est pas assez*. On pourrait même oser dire que cela fournit une contre-information, c'est-à-dire que *ce qui semble être public est en fait privé*.
- 24 24. Pour Jacques Rancière, la domination (le pouvoir, l'autorité, le contrôle) s'exerce ainsi : d'abord par la division entre l'espace public, qui appartient à tout le monde, et l'espace privé, réservé aux libertés individuelles et aux intérêts privés. Mais ce soi-disant espace public prétendument purifié de tout intérêt privé, est lui-même un espace privatisé, un espace public contraint, limité au jeu des institutions, et un monopole pour ceux qui gouvernent ces institutions pour leur propre intérêt. Ou, comme le narrateur de *Tamno i natrag* le définit explicitement :
- 25 25. « L'architecture est privée, l'image est publique. »

- 26 26. Par conséquent, *l'architecture* représenterait les choses réalisées (privé) – tandis que dans le domaine du montré/vu, seule *l'image* est disponible et visible (public). Dans le processus de séparation des espaces publics et privés, la domination a un alibi pour la privatisation absolue (et même là où le peuple est apparemment souverain, il ne l'est qu'à travers l'action de ses représentants). Il semble qu'il existe une certaine suspicion et méfiance à l'égard de l'espace public, et envers ce qui est considéré comme bien public. Dans l'élaboration artistique de *Tamno i natrag*, BADco. aussi, de manière presque littérale, établie cette distinction – mais seulement pour le bien de sa divulgation.
- 27 27. En temps de crise, la culture, en tant que composante de l'espace public, tente également d'établir cette distinction. Et il est incontestable qu'elle fait bien partie de l'espace public. Cependant, comme cela a été soulevé plus haut, faire partie de l'espace public ne signifie pas être un bien public. Tout comme la culture affirme sa propre supériorité sur la non-culture, elle insiste constamment à être reconnue comme un *bien public*. Ces revendications émanent de la même auto-proclamation. Être un bien public est fort de sens. Cela signifie d'abord avoir une importance générale et en tant que tel être disponible et accessible. Montrer comment la culture se donne à elle-même une importance générale reviendrait à répéter ce qui a déjà été dit à propos de la supériorité culturelle/éducative. On ne peut dire que le but des travailleurs culturels est que leur art soit libre (au sens de gratuit), ce qui serait, on peut le supposer, l'expression ultime de l'accessibilité et de la disponibilité. Il est par exemple difficile d'imaginer des théâtres essentiellement gratuits. Et d'autre part, les équipements culturels effectivement gratuits (il y en a) ne sont nulle part utilisés à la mesure de leur importance. Pour justifier le fait que d'importants équipements culturels ne soient pas utilisés, les travailleurs culturels commenteraient à nouveau la *détérioration spirituelle*. Alors, que signifie la revendication de la culture à être considérée comme un bien public – et comment cela coïnciderait avec la définition d'un bien public ?
- 28 28. Dans une déclaration au journal croate *Vjesnik*, Goran Sergej Pristaš, co-metteur en scène de *1 siromašan i jedna 0* et metteur en scène de *Tamno i natrag* a donné un appui direct au chantage politique exercé par l'Union Européenne, qui propose des dons aux pays candidats en échange de changements dans les législatures et les politiques budgétaires. Pristaš y rappelait que « la Croatie adhèrera à l'Union Européenne l'année prochaine, et il semble que seule Zagreb ne le comprenne pas. »<sup>9</sup> L'article d'où est tirée cette citation est intitulé « Pourquoi la culture de Zagreb dénonce les fonds européens ? », alors que Pristaš y explique lui-même que la condition fixée par l'UE pour obtenir un financement additionnel est que la ville investisse d'abord 100000 euro (elle n'en a investi que 16000). Pristaš en conclut que, au regard de son attitude envers la culture, Zagreb n'est pas prête pour l'Union Européenne. Après avoir commenté la politique culturelle de la ville, il se plaignait que les « investissements dans la culture viennent de locations de stands, c'est-à-dire des activités commerciales dans un contexte amateur. »<sup>10</sup> Une fois de plus, c'est le mépris à l'égard de la fête foraine qui s'exprime. Outre le fait que Pristaš reconnaît la vitalité de la culture dans les calculs de préparation de Zagreb à l'adhésion à l'UE, il construit également – même pour un travailleur culturel invétéré – un dégoût surprenant envers l'argent gagné avec *la location de stands – des activités commerciales – le contexte amateur*.
- 29 29. Bien que l'on puisse penser que le terme de bien public est utilisé arbitrairement par les travailleurs culturels, ce n'est pas le cas. Les 16000 euro qui furent gagnés par des activités commerciales n'étaient évidemment pas suffisants pour la culture. Cette fois la

complainte de Pristaš n'est pas nourrie que par son élitisme – mais par le fait qu'être un bien public signifie être financé par l'Etat et les contribuables. Réutilisant le proverbe de BADco. sur l'image et l'architecture cité plus haut, on pourrait dire que sur le plan de l'architecture, la culture parle à elle-même et aux autorités qui fonctionnent avec l'argent des contribuables. Alors que sur le plan l'image, la culture est politisée (notamment dans la scène indépendante) tout en se positionnant comme un bien public – avec l'intention de se donner une légitimité. En déclarant être un bien public, la culture ne s'oriente pas dans une voie égalitaire et de démocratisation (et encore pour une voie d'égalité et de démocratisation dans l'ensemble des relations sociales), mais elle revendique un statu-quo, celui de la position privilégiée de la sphère culturelle et de ses carrières dans la société néolibérale.

## Appropriation de la politique

- 30 30. Autant la culture gagne de la force et de la légitimité en tendant vers la politique – autant la politique est culturisée et ne devient rien d'autre qu'un alibi. Il est plus exact de dire que la culture exécute une cooptation des idées politiques radicales que de dire que les politiques sabotent la culture radicale. La mission de cette nouvelle sorte de prolétariat exploité est réduite à la mission d'offrir des salaires plus élevés et de civiliser les relations de travail, et met de côté la problématisation de la relation entre le travail et le capital.
- 31 31. La théorie de la soi-disant production immatérielle développée par Michael Hardt et Antonio Negri remplace un prolétariat révolutionnaire par un cognitariat – composé principalement par les membres des classes supérieures, représenté de façon métonymique par le syntagme des cols blancs. Avec le travail immatériel, Hardt et Negri sont concentrés sur la question des prédispositions positives émancipatrices qu'ils voient dans la forme de coopération communicative du processus de travail (ce qui est atypique dans le modèle fordiste). Ces nouveaux cols blancs informatisés représentent, selon eux, le potentiel d'un communisme élémentaire. Ces théoriciens nous auraient presque persuadés que la société se développe effectivement selon les principes du communisme. Ce qu'ils ne prennent pas en considération, ou ce qu'ils refusent de comprendre, est que la production capitaliste montre le progrès du processus de travail comme une de ses fins, tandis qu'une autre est la régression du processus de production, tout comme l'exploitation cruelle des travailleurs physiques (qui travaillent de leurs propres mains, sans outil ou équipement additionnel). Par conséquent, le progrès technique du travail dans les pays occidentaux développés a son pendant dans l'expropriation des ressources et la paupérisation de la partie de la population congolaise, qui a survécu aux cycles des ajustements structurels, et se retrouve à l'autre bout des processus capitalistes, à effectuer les tâches rétrogrades d'extraction de coltan (minerai à partir duquel on extrait le tantalite, sans lequel le monde informatique n'existerait pas). En d'autres mots, le nouveau sujet révolutionnaire suggéré par Hardt et Negri conditionne son existence sur la prolétarianisation d'une partie de la société, à l'autre extrémité du processus de production. Les architectoniques géopolitiques se forment bien selon les lois de la production capitaliste. Si l'on considère le travail culturel (avec celui effectués par la plupart des organisations non gouvernementales et assimilées) comme une forme de travail immatériel, nous devrions également prendre en compte une forme de fétichisme des biens immatériels. Contre l'optimisme de Negri et Hardt qui voient dans le travail

immatériel un potentiel émancipateur, la production et le financement de la culture politiquement engagée (ainsi que l'activisme des ONG) sont d'autres instruments du capital, avec lesquels il peut donner l'illusion d'agir pour des intérêts sociaux, alors qu'ils facilitent la circulation et l'accumulation du capital.

- 32 32. La scène culturelle/artistique indépendante de gauche affirme régulièrement qu'elle est utile à la société telle qu'elle est – et que ses activités ne causeront pas de tort aux intérêts capitalistes. Elle veut défendre le bien public, mais elle exclue le combat pour l'abolition de la propriété privée. Ces activistes essaient quasiment de convaincre les autorités que leur combat va dans leur sens. Ainsi, bien souvent, en Croatie et Serbie on peut entendre que leur travail va dans le sens *du développement de la société, de l'accélération à l'intégration européenne, de la préservation d'un héritage historique, des tendances mondiales* – de manière générale, ils vont dans le sens de ce qui constitue *les bases de la société moderne*. En ce sens, leurs demandes et arguments sont articulés de la même manière que les programmes des institutions qui dirigent les réformes sociales dans l'intérêt du capital. On ne peut éviter l'impression que ces activistes, avec l'innocuité de leurs apparences, dépolitisent leur position avec une certaine modestie. Il semble bien que ce groupe de gens, avec les organisations non gouvernementales privées, continue à développer leurs intérêts privés, loin des formes de luttes qui apparaissent aux quatre coins du globe et qui s'éloignent, elles, des présuppositions fanatiques ou utopistes. Il se pourrait qu'après certains avantages tirés et concessions faites aux autorités, que ce groupe s'intègre dans une synergie réformatrice à la classe dirigeante. Cette gauche auto-proclamée aime à afficher des membres aux points de vues et postures colorés dans ses rangs. Mais en prétextant des collaborations tactiques, cette gauche plie à en devenir méconnaissable, et avec le temps, elle efface la ligne de démarcation entre la gauche et les modes de la représentation, de l'interprétation et de l'approche libérales des processus sociaux. Acceptant les conditions de l'obsolescence, du dogmatisme et de l'extrémisme du marxisme classique dans ses points de vue, cette gauche fait des concessions à l'idéologie libérale. Et elle pense que le camouflage de leurs véritables points de vue amènera une radicalisation de la citoyenneté libérale, alors même que cela produit exactement le contraire. Même quand les points de vue anticapitalistes sont explicites, ils ne mènent pas à des actions et des analyses publiques, mais à un ajout de rouge, bénin et culturisé, qui n'empêche pas les alliances avec les anti-communistes d'hier et les libéraux d'aujourd'hui.
- 33 33. À travers les différents exemples mentionnés, on voit qu'une forme de morale petite bourgeoise émerge quant aux conditions de travail dans les milieux de l'art et de la culture. En ces temps de crise et de pression économique intense, cette morale ne semble que rechercher à protéger un appareil apte à fournir des positions confortables. Elle ne vise pas à changer les modes de production, mais ne peut non plus se les approprier. Elle ne fait qu'aménager sa propre position. Si cela portait l'intention d'une révolte, il ne devrait y avoir aucune anticipation de concessions extérieures ou de changements partiels dans les conditions de travail. Ces conditions devraient être entièrement changées.
- 34 34. Face à ces problèmes, voilà ce qui s'impose dans le contexte culturel. Si ces travailleurs tout à fait culturels veulent simplement devenir des travailleurs (de la culture), c'est-à-dire s'ils veulent baser leur argumentation sur une base plus égalitaire, la première chose qu'ils devraient faire est de déculturaliser la culture elle-même. Ils mettraient alors de côté leurs proclamations de supériorité culturelle au profit d'une

analyse des relations de classe. Dans la société capitaliste, la culture n'étant pas l'unique bien public dévasté, les alliances s'imposeraient alors d'elles-mêmes et par elles-mêmes.

- 35 Jacques Lacan décrivait la posture de base d'un hystérique avec la phrase « c'est pas ça ! » Quoique dise le maître à l'hystérique, ce dernier répondra toujours « c'est pas ça ! » L'hystérique qui se plaint de son maître n'est pas révolutionnaire – il ne fait que désapprouver. En faisant cela, il n'y a aucune volonté de renverser le maître. Il ne fait que l'embêter, parce qu'il ne se fait pas encore assez maîtriser.

## NOTES

1. En serbe, le site Internet du projet : <https://onizive.wordpress.com>
2. Citations extraites de l'article, en Croate, « Pourquoi la culture de Zagreb dénonce les fonds européens ? », <http://www.min-kulture.hr/userdocsimages/KKC/2012.%20godina/ccp%20vjesnik15.03.2012..pdf>
3. Ibid.
4. Ibid.
5. Déclaration en serbe : <http://pastebin.com/nmdzKDwd>
6. Darko Drašković, « La trahison des anonymes dans une action de décontamination culturelle. », en serbe : <http://darkodraskovic.wordpress.com/2012/02/27/izneverena-anonimnost-anonimni-u-akciji-kulturne-dekontaminacije>
7. Extraits de l'article, « Ils n'ont pas honte », en serbe : <http://www.seecult.org/vest/nije-ih-sramota>
8. Site officiel du projet, en anglais : <http://www.golfparkdubrovnik.hr/en>
9. Citation extraite de l'article « Zašto se zagrebačka kultura odriče sredstava iz europskih fondova ? », en croate : <http://www.min-kulture.hr/userdocsimages/KKC/2012.%20godina/ccp%20vjesnik15.03.2012..pdf>
10. Ibid.

## INDEX

**Mots-clés** : critique du travail, correspondance, artistes, socialisme vert, travailleurs culturels, Wertkritik, Gorz André, dialogue, Vincent Jean-Marie, écologie, modèles alternatifs, Marx Karl, penser le Capital, ethos du travail, Eglise Orthodoxe, salariat, domination

## AUTEURS

**NIKOLA SKOČAJIĆ**

Scénariste et critique d'art, Belgrade.