

Clair Fontaine

N

ous pourrions commencer par évoquer les pièces que vous allez montrer dans l'exposition, puis ensuite parler de la résidence à Mexico. Qu'avez-vous pu réaliser ici que vous n'auriez pas fait ailleurs ?

Interview
par

Catherine Chevalier.

Je crois que cette résidence-là n'avait pas pour but de produire des travaux « site specific » ni de montrer vraiment des nouvelles pièces.

Nous avons fait le choix de travailler sur place et à partir du contexte d'ici de façon totalement libre. Pourtant quelque part nous avons aussi inclus dans l'exposition deux anciennes pièces qui ont été adaptées au contexte local. L'une d'entre elles avait été montrée en 2005 à Graz, *Naked Life*. C'est une référence à Hanna Arendt, mais c'est aussi un concept de la boîte à outil de Foucault, la vie nue est ce qui reste lorsque le pouvoir s'applique sur les corps de manière brutale, jusqu'à en effacer la singularité et l'humanité. C'était présenté comme une peinture murale noire sur fond blanc qui faisait partie de l'exposition *Requiem pour Jean-Charles de Menézes* (le garçon d'origine brésilienne tué en 2005 par Scotland Yard dans le métro à Londres). Ici, on s'est dit que cette pièce aurait bien fonctionné d'une part parce qu'il y a beaucoup de peintures murales dans le paysage urbain, c'est une technique publicitaire très répandue, elle va des campagnes électorales aux enseignes des magasins. D'autre part parce qu'on est tombé amoureux d'un atelier devant lequel on passait tous les jours et on a construit une relation avec le peintre, qui est un peintre muraliste. C'est ainsi qu'on a décidé de lui demander de réaliser *Naked Life* ici, parce que, par de-là l'aspect formel du travail, on pensait que cela disait beaucoup de choses de la condition des prolétaires au Mexique. Les prolétaires d'ici ont vraiment des vies complètement

dépourvues de forme, absolument écrasées par le pouvoir et on le voit partout, dans les villes comme dans les campagnes. Ce ne sont pas seulement les zapatistes qui sont sensibilisés aux injustices sociales et sont en armes, les contradictions sont criantes, elles sont incontournables, en fait, c'est très difficile de les supporter même lorsqu'on le regarde de l'extérieur. On voit partout des enfants qui dorment à même le sol, qui ne vont pas à l'école, des gens qui ne savent pas lire ni écrire, qui traînent comme ça, exposés aux intempéries et aux changements de gouvernement. Les faits de Oaxaca sont un exemple récent et extrême de ce désastre, qu'on avait à l'esprit tout le temps.

Et puis, il y a un autre travail, qui fait partie d'une série de néons déjà commencée, qui disent « étrangers partout » en plusieurs langues. On en avait une version italienne et une version arabe et on avait décidé d'en réaliser une version dans des langues de natifs amérindiens. Suite à des recherches faites avec l'aide d'étudiants en archéologie et en langues nous avons isolé deux traductions sur plusieurs. Ce qui nous intéressait, bien entendu, dans les mots « étrangers partout » c'est leur ambiguïté. C'est qu'on puisse l'interpréter sur la base de l'idée qu'on se sente étrangers partout et qu'il y ait des étrangers partout. Une version donc est en langue nauhatl et l'autre est en zapothèque. La version nauhatl est très longue parce que les mot « étrangers » et le mot « partout » n'y existent pas à ce degré concentré d'abstraction. Ces deux néons fonctionnent un peu comme deux messages dans la bouteille pour ceux qui pourraient comprendre les restes de la colonisation ancienne ainsi que ses nouvelles formes.

— Pourquoi avoir choisi précisément ces deux langues ?

Parce qu'elles sont encore beaucoup parlées. Enfin, au fond une importante partie de la population ici ne parle pas espagnol ou parle aussi espagnol, mais parle d'abord d'autres langues au

départ, des langues qui étaient parlées avant la colonisation. Ce sont quelque part des fossiles linguistiques, mais aussi des mots en usage, surtout à l'oral d'ailleurs. On a choisi ces deux parce qu'elles semblaient les plus fidèles au sens de la phrase originaire. Mais on a aussi deux autres travaux, l'un c'est un texte qui a pour titre *Nous sommes tous des singularités quelconque* et qui parle de l'amour pour le communisme.

L'autre, c'est une pile de sérigraphies. Ce dernier est un travail beaucoup plus universel, quelque part, parce qu'il reproduit ce qu'on voit sur l'écran quand on reçoit un email qui est un spam. Donc c'est une réélaboration de quelque chose qui est une espèce de détrituel virtuel, disons, de déchet qui nous envahit par le biais informatique. Parce que ces spams sont toujours des messages qui nous arrivent d'abord avec un titre très étrange, qui est du genre... au départ on trouvait beaucoup de « I love you » ou de « on s'est déjà vu quelque part », ou des choses de ce type, maintenant, ils ont un peu changé de stratégie. Leurs titres à présent pourraient être des sujets de mails envoyés par des amis. Le nôtre s'appelle *Yah kool! Let's Go* mais il y en a d'autres qui sont aussi bien, par exemple *I forgot, Hey, Are you happy?* Ces titres sont quelque part intéressants, et ils le sont parce que après, lorsqu'on ouvre cet objet qui ressemble en tout à un message de jeunes gens à jeunes gens, d'ami à ami, on voit en fait cette espèce d'abîme de tristesse : ce qu'on essaie de vous vendre, ce sont des médicaments, des psychotropes, qui nécessitent normalement une ordonnance, donc c'est du xanax, des calmants, des somnifères ou du Viagra. Cela suggère un état de misère relationnelle très fort, mais personne n'y pense jamais, parce que ces trucs finalement on est habitué à les voir, les recevoir c'est devenu quelque chose de très anodin, et pour nous, à un moment donné sans une raison précise, ça a commencé à être très pénible de voir ces messages dans notre boîte mail. Cela nous faisait mal, et ça nous rappelait sans cesse combien les gens souffrent. Ces dessins de pillules étaient des icônes des manques et des frustrations, déguisés en messages amicaux. On avait pensé d'en faire des sérigraphies parce que c'est une technique de reproduction industrielle très simple. Il y a ici des techniciens très habiles et très sympathiques, ça a été extraordinaire de travailler avec eux. Même si on n'a pas encore vu les résultats on sait à quel point ils ont été scrupuleux, car ils ont tout le temps insisté sur le fait que la pixellisation compromettrait la lisibilité des marques. On a dû leur préciser que l'image était censée reproduire l'écran de l'ordinateur tel quel et qu'elle n'avait pas de but publicitaire, et seulement là, ils ont tout à fait compris.

— *Avez-vous ajouté un texte à l'image initiale, c'est-à-dire celle qu'on reçoit directement ?*

C'est l'image qu'on reçoit telle quelle, avec le *browser* de l'ordinateur, avec l'adresse à taper pour accéder au site, les prix, les noms des médicaments, l'image des pillules et toutes les informations pour les acheter. C'est bizarre parce c'est à la fois une publicité et cela n'en est pas une. C'est la publicité de quelque chose qu'il est impossible de croire que l'on promet parce que c'est de la poubelle. Mais en même temps, on opère une multiplication de cette impression de misère et de solitude que le spam nous donne.

— *C'est le seul travail qui n'est pas directement lié à Mexico mais en réalité il a été produit ici.*

Oui, en réalité, il est très lié à ici. Parce qu'on a beaucoup aimé l'usage qui est fait de la sérigraphie au Mexique. Rien n'est vraiment pareil dans cette technique ici, ni les processus, ni les supports ne sont comparables à ce qui se fait en Europe. C'est un

travail qu'on avait déjà en tête mais on a quelque part trouvé sa forme finale à Mexico. Peut-être que le texte sur le communisme, *Nous sommes tous des singularités quelconques*, est le seul travail qui a été purement décontextualisé, traduit et transposé ici. Mais l'idée de distribuer ce texte-là est née pendant la résidence à cause des fortes relations d'amitiés qui se sont nouées ou qui étaient déjà présentes entre les artistes qui y prenaient part.

— *Peut-être pourrait-on parler de la résidence puisque vous dites que c'est la résidence qui vous a fait penser à ce texte.*

Disons que c'était un texte qu'on avait déjà montré dans un autre contexte, et c'est un texte qui parle du communisme au sens d'un amour déprivatisé entre les gens, d'un amour qui ne soit pas un amour possessif ou économique ou fonctionnel au mécanisme capitaliste habituel. Donc quelque part il s'agit d'un amour libéré et révolutionnaire. Mais bien sûr cette conception du communisme n'est pas la conception traditionnelle ni la conception purement politique habituelle, c'est une idée qui est très proche de celle qu'Agamben développe dans *La communauté qui vient*. Le texte est très inspiré de ce livre, et dans la forme et dans le contenu, parce qu'il parle de cette idée d'être une singularité quelconque, ce qui est plutôt difficile à conjuguer avec la structure des ego des gens du milieu de l'art, notamment des artistes. Dans ce sens-là c'est une réflexion qui est proche de celle sur l'artiste ready-made qui se fonde sur le présupposé qu'on peut définir une égalité, une amitié et une force sur des bases autres que la hiérarchie et la compétition. Car au fond ce jeu de hiérarchie et de compétition appliqué à la créativité est déjà perdu d'avance et ce qui est intéressant c'est de chercher des agencements. Cette résidence pour nous a fonctionné comme un agencement très fort, au sens où les gens étaient vraiment dans une situation d'échange, sans compétition ni contraintes – maintenant ça change un peu parce qu'il y a le montage de l'exposition donc ça devient un tout petit peu plus agité – ; disons qu'en termes de relations entre les gens ça a été assez extraordinaire et on a pensé à ce texte parce que l'atmosphère nous paraissait adaptée à le distribuer dans le contexte de cette exposition de groupe. C'est toujours un peu délicat ce qu'on donne dans une exposition de groupe, parce qu'il ne faut pas que cela avilisse les autres travaux surtout s'il s'agit d'un texte, ou que cela parle à la place des travaux plastiques. Comme celui-ci est un texte qui ne parle pas d'art du tout et qui se positionne sentimentalement et politiquement, mais pas nécessairement esthétiquement, on s'est dit qu'il avait sa place dans ce contexte.

— *Comment s'est déroulée la relation entre les artistes et le contexte mexicain ?*

On ne peut parler que pour nous, mais ici les classes sociales sont très rigides et la classe moyenne – d'où vient une bonne partie des artistes européens et américains – est peu de chagrin, voire absente. Alors le contexte de notre hébergement était un peu incongru : restaurants et bars de luxe, collectionneurs très sophistiqués. Même s'il s'agit d'un projet indépendant organisé par des jeunes gens, il est inscrit dans le monde de l'art d'ici qui appartient exclusivement à l'hyperbourgeoisie, à tous ses étages. Cela donne un bon aperçu de la chaîne alimentaire de l'art contemporain, c'est clair et sans marges d'illusions.

— *Revenons aux néons un instant, pourriez-vous m'en dire davantage ?*

Bon disons que, pour reprendre la situation locale, lorsqu'on est entouré des gens du milieu de l'art, ils ont tous l'air très européen,

mais dès qu'on marche dans la rue les vendeurs abusifs sont tous des indiens et ils ont jusqu'à une taille différente, ce qui suggère qu'ils n'ont même pas toujours mangé à leur faim. Ensuite on entend aussi des sons divers, on parle anglais entre nous, mais l'anglais ici est la langue de la seconde colonisation, la plus épouvantable et la plus proche géographiquement. Alors les gens résistent contre cette langue – ce qui se comprend – et si l'on ne parle pas espagnol, on ne peut strictement rien faire. Mais lorsqu'on écoute ces vendeurs dans la rue parler à leurs enfants, ils parlent des langues indiennes, alors on se met à comprendre à quel point la violence de la traduction est un problème ici. Car traduire une phrase c'est toujours présupposer qu'il y a une équivalence presque mécanique de ses mots dans une langue différente, ce qui est faux. Traduire une phrase sur l'expérience d'être étranger, c'est inclure cette violence dans le travail, c'est retourner l'attitude suffisante et orientée vers la tautologie qui est souvent le lot de l'art conceptuel, pour en faire une petite arme sémantique.

— *Pourrait-on parler de la relation entre la notion d'artiste ready-made et l'expérience de la désobjectivation par le langage ?*

Il n'y a pas un lien direct entre la question du langage et celle de l'artiste ready-made. Il y a par contre un lien indirect qui est celui, comme tu le dis, du champ de la subjectivation et de la désobjectivation. Quand on devient autre chose, on accompagne son devenir autre chose, c'est un processus qui est aussi linguistique, parce que les rapports qu'on a au monde et les rapports qu'on a à soi sont aussi linguistiques. Mais je crois que le lien le plus fort qui rattache la question du langage à celle des processus de subjectivation est à chercher du côté du concept de « grève humaine », parce que la grève humaine passe par un refus du langage ou un refus d'un certain rapport que le langage entretient avec la vie. Par exemple, lorsque Bartleby dit « *I would prefer not to* », d'abord il dit une phrase qui fait entorse à la grammaire, parce que c'est une phrase qui n'existe pas, qui est grammaticalement incorrecte, ensuite il dit ce qu'il ne veut pas faire. Mais en disant cela, il fait aussi un geste performatif. Les exemples de grève humaine qu'on cite dans les textes qu'on a écrit (notamment l'exemple des féministes italiennes des années 70, qui refusaient de parler ou qui cherchaient un langage autre pour dire leur corporalité, leur être ensemble, leur devenir...) ces exemples sont vraiment liés à l'idée qu'on puisse agir différemment, ou ne pas se résigner à un certain rapport entre le langage et l'action qui soit seulement de l'ordre de la description après coup. En Europe, nous baignons dans la liberté d'expression, on peut dire tout ce qu'on veut, mais on ne peut pas faire tout ce qu'on veut. Il y a beaucoup de choses qu'on n'est pas autorisé à vivre, ni vraiment à penser, mais on peut tout de même les dire et on peut les écrire. Et je ne parle pas bien sûr du racisme ou des choses qui sont sanctionnés par la loi. Par exemple, ce texte sur le communisme, on l'a d'abord présenté à Bolzano en 2006, et il a fait l'objet d'une contestation de la part de la population fasciste du quartier dans lequel il était exposé. Etant donné qu'il était présenté dans un quartier dit « difficile » dans une partie du musée hors les murs, des gens des environs ont essayé de le faire censurer. Il y avait dans la même exposition une pièce qui était *I love communism* écrite avec le feu sur une pancarte en carton, cela n'a pas simplifié les choses... En fait, on est légalement autorisé à dire qu'on aime le communisme, ce n'est pas interdit par la loi, mais on ne peut pas dire « j'aime le fascisme » en Italie, je crois que c'est le cas aussi en France, c'est un délit, de même qu'un parti ne peut pas s'appeler fasciste en Italie mais il peut s'appeler communiste. On est donc autorisé à dire qu'on aime le communisme mais on n'est pas autorisé à vivre les valeurs du communisme. Ça on ne le

peut pas. Donc on peut le dire linguistiquement, mais on ne peut pas le vivre. Une fois acquis cela, on peut se réfugier dans cette pseudo-consolation philosophique ou artistique, qui est de se dire que c'est à l'espace symbolique de recueillir ces problèmes, alors que ce n'est pas vrai. Justement dans notre travail il y a une lutte pour montrer combien c'est pénible et dangereux de se limiter à s'exprimer seulement dans l'espace symbolique et combien c'est nécessaire de faire en sorte que le discours ne soit pas une explication de ce qui est visuel et que le visuel ne soit pas qu'une illustration de ce qui est dit. Surtout il est nécessaire que le *gap* qu'il y a entre la liberté d'expression et la liberté de vie soit décrit non pas seulement comme un problème existentiel mais comme quelque chose qui est à la fois le moteur et l'agent destructeur du champ de l'art. Si les artistes ne peuvent habiter que les espaces qui leur sont destinés parce qu'il n'y a pas d'espaces politiquement communs, leur art va mourir en même temps que leur dignité de personnes.

— *Dans un texte, vous parlez d'« actions directes sur le langage¹ », c'est très fort comme expression, peut être une référence à Action Directe, quelle est cette idée d'action ?*

Dans les travaux avec les néons, il y a une matérialisation et une revitalisation de la parole, c'est sûr qu'on a des lettres qui sont physiquement présentes et en même temps sont vives, parce qu'elles sont électrisées. Par contre, quand on utilise la fumée, en général, ce sont des phrases qui sont évidées, qui sont caduques. Elles sont vraies du point de vue logique, mais elles ne peuvent pas être réutilisées comme des armes, alors que les phrases en néon en général sont des phrases qui conservent une puissance d'action et qui affectent le corps. C'est intéressant comment le langage affecte le corps, c'est quelque chose qui n'est pas calculable, et c'est encore moins calculable comment le visuel affecte le corps. Comment un texte agit sur le comportement des gens, c'est impossible de l'établir et de l'imaginer à l'avance. Pour explicites qu'ils soient les messages qu'on transmet ne sont jamais prescriptifs, c'est toute la force et toute la faiblesse de l'art comme régime d'expression.

— *Si on parle de la réception du travail... Il y a une ambiguïté comme l'a vu dans les phrases du néon, il s'agit de montrer l'ambiguïté du langage, on ne peut pas établir un statement facilement, seulement en montrant une phrase dans un espace d'exposition. Est-ce que lorsque la pièce, qui est aussi un objet, est montrée dans des différents contextes, dans une galerie ou un musée, ou bien même lorsqu'elle est vendue, montrée peut-être chez un collectionneur, ... est-ce qu'il n'y a pas un autre degré d'ambiguïté qui vient s'ajouter qui est lié au contexte ?*

C'est sûr.

— *Souvent, j'ai l'impression que ce sont les textes qui permettent de comprendre aussi la position du travail. Donc la question est celle de la réception du travail qui passe dans les circuits comme objet...*

Je crois qu'il y a une acceptation de cette perte de contrôle sur ce qu'on produit à partir du moment où l'on fait des objets, parce que les objets sont sans contexte. Et donc lorsqu'ils partent ils trouvent forcément un contexte qui n'est jamais leur contexte propre, approprié. Effectivement, le contexte des œuvres n'est pas la maison du collectionneur, mais ce n'est pas non plus le musée, ni la galerie et ce n'est pas nécessairement non plus l'atelier où ils ont été produits. Les œuvres d'art – si l'on peut utiliser ce terme – sont des objets orphelins de contexte. Et ce qui nous intéresse c'est cet état d'orphelinat, ce sont les possibles auxquels ils font signe.

Comme nous, ces objets ne sont à leur place nulle part. On fait confiance à ce pouvoir de déplacement ou d'étrangement que les objets d'art portent avec eux. Ensuite, c'est sûr, ils peuvent être neutralisés, mais on ne peut même pas protéger les personnes, alors figure-toi si on peut protéger les objets dans ce monde... Si cela nous dérange ? Je ne sais pas si ça nous dérange. Je crois que les textes sont par nature prescriptifs et que les textes discursifs entretiennent toujours un rapport à la vie qui est un peu ..., par rapport aux affects, c'est toujours tenu. Parce que la relation qu'il y a entre le texte écrit et les affects est de l'ordre de l'évitement, lorsque ce n'est pas de la littérature, et nous on ne fait pas de littérature, on est toujours sur le fil du rasoir entre l'essai et le document politique... Je ne sais pas comment définir le genre dans lequel on travaille. C'est un genre fictionnel mais ce n'est pas de la littérature. Les affects sont un sujet de discussion, mais ils ne sont pas vraiment un outil qui est mis en jeu dans nos textes, directement.

Donc pour nous, les objets sont porteurs d'un pathos qui est un pathos politique, le texte ne peut pas porter ce pathos-là, il porte de la logique, il porte des informations, mais il entretient toujours un rapport violent et brutal avec les affects, un rapport explicitement répressif. Déjà à partir de la production même, car il faut utiliser une partie du cerveau qui littéralement écrase l'autre. Comme le dit Benjamin, faire un produit discursif écrit, qui ne soit pas haché et fragmentaire, même si on prend des libertés stylistiques, c'est un acte violent : cela correspond à un format voulu par des institutions, c'est le miroir d'une configuration du pouvoir en place. On peut toujours faire une œuvre lettriste ou dadaïste, de la poésie, mais cela ne satisfait pas les mêmes besoins dans l'économie de notre travail. En somme les objets, les travaux plastiques, font un travail que le texte ne peut pas faire.

— *Même si ensuite ils ont un parcours autonome.*

Même si ensuite, ils se font écraser... mais les textes se font oublier aussi. C'est difficile de ne pas voir un objet qui est montré, on le voit, on peut ne pas le comprendre, mais on le voit. Un texte si on le voit simplement, posé sur une table ou au sol, on n'a rien vu. Si on n'entretient pas ce rapport spécifique et logique de concentration avec le texte, il n'est qu'absence. Son support compte si peu, car c'est un dispositif spatio-temporel, une machine de transfiguration, un ennemi du moment présent qui nous happe et nous transporte dans un ailleurs. Il n'est pas là, il n'est que dans la tête et le corps du lecteur. Même le plus conceptuel des travaux artistiques a toujours une forme, et cette forme est toujours accomplie, c'est-à-dire qu'on décide que par exemple, si on encadre un papier avec du texte, que celui-ci est un objet visuel, alors qu'une pile de textes au sol est un objet visuel jusqu'à un certain point, visuellement c'est mortellement ennuyeux, c'est raté. Je crois qu'il y a dans notre rapport au langage écrit, c'est très sensible, un souci de la violence du langage et de la violence de la traduction. Comme on le disait, il n'y a aucune équivalence possible entre les langues parce que ce n'est jamais le même contexte, c'est pas le même univers d'affects qui est derrière des énoncés de lieux différents. Et la traduction est une lutte pour rester fidèle à ce qui n'arrive pas à se dire, ce sur quoi une langue ou l'autre trébuche ou tombe en nous blessant toujours grièvement. La difficulté du langage à traduire l'expérience intervient dans une série de travaux qui ne sont pas encore produits, mais qui sont liés spécifiquement à la dyslexie, à l'impossibilité de faire dialoguer certains enfants et l'école. Il y a beaucoup de choses sur l'enfance dans notre travail, énormément de trucs sur l'enfance, ce n'est peut être pas toujours évident, mais c'était notre point de départ commun.

— *Par exemple ?*

Father and Son, c'est le néon peint en noir, tiré d'une photo de deux prisonniers, *If you see something, say something* et aussi *Collectors*, la pièce composée de bonbons et de sac-poubelle, qui sont deux contractions, deux détournements de Felix Gonzales-Torres.

Notre point de départ, c'était l'infantilisation des sujets par les politiques terrorisantes et sécuritaires des gouvernements, aussi bien que l'impossibilité d'être dans le don de soi (les bonbons comme allégorie de l'amour, du partage empêché). On retrouve souvent chez des artistes comme Filliou, Broodthaers, tous les gens qui quelque part ont beaucoup travaillé avec le texte, un désir de régression, de retour à l'espace de l'enfance, du jeu dans le cas de Filliou. Dans le cas de Broodthaers c'est encore plus clair, je pense aux travaux sur les plaques de musée avec « fermé aux enfants », mais aussi au traitement de la fable, du problème de l'éducation à la perception que les enfants reçoivent sur l'illustration et le texte. Ce que dit Rancière dans *L'espace des mots* de son travail de la relecture de la fable de La Fontaine *Le corbeau et le renard* est magnifique.

— *Est-ce que s'intéresser à la dyslexie ou à la destructuration du langage cela revient à travailler sur la désobjectivation dans le langage ? C'est-à-dire se mettre à distance en recomposant des éléments du langage ?*

La dyslexie, c'est un état de fait. C'est une des possibles manières de ne pas se retrouver dans le langage. Et le fait de ne pas se retrouver dans le langage est un état typique de l'être humain, de son être politique. Il y a geste parce qu'on ne se retrouve pas dans le langage, les gags, les comiques, toute la comicità de Buster Keaton à Chaplin, c'est toute une comicità physique. Le fait que Chaplin ait tellement hésité à abandonner les films muets, alors qu'il aurait pu et il l'a fait très tard en fait nous en dit long sur cela. C'est un choix dicté par la place qu'occupe le non-discursif et l'enfance dans l'usage politique du corps dans la comicità. La dyslexie dans tout ça, c'est une métaphore ou un exemple parmi d'autres de l'impuissance du langage, et aussi de l'incapacité du langage à transformer les gens, à transformer les corps, à transformer la vie. La place qui lui a été faite dans nos démocraties le prouve, on peut parler, parler sans fin, ça ne change rien. Donc, finalement, la dyslexie avec ses difficultés à faire correspondre un mot à son sens assigné, c'est un dysfonctionnement mais c'est un dysfonctionnement qui peut être productif.

— *Est-ce que ça pourrait être une méthode aussi ?*

Pas vraiment dans la mesure où tu ne la maîtrises pas, c'est un glissement. C'est clair qu'on peut surfer sur ce glissement, ça reste un glissement, ça reste un peu angoissant, c'est un manque de contrôle, un manque de pouvoir.

— *Je pense toujours à cette phrase de Martin Kippenberger à Martin Prinzhorn à qui il lui avait demandé d'écrire un texte et Martin Prinzhorn est linguiste. Il avait demandé : Pourquoi moi qui ne suis pas critique d'art ? Kippenberger avait répondu : parce que tu es linguiste et je suis dyslexique.*

Mais le linguiste est affecté par une sorte d'autre forme de dyslexie, parce que la distance qu'il arrive à prendre du langage est quelque chose qui effectivement est symétrique, même si c'est le contraire du dyslexique, qui lui n'arrive pas à se décoller du langage parce qu'il est enchaîné à son incapacité de jouer avec.

Cela reste quelque chose qui fait un peu peur, qui n'a rien à voir avec la capacité d'abstraction, c'est ça qui est marrant, on pense toujours que l'abstraction c'est quelque chose de linguistique alors qu'il y a les mathématiques, le virtuel, l'électronique, la danse, il y a des tonnes de médias d'abstraction qui ne sont pas basés sur le langage discursif, régis par une tout autre syntaxe. Lui, le linguiste, il développe aussi une autre syntaxe, il fait du métalangage, il parle du langage par son langage, donc il replie le langage, il le force dans un autre sens opposé au visuel et en même temps, il rend par là le langage très visionnaire. Les livres de linguistique sont souvent amusants, ce ne sont pas du tout des trucs chiants ou compilatifs, car leur contenu est toujours très figuré, très visuel, surtout dans les exemples.

— *On évoquait l'autre jour l'article de Bettina Funcke dans Artforum qui soulignait le fait que dans certains collectifs artistiques il y a une division entre théorie et pratique. Pourrais-tu expliquer comment vous travaillez, comment se développe cette relation complexe entre la théorie et la pratique ?*

Je crois que la clé c'est surtout l'espace qu'on a créé ensemble et avec les autres qui travaillent avec nous, les techniciens et d'autres au fil des projets. Claire Fontaine est un espace de participation, lorsqu'on y travaille ensemble ce qu'on produit n'est pas mon travail, plus le travail de l'autre, plus le travail du technicien, c'est quelque chose que tous les trois séparément on n'aurait pas pu faire. Le type de travail que je fournis, que l'autre fournit, n'est pas le même type de travail qui aurait pu être fourni sans collaboration. Cela revient à dire que la collaboration engendre un type de travail différent pas seulement du point de vue du résultat global mais aussi à l'échelle de chacun.

Ensuite la manière dont on organise le partage des tâches, ça c'est compliqué : il faut toujours prendre en compte trois fois plus de temps que si chacun faisait seulement ce qu'il sait faire et cela implique que lorsqu'on couche un texte sur papier il donne lieu par exemple à des discussions d'heures, heures et heures, sur tout ce qui est écrit, sur comment il est écrit, pourquoi, comment on peut le traduire. Pour l'installation ou la mise en forme des pièces c'est la même chose.

— *Cette discussion permet-elle de modifier le texte ?*

Totalement, cette discussion affecte le texte et pareil pour l'installation des travaux. Cela implique un rapport constant et engagé à la discussion, à la réélaboration continue, ce qui fait que le résultat final est un compromis plus solide que toutes les solutions que chacun aurait proposé singulièrement.

— *La galerie qui vous représente à New York depuis le début, Reena Spaulings, est aussi un collectif artistique, qu'est-ce qui vous différencie et qu'est-ce qui vous rapproche ?*

Beaucoup de choses, je crois que l'histoire de Claire Fontaine est indissolublement liée à celle de Reena Spaulings, au point qu'on ne peut pas penser à Claire sans penser à Reena. D'abord ce sont deux aventures qui sont nées avec une trajectoire pas tracée à l'avance, à peu près au même moment. Reena a commencé à nous représenter avant même qu'on existe, ce qui est une preuve d'amitié extraordinaire et aussi on travaille avec elle comme on travaillerait entre nous, lorsqu'on prépare une exposition dans son espace, le champ du travail est totalement ouvert aux suggestions et aux changements. C'est beaucoup plus une coopération horizontale qu'un rapport galeriste-artiste.

Dans le travail artistique à proprement parler, il y a par contre des

grosses différences qui sont simples à détecter pour n'importe qui. Le travail de Reena agit énormément à partir du contexte, la galerie même est une construction de situation et une lutte contre le refoulement de l'aspect marchand de la profession d'artiste. Nous, comme on le disait, on part de l'absence, de l'impossibilité de trouver un contexte approprié pour le travail, ce qui nous amène à parier davantage sur le sens qu'on veut exprimer. On ne porte pas un message mais une position qui est toujours nécessairement une forme de résistance ou d'attaque. Reena est plus élégante, plus vertueuse, elle a une autre idée de la liberté qui l'anime et la fait continuer, elle pense un peu comme les minimalistes, elle agit profondément sur le présent et sur le lieu, ensuite elle passe à autre chose.

1. Claire Fontaine interviewée par *Pacemaker*, 21 juin 2006.

Otra de Vaqueros (février-avril 2007) est un projet issu d'une coopération entre le bureau de production Perros Negros (Mexique DF) et Toasting Agency (Paris) qui comprend une résidence d'artistes d'un mois et une exposition consécutive au Laboratorio Arte Alameda à Mexico avec Jennifer Allora-Guillermo Calzadilla, Artemio, Claire Fontaine, Jay Chung & Q Takeki Maeda, Bernadette Corporation, Minerva Cuevas, Jeremy Deller, Mario Garcia-Torres, Karl Holmqvist, Bruno Serralongue, Sean Snyder, Reena Spaulings. En parallèle, trois collectifs gérant un espace artistique, Reena Spaulings (New-York), The Back Room (Los Angeles) et Tensta Konsthall (Stockholm), ont été invités à poursuivre leurs activités dans des espaces satellites, comme des sortes d'extension de l'exposition principale.