

Claire Fontaine interviewée par John Kelsey

JK : Claire Fontaine se décrit elle-même comme une fiction et comme une artiste ready-made. Cela revient à quoi de dire que l'artiste contemporaine est devenue elle-même, du point de vue de sa subjectivité, comme un urinoir ou comme une boîte Brillo ?

CF : Claire Fontaine ne se décrit pas spécialement comme une fiction, car ce n'est pas un personnage féminin censé avoir un visage, des particularités, des humeurs. Elle est une fiction au sens où tout nom propre est une fiction. Toi-même tu utilises la stratégie de la pseudonymie, et même sur deux fronts, celui de la Bernadette Corporation et celui de Reena Spaulings. Ces deux noms désignent deux sphères d'activités collectives qui ne rentrent pas nécessairement dans les formats imposés du « collectif d'artistes », de la « galerie » ou autre.

Le fait de donner un nom à une pratique collective, de signer un certain nombre de choses Claire Fontaine au lieu de Ramones, Luther Blissett ou Brigades Rouges, cela est quelque chose de très réel dans la mesure où nous rendons par là explicite le fait que nos travaux et nos actions viennent d'ici, de nous. Nous sommes localisables et accessibles pas invisibles ou mystérieux. Quelque part c'est plus précis d'utiliser le nom de Claire Fontaine qu'il ne le serait de signer avec la liste des noms des personnes impliquées dans le travail, car ce que nous produisons est quantitativement et qualitativement différent de la somme de nos pratiques individuelles.

Le processus de création est d'abord pour nous une forme de participation et il contient pas mal d'aspects grégaires, c'est le résultat de beaucoup de compromis et de remises en question, et c'est ça qui renforce le travail. C'est aussi pour cela que nous parlons tout le temps des « assistants » de Claire Fontaine, elle n'est composée que d'assistants, la direction est un centre vide.

Ensuite le fait d'être une artiste ready-made... bon, cela ne concerne pas que Claire Fontaine, tendanciellement, nous disons, nous sommes tous des artistes ready-made, comme en '68 on a pu dire en France nous sommes tous des juifs allemands. Vouloir être artiste aujourd'hui revient à se mettre dans une situation étrange comme celle d'un objet quelconque qu'on déclare tout à coup œuvre d'art. La subjectivation des êtres contemporains est soumise à toute forme de monitoring et de formatage (cela ne se veut pas un constat catastrophiste). Les vieilles formes de contention se délitent, mais elles continuent d'agir (travail, famille, patrie, prison, HP...) et en plus de cela on porte depuis 30 ans tout le poids de la marchandise ciblée et socialisante (avec en tête les nouvelles technologies de communication), les effets de la crise des institutions (le néo-illettrisme, la psychiatrisation de tout, la tolérance zéro, la pauvreté...). En somme rien n'a été libéré après les promesses avortées des années soixante-dix, mais toute sorte d'efflorescence de désastres existentiels et sociaux s'est développée, le tout dans un espace relationnel qui était déjà trop étroit en '68 et n'a fait que rétrécir. Cela fait pas mal de standardisation au niveau des subjectivités. A ce point le monde de l'art se retrouve peuplé par des réfugiés plus ou moins politiques provenant de toutes les autres régions professionnelles et bien sûr aussi par des gens qui veulent être artistes. Mais il n'y a en ce moment aucun lieu où cultiver sa propre exception. La peur a mangé l'âme de tout ce qui rendait les métropoles occidentales attrayantes. Elles sont des shopping centers où tout est payant et de moins en moins de choses sont laissées au hasard. Tout ce qui est soustrait par aventure à la propriété privée est alors vampirisé par la misère et le besoin : les squats, les maisons occupées

ou collectives, toutes ces expériences sont devenues pénibles et durement réprimées. Dans ces conditions les laboratoires de la subjectivité sont difficiles à garder ouverts car les gens se retrouvent ensemble toujours dans des contextes normés.

Qui n'a pas entendu cette discussion : où on va ? Berlin ? Barcelone ? New York ? Istanbul ? C'est le désir d'appartenir à une altérité qui s'exprime là, de fuir, de ne plus être à la fois socialement contraints et économiquement abandonnés. Un grave problème pour les artistes c'est qu'on leur a dévoré le monde qui devait les abriter et même la mélancolie qui découle de cela n'est plus une source d'inspiration. Écouter Debord pleurnicher sur Paris détruit et sur les voyous disparus, aujourd'hui tape sur le système à n'importe qui. L'artiste désormais est soumis aux mêmes conditionnements et aux mêmes rythmes de travail que tous les autres producteurs, la pauvreté en expérience incluse.

JK : Etant donné que tu es une pratique collective, une artiste peuplée par plus d'un, est-ce que la division du travail au sein de tes productions devient une partie du travail lui-même ? Parce qu'il me semble que ton travail ait tendance à masquer sa propre réalisation et toute relation productive de laquelle il pourrait surgir ou dépendre.

CF : La division du travail est *le* problème fondateur de notre travail. Claire Fontaine naît de l'impossibilité d'accepter la division entre le travail intellectuel et le travail manuel, et le monde de l'art est le lieu le plus adapté pour fuir ce type de hiérarchie. Ensuite viennent d'autres grappes de problèmes, car l'autosuffisance n'est plus possible pour personne (au moins qu'elle ne coïncide avec l'insularité) et donc il y a la sous-traitance de certains aspects des pièces, les rapports d'argent. Ce sont les drames terrifiants du capitalisme et ils sont présents à la fois dans la forme et dans le contenu dans ce que nous faisons. Les questions irrésolues fonctionnent comme le moteur et le carburant de nos productions artistiques : si on pouvait s'atteler à changer cet état de choses on ne ferait pas d'art, on dit cela tout le temps.

Mais je crois que dans ta question tu te réfères à une ancienne discussion où tu soutenais que le contenu d'un travail artistique ne détermine pas son positionnement politique, et que ce sont ses choix stratégiques à faire son efficacité et la force de sa cohérence. Je ne suis pas sûre que la tentative de s'extraire des contradictions au moyen d'une position de virginité donne des fruits. Claire Fontaine ne croit pas à l'exemplarité et aux relations politiques et sociales qui en découlent. Même si elle tisse tout le temps des alliances politiques et d'amitié sans lesquelles elle ne pourrait pas persister.

Le fait de dire qu'elle est une artiste ready-made parmi d'autres signifie par exemple qu'elle ne dira jamais « vous êtes dans la merde, nous avons raison ». A quoi cela servirait ? Voudrais-tu être rejoint par des gens que tu méprises ? Voudrais-tu la conversion des gens à ta position politique ou artistique grâce à l'admiration qu'ils te portent ? Parce qu'ils se sentent secrètement inférieurs et ils voudraient être comme toi ? Claire Fontaine cherche à produire des relations horizontales, chose que dans l'espace militant est, par exemple, devenue très difficile, mais ce sont des relations en vase clos, bien entendu. La division en classes de la société s'est durcie, c'est idiot de croire qu'on peut la défaire par les bonnes intentions ou qu'on peut s'en extraire ; déjà le fait de la présenter en permanence comme un problème comporte un effort considérable, et aussi une certaine modestie par rapport à ce qu'on produit et aux situations dans lesquelles on le fait. On ne cache pas grand-chose, peut-être la partie

conservatrice du travail, le fait qu'on essaye de préserver les conditions sociales et matérielles qui nous permettent de travailler et qu'on travaille pour cela. C'est le cercle vicieux que seulement une révolution peut briser.

JK : Dans certains textes signés par Claire Fontaine, il y a des théorisations au sujet de stratégies comme par exemple la « grève humaine » et les silences agressifs des féministes italiennes des années soixante-dix. Comment est-ce que la non-production fonctionne dans ton travail ? Ou est-ce que cela ne fonctionne pas, justement ?

CF : Cela fonctionne à la manière d'un horizon omniprésent mais qu'on n'atteint jamais. Je m'explique : le concept de grève humaine ainsi que les silences agressifs des féministes sont nés dans des contextes militants, là où des personnes se mobilisent pour bloquer la mobilisation totale. La grève humaine est censée révéler ce en quoi la temporalité de la lutte est conditionnée et colonisée par la temporalité officielle, et aussi pour ce qui concerne les affects, les comportements, bref la vie quotidienne. Malheureusement l'interruption, la non-production ne sont pas toujours des options possibles : la grève humaine est un comportement singulier ou de masse censé briser une dynamique nuisible et politiquement réactionnaire, elle change selon les circonstances. Or cela se traduit le plus souvent par une action zélée même si ponctuelle. La persistance dans le mutisme, l'opposition à ceux qui disent nous aimer et agir pour notre bien ce sont déjà des actes difficiles et épuisants. Le refus est très important, vital, mais après le refus c'est l'action constructive qui pose des nouveaux problèmes. Car par exemple une fois que les féministes ont réussi à faire comprendre aux groupes militants mixtes dans les années 70 que leur parole publique était vide, incohérente, bureaucratique ou que sais-je, les groupes se sont dissous. Et maintenant ce dont on se souvient c'est : « les féministes ont fait foirer la dynamique révolutionnaire », alors que cela a été l'effet d'une vague répressive policière disproportionnée par rapport aux forces vives du mouvement. La grève humaine n'est pas une solution, elle est un problème supplémentaire autant pour ceux et celles qui la pratiquent que pour qui la subit. Mais c'est un déplacement du problème. Dans l'hypnose par exemple une option thérapeutique est celle de déplacer le symptôme du patient au moyen d'ordres donnés pendant le sommeil. Le symptôme apparaît alors dans un moment et dans une situation inhabituels, et il paraît tout à coup incongru aux yeux du malade. Son premier réflexe est donc le plus souvent celui de ne pas succomber, de le contrôler, ce symptôme intempestif, et par là il se découvre une capacité nouvelle, une force dont il ne croyait pas disposer.

JK : Comment est-ce qu'on peut interrompre quoi que ce soit aujourd'hui, dans le monde de l'art contemporain ? L'art circule à une vitesse croissante, parfaitement synchronisé avec le mouvement du capital et de l'information.

CF : Le monde de l'art contemporain est plusieurs mondes à la fois tous cachés dans le grand estomac et dans l'intestin du Capital. Sans même critiquer les critères qu'il faut remplir et les fourches caudines qu'il faut traverser pour faire partie de la surface émergée de ce monde, on peut dire plus bêtement que tout ce qui circule dans cette société circule sur le dos des flux économiques. Donc comment est-ce l'art pourrait faire exception ? Il y a par contre une étrange connexion entre l'économie libidinale et l'économie monétaire dans l'art contemporain, cela dépasse la simple question du fétichisme et c'est assez fascinant. Sans doute il y a des choses à faire de ce côté-là, du côté du désir.

La flatterie et la provocation étaient les deux piliers de l'avant-garde du siècle passé, deux manières de se rapporter aux vieilles formes du pouvoir, maintenant on est entré dans une époque incertaine et il faut toucher à l'inquiétude de ceux qui gouvernent et de ceux qui sont gouvernés. Par de-là tout ça, l'art n'interrompt rien, il ne fait qu'exprimer des choses qui autrement seraient noyées ou simplifiées, il sauve des phénomènes de la digestion et de l'expulsion du champ du signifiant. Tout ce qui apparaît comme professionnellement connoté n'interrompt que dalle, et c'est clair depuis la défaite du mouvement ouvrier. Les interruptions viendront d'ailleurs, et faire de l'art est pour nous une manière de rester éveillés jusqu'à ce que ces moments se produisent. Nous les accompagnerons là où ils se manifestent, nous n'avons pas l'ambition de les produire.

JK : Où veux-tu en venir avec cette phrase peinte sur les Marilyn de Warhol *We are all bad consumers* ? Beaucoup d'art contemporain ne se situe pas seulement dans le champ de la consommation, mais propose en réalité l'art lui-même comme un style singulier de consommation. Le ready-made, le pop, l'appropriationisme : autant de leçons pratiques pour les consommateurs que nous sommes tous, exemples éclatants de techniques de shopping brillantes, perverses ou simplement bon marché...

CF : Le diptyque *We are all ready made artists* et *We are all bad consumers*, dans lequel les Marylins font office de support, est un exemple des problèmes que pose la polysémie. Au début on avait à l'esprit le slogan « nous sommes tous des juifs allemands », qu'est-ce que cela voulait dire en '68 ? Que nous avons tous été en danger pendant la guerre, des victimes potentielles ? Que nous sommes tous solidaires des exterminés et de leurs proches ? De fait il s'agissait, je crois, d'un geste de désobjectivation. Dans notre cas la désobjectivation ne peut désormais s'effectuer que dans un espace très contrôlé, dans une véritable tranche de marché. A présent la consommation n'est plus une activité en soi, elle coïncide avec le déroulement de nos vies, ce n'est ni un choix ni un plaisir. Elle est aussi une pratique qui se couple, de manière tristement complémentaire et de moins en moins dialectique, avec la production. Du moment où la consommation est devenue un aspect incontournable de la construction de nos formes de vie, nous n'avons plus l'espoir des avant-gardes de nous servir de l'art comme déclencheur d'une vie libérée. On ne peut plus moraliser quoi que ce soit sur le terrain de la consommation, à partir du moment où c'est la production qui est discréditée, dégradée, délocalisée. Il n'y a plus d'orgueil à être un travailleur, quelqu'un qui contribue à la productivité générale, car on est d'abord et avant tout des consommateurs, qui d'ailleurs ne peuvent jamais avoir ce qu'ils veulent (des produits assez bons ou assez sains) donc en tant que consommateurs, nous sommes « mauvais ». On n'avait pas à l'esprit le champ de l'art, ou du moins pas sa position par rapport à la consommation. Je veux dire que c'est clair comment le monde de l'art se positionne par rapport à ce problème. Le fétichisme est le moteur avoué de toute transaction (y compris celles qui incluent la valeur ajoutée intellectuelle). Le remixage comme paradigme de l'activité productive ?... c'est maintenant une banalité affligeante. Tout le monde le dit : la production se fait par assemblage et par transformation de fragments pre-existants. D'ailleurs ça s'est toujours fait comme ça, mais maintenant tout le monde a virtuellement accès à presque toutes les formes de l'histoire et de la géographie, cela fait paraître la création comme une activité de plus en plus vulgaire, de plus en plus idiote, de moins en moins magique. C'est là un effet de désenchantement dû au capitalisme, que veux-tu que je te dise ?, on n'y peut rien. Il s'agit aussi sans doute

d'impressions justes, mais elles n'arrêtent pas les collectionneurs ni ne mettent aucunement en question le marché de l'art.

Ensuite l'appropriationisme... si une telle chose existe ce n'est pas ce que je fais, je cherche plutôt à pratiquer de l'expropriationisme, à créer un partage, une accessibilité, un reinvestissement politique de ce que je produis. Je ne m'annexe rien à moi-même, en tant que sujet. Je ne vole que pour redistribuer.

JK : On nous dit que les artistes les plus remarquables aujourd'hui sont ceux qui inventent d'autres manières de manipuler et de formater l'information. Mais parfois c'est difficile de distinguer les pirates des « créatifs », peut-être que ce sont les mêmes gens. *We are all symbol managers...*

CF : C'est difficile de ne pas avoir de sympathie pour les pirates, les bandits ou les braqueurs, ce sont des figures romantiques qui ont modelé nos désirs de liberté depuis notre plus petite enfance... Les créatifs par contre sont des gens très sages et productifs, des calculateurs, beaucoup moins sexy. Car si tu ne l'es pas au départ – j'entends sage et organisé - le système te change très vite ou te crache avant même de t'avaler, et après, bien entendu, tu ne crées plus rien. Donc non, ce ne sont pas les mêmes gens, jamais. Quant à l'information, pour moi c'est déjà un produit dérivé, une bouillie pre-machée qu'on peut aussi trouver en petits morceaux chez les médias indépendants, mais, comme le disait Benjamin, l'information s'accompagne souvent de la barbarie. Manipuler cette merde peut aider à rendre des travaux reconnaissables et rassurants ou même produire un quelque effet pédagogique, moi je crois que ce n'est pas intéressant.

JK : Comment est-ce que Claire a commencé ? Comme une sensation, une idée, un plan ? Quelles sont les conditions immédiates auxquelles vous étiez en train de répondre ?

CF : Claire a commencé par hasard, elle n'est pas née comme une stratégie planifiée ou comme un plan carrière. Vraiment pas du tout ! Les conditions initiales étaient celles d'un manque de puissance qu'on ressentait, d'un manque de capacité à résister aux choses qui nous affectent. Notre sentiment dominant à l'époque était celui de l'impuissance politique, de l'impossibilité de déployer des pratiques de liberté dans la configuration professionnelle et personnelle dans laquelle nous étions. Claire est née comme un espace d'immédiateté, où on a arrêté de pondérer le pour et les contre, on ne s'est plus dit : mais si... et alors... et puis en fait etc. On s'est donné un champ d'intervention formelle, un langage partagé, des besoins simples à satisfaire, aucun but en dehors de la continuation de la pratique qui nous donne de la force et du plaisir, en somme un espace immatériel de communisme. Ça sonne très inoffensif mais c'est en fait une forme de lutte déplacée : l'ennemi auquel elle s'oppose n'est pas simple à désigner car il fait aussi partie de ce que nous sommes, de ce en quoi nous sommes complices du système qui nous produit comme sujets. C'est une sorte guérilla dans le champ de la subjectivation. Une pratique censée nous aider à changer nous-mêmes.

JK : La pratique de Claire Fontaine semble tourner autour du mot « étranger »...peux-tu dire quelque chose sur ce concept – si ça en est un – et comment il informe (infecte) tes activités et tactiques ?

CF : La série des néons en plusieurs langues « Etrangers partout », par exemple, vient

du nom d'un collectif d'anarchistes de Turin qui combat le racisme dans ses multiples manifestations. L'ambivalence de leur nom m'a fait penser aux effets qu'il pourrait avoir s'il avait été matériellement déplacé dans des lieux et des contextes différents. Il est clair qu'aujourd'hui l'immigration et l'émigration sont plus des simples épiphénomènes liés à l'économie. Ce sont des expériences existentielles et perceptives à part entière.

Quant à l'étrangeté que nous pouvons tous ressentir devant un monde entièrement fabriqué et gouverné par des logiques insensées, elle peut certainement être un moteur pour la lutte. Dans l'idée de grève humaine il y a beaucoup de choses qui viennent de Brecht, de ce qu'il décrit comme un processus de « devenir étranger » aux rapports de pouvoir qui nous constituent, pour produire - dans cet intervalle du flux normal des choses - des événements.

Je crois aussi que dans notre travail l'usage de différentes langues n'est pas une coquetterie. Il vient du fait d'être des gens qui sont nés ailleurs et sont partis sans une raison particulière si ce n'est que celle de ne plus être chez-soi. Dans l'usage d'une langue qui n'est pas la sienne propre se manifestent des contradictions, des rapports de force, des violences, que la langue maternelle noie ou émousse. La lutte avec le sens donne alors forme à ce que Deleuze et Guattari disent trouver chez Kafka, la « langue étrangère dans la langue » et au fond c'est bien celle-ci que les artistes cherchent à parler. Ce n'est que dans cette impropriété qui gît une promesse de communauté.

JK : Est-ce que tu as produit de l'art aujourd'hui ?

CF : Non, *I would prefer not to.*

31/7/06 -19/11/06