**Comment une idée prend forme**

**Table ronde autour de l’exposition « Un spectre déambule » (8 juin 2013)**

Andrea Cavazzini-Loréna Diaz-Constanze Fritzsch.

C.F.: Bonjour. Merci d’être présents à cette table ronde que nous proposons autour de cette exposition intitulée *Un spectre déambule*[[1]](#footnote-1)*.* Comme il y a des personnes qui n’ont pas encore vu l’expo, nous vous proposons une petite introduction portant sur l’exposition et surtout sur le processus de création que nous avons mené ensemble.

Le point de départ de l’exposition est une certaine réactualisation des idées de Marx en sciences sociales, surtout en Allemagne, ces dernières années. En mars 2009 et 2010, les colloques internationaux de Londres et Berlin *On the Idea of Communism*, suivis en mai 2011 de celui intitulé *Rethinking Marx*,organisé à la Humboldt-Universität de Berlin, ont montré que les chercheurs ont recommencé à avoir recours à ces idées et théories. Ainsi, cela nous a suggéré de demander à des artistes contemporains si les outils et les méthodes de Marx peuvent encore – ou de nouveau – les intéresser du point de vue de leur propre création artistique. Nous nous sommes adressées à des artistes qui travaillent dans des domaines et sur des questions analogues à ceux qui ont fait l’objet de la pensée de Marx. Bien évidemment, nous avons pensé à certains artistes des années 1960 et 1970 qui se servaient des idées de Marx ou d’autres auteurs marxistes. Ensuite, nous avons entamé un échange entre les artistes – dont une est présente ici aujourd’hui : Loréna Diaz – et les théoriciens, dont je peux vous présenter aujourd’hui Andrea Cavazzini. Nous sommes partis des intérêts qui se dégageaient des pratiques artistiques qui ont représenté les objets de nos discussions.

Il était frappant de voir que, du côté allemand et du côté français, les discussions se sont passées d’une manière très différente. Pour les allemands, le débat a commencé par la question : est-ce qu’un artiste peut rencontrer un théoricien ? Est-ce que c’est possible ? Est-ce que l’artiste ne va pas se faire écraser par la théorie ? Par contre, du côté français, les artistes étaient très, très demandeurs, et il y a eu beaucoup d’échanges. Cela s’est également exprimé dans la constitution de notre trio de commissaires[[2]](#footnote-2), étant donné que nous sommes une équipe franco-allemande.

Maintenant, je suis très heureuse de passer la parole à Loréna Diaz pour qu’elle se présente elle-même – et bien sûr son travail – et qu’elle nous raconte comment cet échange, que nous avons mené tous les trois, s’est passé pour elle.

L.D. : Je suis Colombienne et j’habite en France depuis quelques années. Mon travail artistique est intimement lié à l'observation de la réalité quotidienne et aux enjeux politiques et sociaux, dans un contexte urbain. Il s'agit d'un questionnement sur l'interaction des corps anonymes et de leurs traces. À partir de mes observations, je propose des opérations plastiques en m'appuyant sur le jeu, la tension, l'attirance et la répulsion. Bien que mon travail ait évolué dans différentes directions depuis mon arrivée en France, les questionnements soulevés par ma pratique ont un lien profond avec mon pays d'origine, qui vit toujours dans le conflit.

L'échange proposé par le projet *Un spectre déambule* a eu pour moi une grande importance étant donné que je suis moi-même assez intéressée par la théorie. C’était vraiment un plaisir de vous rencontrer en tant qu'interlocuteurs et non pas comme des gens qui cherchent à illustrer ou à imposer leur propos. C’était au contraire un dialogue très intéressant qui m’a permis de confronter mon vécu et mon expérience avec un savoir autour de Marx et d’autres auteurs proposés par Andrea et Constanze.

Dans le cadre de cette exposition, je propose une installation qui s’appelle *La Bête*. Ce projet est né avant notre rencontre. Il s'agit d'une réflexion issue de mon expérience personnelle au sein des centres et espaces commerciaux. Je me suis demandée principalement quelle est l'influence que cette architecture a sur les corps. Il s'avère que ces endroits sont assez particuliers, merveilleux, étonnants et en même temps très oppressants. C’est à ce moment-là que j’ai rencontré Constanze, puis Andrea et que nous avons commencé nos discussions autour de la marchandise-fétiche. Voilà. Je ne sais pas si tu as un mot à dire…

A.C. : Oui, d’abord juste un mot sur la chronologie, disons l’historique, de ces échanges. L’idée de cette collaboration nous est venue à l’occasion d’une rencontre entre Constanze en particulier et le Groupe de Recherches Matérialistes dans lequel je travaille et qui figure sur l’affiche parmi les théoriciens – ce n’est pas moi, c’est le GRM qui est le sujet de la « théorie ». Comme ce groupe se consacre essentiellement à l’étude, à l’analyse et à la réactivation du corpus théorique et discursif marxiste ou socialiste, communiste ou anarchiste, nous nous sommes demandés comment nous pouvions interagir avec des pratiques artistiques et comment celles-ci peuvent nous interpeller – après tout, c’est une question centrale pour les débats internes ou proches du marxisme au XXe siècle : quel rapport entre pensée et pratique politiques et pratiques et réflexions esthétiques ? C’est à partir de là que les entretiens ont commencé entre Constanze, Lorena et moi, ce qui a donné finalement le résultat que vous voyez et cette table ronde.

Personnellement, tandis que je peux dire quelque chose sur la théorie marxiste et sur le fétichisme des marchandises en particulier – c’est ce qu’on a abordé dans nos discussions – j’ignore pourtant la pratique artistique contemporaine. Donc, je n’ai fait qu’essayer de voir – par des discussions, en suggérant des textes, par la pratique (un peu sauvage parfois) de l’analogie – à quoi pouvaient se connecter mes compétences, avec quoi elles entraient en résonance dans les domaines de mes interlocuteurs, et comment mettre en rapport tous ces domaines. J’essayais de voir ce qui pouvait se produire ou se mettre en place par ce processus un peu aléatoire. Déjà la discussion elle-même, le fait qu’elle ait lieu, me semblait un geste non banal, qui peut déjà produire quelque chose même si elle ne donne pas un résultat ultérieur. Puis le processus de création de l’exposition en tant que telle, qui s’est défini à partir de ces échanges. En ce qui me concerne, la chose a assez bien marché.

L.D. : Oui, c’était assez intéressant. Effectivement, nous sommes partis de la marchandise, bien que dans les photographies, il n’y ait pas de marchandises. L'espace commercial est rempli d’objets qui évoquent le désir, un système. Aborder le sujet de la marchandise nous a menés du côté de la séduction. *La Bête*, est une pièce qui évolue entre l’attirance et la répulsion. Ainsi, j’ai posé des questions, Andrea et Constanze me suivaient et inversement. C’était un vrai échange.

C.F. : Peut-être que nous pourrions dire que ces échanges se sont faits par associations libres.

L.D. : Oui. Tout à fait.

C.F. : Quelqu’un lançait une idée : par exemple cette idée que les marchandises reluisent ou clignotent. Nous sommes partis de l’idée de Marx dans *Le Capital*. Mais, c’est Walter Benjamin qui développe cela encore davantage. Puis dans *Le paysan de Paris*, Louis Aragon parle précisément du fait que les marchandises attirent les gens qui se promènent dans les passages. Il écrit d’un univers qui est resplendissant, séduisant, mais qui est aussi faux finalement. On ne jouit plus de l’objet concret, mais l’objet fait croire quelque chose qui est faux. Il était très intéressant de voir que nous nous sommes embarqués dans quelque chose qui reluisait, clignotait.

L.D. : Oui, au centre des échanges il y avait un peu ces notions de l’illusion, de la fantasmagorie et du spectre.

A.C. : Oui, en effet, le point de départ était le Chapitre I du premier livre du *Capital* – le texte très important et bien connu sur le fétichisme de la marchandise. C’est là que Marx montre que les marchandises se présentent comme des entités autonomes, qu’elles sont séparées des rapports sociaux. C’est les marchandises qui dominent les êtres humains en captant leurs désirs et leurs gestes comme si les marchandises étaient pourvues d’un pouvoir autonome, non seulement d’agir tout seules, mais aussi de faire agir les hommes. Au fur et à mesure que les marchandises se personnifient les hommes au contraire s’objectifient. Ils deviennent des objets dans la mesure où ils sont les objets de leurs objets – des objets qu’ils désirent et qu’ils achètent. Cette autonomisation des marchandises, cette réification de l’homme, dépend des rapports de production. Nous n’avons pas beaucoup parlé de cela car nous sommes restés dans la sphère de la circulation et non dans celle de la production, mais dans le système capitaliste, c’est la force de travail physique et psychique des êtres humains qui devient de la marchandise. C’est là que se trouve la base de l’inversion spectrale, fantasmagorique, entre les hommes et les objets. Mais pour revenir sur cette, disons, dimension spectrale et séduisante des marchandises, il faut rappeler – comme l’a fait Constanze à juste titre – que c’est Walter Benjamin qui parle du « sex-appeal de l’inorganique ». Pour lui, la marchandise émane une attraction érotique. Symétriquement, c’est l’être humain, en se penchant vers la marchandise, qui tend à subir une pétrification, une fusion mortifère avec l’objet. À partir de cette dynamique, nous avons bien sûr évoqué d’autres textes par cette association libre que mentionnait Constanze. À partir de Marx, nous avons vu les développements de ces chapitres marxiens par les textes que Benjamin écrivait dans les années 1920 et 1930, en particulier dans *Paris, capitale du XIXe siècle* dont *Le paysan de Paris* d’Aragon est une source – Paris comme image mythique de la bourgeoisie du XIXe siècle qui est désormais déterminée par la fantasmagorie de la marchandise, par cette dimension envoûtante et magique. Mais, cette dimension incarne une magie néfaste. Elle est une illusion, un spectre. C’est comme un sort que la marchandise ou plus exactement le capital jette sur la réalité, qui devient du coup marchandise, fantasmagorie marchande. En outre – il ne faut pas oublier cet aspect – dans les textes de Benjamin, il y a toujours quelques suggestions exprimées d’une manière très allusive et expressive sur la manière de détourner ces effets néfastes, comment les faire exploser de l’intérieur ou comment les considérer d’une autre manière en dégageant leur visage libérateur, anti-marchand.

Public : Est-ce que vous avez traité la question de la marchandisation de l’œuvre d’art, le fait qu’elle est exploitée comme marchandise ?

L.D. : Nous n’avons pas vraiment abordé cette question, non. Mais, il faut savoir que ce projet est le fruit d’une expérience directe que j’ai vécue dans les grands magasins lors de mon travail là-dedans. J’étais d’un côté très près de ce qui s’y passait mais de l’autre très éloignée. Mon chef savait que j’étais là pour observer. Mais, en même temps, j’étais payée comme n’importe quelle employée pour faire mon travail.

Public : Pourrais-tu préciser ce que tu y as fait exactement ?

L.D. : En fait, j’ai postulé pour un poste de vendeuse là-dedans. Il y a eu un entretien. Cela s’est bien passé. C’est seulement deux semaines après avoir été recrutée que j’ai parlé à mon chef. Je voulais lui expliquer les raisons qui me menaient à vouloir m'insérer dans ce milieu-là. Disons que c’était l'une des manières de travailler en France. C'est-à-dire, de me servir de l’espace, où je dois travailler pour survivre, comme d’un laboratoire. Dans ce contexte, j'avais accès à des lieux réservés, à l'intérieur, dans les profondeurs de « la Bête » : des réserves et des couloirs qui ressemblent un peu à des entrailles et qui ne sont pas beaux – pas du tout. Comme tout cela était très présent pour moi en termes d’expérience directe, il n’était pas question de discuter de l’objet d’art comme un objet-fétiche.

C.F. : Pour le moment, nous n’avons fait que parler des échanges que nous avons eus avec Loréna. Mais, il y a eu également les discussions avec Mehdi [Aouaichia][[3]](#footnote-3). Nous n’avons pas évoqué directement l’œuvre en tant qu’objet-fétiche. Mais, quand nous avons commencé à travailler ensemble il était parti d’une idée de Félix Gonzalez-Torres qui a travaillé avec ces objets industriels que sont les *fortune cookies*. Donc, Mehdi voulait également travailler sur les *fortune cookies*. Il voulait s’en servir ici, dans l’espace de l’expo. Forcément, nous avons beaucoup parlé des *fortune cookies* et de leur caractère fétiche et également de leur côté très anodin : on ne les mange même pas, on ne fait que les casser et on regarde le petit mot qui est dedans et on le lit. Mais, en fait, personne n’y croit vraiment. Nous n’avons donc pas parlé de l’œuvre comme objet-fétiche mais nous avons parlé de ce qui fait œuvre. Les *fortune cookies* font œuvre et ils ont un caractère fétiche. Nous avons donc évoqué la marchandisation par un détour.

A.C. : C’est vrai. Nous n’avons pas directement évoqué cette question. Par ailleurs, il y a une différence entre une œuvre qui devient marchandise et une œuvre qui est toujours déjà marchandise, tels des objets comme les *fortunes cookies* qui sont produits d’emblée comme marchandises. Mais, il est symptomatique que nous ne nous sommes pas posé la question de l’œuvre d’art comme marchandise. Pourquoi ? Pour rendre quelque chose une marchandise, il faut supposer un moment où cet objet n’est pas encore marchandise. Alors que, aujourd’hui, les objets d’art naissent déjà comme marchandises commandées par l’industrie culturelle. C’est vrai déjà à l’époque de Benjamin qui a écrit dans les années 1930 *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique* où il parlait de l’avenir industriel, donc lié au statut de marchandise, de l’œuvre d’art laquelle jouissait autrefois d’une aura d’unicité dans des époques antérieures, une aura que la possibilité de la reproduction technique détruit.

Donc, de nos jours, l’objet d’art est toujours déjà vu et lu sous cette lumière de la marchandise. Des courants artistiques importants comme le *Pop Art* ont assumé comme point de départ le fait que la marchandise a un pouvoir esthétique autonome. Donc, l’œuvre d’art est déjà en son essence une marchandise.

Mais dans le cas de Loréna et de celui de Mehdi le travail de Benjamin – qui appartient à la première époque de l’essor de la marchandisation de la culture et du phénomène de la culture de masse – marchait assez bien.

Il était intéressant de travailler à partir d’un espace qui est d’emblée saturé par la destination marchande des objets. Alors, la question était de savoir si ce lieu pouvait être transformé ou relativisé depuis l’intérieur. Donc, toi, Loréna, tu étais au cœur du grand magasin et au service de la marchandise. En plus, tu étais salariée, donc tu étais toi-même de la marchandise en tant que force-travail. Tu t’es servie de tout cela pour regarder ces espaces de l’intérieur. Tu es quelqu’un qui s’approche du laboratoire caché, du lieu caché de la production de la marchandise, comme dirait Marx.

Dans le cas de Mehdi, l’idée était de casser l’objet lors du vernissage. Casser les objets marchandisés – en l’occurrence l’œuf de Pâques et non les *fortune cookies* – est encore une fois une thématique de Benjamin. Il y a cet aphorisme, ce court récit dans *Sens unique,* où Benjamin parle d’un enfant qui se promène dans la maison paternelle, bourgeoise et peuplée d’objets fétichisés en tant que marchandises. En cassant l’œuf de Pâques, l’œuf de chocolat, l’enfant transforme le décor de cet intérieur bourgeois en un lieu magique où les objets peuvent clignoter autrement – les marchandises clignotent, cela fait partie de leur dimension séductrice -, ils peuvent exprimer quelque chose qui n’est pas directement de l’ordre du fétiche, qui n’est pas de la marchandise, qui est magique et animé mais dans un sens différent. C’est pour cela que nous avons parlé dans nos discussions de ce texte de Benjamin. C’est à partir de ce schéma benjaminien que Mehdi a conçu le résultat que vous voyez.

C.F. : Peut-être que l’on pourrait ajouter que, chez Mehdi, il y a cette idée de détournement, de transfiguration. Cette idée de restituer leur usage premier aux objets, c’est-à-dire de détourner le caractère fétiche qui est imposé aux choses par l’échange marchand. Nous avons également beaucoup parlé d’une chose qui m’avait beaucoup frappée quand je lisais Marx. Marx dit souvent qu’il faut revenir au *Genuss*, à la jouissance des objets. Mais il s’agit là de la jouissance première. C’est-à-dire : quand on a une table on peut en jouir en s’en servant. Or cela m’a beaucoup frappée car ce mot *Genuss* me fait penser immédiatement à du chocolat. Donc, c’est vraiment par libre association que nous avons travaillé.

On a repris également des méthodes et des approches théoriques propres à Marx : la marchandise qui fait croire qu’elle serait aussi inexorable qu’une loi naturelle... Or Marx montre que tout cela, tout le processus marchand, est fait par l’homme et que l’homme est capable de détourner ce processus.

Finalement, cela a marché : lors du vernissage les gens ont retrouvé cette jouissance première de l’objet. Ils ont cassé le chocolat et ils l’ont mangé. Il n’y avait donc pas ce clignotement aliénant qui émane des choses. Cela m’a beaucoup plu : les gens se sont laissés prendre. Il y avait un jeu, une jouissance, autour des œufs de chocolat.

J’aimerais maintenant poser encore une question à Loréna. Il s’agit de quelque chose qui m’intéresse beaucoup en tant que historienne de l’art. En fait, nous avons discuté et après tu as changé certaines choses. Qu’est-ce qui t’a amené à changer telle ou telle chose ? Comment l’échange passe dans l’œuvre ?

L.D. : Je pense qu’à partir du moment où un vrai échange a lieu, la construction s’installe. Dans la discussion, toi, Andrea et moi, nous construisions de la pensée avec des éléments, des outils différents. Oui, je pense que cela commence à ce moment-là. Dans mon processus individuel de création, il y avait beaucoup d’intuitions, beaucoup de moments d'observation. Ensuite, la discussion avec Andrea et toi a déclenché un autre regard, une distance qui me laissait voir certains de mes choix inconscients. Cet échange m’a permis d'ajuster le tir. J’ai fait une sélection beaucoup plus fine des images. Également, du côté du son, un autre élément fondamental dans l'œuvre, c’était une prise de conscience de quelque chose qui était déjà en moi mais qui, à ce moment-là, était encore flou. Je voyais mon travail à travers les yeux de quelqu’un d’autre. C’est cet ensemble de facteurs qui m'a permis d'agencer et d'avancer.

C’est comme l'effet de miroir dont Andrea a parlé à une occasion. On se regarde dans la construction : lui et moi, nous construisions quelque chose et on essayait d’articuler les choses mutuellement. Pour moi, c’était un acte de regard : je te regarde et tu me regardes. Je peux aussi me voir en lui. C’est là que cela se passe.

C.F. : Donc, je résume et je répète également ce que nous avons dit pour préparer cette table ronde. Nous sommes encore très proches de Marx avec ce que tu dis. Quelque chose qui se déroule comme inconscient ou comme naturel devient clair par une analyse. Nous l’avons dit tout à l’heure. On croit que le caractère fétiche de la marchandise serait comme une loi naturelle, sauf que cela repose sur des structures sociales. Donc, ce fait peut être expliqué. Donc, toi, tu ouvres les yeux sur les processus sous-jacents qui se passent d’une manière latente, cachée.

Il y a une autre chose qui m’a beaucoup frappée, notamment dans la discussion avec les artistes et théoriciens allemands. Il y était beaucoup question d’une possibilité de rencontre entre pratique artistique et théorie. Comment ces deux instances peuvent-elles se rencontrer, étant donné qu’il s’agit de démarches très différentes ? Comment peuvent-elles se rencontrer autour d’un objet tel que la marchandise ? Qu’est-ce que cela veut dire pour un artiste et pour un théoricien ? Nous avons vu bien sûr que les deux démarches présentent des analogies. C’est l’expérience qui est mise en œuvre. Les méthodes sont similaires. C’est également au niveau de la création même que l’on se rencontre. Donc, à ce niveau aussi, il y a un échange qui peut s’engager.

L.D. : Il y a en effet un certain plan d’égalité. Chacun a son domaine, et aussi une volonté d'ouverture. Nous sommes les acteurs et ensemble nous allons voir comment s’opère la construction. De cette façon nous arrivons à établir des liens, et à enrichir notre pensée.

A.C. : Je suis complètement d’accord. C’est une très belle description de ce qui s’est passé. Dans la théorie aussi, il y a – c’est mon opinion, en tout cas – cet aspect de construction, et aussi de déconstruction. On déconstruit un phénomène culturel, on déconstruit un texte ou un auteur, on le fait fonctionner dans une conférence ou une table ronde – on le démonte et puis on en fait quelque chose, avec les morceaux qui sont le produit du démontage. Ce qui importe est que cela se fasse collectivement – il y a des contextes, mêmes universitaires, où cela est possible, mais en général ces espaces restent toujours à inventer. Même dans un cadre universitaire, dans une recherche théorique précisément, on peut avoir un processus de mise en commun. Pour moi, ce processus, c’est déjà un résultat en lui-même au-delà de ce qui a été produit ensuite dans les œuvres ou performances.

Pour reprendre ce que tu disais au début : cette peur que les artistes peuvent avoir vis-à-vis de la théorie, cette peur d’être écrasé par la théorie... Bien évidemment, les théoriciens ont également peur d’écraser quelqu’un qui est plus proche de la réalité qu’eux – même si cette idée de « plus proche de la réalité » est fort douteuse, les théoriciens se pensent toujours par rapport à des « praticiens » qui, eux, toucheraient de plus près au réel et au concret. Dans ces craintes symétriques, dans ce jeu de miroir de la crainte, il y a toujours un effet de blocage. Mais, en l’occurrence, nous avons réussi – par hasard à mon avis – à utiliser les textes de Marx ou de Benjamin comme des objets qui étaient encore neutres, qui n’étaient pas déjà marqués comme « théorie », comme ce auprès de quoi il fallait aller chercher le savoir ou la vérité. Leur statut n’était pas encore préinscrit. Benjamin ou Marx ne servaient pas à dire à Loréna ce qu’elle devrait faire, ni à lui expliquer ce qu’elle avait fait : ils ne servaient pas non plus pour une interprétation après-coup des résultats artistiques, de ce que les artistes ont fait. Les artistes ont toujours travaillé à partir de leurs propres moyens et exigences. Mais les pièces ont été produites à partir d’un texte commenté qui a fait l’objet de beaucoup de questions et de réponses et à partir des suggestions tirées de ces textes. Ces suggestions étaient aussi des interprétations de la signifiance intrinsèque d’un contexte social et historique de la pièce.

Il y a donc des énoncés théoriques qui sont là et qui sont évoqués dans un certain contexte, ce qui peut produire des effets. Mais, en général, il y a une certaine neutralité du texte. Il n’y avait pas d’hiérarchie, les énoncés théoriques n’étaient pas immédiatement marqués comme de l’explication etc., il fallait découvrir comment ils auraient pu fonctionner, et cela ne pouvait se faire – donc leur statut ne pouvait se préciser – qu’au cours de la discussion.

L.D. : C’est très passionnant. Cela me fait penser à la photographie. Elle a été toujours très présente dans mon travail artistique mais comme un outil. Elle est rarement autonome dans mon travail. J’ai la sensation que la philosophie s’offre à moi comme un autre outil avec lequel je peux travailler. C’est intéressant car d’un côté il y a les outils artistiques et théoriques qui sont là et de l’autre il y a trois personnes qui s’échangent des idées et des mots. Nous discutons et nous interagissons dans une atmosphère très calme et naturelle qui me plaît énormément. Mais nous interagissons aussi avec la pièce.

C.F. : En fait, cela s’est passé très différemment selon chaque artiste.

L.D. : Oui, dans mon cas, les échanges entre la pratique et la théorie font partie de ma démarche personnelle. De plus, j’avais déjà ce projet en tête. Après, j’ai rencontré Constanze qui m’a proposé de participer à cette exposition. C’était à peu près au milieu de la création de la pièce que nous avons commencé l’échange

C.F. : Il faut peut-être aussi préciser qu’avec Loréna il y a eu un échange initial direct, oral, et que cela a continué un peu par mail. Mais par exemple avec Mehdi, il y a eu plusieurs entretiens, au moins trois ou quatre. Avec Mehdi, nous avons donc beaucoup discuté. Il est d’abord parti des fruits exotiques comme objets de la performance. Après, il s’est intéressé aux *fortune cookies*. Je ne peux évidemment pas parler à sa place, mais cela m’a frappée en tant que historienne d’art. C’était intéressant de voir à quel point il était attiré par un certain univers d’écriture et un certain univers poétique qui ressortait des textes théoriques, notamment chez Benjamin, ce qui l’a orienté vers une certaine direction.

Pour les allemands, la question de la possibilité d’une telle rencontre était prédominante. Cela a produit beaucoup de débats et nous avons eu un échange important sur cela.

Avec Régis [Baudy], c’était très différent et très compliqué. Je pense que c’est l’artiste le moins proche des questionnements théoriques et d’un travail théorique. Il part généralement des choses qu’il ressent. Il est très instinctif.

Quant à Loréna, c’était encore autre chose. C’était plutôt la description de l’univers fétichisé qui était en question – après tu me diras si tu es d’accord, Loréna. C’était moins l’univers poétique de Benjamin qui était en jeu, mais plutôt l’analyse des marchandises.

Il est aussi significatif qu’aucun artiste n’a vraiment lu les textes que nous avons proposés. Mehdi le dit lui-même : il lit peu. Tout s’est passé dans l’échange oral, direct. Par une libre association. Nous avons parlé des choses telles que le chocolat, les œufs de Pâques... Nous avons retranscrit et transmis les idées que nous avons eues par rapport à Marx. Il n’y a donc jamais eu un rapport direct avec les textes. C’était donc nous, théoriciens ou historiens de l’art, qui avons transmis un certain regard.

Par contre le groupe *Klasse Bewusstsein* lit les textes même si, après, ils refusent la théorie faite d’une certaine manière. Ils réfléchissent beaucoup sur la question : jusqu’à quel point a-t-on besoin de la théorie ? Comment peuvent-ils intégrer la théorie dans leur pratique ? Finalement, ils ont une pratique très théorique.

En outre, nous sommes vraiment la brochette des étrangers qui parlent en français entre eux. Donc, nous manions la langue d’une manière différente par rapport aux français. Même avec les absents, il n’y avait toujours qu’un français. Nous ne sommes pas francophones d’origine. Je n’en suis pas absolument certaine, mais je pense que cela a joué un certain rôle.

Nous avons manié les théories d’une autre manière car nous les faisions passer par une autre langue que notre langue maternelle. C’est à cause de cela que chacun d’entre nous évolue dans un univers culturel très différent. Moi, je vois à travers les lunettes allemandes, Loréna à travers les lunettes colombiennes et Andrea a des lunettes italiennes. Alors, comment ces réflexions et expériences culturelles peuvent-elles se rencontrer par le biais de la langue française ?

A.C. : Je ne me rappelle pas des épisodes concrets en particulier concernant les échanges avec Mehdi. Mais par exemple il était également très attentif aux néologismes, aux tournures bizarres, que nous proposions à partir des textes, qui étaient parfois des calembours ou des blagues, et parfois des effets du langage théorique en tant que tel. Déjà Benjamin écrit en allemand mais avec une langue très particulière, donc on travaillait sur la traduction française de cette langue. De plus, certains de ses textes sont des auto-traductions entre l’allemand et le français. Il y a eu dans cette expérience une circulation intense d’horizons linguistiques et culturels très variés. Benjamin est très important pour une certaine culture théorique critique et marxiste en Italie, depuis les années 1950. J’arrivais donc également avec une certaine familiarité avec cet auteur et avec sa pensée qu’un philosophe de culture française n’aurait probablement pas eue de la même manière. Il y avait là un mélange intéressant.

C.F. : Oui, et puis à propos des mots c’était surtout ce mot allemand *Genuss* chez Marx. Si j’avais lu le texte en français, le mot ne m’aurait sûrement pas frappée autant. Je n’arrivais même pas à le traduire en français car pour moi, ce n’est pas la même chose. « Jouissance » ne veut pas dire la même chose pour moi en tant qu’Allemande. Nous avons vraiment essayé de chercher un mot qui pourrait représenter la même chose. Mais, nous n’avons pas trouvé une solution satisfaisante. Alors, c’est « Constanze qui pense à chocolat » qui est resté comme sens du mot.

1. Pour plus d’informations sur cette initiative, <http://www.instantschavires.com/spip.php?article838> [↑](#footnote-ref-1)
2. [Juliette Courtillier, Constanze Fritzsch et Agnès Noël] [↑](#footnote-ref-2)
3. [Mehdi a fabriqué une trentaine de sphères en chocolat et les a placées dans l’espace. Lors du début de sa performance, il a cassé une première sphère avec un marteau en bois qui ressemblait à un jouet surdimensionné. Dans cette première sphère se trouvait un fumigène que Mehdi a aussitôt allumé. Quand le brouillard s’est dissipé, il a passé le marteau à une personne du public pour l’inviter à casser une sphère. Le marteau a commencé à circuler parmi le public qui était de moins en moins intimidé devant cet objet « sacré » qu’est l’objet d’art. Ils prenaient du plaisir à varier les manières de casser les sphères : en donnant des coups de pied, en se servant du marteau comme d’un bâton de golf. La performance s’est transformée en un terrain de jeu où les personnes se passaient le marteau les unes les autres et mangeaient du chocolat]. [↑](#footnote-ref-3)