

Laëtitia Bourget

Entretien avec Jacques Doustin, réalisé le 25 novembre 2009 à Paris¹, dans le cadre de sa recherche sur *Les pratiques excrémentielles en art contemporain (1961-2010)*².

Tu commences la vidéo « Recyclage » par une chanson de « La Cuisine des Juniors », émission de cuisine pour enfants qui passait en 1986 dans FR3 Jeunesse. « Miam miam, c'est l'heure de La Cuisine des Juniors... ». Regardais-tu l'émission ?

Non, ce n'est pas autobiographique.

En réalité, le travail avec les excréments est initialement un travail de sculpture. La vidéo a été faite après coup ; il en existe plusieurs versions. La deuxième date de 1999, c'est la version définitive qui est toujours diffusée. Une première version, réalisée vers 1997, a très peu circulé avant que je décide de ne plus la montrer. Cette version correspondait peut-être davantage au collage sonore : c'était bricolé, impulsif, burlesque.

À cette époque, je travaillais beaucoup à partir de sources existantes. La fac où je montais mes vidéos avait récupéré un banc U-matic³ et des cassettes de la télévision FR3 locale. Ces cassettes, je les ai dépouillées, pour m'en servir comme source sonore notamment : parmi les émissions enregistrées, se trouvaient des séquences de la *Cuisine des Juniors*. Pour cette vidéo, toutes les sources ne sont pas issues de la télévision. Je collectais aussi, je ramassais des disques vinyles et cassettes audio, dans la rue, sur les marchés... que je traitais comme matériau sonore pour mes projets. J'ai ainsi utilisé l'enregistrement d'un conférencier qui faisait une démonstration anti-avortement.

Ce qui m'a plu, c'est le principe de détournement : associer la *Cuisine des Juniors*, qui a quelque chose d'enfantin, de léger, de travaux pratiques, au discours de cet homme qui est très docte, avec des propos très chargés, des affirmations extrêmement lourdes de sens ; cela prend une tournure un peu plus grinçante. Il se produit une espèce de friction, un peu antinomique. C'était une manière d'introduire le propos : « attention, ce que vous allez voir est une vraie proposition artistique mais il faut être capable de rire de soi-même ».

Très vite, je n'ai plus assumé la première version. Cette esthétique *trash* décredibilisait complètement la démarche. Ma posture de départ était une forme d'autodérision : « les filles font aussi caca et elles assument parfaitement ». Puis, c'est devenu plus complexe ; j'avais passé un autre stade. Je voulais montrer que, parce que j'étais quelqu'un qui faisait face à lui-même, je pouvais transformer l'approche initiale de l'excrément, approche qui consiste à le voir comme quelque chose de répugnant, pour arriver à quelque chose de sublime. La cuisine à base d'abats présente un phénomène comparable. Quand on décrit précisément leur composition, c'est atroce ; mais si on trouve la manière de procéder, on arrive à les transformer en un mets qui peut être absolument délicieux. Je suis donc arrivée à cette nouvelle version de la vidéo, qui était plus orientée vers une certaine distanciation. Deux ans se sont écoulés entre les deux versions.

Tu as rajouté un énorme pet sonore avant la chanson...

C'est la fin du générique de *La Cuisine des Juniors* ; les personnages sont dans un avion et lorsqu'on enlève l'image pour ne garder que le son du moteur, c'est vrai qu'il fait un sacré bruit de pet. C'est une manière d'annoncer ce qui va suivre dans le registre de la farce. On se tape sur la cuisse d'abord, puis après, cela devient plus sérieux.

En fait, tu inverses le lien entre l'excrément et l'aliment ?

Pas vraiment, je prolonge plutôt. La référence à la cuisine est surtout en tant que culture de la transformation. Il s'agit d'apporter un vocabulaire, de transposer la cuisine comme étant à l'image de toute activité humaine.

¹ Cet entretien est disponible sur le site web de Laëtitia Bourget, http://www.laetitiabourget.org/text_entretiens.htm, consulté le 27/05/2010.

² Université François Rabelais, Tours, sous la direction de Monsieur Pascal Rousseau.

³ banc U-matic : banc de montage analogique utilisé par les professionnels dans les années 1980-1990.

Mais vu que les excréments sont l'aboutissement de la digestion, c'est vrai que parler de cuisine, en parlant des excréments, c'est suggérer que l'on va redigérer ses propres excréments. L'art est peut-être tout simplement une forme de digestion avec la particularité ici qu'elle prolonge celle du corps. Après la digestion organique, la digestion artistique.

C'est ta vision du recyclage ?

Oui. Au fond, les excréments, comme tout, continuent leur vie. Cela reste de la matière, après tout.

De la matière qui va disparaître quand même ?

Non, rien ne disparaît, tout se transforme. Même quand nous mourons, nous ne disparaissions pas, contrairement à l'expression consacrée, nous nous dissolvons en fournissant plus ou moins d'énergie (le maximum étant quand notre corps devient un aliment pour d'autres).

C'est artificiellement que l'on croit que nos déchets disparaissent. On s'arrange pour ne plus les voir, on tire la chasse d'eau, on enterre, on met à la poubelle, on jette dans l'océan ou on envoie dans l'espace. C'est hors de notre vue donc ça n'existe plus...

La vidéo « Recyclage » est-elle une réflexion pour toi-même, ou un jeu avec le spectateur ?

Ce n'est pas du tout pour moi-même. Quand j'ai commencé à faire les sculptures, j'étais dans une recherche qui prenait différentes formes qui avaient toutes pour principe de partir de mes matériaux corporels et de la vie courante. J'étais encore étudiante, en licence, quand j'ai eu une saturation à tous les niveaux. Les matériaux pour pratiquer les ateliers étaient chers, difficiles à assumer pour moi. Cela me faisait percevoir la moindre de mes tentatives artistiques comme du gaspillage, c'était plutôt inhibiteur. Du coup, la notion même de « matériau artistique » m'est apparue totalement limitante, à bannir.

Je me suis alors mise à utiliser mon sang comme matière picturale imprégnée sur des mouchoirs jetables, mes excréments comme matière sculpturale, ma peau comme support sensible (la couture sous la peau), mon corps comme médium, et mes expériences de vie comme laboratoire. J'ai entrepris ce que j'ai nommé par la suite le *Journal menstruel*, une collection de mouchoirs menstruels. À partir du moment où j'ai commencé, je l'ai tenu de manière régulière pendant plusieurs années. L'idée originelle était de me donner une rigueur de travail, de pratique, qui reposait sur la constance de mon cycle organique.

Pour les excréments, la régularité était plus difficile ?

Détail anecdotique, mais non négligeable, les jours où j'avais décidé de faire des sculptures, ça influait énormément sur ma digestion.

Une digestion plus rapide ?

J'avais la matière dont j'avais besoin au moment où j'en avais besoin. On m'a déjà demandé : « et alors, vous mangiez des choses spéciales pour vous préparer ? » Pas du tout. Je ne considérais pas mon corps comme une machine de production contrôlable selon des paramètres définis. Par contre, être dans l'attitude d'avoir à travailler me donnait une espèce d'autorégulation de ma digestion.

Ton corps participait à l'œuvre...

J'étais complètement englobée dans le processus de création, du début à la fin. Quand j'ai adopté cette méthodologie de travail, je souhaitais expérimenter le fait que l'on puisse faire de l'art avec ce qui est à notre portée, sans artifices complexes. On peut faire avec ce que l'on est. Et je pensais pouvoir le revendiquer et le transmettre aux autres comme un mode opératoire simple et accessible à tous. Je voulais produire des objets qui seraient

assortis de fiches techniques comme pour les travaux pratiques. J'envisageais ces activités comme des « activités virus » qui pourraient se propager, être adoptées par d'autres qui auraient ainsi leur propre production, dans un esprit « do it yourself ».

C'est une vision de l'art que tu veux ouverte vers le spectateur. Il est capable, lui aussi, de faire de l'art à partir de ce qu'il est.

Dans cette formulation, il reste une distinction entre l'artiste et le spectateur, distinction que je souhaitais remettre en question. J'envisageais, au contraire, que chacun puisse faire avec ce qu'il est et donc passer à l'acte par lui-même sans recourir à la réalisation de l'artiste pour vivre une expérience esthétique. J'ai beaucoup changé par rapport à cette attitude, mais, au départ, je ne différenciais pas d'un côté, les artistes qui seraient capables de faire et de l'autre, ceux qui seraient « spectateurs », qui recevraient uniquement le résultat... puisque pour moi, le processus de fabrication était en lui-même une expérience artistique. En ayant mis en œuvre ces activités, je me sentais à la fois actrice et bénéficiaire et j'invitais chacun à vivre ces processus de l'intérieur afin d'en récolter le fruit. À mes yeux, c'est la participation qui était la véritable expérience esthétique.

Quand je parle d'« activité virus », j'avais conscience que c'était moi qui émettait le virus. Je le revendiquais, c'était ma responsabilité. Cela me distinguait de celui ou celle qui menait cette activité selon ses propres modalités et qui, en cela, assumait une autre forme de responsabilité, celle d'avoir mis en pratique et d'aboutir à un résultat. En tant qu'artiste, je me percevais comme conceptrice, initiatrice d'un projet qui pouvait être mis en œuvre par d'autres, comme un compositeur qui écrirait une partition dont chacun peut se faire interprète. J'avais été très marquée à l'époque par l'esprit Fluxus, le principe de partitions, l'implication physique de l'artiste dans son œuvre, « l'art et la vie confondus » selon les termes d'Alan Kaprow. Je n'ai jamais cherché à nier l'importance des artistes et de leur travail, juste à impliquer davantage chacun au sein de l'expérience esthétique, dans son corps, dans sa capacité d'agir, dans son histoire. L'idée de produire des objets commercialisables qui soient considérés comme des œuvres d'art, en soi, ne m'intéressait pas du tout. Ce qui m'intéressait, c'est d'être quelqu'un qui travaille pour le bénéfice commun à partir de soi, en développant des usages appropriables par tous qui offriraient à chacun l'occasion de mener une expérience esthétique personnelle et ainsi de se vivre différemment. Seulement, dans les faits, après un certain nombre d'années, je cherche toujours à être reconnue comme quelqu'un qui travaille. Économiquement, j'ai peu de possibilités d'être payée pour ce travail en lui-même. On en arrive donc à assumer qu'on produit des objets qui, eux, sont la médiatisation d'un travail. Finalement, mon travail, ce sont mes sculptures. Mais l'idée première était de dire aux gens : « ça vous intéresse, ça vous touche, faites-le vous aussi ».

Dans cet état d'esprit, j'ai fait différents types de collectes qui reposaient sur la participation. Une des premières était une collecte d'objets faits par d'autres à partir de mes fiches pratiques. Personne n'a fait de sculpture-excrément, personne n'a osé, même si *Recyclage* est une forme de vidéo mode d'emploi comme on en trouve dans les magasins de bricolage.

J'ai reçu des petits objets à partir de sang, sang menstruel ou non – le mystère de leur provenance exacte reste entier – et je me suis rendu compte qu'au fond les gens qui m'avaient envoyé ces objets souhaitaient que je les assume pour eux. En organisant cette collecte, je leur permettais de passer à l'acte, d'oser ce qu'ils n'auraient jamais fait par eux-mêmes, mais toujours dans la limite de ce qui leur semblait convenable et sans véritable transformation. Mon principe d'« activité virus » était complètement inopérant.

Tu ne peux pas transmettre directement ?

C'est-à-dire que « allez-y faites-le ! » ne suffit pas. Le vrai travail, c'est d'assumer d'être quelqu'un qui manipule ses matières organiques, c'est dépasser la censure, l'inhibition sociale. Or, les gens qui ont accepté de m'envoyer des objets l'ont fait parce que j'assumais leurs objets. Leurs objets étaient littéraux : ils prenaient du sang et ils l'imprégnaient sur un support. Ils ne cherchaient absolument pas un travail de forme. Pour eux, faire ça et me le fournir était un acte fort mais ils comptaient sur moi pour trouver le moyen formel de le

valoriser et d'en assumer le résultat. Le processus de sublimation est quelque chose de complexe et qui demande d'avoir dépassé la littéralité, l'impact de la chose originelle et de transgresser ses propres résistances.

Tu avais un mode d'emploi, mais tu souhaitais qu'ils aillent au-delà du mode d'emploi.

En réalité, le mode d'emploi est une illusion car le véritable processus de transformation est intérieur, au-delà des manipulations techniques. Du coup, la transmission aurait théoriquement pu s'envisager à travers des ateliers de pratique collective où j'aurais invité chacun à faire le chemin en l'accompagnant, sur le principe des ateliers de pratique thérapeutique du type *rebirth*⁴ qui demandent aux gens de sortir de leur limites, de trouver un endroit d'eux-mêmes où ils peuvent voir les choses autrement. Ce n'est pas mon travail, ce n'est pas mon parcours, en tout cas.

Tu indiquais avant l'entretien qu'il n'est pas possible d'obtenir des prix avec des excréments. Quel accueil ont reçu tes œuvres au départ ? Comment les spectateurs les ont-ils perçues ?

La première réaction devant une sculpture-excrément est un mouvement d'attirance car cela ressemble à un objet précieux. Puis au moment de la découverte du matériau initial, cela devient plus complexe.

J'ai eu quelques déboires, mais ce sont surtout les personnes qui m'ont invitée à exposer qui ont dû faire preuve de courage. Par exemple, j'ai eu une exposition à Bangkok en 1999, dans une des rares institutions d'art contemporain en Thaïlande dont le directeur avait choisi de montrer mon travail. Au départ, cette exposition devait être soutenue par l'Ambassade de France et l'Afaa⁵. L'Afaa m'a refusé son soutien. Au lieu d'être une exposition personnelle, c'est devenu une exposition double : l'autre artiste était soutenue par l'Afaa. L'exposition était séparée en deux, d'un côté, l'artiste soutenue par les institutions françaises et moi, de l'autre. Nous étions présentées comme deux artistes françaises, comme si c'était, tout simplement, le choix du commissaire. Cependant, des expatriés français de renom n'ont pas apprécié qu'un travail artistique comme le mien soit mis en avant par les institutions. Ils ont très mal pris qu'on donne cette vision de la culture française. Les sculptures-excréments, en particulier, avaient pour eux quelque chose d'insupportable, de dégradant. L'Ambassade a subi des pressions et l'attachée culturelle a dû décliner toute implication pour se protéger. C'est la situation la plus édifiante que j'ai rencontrée.

Et aujourd'hui tu penses qu'il se reproduirait la même chose ?

Je n'en sais rien, cela ne m'intéresse pas de raisonner en fonction d'a priori.

Tu peux encore les exposer ?

Les sculptures ont été exposées plusieurs fois et, récemment, en relation avec mes toutes dernières réalisations. Je constate que je reste sur une posture globalement similaire. C'est plus généralement ma façon d'opérer qui peut déranger. Mon choix artistique est d'aborder des problématiques délicates parfois douloureuses, en tout cas sensibles voire bouleversantes, mais d'une manière parfois détournée, indirecte et donc peut-être plus insidieuse, plus transgressive, souvent grâce à un humour léger en apparence mais chargé en évocations.

D'une manière plus sourde mais plus pénétrante, plus violente mais moins directe...?

Je ne sais pas. Une des dernières pièces que j'ai faite a provoqué des réactions très virulentes avec des mots comme « inceste ». Une personne s'est adressée à moi, révoltée, elle s'était sentie agressée. Je me rends compte que mon travail peut être encore vécu de

⁴ Technique thérapeutique consistant à modifier la respiration du patient de manière à revenir à des expériences traumatiques anciennes, notamment celles liées à la naissance, pour s'acheminer vers la guérison.

⁵ Afaa : Association française d'action artistique.

manière violente même si mon attitude est bienveillante. Je ne cherche pas à faire souffrir, mais il y a des souffrances contenues dans chacun de nous qui n'attendent qu'une occasion pour s'exprimer et il arrive que mon travail soit un révélateur.

Quand je faisais les sculptures-excréments, j'étais beaucoup plus jeune. Cela me plaisait d'avoir un côté rock-and-roll un peu impertinent. Maintenant, j'ai vraiment une autre attitude. Même si je reste fidèle à ma posture, j'ai une autre énergie, une énergie moins brute, plus à l'écoute. En tout cas, les gens avec qui je travaille, la plupart du temps, sont conscients des risques de réactions. Soit ils sont en posture de pouvoir l'assumer sans compromettre leur place, soit ils savent que ça peut leur créer des ennuis mais ils veulent revendiquer leur choix.

Dans l'entretien avec Marie Cozette⁶, tu indiquais que toutes tes matières corporelles étaient « vivement connotées », et que tu utilisais le biais de l'ironie pour dépasser ces connotations. Tu pensais à quelles connotations ?

C'est comme pour la cuisine à partir des viscères ou des abats. Quand on décrit qu'une andouillette est faite avec des intestins et que son parfum et sa saveur viennent des excréments qu'ils ont contenus, tout le monde a envie de vomir. Quand on dit le mot « sang », quand on dit le mot « merde », de nombreuses images apparaissent dans notre esprit, de même pour les gestes et ce à quoi ils correspondent, par exemple avec le mot « lécher ». Toutes ces connotations sont une source de travail pour moi, en particulier quand elles ont un effet sur l'estime de soi. C'est à partir de cette matière d'origine, matière au sens propre comme au sens figuré, matière culturelle, symbolique, que je construis mon propos. Je ne sais pas partir d'une feuille blanche, je construis à partir de l'existant, de ce qui vit dans l'ombre souvent.

Pourtant, tu indiques ton désir de revenir à l'origine, ton désir de revenir au commencement...

L'origine à mes yeux, c'est la vie, ce n'est pas le Big-bang. Avant le premier acte de nature artistique, des foules d'autres adviennent. Pour moi, l'acte artistique est avant tout un acte symbolique. Pour pouvoir produire un acte symbolique, il faut d'abord avoir accompli d'autres actes de nature pratique. On ne part pas de rien. C'est à partir du moment où un acte n'est plus justifié par sa fonction pratique qu'on aborde la dimension symbolique. Les situations de la vie quotidienne et nos comportements usuels sont la source de mon travail (par exemple l'utilisation de serviettes hygiéniques qui sont remplacées par les *Mouchoirs menstruels*). Et le glissement de perception que j'opère me permet d'aborder une autre dimension, de renouveler le regard et éventuellement de déverrouiller des portes, des blocages.

Tu pars de l'ensemble, de l'environnement, et tu donnes un angle de vue qui va te permettre d'ouvrir, d'atteindre une autre dimension, un au-delà de la forme simple.

En tout cas, je pars de ce qui existe, de ce dont j'ai déjà fait l'expérience soit seule, dans mon intimité, soit dans un contexte social. En percevant les choses différemment, on peut atteindre une conscience de soi et des autres qui permet, d'une certaine manière, de résoudre certains de nos blocages.

C'est pour cela que tu parles d'art thérapie ?

A un moment donné, le véritable travail se produit dans la transformation de soi et pas dans la transformation de la matière.

Ce qui est important c'est le voyage, ce n'est pas ce qui est au début ou à la fin.

⁶ « Entretien avec Marie Cozette », 2007, www.laetitiabourget.org/text_entretiens.htm, consulté le 27/05/2010.

Exactement. L'indulgence qu'on va se porter à soi-même dans le risque qu'on prend à agir est aussi essentielle. En agissant avec confiance, on se donne la possibilité d'un vivre mieux. L'art devient moteur de résolution.

Quand tu as réalisé tes sculptures-excréments, connaissais-tu les œuvres d'autres artistes ayant utilisé des excréments ?

Je connaissais déjà un certain nombre d'œuvres qui avaient été faites à partir d'excréments. J'en ai découvert d'autres par la suite. Même si ma posture en 1997 consistait à faire table rase, beaucoup de choses m'inspiraient et me donnaient une grande force.

La découverte de l'art corporel - les performances de Chris Burden, le travail de Gina Pane, Michel Journiac, Abramovic et Ulay - m'a particulièrement bouleversée. J'ai été marquée par l'implication de ces artistes dans leurs actions.

Le travail de Paul McCarthy m'a également saisie. Il prend au pied de la lettre le saut dans le vide d'Yves Klein (qui n'est qu'un photomontage), il le fait pour de vrai et s'écrase par terre... Cette vision des choses a fait exploser tout le carcan qui m'empêchait d'agir à l'université et, en même temps, cela m'a montré que l'on peut assumer complètement sa fragilité et jusqu'à sa bêtise, plutôt que de jouer de l'épate, de se montrer capable de prouesses techniques hors du commun.

Mais, après, la boîte d'excréments de Manzoni m'a irritée profondément. L'idée de considérer que l'artiste en lui-même est une valeur ajoutée, c'est à l'opposé de mon propos. Ce genre de pratique me hérissait. C'est critique certes, mais c'est l'expression d'un profond cynisme.

Wim Delvoye me touchait beaucoup. *Cloaca* n'existait pas encore, c'était des gestes moins élaborés : les damiers avec les motifs à base d'étrons – *Mosaics*, les baisers d'anus – *Anal Kisses*... J'aimais cet humour, cette manière d'aborder l'esthétique comme une pirouette, du beau selon les convenances à partir de n'importe quoi et surtout ce qui est contraire aux convenances.

Jacques Lizène était plus proche sur le plan chronologique. Il a fait une performance à Périgueux dans les années 90 dont le retentissement est parvenu jusqu'à moi. Il devait peindre un mur et il avait amené son bocal de merde. De nombreuses personnes l'attendaient. Et à partir du moment où il a ouvert le bocal, tout le monde est parti. L'odeur était insoutenable. Les gens ne pouvaient pas être présents. Pour eux, c'était répugnant. Il a fait son petit mur tout seul, une contre-performance réussie conforme à sa logique de ratage. Cela détruit complètement la spectacularisation de l'art de la performance : « oui, j'y étais, oui je l'ai vu faire ». Le sentiment d'appartenir à une élite qui a ce privilège d'assister à l'acte créateur est ainsi démonté. Chez lui, le fait d'assumer sa médiocrité est poussé à l'extrême, il s'auto-sabote. « Je suis tellement piteux, que je les fais fuir. Ils viennent tous pour voir mon travail et ils partent avant. » Cette désacralisation, cette auto-désacralisation, m'a profondément marquée.

Quelqu'un d'incontournable pour moi est Jean-Hubert Martin, il a constitué une collection qui m'a marquée puisque cela a été mon premier contact avec l'art contemporain, au Château d'Oiron dans les Deux-Sèvres (qui comprend des œuvres de Wim Delvoye). Et il a participé à l'organisation de la 4^e Biennale de Lyon, *L'Autre*, en 1997, sous le commissariat de Harald Szeemann, dont le principe était d'associer des œuvres d'artistes contemporains occidentaux avec des œuvres, des objets symboliques, produits par des shamans, des gens qui bricolent dans leur coin et de les associer grâce à des correspondances de forme. Éric Nussbicker avait installé sur un très grand tapis en crin de cheval, des instruments de musique qu'il avait conçus à partir des os d'un squelette entier de renne. Son travail s'inspire des shamans : évocation de la disparition, rituels pour faire le deuil, invocation des forces. Sa conception de l'objet artistique est très particulière.

David Nebreda, je l'avais découvert après coup dans un article de Catherine Millet dans *Art Press*⁷. J'avais contacté Catherine Millet parce qu'elle avait annoncé son article dans un édito. J'avais lu : « bientôt, je vais écrire un article sur la merde dans l'art ». Je m'étais dit : « génial, c'est pour moi. Il faut que je la contacte. » Et par chance, elle me répond. Je lui ai envoyé des documents sur ce que j'avais fait et elle m'a répondu que ce n'était pas son rôle

⁷ Catherine Millet, « Plutôt le fumier que le trésor », *Art Press*, n°242, janvier 1999, p. 27-35.

de « défricher », que l'on ne savait pas si je continuerais à faire de l'art, j'étais trop jeune. Elle a dit les choses sincèrement. Cela reflète le travail de sa revue, c'est très critiquable, mais c'est sa posture. En gros, elle me tapotait sur l'épaule en me disant : « d'abord trouve une galerie. Une bonne galerie, pas une petite, parce que sinon cela ne suffira pas. Après, fais en sorte que tes œuvres soient dans des collections publiques, et alors on en reparle. »

Je me sens très peu en connexion avec la violence de David Nebreda, autodestructeur, qui a une image de lui-même très altérée. J'ai plutôt une bonne image de moi-même. J'ai, comme beaucoup de gens, quelques difficultés d'estime personnelle, mais rien de pathologique.

Les excréments restent de la matière, même si ce n'est pas une matière comme une autre, parce que dans notre esprit, cela fait surgir de nombreuses connotations. Je ne mène pas cette activité sous l'emprise d'une pulsion. Quand Mary Barnes fabriquait des petits bonshommes avec des excréments, elle le faisait dans des états d'angoisse profonds. Elle s'isolait et en produisant ça, elle se rassurait, elle trouvait une forme d'apaisement. Psychiquement, je ne suis pas en détresse.

Pierrick Sorin a été très important pour moi. Quand j'ai commencé la vidéo, j'ai commencé par de l'autofilmage. L'enseignant qui nous faisait des cours de vidéo à la fac nous a posé la question de l'autofilmage comme première approche. Pour lui, c'était une manière de s'approprier la caméra. J'ai pu voir certaines vidéos de Pierrick Sorin grâce à cet enseignant. Je me suis impliquée dans une association d'étudiants qui organisaient des événements d'art contemporain, et on a fait une projection des œuvres de Pierrick Sorin louées à *Heure Exquise !*, un distributeur associatif de vidéos d'artistes. J'ai également vu une exposition de lui en 1996 je crois, au CAPC. J'ai été marquée par sa manière de se mettre en scène avec beaucoup d'auto-dérision ; il affirmait de plus : « je fais avec ce que je suis, mais en même temps, c'est une fiction, je suis un personnage ». Quand on regarde ses vidéos, on ne se dit pas, Pierrick Sorin ressent ceci, Pierrick Sorin vit cela. On voit un artiste qui fait avec lui-même parce c'est ce qu'il a sous la main et il met en scène des situations qui ne sont pas valorisantes. Et s'il s'autofilme, c'est peut-être parce qu'il n'assume pas de demander aux autres de faire ça, de faire ce qu'il désire filmer. Pour moi, il n'était pas possible d'assumer de demander à d'autres alors que je pouvais compter sur moi. De plus, il n'était pas intéressant que j'apparaisse à l'image de manière identifiable. Il n'y a aucun but narcissique dans mes auto-filmages, au contraire.

Tu n'apparais pas, nous te voyons souvent de dos.

Je suis souvent coupée. On ne voit pas mes yeux, on ne m'aperçoit pas en entier. Il pourrait s'agir de quelqu'un d'autre. Il s'agit certes d'un spécimen humain féminin, on devine à peu près son âge, mais c'est tout.

Dans la vidéo Recyclage, tu entretiens un décalage entre les images et les paroles, d'un côté l'excrément, de l'autre, l'esprit qui anime la matière.

C'est un collage sonore. Les propos de cet homme qui parlait d'anti-avortement sont grandiloquents et dogmatiques. J'ai pris ses phrases et je les ai découpées, pour transformer complètement son propos. J'ai pris des bouts et j'ai reconstruit un pseudo-discours en gardant la teneur docte.

Nous pouvons entendre d'autres propos dans la vidéo...

Par exemple « ça n'était pas de l'or mais du bronze, et quel bronze... », c'est un archéologue amateur dans un reportage FR3, sur une des fameuses bandes U-matic récupérées. Il avait trouvé dans une rivière, une sorte d'Apollon romain, en bronze et il était super fier. « Mon corps était aussi une grande usine à consommer, à rejeter, à engloutir, à transformer... » Cette phrase provient aussi des cassettes FR3, d'une émission pour les enfants sur le corps humain.

L'homme qui parlait d'anti-avortement faisait une démonstration dont je me dissociais absolument. Cependant, certaines notions m'intéressaient bien : l'esprit, la matière, et leur relation... Je souhaitais associer ces notions à mes petits objets, sans trop préciser le sens, pour en préserver la complexité. Je cherchais aussi à évoquer l'état d'esprit dans lequel étaient sculptées les vénus callipyges du néolithique auxquelles leur forme fait référence. Pendant mon parcours universitaire, j'ai assisté à un cours d'histoire de l'art antique qui m'a imprégnée d'une réflexion sur ce que les formes artistiques disent de leurs sociétés d'origine. Certaines formes d'objets correspondaient à une représentation du monde « animiste », à des structures sociales communautaires. A travers ces objets, on peut remonter à cette vision du monde, comme on remonterait un cours d'eau vers une de ses sources. Ce rapport animiste au monde, cette histoire d'esprit et de matière, et cette manière de vivre ensemble en interaction avec son environnement, me touche.

En refaisant ces petites Vénus, tu t'approchais des sociétés originelles.

Je souhaitais rechercher la forme, et également ce à quoi elle correspond. Même si la perception que j'en ai est approximative, cette intention produit un imaginaire, une forme d'oxygène dans notre société où les blindages se multiplient qui dissocient l'homme du tout.

Lorsque nous regardons tes sculptures, nous voyons un changement de matière. L'excrément est cristallisé. Tu l'avais prévu ?

Dans la première version de la vidéo, la sculpture n'avait pas cet aspect. Cela restait très premier degré. Ce changement est le fruit d'une recherche quasi alchimique. Au fur et à mesure que j'ai travaillé le procédé, je suis parvenue à ce résultat. J'ai eu le sentiment d'avoir atteint une forme d'aboutissement, ma pierre philosophale. Cet aspect, précieux, m'a réjouie. J'aurais pu faire des sculptures-excréments toute ma vie.

Tu en as fait 100...

C'est la multitude qui m'intéressait. Le jour où j'en ai eu fait 100, j'ai pensé qu'il fallait arrêter. J'avais atteint mon objectif de la multitude et il était temps de tourner une page.

Et puis ce sont toujours les conditions qui rendent possible le travail. Et les circonstances m'ont amenée à faire ce choix. J'ai changé d'atelier, d'environnement, de personnes. Dans ce nouvel atelier, il ne s'agissait pas du tout de faire de la résine parce que les émanations étaient trop polluantes, trop dérangeantes pour les voisins.

Avant, mon atelier était dans un bâtiment abandonné, je n'avais pas de vis-à-vis lorsque je modelais mes sculptures et les faisais sécher dans une petite cage pendue la fenêtre. Dans la nouvelle configuration mes fenêtres donnaient sur une cour avec une vingtaine d'ateliers d'artistes. Le jour où mes voisins m'ont demandé ce que je faisais, j'ai compris que je ne pourrais plus le faire. À partir du moment où ils savaient que lorsque j'étais à la fenêtre avec mon masque et mes gants, j'étais en train de modeler mes excréments, et qu'après, dans la petite cage en grillage, c'était mes excréments qui séchaient, j'étais persuadée que j'allais avoir des plaintes... J'ai donc décidé d'arrêter.

Une fracture se crée entre le lieu intime de création de l'excrément et les images d'atelier, un atelier clinique où tu revêts un masque comme un chirurgien. Tu déportes l'excrément du lieu de production au lieu où il devient matériau artistique.

La dimension clinique participe de la distance que j'avais envie d'émettre pour brouiller les cartes. Je n'ai pas besoin de faire une image de quelqu'un chez soi pour rappeler le caractère intime de l'excrétion. Une image qui évoque un espace aseptisé, un espace de monstration, extériorise même si c'est un espace clos. On est placé en situation de « réception » et non de voyeurisme...

David Le Breton a employé le mot d'extimité en parlant de mon travail. Au lieu de simuler un espace intime, c'est une forme d'extimité que j'ai recherchée.

Tu évoques un mode de dérision légère, mais les sculptures-excréments sur le manteau de la cheminée, lieu bourgeois par excellence, des pendules, des chandeliers, du miroir, c'est quand même de la provocation

Cela peut apparaître comme de la provocation, mais c'est surtout signifiant. C'est transgressif. Ce que l'on met sur la cheminée, c'est vraiment ce qu'on veut voir, mettre en avant. Si on peut le mettre sur la cheminée, c'est qu'il ne s'agit plus d'excréments. L'objet devient précieux, c'est le but de la métamorphose.

Lorsque j'ai commencé les sculptures, mes parents en ont été bouleversés. C'était très difficile pour eux de comprendre ma démarche. Et cette histoire de la cheminée était ironique, mais en même temps, c'était un vrai but, qu'à un moment donné, ces objets puissent se retrouver sur la cheminée. Et j'ai réussi ! Ils ont fini par voir les choses autrement et ils m'ont finalement demandé de leur offrir une de mes sculptures qu'ils ont placée sur leur cheminée.

Tes sculptures ont-elles été vendues ?

J'en ai vendu un peu plus d'une dizaine, suite à des expositions associatives et dans des centres d'art. La plupart du temps, une connexion directe existait déjà entre moi et les acheteurs, l'exposition leur a permis de passer le pas. Je n'ai vendu des sculptures qu'à des collectionneurs privés.

J'ai eu un achat particulièrement troublant, d'un homme qui au départ voulait m'acheter une collection de mouchoirs menstruels. Le jour où il est venu pour les choisir, il m'a dit que la personne à qui il destinait initialement mes mouchoirs menstruels venait de mourir, et qu'il souhaitait acquérir une sculpture-excrément pour inclure dans sa tombe. Ça m'a beaucoup émue, j'étais d'accord, mais pas la famille, donc cette sculpture n'a jamais pu prendre sa place dans la tombe de son ami. Ça m'a d'autant plus touchée que j'ai commencé mes études d'art avec l'envie de faire de l'art funéraire. J'ai réalisé une plaque tombale en 1998 dans cette idée.

Pour donner aux vivants une espérance ?

Je ne sais pas. Une des devises de mon travail est que rien ne se perd, tout se transforme, cela a des implications à tous les niveaux et aussi vis-à-vis de la fin d'une vie. Ce qu'on ne voit plus n'a pas forcément cessé d'exister, ce peut être tout simplement ailleurs sous une autre forme. J'en suis convaincue, de manière empirique, de manière intime. Rien ne disparaît complètement.

Pas les êtres non plus.

Lorsque l'on vieillit (ce qui commence bien avant qu'on se sente vieux), certaines parties meurent, et d'autres ne meurent pas. Ce qui meurt ne disparaît pas mais se transforme. Tout change d'état en permanence. Après, qu'est-ce qu'une personne, qu'est-ce qu'une vie, et de quoi avons-nous peur ?

Mon intuition aussi me dit que la conception d'un temps linéaire inscrit entre un point d'origine et un point d'arrivée est une aberration. Le temps n'est pas le même pour tous. Des ponts se font en permanence entre toutes ses dimensions. Ce que nous appelons présent, passé, futur ne sont que des vues de l'esprit.

Tu emploies des couleurs spécifiques pour tes sculptures-excréments ?

Il y a des couleurs de résine différente. Je me suis fournie chez un fabricant de matériaux pour les bateaux, je prenais la résine standard et la couleur était assez incontrôlable. Parfois elle était rose, parfois orangée. La résine à inclusion plus translucide est aussi plus ou moins jaune.

J'ai eu envie de tester du bleu avec un pigment, ce qui n'était pas complètement satisfaisant. Le pigment trouble la résine et réduit la visibilité de la sculpture. Mais cela a apporté une touche de couleur froide à la série.

As-tu rencontré des problèmes de conservation ? Est-ce que cela explose ?

Non, une fois inclus, plus rien ne bouge. Les excréments pour être inclus, doivent être parfaitement secs. Quand la résine se solidifie, la présence d'eau produit des réactions qui peuvent virer au carnage ; l'eau bout, cela peut exploser, faire des cônes, comme des volcans. La matière sèche ne réagit plus.

La résine, elle-même, pose de nombreux problèmes pour la conservation des sculptures, leur transport. La prise, la solidification s'est faite dans des conditions de température variable. La résine reste parfois légèrement malléable et peut garder une empreinte de contact. On peut ainsi voir à la surface de certaines sculptures la trace des matériaux dans lesquels elles ont été emballées.

Dans l'œuvre « Cultures-Paysages » en 2004, tu indiques utiliser un processus de fermentation. Je me demandais si cela n'était pas en lien avec l'excrément, la matière qui se décompose, la matière qui devient autre. Quand arrêtes-tu le travail des bactéries ?

À partir du moment où j'extrais l'image, je ne la remets pas dans le compost. Certaines diapos ont été altérées presque jusqu'à totale disparition de l'image, il reste très peu de matière dessus, et, sur d'autres diapos, seule une petite partie a viré de couleur. C'est variable.

En parlant de pierre tombale, tu écrivais dans ton mémoire : « la matière dont est faite nos excréments est semblable au traitement des morts, le sentiment de perte est nié par notre société qui vise à conserver, à restaurer, à remplacer. »

Oui et non, c'est un paradoxe. En même temps, notre société fait aussi vite disparaître. On se débarrasse de tout ce qui est considéré comme un déchet (qui ne vaut plus rien)... sans trop vouloir chercher où ça va. En revanche pour tout ce qu'on estime avoir de la valeur, on conserve ... Ces deux attitudes ne sont pas tenables : ne vouloir absolument pas perdre ce à quoi on tient, ou refuser de savoir ce que devient ce dont on ne veut plus. Cela ne peut générer que des tensions. La fugacité de ce à quoi nous tenons en détermine justement la valeur, et en particulier la vie, et, à un moment donné, toutes les choses dont on se débarrasse, si véritablement on ne se préoccupe pas de l'endroit où elles aboutissent, produisent des dégâts dont les conséquences peuvent être démesurées.

A quoi ressemble ta collaboration avec le chef cuisinier Laurent Maire ?

Le projet avec Laurent s'appelle « Cuisiner l'humain, les grands passages de la vie ». C'est un travail d'écriture de « recettes » qui devrait aboutir à un livre ; la plupart des expériences ne seront pas réalisées et ne tendent pas à être réalisables. C'est avant tout un travail de fiction poétique avec une portée critique.

Notre projet est de concevoir des préparations culinaires ou des objets usuels à partir du corps humain associés à des rituels de passages pour chacune des étapes majeures de la vie, de la naissance à la mort. Des rituels de cet ordre existent dans les sociétés tribales et de manière plus ou moins détournée dans nos sociétés occidentales. Une des dimensions du projet est de se définir sur ce qui constitue les grands passages de la vie selon deux axes principaux : les métamorphoses physiques et les changements de faculté, les modes de relation aux autres (fusion/autonomie/union/dépendance).

Pour la naissance de mon fils, nous avons travaillé avec le lait maternel et le placenta. Quelques proches ont été invités à célébrer la venue au monde de l'enfant en consommant, ou non, des préparations de Laurent à partir du placenta et du lait. Il avait fait un buffet avec ces différents objets qui dans leurs formes, leurs ingrédients, constituaient un vocabulaire culinaire symbolique. Le petit chausson de placenta en forme de croissant renvoie à la

fécondité, comme la dragée dans le baptême. On célèbre l'arrivée d'un enfant et une transmission se fait.

Quand on vit, au plus profond de soi, la venue au monde de quelqu'un en partageant ces émotions avec les personnes de son entourage, on sème des graines, on éveille les consciences. On a vu autour de nous des personnes avoir des enfants, suite à ça. C'est cela l'objectif d'un rituel social. On canalise les angoisses de manière collective, on franchit un cap en se sentant accompagné, on engage un partage d'expérience, on se reconnaît dans nos problématiques communes.

Pour la fin de la période de fusion, la piste est que l'enfant enterre, à un endroit de son choix, son cordon ombilical qui aura été conservé, puis préparé sous la forme d'une poupée. Ce lieu d'ancrage marquera à la fois le deuil et aussi l'autonomie nouvelle.

Au moment de la ménopause, il s'agit de faire un savon avec de la graisse humaine (issue de la liposuccion) utilisé lors d'une toilette collective entre les femmes. Les jeunes accompagnant les plus âgées dans ce passage, se projetteraient autrement dans leur vieillissement en contribuant à ce que leur aînées puissent le vivre en conscience et dignement.

Laurent apporte toute sa culture de la transformation en tant que cuisinier. Il trouve la manière chimique de travailler les choses. On a fait plusieurs essais avec le lait maternel qui réagissait de manière particulière ; le placenta, lui, a été utilisé un peu comme du foie. Laurent a la compétence sur un plan chimique et aussi la culture des ingrédients et de leur perception symbolique. Même si ce vocabulaire n'est pas énoncé, il agit sur nous. Beaucoup de ces codes renvoient à des traditions existantes, actualisées en relation à nos modes de vies occidentaux.

Vous vous êtes penchés sur l'ensemble des passages de la vie ? La mort, la vieillesse... ?

Oui. Pour l'instant, dans cette phase de conception, nous essayons d'identifier l'ensemble de ces passages et d'imaginer au moins une "recette" pour chacun d'eux. Nous y faisons aussi quelques clins d'œil artistiques. Pour le mariage, je souhaitais rendre hommage à Journiac. Parmi les formalités du mariage, il faut faire une prise de sang pour que soit pratiqué un dépistage du SIDA entre autres. Cette prise de sang m'a incitée à imaginer un boudin fait avec le sang mêlé des époux. Pour moi, Journiac était vraiment un artiste fondamental avec lequel je me sens une filiation. On ne peut pas réellement faire de parallèle, mais je perçois des connivences entre nos travaux : le fait de partir du corps, la polyvalence, l'autodérision, la critique des normes sociales.

Dans les derniers travaux, tu ne fais plus référence à l'excrément, non ? Il me semble que d'autres matières corporelles comme le sang menstruel, la peau... reviennent davantage dans l'ensemble de l'œuvre...

L'excrément n'est pas une thématique pour moi, pas plus que le reste. Les sculptures continuent de dialoguer avec mes œuvres actuelles. Mon exposition personnelle *Être en vie* au centre d'art le Parvis en 2007-2008 comprenait les sculptures-excréments.

Ces sculptures-excréments te servaient-elles de référence ?

Non, je n'avais pas une vision historiciste de mon travail pour ce projet d'exposition. Les sculptures entraient en résonance avec les autres œuvres de l'exposition. Elles étaient toujours actuelles et leur présence mettait en évidence des liens sous-jacents qui se tissent au fur et à mesure des œuvres. Elles contribuaient à inscrire mon propos dans une dimension plus philosophique.

Lorsque je choisis de mettre en relation deux pièces, l'une plus ancienne et l'autre plus récente, peu importe leurs dates de conception, je les assume de la même manière. Elles sont l'expression de ma posture d'artiste.

Tu réalises des expériences plastiques, musicales, gastronomiques, des photographies en 3D... Il n'y a pas de frontière dans ton art.

C'est très juste. Je n'ai pas de postulat pour ce qui est du genre ou des moyens que j'emploie. Je crois que cela concerne même la notion d'art. Je ne me préoccupe pas de faire de l'art, peut-être qu'un jour cela deviendra tout simplement du jardinage... Je ne cherche pas à faire ma place dans un champ disciplinaire ou par rapport à un genre déterminé. Ce qui m'intéresse est de me fier à ma curiosité et de saisir les opportunités qui se présentent d'aller voir ailleurs si j'y suis.

Il est assez difficile de trouver des points communs à l'ensemble des artistes faisant partie du mouvement excrémental. Chaque artiste apporte sa propre vision. L'excrémental me paraissait comme une étape dans un parcours, une limite à franchir, pour permettre d'avancer. Or, je me rends compte que, pour toi, il ne s'agit pas tant d'une étape à franchir que d'une continuité dans un flux de réflexion.

C'est quand même un acte original, un acte fort, un acte fondateur. En commençant à travailler les excréments, le sang, la peau... j'ai véritablement fondé ma pratique artistique. Ce sont des actes qui vont droit au cœur de ce qui me questionne. J'imagine, qu'en cours de parcours, travailler avec les excréments aurait été, de toute façon, un tournant, un moyen d'émancipation. Je reste fidèle jusqu'à maintenant à ce que j'ai initié. Mais cela ne fait que douze ans que j'ai une pratique artistique, j'imagine que je vais sans doute connaître des remises en question profondes. L'excrémental a peut-être joué ce rôle pour d'autres artistes : à un moment donné, ils posent un acte critique décisif. Utiliser les excréments, est, je pense, un acte fort dans la société occidentale. C'est vraiment aller chercher là où c'est désagréable.

A force de travailler sur le sujet, ou avec, cela finit par devenir normal. Cette dimension n'existe plus.

C'est vrai, l'utilisation d'excréments ne produit plus un impact démentiel en soi. Mais cela demeure une corde sensible même si on est habitué à la gratter, cela a toujours du sens de la travailler. Ce n'est pas tant les actes, plus ou moins aboutis, des artistes qu'une certaine forme de médiatisation qui tend à banaliser.

Je ne crois pas que mes pièces perdent du sens du fait de la banalisation des excréments dans l'art contemporain. Le regard se réactualise avec le temps et permet d'autres niveaux de perception. Un acte strictement de provocation avec des excréments aujourd'hui ferait peut-être un flop (et encore pas si sûr...) du fait de sa banalisation, mais un acte artistique en tant que tel, est bien autre chose qu'une simple provocation qui n'en est qu'une lecture superficielle et temporaire. J'ai le sentiment, au contraire, que mon travail gagnerait à bénéficier d'un assouplissement des réactions immédiates pour distiller sa véritable essence.