

ENTRETIEN

Chantal Pontbriand



INTERVIEW

Commençons par parler de *Meat me*. La viande n'est pas si présente que ça dans l'histoire de l'art contemporain. Qu'est-ce qui t'a donné envie de l'utiliser comme matériau ?

J'ai une première fois utilisé de la viande pour une performance intitulée *Manger papa*. Je mangeais, jusqu'à satiété, de tout petits phallus modelés en tartare de bœuf. Ce travail était lié à l'idée d'une primitivité de soi-même. En « avalant » le père pouvais-je intégrer ma propre provenance ? L'incorporer ? Je suis Algérienne par ma mère et Française par mon père, il s'agissait d'assimiler la part française pour, ensuite, m'occuper de la part algérienne. J'ai assisté à de nombreux rituels de sacrifices d'animaux (agneaux, veaux) dans mon enfance. Cette action était une sorte de rituel œdipien. Plus tard, j'ai été invitée à La Cuisine où j'ai poursuivi avec ce matériau lié à la chair. La proposition du centre d'art portait sur le concept de « manger ensemble » et pour *Meat me* je l'ai déplacée à « se manger ensemble ». Le partage culinaire serait alors, dans son extrême limite, de se dévorer les uns les autres. Le matériau viande me semblait particulièrement juste pour traiter à la fois de cette question d'un rapport sensuel à la chair animale mais aussi humaine, anthropophagique.

Quel était exactement le protocole de la performance ? Peux-tu nous décrire *Meat me* ?

J'ai fait un appel à participation, invitant ceux qui le souhaitaient à venir dédier symboliquement un morceau de leur corps à la collectivité. Je leur ai présenté le protocole et nous avons choisi ensemble une partie de leur corps à mouler en charcuterie. Le bras du boulanger, qui était très grand et costaud, est par exemple devenu une très belle pièce de trois kilos, réalisée en pâté de tête de porc.

Let's begin by talking about *Meat me*. Meat is not that present in the history of contemporary art. What gave you the desire to use it as a material? I used meat first for a performance entitled *Manger papa* (Eating dad). I ate, until satiated, very small phalluses modelled from beef "tartare". That work was linked to the idea of the primitiveness of oneself. By "swallowing" the father, could I integrate my own origin? Incorporate it? I am Algerian on my mother's side and French on my father's, so it was a question of assimilating the French part in order, then, to deal with the Algerian part. I witnessed many rituals of animal sacrifices (lambs, calves) when I was a child. That action was a kind of Oedipian ritual. Later, I was invited to La Cuisine where I carried on working with that material connected to the flesh. The proposition by the art centre was about the concept of "eating together"; but for *Meat me* I shifted it to "eating one another together". The culinary sharing would then be, at its extreme limit, to devour one another. Meat as a material seemed to me particularly adequate to treat both the question of a sensual relation with animal flesh and also with human, anthropophagic flesh.

What was the premise of the performance exactly? Can you describe *Meat me* for us?

I asked for people to participate, inviting those who wanted to, to come and symbolically dedicate a piece of their body to the community. I presented them with the premise and then we chose together a part of their body to mould with cold meats. The arm of the baker, who was very tall and well-built, became, for example, a very nice three kilos piece, made in pig's head *pâté*.

For you, are the conversations also part of the piece, or do you consider the piece starts only with the final result, with the final parts ready to be



Pour toi, la pièce, est - ce aussi les entretiens ou considères - tu que la pièce commence seulement avec le résultat final, avec les parties finales prêtes à être mangées, disposées et disponibles et que tu convies les gens à partager ?

Le processus commence dès l'appel à participation. Les entretiens en font partie, mais l'objet – la matérialisation de l'œuvre c'est le moment de sa dévoration. Ce qui m'intéresse là, c'est la question de l'acte collectif et du partage sensible.

Tu as dû beaucoup observer la réaction de chacun lorsqu'ils se sont retrouvés devant la partie de leur corps exposée tout d'un coup comme un comestible. Comment ont réagi les gens ?

Ils étaient d'abord comme sidérés, plusieurs personnes n'arrivaient pas à se décider à manger; certainement en raison du rapprochement entre la chair animale et la forme humaine des pièces. La question du passage à l'acte était vraiment présente : il fallait passer à l'acte. Cela s'est finalement terminé en grand banquet gargantuesque.

Dans *Meat Joy*, Carolee Schneemann utilisait de la viande. Il y a eu Joseph Beuys aussi, même si ce n'est pas vraiment la viande mais plutôt des animaux. Je pense également à Jannis Kounellis et à Jana Sterbak avec la robe de viande pour anorexiques... Comment vois - tu et analyses - tu ces pièces - là ?

Je ne me suis pas particulièrement posée la question de la relation entre ce que je produisais

eaten, prepared and available, that you invite people to share?

The process starts as soon as I ask people to participate. The conversations are part of it, but the object – the materialization of the work – is the moment of its consumption. What interests me here is the question of the collective act and the tangible sharing.

You must have observed a lot the reaction of each participant when they found themselves confronted with the part of their body suddenly exhibited as something edible. How did they react?
First they were astonished, and a few couldn't make up their minds about eating, certainly because of the closeness between animal flesh and the human form of the pieces. The question of acting out was really present: one had to act out. It finally ended up as a gargantuan banquet.

In *Meat Joy*, Carolee Schneemann used meat. There was Joseph Beuys too, even though it was not really meat, but animals. I also think of Jannis Kounellis and Jana Sterbak, with the meat dress for anorexics... How do you see and analyze those pieces?

I didn't particularly ponder the relation between what I was producing and the history of performance. The body art artist whom I feel the closest to is probably Michel Journiac. In *Messe pour un corps* (Mass for a body), a very ritualized action, he made people in the audience taste pieces of sausage made with his own blood. It is a very strong and radical work. That said, I don't

Manger papa, 2007
 Performance, 25 min.
 Raw meat shaped as phalluses /
 Phallus en viande crue
 Caza d'Oro, Ariège (FR)
 Photos Paul Ferrer

là et l'histoire de la performance. L'artiste de l'art corporel dont je me sens le plus proche est sans doute Michel Journiac. Dans *Messe pour un corps*, une action très ritualisée, il fait goûter aux personnes présentes des morceaux de boudin conçus à partir de son propre sang. C'est un travail très fort et radical. Ceci dit, je ne me revendique pas du tout de l'art corporel. J'ai plutôt construit mon parcours à distance de l'histoire du body art, peut-être même en opposition.

Qu'est-ce qui t'interpelle dans l'histoire de l'art ?
 Je me situerais plutôt dans le sillon de l'art conceptuel. Des artistes comme Vito Acconci, Bruce Nauman, Dan Graham, Chris Burden, Marina Abramović convoquent le corps avant tout comme corps social et/ou politique.

Pourrait-on dire qu'en ce moment, il y a un intérêt de la part des artistes pour la nourriture ? À quoi attribues-tu ça ? Y aurait-il à l'heure actuelle des conditions, des façons de vivre ou des manières de voir qui pourraient faire en sorte que certains artistes soient portés à explorer le besoin de manger ?

Sans doute que l'on revient actuellement à l'essentiel, à l'essence de ce que l'on fait les uns avec les autres. C'est peut-être une manière de se ré-incarner en revenant à des actes presque fondateurs de la relation à l'autre. J'ai pour ma part commencé à produire des formes performatives, qui n'étaient pas des objets, car j'ai vite ressenti le besoin de prendre parti pour l'acte et la relation à l'autre comme forme artistique.

claim at all to be part of the body art movement. Rather, I've constructed my own path by keeping my distance from the history of body art, perhaps even in opposition to it.

What interests you in the history of art?

I would situate myself in the wake of conceptual art. Artists like Vito Acconci, Bruce Nauman, Dan Graham, Chris Burden, Marina Abramović summon the body as a social, political body above all else.

Could we say that, at the moment, there is an interest with food on the artists' part? To what do we owe that? Would there be conditions today, ways of living or ways of seeing that could lead to artists having become interested in exploring the need to eat?

Perhaps today we are going back to the essential, the essence of what we do with one another. It is perhaps a way to reincarnate by coming back to acts that almost found our relation to one another. I began to produce performative forms that were not objects, for I quickly felt the need to choose the act and the relation to the other as artistic form.

You were talking about a more conceptual tendency in your work. There is also a whole research on immobility, on sleep... Could you talk a little bit about the pieces you created around those ideas?

I performed *A sleep* in 2013 at the Frac Franche-Comté for four hours. It is a slightly raw, even brutal piece, in the sense that there are no accessories, no staging. It is a very sober act: that of lying down

Tu parlais d'une tendance plus conceptuelle dans ton travail. Il y a aussi toute cette recherche sur l'immobilité, le sommeil... Peux-tu nous parler un peu des pièces que tu as réalisées autour de ces idées-là ?

J'ai performé *A sleep* en 2013, au Frac Franche-Comté pendant quatre heures. C'est une action un peu brute, voire brutale, dans le sens où il n'y a pas d'accessoires, pas de mise en spectacle. Il s'agit d'un acte très sobre : celui de se coucher par terre et d'essayer de s'endormir en public, dans un espace d'exposition qui n'est, de fait, pas celui du sommeil mais un lieu public destiné aux regards, un espace de représentation. Les performances que je produis sont des actes simples qui font figure, au sens pictural de la figuration. La figure du sommeil par exemple se retrouve dans toute l'histoire de l'art, c'est un motif, c'est-à-dire à la fois une forme qui se regarde, qui fait image, et en même temps un acte. *A sleep* constitue également un glissement de la sphère privée à la sphère sociale. Il s'agit en essayant de s'endormir, je dis bien essayer, car en général je ne m'endors pas, de transférer une action intime dans la sphère publique.

Tu ne t'endors pas car tu te sens trop vulnérable ?

Oui, le sommeil c'est l'ultra-vulnérabilité, un acte extrêmement intime qui nécessite une certaine sécurité. Dans l'espace collectif, mon esprit veille, une vigilance inconsciente s'établit : malgré une léthargie très profonde, le sommeil réel m'est quasiment impossible. Certaines personnes s'endorment très facilement dans l'avion ou le train ; c'est rarement mon cas. À mon sens, poser le corps inactif dans l'espace de représentation que constitue le musée ou la galerie n'est pas un acte anodin, c'est une posture politique.

Est-ce parce que c'est contradictoire avec ce

on the floor and trying to fall asleep in public, in an exhibition space that is not, by nature, one to sleep in, but a public space destined to gazes, to some form of representation. The performances I make are simple acts that give the impression, in the pictorial sense, of figuration. The figure of sleep, for example, can be found in the whole history of art, it is a motif, at the same time both a form that looks at itself, that makes an image and an act. *A sleep* also constitutes a shifting from the private sphere to the social sphere. By trying to sleep, and I say trying, for generally I don't manage it, I transfer an intimate action to the public sphere.

You don't fall asleep because you feel too vulnerable?

Yes, sleep is the ultra vulnerability, an act extremely intimate that necessitates a certain security. In the collective space, my mind is awake, a subconscious vigilance is established: despite a very deep lethargy, real sleep is almost impossible. Some people fall asleep very easily in plane or train: it is rarely so in my case. In my opinion, placing the inactive body in the space of representation, that is the museum or the gallery, is not an anodyne act, it is a political posture.

Is it because it contradicts what organized life and social life compel us to do, which is to be constantly busy?

Busy and productive. Yes, it has to do with that. To place immobility, inaction and horizontality in places where, *a priori*, one is supposed to be mobile, active and vertical has nothing "natural" about it. And one also expects the spectator there to be in some form of pro-active approach.

You never felt like experiencing those moments with the help of some drugs?

I thought about it of course, but taking drugs is

que la vie organisée et la vie sociale nous obligent à faire, à être tout le temps occupés ?

Occupés et productifs. Oui, cela a à voir avec ça. Poser l'immobilité, l'inaction et l'horizontalité dans des lieux où, *a priori*, on est censé être mobile, actif et vertical n'a rien de « naturel ». Là, on attend également du spectateur qu'il soit dans une démarche active.

Tu n'as jamais eu envie de faire ces expériences avec une drogue quelconque ?

J'y ai pensé évidemment, mais justement, je ne veux pas prendre de drogue car j'aime l'idée de l'astreinte et de l'état psychique naturel dans lequel va me mettre une contrainte physique : tenir debout, rester allongée ou essayer de s'endormir... Un certain état du corps va mettre l'esprit dans une certaine dynamique.

Il y a des pièces où ce n'est plus toi que l'on regarde, où tu t'organises soit avec une personne comme dans *La paresse comme vérité effective de l'homme* où Loïc Touzé, chorégraphe et danseur, est statique pendant tout le temps où toi, tu lis ce texte de Malevitch.

Oui, il y a aussi *Tenir debout* avec Raphaële Jeune, commissaire d'exposition, à qui j'ai proposé de se substituer à moi pour une performance. Elle est restée debout six heures. Pour cette exposition [*Plutôt que rien : démontage*, Maison Populaire de Montreuil, 2010], Raphaële a invité une cinquantaine d'artistes à intervenir dans tout l'espace d'exposition pour une journée. Une temporalité idéale pour la performance. Que fait-on d'une journée dans un *white cube* ? Je lui ai donc proposé de se tenir debout dans l'espace et le temps qu'elle soumettait aux artistes, de se placer elle-même au centre de son dispositif. Le matin, nous avons signé un contrat, accroché sur l'un des murs du centre d'art pendant l'action, dans lequel

precisely what I don't want to do for I like the idea of constraint and the natural psychic state in which a physical constraint will place me: standing up, lying down or trying to go to sleep... A certain state of the body will put the mind into a certain dynamics.

There are pieces in which it is no longer you one is watching, where you organize the piece with a person as in *La paresse comme vérité effective de l'homme*, in which Loïc Touzé, a choreographer and dancer, remains static all the time while you are reading Malevich's text.

Yes, there is also *Tenir debout* (Standing still) with Raphaële Jeune, the exhibition curator, to whom I proposed to substitute her for me for the duration of a performance. She stood up for six hours. For that exhibition [*Plutôt que rien : démontage*, Maison Populaire de Montreuil, 2010], Raphaële invited fifty or so artists to intervene in the whole exhibition space for one day. An ideal temporality for a performance. What to do with one day in a white cube? So I proposed for her to stand in the space and time she was presenting to the artists, to place herself in the centre of her process. In the morning we signed a contract, hung it on one of the walls of the art centre during the action, in which she committed herself to stand on her feet. She remained static all day, I was taking care of her. The visitors were simply facing a motionless and extremely focused person. The question of exhibition, of the gaze in the scopic sense, is in reality always at stake in my work. To place the body facing the spectator is each time to propose for him to take the time to look at that body, to deeply focus attention on that human presence. That idea echoes among other things, the notion of "absorption" developed by the art historian Michael Fried. The actions or activities in the painting where a character is absorbed in his task,

elle s'engageait à tenir debout. Elle est restée statique toute la journée, je prenais soin d'elle. Les visiteurs se retrouvaient, simplement, face à une personne immobile et extrêmement concentrée. La question de l'exhibition, du regard au sens scopique est, en fait, toujours en jeu dans mon travail. Poser le corps face au spectateur, c'est chaque fois lui proposer de prendre le temps de regarder ce corps, de porter une profonde attention à cette présence humaine. Cette idée fait notamment écho à la notion « d'absorbement » que développe l'historien d'art Michael Fried. Les actions ou activités dans la peinture où un personnage est absorbé dans sa tâche, permettent au regardeur de l'œuvre d'être intégré, par le regard, à la scène qu'il contemple. Dans *Le Tricheur à l'as de carreau* de Georges de La Tour, par exemple, le regardeur se retrouve complice du tricheur et de ses partenaires. Il est, en quelque sorte, « voyeur », témoin de quelque chose, pris à parti.

Dans la performance *Rock'n roll suicide*, tu convoques aussi l'autre. Tu es seule en scène et c'est toi que l'on regarde, mais tu chantes des morceaux que tout le monde connaît. C'est une façon d'incorporer l'autre. Si l'on décompose le mot « incorporer », c'est vraiment faire rentrer l'autre dans son corps par quelque chose qui est de l'en-commun pour tout le monde, c'est-à-dire la chanson populaire.

Oui, j'incorpore l'autre en chantant des chansons qui nous parlent à tous, mais je suis aussi « en scène », face à l'autre. Être en scène c'est se dissocier, avoir conscience que l'on est face au regard de l'autre. Que fait-on de ce regard ? Est-ce que l'on s'y abandonne ? Dans *Rock'n roll suicide* par exemple, je tourne le dos au spectateur. Là aussi la question du regard est centrale car du fait que je lui tourne le dos, il a tout

allow the viewer of the piece to be integrated through his gaze into the scene he contemplates. In *Le Tricheur à l'as de carreau* by Georges de La Tour, for example, the viewer finds himself the accomplice of the cheat and his partners. He is, in a way, "voyeur", a witness to something happening, taken to task.

In the performance *Rock'n roll suicide*, you also invite the other. You are alone on stage, and it's you people are looking at, but you sing songs everyone knows. It is a way to incorporate the other. If one breaks down the word "incorporate", it is really to make the other enter one's body through something that is held in-common for everyone, that is, the pop song.

Yes, I incorporate the other by singing songs that speak to all of us, but I am also "on stage", facing the other. To be on stage is to dissociate oneself, to be aware that one is facing the other's gaze. What to do with that gaze? Does one abandon oneself to it? In *Rock'n roll suicide*, for example, I turn my back on the spectator. There too the question of the gaze is central because I turn my back to the audience, they can look at me at leisure without me being able to look at them in return. They see something of me that I never see, except if I turn my head towards a mirror. Michel Foucault, in *Le corps utopique*, speaks about "[...] that back of my skull that I can touch with my fingers but see, never; [...] that back that I shall catch sight of only with the ruse of a mirror[...]."

In your work, is there not also the staging of that scopoc impulse which in the history of art is brought about mainly in the representation of women?

As a woman on stage but also as an artist who manipulates forms, I feel a responsibility to deconstruct the signs, including those of femininity. Nail polish, lipstick, high heels, jewellery, for example,

le loisir de me regarder sans que je ne le vois en retour. Il voit de moi quelque chose que je ne vois jamais, sauf à tourner ma tête face à un miroir. Foucault, dans *Le corps utopique*, parle de « (...) ce derrière de mon crâne que je peux tâter là, avec mes doigts, mais voir, jamais ; ce dos (...) que je ne surprendrai que par la ruse d'un miroir (...) ». »

Dans ton travail, n'y a-t-il pas aussi la mise en scène de cette pulsion scopique qui passe beaucoup dans l'histoire de l'art par la représentation de la femme ?

En tant que femme en scène mais aussi comme artiste qui manipule les formes, je me sens la responsabilité de déconstruire les signes, y compris ceux de la féminité. Le vernis à ongles, le rouge à lèvres, les talons aiguilles, les bijoux, etc. font par exemple pleinement partie de la culture algérienne de laquelle je suis en partie issue. J'ai grandi avec tous ces signes sans que cela ne me pose problème et il m'est « naturel » d'utiliser des accessoires sans même me poser de questions ; ceci dit le regard des autres et de certains spectateurs occidentaux – dans la vie de tous les jours mais aussi à propos de ma corporalité scénique – me fait souvent m'interroger sur l'usage de ces signes et nos conditionnements sexistes.

À la fin de l'année 2013, tu as débuté un projet de recherche à travers lequel tu pars explorer tes racines algériennes. Une autre façon de penser pourrait-elle être possible, non seulement en tant qu'Algérienne ou la partie algérienne de toi-même, mais aussi en tant qu'Européenne ?

Avoir une double culture me mène en effet à me poser la question de « l'étrangéité ». La conscience de cette double identité m'a conduit à me construire en recul par rapport à l'idée de ce que je suis. Être étrangère à soi-même, se penser dans l'écart opère comme un mode d'invention de sa propre existence. Se déplacer spatialement, c'est aussi déplacer sa manière de penser. Avoir à l'idée que l'autre, c'est l'autre que soi, mais aussi une pensée autre, me fascine et me nourrit beaucoup. L'enjeu étant de se vivre comme singularité, mais toujours en relation à l'altérité, vivre dans le monde depuis son propre corps mais dans la conscience permanente d'un espace commun, partagé.

are totally part of the Algerian culture which I come partly from. I grew up with all those signs without it being a problem for me, and it is "natural" for me to use those accessories without even giving it a thought. That said, the gaze of the others and of some western spectators – in daily life but also in relation to my scenic corporeality – often makes me question the use of those signs and our sexist conditionings.

At the end of 2013, you started a project of research through which you explore your Algerian roots. Could another way of thinking be possible not only as an Algerian woman or the Algerian part of you, but also as a European?

To have a double culture pushes me indeed to question "foreign-ness". The awareness of that double identity led me to build myself into a kind of stepping back in relation to the idea of what I am. To be a stranger to oneself, to think oneself in the gap operates as a mode of invention of one's own existence. To move spatially is also to move one's way of thinking. To have in mind that the other is another than oneself, but also another thought, fascinates me and nourishes me deeply. What is at stake is to live oneself as a singularity but always in relation to the otherness, to live in the world from one's own body but in the permanent awareness of a common and shared space.