

Lionel Sabatté, matières collectées, matières collectives.

Entretien avec Déborah Laks, 23 septembre 2025.

D.L. : Vous dites : « Ma première rencontre avec un matériau particulier fut avec la poussière. J'ai été surpris par un mouton de poussière que j'ai pris pour un animal, ou un insecte. Ma première idée fut de mettre en forme un petit loup. Puis j'ai commencé à travailler avec les rognures d'ongles, avec le thé, le ciment, le curcuma¹. » Le point de départ de votre intérêt pour la poussière, c'est donc une surprise ?

L.S. : Oui c'est une surprise, et elle arrive à un moment particulier : je viens juste de commencer les Beaux-Arts. C'était une grande décision pour moi. Je me lance là dans un truc que je connais très mal. Je n'étais jamais entré dans une galerie avant par exemple et j'avais vraiment vu peu de choses : j'étais très peu au courant des enjeux du monde de l'art et de l'histoire de l'art. Pourtant, j'avais déjà une pratique du dessin, je faisais aussi des petites sculptures, souvent en pâte à sel. C'est assez banal de faire de la pâte à sel quand on est enfant, mais ça avait pris une grande importance dans ma vie.

Ma rencontre avec la poussière correspond au moment particulier où je me lance dans l'art. À l'époque, j'étais très complexé de ne pas savoir où j'allais, où je mettais les pieds. Je me retranchais dans une forme d'ultra sincérité : tout ce qui m'arrivait d'un peu étonnant, j'essayais de le restituer. Et un jour j'ai eu un déclic : j'ai identifié une situation qui avait créé, en moi, quelque chose de vraiment spécial. J'avais vu quelque chose du coin de l'œil – comme dans la vision périphérique, quand on ne sait pas trop ce qu'on voit. Dans ce type de vision, on perçoit surtout un mouvement, l'approche de quelque chose. J'imagine que ça correspond à un réflexe très archaïque, très ancien, un truc de chasseur : « il y a quelque chose qui arrive, je vais l'attraper ». Cette vision nous signale que quelque chose de vivant est là. Mais dans mon cas, c'était un morceau de poussière. En bougeant avec un courant d'air dans mon appartement, il avait sollicité tous ces sens archaïques et a produit en moi une mise en tension et une montée d'attention, nées d'un réflexe très profond. Pendant un moment très court j'ai été dans cet état de vigilance aigüe face à un petit bout de poussière qui roulait, rampait, tressautait. Ça se déplace vraiment comme une marionnette : rapidement on voit bien que ce n'est pas vivant, plutôt comme un pantin.

Alors je me suis dit qu'il fallait que je le prenne et que je restitue cette impression de vie et cette sensation qui m'avait saisi si profondément. J'ai donc pris ce petit mouton de poussière et j'ai commencé à le manipuler, en réfléchissant à tout ça. Je me suis alors rendu compte qu'avec cette masse de poussière je formais un mouton. Mais il était gris, comme un loup. Alors j'ai fait un premier petit loup en poussière. Ça m'a beaucoup plu, et pour moi c'est important, c'est une de mes premières sculptures d'artiste.

¹ Entretien avec Pauline Lisowski, 2022, en ligne, <https://lionelsabatte.org/>

D.L. : Au départ de votre intérêt pour le déchet, il y a donc une ambiguïté entre mort et vivant ?

L.S. : Avant les Beaux-arts, j'avais commencé des études pour devenir professeur de sport. J'avais un intérêt pour le mouvement, la vision périphérique, toutes ces choses qui mettent le corps en action et permettent d'être dans des activités où les sens sont ultra aiguisés, avec une recherche de performance, d'efficacité physique. Tout cela m'intéressait beaucoup. C'est de cette manière-là, en mobilisant mes sens, mon attention, que ce petit mouton de poussière a agi sur moi : il a créé en moi un afflux de vie. De ce point de vue il était vivant, et c'est ça qui m'a intéressé, le fait qu'il soit à la lisière entre mort et vivant, mais aussi cette espèce de flux qu'il m'a transmis. Je n'ai pas pu restituer ce que crée le mouvement dans une vision périphérique – ça, c'est autre chose – mais j'ai essayé de restituer ce trouble.

Je me rends compte que j'utilise des matériaux qui ont cette ambivalence. La poussière, c'est ça. C'est toujours insaisissable, même quand on l'a devant nous. Elle n'appartient à personne. On ne sait pas qui elle est parce qu'elle est pleine de gens. Elle a cet aspect hyper flottant, nébuleux, qui correspond pour moi à la vision périphérique. Dans ma découverte de la poussière, il se passe donc quelque chose de très profond et de très physique. Cela m'a beaucoup fait réfléchir bien sûr, mais pour moi l'approche a d'abord été physique. Quand on est face à de la poussière, à de la peau morte, à un petit bout d'ongle, ces matières produisent un trouble lié au corps qui touche – ou qui perçoit – ses limites.

Je me suis rendu compte que les cheveux qui finissent dans cette poussière sont ceux qui ont librement quitté le corps – pas volontairement, mais d'eux-mêmes. Ce sont des cheveux libres. Ils n'ont pas été coupés. Or on imagine une violence dans certains de mes matériaux, surtout les ongles et les peaux mortes. Mais pour moi, ils sont justement dénués de violence. Les ongles par exemple, on les coupe, mais pour des raisons non violentes. Même la peau morte est coupée pour un soin. Le geste a quelque chose de violent, mais il sert à soigner.

D.L. : Est-ce que le lien entre les matières que vous récupérez et les usagers – c'est-à-dire les gens qui les produisent – vous intéresse ?

L.S. : Oui, beaucoup. Je vais revenir sur la chronologie de mon travail pour vous montrer comment les « usagers » prennent pour moi de l'importance. La première pièce vraiment liée à des rebuts, c'est ce petit loup en poussière. Et comme je vous disais elle représente un tournant dans mon travail puisque c'est la première sculpture que j'ai faite en me disant "je suis artiste". Il y en a une autre qui a pour moi un sens particulier. Quand j'étais encore aux Beaux-arts, je faisais faire des doubles des clefs de chez moi, j'y collais mon adresse et je les plantais dans des blocs de terre que je récupérais et que je mettais un peu partout à l'École. Je trouvais ça très signifiant, la possibilité que quelqu'un rentre chez moi. Je me suis vite rendu compte que c'était une impasse dans mon travail, même si l'aspect minimal qui existait dans cette œuvre est revenu plus tard, différemment, dans certaines pièces. Dans cette œuvre, je m'intéressais à la possibilité d'une relation. Je n'avais pas pensé à cette œuvre depuis

longtemps mais elle a compté dans mon évolution. La troisième œuvre qui a été déterminante pour moi, je l'ai faite peut-être quinze jours après le petit loup. A l'époque je me rongais beaucoup les ongles. Et comme pour la poussière, je me suis rendu compte que dans ce cas là aussi j'avais une sensation très corporelle et ambiguë, quelque chose qui se joue entre soi et la douleur. Pour le coup pour moi à ce moment-là ce n'était pas du soin, plutôt une violence envers moi-même. Alors je me suis dit qu'il fallait que j'en fasse quelque chose de ce bout d'ongle, j'ai décidé de faire un sourire avec cette douleur. J'ai procédé ainsi, en contre-pied. A partir de ce moment-là j'ai récupéré tous les petits bouts d'ongles que je pouvais. Je les ai collés, j'ai fait une toute petite tête, qui effectivement souriait. J'étais très content.

Techniquement, par rapport au petit loup, ça a été plus difficile, j'y ai passé plusieurs jours. Par contre j'arrivais seulement à des sculptures très petites, évidemment. Pour faire une plus grosse sculpture, j'aurais dû demander des ongles à des gens, mais cette époque de ma vie, je n'aurais jamais osé : j'étais nouveau à Paris ce n'était pas évident pour moi. Je n'avais que mes propres ongles. Du coup, j'ai complètement arrêté de les ronger, je me disais qu'il fallait que je les garde pour la sculpture. C'est comme ça que je me suis soigné de ce truc qui remontait à l'enfance. Je me suis guéri par ce sourire de sculpture.

Mon rapport à mes matériaux passe donc d'abord par mon propre corps, et la question du soin est présente, parce que c'est un truc qui m'a soigné finalement. Après ce premier moment, mon travail n'a fait qu'aller vers les autres : d'abord il fallait montrer ces matières dans leur lien à mon corps, puis après utiliser la matière des autres, et puis utiliser la matière la plus signifiante possible pour qu'elle soit universelle. C'est ainsi que j'en suis arrivé à prendre de la poussière à la station Châtelet. Un million de personnes y passent par jour, et comme Paris est sans doute la ville la plus touristique du monde, si on croise ces deux données, on peut se dire que la poussière de la station Châtelet est la plus diverse qui soit, celle qui contient la collection la plus variée d'ADN possible.

On pourrait sans doute faire autrement, en allant dans différents endroits encore plus parlants, mais c'est déjà pas mal. D'autant que là, on est au cœur, au croisement, au centre d'une ville, là où ça circule. Et ce qui est beau je trouve, ce qui garde la poussière sauvage, c'est que je ne choisis pas ce qu'elle contient. Ce serait différent si j'allais la prélever dans des endroits calculés. Là, elle reste elle-même.

D.L. : Y a-t-il encore un rapport à votre propre corps dans ces poussières-là ?

L.S. : Maintenant, le caractère intime du matériau est plus rare. J'ai travaillé une poussière de chez moi pendant la période du Covid, quand je ne pouvais plus sortir pour en récupérer. Et effectivement, une poussière domestique, on la reconnaît. Celle de chez moi, elle est un peu rose parce qu'il y a un tapis rouge. Si on regarde bien, on voit que la poussière est teintée par ce tapis. Donc on l'identifie, elle est un peu à part.

Le passage de mon corps, de mon intimité, au collectif a été plus parlant encore pour les peaux et surtout pour les ongles qui étaient d'abord les miens. Ce qui se passait – et c'est important – c'est qu'au début, ces pièces-là, je les donnais. Je les avais dans des boîtes

d'allumettes dans mes poches et je les donnais aux autres étudiants, ou quand je sortais. C'était un moyen de rentrer en contact, de faire un échange. Souvent, je n'avais pas trop d'argent, alors je me faisais aussi parfois payer un coup à boire comme ça. À cette époque-là, pour moi, c'était bien. Cela me permettait d'entrer en contact avec des trucs assez intimes. Ça fonctionnait. C'était pris à la rigolade, il y a un côté un peu bizarre, bien sûr, mais aussi un peu drôle dans ces pièces-là. Je jouais un peu l'artiste troubadour.

Le tournant vers les autres est arrivé petit à petit. Ma compagne de l'époque faisait des pédicures. Et moi, dans l'état amoureux, je trouvais ça très beau ces peaux, je les voyais comme des plumes. Je les ai gardées, et à la fin de notre histoire, j'avais un pot de peaux. Je me suis dit, qu'est-ce que je fais avec ça ? C'est à ce moment-là que j'ai fait une petite chouette plumée en peau, avec des ongles qui servaient surtout pour le squelette de la chouette².

Presque en même temps, j'ai fait une rose avec mes propres peaux³. Avec ces deux œuvres, j'ai travaillé le végétal et l'animal, c'était une ouverture qui m'amenait au-delà de l'humain.

Peu de temps après j'ai eu l'idée et l'envie d'aller voir des podologues, j'ai un peu hésité quand même, je me demandais comment ils allaient réagir, mais en fait ça s'est très bien passé. La personne que j'ai vue a adoré le travail et m'a tout de suite demandé comment elle pouvait m'aider. Ça m'a complètement libéré. A partir de ce moment, je me suis mis à reflurir plein de plantes mortes, même des arbres. Cela faisait des quantités de fleurs incroyables, donc j'ai délégué. Assez rapidement, je suis devenu spectateur des éclosions. C'est un mode de production très rare dans mon travail, je ne l'ai eu qu'avec les peaux.

Travailler avec la peau c'est très signifant, surtout avec celle des pieds. Il y a un contact permanent avec la peau des pieds, on est toujours en train de ressentir quelque chose, à tel point qu'on l'oublie et qu'il faut faire un effort pour conscientiser ce contact.

Après les fleurs, j'ai travaillé une pièce qui s'appelle *Le tissu*⁴, et après cette œuvre je n'ai jamais retravaillé avec de la peau. *Le tissu* c'est un peu comme un aboutissement – ou une impasse – parce qu'après cette œuvre, il fallait trouver une autre direction. La peau est alors venue dans les toiles, par les tissus que je mets dedans. Si je regarde mon travail chronologiquement, il y a un passage, comme si elle s'était échappée pour devenir un tissu dans la toile. En ce moment il y a donc ces tissus, ces sortes de peaux, qui se promènent, là, dans la peinture. On va voir ce qui va se passer, je ne sais pas trop, mais pour l'instant, elles sont là-dedans.

D.L. : Est-ce que les tissus que vous utilisez dans vos toiles, ont aussi un rapport au corps ?

² *Chouette Athéna*, ongles, peaux mortes, colle, vernis, 13 x 21 x 14 cm, 2010.

³ *La rose blanche*, peaux mortes, ciment, cendres et fragments de rose, 37 x 52 x 17 cm, 2013.

⁴ *Le Tissu*, peaux mortes, vernis et colle, 2021.

L.S. : Je pense que oui. Je travaille avec de la soie, alors déjà le mot renvoie à « soi » ; et puis il y a un processus de transformation depuis la chrysalide, qui est déjà une sorte de vêtement. Je travaille avec des chutes de soie/de soi. On voit comment le lien se fait. Même si je n'y ai pensé qu'après coup. Rétrospectivement, je vois qu'à partir du moment où j'ai travaillé avec le tissu il n'y a plus eu de peau morte.

J'aime travailler la soie, parce qu'elle représente un lien. On y retrouve tout une part de l'histoire de l'humanité, la route de la soie – les échanges, le luxe. Et puis elle est créée par une espèce de vers pas très ragoûtant, dont on utilise les cocons. Avec le cocon, quelque chose se joue sur le rapport intérieur/extérieur, on peut faire des liens avec la peau morte, les plantes de pied.

D.L. : Est-ce que l'idée de *memento mori*, ou de relique, vous intéresse ? Est-ce que vous conservez quelque chose des personnes dans leurs petits déchets corporels ?

L.S. : C'est avec les loups que je suis passé à grande échelle, avant la peau morte, et ce que je voulais faire avec ces œuvres, c'était des portraits d'humanité. Plein de gens sont rassemblés sous la forme d'un loup, par des fragments de leurs vêtements, par leurs cheveux. Ce sont des traces de leur passage. Pour moi c'est presque un portrait collectif, une sculpture collective.

Pour ma pièce qui s'appelle *Le tissu*, j'ai utilisé un million de peaux, récoltées sur à peu près deux ans – on a fait le calcul. C'est une quantité de personnes assez considérable, dont j'ai fait le portrait et que j'ai réunies. En ce moment cette œuvre est exposée au musée d'art moderne, elle est suspendue, on peut en faire le tour comme une sculpture, et en même temps, elle est aussi vraiment comme une peinture, toute fine, translucide d'un côté, comme une fenêtre, opaque comme un mur de l'autre... Elle associe vraiment ces deux caractéristiques de la peinture. Et porte les traces d'une quantité de promenades, ce sont des peaux qui ont connu des cheminements, qui ont capturé et transmis les sensations inconscientes de plein de gens. D'une certaine manière, c'est presque de la peinture de paysage ; on pourrait appeler ça de la peinture de promenade. *Le tissu* est à la fois de l'ordre du portrait collectif, du tableau d'histoire – ou d'histoires, au pluriel. Des milliers de gens sont rassemblés. On y voit presque un mandala, un travail sur le support, le geste du peintre, ... Cette œuvre est vraiment à la croisée de beaucoup de choses, et c'est pour cela qu'elle représente une impasse.

Autant le dire carrément, dans cette œuvre se joue pour moi quelque chose de messianique, comme s'il s'agissait de sauver l'humanité. Les prophètes aussi doivent imaginer des choses et les communiquer. Créer une religion, créer un groupe ça a un lien avec ce que fait un artiste finalement. Bien sûr c'est différent, mais au fondement des deux, il y a la volonté de sauver. Sauver tout ce monde qui va mourir, et moi avec. Je rassemble des gens qui sont là, mais qui sont en train de disparaître. Leurs peaux, leur poussière, c'est une trace de leur disparition, mais quelque chose d'eux restera, en forme de loup, de tissu, de fleurs et d'oiseaux.

D.L. : Les restes de peau, les cheveux et les vêtements renvoient dans l’imaginaire commun à la Seconde Guerre mondiale, est-ce une association dont vous avez conscience ?

L.S. : Je n’y avais pas du tout pensé, des personnes me l’ont dit mais moi j’étais parti dans tellement autre chose que je n’avais jamais relié mon travail à ça. Et quand on me l’a dit, ça m’a beaucoup perturbé. Je me demande comment j’ai pu ne pas y penser. Ça m’a vraiment troublé. En réfléchissant, j’ai vu que je m’étais saisi de ces matières complètement autrement. Ça m’a permis de continuer, en assumant un autre propos. De toute façon, ce sont des images qui travaillent les inconscients collectifs, et moi je les ai vues, alors c’était probablement là aussi. Mais les choses ne s’étaient pas reliées.

Il y a d’autres références pour moi, plus conscientes et plus prégnantes : par exemple la semaine dernière j’étais dans la grotte de Foissac. Il y a là des dépouilles qui ont 7000 ans, et qu’on peut vraiment voir. Cette grotte était aussi une carrière de pierre. Elle a été peuplée par les magdaléniens les plus anciens, mais on a plutôt des traces du néolithique, à un moment donc où les gens sont déjà agriculteurs : la terre leur sert à faire des pots, pour mettre le blé par exemple. Ça a été un lieu de travail pour les adultes et les enfants, pendant 100, 200 ans. On voit seulement des empreintes de pieds d’adultes dans la glaise, alors qu’il y a 10. 000 pieds d’enfants. C’est mystérieux ! Mais en fait tous les adultes sont passés au même endroit pour aller chercher la terre, ils se sont effacés les uns les autres, alors que les enfants sont partis dans tous les sens. Ce que l’on voit ce sont des pieds d’enfants qui sont allés dans des endroits, des recoins, où personne n’est allé pendant 100 ans après eux. Je trouve ça complètement génial et fou. C’est comme des signes. Il y a même des pieds de bébé contre un mur, apparemment il tapait avec ses pieds sur la paroi, peut-être en dormant. Ce sont les traces d’un bébé de 7000 ans.

Pour moi, dans *Le tissu* il y a une dimension comparable à ces traces. Et puis quand je vais chercher la poussière dans le métro, je vais dans des endroits où les autres ne vont pas. Je coupe les circulations, j’embête les gens, en fait, je vais dans des endroits où il n’est pas prévu que j’aie, comme ces enfants d’il y a 7000 ans.

D.L. : Vous avez ramassé et récupéré de la poussière qui provient d’endroits différents, elle a alors des qualités différentes, elle amène des choses différentes dans vos œuvres, comme par exemple la poussière de Chambord pour les *Cent visages de Chambord* exposés au château en 2023⁵. Est-ce que vous envisagez de voyager pour récupérer des poussières différentes ?

L.S. : La poussière change beaucoup, même dans un seul endroit – enfin celui que je connais le mieux c’est le métro et là, la poussière change saisonnièrement, probablement avec les vêtements qui changent de couleur, les cheveux aussi qui tombent plus ou moins. Voyager dans le monde pour récupérer des poussières différentes ? ça m’intéresse plus ou moins... en fait, je crois que la poussière que j’ai à Paris, dans le métro, pour toutes les raisons que je vous

⁵ Exposition « Pollens clandestins », Château de Chambord, Chambord, France, 14 Mai – 17 Septembre 2023, commissariat de Yannick Mercoyrol.

ai énoncées, est la meilleure pour moi. Pour ce que je fais, les portraits et les sculptures d'oiseaux ou de loups, je peux difficilement trouver mieux je crois.

Ceci dit j'aime beaucoup récupérer la poussière des lieux où je vais exposer, quand il y a un lien. Par exemple au musée d'Art Moderne j'ai récupéré la poussière du musée, et donc des visiteurs : dans mon exposition, il y a quelque chose qui se joue là qui me plaît beaucoup, comme le passage des recoins où personne ne va et des traces de ces cheminements aux œuvres. C'est la trace qui est récupérée pour être mise en tableau de portrait. J'ai aussi beaucoup aimé commencer par balayer l'endroit où j'allais exposer, même si on ne le voit pas. C'est lié à la peinture : balayer, c'est peindre. C'est vraiment pareil.

Et puis il y a les cas où la composante minérale de la poussière change. Pour les *Poussiérogaphies*, ça m'intéresse qu'il y ait des liens entre la poussière que j'utilise et les lieux que je photographie.

Mais pour la poussière humaine, en fait, ce qui m'intéresse plus – je l'ai fait un peu, mais pas tant que ça – ce serait qu'on me demande de faire une œuvre à partir de la poussière de quelqu'un en particulier. Ça m'est arrivé, mais surtout avec les ongles. A un moment je faisais des petits papillons dont les corps étaient faits en ongles. On m'a demandé de les faire avec les ongles du collectionneur ou de la collectionneuse. Là il y a un truc qui m'intéresse beaucoup et que j'aimerais développer, un rapport plus individuel, qui me ferait quitter un peu l'effet de groupe. Ceci dit le groupe c'est important pour moi, que les individus soient pris dans quelque chose de plus grand, comme dans *Le tissu* ou une meute de *Loups*, même l'ensemble des *Portraits*. Je suis attiré par le global, il y a là quelque chose d'un peu universaliste qui m'attire.

D.L. : Est-ce que le sentiment de dégoût ou d'étrangeté est lié au fait d'être face à une matière collective ?

L.S. : Oui cela arrive. Les personnes chez qui le dégoût est le plus fort sont celles qui font le rapprochement avec la Seconde Guerre mondiale que vous avez assez suggéré tout à l'heure. Là il y a un rejet. Mais sinon, c'est assez culturel, j'ai vu par exemple un rejet plus fort des peaux mortes aux États-Unis, beaucoup moins marqué en Asie.

J'ai du mal à parler du dégoût. Je suis un peu comme un podologue maintenant, quelqu'un qui travaille toute la journée avec la peau, qui a un rapport très particulier avec les restes des soins qu'il a prodigués. Le podologue sait très bien que ça dégoûte tout le monde, mais lui il fait ça toute la journée, donc il a un autre rapport aux peaux, et moi aussi. D'une part, je sais que c'est propre puisque c'est moi qui les ai nettoyées et aseptisées. D'autre part, pour moi l'effet de quantité me les rend plus acceptables. Si j'aperçois un ongle posé là, ou un cheveu par exemple, ils continuent à être cette bête tapie dans un coin que j'apercevais avec ma vision périphérique et qui produisait en moi cette réponse physique.

Ce sentiment fait partie de la relation avec les spectateurs, c'est indéniable. Mais ce n'est pas ce que j'ai cherché en premier lieu. Au début de mon travail, c'était très présent, si bien qu'on attendait presque de moi que je ne fasse que cela. Mais ce n'est pas forcément le

cas. Mon intention de départ était plutôt de travailler sur ce qui se passe dans la vision périphérique, sur l'ailleurs, sur le fait d'être rassemblé. Mes matériaux ne provoquent pas toujours le dégoût et qui peuvent avoir pour moi une charge équivalente.

En peinture, par exemple, on ne peut pas vraiment parler de dégoût, mais pour quelqu'un qui pratique, je fais tout ce qu'il ne faut pas faire : les taches, tout ce qu'on évite normalement en peinture. Pour le bronze aussi : j'ai pris la cire qu'on ne prend pas, celle qui « ne va pas du tout ». Ce sont un peu les chemins de traverse.

Beaucoup de ces choses dégoûtantes sont liées à un sentiment de danger. Pourquoi la poussière nous dégoûte-t-elle ? Elle peut contenir des germes. Mais il y a aussi quelque chose de très symbolique : nos corps se défont et ne nous appartiennent plus, ils se mélangent à ceux des autres – et on ne le contrôle pas. C'est peut-être pour cela que ces matières suscitent le dégoût.

La peau déposée est encore plus troublante. Sur le corps, la peau n'est pas dégoûtante du tout, elle est même plutôt attirante, en tout cas agréable. Celle des pieds, c'est encore pire : elle n'a pas la noblesse de la poussière, elle est ridicule, malodorante parce que tout le temps enfermée. Elle n'a vraiment rien pour la sauver. J'aime ce double aspect : c'est une peau qui est tout le temps en train de sentir les choses et qui, en même temps, sent. C'est terrible qu'on contraigne ainsi la peau des pieds. Elle dégoûte parce qu'on la maltraite, parce qu'elle est un morceau de corps qui disparaît, et parce qu'elle peut rappeler des choses terribles, avec les usages nazis de la peau.

Ce que j'adore dans ces histoires de dégoût, c'est qu'elles nous interrogent vraiment sur les raisons pour lesquelles on est dégoûté. C'est cela qui est hyper intéressant. Le dégoût pose pour moi la question du rejet : pourquoi rejette-t-on quelque chose finalement ? Cette question était centrale au début de mon travail. J'arrivais dans un endroit qui était effrayant pour moi – Paris, le métro. Finalement, j'ai accepté ce qui me dérangeait le plus. Il y a là un mouvement d'acceptation et de soin. Dépasser son dégoût, c'est un grand chemin vers cela, je crois. C'est pour cela que ce sont des ingrédients de transformation ultra puissants.

On pourrait prendre l'exemple de ces vers dégueulasses qui chient partout et qui font de la soie. Quelqu'un a dépassé le dégoût et s'est dit : « Qu'est-ce que ce vers a fait ? Qu'est-ce qu'on peut faire avec ça ? » C'est de cet ordre-là : aller chercher dans ce qui grince quelque chose qui, en fait, est beau. Et c'est là que se trouvent peut-être les plus grands trésors. Mais c'est un ressort dont je me méfie. Il échappe, le dégoût. On ouvre une porte sans savoir ce qui va se passer. Donc j'y vais mollo avec le dégoût. Je pourrais y aller beaucoup plus franchement. À un moment, avec la poussière, je me suis demandé si je ne pouvais pas faire des grands monstres, des créatures fantastiques qui arrivent et attaquent. Il y avait une possibilité, mais ce n'est pas ce que je cherche.

On me demande parfois : « Vous ne faites pas de monstres ? » Non, ce ne sont pas des monstres. Pourtant, j'en dessinais beaucoup quand j'étais petit. Mais là, non. Il ne faut pas qu'ils ne soient que monstrueux, justement parce que ça parle d'acceptation. Si mes œuvres ce n'était que des monstres, ce serait fort, mais on resterait dans une dimension de gothique gore.

Pourquoi pas, d'ailleurs – j'adore des artistes qui sont vraiment là-dedans – mais ce n'est pas ce que je cherche. Il y a une lisière entre le dégoût et l'attraction. Prenez *Le tissu*, cette pièce que je décris comme une impasse : tant qu'on ne sait pas trop ce que c'est, elle est vraiment belle et attirante. Elle est translucide, attire beaucoup. C'est ça que j'aime bien. Les loups sont plus sauvages, mais ils ne sont pas menaçants. Ils ne sont pas dans l'agressivité, en tout cas. Ils sont plutôt des loups, qui font leurs trucs de loups.

Il y a une autre chose dont j'aimerais parler. Quand les Japonais sont incinérés, ils ne récupèrent pas les cendres, ils ne récupèrent que les os que la famille conserve. J'ai travaillé avec des poussières d'os de quelqu'un que je connaissais très bien, que j'aimais beaucoup et dont la compagne m'a demandé de faire une *Poussiérogaphie* représentant un endroit qu'il aimait. Je suis allé choisir un arbre d'un endroit où il allait, un tilleul et j'ai fait des portraits du tilleul. J'ai mélangé trois types de poussières : celle de Chambord que j'ai choisie parce qu'elle représente la Renaissance, et qu'elle regroupe plein de gens – un million de personnes par an – donc c'est une poussière un peu universelle. Je les ai associées à ses poussières d'os à lui et à des poussières de mon atelier, liées à des traces de travail, du bronze, des pigments. J'ai adoré faire ça. Cette série était vraiment pour quelqu'un, et elle était vraiment liée à la mort. Il y a eu une histoire avec une œuvre de cette série : l'encadreur nous a dit « celle où il y a un visage, elle est vraiment super ». Et effectivement, sur l'une des œuvres, on voit un visage, et une fois qu'on le voit, on le voit vraiment beaucoup.

D.L. : Est-ce que vos matériaux ont modifié vos gestes ? Pour certaines œuvres, comme celles réalisées avec les peaux, c'est assez évident. Mais vos sculptures de poussière semblent être créées comme des modelages traditionnels, par adjonction progressive de matière sur une structure en métal. La poussière modifie-t-elle ce geste, cette technique classique ?

L.S. : Les matériaux, surtout la poussière, m'ont appris énormément, et leur apprentissage est transposable. C'est d'ailleurs pour ça que je me suis attaqué ensuite au bronze, parce que c'est un peu la même logique. Quand je fais un oiseau en bronze, c'est un hybride entre l'histoire de la fabrication d'une sculpture en bronze, le bronze lui-même, et l'oiseau. Ça, je l'ai appris par la poussière. En sculpture, mais aussi avec le dessin et les portraits, je veux arriver à ce que la poussière soit complètement elle-même. Il ne faut pas que je la modifie, sinon ça perd tout intérêt. Je dois faire un hybride avec ce que je représente pour que la poussière soit totalement elle-même, et que le loup soit totalement lui-même, par exemple. Il faut trouver un geste et une manière de travailler qui fassent que les deux soient complètement eux-mêmes. C'est tout l'enjeu. En dessin c'est très dur. Il a fallu trouver le geste qui fait que la poussière reste le mouton de poussière, avec les fils des cheveux, sans la compacter ou la transformer. Tout mon travail, c'est ça. Je l'ai appris avec la poussière parce que c'est dur de faire que la poussière reste de la poussière. Tout de suite elle est transformée. Si on la compacte trop, par exemple, elle est aplatie, c'est comme une peluche. Les gestes sont à inventer, à chaque fois.

Un des trucs que j'adore dans le travail artistique en général, c'est vraiment de trouver des nouveaux gestes, de nouveaux rapports au matériau. C'est une constante dans mon travail, qui a été poussée au paroxysme avec la poussière, beaucoup plus qu'avec les peaux mortes qui offrent finalement des possibilités assez limitées. Ce sont des petits fragments de peau, on ne peut pas en faire grand-chose. La poussière est beaucoup plus volubile en possibilités. Déjà parce qu'on peut varier les échelles, et puis il y a plein de types de poussières. Les gestes changent en fonction d'elles. J'adore ça en dessin, par exemple. Les poussières que je récupère transforment le dessin. Certaines poussières m'ont conduit à faire les *Poussiérogaphies*, avec des poussières beaucoup plus minérales, des choses transportées par les gens, des résidus de sculptures. C'est de la poussière qui redeviendrait du minéral, qui redeviendrait presque de la terre, et là il faut trouver le truc qui fait qu'elle reste de la poussière. La poussière nécessite beaucoup de soin. C'est un matériau hyper fragile qui demande à être assez délicat.

D.L. : Pour la peinture aussi, vous inventez des outils, vous utilisez par exemple le dessous d'un gobelet.

L.S. : Ah oui, ça c'est pour les pièces oxydées. J'ai fait tout un bestiaire comme ça. Ce sont des dessins sur papier, en général des animaux, qui sont réalisés avec des solutions métalliques, oxydées directement sur le papier. La texture de ces solutions est un peu épaisse, comme du miel liquide. Si je l'étale avec un pinceau, mon geste va aller dans un sens, mais la matière va partir dans un autre, faire tout autre chose que ce que j'essaie de lui faire faire. Pourquoi pas, mais ce n'était pas vraiment mon propos. J'ai essayé plein de techniques pendant deux ans mais ça ne marchait jamais vraiment. A la fin, au moment où j'allais arrêter, abandonner, j'ai eu l'idée d'utiliser le bouchon du flacon qui contenait ce liquide à base de fer et je me suis mis à dessiner avec ça. Il se trouve que c'est le bon rapport dureté/ papier, pour que ma trace reste celle que j'ai faite.

Ça c'est typique d'une recherche pour trouver une technique. Ce n'est pas évident, et ça demande d'être à l'écoute du matériau. Par expérience, maintenant, je sais que c'est toujours la solution la plus simple qui marche. Il faut passer par des chemins de traverse, comme le faisaient les enfants dont on parlait. C'est souvent le truc qu'il ne faut pas faire, mais qui est juste là, qui va marcher.

D.L. : On associe souvent le bricolage à l'utilisation de déchets. Est-ce que c'est un terme qui correspond à votre pratique ?

L.S. : Je suis un ultra mauvais bricoleur. Ma pratique est presque à l'opposé de ce qui fait un bon bricoleur. Quelqu'un qui bricole bien prévoit un état final et l'atteint en trouvant des solutions. Moi je fais exactement l'inverse. Je prévois quelque chose et dès qu'il y a une difficulté je prends un chemin de traverse. Ce qui fait que quand je monte une étagère, c'est très long, elle est de travers, je m'y reprends à quatre fois, même si finalement j'y arrive.

Dans ma pratique, les choses ne se passent pas comme ça, je suis les pistes qui ne sont pas forcément les plus évidentes. D'une certaine manière oui, le mot bricolage me convient parce qu'il suppose de faire avec ce qu'on a sous la main, et ça c'est vraiment le cas. Mais c'est à double tranchant, parce que bricolage c'est quand même une activité très précise, or je suis à l'opposé de ce rapport très précis et prédictif à une pratique.

A ce propos je dois dire quelque chose qui est, je crois, important, qui a en tous cas déterminé énormément de choses dans mon travail. J'ai une aversion pour les outils. Tous mes loupes, sauf un, ont été faits sans aucun point de soudure. J'avais peur du fer à souder, donc j'ai tout fait avec du métal plié. Techniquement et physiquement c'est difficile. Mais leur forme vient de ce que j'ai procédé comme ça. Petit à petit je me suis mis à utiliser des outils, mais ça a été très long. Pour mes pièces en ciment, j'ai mélangé le ciment à la main pendant peut-être quinze ans avant d'utiliser un mélangeur. Et ce que je faisais en trois heures, je le fais maintenant en cinq minutes. C'est beaucoup plus facile, on se brûle pas les mains. A cause de mon blocage, jusqu'à très récemment il n'y avait pratiquement pas d'outils dans mon atelier, pas de perceuse, rien.

Donc parler de bricolage pour moi, c'est compliqué. Pour aller plus loin, il faut dire que mon grand-père était un bricoleur de génie. Il m'a appris plein de trucs sur la nature, il était chasseur, il avait ce côté des gens des montagnes qui peuvent tout faire, depuis creuser le puits, jusqu'à forger l'outil spécial dont il a besoin. Moi dès tout petit, je faisais ce qu'il ne fallait pas faire. Par exemple, je récupérais ses copeaux avec lesquels je faisais un petit bonhomme. A chaque fois qu'il me voyait faire des choses comme ça, ça le mettait en colère. Il disait : "Ça vaut rien ce que tu fais." Alors je pensais que je lui montrerai un jour qu'ils étaient valables mes petits trucs, autant que ses outils. Je pense que ça a été important pour moi. Je n'ai jamais voulu utiliser ses outils qu'il faisait lui-même. Il m'a beaucoup appris.

Je l'ai raconté plusieurs fois : derrière le dos de mes parents, il me donnait des oiseaux morts qu'il chassait, un merle par exemple : "Quel bon jouet pour toi !" J'adorais, pendant des heures je déplaçais l'oiseau, je le regardais, ... Il a été assez fondateur : c'est finalement la personne de ma famille qui faisait des choses qui s'apparentaient le plus à ce que je fais maintenant. Il aurait été un sculpteur extraordinaire.

D.L. : A propos de personnes qui vous ont appris des choses, quel est votre lien à l'histoire de l'art ?

L.S. : J'ai très peu de lien à l'histoire de l'art, c'est venu tardivement chez moi. J'ai grandi à Montauban, mais on ne mettait jamais les pieds au musée. On allait au muséum d'histoire naturelle qui était à côté par contre. Là-dessus mes parents m'ont appris plein de trucs, sur les animaux, l'histoire. J'ai commencé à découvrir l'histoire de l'art aux Beaux-Arts. Et même là-bas, comme j'étais extrêmement complexé de ne rien connaître à l'histoire de l'art, j'en avais peur, donc je n'allais pas en cours d'histoire de l'art ni de théorie. C'est en train de changer, je commence à lire des trucs. Mais c'est un peu comme avec les outils, j'ai mis beaucoup de temps à m'y mettre, par complexe.

En revanche mon histoire de l'art moi je l'ai faite dans des musées. Quand je me ballade je vois les choses d'une manière pratique, comment faire tel type de peinture, tel type de forme, ... Mon rapport à l'art est très direct, pas du tout intellectuel.

D.L. : L'utilisation du hasard a une tradition importante dans l'histoire de l'art, est-ce que vous avez des références particulières pour l'usage que vous faites des accidents ?

L.S. : Tout à l'heure vous avez parlé des nouveaux réalistes et cela a fait très fortement écho pour moi. Je crois que la première fois où je suis allé à Beaubourg, le Nouveau Réalisme est le premier truc qui m'a marqué. C'était les premières œuvres qui me perturbaient vraiment, probablement un Arman, un César, j'ai trouvé ça génial. J'ai une admiration sans borne pour César. Sa créativité, ses formes, tout. Et *Chopin's Waterloo* par exemple d'Arman, c'est une créature et en même temps une anatomie de piano, ça devient quelque chose de totalement autre. Je suis complètement rentré dedans. Parmi les artistes de ma génération, peu mentionnent leur filiation avec le nouveau réalisme. Alors que quand même... Ils ont tout fait. En sculpture, ils ont ouvert la voie pour plein de choses qu'on fait tous maintenant. Moi j'ai été très fortement marqué, ça a été une bonne claque au bon moment, à mon arrivée à Paris.

D.L. : Je voudrais revenir sur votre rapport au langage. C'est quand même assez frappant, dans la manière dont vous parlez de votre travail : vous parlez de passer des peaux (de pieds) aux pots (de fleurs) par exemple, vous faites des loups avec des moutons de poussière, il y a de manière assez fréquente des glissements sémantiques, et des jeux phonétiques dans votre processus et votre manière d'en parler. Est-ce que c'est conscient chez vous ?

L.S. : Oui, on me le fait souvent remarquer. J'en prends conscience depuis peu. A l'occasion de l'exposition chez Pierrette Bloch, je parlais avec Éric Chevillard, qui avait écrit dans le catalogue. Lui, il joue beaucoup avec les mots. Lors de la visite, il m'a dit : "Je sais que tu ne le fais pas exprès, mais tu dis 'plante des pieds' et 'plante' tout le temps." Et là tout d'un coup j'ai vu qu'il avait raison. Ça faisait dix ans que je disais ça et je ne m'en rendais pas compte ! Mais en fait il y a plein d'occurrences et si je commence à les chercher, j'en trouve énormément et ça m'amuse beaucoup.

En réalité ce sont plutôt des systèmes de pensée que je subis : je ne travaille pas à les faire émerger. Ils sont là, ils m'aident, mais il ne faut pas que j'y porte trop mon attention pour rester plutôt dans ce que je fais, qui passe par la matière et la mise en forme de la matière. C'est presque un piège pour moi, les mots. Ils pourraient m'attraper. Je pourrais commencer à travailler les mots, parce qu'ils sont là, ils s'amuse tout seuls à côté de ce que je fais. Il suffirait que j'aie joué avec eux et après c'est parti.

J'ai eu une très belle rencontre avec un autre poète, je pense que c'est important de le mentionner. Il s'appelle Jean-Louis Giovannoni, un pur poète. Il doit avoir soixante-quinze ans je pense. Quand je l'ai rencontré, il est venu à l'atelier, j'ai commencé à expliquer : la poussière, le métro, les escaliers, la poussière du printemps qui est plus claire, ... Et en fait, il connaissait tous les trucs que je connaissais. Ça m'a d'abord beaucoup agacé : c'est qui ce type

? Et puis en parlant, je me suis rendu compte qu'il connaissait encore mieux que moi la poussière du métro. Il a suivi les déplacements de la poussière dans le métro, à l'échangeur de Saint-Lazare, pour un poème pendant un an, tous les jours. C'est son poème en fait, le déplacement de la poussière, on a un truc en commun, dans ce qu'il écrit aussi, qui peut être un peu morbide, un peu drôle, assez troublant. On a fait un livre ensemble, un petit livre d'artiste aux éditions Unes.

D.L. : Vos titres ont-ils de l'importance ?

L.S. : Oui, je mets des titres, j'aime bien. Ils viennent parfois après, mais parfois pendant, avec les peintures. Les titres me servent aussi à retrouver les œuvres pour l'archivage. Je prends plaisir à les faire. D'ailleurs je n'aime pas quand je manque de temps, quand il faut titrer pour une exposition et que je manque du temps pour donner un nom aux pièces. Mais bon je le fais.