



Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2018
Détruire

Détruire, dit-elle

Entretiens croisés avec Dominique Fury, Gaël Peltier et Michael Landy,
par François Michaud

Dominique Fury, Gaël Peltier, Michael Landy et François Michaud



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/11225>

DOI : 10.4000/perspective.11225

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 85-104

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Dominique Fury, Gaël Peltier, Michael Landy et François Michaud, « Détruire, dit-elle », *Perspective* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 30 juin 2019, consulté le 29 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/11225> ; DOI : 10.4000/perspective.11225

Détruire, dit-elle¹

Entretiens croisés avec Dominique Fury,
Gaël Peltier et Michael Landy, par François Michaud

I

L'entretien a pris la forme de plusieurs échanges par mail, enregistrement face à face, auto-enregistrement, puis le texte que voici. Fury a synthétisé ainsi ses réponses aux questions – rappelées pour mémoire, pour « récapituler ». L'artiste avait intitulé ce texte, tel un document de travail : « FURY DÉTRUIRE RÉCAP », intégrant ce quasi monologue à sa pratique dont la destruction est constitutive, l'envie de faire et de défaire s'entremêlant.

La mise en forme finale et les coupes sont notre intervention, de même que les ajouts, introduits par le mot « situation », d'extraits d'un texte de Clara Daquin, à paraître à l'occasion de l'exposition de Fury à Aponia (Centre d'art contemporain de Villiers-sur-Marne) en 2020.

[François Michaud]

– **Dominique Fury.** J'ai abordé la peinture avec des « attitudes qui prennent forme » : des photos, un groupe de rock, un cliché qui s'autodétruit, des œuvres *portées* (sur des vêtements). Les formes des années 1970-1980 étaient dangereuses, le terrain de l'art était un chantier protégé : des friches accueillantes et joyeuses auxquelles les années 1990 ont apporté leur noirceur. Comment survivre dans un contexte où la marchandisation gagne du terrain ? Poursuivre une pratique non commerciale ? Quand heureusement des occasions de travailler dans le design m'ont été données, j'exorcisais la plasticienne.

– **François Michaud.** Détruire, alors, c'est quitter une position (celle de la plasticienne, celle qui crée) et bifurquer vers une position différente (le design ou, comme on dit, la mode). D'où es-tu partie ? Quelle était la première position à remettre en cause ?

– **Dominique Fury.** Pour revenir aux origines, en pension j'étais dans un cocon, selon une forme conforme à mon milieu. À la sortie, la jeune fille modèle sage, bien éduquée, lisse, c'était l'enveloppe. Issue d'une famille distante, pleine de mystères, à l'intérieur le papillon

n'était pas conforme, sa nature était un peu monstrueuse : et le schéma initial du programme a très vite explosé, en phase avec les questionnements de la société que je rencontrais à ma sortie, dans tous les domaines. Mon avidité intellectuelle (présentée au concours général de français, mais « à risques »... le meilleur ou le pire !) trouvait une alimentation de choix dans le déboulonnage de tous les systèmes (famille, travail, société...), à l'université libre de Vincennes, avec des philosophes qui étaient presque des copains, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean Baudrillard... Et les drogues – le LSD pour élargir sa conscience –, l'antipsychiatrie...

Des échappées belles et dangereuses. Avec le recul, tous ces voyages, ces actes me paraissent s'inscrire dans le champ artistique par les manifestations apparemment dilettantes mais performatives que je pratiquais : mes *déguisements* – des expériences de soi dans l'espace social politique et dans la pensée, comme à travers ses reliquats : des photographies, des collectifs, des mises en scène de soi et du groupe. Jusqu'à la rencontre, qui condense et révèle le parcours, avec Bazooka, avec la pertinence d'Olivia Clavel qui m'y fait accepter, et Loulou Picasso qui me « met au travail », dans un contexte pas du tout *No Future* au début, mais d'opposition constructive au modèle dominant.

[Situation, par Clara Daquin] En 1977, de retour à Paris en plein mouvement punk, elle crée le groupe LUV composé de quatre filles, censées créer une musique à la fois glamour et punk. Elles ne joueront jamais en public. Ce groupe virtuel, au look très étudié, attire les photographes. Un certain nombre d'articles paraissent, le journal *Façade* publie leur portrait, suffisant à rendre ce groupe réel. À cette époque, Fury écrit pourtant des textes, qui sont parfois mis en musique, Alice y apparaît déjà, cependant la musique n'est qu'un prétexte à l'image. LUV est finalement sa première œuvre de plasticienne.

– **Dominique Fury.** À Dubaï, alors que je customisais un grand « café pour femmes », je transformais ma frustration de ne pouvoir les représenter (j'avais l'interdiction de représenter des femmes, même voilées), en travaillant de manière invisible sur les murs des cuisines du restaurant. Un an plus tard, j'y retourne pour donner ma vision de Dubaï avec trois vidéos très critiques sur les chantiers de la ville, dont l'une, *Cosmodrome*², dans laquelle Dantec lit, avec une voix d'outre-tombe (comme Brando dans *Apocalypse Now*), un extrait de *Mille plateaux* sur une musique de mon ami Richard Pinhas, musicien et philosophe.

Le Punk est donc à l'origine et c'est cela qui aide la plasticienne à accepter sa situation : elle crée contre, mais elle crée quand même. Et quand ce n'est pas vu, pas accepté, cela rencontre l'assentiment de l'autre en elle, celle qui rit de la réaction du public, du marché – même si la première en a besoin...

– **Dominique Fury.** J'ai demandé à Jacques Monory (j'avais pensé à ses tableaux de coffres forts et à ses paysages viraux pendant mon séjour à Dubaï) s'il accepterait de faire une œuvre qui serait montrée avec les trois vidéos. Il a été enthousiaste, et a réalisé un immense tableau tout en longueur à partir d'une photo prise aux abords de Dubaï dans laquelle on me voit dans le rétroviseur d'un 4x4 : un carré découpé au bout du tableau incluait une tête de mort³. Le tableau a été jugé trop grand, d'un format difficile, par la galerie. Mes *video-paintings* ont été évidemment refusées par l'un des premiers festivals d'art numérique à Dubaï dans les années 2000 malgré leur intérêt documentaire sur l'émergence de la ville !

Les tableaux *Luxury Gods* ont été réalisés sur de la bâche imprimée, comme les supports publicitaires : une démarche et un support très difficiles à accepter en 2007 pour les galeries, en tout cas en France. Certaines des œuvres qui ont été vendues citaient des extraits des *Premiers matériaux pour une théorie de la jeune fille*⁴, un livre des Tiquun (dont le principal auteur est Julien Coupat... pendant son procès je jubilais !). Lorsque j'ai ajouté de vrais



cheveux en 2012 (des cheveux naturels de femmes indiennes qui les vendent comme des « rajouts » sur le marché international) – je trouvais cela intéressant de parler de la vente d’organes à travers ce geste –, leur aspect morbide de reliques a pris le pas sur leur côté sexy (fig. 1).

1. Dominique Fury, *Tea Time*, 2005-2009, acrylique sur toile imprimée, cheveux, 120 x 120 cm.

– François Michaud. Le masochisme ?

– **Dominique Fury.** Détruire des œuvres parce qu’on n’est pas suffisamment reconnu, c’est la part tragique et négative. Le créateur accuse l’artiste d’avoir mal fait son travail, mal promu les œuvres et échoué à les faire connaître. Alors le créateur se retourne contre ses œuvres, il veut les démolir, se punir. Nombre de femmes artistes l’ont vécu ; Eléni, par exemple, qui a eu le sentiment d’avoir échoué comme femme, artiste et mère, et a détruit toutes ses œuvres⁵.

Quand l'artiste en moi entendait dire de la créatrice, par des professionnels, qu'elle était « la reine de l'*underground* », ou « une très bonne artiste », la créatrice m'attaquait de ne pas être dans l'exposition *Elles*, à Beaubourg ni dans l'exposition sur *L'Origine du monde* au musée Courbet, avec ma réponse féminine et jurassienne à *L'Origine du monde* : le *Cyber Pussy*, sculpture interactive en fourrure et soie, sous plexiglas, créée en 2001, présente dans de nombreuses collections privées. Comment ne pas se sentir mal et déchirée entre auteure et créatrice en entendant dire par un grand marchand que « je n'étais pas assez chère sur le marché aujourd'hui pour qu'il me montre » : « Je t'exposerai quand tu seras morte ! ». Déclaration cynique, qui m'avait fait rire... jaune. Faut-il provoquer une mort tragique pour surenchérir sur son propre travail ?

Aujourd'hui, j'ai une équipe solide autour de moi, avec laquelle je me sens bien, et la créatrice se réconcilie avec l'artiste ! Je sens que la part sombre s'estompe. Je me sens prête à de nouveaux défis dans mes œuvres, et à m'autoriser à être plus transgressive encore.

– **François Michaud.** Détruire est-ce pareil que créer, ou est-ce seulement une part de la création ?

– **Dominique Fury.** Détruire est une exigence et une part importante de la création : détruire les modèles existants. Je reproduis dans mes actes créatifs mes exigences de départ. L'art n'est pas une forme confortable pour moi. Il faut que je relance les dés sans arrêt.

Pour travailler à mes tableaux, il me faut commencer par me battre contre tout ce qui a déjà été fait ou qui y ressemblerait. Oser détruire un état d'équilibre – ou *agréable* – pour rebâtir une nouvelle forme plus radicale : c'est un enjeu massif d'autant plus complexe que ma technique ne permet aucune retouche. Pas d'empâtement. Je ne peux rien effacer comme on le peut avec l'huile.

Je déteste me répéter, faire plusieurs versions d'un tableau.

[Situation, par Clara Daquin] Pour Fury, les années 1980 symbolisent la peinture à bras le corps dans les friches du quai de la Loire à Paris où se trouve son atelier. Fury recherche alors une écriture personnelle à travers la peinture. Elle désire manipuler les arts plastiques, mue par le défi de trouver son propre langage. Elle réalise une série intitulée *L'esthétique du pire*, inspirée par l'essai de Clément Rosset⁶, avec pour défi presque impossible de créer quelque chose de nouveau.

En autodidacte, Fury se lance dans la peinture car ce médium lui semble, contrairement au dessin, permettre une certaine subversion plastique. Trouver un vocabulaire totalement nouveau : voilà le point central de ses recherches, son obsession. Elle réalise alors une recherche dans le noir, et recouvre ses pièces de peinture utilisée pour les tableaux d'écoles, qui lui permet d'écrire et de retravailler la matière. C'est une façon également d'effacer, de recouvrir, de repartir à zéro pour trouver de nouveaux énoncés.

– **Dominique Fury.** Me confronter tous les jours à la création est un processus vital, comme la chenille qui fabrique son cocon et passe par un chaos cellulaire pour aboutir au papillon et s'envoler : « il faut du chaos pour enfanter d'une étoile qui danse⁷ ». Je me suis posé ce problème aussi avec la figuration que je dois casser, contourner, détruire, pour laisser place à un impact plus global de l'œuvre. Mais là je rejoins un combat « classique », celui de Picasso, notamment !

J'essaie de me contrôler pour ne pas détruire des œuvres plus anciennes et réussies, pour moi, pour les continuer dans le présent comme un jeu, un coup de dé relancé ! Les respecter au passé, sans tomber dans la folie de Frenhofer, du *Chef d'œuvre inconnu*...

– **François Michaud.** Peut-on créer sans détruire ?

– **Dominique Fury.** NON. Création et chaos se côtoient.

Détruire est une exigence personnelle.

Résister à la commercialisation de son art.

NON : il faut inventer de nouveaux agencements.

On peut créer en rongant les modèles, en les détournant ou en les détruisant. Mais on crée à l'intérieur du système de formes que l'on a créé, un vocabulaire singulier et immédiatement repérable. À l'intérieur de ce système, on peut s'arrêter, s'y installer sans plus créer en se répétant, la création disparaît dans la reproduction. Quand un artiste fait reproduire ses toiles par des assistants, c'est du commerce, c'est proche de l'artisanat...

Je suis confrontée à la destruction uniquement à travers mes peintures. Avec le corpus d'*Electric Lady Lands*, je pars de rien, il n'y a pas d'obstacle : c'est une œuvre conceptuelle dont j'ai inventé les codes. Partant d'un code que j'ai accepté, le châssis (que d'autres artistes vont détourner pour en sortir), je me suis intéressée au support, à « la toile à peindre », en utilisant des tissus improbables : vinyle, cotons imprimés, bâches plastiques, toiles enduites, voiles stretch. Après je suis passée à autre chose : le carnet de bord, une œuvre protéiforme avec des ajouts collectifs que j'ai voulu co-signer, ce qui a compliqué encore la mise sur le marché !

– **François Michaud.** Qu'est-ce que tu aimes détruire ?

– **Dominique Fury.** Ah. Cela a commencé par moi-même. Il a fallu détruire la jeune fille rangée construite par la Maison d'éducation de la Légion d'Honneur, où j'ai passé sept ans. Il a fallu me dé-ranger, me dé-janter, me *dé-jeantet* (quitter le patronyme, Dominique Jeantet), après Sciences-Po (où j'étais allée pour obéir à la volonté paternelle). Il m'a fallu échapper à l'emprisonnement psychiatrique (« votre fille est dangereuse pour la société »), fuir à New York et me renommer Fury, sur une guitare de Johnny Thunder. À travers un processus de démolition systématique de tous les codes, aidée par le contexte révolutionnaire des années 1970. C'est donc en orpheline, et après avoir distribué une partie de mon héritage aux Black Panthers, que, sous le nom de Fury, j'ai entamé ma création artistique.

Un livre me vient immédiatement à l'esprit, comme en gros plan photographique : la couverture du livre de Duras *Détruire, dit-elle* (1969), que je portais bien visible dans la poche de ma veste⁸. Plus qu'un drapeau, il décrivait parfaitement la démolition interne, affective, nécessaire, douloureuse et joyeuse de ces années. J'aimais ce livre : d'abord pour son titre, auquel je m'identifiais, et qui accompagnait la démolition systématique de la *Jeune fille rangée*. *Dé-déjantée* : combien de fois l'ai-je entendu !

Détruire les clichés intellectuels, l'être social comme le dit Duras.

Mes premières œuvres portées dans la rue, comme des manifestes, sont des œuvres sur sweatshirts, en exemplaires uniques, signés (et vendus au musée d'Art moderne) qui montraient des ruines et des ouvriers du bâtiment casqués. Il s'agissait de photographies que je prenais lors de la destruction des hangars du quai de Loire, où j'avais mon atelier.

Tout faire sauf des tableaux « bourgeois ». C'est grâce au détour par le vêtement, mon premier support d'œuvres, que ma technique de sérigraphie s'est élaborée puis poursuivie dans mes tableaux. En m'écartant, par la saturation, de l'utilisation iconique qu'en faisaient Warhol et les Pop américains. Parallèlement, j'avais abandonné le dessin qui ne m'emmenait pas assez loin.

Faire un groupe rock de filles, LUV, un « cliché » pour le punk, est une œuvre de plasticienne, mais surtout pas une destination : s'autodétruire en pleine gloire. Dans cette quête, dans cette expérimentation des formes politiques et intellectuelles, mon intérêt pour la philosophie et la littérature était une source d'inspiration.

Logique du pire qui donne la série de tableaux noirs *Esthétique du pire*. L'abandon de la couleur pour le noir, la fin des utopies...

Détruire est chez moi une pratique constante : je garde les historiques des tableaux élaborés sur plusieurs années. Où l'on voit qu'à certains stades, ils étaient « bons pour mon galeriste ». Un galeriste que je rendais fou lorsqu'il me demandait un tableau que j'étais en train de modifier !

Il y a pour moi une grande excitation à me battre avec un tableau qui fonctionne déjà pas mal, mais que je veux faire passer à un stade supérieur. Tous les peintres passent par là, avec plus ou moins de sérénité. Je n'aime pas faire des séries. L'énergie, mon carburant, s'épuise dans la perspective d'un objectif commercial. Il me faut le saut dans le vide. Je n'aime pas la lenteur : détruire un acquis, relancer, exercer sa puissance. *One shot* ! L'art du tir à l'arc. L'énergie de la jeunesse, la façon dont celle-ci se dissipe à tout va, sans plan établi, sans plan pour l'avenir.

Je me souviens d'avoir essayé de jeter un grand tableau par la fenêtre de mon atelier, quai de la Loire, dans le canal Saint-Martin : il ne passait pas par la fenêtre ! Je le voyais flotter sur le canal et sombrer ! Une belle fin !

Mettre en scène, sublimer ma mise à mort par une œuvre qui déplace les intensités morbides des solitudes extrêmes vers la création (les scarifications à la Gina Pane, dont je ne connaissais pas le travail, que je photographiais dans la neige en 1972 avant de m'être déclarée plasticienne). Je détruis les acquis pour trouver autre chose. Je ne capitalise pas sur mon travail. Dès que j'ai atteint une forme, il me faut en trouver une autre.

II

Cet échange part d'une série de questions envoyées par mail au début de l'été, auxquelles Gaël Peltier répond en les citant. Sa réponse était ainsi rédigée et seules les notes ont été ajoutées.

[François Michaud]

– **François Michaud.** Tu as organisé et réalisé toi-même un accident (fig. 2a-b), au volant d'une voiture destinée à ce type d'expérience – que, dans l'automobile, on appelle un crash-test et simplement une cascade dans le domaine cinématographique, il me semble. Pourquoi ?

– **Gaël Peltier.** Parce qu'il me semblait que la seule façon d'être certain de l'existence, c'était d'exister et de voir à la fois. Et pour résoudre cette contradiction, il a alors été question de frapper de plein fouet une voiture pour passer au travers et ainsi l'exposer à la lumière. C'est l'acier qui m'a mis sur la voie quant à la manière d'y arriver, et même si ce devait être une œuvre d'art. Par cette *transfixion*, je suis entré dans l'univers de la cascade mécanique, avec pour exigence le conditionnement du corps et des machines. Mais en rien il n'a été question de prouesse ici, ni de performance sportive, d'un spectacle pathétique ou même de fureur de négation. C'était simplement une action à hauteur de bitume avec, pour seul prix, la poésie brute. Buster Keaton, qui en était justement un champion hors catégorie, lestait une planche de clous plantés en rangs bien serrés pour s'entraîner au lancer de tartes à la crème. Un temps j'envisageais ainsi cette percussion comme une mise en garde, avec pour coïncidence la conscience de sa propre cruauté, l'évidence en était la nécessité de faire preuve d'acuité et de sang froid pour frapper juste !

– **François Michaud.** La destruction qui en résulte a-t-elle un sens propre ou bien seuls comptent l'action et le risque auxquels tu te soumetts ?

– **Gaël Peltier.** Plus que le risque, c'est le problème de la maîtrise de celui-ci qui est en jeu ici. Et pour que la peur soit bonne camarade, justement, cela implique à coup sûr d'être entouré de personnes de confiance. Pascal Tagnati, ici, pour le dernier recours, Hakima El Djoudi dans la vision du miracle et Romuald Sunny dans le calcul de celui-ci, vont concourir à la victoire sur le désastre. Et c'est bien l'action qui compte, la destruction en est juste la nature ; la fabrication à la chaîne d'une automobile induit bien, dans un même temps, la potentialité de sa destruction dans un *crash*. Je pense à cette idée de Gil Raconis : « nous sommes des casseurs de voitures, c'est à dire des casseurs de rêves », à propos de l'objet de consommation publicisé⁹. À l'inverse, Bernardo Trujillo édicte, quant à lui : « no parking, no business » et d'autres préceptes de la sorte, comme « créer un îlot de perte dans un océan de profits ». Il s'agit bien aussi d'une forme d'élimination.

Lancer une voiture à pleine vitesse est une chose plutôt simple, et son intrusion dans le flux des apparences, autrement complexe. Ce sont des forces en échange, comme une emprise entre deux corps, l'un se nourrissant aux dépens de l'autre. L'œuvre d'art est de toute façon injuste, et ce, même si cinquante millions de nanosecondes séparent l'émetteur du récepteur. Pour éviter tout risque au moment de la collision, il fallait se trouver à trente mètres de l'impact, quand, de mon côté, j'en étais le cœur. Voilà une manifestation de l'énergie démesurée, la chaleureuse puissance catastrophique de Pandora, ce coffret des pulsions qu'une seule action ne pourrait consumer. Ce n'est pas anodin de regarder, non que nous ayons à faire l'œuvre, mais parce que nous avons la responsabilité de voir. C'est bien un survivant des bombardements de l'opération *Gomorra* qui avait écrit « c'est alors que je fus initié à savoir que regarder c'est subir et je fus ensuite incapable de regarder tout autant que d'être regardé ». Une percussion est bien un choc subi par un objet, entre deux instants, et son action mécanique, une atteinte. Comme cette ogive balistique équipée d'une caméra, et dont l'image porte en elle la mort, son moteur est l'épouvante et sa technique un outil de colonisation des sentiments. Ce fameux état de sidération au service du contrôle. Et le docteur Miles Bennell de *Invasion of the Body Snatchers* dit : « sois sage ! », avant d'ajouter : « comme le philosophe », et pousse sans le savoir cet enfant vers un sommeil profond, et ainsi vers la mort¹⁰.

– **François Michaud.** Dans *Crash*, Ballard, insiste principalement sur la jouissance qu'implique la participation directe et consciente à un accident¹¹. Est-ce que cela se vérifie dans les actions que tu as pratiquées ?



2a-b. Gaël Peltier, *Percussion mécanique*, 4 novembre 2017, extraits de la vidéo. Œuvre visible aux Archives nationales, du 16 janvier au 29 avril 2019, dans l'exposition *Mobile Immobile*.

– **Gaël Peltier.** Oui, Ballard imagine la jouissance du *crash* et son approche morbide, mais en ce qui me concerne, aucunement. Harnaché au métal à plus de 110 km/h je me devais au contraire de rester lucide. Même s’il est vrai qu’au-delà du point d’irréversibilité, comme embarqué dans une odyssée silencieuse, j’ai soudainement vu en contre-jour ce qui ressemblait clairement au cockpit d’un Mitsubishi Zéro en piqué¹².

La jouissance ne venait pas du fait de participer à un accident, elle vient du fait que par cet accident j’escamotais d’un même élan tout consentement à la soumission. Et au fait de son exécution, à aucun moment je n’ai ressenti la moindre appréhension.

Lors de ma prise de poids volontaire aux USA¹³, et pendant des mois, alors que le premier signal du gavage forcé est une perte radicale de libido, il était jouissif de mettre sa peau à table (*et bâfrer tous les plats*), de saborder sa personne au premier degré, de se goinfrer du Monde, sans vergogne, les vanités hors-jeu dans le Lower East Side branché, fraîchement revêtu de vêtements dépareillés achetés pour trois dollars dans un fonds de secours du Queens – une panoplie dont la monstruosité sera digne de la *Nobile Arte* de Risi¹⁴.

– **François Michaud.** La prise de poids, justement, est-elle rattachable à cela, dans la déformation contrôlée du corps ?

– **Gaël Peltier.** Dans les trente kilos de surpoids de *La Conjuración* ce n’était pas tant la mise à mal du corps qui était engagée. Cette entreprise de démolition, son plan secret, affichait les contradictions d’un cœur d’enfant dressé contre la création et contre lui-même. Comme une vague scélérate qui viendrait s’abattre contre les limites du monde. Je n’ai mangé dans des chaînes de *fast-food* qu’à ce moment-là, jamais avant et plus jamais depuis. Le programme national de nutrition en temps de guerre des USA a bien pour doctrine : « Achetez sagement et mangez tout ! » Des buts de guerre, impliquant l’ensemble de la société ciblée et de ses moyens, l’obésité pourrait en constituer l’une des armes. Et ce corps / outil a alors opéré une forme de dérèglement, son idiotie d’abord, fut d’user de ses propres déjections afin d’excéder les tuyauteries de New York d’un flux diarrhéique (logorrhéique), pour l’amener ainsi à sa perte.

– **François Michaud.** Quel lien fais-tu avec l’art récent ou ancien, dans ce rapport à la destruction ? Était-il présent dès l’origine de ton travail ou en as-tu pris conscience progressivement ?

– **Gaël Peltier.** En fait, l’idée de la destruction ne m’a jamais effleuré l’esprit, celle de l’effacement et de l’asphyxie bien plus.

Concernant les liens, une brève digression dirait : Roland Toutain / Le Téléphone Arabe dans *Gélatine* / Marvin Hagler versus Tommy Hearns / un bris de verre d’André S. Labarthe / Jerry Lewis / Érostrate / le crâne de Kennedy dans le film de Zapruder / Gurn / Laurel & Hardy dans *Big Business* / Hiroshima / Travis Bickle – Rupert Pupkin – Max Cady / *Macadam à deux voies* / *Shot* /...

– **François Michaud.** Est-ce une démarche que tu partages avec d’autres artistes (dans les processus personnels) ou les implications destructives-constructives sont-elles avant tout quelque chose de purement personnel ?

– **Gaël Peltier.** C’est sûr. Il existe aussi des artistes que nous ne connaissons pas et il vaudrait mieux qu’ils avancent ainsi, ou bien qu’ils meurent brutalement. Je porte une grande estime à ceux qui savent disparaître. C’est la plus grande qualité chez un être humain selon moi (la vérité et la justice étant ses valeurs supérieures). Je tiens Duchamp pour important, d’ailleurs,

pour la seule raison qu'il a affirmé que « l'artiste de demain devra entrer en clandestinité ». Et je pense qu'il devra son salut aujourd'hui à cette seule condition. Si la guerre est invisible à force d'être totale, il faudra bien choisir de se garder de voir ou bien d'être vu.

Vaudra-t-il mieux se trouver à la marge, à l'affût avec les « nuisibles » ou bien dans le champ et au cœur de la ligne de mire ? Au règne de la terreur, les artistes choisiront les grimaces hypnotiques pour toute réponse, et ils seront possédés pour mieux éluder les conditions de la révolte. Une autre des implications destructives-constructives : la défiguration. Les mêmes qui ont intérêt à fabriquer des crises et à faire fructifier leurs actifs, auront tout loisir de les collectionner. Et l'on continuera à produire judicieusement de la survaleur pour cette hyperclasse qui aura de plus en plus de mal à déguiser l'obscénité qui se dissimule derrière ses écrans.

Aux aguets, le docteur Miles Bennell s'adresse à nous désormais, criant face caméra : *You're next!* (« vous êtes les suivants ! »), et personne ne s'arrête, et c'est déjà la fin. Cet aveuglement volontaire est l'un des symptômes contemporains d'une maladie qui prétend être son propre remède. Les artistes, eux, ne veulent pas s'exposer, ils veulent être exposés ; et ils ne veulent pas voir, ils veulent être vus.

– **François Michaud.** Peut-on en parler comme d'un aspect de la fameuse esthétique relationnelle, si tu reconnais à ce concept une pertinence artistique ou critique ?

– **Gaël Peltier.** C'est un art en bonne santé, la mienne d'esthétique est plutôt virale. À cette époque je vivais déjà en plein maquis, et maintenant de fait, c'est la place qu'il me revient de tenir. De là provient cette logistique de la disparition. Husserl écrit « Je ne suis pas en déplacement. Que je me tienne tranquille ou que je marche, ma chair est le centre et j'ai un sol sans mobilité¹⁵. » Godard quant à lui dit de Don Siegel « qu'il pouvait voir le ciel, parce qu'il est loin, comme les bergers¹⁶ ». Et finalement Stig Dagerman écrira : « ma puissance ne connaîtra plus de bornes le jour où je n'aurai plus que mon silence pour me défendre¹⁷ ».

III

En février 2001, Michael Landy détruisait la totalité des objets qui étaient en sa possession, y compris sa voiture. Exposition publique en même temps que performance qui prenait pour cadre un magasin C&A à Londres, non loin de Marble Arch, *Break Down* marqua un tournant dans l'histoire de l'art car il s'agissait là d'une forme extrême, de l'aboutissement d'une décision radicale qui nécessita d'être réfléchie, tant dans son mode opératoire que pour l'extension de la notion de « destruction » : la définition de ce qui serait effectivement détruit. N'en demeurerait qu'un inventaire, comptant plus de 7000 numéros – ce qui, dans un musée, constitue la marque du principe inverse : celui de la conservation. L'entretien qui suit a été réalisé le 19 octobre 2018 à son domicile.
[François Michaud]

– **François Michaud.** Quand avez-vous pris la décision de tout détruire ?

– **Michael Landy.** Ma vie avait récemment pris un tournant et tout allait pour le mieux. Je venais de vendre l'installation *Scrapheap Services* à la Tate Gallery. Jusque-là, j'avais connu beaucoup de difficultés, surtout d'un point de vue financier. C'est à ce moment-là que je me

suis dit : « Et si je détruisais tout ? » L'idée m'est venue brusquement. J'ai ensuite passé trois ou quatre ans à réfléchir à la manière de procéder. Il a aussi fallu convaincre les gens de soutenir le projet, et j'ai eu la chance d'avoir Artangel de mon côté. Je voudrais bien me rappeler la date exacte, mais tout ce que je peux vous dire, c'est que c'était à l'automne 1996.

– **François Michaud.** J'imagine qu'il ne s'agissait pas simplement de dire « un jour, je détruirai tout » ; il a fallu s'y préparer.

– **Michael Landy.** Je ne savais pas quelle forme cela prendrait. Au début, je me disais qu'il suffisait que j'en aie une vague notion. Et puis j'ai commencé à avoir quelques idées sur la manière de procéder.

– **François Michaud.** Et vous avez décidé de tout détruire. Ou est-ce que vous pensiez détruire seulement une partie de vos possessions ? Et qu'en est-il des œuvres d'art ? Les vôtres, mais aussi peut-être celles d'autres artistes ?

– **Michael Landy.** Au début, je ne songeais pas aux œuvres d'art, je songeais plutôt aux objets qu'on peut remplacer ou racheter, pas aux œuvres d'art, ni aux lettres d'amour ou aux livres... cette idée-là est venue plus tard.

– **François Michaud.** En définitive, vous avez tout détruit...

– **Michael Landy.** Oui, et quand je dis tout, c'est absolument tout. J'ai même détruit mes archives d'artiste, les négatifs de mes photographies, mes documents personnels, etc.

– **François Michaud.** À l'époque, vous viviez déjà avec Gillian. Avez-vous aussi détruit certaines de ses œuvres¹⁸ ?

– **Michael Landy.** Rien de ce qui lui appartenait. Seulement les cadeaux qu'elle avait faits elle-même, ou qu'elle m'avait achetés, pour mon anniversaire, par exemple. Et ce, avec sa bénédiction, bien sûr. J'ai fait la même chose avec les cadeaux offerts par des amis, et les œuvres données par d'autres artistes. J'ai découvert que la législation de ce pays autorise à détruire les œuvres d'art dont on est propriétaire. Apparemment, c'est permis. Mais on ne peut pas modifier la couleur ni la forme d'une œuvre d'art, ni l'exposer à l'envers, par exemple. En revanche, ironiquement, on peut la détruire.

– **François Michaud.** Vous voulez dire qu'on ne peut pas modifier une œuvre d'art, mais qu'on peut la détruire ?

– **Michael Landy.** Oui, si vous êtes propriétaire de l'œuvre, vous pouvez la détruire, mais pas la modifier d'une quelconque façon.

– **François Michaud.** Vous avez peut-être entendu parler de certains artistes qui voulaient modifier leurs œuvres, et parfois les détruire, comme Erik Dietman, qui a découpé au cutter le bas d'une de ses œuvres qui figurait dans une exposition au musée d'Art moderne de Saint-Étienne. Il a donc corrigé l'œuvre pendant l'exposition sans rien demander à personne¹⁹.

– **Michael Landy.** Personne n'a essayé de l'en empêcher ?

– **François Michaud.** Non. Personne ne s’attendait à cela. Le musée se demandait comment annoncer au collectionneur que l’œuvre qu’il avait achetée avait été « modifiée » par l’artiste lui-même... Et il n’a pas été poursuivi, puisque la loi française lui en donnait le droit.

– **Michael Landy.** C’est formidable que la loi française l’autorise. Ça me rappelle Banksy, et le potentiel changement de valeur d’une œuvre après modification. Il l’avait déjà fait avec d’autres œuvres ?

– **François Michaud.** Je ne sais pas s’il l’avait déjà fait. Mais j’ai entendu dire qu’un autre artiste, Bernard Frize, qui estimait qu’une partie de son œuvre devait être détruite, avait demandé à un musée d’emprunter l’une de ses peintures à un collectionneur pour une exposition, et il l’avait entièrement repeinte en blanc. Mais revenons à Banksy. Ce qui s’est passé pendant la vente aux enchères, quelques jours à peine avant notre rencontre, a un rapport direct avec cette conversation. Il avait placé un mécanisme dans le cadre de l’œuvre pour la détruire pendant la vente²⁰. Ce qui repose d’une autre manière la question de la valeur. Que pensez-vous de la valeur de cette œuvre particulière ?

– **Michael Landy.** La valeur change constamment, et je pense ici à ma *Credit Card Destroying Machine*²¹, qui vous faisait un dessin en échange de votre carte de crédit, qu’elle détruisait. Un homme voulait donner sa carte de crédit, mais il ne savait pas si le dessin aurait davantage de valeur que sa carte et, en fin de compte, il ne me l’a pas donnée.

– **François Michaud.** Banksy aurait modifié l’œuvre, et c’est ce qui s’est passé, d’un point de vue matériel, mais sa valeur est restée la même, puisque la personne qui l’avait achetée a décidé de la garder. Il paraît difficile de dissimuler un mécanisme pareil sans que quelqu’un s’en aperçoive. Croyez-vous que les organisateurs de la vente étaient au courant ?

– **Michael Landy.** Je suis stupéfait que la maison de vente n’ait pas su qu’un mécanisme était placé dans l’œuvre. Il a fallu que Banksy l’installe, et qu’il le déclenche, et j’ai donc du mal à croire que personne n’était au courant.

– **François Michaud.** Imaginons que personne n’était au courant. La personne qui l’a achetée aurait pu la refuser, puisque ce n’était plus l’œuvre qu’elle avait achetée. Mais elle a décidé de la garder, ce qui veut peut-être dire que l’expérience de Banksy a raté.

– **Michael Landy.** Non, parce qu’elle est devenue célèbre, et qu’elle a eu un retentissement mondial. On ne peut pas acheter ce genre de publicité.

– **François Michaud.** C’est exactement comme Andy Warhol et la balle qui le vise... Est-ce que la question de la valeur était importante quand vous avez décidé de faire *Break Down* (fig. 3a-c) ?

– **Michael Landy.** C’est drôle, parce que, pendant l’exposition, plusieurs personnes m’ont proposé de l’argent, en espérant me faire changer d’avis et m’empêcher de détruire ma voiture. On est jugé sur la manière dont on s’habille, sur ce qu’on possède ; on se juge constamment les uns les autres. Plus on a d’argent, plus on donne l’impression de succès. Je voulais changer cette notion, remettre en question toutes ces choses matérielles qui nous définissent, je voulais réfléchir à la valeur matérielle. J’ai détruit absolument tout ce que je possédais, y compris les objets qui me donnaient une identité, comme mon passeport, mon argent, mon



3a-c. Michael Landy, vues de l'installation *Break Down*, 2001, production : Artangel. Photos Hugo Glendinning.

acte de naissance, mes cartes de crédit, mon permis de conduire. J'ai conservé un inventaire complet et détaillé de toutes les pièces. La liste comporte 7 227 objets, ce qui donne une idée de la personne que j'étais à l'époque (fig. 4).

Pendant l'exposition, des gens ont volé des objets avant qu'ils ne soient détruits. Mon geste de destruction avait augmenté la valeur des choses que j'allais détruire. Par exemple, il ne s'agissait plus d'un simple album de David Bowie mais de l'album de David Bowie appartenant à Michael Landy et qui allait être détruit. L'acte fétichisait l'objet.

– **François Michaud.** Vous vous êtes senti mieux après ?

– **Michael Landy.** J'ai eu un grand sentiment de libération après la destruction. Quand on est artiste, on passe beaucoup de temps à concevoir une œuvre, et on veut que les gens en parlent. Et c'est ce qui est arrivé : il y a eu beaucoup de débats, les gens ont commencé à parler de la façon dont ils envisageaient leurs possessions.

– **François Michaud.** Donc, vous avez cessé d'être celui qui possédait tout cela et votre position a changé.

– **Michael Landy.** Oui, à la fin, j'ai tout enterré.

– **François Michaud.** Quand ?



– **Michael Landy.** Tout a été enterré immédiatement. Certaines personnes voulaient voir les choses réduites en miettes, et on les a donc montrées le dernier jour de l'exposition.

– **François Michaud.** Et puis tout a été enterré ailleurs ?

– **Michael Landy.** Oui.

– **François Michaud.** Et qu'avez-vous fait immédiatement après ? Vous avez pu vous remettre au travail facilement, créer de nouveau ?

– **Michael Landy.** Non, et c'était ça le pire. Je me demandais comment redémarrer, par quel bout commencer. Il m'a fallu du temps pour comprendre. Quelqu'un m'a fait remarquer que je n'avais pas détruit mon nom, et j'ai trouvé ce commentaire génial. Je me suis mis à penser à la résistance, aux mauvaises herbes qui arrivent à survivre dans n'importe quelle situation, même si on ne veut pas d'elles. J'ai alors fait quelques eaux-fortes de « mauvaises herbes » (de fleurs sauvages). J'étais intéressé par ces plantes qui poussent le long des bâtiments, dans les paysages ou dans les ruines. C'était plutôt de ce genre de chose qu'il s'agissait. Mais d'un point de vue créatif, il m'a fallu du temps pour en arriver là, pour que l'idée vienne.

– **François Michaud.** C'est étrange qu'on parle de cela aujourd'hui, parce que nous avons, en ce moment, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, une exposition consacrée à Zao Wou-Ki. En 1972, après la mort de sa femme, il a peint un tableau intitulé *In Memory of May*, et qui se trouve aujourd'hui au Centre Pompidou. Après ça, il a cessé de créer pendant une longue période, et il a renoncé à la peinture à l'huile. Il était très proche d'Henri Michaux,

qui lui a dit de se remettre à l'encre. C'est alors qu'il a produit une nouvelle série d'œuvres. Beaucoup de ses amis pensaient qu'il aurait pu tout arrêter après ça. Pensez-vous que vous auriez pu faire la même chose ?

– **Michael Landy.** Oui, à l'époque, je ne savais pas vraiment quelle direction prendre.

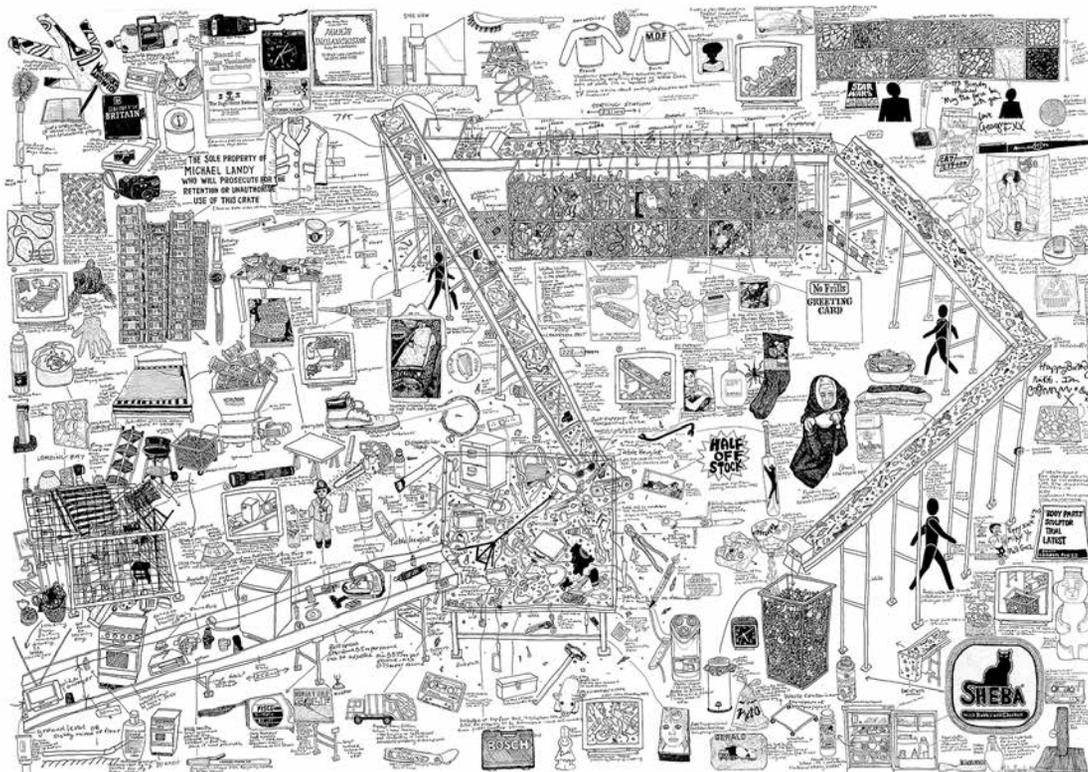
– **François Michaud.** Zao Wou-Ki a probablement offert sa peinture au Musée national d'art moderne parce que l'État lui avait déjà acheté un grand nombre d'œuvres, et c'était donc une sorte de remerciement, mais aussi le moyen d'installer *May* au musée, ou de ne plus avoir l'œuvre sous les yeux. Vous avez déjà envisagé de cesser la création artistique ?

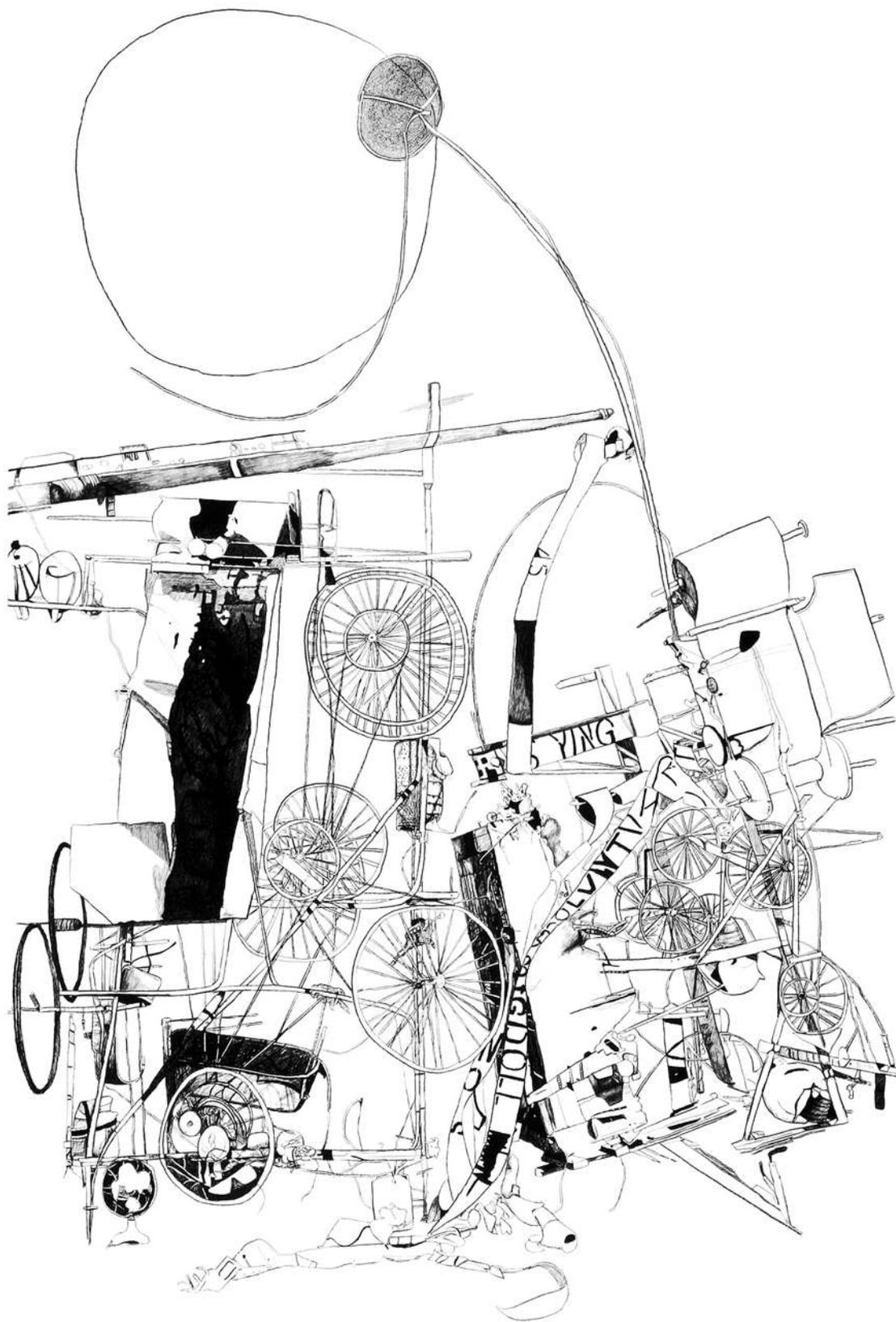
– **Michael Landy.** Non, je ne crois pas. Je ne songeais pas à tout arrêter. Si j'avais détruit mon nom, les choses auraient peut-être été différentes. Mais je n'ai jamais pensé à cesser d'être un artiste.

– **François Michaud.** Je songe à un autre artiste que j'ai rencontré lorsque j'organisais l'exposition sur André Cadere. Un de ses amis, Bernard Joubert, a cessé de créer pendant un certain temps. Il m'a dit avoir compris qu'il préférerait voir des œuvres au Louvre, des œuvres d'autres artistes, mais pas les siennes. Il a pourtant fini par se remettre au travail, après plusieurs années sans rien créer.

– **Michael Landy.** Non, ce n'était pas non plus mon intention.

4. Michael Landy, *Integrated, Dismantling, Sorting and Separation System*, 1998, encre sur papier, 150 × 100 cm.





– **François Michaud.** Et puis vous êtes revenu aux machines ? Il y a eu autre chose avant la *Credit Card Destroying Machine* ?

– **Michael Landy.** Oui. Je lisais le livre de Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*²², et j’ai remarqué une image montrant l’*Hommage à New York* de Jean Tinguely. J’ai été intrigué par la similitude entre *Hommage à New York*, qui durait 27 minutes, et *Break Down*, qui a duré 2 semaines. L’essentiel d’*Hommage à New York* a fini dans une décharge du New Jersey après la performance, exactement comme *Break Down*. Le rapprochement me plaisait, et j’ai voulu en savoir davantage. Je suis donc allé à New York pour consulter les archives Tinguely au MoMA, et puis j’ai fait une série de dessins montrant l’œuvre se détruisant une nouvelle fois (fig. 5). Il l’a fabriquée en deux semaines avec des pièces de récupération ; il voulait montrer à travers elle ce qu’il avait ressenti en découvrant New York. On voit des gens ramasser des fragments après la performance, collecter des souvenirs, comme ça s’est passé pour *Break Down*, où les gens ont essayé d’emporter des objets. J’ai fait un documentaire sur *Hommage à New York*, et j’ai essayé de retrouver les personnes qui possédaient ce qui restait de l’œuvre pour composer quelque chose qui rappellerait ce moment.

– **François Michaud.** Vous aviez rencontré Niki de Saint Phalle ?

– **Michael Landy.** Niki de Saint Phalle était déjà décédée quand j’ai commencé le travail de recréation, mais j’ai contacté l’ayant-droit, qui a refusé.

– **François Michaud.** C’était en quelle année ?

– **Michael Landy.** J’ai du mal à me rappeler les années, mais c’était peut-être en 2008.

– **François Michaud.** Et vous auriez recréé quelque chose ressemblant de près à la machine originelle ? Vous vouliez la reproduire ?

– **Michael Landy.** Oui, l’idée était de recréer au plus près l’original, à partir de pièces de récupération des années 1960. Et puis de la détruire une nouvelle fois dans les jardins du MoMA.

On possède plusieurs témoignages de ce qui s’est passé pendant les 27 minutes durant lesquelles la sculpture s’est construite et s’est détruite. Ironiquement, elle ne s’est pas détruite elle-même. Apparemment, cinq ou six ans auparavant, il y avait eu un départ de feu dans le musée, et le règlement anti-incendie était très strict. On ne leur avait pas dit qu’il y aurait du feu, et qu’un seau d’essence devait se déverser sur le piano. Les pompiers ont été appelés, et c’est leur intervention qui a fini de détruire la machine et non pas la machine elle-même.

– **François Michaud.** C’est très intéressant pour les lecteurs de *Perspective*, parce que de nombreux ouvrages affirment qu’il s’agissait d’une machine autodestructrice, mais, d’après ce que vous me dites, ce n’était pas le cas ?

– **Michael Landy.** Malheureusement, cette machine a eu besoin d’assistance pour se détruire.

– **François Michaud.** En 1960, plusieurs des Nouveaux Réalistes sont à New York, et Tinguely voulait montrer qu’il était à l’avant-garde.

5. Michael Landy, *H.2.N.Y Self Destructing Suicide Machine*, 2006, fusain sur papier, 234 × 150 cm.

– **Michael Landy.** Il y avait là un psychanalyste – j’ai oublié son nom ; Rothko était là, ainsi que plusieurs expressionnistes américains, et tout le gratin de la société américaine est venu assister à l’événement, le 17 mars 1960. Mais il neigeait, ce qui l’a retardé ; d’une certaine manière, les gens n’ont pas su quand il a commencé, ni quand il a pris fin. Le piano, qui devait jouer dix notes, n’en a joué que trois ; les ballons devaient éclater, toutes sortes de choses n’ont pas fonctionné comme prévu, mais les spectateurs n’en savaient rien ; il était le seul au courant, et les gens n’ont donc rien remarqué.

– **François Michaud.** Quel rapport y a-t-il entre ce que je vais découvrir aujourd’hui dans l’exposition²³ et toute cette histoire ?

– **Michael Landy.** L’exposition s’intitule *Scaled-Down*, et elle est basée sur les œuvres invendues que je possède. J’ai eu l’idée de m’en servir pour construire des cubes. Chaque cube représente un ensemble particulier d’œuvres. *Portraits*, *Closing Down Sale*, la série *Kindness*, et ainsi de suite. La taille et la forme dépendent donc de la quantité de travail, ou encore du nombre ou de la taille des œuvres, etc.

– **François Michaud.** Là, il s’agit de vos œuvres uniquement.

– **Michael Landy.** Oui, des œuvres créées depuis 2004.

– **François Michaud.** Pouvez-vous m’en dire plus sur ces cubes ?

– **Michael Landy.** Ce sont des formes sculpturales, et certains sont très beaux. De la destruction naît la création. Ils sont faits de plusieurs couches superposées, comme un arbre, comme les années qu’il faut pour réaliser un projet qui produit un cube. On distingue parfaitement les couches empilées les unes sur les autres.

– **François Michaud.** Comme l’a fait le sculpteur César ?

– **Michael Landy.** Oui, j’ai fait des recherches là-dessus quand je réfléchissais à la manière de détruire mes anciennes œuvres. C’est ce que vous verrez dans l’exposition, environ douze ou seize cubes composés à partir de ce qui restait d’autres expositions.

Épilogue

À la question « Détruire, dites-vous ? », des réponses diverses ont été apportées par des artistes qui reconnaissent que la destruction fait partie de leur pratique, de leurs buts, ou de leur réflexion. La réponse n’est pas univoque ; elle ne saurait l’être. Alors que nous tentions de voir si, chez Gillian Wearing aussi, perçait un intérêt pour la destruction puisque ses travaux et ceux de Michael Landy se répondent parfois, l’artiste nous a rappelé qu’il fallait distinguer violence et destruction, même lorsqu’il s’agit d’une violence qui se retourne contre soi. Malgré la facilité avec laquelle on peut souvent glisser de l’un à l’autre, il semble que dans les trois démarches que l’on observe ici, la destruction intervient bien, toujours : soit comme pulsion accompagnant la création, observée sur soi ou à distance – ce que nous dit Fury –, soit comme le résultat effectif d’un projet concerté dans lequel la volonté de destruction peut ou peut ne pas être le sujet premier. Michael Landy a non seulement réussi

à faire de la destruction une œuvre mais a également construit son œuvre sur la destruction. Chez Gaël Peltier, en revanche, la destruction brutale et violente – l'accident – demeure un fait, c'est-à-dire le résultat d'un processus, lequel n'est pas investi en tant que tel mais conçu comme une démarche dont les prémisses ont la destruction comme conséquence. Il se peut – et c'est même certain – que nous n'épuisions pas là l'ensemble des possibilités, même chez des artistes pour qui « détruire » a pris ce sens actif, et presque absolu, laissant la transitivité du verbe à l'accessoire : ce que l'on détruit. On peut dire détruire comme l'on dit construire – comme fait l'enfant, peut-être, qui assemble ses cubes pour mieux les faire tomber d'un geste. Il semble que les cubes éparpillés sur le sol par Michael Landy, après avoir détruit son stock, ce qui restait à la galerie (les invendus), a quelque chose à voir avec ce jeu très simple. La destruction produit du hasard, et l'éparpillement qui en résulte une forme de hasard, au point que la décision de détruire, dans sa radicalité, diminue dans la forme ainsi produite – pour dire *destroyed*, Michael Landy a plusieurs fois utilisé le mot *granulated*, qu'il est difficile de rendre en français autrement que par une expression particulière : « réduit en miettes ».

Les propos de Michael Landy ont été traduits de l'anglais par Françoise Jaouën.

NOTES

1. Titre du film et du livre de Marguerite Duras, tous deux de 1969.

2. Le film est visible à cette adresse : <https://dominique-fury.com/cosmodrome/> (consulté le 6 décembre 2018).

3. Œuvres exposées lors de l'exposition *Monory / Fury // Dubai Project*, du 20 septembre au 23 octobre 2007, à la Galerie 208 Chicheportiche, à Paris.

4. Tiqqun, *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune Fille*, Paris, Éditions des Mille et une nuits, 2001.

5. Dominique Fury évoque la peintre grecque Eleni Boukoura-Altamura (1821-1900).

6. Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*, Paris, PUF, 1971.

7. Pour paraphraser Nietzsche, dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (Prologue, paragraphe 5).

8. L'édition originale est parue aux Éditions de Minuit. C'est un livre de tout petit format, qui tient parfaitement dans une poche.

9. Cité dans Annie Lorenzo, *Profession ? Cascadeur*, Paris, Charles Massin, 1990.

10. Don Siegel, *Invasion of the Body Snatchers* (*L'Invasion des profanateurs de sépultures*), 1956.

11. James Graham Ballard, *Crash*, Londres, Jonathan Cape, 1973.

12. Appareil employé pendant la Seconde Guerre mondiale par l'aviation japonaise dans ses missions kamikaze.

13. Performance, qui donna lieu à une vidéo intitulée *La Conjuración* (2010).

14. Dino Risi, *I mostri* (*Les Monstres*), 1963.

15. Edmund Husserl, *La Terre ne se meut pas*, D. Franck, D. Pradelle et J.-F. Lavigne (trad. fra.), Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

16. Interview de Jean-Luc Godard, *Cinéma cinémas*, 1987, voir : <https://www.youtube.com/watch?v=cLtbCsPWR4g>.

17. Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, Arles, Actes sud, 1981.

18. Cet entretien fut l'occasion de revoir Gillian Wearing, dont le musée d'Art moderne de la Ville de Paris possède deux œuvres, *I love you* et *Trauma*. Interrogée parallèlement sur les liens de son propre travail avec la destruction, notamment dans ces deux vidéos, l'artiste explique qu'il faut distinguer la violence, issue de situations psychologiques particulières, de la destruction proprement dite qui ne constitue pas pour elle un sujet ou le résultat d'un processus artistique comme chez Michael Landy.

19. Conversation avec Jacques Beaufret et Bernard Ceysson, musée d'Art moderne, Saint-Étienne, 1996.

20. Le 5 octobre 2018 au cours d'une vente organisée par Sotheby's, au moment où l'œuvre de Banksy *Girl with Balloon* venait d'être adjugée, le mécanisme fut déclenché et détruisit partiellement la toile.

21. Œuvre de Michael Landy réalisée en 2010.

22. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1977.

23. Au moment de cet entretien, Michael Landy avait une exposition personnelle à la Thomas Dane Gallery, *Scaled-Down* (2 octobre-17 novembre 2018).