



**HAL**  
open science

## Destructions, effondrements, résurgences

Emma Bigé, Barbara Satre

► **To cite this version:**

Emma Bigé, Barbara Satre. Destructions, effondrements, résurgences. Les cahiers mésozoaires, 2021, pp.4-12. hal-03527722

**HAL Id: hal-03527722**

**<https://hal.science/hal-03527722>**

Submitted on 31 Jan 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



so

zo

*Le Miroir*, extrait  
de l'édition du 9 avril 1916  
Source gallica.bnf.fr / BnF

# Destructions, effondrements, résurgences

Emma Bigé  
et Barbara Satre

**Emma Bigé** enseigne, traduit, écrit et improvise avec des danses contemporaines expérimentales et des philosophies queer & trans\*féministes. Membre de la collective de rédaction de la revue *Multitudes*, elle est actuellement professeure d'épistémologie à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence. Elle vit entre Lisbonne, le Périgord et Marseille, à la recherche des potentiels somatopolitiques de la danse pour célébrer des formes rares de tendresse entre les mammifères humains et les autres créatures de Terra.

**Barbara Satre** est historienne de l'art contemporain. Professeure à l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence, elle enseigne aussi à Aix-Marseille Université. Elle coordonne dans son école le laboratoire de recherche Locus Sonus Locus Vitae avec Peter Sinclair. Spécialiste des questions de théâtre d'artiste et de croisements des pratiques artistiques après 1960, elle est l'auteure d'une thèse intitulée *L'Arte Povera et les arts de la scène : les expériences théâtrales de Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto et Mario Ceroli*. En parallèle de l'écriture de nombreux articles sur l'art contemporain italien, elle publie régulièrement des textes monographiques sur des artistes actuels. Par ailleurs, Barbara Satre codirige avec Béatrice Le Tirilly, depuis 2014, la galerie Béa-Ba à Marseille.

La représentation de l'état du monde passe bien souvent par la forme de la destruction pour les artistes aujourd'hui. C'est un monde étrange que ce monde-en-forme-de-fin-du-monde médiatisé notamment par les colapsologues et par les éco-activistes : un monde aux ressources épuisées, dans les ruines desquelles nous devons déjà (c'est-à-dire : maintenant, pas demain) apprendre à vivre dans des équilibres précaires avec les vies que le Capitalocène n'a pas encore éradiquées.

so

Des questions se posent, qu'il n'est certes pas toujours facile de poser dans le contexte des meurtres incessants de vivant-es humain-es et non-humain-es. Quelles formes de joie peut-on inventer au cœur de la destruction ? Quelles nouvelles sensibilités, vivantes et collectives, pouvons-nous imaginer malgré ou au sein des effondrements annoncés ? Quelles pratiques nous permettront de célébrer à la fois les mort-es et les vivant-es à venir ? Certaines pratiques artistiques et activistes contemporaines proposent de mettre au cœur du débat public ces questions éthiques et écologiques liées à la destruction – au risque parfois du *green washing* – au risque aussi du défaitisme et de l'alarmisme incapacitant.

zo

Ce sont à ces arts contemporains de la destruction/reconstruction que nous voudrions demander : comment penser, représenter voire pratiquer des formes de destructions mobilisantes ? Quelles puissances, quelles créations, quels mondes sont possibles dans la destruction ?

## Destructions/créations

Face à la violence subie du chaos du monde, on peut opposer le sursaut de ce que Georges Didi-Huberman appelle des *gestes de survivance*. Ainsi l'historien de l'art désigne-t-il tous ces mouvements discrets, toutes ces petites lumières, toutes ces voix oubliées qui insistent et qui sont susceptibles de rappeler à la mémoire les images englouties du passé<sup>1</sup>. Survivent ainsi au cœur des destructions, des lucioles susceptibles de nous éclairer pourvu qu'on sache prêter attention à leurs revenances. Au milieu des

1 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002 et *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009. Le terme de « revenance » est de Warburg.

## introduction

lucioles du passé et du présent, la création n'est ainsi jamais tout à fait séparée de la destruction.

C'est ainsi que certaines démarches artistiques peuvent être traversées par des principes antagonistes mais féconds, entre désagrégation et régénération, posant par conséquent la destruction comme un instrument dynamique et résilient. À l'occasion de la construction de son *Gramsci Monument* (Bronx, New York, 2013), l'artiste suisse Thomas Hirschhorn s'empare de la pensée du philosophe et théoricien politique italien qui écrivait, dans ses *Carnets de prison* : « La destruction est difficile. C'est aussi difficile que la création. » Et Hirschhorn de commenter : « cette citation ne traite pas de la séparation ou de l'opposition entre "destruction" et "création", mais de la difficulté à se positionner soi-même au sein d'un monde en mouvement<sup>2</sup> » : ce qu'il en retire, c'est la nécessité de faire un monument éphémère, qui plutôt que de s'ériger à la gloire d'un penseur, se présente comme une école, un atelier, un espace de pratique et d'invention. Autrement dit : il est possible d'assumer notre destructibilité et de lui ériger, en art, des monuments qui ne durent pas.

C'était probablement cette tension qui animait déjà son compatriote, le sculpteur Jean Tinguely, quand il réalisait ses célèbres machines auto-destructrices, opposant au fracas du monde le fracas de ses œuvres. Il suffit de se représenter la tonitruante *Méta-matic 17* datant de 1959, une machine à peindre destinée à s'enrayer naturellement et qui se substitue à l'homme pour réaliser, dans un vacarme non-dissimulé de rouages, des dessins aléatoires, accompagnée d'un ballon chargé d'exploser dans un parfum de muguet. Une proposition à la fois humoristique et profonde qui manifeste fortement sa contradiction avec les destructions obscurantistes que produisent les dictatures ou les guerres.

Il y a les destructions bruyantes et extravagantes et il y a aussi les destructions discrètes ou silencieuses. Une poétique qui n'est pas autre et qui induit encore que l'œuvre porte en elle sa propre fin. Les travaux de la sculptrice allemande-américaine Eva Hesse relèvent le paradoxe que l'institution entretient en valorisant d'une part le geste de résistance contenu dans les œuvres et en maintenant sa réticence face à la dégradation pourtant inévitable et programmée des productions. « Ses œuvres sont réalisées avec des matériaux fragiles qui ont une capacité de détérioration assez rapide. Cela a eu pour conséquence fondamentale, entre autres, le fait que progressivement, pour garder la valeur marchande et muséale de l'œuvre, les conditions de sa visibilité se restreignent de plus en plus [...] Certaines sculptures d'Eva Hesse sont supposées être touchées, manipulées, cette partie-là disparaît avec le temps. L'inscription dans la temporalité muséale rend cette relation impossible<sup>3</sup> ». Et pourtant chez cette artiste, travailler avec ces données, c'est intégrer délibérément dans l'œuvre, la vie même et sa fugacité.

En cela, ces deux types de processus artistiques (ceux de Tinguely et ceux de Hesse), pourtant très éloignés l'un de l'autre, sont tous deux bien

2 Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, New York, Dia Art Foundation, 2015.

3 Philippe Cyroulnic, « Dominique Angel : Destruction annoncée. L'œuvre d'art peut-elle disparaître ? », in *Ce monde même*, revue du FRAC PACA n° 1, avril 2019.

différents des projets monumentaux qui mettent en scène la destruction de manière dramatique ou littérale : des *memento mori* d'artistes comme Urs Fischer et ses sculptures de cire qui fondent pour disparaître complètement au terme de l'exposition aux destructions massives d'un Jean-Pierre Raynaud avec la destruction de sa maison de la Celle-Saint-Cloud à la pelle mécanique.

C'est plutôt dans l'optique d'un dépassement d'une considération uniquement esthétique des réalisations que nous voudrions penser les destructions, en creusant davantage la dimension d'alternative que comporte la dialectique construction/déconstruction : en pensant, voire en croyant, à cette possibilité fertile d'un adossement de la création à la destruction comme pratique heuristique et artistique. Conçu dans le sens d'une quête et d'une accession aux fenêtres ouvertes sur de nécessaires zones de liberté, ce numéro (conçu avant et pendant la pandémie de coronavirus) s'attache à observer la positivité des processus spécifiques qui font des effondrements annoncés des objets de résurgences.

so

De ce point de vue, nous nous inscrivons dans l'héritage d'une historiographie qui traite depuis longtemps déjà de cette conjonction entre l'effondrement et résurgence dans le champ de l'art. Citons pour exemples le fondateur *Iconoclash* de Bruno Latour et Peter Weibel<sup>4</sup> sur l'effet de la destruction des images ou encore la somme, plus récente, de Dario Gamboni *La destruction de l'art. Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*<sup>5</sup> qui s'inscrit aujourd'hui lui aussi comme un ouvrage de référence. En outre, le numéro de la revue *Perspective Détruire* paru en février 2018, atteste quant à lui de la place encore prégnante de ce sujet dans la littérature scientifique ces dernières années.

Autant d'éléments qui attestent d'une actualité vivante des destructions dans l'art contemporain qui aujourd'hui résonne fortement avec l'héritage solide des avant-gardes, de ces formes subversives de soulèvement ou de renversement, de saccage ou de violence, qui façonnent les transformations artistiques.

zo

## Des constructions précaires

Une première ligne de force qui traverse ce numéro, c'est l'image insistante d'objets précaires : d'objets, de monuments, de relations qui tiennent à peine debout, et qui exigent soin et attention.

L'anthropologue Anna L. Tsing, dans *Le champignon de la fin du monde. Vivre dans les ruines du capitalisme*, suggère un concept de précarité qui pourrait nous servir ici d'aiguillon. « La précarité, écrit-elle, est la condition consistant à être vulnérable aux autres. Des rencontres imprévisibles nous transforment : nous ne sommes pas en position de contrôle, même envers nous-mêmes. Incapables de nous reposer sur une structure stable, nous sommes jeté-es dans des assemblages instables, qui nous re-

4 Bruno Latour et Peter Weibel, *Iconoclash: Beyond the Image, Wars in Science, Religion and Art*, Cambridge, MIT Press, 2002.

5 Dario Gamboni, *La destruction de l'art. Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*, Paris, Les presses du réel, 2015.

## introduction

composent en même temps qu'ils recomposent les autres<sup>6</sup>. » La question serait donc : comment apprendre à renommer notre précarité collective, c'est-à-dire à la fois comment elle touche inégalement certaines d'entre nous, et comment par ailleurs elle décrit notre condition de vivantes terrestres – et comment la tentation de nier cette condition pourrait être considérée comme la cause même des désastres ?

Anne-Valérie Gasc, artiste-explosive qui aime à faire sauter immeubles et galeries d'art, présente dans ce numéro une œuvre qui nous donne un exemple de ce qu'un « art de la précarité » (un art qui renomme nos interdépendances, nos vulnérabilités les unes aux autres) pourrait donner à sentir. Le point de départ de l'œuvre est un gigantesque désert de petits cristaux sans cesse manipulés par une large machine fragile qui les sculpte et les laisse s'effondrer : une œuvre qui ne fait pas l'économie du monumental, donc, mais qui s'intéresse à l'inquiéter du dedans.

Ce qui intéresse l'artiste française en effet, ce n'est pas tant cette construction métastable (toujours en devenir, à peine formée, stable en apparence, mais précaire et pleine de potentiels vivaces) que le travail incessant d'attention et de soin qu'elle requiert. Elle nous présente ainsi, en guise de témoignage, le journal de bord de son assistant qui, jour après jour, vérifie, répare, huile la machine pour que l'œuvre continue de se tenir debout. Une manière discrète et puissante de célébrer l'arrière-plan des œuvres, le tissu de travailleurs invisibles et dont aucun monument ne peut se passer pour se maintenir.

L'art précaire d'Anne-Valérie Gasc s'inscrit ainsi dans la lignée de l'art de la maintenance de Mierle Laderman Ukeles. Depuis les années 1960, l'artiste nord-américaine tient une ligne féministe qui insiste pour donner à voir tout le tissu de relations sociales qui sont nécessaires pour permettre au monde (de l'art, mais pas seulement) de se maintenir : si le Capitalisme Mondial intégré est caractérisé par son auto-destruction perpétuelle, comment tient-il debout ? Par l'opération permanente de la maintenance.

« Je suis une artiste. Je suis une femme. Je suis une épouse. Je suis une mère. (Par ordre aléatoire.) Et je réalise une sacrée quantité de lavage, de nettoyage, de cuisine, de couture, de soutien, de préservation, etc. Et par ailleurs, et jusqu'ici de manière séparée, je fais de "l'Art". Hé bien désormais, je vais faire ces choses qui caractérisent mon quotidien, je vais les faire remonter jusqu'à la conscience et je vais les exposer en tant qu'art<sup>7</sup>. »

Et elle s'y frotte de près, elle qui s'engage auprès des éboueurs de la ville de New York, déclarant qu'elle avait là sans doute une bonne fonction à jouer en temps qu'artiste : celle de permettre au monde de tenir debout, d'en gérer les déchets et les rebuts et les opérations les moins glorieuses. Une attention portée aux lucioles, aux petites lumières actives avant le lever du jour et à ce qui se passe dans les coulisses du *white cube* et de sa lumière vive.

6 Anna L. Tsing, *Le champignon de la fin du monde: sur la possibilité de vie dans les ruines du capitalisme*, [2015], traduit de l'anglais (États-Unis) par Philippe Pignard. Paris, La découverte, 2017, p. 56.

7 cf. Mathilde Sauzet, « Sanitation. Mierle Laderman Ukeles, l'art de la maintenance », *Strabac*, 13 novembre 2018 ; <http://strabac.fr/Mierle-Laderman-Ukeles-Sanitation>

## Vandalismes volontaires

Une autre ligne de force qui traverse ce numéro, c'est l'idée de faire un inventaire des images de la Terre et des récits pour penser notre planète blessée.

C'est une philosophe, Aline Wiame, qui en ouvre le bal, en se demandant quels types d'images peuvent servir ce projet de réparation. Elle propose, à l'appui d'une analyse cinématographique détaillée de *Melancholia* de Lars von Trier, de distinguer entre des images sidérantes (les images qui interdisent de bouger, parce que c'est trop grand, trop loin, ou trop angoissant) et des images terrestres (les images qui permettent d'être auprès de, qui engagent au frottement, qui engagent à être avec, bref les images qui invitent à faire d'autres choses que des images): tout un art des regards ajustés est ici sollicité, pour apprendre à faire attention au monde qui nous entoure sans s'en désespérer et pour nous donner la force d'interrompre les destructions criminelles qui le mettent en danger.

so

Une telle subversion des usages n'est pas sans danger d'être montrée du doigt. Comme l'écrit la philosophe britannique-australienne Sara Ahmed, en effet, « lorsque nous réveillons les potentiels d'une matière, lorsque nous refusons d'utiliser les choses de la "bonne" manière, il y a de fortes chances pour que nos actions soient considérées non seulement comme des dégradations mais encore comme des dégradations intentionnelles. L'usage queer des choses, leur usage oblique ou détourné, peut ainsi être interprété comme une sorte de vandalisme, une "destruction volontaire du vénérable et du beau"<sup>8</sup>. » Il est possible que le vénérable et le beau soient synonymes de destruction. Il est possible qu'on ait trop longtemps vénéré et esthétisé des pratiques destructrices de vie et de vivantes. Il est possible que les idées même de beauté et de vénérabilité (qui sait?) soient destructrices, et qu'il faille leur substituer d'autres idées, d'autres usages, des usages obliques, des usages qui seront peut-être jugés comme vandales, mais qu'on aurait peut-être intérêt à apprendre à introduire dans le monde.

zo

Il y a pourtant des formes douces de vandalisme: des formes de subversion des usages de la manière qui contribuent à constituer, pour nous et autour de nous, des habitats sans violence. C'est ce que la géographe et théoricienne des arts écologiques Clara Breteau montre dans sa contribution à ce numéro, où elle s'évertue à pister de puissants modes de relation à l'environnement dans des habitats autonomes. Tirée d'un examen systématique de dizaines d'éco-lieux en France, son analyse sur les « poétiques de l'autonomie » montre comment les habitant-es y tissent souvent des relations de prolongements somato-architecturaux, comment ils savent s'articuler, dans leurs constructions, aux déchets qu'ils produisent et qu'ils recyclent.

8 Sara Ahmed, « Vandalisme queer », traduit de l'anglais (Grande-Bretagne/Australie) par Emma Bigé, *Trou Noir*, #5, 2020; <http://www.trounoir.org/?Vandalisme-Queer-77>



### **Destructivismes**

La destruction n'est pas toujours toute négative, et elle peut aussi se retourner en arme pour dénoncer/refuser la logique capitaliste-extractiviste et son destructivisme à l'échelle globale.

L'historienne de l'art Camille Paulhan montre ainsi comment l'artiste apatride Gustav Metzger a tenté de produire des images et des œuvres irrecupérables, montrant le difficile équilibre qui l'a tenu toute sa vie, entre son activisme altermondialiste et la tentative de faire bégayer le marché de l'art, et son désir de pouvoir mettre la main sur des choses visibles, et des choses qui font vendre.

Avec son *Inventaire des destructions*, Éric Watier nous donne quelques images, en peu de mots, des réactivations contemporaines du refus de participer au capitalisme marchand et à l'accroissement irréfléchi du nombre d'objets dans le monde. Mais *L'inventaire des destructions* nous parle aussi plus largement des remords, des rages, ou encore de la dérision qu'il peut y avoir à réduire à néant des œuvres, et comment certain-es artistes utilisent la destruction pour mettre en valeur les gestes du faire et du défaire.

C'est notamment le cas de Dominique Angel, qui dans son intervention, réfléchit à sa pratique de l'exposition-atelier où, le temps d'une installation, il ne sculpte que pour finir par briser la matière de ses sculptures, laissant ainsi un « espace sans rien », c'est-à-dire sans rien que le souvenir et les fantômes des gestes qui l'ont habités.

Et s'il faut ainsi tenir, avec insistance, des espaces d'attention à l'intérieur de pratiques auto-destructives, c'est que les pratiques destructrices ne sont pas une garantie de productions gratuites irrecupérables. Comme le montre l'historien de l'art Morgan Labar, de nombreux artistes ont su faire carrière sur l'action de « tout casser et faire caca sur ses jouets », malgré parfois un sincère désir de produire des déchets, et d'en dénoncer la prolifération. En nous mettant « le nez dans la destruction », l'art n'est parfois pas à l'abri de nous projeter à nouveau dans les modes les plus nocifs d'habiter la terre.

### **Espaces de courage**

L'artiste, danseur et performeur Paul Maheke, qui partage, pour ce numéro, quelques images de ses installations, parle à l'endroit de sa pratique de l'espace d'exposition d'une volonté de créer un *espace brun* : ni le cube blanc du musée, ni la salle noire du théâtre, l'espace brun est un espace mixte, où l'on peut danser, boire des verres, se reposer, lire des livres, un espace où des danseurs viennent répéter leurs spectacles en même temps que les visiteurs visitent l'exposition. Le concept est emprunté à l'artiste mexicain Rafa Esparza<sup>9</sup>, qui désigne aussi par là la question de l'accès :

9 Rafa Esparza, « Interview » (avec Kate Green), *ArtForum*, November 21, 2017.

quels corps (bruns, noirs, blancs) sont autorisés à entrer dans l'espace muséal, et quels autres en sont expulsés, ou tenus à la bordure ?

La destruction du monde est indistinctement sociale et environnementale, et l'exclusion raciale/coloniale y participe. C'est notamment ce que montre Elsa Dorlin dans un entretien à *Lundi matin* dont nous publions ici la retranscription partielle : l'auteurice de *Se défendre. Une philosophie de la violence*, y détaille la logique de désempuancement à l'œuvre dans la modernité coloniale, qui systématiquement construit certains corps comme dangereux, pour autoriser certains autres à les détruire en toute impunité.

Comment contribuer à fournir les antidotes à ces mondes impossibles, plein de troubles et de morts, mais de naissances et de joies aussi ? Comment apprendre non pas à voir clair, mais à « rester avec le trouble<sup>10</sup> », et proposer des stratégies de guérison ? Le concept de *safe space*, d'espace de sécurité a proliféré ces dernières années pour décrire un espace dans lequel des personnes minorisées pourraient se sentir suffisamment *protégées* des dangers pour grandir et échanger. Sans dénier le besoin de sécurité, des activistes queer et africaines-américaines ont proposé de lui substituer un autre concept : celui de *brave space*, d'espace de courage. Non pas un espace où l'on serait certaines de ne pas être blessées, mais un espace où l'on saurait où trouver ressource pour se réparer, un espace où l'on aurait pas peur des conflits, des erreurs, parce qu'on aurait appris à pratiquer le conflit et non seulement à le subir ou à lui laisser libre cours dans ses formes les plus destructives. Comme l'écrit Micky ScottBey Jones, un espace de courage est un espace où nous nous rendons capables de faire face aux destructions auxquelles nous participons. « Chacune d'entre nous porte des cicatrices et chacune d'entre nous a infligé des blessures », aussi le courage consiste-t-il à admettre que « nous ne serons pas parfaites // cet espace ne sera pas parfait // il ne sera pas toujours ce que nous espérons qu'il soit // mais *ce sera notre espace ensemble // et nous y travaillerons côte à côte*<sup>11</sup> ». Voilà, semble-t-il, l'un des engagements que requièrent de nous les destructions que nous traversons.

C'était déjà, en 1969, ce que disait Marguerite Duras lorsque dans *Détruire, dit-elle*, elle affirmait que la destruction est le vecteur d'une révolution intérieure<sup>12</sup>. Détruire, c'est se tenir dans cette disponibilité courageuse de la construction (il en va de même de l'amour), dans cette ouverture de l'art, dans cette possibilité de la résurgence. Ce regard vers l'avenir s'établit au creux d'une contraction radicale, puissante, pour ne pas dire éclatante, postulant que la destruction (la possibilité de vivre et de mourir) serait alors la seule manière qui vaille pour que le monde se pérennise.

10 Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, [2016], traduit de l'anglais (États-unis) par Vivien García, éditions des Mondes à Faire, 2020.

11 Micky ScottBey Jones, « An Invitation to Brave Space », *The People's Supper*, 2017 ; <https://thepeoplesupper.org/s/An-Invitation-to-Brave-Space.pdf>

12 Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Paris, Editions de minuit, 2007.