

## Gordon Matta-Clark, déconstructeur de façades

La façade, comme la peau, cache la chair. La métaphore anatomique sert tout particulièrement à décrire le travail de l'américain Gordon Matta-Clark (1943-1978), artiste qui tout au long de sa courte carrière – brusquement interrompue par sa mort prématurée – a cherché à scruter la conscience de l'espace architectural par le moyen de gestes chirurgicaux. Connu pour ses coupures, perforations, amputations et dissections de murs, fenêtres, sols et portes de bâtiments destinés à la démolition, Matta-Clark, en combinant l'action délicate d'un bistouri et la force grossière d'une boule de démolition, s'apparentait à la fois à un chirurgien et à un conducteur de machine de chantier.

Dans un entretien accordé à Judith Kirshner en 1978, Matta-Clark décrivait ses interventions comme des « violations discrètes » : *violations*, en raison de sa volonté d'altérer le sens de l'orientation et la sensation de familiarité spatiale des visiteurs ; *discrètes*, dans la mesure où il lui fallait toujours laisser des éléments familiers auxquels revenir pour savoir ce que, au juste, il était en train de « casser »<sup>1</sup>. Comme nous le verrons, il est possible de distinguer deux formes de « violation discrète » de la notion de façade chez Matta-Clark, par lesquelles l'artiste s'attaque au projet moderniste de l'architecture et de l'art.

Fils du peintre surréaliste chilien Roberto Matta, Gordon Matta-Clark est né en 1943 à New York. En 1962, il s'installe à Paris et commence des études de littérature française à la Sorbonne. Mais à peine un an plus tard, il regagne les États-Unis pour étudier l'architecture à l'Université de Cornell. Bien que diplômé en 1968, il n'exercera jamais la profession d'architecte. Durant ses études il se tourne vers l'art, collaborant avec des artistes liés au mouvement du *Land Art*<sup>2</sup>. Il partage avec eux une même critique du support de l'œuvre d'art et de son espace d'exposition, se demandant en 1977 : « Pourquoi accrocher des choses à un mur, alors que le mur lui-même est beaucoup plus stimulant ? »<sup>3</sup>.

Dès ses premières œuvres, Matta-Clark s'emploie à dévoiler la chair de l'architecture, libérant, sur le modèle de la cure psychanalytique, l'intérieur réprimé du bâtiment de la force contraignante et enveloppante de la façade. *Cherry tree* (1971) prend la forme d'une fosse creusée par Matta-Clark dans son propre atelier, situé dans le sous-sol de la *Green Street Gallery* à New York. Le but de ce geste, selon l'artiste, était d'exposer les fondations du bâtiment et de libérer la terre sous-jacente de la pression exercée par l'immeuble<sup>4</sup>. Une fois le trou réalisé, il a d'abord planté un cerisier dans la cavité, puis semé de la pelouse sur le monticule de terre généré par l'excavation. Il a ensuite installé une lampe à infrarouge, éclairant les végétaux pendant plusieurs semaines afin de maintenir des conditions de vie propres à l'extérieur (lumière, chaleur) dans l'espace intérieur habituellement confiné et opprimé. Le cerisier a ainsi fleuri en janvier, en plein hiver new yorkais.

D'autres œuvres fonctionnant selon la même logique suivirent. *Untitled* (1971), réalisée dans le musée des Beaux-Arts de Santiago du Chili, reposait sur un système de miroirs placés à intervalles réguliers dans le musée. Cette disposition permettait à celui qui se trouvait devant un urinoir situé au sous-sol d'apercevoir le ciel, les nuages et les oiseaux au-dessus du toit. Quant à *Pipes*, réalisée au Museum of Fine Arts de Boston en 1971, elle se composait à la fois d'une série de photographies retraçant le parcours des canalisations de gaz depuis la rue jusqu'à l'intérieur de la salle d'exposition, et d'une intervention directe sur le bâtiment révélant, par perforation, une canalisation cachée derrière l'un des murs (fig. 1).

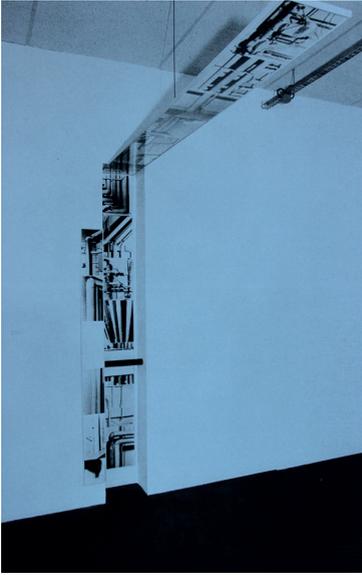
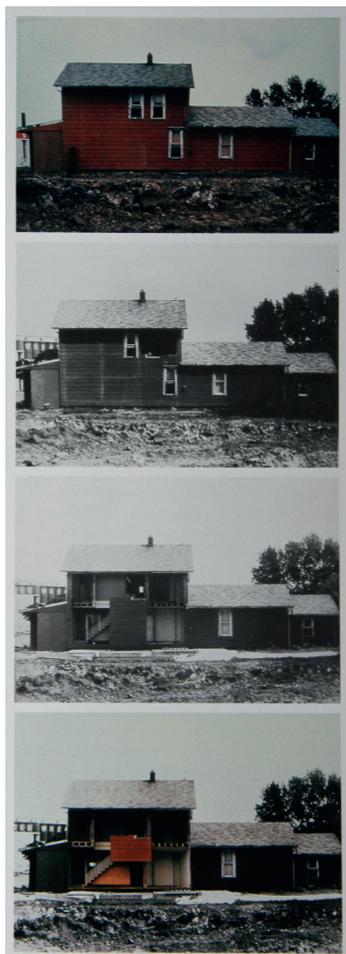


Fig. 1. Gordon Matta-Clark, *Pipes*, 1971, dix-neuf photographies noir et blanc et tuyau, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art © ARS.

À partir de 1972, Matta-Clark commence à créer ses fameuses découpes architecturales. Les premiers travaux, *Bronx Floors* (1972-1973) et *A Whole house* (1973), consistent en l'exposition dans une galerie d'art de fragments de murs, de portes ou de sols prélevés sur des bâtiments abandonnés et destinés à la démolition. À chaque fois, l'installation est accompagnée de photographies enregistrant les opérations de découpage effectuées sur les bâtiments<sup>5</sup>. Après ces premières expériences, l'artiste privilégie les expositions *in situ*, au sein même des bâtiments découpés. Viennent alors ses œuvres les plus connues : *4-Way Wall*, *Splitting* et *Bingo*, toutes trois de 1974 ; *Day's End* et *Conical Intersect*, réalisées en 1975 ; *Office Baroque* de 1977 ; enfin *Caribbean Orange*, sa dernière œuvre, produite en 1978. Dans toutes ces interventions, la façade est le principal matériau de l'artiste. Comme le montrent notamment les photographies associées à *Bingo* et *Splitting*, son intérêt se fixe sur le revêtement architectural en tant que limite ou frontière entre l'intérieur et l'extérieur. C'est d'ailleurs essentiellement sur le « derme cosmétique »<sup>6</sup> de la façade que s'exerce son geste « chirurgical ». D'un point de vue formel, ces deux œuvres se caractérisent par une volonté d'exhiber des façades transpercées, littéralement ouvertes par l'artiste, qui laissent entrevoir les « entrailles » et les « organes » du bâtiment. Cette action d'ouverture qui fait venir à la visibilité des espaces intérieurs normalement soustraits au regard transforme notre perception des lieux familiers. Tout en étant les mêmes, ils nous apparaissent sous un jour radicalement différent et deviennent méconnaissables (fig. 2-3) ; de là, un sentiment d'inquiétante étrangeté.

En enlevant des strates et en dévoilant des intérieurs, Matta-Clark soumet l'architecture à une double transparence qui n'est pas sans rappeler la distinction établie par les théoriciens de l'architecture Colin Rowe et Robert Slutzky entre *transparence virtuelle* et *transparence littérale*. En effet, en 1963, ces deux auteurs ont proposé un modèle d'analyse de la spatialité moderne fondé sur la notion de *transparence*. Prenant acte des réflexions consacrées depuis cinquante ans à la relation entre peinture cubiste et architecture moderniste – relation réputée reposer sur un partage d'éléments communs, superposition, temporalité et mouvement –, ils ont établi une définition de la transparence permettant de mieux saisir les effets du cubisme, du collage ou du montage cinématographique sur la perception du temps et de l'espace. Dans leur essai « Transparency: Literal and Phenomenal », les auteurs avancent d'abord l'idée qu'une rupture dans la conception de la transparence spatiale apparaît avec le cubisme : « La transparence n'est plus ce qui est parfaitement clair, mais elle devient, a contrario, une chose clairement ambiguë ». Ils distinguent ensuite deux manifestations différentes de la transparence : « La transparence peut être une propriété inhérente au matériau, comme dans le cas d'un mur rideau par exemple, ou bien la transparence est une qualité particulière du mode d'organisation. Il est donc possible de distinguer entre une transparence réelle ou figurée et une transparence virtuelle ou transposée »<sup>7</sup>. Or, avec cette distinction entre transparence *littérale*



**Fig. 2.** Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974, quatre photographies en noir et blanc et en couleur, 40 x 60,5 cm chacune, Uster, collection Zellweger Luwa AG © ARS.

**Fig. 3.** Gordon Matta-Clark, *Splitting* (détail d'une œuvre composé de sept photographies), 1974, photographie en couleur, 34,6 x 50,5 cm, Hasselt, collection M. Jeurissen © ARS.

et transparence *virtuelle*, Rowe et Slutzky apportent une nuance fondamentale au rapprochement opéré par Sigfried Giedion dans *Espace, temps, architecture* (1941)<sup>8</sup> entre la simultanéité des plans de la peinture cubiste et l'usage des vitres dans l'architecture du Bauhaus (comme dans le *Bauhaus* de Dessau conçu par Walter Gropius). En établissant cette analogie, Giedion cherchait à montrer l'influence de la peinture de Picasso et de Gris sur l'architecture de l'école allemande. Mais, comme l'ont noté Rowe et Slutzky, ce lien rapprochait en fait deux transparences qu'il fallait au contraire différencier : une première, structurelle et allégorique, agissant dans les tableaux cubistes de Picasso et Gris, et visible non dans l'architecture de Gropius mais dans les jeux de plans et de profondeurs de Le Corbusier (par exemple à la villa Stein de Garches) ou encore dans la dialectique ambiguë du fond et de la forme de la peinture de Fernand Léger ; une seconde, littérale et matérielle, notamment imposée par les architectes modernistes du Bauhaus, et que l'on rencontre dans certains tableaux de Moholy-Nagy où – selon Rowe et Slutzky – l'artiste parvient à s'éloigner de la rigidité spatiale et temporelle de la peinture perspective<sup>9</sup>.

### *Transparence virtuelle*

Grâce au texte de Rowe et Slutzky, il nous est donné de mieux comprendre la démarche complexe de Gordon Matta-Clark. Si les « coupes » qu'il réalise peuvent renvoyer à une « transparence littérale » permettant, à l'instar des panneaux vitrés du Bauhaus, de « contempler

l'intérieur » et de « dépasser les frontières »<sup>10</sup>, celles-ci peuvent tout aussi bien ressortir d'une « transparence virtuelle », dans laquelle montage et accumulation de plans ont pour fonction de générer une nouvelle perception de l'espace<sup>11</sup>. Évoquant *Conical Intersect*, Matta-Clark écrit :

Une fois à l'intérieur de l'œuvre, alors qu'on se déplace d'étage en étage, on perd le sens de la gravité : il se trouve subverti par cette nouvelle expérience. Quand on arrivait au dernier étage et qu'on regardait en bas à travers la coupe en forme d'ellipse dans le sol, on apercevait les fragments d'un appartement ordinaire, mais ça ne ressemblait à rien de connu. On aurait dit... presque... une piscine. On voyait des reflets et une surface formée par les images accumulées des espaces inférieurs<sup>12</sup> (fig. 4).

Cette superposition des plans est aussi visible dans les photographies que Matta-Clark a réalisées de ses propres œuvres. Par le moyen du collage photographique, l'artiste, comme plusieurs de ses collègues, renouvelle la manière de percevoir l'espace dans la photographie<sup>13</sup>. Cette innovation a été rendue possible par deux procédés : l'un impliquant le contenu de l'image, l'autre concernant la manière de photographier ce contenu. En premier lieu, nous pouvons constater un effondrement de la perspective classique – statique et monoculaire – par l'effet des objets qui sont photographiés. D'une part, les extractions, les cavités et les coupes créent un espace ambigu, où la différenciation entre intérieur et extérieur s'avère très difficile à établir, et où le corps et le regard manquent de repères stables. D'autre part, Matta-Clark nous offre des encadrements avec des points de fuite multiples, recourant souvent aussi à un jeu de mise en abyme au moyen de multiples fenêtres qui se plient et se déplient sur la surface du papier photographique<sup>14</sup> (fig. 5). C'est ainsi qu'à la transparence littérale de l'objectif photographique s'ajoute la transparence virtuelle de la superposition en collage, qui met en cause la représentation spatiale classique. L'artiste s'attaque également aux conventions classiques de la photographie, notamment celle de la perspective – encore une forme de masque-façade rigide ? – héritée de la peinture du Quattrocento.

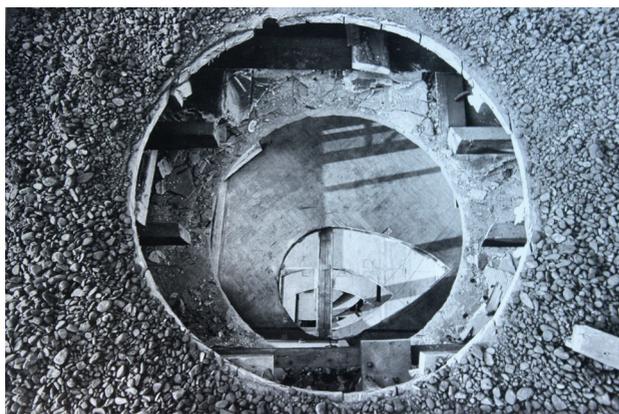


Fig. 4. Gordon Matta-Clark, *View of Office Baroque*, 1977, photographie noir et blanc, 100 x 75 cm, Anvers, International Cultureel Centrum © ARS.



Fig. 5. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977, cibachrome, 101,6 x 76,2 cm, Madrid, collection Helga de Alvear © ARS.

À la lecture de Rowe et Slutzky, il est également possible de lier l'intérêt de Matta-Clark pour la superposition des plans à sa connaissance de Le Corbusier et en particulier à la transparence virtuelle « cubiste » que produit son architecture. Si la première transparence des fenêtres du Bauhaus fonctionne pour un observateur fixe se plaçant d'un côté de la fenêtre pour regarder ce qu'il y a de l'autre côté, les effets de la deuxième transparence dérivent plutôt d'un déplacement produisant une sorte de vertige. C'est, du reste, ce que Beatriz Colomina, analysant les fenêtres en longueur et l'utilisation de la photographie par Le Corbusier à la villa Savoye (1925), attribue à l'influence de l'art cinématographique apparu au début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Ce bâtiment dont le circuit labyrinthique est censé être parcouru et non regardé, possède aussi une structure transparente où les espaces s'enchaînent et se superposent, et produit un effet analogue à celui ressenti par les spectateurs des œuvres de Matta-Clark. Holly Solomon, l'une des visiteuses de *Day's End*, l'a ainsi souligné :

J'e me souviens que la première fois où j'ai vu cette œuvre, elle m'a fait penser à l'expérience que l'on fait en découvrant les œuvres de Michel-Ange, ou en étant dans une cathédrale avec des arcs-boutants et des vitraux lumineux. Mais j'avais peur aussi. J'ai eu peur de traverser la découpe qu'il y avait dans le sol ; j'ai peur des hauteurs. Il a installé une corde pour se raccrocher, pour moi et pour les autres gens qui avaient peur<sup>16</sup>.

Dans un article consacré au positionnement de Matta-Clark face au discours de Le Corbusier, James Attlee relève cependant la relation contradictoire que l'artiste américain entretient avec l'architecte suisse. Comme lui, il s'intéresse aux effets de l'architecture sur la conscience humaine et s'oppose au monolithisme de la façade classique ; mais en même temps, parce que Le Corbusier est la grande figure du modernisme à une époque où les premières théories postmodernistes apparaissent, il devient le modèle qu'il faut critiquer et dépasser<sup>17</sup>. Le Corbusier incarne, certes, le génie artistique, mais aussi l'aliénation et l'hyper-rationalisation de l'architecture<sup>18</sup>.

### *Transparence littéraire*

Tout comme *Cherry Tree* et *Pipes* de Matta-Clark, l'architecture de Richard Rogers et Renzo Piano pour le Centre Pompidou cherche à montrer les viscères d'une construction architecturale : des tuyaux, des piliers et des poutres métalliques, des fils, des câbles d'électricité. Nous mentionnons l'architecture du Centre Pompidou car sa proximité avec le bâtiment de la rue Beaubourg dans lequel Matta-Clark réalise son intervention *Conical Intersect* nous offre une bonne occasion de comparer les deux démarches. Il y a dans les deux cas un voyeurisme anatomique – une blessure dans le cas de Matta-Clark et un dépouillement dans le cas des architectes Rogers et Piano –, par lequel l'architecture est soumise à un effet de transparence. En se référant à son intérêt pour l'arrachement des peaux, Matta-Clark a parlé d'une volonté de retracer l'histoire et la mémoire d'une construction. Il souhaitait ainsi retrouver tout ce qui avait été occulté par le passage du temps : « Les aspects de cette stratification m'intéressent sans doute davantage que les perspectives inattendues qui sont créées lorsqu'on retire les sections. Non pas la surface, mais cette fine tranche de mur qui révèle la dimension autobiographique de sa création »<sup>19</sup> (fig. 6).



**Fig. 6.** Auteur inconnu, *View of Conical Intersect in progress*, 1975, Montréal, succession Gordon Matta-Clark en dépôt au Centre Canadien d'Architecture (CAA) © ARS.



**Fig. 7.** Gordon Matta-Clark, *View of Conical Intersect in progress*, photogramme film *Conical Intersect*, 16 mm, couleur, 18:40 min, 1975, Montréal, succession Gordon Matta-Clark en dépôt au Centre Canadien d'Architecture (CCA) © ARS.

En 1975, alors que Matta-Clark se trouve en France, le comité chargé de la démolition des anciennes Halles dans les I<sup>er</sup> et IV<sup>e</sup> arrondissements de Paris lui offre deux bâtiments construits en 1699, les numéros 27 et 29 de la rue Beaubourg, pour une intervention avant destruction (fig. 7). Cette intervention représentait la première rencontre de Matta-Clark avec des murs en maçonnerie lourde constituée de matériaux (la pierre, la brique) bien différents de ceux sur lesquels il avait jusqu'alors l'habitude de travailler (le bois ou le plâtre). *Conical Intersect* consistait en une extraction de forme circulaire ouvrant un tunnel entre la façade nord et le toit de l'un des bâtiments, intervention qui, selon Matta-Clark, serait comme « lancer une boule dans l'espace, [une boule] capable de traverser des surfaces »<sup>20</sup>.

Alors que Matta-Clark cassait des murs et des sols rue Beaubourg, sur le terrain voisin, le chantier du Centre Pompidou, initié en 1974, se poursuivait. Généralement considéré comme un exemple du *High Tech* architectural, ce monument se caractérise principalement par son apparente nudité. Le fait d'avoir enlevé tout le revêtement des murs et des plafonds a permis de donner à voir, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur, la structure métallique du bâtiment, ainsi que les circuits d'eau, de gaz, d'électricité et de chauffage qui apparaissaient en un bloc massif de tuyaux, fers et vitrages, tel une énorme maquette anatomique où se croisent os, veines, nerfs et organes.

Les antécédents formels du Centre Pompidou se trouvent dans la pléiade de mouvements architectoniques qui ont surgi au cours des années 1960 et 1970, après le déclin du mouvement dit moderniste, la dissolution des CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne, 1928-1959) et l'apparition de nouvelles théories fondées sur l'idée d'une mémoire architecturale collective, locale et urbaine s'inscrivant en faux contre le discours « universalisant, rigide et aliénant » du modernisme. Outre l'architecture contextuelle, éclectique et « pop » des premiers postmodernistes comme Robert Venturi et Charles Jencks, un courant plus expérimental s'est lancé dans des projets de constructions utopiques et organicistes, incluant l'utilisation de nouvelles technologies inspirées de la littérature de science-fiction ou répondant à un idéal communautaire (l'habitant occupant une place participative dans la conception, la construction et la manutention des bâtiments et des villes). Ces recherches ont eu des résultats concrets comme la place Bonaventure à Montréal ou le Centre Pompidou à Paris, ainsi que plusieurs projets utopiques comme les plans de la *Plug-in City* d'Archigram ou la *No Stop City* d'Archizoom, dont les dessins ont

influencé l'architecture postérieure autant, voire plus, que les projets construits. Dans le bâtiment de Rogers et Piano, on trouve effectivement plusieurs références à ces expériences, comme les formes grossières et l'expression de la structure du brutalisme des Smithson ; les systèmes structurels modulaires en fer de Buckminster Fuller ; la flexibilité et la modularité des formes et le goût pour les technologies avancées des métabolistes japonais ; les formes sensibles à la culture « haute » et populaire des structuralistes ; l'esthétique futuriste des mégastructures utopiques d'Archigram, Cedric Price ou Yona Friedman.

La transparence du centre culturel de Beaubourg ressemble à celle des bâtiments du Bauhaus. C'est pourquoi nous nous permettons de lier l'exposition que Matta-Clark fait de la chair architecturale, qui guette à l'intérieur des murs, à la transparence littérale de Rogers-Piano et de Gropius : il y a chez les trois un geste de loyauté et d'admiration architecturale envers la construction, la fabrication, l'ingénierie et le fonctionnalisme. La critique du rationalisme et de l'universalisme rigide prôné par le maniérisme moderniste, qui dans le bâtiment parisien prend la forme et la couleur du pop et du baroque moderne, apparaît aussi chez Matta-Clark, qui n'est certes pas un artiste pop mais peut être associé au baroque.

### *La façade démasquée*

Plusieurs auteurs s'accordent sur l'hypothèse selon laquelle Matta-Clark a été marqué par les situationnistes. Bien qu'il n'y ait pas jusqu'à présent de preuves pour confirmer que l'artiste a connu Guy Debord ou qu'il fut en contact avec ses écrits pendant son séjour à Paris, il est assez vraisemblable que l'artiste américain ait été sensible aux notions de dérive ou de psychogéographie, assez connues à l'époque. Il est d'ailleurs possible de distinguer, dans plusieurs des descriptions que Matta-Clark fait de son travail, des énoncés proches des idées prônées par l'Internationale Situationniste. Ainsi la critique d'une société capitaliste dominée par les valeurs marchandes<sup>21</sup>, la recherche du bouleversement des habitudes spatiales, l'intégration des pratiques intuitives et sensorielles dans le vécu de la ville, ou encore la critique de l'aliénation moderne ou de l'idée de tabula rasa, célébrée à maintes reprises par les architectes et urbanistes modernistes. La science de la psychogéographie fondée par Debord, qui cherchait à conformer une géographie fondée sur la mémoire, la sensorialité et la subjectivité de la perception spatiale, peut aussi être facilement reliée à la démarche mnémotique et haptique de Matta-Clark<sup>22</sup>. Ce rapprochement nous ramène à nouveau à la critique du modernisme. On peut en effet déceler dans le percement de la façade opéré par Matta-Clark une volonté de déconstruire le masque idéologique du modernisme. L'artiste s'est exprimé à ce propos dans un entretien accordé à Donald Wall en 1976 : « Je concentre mon attention sur le vide central, le brèche qui, entre autres choses, pourrait exister entre l'individu et le système capitaliste américain. Il s'agit d'une schizophrénie massive, bien réelle, soigneusement entretenu, au sein de laquelle nos perceptions individuelles sont constamment corrompues par les médias, le marché, et les intérêts des entreprises, elles-mêmes contrôlées par l'industrie. [...] le citoyen effectue d'un air calme et tranquille des trajets réguliers à partir de la boîte qui lui sert de maison, alors qu'il est en fait maintenu dans un état d'aliénation de masse »<sup>23</sup>. Cette critique ne s'effectue d'ailleurs pas simplement par le découpage de la façade ; elle se fait également au moyen d'une pratique renouvelée de la photographie. Comme l'avaient fait auparavant Alfred Stieglitz et Alexandre Rodtchenko en tournant leurs objectifs dans l'espace et en créant des perspectives tordues<sup>24</sup> qui cherchaient à mettre en question le cadrage classique de la « fenêtre sur un espace » albertienne<sup>25</sup>, Matta-Clark se penche lui aussi sur la question de la position topologique et de la perception psychologique propre au sujet observateur dans l'espace. Il tente de dépasser, comme l'ont fait ses prédécesseurs, la rigidité de l'encadrement horizontal et l'univocité du mono-perspectivisme en se rebellant contre des pratiques photographiques qu'il considère ankylosées : « Il y a un collage et un montage : j'aime bien l'idée de 'casser' : c'est comme une découpe dans un bâtiment. J'aime l'idée que le processus sacré du cadrage photographique soit aussi 'capable d'être violé' et j'utilise les mêmes procédés pour les structures en architecture que pour la photographie. Cette espèce de convention rigide, très académique, littéraire en photographie ne m'intéresse pas »<sup>26</sup>. Sa critique est donc une critique de la perspective cartésienne<sup>27</sup>, dans le but d'atteindre une représentation plus fidèle à la perception intégrale, moins réifiante et plus haptique de l'espace architectonique.

C'est dans la série photographique que Matta-Clark réalise à l'occasion de l'intervention *Bronx Floors* (1972) que cette volonté de déconstruire ou de démasquer les conventions de la représentation perspective classique apparaît très manifeste. Composée de fragments de murs et de sols extraits de plusieurs bâtiments de la zone du Bronx à New York, *Bronx Floors* fut exposé à la galerie *Green Street* accompagnée de plusieurs tirages photographiques réunis sous le titre *Threshold*. Comme l'a expliqué Pamela Lee, l'ensemble joue sur l'entremêlement de trois notions – *threshold* (seuil), *hold* (tenir / contenir) et *hole* (trou) – et sur l'effacement des limites. En remplaçant *hold* par *hole*, le seuil qui définit normalement l'espace architectonique (le mur) et l'espace de la représentation (le cadre photographique) n'a plus la même consistance : les limites des murs, les cadres des portes, les bords du cadrage photographique se confondent et deviennent fondamentalement ambigus, flous, indéterminés. Cette disparition des seuils est particulièrement évidente à l'observation des jeux de sur-encadrement et d'alignement obtenus par l'assemblage des photographies.

Pour Lee, le télescopage induit par ce montage des images est une « métaphore de la transparence visuelle »<sup>28</sup>, laquelle réunit des éléments opposés tels la stabilité de la fenêtre albertienne et le vertige de la perspective tordue, ou encore la profondeur spatiale des trous et l'aplatissement de la photographie. L'ensemble révèle les conditions de production du contenu et de la forme de l'image : l'architecture par découpage, et l'image par cadrage photographique. De ce point de vue, la transparence *visuelle* des photographies de Matta-Clark semble constituer un troisième type de dévoilement, venant rejoindre les transparences littérale et phénoménale précédemment exposées. Notons au passage que la dénonciation du paradigme albertien et cartésien s'accompagne également d'une critique (au demeurant de plus en plus fréquente dans les années 1970) de l'idéal moderniste<sup>29</sup>. En effet, en 1977, Matta-Clark se déclare hostile à la quête essentialiste prônée par Clement Greenberg depuis les années 1950 : « Mes décisions initiales se sont basées sur la volonté d'éviter de faire des objets sculpturaux et sur l'aversion pour l'art plat »<sup>30</sup>. Or nous pouvons transférer cette aversion pour la platitude (*flatness*) à sa démarche photographique en signalant son insistance sur la qualité tactile et enveloppante de ses compositions photographiques, mais aussi et surtout en soulignant les jeux sémiotiques entre fond, forme et profondeur qui font de sa photographie un objet complexe où s'entremêlent paradoxalement la recherche d'une mimesis cartésienne et l'exaltation d'une expression baroque sensorielle et multi-focale<sup>31</sup>.

Ainsi, à l'opération de transparence littérale opérée sur la façade, Matta-Clark a ajouté un démantèlement conceptuel des masques de l'architecture, cette dernière étant conçue comme un ensemble de conventions stylistiques, politiques et surtout phénoménologiques. Sa démarche visait, selon ses termes, à bouleverser « les unités de perception existantes, qui habituellement s'utilisent pour discerner la totalité d'un objet »<sup>32</sup>, ce qui ne peut pas se faire sans toucher la façade, identité ultime de l'unité architecturale. En affectant cette unité architecturale par des perforations et des arrachages, il a travaillé sur de multiples échelles afin de rendre évident tout ce qui avait été jusque-là caché et réprimé par l'histoire de la construction (notamment par le recours aux couches successives de façades et le camouflage qu'elles imposent), l'histoire de l'architecture (plus particulièrement par le primat accordé à l'espace rigide et immuable), l'histoire de l'art (et son attachement à la perspective linéaire et à la peinture plate), et l'histoire des sociétés urbaines (fondée principalement, au xx<sup>e</sup> siècle, sur la valeur marchande et l'aliénation). C'est ainsi qu'agit la rébellion douce de Matta-Clark, cette *violation discrète* de ce visage familier de la façade des choses – pour reprendre la métaphore anatomique.

Amari PELIOWSKI est architecte et historienne de l'architecture. Elle prépare une thèse de doctorat, intitulée *Le délinéament de l'architecte : les pratiques graphiques et la professionnalisation de l'architecte au Chili dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jacques Leenhardt (CRAL-EHESS). Elle a écrit plusieurs articles sur l'œuvre photographique de Gordon Matta-Clark ; elle dirige par ailleurs le projet [www.archivovisual.cl](http://www.archivovisual.cl).

## NOTES

1. G. Matta Clark, « Entrevue avec Gordon Matta-Clark » (entretien de l'artiste avec Judith Kirshner, Chicago, 1978), dans *Gordon Matta-Clark* (cat. exposition : Valence, Marseille, Londres, 1992-1993), Marseille, Musées de Marseille, 1993, p. 392. Une analyse complète de l'idée de *violation discrète* et du bouleversement de l'expérience quotidienne de l'architecture et de l'espace est présentée par Stephen Walker dans *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism*, New York, Tauris, 2009, p. 13-27.

2. Matta-Clark a collaboré au montage de l'exposition *Earth Art* réalisée à Cornell en 1968, où ont exposé Jan Dibbets, Walter de María, Robert Morris, Michael Heizer, Hans Haacke, Robert Smithson et Dennis Oppenheim. Il s'est notamment rapproché de Smithson, Oppenheim et Dibbets. Matta-Clark a plus tard participé à plusieurs expositions dédiées au mouvement du *Land Art* : « Art in Landscape », 1975, Washington DC ; « Sculpture/Nature », 1978, Bordeaux, CAPC ; « Urban/Rural Landscape », 1978, New York, Neuberger Museum.

3. Toutes les citations ont été traduites par l'auteur. G. Matta-Clark, « Interview with Gordon Matta-Clark », dans C. Diserens (éd.), *Gordon Matta Clark*, New York, Phaidon Press, 2003, p. 188 (publié pour la première fois en 1977 dans le catalogue de l'exposition *Gordon Matta-Clark à l'Internationaal Cultureel Centrum d'Anvers*).

4. Comme il l'explique dans un entretien avec Donald Wall pour la revue *Arts Magazine* en 1976 : « Les découpes de Gordon Matta-Clark, un entretien avec Gordon Matta-Clark par Donald Wall, mai 1976 », dans *Gordon Matta-Clark, entretiens*, Paris, Lutanie, 2011, p. 81.

5. Une thématique dont l'ampleur excède les objectifs de cet article est l'ample utilisation de la photographie par Matta-Clark pour enregistrer ses œuvres éphémères, mais aussi pour dénoncer la rigidité de la représentation en perspective et les déficiences de l'approche mimétique de la photographie. Les différentes stratégies plastiques utilisées par Matta-Clark pour contester la tradition historique de la photographie sont analysées dans les travaux suivants : P. Lee, *Object to Be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, MIT Press, 2000 ; T. Kukielski, « In the Spirit of the Vegetable », dans E. Sussman (éd.), *Gordon Matta-Clark: You are the Measure*, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 34-35 ; C. Jiménez, « Las fotografías de Matta-Clark o las exposiciones de lo muerto », dans D. Corbeira (éd.), *Construir... o deconstruir ? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000, p. 133-142 ; T. Crow, « Gordon Matta-Clark », dans C. Diserens (éd.), *Gordon Matta-Clark*, New York, Phaidon, 2003, p. 7-132.

6. Il est intéressant de mentionner la racine étymologique grecque du mot « cosmétique », *kosmeo* (qui est aussi la racine de *cosmos*) : « mettre en ordre, arranger, rendre prêt, préparer ; orner, orner ». Cette définition rappelle l'interprétation classique de l'architecture, régie par les principes vitruviens d'ordonnance, disposition, proportion, bienséance et distribution.

7. C. Rowe, R. Slutzky, *Transparence réelle et virtuelle*, Paris, Les éditions du demi-cercle, 1992, p. 37-38

(« Transparency : literal and phenomenal », *Perspecta*, 1963, 8, p. 45-46 ; une deuxième partie de cette discussion a été publiée dans la même revue en 1971).

8. S. Giedion, *Espace, temps, architecture*, Paris, Denoël, 1978 (Zurich/Munich, 1941).

9. Les assertions de Giedion et de Rowe et Slutzky sur les rapports allégoriques entre la peinture cubiste et l'architecture moderniste sont notamment discutées dans E. Blau, N. J. Troy, *Architecture and Cubism*, Cambridge, MIT Press, 2002, particulièrement dans les articles d'Yve-Alain Bois, Bruno Reichlin et Detlef Mertins.

10. G. Matta Clark, « Escritos », dans G. Moure (éd.), *Gordon Matta-Clark*, Barcelone, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Madrid, 2006, p. 122.

11. P. Lee, T. Kukielski, C. Jiménez et T. Crow ont mentionné cette opération de superposition dans l'œuvre sculpturale et photographique de Matta-Clark (voir note 5).

12. G. Matta-Clark, « Dilemmes, un entretien avec Gordon Matta-Clark par Liza Béar, mars 1976 », dans *Gordon Matta-Clark, entretiens*, p. 61.

13. À l'époque où naissent les performances, les textes exposés ou les œuvres invisibles – comme les deux pieds cubiques de gaz hélium libérés dans l'air par l'artiste Douglas Huebler –, la photographie s'est consolidée comme un outil particulièrement intéressant pour les artistes qui se sont éloignés des galeries et ont fabriqué des œuvres éphémères. Pour des artistes comme Matta-Clark, Jan Dibbets ou les land-artistes Robert Smithson et Michael Heizer, cette technique a servi à diffuser leur travail mais aussi à « interroger le réel et les conventions au moyen desquelles nous nous le représentons, c'est-à-dire à la fois sa dimension indicielle et son statut iconique » (G. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Carré, 1993, p. 235).

14. Pamela Lee analyse ce type de jeux entre profondeur et aplanissement dans la photographie de Matta-Clark dans *Object to Be Destroyed*, p. 81-85.

15. B. Colomina, *La publicité du privé. De Loos à Le Corbusier*, Orléans, HYX, 1998, chapitres « Photographie » et « Fenêtre ».

16. Cité dans Lee, *Object to Be Destroyed*, p. 130. D'autres auteurs ont analysé le travail de Matta-Clark par rapport aux sensations de vertige produites sur les visiteurs : B. Fer, « Celluloid Circus », dans Sussman (éd.), *Gordon Matta-Clark*, p. 137-145 ; C. Karavagna, « 'It's Nothing Worth Documenting if it's not Difficult to Get': On the Documentary Nature of Photography and Film in the Work of Gordon Matta-Clark », dans Diserens (éd.), *Gordon Matta-Clark*, p. 133-146.

17. La liaison à la fois de dépendance et de rébellion de Matta-Clark envers le modernisme de Le Corbusier est symbolisée, propose Attlee, par la transformation que Matta-Clark a fait de *Vers une architecture* (Le Corbusier, 1927) en *Verso une architecture*, comme l'artiste américain l'a énoncé dans une de ses lettres adressée au groupe *Anarchitecture*. En s'appuyant sur plusieurs des prémisses de Le Corbusier mais en proposant un *verso*, Matta-Clark travaillait en communication directe avec le discours moderniste. Voir J. Attlee, « Towards Anarchitecture:

Gordon Matta-Clark and Le Corbusier », *Tate Papers*, 2007, 7 (<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7297>).

18. Selon Attlee, *ibid*, note 29, « il est intéressant de noter que ce fut assez probablement Rowe, professeur d'architecture à Cornell pendant les décennies 1960 et 1970, qui lui transmit l'attirance pour Le Corbusier. Il est ainsi tentant de spéculer sur l'héritage de la notion roweienne de transparence virtuelle chez Matta-Clark, dans la mesure où l'artiste a participé aux cours de ce professeur ».

19. Matta-Clark, « Les découpes de Gordon Matta-Clark », p. 74-75.

20. Matta-Clark « Entrevue avec Gordon Matta-Clark », p. 391.

21. Matta-Clark a notamment élaboré cette critique dans son œuvre *Fake Estates* (1973-1974), une série de documentations sur des terrains urbains de proportions inusuelles (par exemple un terrain de 30 x 3000 cm), résultant de découpes territoriales faites au cours de délimitations zonales et de travaux urbains.

22. Quelques auteurs comme Pamela Lee (*Object to Be Destroyed*), Anthony Vidler (« Architecture to Be: Notes on Architecture in the Work of Matta and Gordon Matta-Clark », dans B. Fer *et al.*, *Transmission: The Work of Matta and Matta-Clark*, San Diego, San Diego Museum of Art, 2006, p. 59-73) ou Brian James Schumacher (*Potential of the City: The Interventions of the Situationist International and Gordon Matta-Clark*, mémoire de master sous la direction de Norman Bryson, University of California, 2008) postulent des liaisons idéologiques entre l'œuvre de l'artiste et les préceptes situationnistes mais, comme le note Schumacher (p. 37), il n'y a pas de preuves de cette hérédité. Pour une comparaison en détail entre les réflexions anti-modernistes des situationnistes et les travaux de Matta-Clark, voir *ibid*.

23. Matta-Clark, « Les découpes de Gordon Matta-Clark », p. 68-69.

24. Entre 1922 et 1935, Alfred Stieglitz a photographié des nuages en tournant son appareil photographique vers le ciel. La série des nuages est souvent liée aux débuts du conceptualisme dans la photographie. Alexander Rodchenko, pour sa part, a recherché à partir de 1924 (quand il s'est dédié complètement à la photographie), de nouvelles perspectives plongeantes, qui défiaient la prise traditionnelle horizontale, celle prise « depuis le nombril », selon ses propres mots.

25. La perspective géométrique a été systématisée par écrit pour la première fois dans *De pictura* de l'architecte Leon Battista Alberti. Selon sa définition, la perspective permet de représenter picturalement « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire » (*De la peinture*, trad. J.-L. Schefer, Paris, Macla, 1992, p. 75).

26. Matta-Clark, « Entrevue avec Gordon Matta-Clark », p. 323.

27. Selon Carlos Jiménez, Matta-Clark parvient à nous offrir « une proposition de réveil et de dispersion du point de vue intronisé par la perspective de la Renaissance, qui propose de même, quoique de manière implicite, la désintégration du sujet cartésien ».

C. Jiménez, « Las fotografías de Matta-Clark o las Exposiciones de lo Muerto », dans D. Corbeira (éd.), *Construir... O desconstruir ? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000, p. 138. Pour Thomas Crow, il s'agit de « bouleverser la constance réconfortante de la perspective ou du point de vue auquel même l'expérience oculaire *in situ* revient perpétuellement » (« Gordon Matta-Clark », p. 113).

28. Lee, *Object to be Destroyed*, p. 84.

29. Walker, *Gordon Matta-Clark*, p. 4.

30. Matta-Clark, « Interview with Gordon Matta-Clark », p. 188.

31. Pour une analyse des différents « régimes scopiques » superposés dans la photographie de Matta-Clark – dont le régime cartésien et le régime baroque –, cf. A. Peliowski, « Martin Jay on Urban Scopic Regimes », dans J. Elkins *et al.* (éd.), *Theorizing Visual Studies. Writing through the Discipline*, New York, Routledge, 2013, p. 230-233.

32. Matta-Clark, « Escritos », p. 132.