

ETC



Découper le réel

Jean-Pierre Le Grand

Number 8, Summer 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36425ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Le Grand, J.-P. (1989). Review of [Découper le réel]. *ETC*, (8), 38–39.

Découper le réel

Gordon Matta-Clark,
Musée d'art contemporain de Montréal,
du 27 janvier 1989 au 2 avril 1989 —

«Si les gens du musée s'intéressaient réellement à ce que je fais, ils me laisseraient le découper.»

L'œuvre architecturale de Gordon Matta-Clark ne pouvait entrer au musée qu'en faisant sauter des pans de mur pour l'ouvrir, le révéler, le donner à voir, comme il le faisait avec les autres structures auxquelles il s'attaquait. Le Musée d'art contemporain de Chicago, à l'origine de cette exposition, se laissa tenter par l'expérience, mettant à la disposition de l'artiste un édifice de trois étages, adjacent au musée. *Circus* ou *The Caribbean Orange* (1978) sera la première intervention architecturale de Matta-Clark à ne pas être démolie. Ce sera aussi sa dernière intervention, puisque l'artiste meurt d'un cancer la même année, à l'âge de trente-cinq ans, après une carrière d'une dizaine d'années. Une œuvre qui de son vivant compte des dessins, des performances, des films, des interventions architecturales, du recyclage (il aura été un des premiers à mettre en valeur le graffiti comme forme d'art spontané), des découpages et de l'inclashable : des photos frites (*Photo-fry*, 1969) un trou scellé, (*Time Well*, 1971) un restaurant/performance (*Food*, 1971). Restent aujourd'hui les photos, les dessins, les découpages pratiqués sur des rames de papier, sans oublier les photomontages de l'artiste et les découps provenant des bâtiments. Mais ces fragments sont-ils des œuvres à part entière ou sont-ils au contraire la simple mémoire d'une œuvre ? Art ou archive ?

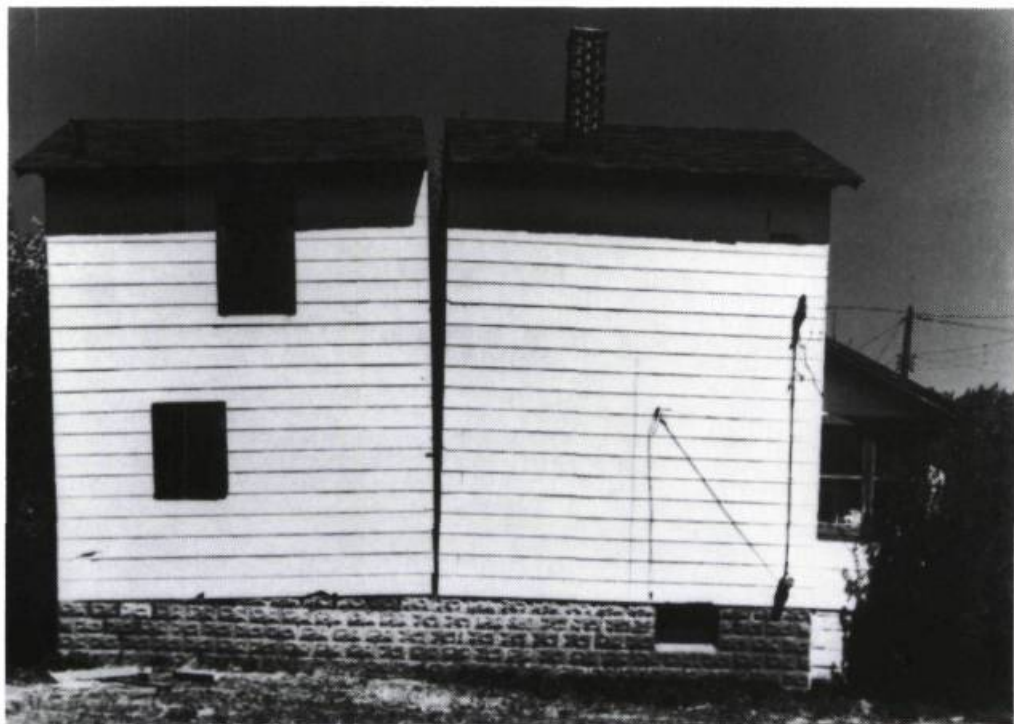
Matta-Clark travaille à même le réel, en pratiquant dans les bâtiments des ouvertures, cercles, arabesques aux bords déchiquetés par l'outil. Là où il n'y avait rien, sinon un bâtiment délaissé, il crée par soustraction, par excision — en faisant un trou. Un espace renvoie à un autre : l'ensemble des ouvertures donne lieu à un environnement. En retirant un fragment de ce qui n'a ni valeur ni sens, Matta-Clark arrive à produire les deux.

Visionnaire, Matta-Clark pratiquait cette architecture à rebours comme outil de transformation sociale (*Anarchitecture*, tel était le nom d'un regroupement d'artistes dont il fut l'un des principaux instigateurs). L'architecture devient alors un matériau, une donnée de base à partir de laquelle il crée ses environnements déroutants, où se répercutent les échos d'un dialogue continu entre l'ancien et le nouveau. La méthode, simple de conception, est pourtant complexe d'application. Il s'agit de soustraire des formes qui, par intersection de plans, produisent dans l'édifice des effets de montage/démontage complexes. Dans *Office*

Baroque (1977) par exemple, ce sont les arcs de cercle laissés par une tasse de thé sur une esquisse qui détermineront les découps. Des données de base simples engendrent des tous complexes, où les perspectives se dédoublent, se multiplient, où les significations nouvelles télescopent les anciennes fonctions.

Projeter le réel, le propulser vers une vocation autre, le faire passer d'une fonction utilitaire à une fonction significative, démonstrative. Une demeure a toujours une dimension significative : à partir de l'étude des lieux où des personnes habitent, on peut déceler leurs priorités, identifier leurs habitudes, reconstituer leur manière de vivre et de penser. Bref, on peut faire une lecture de l'habitat. Matta-Clark commence par soustraire au bâtiment toute dimension fonctionnelle (on pourrait dire qu'il retire le contexte, laissant à nu le texte). Personne ne pourra plus jamais y vivre. Mais comme il s'agit de bâtiments abandonnés, cette fonction est déjà caduque de toute façon. Matta-Clark fait ressortir brutalement cette caducité, il nous la fait éclater en plein visage, de façon criante. Pendant des années, cette demeure a servi, on l'a usée, elle a accueilli les marques, l'usure, la patine, les coups, les traces de la vie qui bat et de la vie qui passe, laissant derrière elle une coquille vide. Jusqu'à ce qu'un paria hirsute et rigolard arrive avec sa *chain-saw* géante et ouvre ce monde fermé, clos sur lui-même, révélant combien les choses ont à dire. Un carré dans le plancher, un pas de porte évidé de part et d'autre (*Threshold*, 1972), et voilà que les murs se mettent à parler, que les planchers résonnent des milliers de pas qui les ont martelés, tandis que les espaces jusque là séparés communiquent entre eux, se découvrent des affinités nouvelles, insoupçonnées. L'intervention est architecturale dans la mesure où notre perception de l'espace en est radicalement modifiée. Ces découpages tiennent de l'art conceptuel en ce qu'ils nous font vivre la transition par laquelle un objet quelconque — demeure, entrepôt, immeuble abandonnés — bascule dans un autre univers, celui de l'art. Allégeant les structures, Matta-Clark les fait sauter de l'autre côté.

Outil de réflexion, l'œuvre permet de se voir, de se lire, de voir cette transition se dérouler en nous, et ces lectures sont aussi importantes que la forme, que la présence physique de l'ouverture pratiquée. La transformation, par le travail de/sur la conscience qu'opère cette manipulation du corps du spectateur, jamais une théorie ou un exposé ne pourra nous la faire vivre. *You have to walk*, disait l'artiste : il faut marcher. Dans l'ouverture de ces espaces, dans ces vides se tient l'invisible, l'indicible, dont l'exposition est le souvenir, le témoin apprivoisé. Car cette œuvre est à l'origine



Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.
Cibachrome: 70 x 100 cm. Collection : Salvatore Ala, Milan

sauvage, lâchée lousse dans des banlieues abandonnées, en marge du centre, en marge de la loi, des coutumes. Malgré les efforts des amis de l'artiste, *Office Baroque* (1977), où ce dernier avait voulu faire une «promenade à travers des arabesques panoramiques»,² fut détruit par les autorités de la ville d'Anvers, complètement imperméables à ce glissement de sens. Ou au contraire y auraient-elles été trop sensibles ? Comment expliquer qu'on n'ait jamais permis à Matta-Clark d'ouvrir une façade sur la rue, que ce soit à Paris, avec son projet à côté de Beaubourg, (*Conical Intersect*, 1975), à Anvers (*Office Baroque*, 1977) ou à Chicago, confinant par là son travail à un espace privé (— de quoi ?) La vue qu'il voulait offrir d'une façade ouverte aurait-elle été trop corrosive ? Le pic du démolisseur serait-il moins obscène ? Une psychanalyse collective éclairerait les motivations cachées de ce genre de saccage qui n'est pas sans rappeler celui de *Corridor*. On aura rationalisé en prétextant le danger, encore une fois³.

Par contre, le danger, le vrai, rôde toujours dans l'œuvre de Matta-Clark. Les premiers temps surtout, les voyous et la loi menacent l'artiste, mais de plus le travail lui-même est périlleux. Une petite part de ce danger est relayée au regardant — participant — visiteur, complètement impliqué dans l'œuvre. À lui ou à elle de bien regarder où ils mettent les pieds.

Les fragments qui jalonnent l'exposition — ce morceau de plancher avec ses couches de pré-lart, véritable prélèvement archéologique, ce morceau de hangar découpé, les quatre coins du toit d'une maison —, indiquent la présence que pouvait avoir une maison entière coupée en deux (*Splitting*, 1974). Il y a aussi les photos. Mais entre la photographie d'une maison coupée en deux et une maison coupée en deux, il y a un monde. Encore une fois, la photo fait voyager les images pour nous informer. (Mais même au Moyen Âge, ça se serait su : il y a, quelque part, un bonhomme qui s'amuse à couper des maisons en deux, à y percer des spirales qui

traversent les planchers, les toits, les murs, et quand on s'y promène, l'espace s'ouvre sous nos pieds, sous nos yeux, on a l'impression de se trouver dans l'envers ou le dessous d'une maison, dans son dedans réel, comme si même à l'intérieur on restait en fait toujours à l'extérieur de la vérité intime de la maison).

Selon Mary-Jane Jacob, les montages photographiques de Matta-Clark, avec leur complexité spatiale, la perte des perspectives et la confusion des points de vue donnent une idée assez concrète de ce que l'on éprouvait à parcourir ces œuvres à la fois monumentales, inamovibles et éphémères⁴. Exclusion de la perspective unique, centralisatrice, qui donne l'impression de saisir — de réduire — l'œuvre d'un seul regard. La sculpture, en nous obligeant à nous déplacer pour reconstituer l'objet par une opération de l'esprit, semble échapper à cette hégémonie. Or le regard doit lui aussi se déplacer pour embrasser les photomontages de Matta-Clark.

Mais on ne risque pas d'y tomber. Il nous faut donc nous contenter du vertige de l'œil et de l'esprit.

Jean-Pierre Le Grand

NOTES

1. Extrait d'une entrevue avec l'artiste dans «Non-uments», de Judith Russi Kirschner, *Artforum*, octobre 1985. Traduction libre : «If someone in the museum was truly interested in my work, they would let me cut open the building»
2. Catalogue d'exposition *Gordon Matta-Clark*, p. 101. Il est à noter que ce catalogue, par ailleurs fort complet, ne contient aucune véritable analyse du travail de l'artiste
3. Tout comme on altère de façon significative les œuvres de Rebecca Horn et de Janis Kounellis, respectivement au Musée des beaux-arts de Montréal, et au Musée d'art contemporain, en prétextant la sécurité des œuvres ou des visiteurs. Il est vrai que dans le deuxième cas il s'agissait d'une intervention intempestive du Service des incendies de la Ville, alertée par un zélé
4. Catalogue d'exposition *Gordon Matta-Clark*, Introduction