

Les dynamiques du pouvoir et la théorie du jeu dans les œuvres de Kurt Schwitters et  
Gordon Matta Clark.

Nicolas VARGELIS

No. étudiant : 247811

Projet de détermination de Master 1

Sous la direction de Claire FAGNART

Deuxième lectrice : Liliane TERRIER

Université de Paris 8

# Les dynamiques du pouvoir et la théorie du jeu dans les œuvres de Kurt Schwitters et Gordon Matta Clark.

## Introduction

Dans quelle mesure un espace architectural physique peut-il avoir un effet sur la psychologie de ses habitants et comment les dynamiques de pouvoir de l'espace architectural déterminent-elles les luttes idéologiques d'un projet utopique? Cette problématique s'est premièrement glissée dans mon esprit à une époque où j'avais vécu pendant plusieurs années dans des espaces industriels non-domestiques (diverses usines datant du 19<sup>e</sup> siècle, puis un hôpital gigantesque et délabré) qui avaient été récemment transformés en nouveaux 'espaces sociaux,' des galeries et studios d'art ou bien des squats politiques. Les fonctions architecturales dédiées à l'origine aux bâtiments avaient souvent affecté ces résidents à un niveau subconscient. De plus, ces espaces, bien qu'ils soient adaptés pour fonctionner comme une galerie d'art ou un 'espace social', ne tentaient pas de recréer un confort domestique communément associé à l'idée du "chez soi". Cela était dû à l'utilisation illégale de l'espace (résidents habitant dans des zones dédiées au "travail") ou, dans quelques circonstances, à des conflits internes qui menaient à n'apporter aucune modification physique à la structure. Dans un exemple en particulier, l'architecture d'un vieil hôpital était restée inchangée malgré le fait que les habitants avouaient qu'un changement devait avoir lieu. Les couloirs étaient très longs et avaient beaucoup de portes. Pour certaines personnes, cela ressemblait à l'architecture d'une prison. Pourtant l'esthétique de la prison persistait malgré une couche de peinture fraîche et des meubles colorés: beaucoup de personnes ont déménagé car ils ne voulaient pas "vivre dans une prison".

Les inquiétantes dynamiques subconscientes qui en résultèrent et qui se tramèrent pendant plusieurs années atteignaient un point culminant quand on m'a demandé de garder un appartement et son jardin pendant que les occupants étaient en vacances d'été. Étonnamment le confort de cet appartement de classe moyenne aisée située dans le centre de Paris était également inquiétant. La division de l'espace lui donnait un air solitaire. Les soirées j'étais souvent seul à l'appartement, essayant de satisfaire mon besoin de contact social en regardant

la télévision, mais cette activité m'a rendu encore plus mal à l'aise, isolée et mélancolique. Par ailleurs, la facilité d'accès relative des fonctions domestiques (douches, cuisine, toilettes, etc) me semblait étrange. Le cadre bourgeois que j'avais connu lorsque j'étais enfant avait été détourné par une architecture *uncanny*.<sup>1</sup> Dans divers espaces alternatifs, les toilettes consistaient en un évier, un pot, le toit ou un trou creusé dans la terre. Dans l'appartement, face à un évier et à une cuvette des W.C., il semblait y avoir une certaine confusion initiale sur ce qu'il fallait faire et où il fallait le faire. C'était cette confusion qui mettait en lumière les habitudes jamais vues qui s'étaient formées durant un certain temps dans un espace industriel.

C'est encore à cette époque, durant mon séjour dans cet appartement parisien, qu'on m'a fait découvrir le texte *The Temporary Autonomous Zone* de Hakim Bey qui m'avait en fin de compte amené au sujet du présent travail. Dans *The Temporary Autonomous Zone*, Hakim Bey se concentre sur une stratégie présentée contre la médiatisation et l'isolement en résultant. Pour combattre cet isolement, il propose la mise en place de plusieurs 'temporary autonomous zones' - ou T.A.Z. -, ou d'un réseau illégal, des 'utopies pirates' qui ressemblent à des cellules individuelles qui opèrent clandestinement et qui ont pour but d'atteindre une libération psychologique. Comporte une dimension utopique, mais il insiste sur le fait que le T.A.Z. ne peut pas être utopique dans le sens commun du mot - nulle part ou dans aucun endroit. Le T.A.Z. « doit se trouver quelque part. »<sup>2</sup> Dans une partie de son texte, Bey décrit le T.A.Z. comme un 'théâtre secret' où « l'artiste et à la fois le public ont complètement disparu - seulement pour réapparaître sur un autre plan, où la vie et l'art sont devenus la même chose. »<sup>3</sup> Pourtant, Bey ne réussit pas à donner des exemples concrets de T.A.Z. qui ont pu avoir eu lieu et se contente de fournir quelques références historiques et philosophiques vagues. Selon Bey, le T.A.Z. pourrait être par exemple une soirée dînatoire, ou une performance musicale (mais pas un grand concert de musique pop) ou comme mentionné ci-dessus un campement de pirates, hors des cartes et indépendamment des autres civilisations.

Malgré les qualités révolutionnaires apparentes du T.A.Z., Bey révèle que le T.A.Z. n'est pas en fait révolutionnaire<sup>4</sup> et, par ailleurs, que son équation pour la libération

---

<sup>1</sup> Uncanny: strange or mysterious, especially in an unsettling way.

<sup>2</sup> Hakim Bey. *The temporary autonomous zone*. Autonomedia : New York, 1985, p. 109.

<sup>3</sup> Idem, p. 40.

<sup>4</sup> Idem, p. 45, 70.

psychologique repose sur la transgression, autrement appelée violation des règles<sup>5</sup>, ainsi il doit y avoir une société et une structure gouvernée par des règles pour que le T.A.Z. puisse y fonctionner. Le système ne peut pas être renversé, sinon il n'y aurait pas de règles à transgresser et ainsi, selon Bey, il n'y aurait pas de place pour le plaisir. Le T.A.Z. offre une fausse libération qui nécessite un système de contrôle et du pouvoir.

Bien que le T.A.Z. n'arrive pas vraiment à examiner et combattre les dynamiques du pouvoir contenues par l'architecture et l'espace social, Bey réussit toutefois à éclaircir la question que l'on se pose : " *Comment peut-on séparer le concept de l'espace et la mécanique du contrôle ?*"<sup>6</sup> Pour Bey le contrôle ne relève pas uniquement de force physique, mais il est également la dynamique de pouvoir qui s'opère "derrière les apparences superficielles de nos expériences quotidiennes."<sup>7</sup> Foucault écrit sur le pouvoir dans l'espace architectural comme la politique technologique qui peut être utilisée comme surveillance. Pourtant d'après une perspective Foucauldienne, « les pouvoirs de régimes, matérialisés dans l'espace bâti, articulent surtout les relations qui gouvernent les personnes qui habitent un espace: ils ne prescrivent pas de conscience ou d'identité personnelle. »<sup>8</sup>

Pourtant les mécaniques de contrôle aux lesquelles Bey espérait nous confronter (ou éviter) ne sont pas confinées à l'architecture ou à un environnement bâti. Bey s'adresse à des niveaux de contrôle qui ne touchent pas seulement la sphère politique mais aussi le cognitif, le soi, et les relations sociales et idéologiques: ces idées impliquent *l'habitus*.

Pierre Bourdieu définit *l'habitus* comme un système qui englobe en soi la vie de tous les jours. La vie quotidienne est un "système de dispositions structurées construites...qui est formé par la pratique et qui est toujours orienté vers les fonctions pratiques."<sup>9</sup> *L'habitus* peut être interprété aussi comme le sens pratique. Le sens pratique implique un engagement

---

<sup>5</sup> Hakim Bey. *The temporary autonomous zone*. Autonomedia : New York, 1985, p. 7.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>7</sup> Gary Stevens. *Struggle in the Studio: A Bourdivin Look at Architectural Pedagogy*. Journal of Architectural Education, Vol. 49, No. 2 (Nov. 1995), p. 106.

<sup>8</sup> John Archer. « Social Theory of Space : Architecture and the Production of Self, Culture, and Society ». *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 64, No 4 (Dec., 2005), p 430.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice*, tr. Richard Nice (Stanford 1990), p. 52, cited in : Dell Upton, *Architecture in Everyday Life*, p. 719

physique parce qu'il est "converti en schémas moteurs et automatismes physiques."<sup>10</sup> Bourdieu insiste sur "la disposition du corps et du langage pour qu'ils fonctionnent comme des dépositaires des idées retardées et qui pourraient être déclenchées à une certaine distance en espace et temps par le simple effet de replacer le corps dans une posture générale qui rappelle les pensées et les sentiments associés."<sup>11</sup> Ainsi "notre *habitus* génère des perceptions, des attitudes et des pratiques. Il est à la fois le filtre par lequel on interprète le monde social en organisant nos conceptions des pratiques des autres personnes, mais aussi le mécanisme qu'on utilise pour régler nos actions dans le monde, en produisant ainsi nos propres pratiques."<sup>12</sup> En outre, l'*habitus* est organisé en temps et en espace.<sup>13</sup>

Bey offre quelques indices laissant penser qu'on peut influencer l'*habitus* par sa philosophie politique, "L'Immédiatisme". L'Immédiatisme consiste en interactions directes entre les gens pour contrebalancer les résultats anti-sociaux du capitalisme consumériste. Bey continue en soulignant que l'Immédiatisme est une théorie de la pratique artistique. Ce la mérite que l'on souligne le fait que "Tous les spectateurs doivent être aussi des artistes... [et] s'abstenir de faire de la médiation par l'enregistrement photo, l'impression, etc. et utiliser plutôt des techniques immédiates impliquant une présence physique, une communication directe et les sens."<sup>14</sup> Cependant, les propos suivants sont plus curieux : "L'art réel est le jeu et le jeu est la plus immédiate de toutes les expériences."<sup>15</sup> C'est justement ce concept du 'jeu' que je considère comme un lien menant à l'examen des méthodes de transformation des relations entre l'espace et le contrôle.

Mais comment peut-on aborder la théorie du jeu? Dans le texte fondamental *Homo Ludens: a study of the play element in culture*, Johan Huizinga énonce sa propre théorie du jeu. Le jeu est présenté d'une façon similaire à l'*habitus*, comme un concept universel qui à

---

<sup>10</sup> Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice*, tr. Richard Nice (Stanford 1990), p. 52, cited in : Dell Upton, *Architecture in Everyday Life*, p. 719

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> Gary Stevens. *Struggle in the Studio: A Bourdivin Look at Architectural Pedagogy*. Journal of Architectural Education, Vol. 49, No. 2 (Nov. 1995), p.111.

<sup>13</sup> Dell Upton, *Architecture in Everyday Life*, New Literary History, Vol. 33, No. 4, (Autumn, 2002) p.720.

<sup>14</sup> Hakim Bey. *Immediatism*. Autonomieida : New York, 1991, p. 11.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 9.

son niveau le plus proéminent engendre l'essor de la civilisation.<sup>16</sup> Plus clairement, Huizinga traite le jeu dans le domaine de la culture qui ne doit pas être confondu avec le jeu phénomène biologique, par exemple le jeu animal. L'élément du jeu "embellit la vie, l'amplifie et, dans ce sens-là, c'est une nécessité pour l'individu, une fonction vitale, mais aussi pour la société pour le sens qu'il contient, son importance, sa valeur expressive, ses associations sociales et spirituelles, bref pour sa fonction culturelle."<sup>17</sup>

Quand on considère cette question d'utopie défiée par l'espace et le contrôle il y a deux artistes du 20e siècle qui travaillent avec l'espace architectural et qu'on ne peut pas omettre : Kurt Schwitters et Gordon Matta-Clark. Tous les deux montrent de profonds liens avec l'architecture entendue comme un milieu *psycho-plastique*<sup>18</sup>, manipulé et formé par le jeu. Le *Merzbau* de Schwitters et les coupures variées de bâtiments architecturaux de Matta-Clark sont d'un intérêt spécial.

## I. Profil de l'artiste

"*Wir spielen, bis uns des Tod abholdt*" (On joue jusqu'à ce que la mort nous ferme la porte au nez). —Kurt Schwitters<sup>19</sup>

Kurt Hermann Edward Karl Julius Schwitters est né à Hanovre, Allemagne en 1887 dans une riche famille bourgeoise. Ils vivaient sur le lieu de l'entreprise familiale qui deviendrait plus tard le site où Schwitters concevra son oeuvre, *Merzbau*.<sup>20</sup> Avant de

---

<sup>16</sup> Johan Huizinga. *Homo Ludens : a study of the play element in culture*. The Beacon Press: Boston, 1950, p.1

<sup>17</sup> *Idem*, p.9

<sup>18</sup> *Psycho-plastique*: un terme qui avait été appliqué à l'origine à la théorie de l'espace par le scénographe tchèque Josef Svoboda dans les années 1950.

<sup>19</sup> Kurt Schwitters. "Lettre à Christof Spengemann", 24 juillet 1946, *Briefe*, cited in: Burns-Gamard, Elizabeth. *Kurt Schwitters' Merzbau : the cathedral of erotic misery*. Princeton Architectural Press : New York, 2000.

<sup>20</sup> Beat Wyss. "Merzpicture Horse Grease: Art in the Age of Mechanical Production." Müller-Alsback, *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern: Bentel, 2004, page 76.

s'inscrire à l'académie d'art, Schwitters avait brièvement étudié -pendant deux ans - l'architecture. Après avoir fini ses études, pendant la première guerre mondiale, il avait travaillé comme dessinateur technique, un métier lucratif qui lui garantissait une stabilité financière ainsi que l'espace pour développer son art.<sup>21</sup> Pendant ce temps le style artistique de Schwitters s'est déplacé du Post-Impressionisme à l'Expressionisme et devint plus sombre au fur et à mesure que la guerre progressait.

Son travail avait évolué encore une fois avec la fin de la guerre et avec la Révolution Allemande de 1918-1919. Il explique que, "Pendant la guerre, l'agitation était terrible. Je ne pouvais pas utiliser ce que j'avais appris à l'académie et les nouvelles possibilités n'étaient pas encore complètement développées. Et d'un coup la révolution glorieuse était arrivée...Alors, l'enthousiasme commença."<sup>22</sup> On peut imaginer que Schwitters a aspiré à ce que la révolution amène les nouveaux esprits et outils à combattre les dynamiques de pouvoir dans la vie quotidienne de sa ville. Et aussi que la révolution produise des T.A.Z. ou même des P.A.Z.<sup>23</sup>

Après la révolution, Schwitters avait ressenti une liberté psychologique qui le conduisit à expérimenter avec des matériaux pendant qu'il s'approchait de l'utilisation de l'*Abfall* (déchets) ou qu'il fusionnait des clous et de la colle pour réaliser ses assemblages Merz. "De toute façon, tout a été détruit et il est nécessaire de reconstruire quelque chose de nouveau à partir des morceaux. Voilà ce qu'est Merz."<sup>24</sup>

Mais Merz est beaucoup plus que des photographies et des collages. Merz est utilisé comme un terme générique pour désigner toute la production artistique et intellectuelle de Schwitters et sa personne de même. "Merz représente plusieurs idées, mais aussi des activités (les soirées Merz), son art (la photographie Merz, les poèmes Merz, Merzbau, etc.), sa typographie (le centre de publicité Merz) et ses publications (le magazine Merz). Il est problématique de lire les écrits de Schwitters comme des textes source pour la théorie du Merz parce que les textes ne décrivaient pas le Merz, mais ils le présentaient comme un

---

<sup>21</sup> Helen Serger, et La Boetie, Inc. *Kurt Schwitters : worlds and works, art and publications : March 20th through May 1985*. New York : Helen Serger/ La Boetie, Inc. 1985, p. 9.

<sup>22</sup> Kurt Schwitters. *Gefesselter Blick*, 1930. *Idem*, p. 3.

<sup>23</sup> P.A.Z. : Permanent Autonomous Zone.

<sup>24</sup> Helen Serger, et La Boetie, Inc. *Kurt Schwitters : worlds and works, art and publications : March 20th through May 1985*. New York : Helen Serger/ La Boetie, Inc. 1985, p. 9.

phénomène esthétique.”<sup>25</sup>

Mais les origines du mot Merz ont des racines dans le pouvoir économique. Schwitters s'est approprié l'ancien suffixe de "Kommerz und Privatbank"- le nom d'une institution financière allemande où le Merz est une partie du mot "kommerz" qui signifie commerce. Ainsi la philosophie utopique et personnelle de Schwitters et sa façon d'être tient ses origines d'une institution capitaliste et fait allusion à sa dualité vis-à-vis de l'avant-garde et la normalité bourgeoise.

Un autre point de référence en ce qui concerne les origines du Merz sont les bouleversements politiques et moraux qui ont suivi la fin de la guerre et la révolution, ce qui a mené à l'idée qu'*il n'existe pas une seule vérité valide*.<sup>26</sup> Schwitters transforme cette postula en une affirmation unificatrice “mon point de vue est le Merz”. Tandis que le fondateur du Merz désigne la Révolution de Novembre comme une lumière éclairante, cela ne l'intéresse pas de démanteler les valeurs artistiques et socio-politiques existantes à son époque.

Entre le capitalisme et la gauche radicale, où est ce qu'on peut ciblé Schwitters? Cependant, malgré ses allégeances à la tradition bourgeoise, Schwitters est fréquemment associé au Dada. En écrivant sur Schwitters et le Dada, Thomas Hirschhorn explique:

"Le Dada implique une rupture avec le passé, une fin à la noblesse de l'art. Le Dada prenait la conscience sociale pour matière et concevait l'art. Le Dada dédaignait 'l'art pour l'art' et fit naître l'anti-art. Le Dada n'inventa rien, mais construisit une unité à partir du cubisme, du tout-fait, du collage, de la typographie, du photomontage, des idées futuristes et réalistes ; le Dada prit toutes ces idées séparées et les assembla ; le Dada forgea des liens et donna une unité à ces éléments isolés ; le Dada connecta ce qui ne pouvait être connecté."<sup>27</sup>

Bien que le collage Dadaïste ainsi que les photographies Merz rassemblent des

---

<sup>25</sup> Isabel Schulz, “‘what would life be like without merz?’ on the evolution and meaning of Kurt Schwitters’ concept of art“ Ed. Meyer-Büser et Orchard. *Merz : in the beginning there was Merz- from Kurt Schwitters to the present day*. Ostfildem : Htje Cantz, 2000, p. 244.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 246.

<sup>27</sup> Thomas Hirschhorn. “Dada is Important to Me,” *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004, p. 152.



éléments de la réalité, en ce qui concerne le Dada c'est "une expression du nihilisme créatif qui crie 'Non !' aux circonstances étrangères de la culture et de la civilisation, dans un montage grotesque qui a pour fonction de critiquer et révéler."<sup>28</sup> Là où le Dada dissèque, le Merz colle et cloue l'ensemble. Pour Schwitters, Est ce que le mouvement dada a fini comme une force de pouvoir en opposition de l'utopie Merz?

En ce qui concerne la totalité de l'art de Schwitters, l'oeuvre la plus envoûtante en ce qui concerne notre problématique est sans doute son *Merzbau* à Hanovre, qui est formé de plusieurs chambres, des grottes, des cavernes et des trous qui créent un environnement de plain-pied construit à moins de quelques pièces de l'appartement de l'artiste et qui a subi des altérations constantes pendant une longue période d'années. Créé dans cet espace domestique, le *Merzbau* comportait « des chambres dans d'autres chambres, parfois invisibles, cachées et disponibles seulement à la mémoire, mais quelquefois on y retrouvait aussi des petites chambres réellement utilisables auxquelles on accédait par des escaliers angulaires, comme par exemple la bibliothèque ou le dortoir à l'intérieur du 'réel bâtiment Merz.' »<sup>29</sup> Est-ce que le *Merzbau* détenait un paradigme architectural alternatif qui défendait son propre ensemble de dynamiques du pouvoir par contraste avec la maison familiale à l'air bourgeois dans laquelle il se dressait ? Si oui, alors on pourrait se demander quel est le processus qui avait mené à cette découverte ? Comment le jeu avait été incorporé ou exclu à l'intérieur de ce processus ?

Malheureusement, le *Merzbau* avait été mal documenté avant sa destruction en 1943 dans un bombardement des forces alliées, ainsi toute recherche doit se baser sur les descriptions écrites par les rares visiteurs qui ont eu le privilège de visiter cet espace. Paradoxalement, le manque de documentation photographique ou d'autre type de médiation valide curieusement l'une des caractéristiques du TAZ et plus spécifiquement le fait d'éviter la médiation ou la visibilité. Mais, en dépit de l'obscurité du *Merzbau*, il "demeure comme

---

<sup>28</sup> Ralf Burmeister. "Related Opposites: Differences in Mentality between Dada and Merz," *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004, p.146.

<sup>29</sup> Karin Orchard. "Kurt Schwitters' Spatial Growths," *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004, p. 42.

l'une des plus fascinantes œuvres d'art du 20<sup>e</sup> siècle."<sup>30</sup>

*“Voici ce qu'on peut vous offrir dans sa forme la plus élaborée – la confusion dirigée par un pur sens d'aboutissement.”* --Gordon Matta-Clark<sup>31</sup>

Gordon Matta-Clark est né d'une famille d'artistes de renommée internationale : son père Roberto Matta, l'architecte chilien qui est plus tard devenu peintre surréaliste avait des origines basques, espagnoles et françaises ; sa mère Anne Clark était une artiste américaine. Peu après la naissance de Gordon Matta-Clark en 1943, son père abandonna sa famille pour rentrer finalement en Europe. Les premières années de sa vie, Gordon Matta-Clark, sa mère et son frère jumeau ont fréquemment déménagé partout dans le sud de l'Amérique et en France pour finir par s'installer aux USA en 1950. Pendant cette période d'instabilité, Anne Clark gardait le contact avec le cercle social d'artistes surréalistes de son ex-mari (à noter que Marcel Duchamp était le parrain de Gordon Matta-Clark).<sup>32</sup>

Suivant les traces de son père, Gordon Matta-Clark étudia l'architecture avant de passer à l'art. En réfléchissant sur la période où il était étudiant en architecture à l'université de Cornell (1962-68), Gordon Matta-Clark se plaignait que “les choses qu'on étudiait impliquaient toujours un tel formalisme de surface que je n'ai jamais eu la sensation de l'ambiguïté de la structure, de l'ambiguïté d'un lieu... La qualité que je recherche à générer dans mon travail.”<sup>33</sup> L'école d'architecture avait des politiques intérieures variées qui d'un côté penchait vers l'approche socio-populiste de Oswald Mathias Ungers<sup>34</sup> et d'un autre côté, promouvait “une fine concentration des œuvres de Le Corbusier et pour cela, elle avait été

---

<sup>30</sup> Anette Kruszynski. “On Disappearing in Space: Walk- In Collages from Schwitters to the Present Day,” Ed. Müller-Alsback. *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004, p. 276.

<sup>31</sup> Gordon Matta-Clark, de ses notes sur le sujet de l'Anarchitecture, circa 1973-76; le Musée Whitney.

<sup>32</sup> James Attlee. « Towards Anarchitecture : Gordon Matta-Clark and Le Corbusier ». *Tate Papers*, Spring 2007, Tate Modern : London. retrieved from : <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>

<sup>33</sup> Citation dans: Bear, “Splitting: The Humphrey Street Building,” p. 36. Cited in: Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press: Cambridge, 2001. P. 34.

<sup>34</sup> Oswald Mathias Ungers was a German architect, known for his rationalist designs and the use of cubic forms.

fréquemment caricaturée comme ‘l’Académie Corbu’.<sup>35</sup> Mais Gordon Matta-Clark rejeta carrément les idées utopiques de Le Corbusier, par exemple en rejetant la thèse *Vers une Architecture* et en la qualifiant comme une “Machine pour ne pas vivre.”<sup>36</sup> Pourtant, Cornell était une [école] assez “progressiste et importante en ce qui concerne ses contributions à la théorie et à la pratique architecturale contemporaine.”<sup>37</sup> Gordon Matta-Clark a dû se démener pour réussir, comme le prouvent ses faibles notes des cours d’architecture de base comme “Les Principes Structuraux”. Est ce que Gordon Matta-Clark se rebellait contre une utopie vue par l’institution?

De plus, Gordon Matta-Clark avait des relations tendues avec les autres et une relation d’amour-haine avec son père en cherchant son approbation et en même temps en refusant d’admettre son influence.<sup>38</sup> Mais père et fils partageaient une aversion pour Le Corbusier. Roberto Matta avait connu Le Corbusier plus intimement, car il avait brièvement travaillé pour celui-ci comme dessinateur à Paris en 1935. Trois années plus tard, Roberto Matta avait écrit un article intitulé “Mathématique Sensible - Architecture du Temps”, publié dans le journal surréaliste *Minotaure*. Dans cet article, il “parodie et critique les notions de mathématique raisonnable de Le Corbusier.”<sup>39</sup>

Après avoir fini ses études, Gordon Matta-Clark continua à vivre à Ithaca pendant un an. Il y était en contact avec certains artistes qui ont participé à l’exposition du groupe *Earth Works* qui se déroulait au campus de l’université de Cornell en 1969. Gordon Matta-Clark a été non seulement inspiré par cette ‘exposition’, mais il noua à ce moment les relations qui lui permettront plus tard d’entrer sur la scène artistique de New York. Il avait même aidé l’un des artistes, Dennis Oppenheim, à installer le *Beebe Lake Ice Cut*, un projet qui nécessita la coupure d’une ligne en forme de vague dans la surface gelée du lac à l’aide d’une

---

<sup>35</sup> Caragonne, *The Texas Rangers*, p. 345. Cited in: Lee, Pamela M. *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press ; Cambridge, 2001, p. 34.

<sup>36</sup> Judith Russi Kirshner. “Laying Bare,” *Gordon Matta-Clark*. IVAM Centre Julio Gonzalez, Musée Cantini, Serpentine Gallery. Valencia: IVAM, 1993, p. 367.

<sup>37</sup> Pamela M Lee. *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press ; Cambridge, 2001, p. 34.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 5.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 7.

tronçonneuse.<sup>40</sup>

Robert Smithson, un autre artiste que Gordon Matta-Clark avait rencontré à *l'Earth Works*, allait développer avec lui une relation d'apprenti-mentor. La relation que Smithson tenait à l'entropie et au 'process art' avait clairement influencé Gordon Matta-Clark, particulièrement dans ses premières œuvres. "En commençant avec les années soixante, des artistes comme Robert Morris, Carl Andre, Richard Serra, Mel Bochner, Eva Hess et Smithson avaient commencé à formuler, chacun à sa manière, une théorie et une pratique de l'art qui se concentraient de moins en moins sur la création d'un objet d'art qui serait correct et achevé, mais sur un art qui révélait les processus utilisés pour sa construction ou "deconstruction" le cas échéant."<sup>41</sup> Comme Schwitters, ils utilisaient des matériaux non-traditionnels.

Bien que beaucoup de pairs de Gordon Matta-Clark et de son groupe social étaient des artistes minimalistes, Matta-Clark n'en était pas clairement un. Ou en était-il ? L'un de ses contemporains, l'artiste conceptuel John Baldessari remarque :

"Cela pourrait sembler bizarre, mais [Gordon Matta-Clark] était à la fois minimaliste et surréaliste...Gordon était un minimaliste de deuxième génération, car un certain mécontentement et une certaine agitation sont évidentes dans son travail, mais pas dans les idées, mais dans l'exécution de l'art Minimaliste. Il avait fait la transition entre le concept minimaliste et l'exécution expressionniste. On pourrait dire qu'il était un minimaliste désordonné ; il aimait les bordures rugueuses."<sup>42</sup>

Un autre aspect des années 1960 qui laissa son empreinte formatrice sur Gordon Matta-Clark était le fait que l'activisme social commençait à rentrer dans la conscience publique. En mai '68, les mouvements de révolte des étudiants et des travailleurs à Paris et le rôle déterminant que l'Internationale Situationniste avait eu dans ces événements étaient des faits certainement bien connus par Gordon Matta-Clark, notamment parce qu'il avait fait des études littéraires à la Sorbonne en 1962. Gordon Matta-Clark appliqua son engagement dans

---

<sup>40</sup> Pamela M Lee. *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press ; Cambridge, 2001, p. 38.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 134.

l'activisme social à plusieurs projets d'intérêt général de la communauté. Il fut l'un des acteurs principaux dans l'établissement de l'espace d'art alternatif *112 Greene Street* dans les années 1970 et plus tard, avec d'autres artistes du SoHo, il ouvrit le restaurant *Food*, un concept expérimental tenu par des artistes. Le restaurant est vite devenu un lieu de rendez-vous pour la jeune communauté d'artistes de SoHo puisque la préparation et la consommation des plats était plutôt une performance collective qu'autre chose. Est ce que *Food* était une sorte de T.A.Z. pendant sa courte existence ? La structure du restaurant donnait aux employés, eux aussi des artistes, la flexibilité des heures de travail, faisant en sorte qu'ils pouvait facilement prendre des congés pour travailler sur une exposition ou un projet et qu'ils étaient sûrs de ne pas perdre leur emploi. Un autre projet orienté vers la communauté que Gordon Matta-Clark avait envisagé, mais pas réalisé, est le *Resource Center and Environmental Youth Program for Loisaida* qui consistait à créer un centre de recyclage spécialisé dans les matériaux de construction et aussi à réoccuper les bâtiments abandonnés en travaillant avec la communauté avoisinante pour déterminer le nouvel usage de ces bâtiments en organisant des volontaires pour ce travail de réhabilitation. Malheureusement, ce projet n'a jamais pu être réalisé à cause de la mort prématuré de Gordon Matta-Clark en 1978.

Gordon Matta-Clark avait fréquemment utilisé des espaces abandonnés dans son travail artistique, placés dans des bâtiments anciens et des quartiers de relégation économique. Travaillant parfois illégalement, Gordon Matta-Clark est connu pour ses coupures architecturales qui transforment les bâtiments en expériences labyrinthiques désorientantes qui "mettaient en doute la relation entre art et lieu en commençant avec les fondations... Elles dramatisaient la temporalité de chaque espace, la durée de l'architecture, en marquant la désintégration de l'espace social."<sup>43</sup> Mais quelle est la méthodologie employée par l'artiste pour créer ces dynamiques ? Quelles sont les parallèles et les différences entre Matta-Clark et Schwitters en ce qui concerne la tactique du jeu dans leur travail et les buts utopiques?

## II. Espace, contrôle et jeu

---

<sup>43</sup> *Idem*, p. 2.

*"Il nous reste à écrire toute une histoire des espaces - une histoire qui serait aussi l'histoire des pouvoirs - à partir de grandes stratégies de la géopolitique aux infimes tactiques de l'habitat, une architecture institutionnelle à commencer dans les salles de cours et arriver au design des hôpitaux, en passant via les installations économiques et politiques."*  
Michel Foucault<sup>44</sup>

Les oeuvres de Schwitters et de Matta-Clark englobent le champ de l'architecture, mais on peut se demander dans quelle mesure chacun d'entre eux était conscient des liens créés entre la société et la culture et l'environnement construit. Mais aussi, quels aspects de la théorie du jeu sont utilisés pour saper les dynamiques du pouvoir de l'espace construit par la création artistique?

Même si Hakim Bey ne traite pas spécifiquement le pouvoir et l'architecture, il examine à un niveau général le fonctionnement du contrôle dans la société. D'après Bey, " la société n'exprime plus un consensus, mais c'est un faux consensus qui est exprimé pour la société."<sup>45</sup> Il intitule ce faux consensus "la Totalité". Bey explique que:

"La totalité est forgée par la médiation et l'aliénation qui essaient de subsumer ou d'absorber toutes les énergies créatives pour la Totalité. La Totalité isole les individus et les rend impuissants en ne leur offrant que des modes d'expression sociaux illusoire, des modes qui paraissent promettre la libération ou l'épanouissement personnel, mais qui en réalité ne réussissent qu'à produire plus de médiation et d'aliénation."<sup>46</sup>

Bey propose le *networking*<sup>47</sup> pour maîtriser la Totalité, mais cet établissement d'un réseau de liens est lui aussi problématique à cause de la médiation qu'il implique via le téléphone, l'ordinateur, la poste, etc. Bey insiste sur le fait que l'arme la plus efficace dans ce combat contre l'aliénation est la communication face-à-face.

Toutefois, ce concept de "la Totalité" est difficile à cibler d'une façon savante. Bey renvoie d'une manière assez vague à Nietzsche et à l'Absolu pour lier la culture de

---

<sup>44</sup> Michel Foucault, *Power/Knowledge : Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, ed Colin Gordon, NY, Pantheon Books, 1980, p.149

<sup>45</sup> Hakim Bey, *Immediatism*, Autonomedia: New York, 1991, p.27

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> *Networking*: réseau communauté.

consommation et le Divin. Cependant, personnellement, je vois un lien beaucoup plus logique avec le concept d'*habitus* de Bourdieu.

L'*habitus* ne représente pas un moyen de contrôle en soi, il “ne détermine pas, mais il guide.”<sup>48</sup> On est en même temps complètement libre et complètement contraint. Même s’il est influencé par les médias, l'*habitus* ne peut pas être contrôlé par une seule personne ou une unique institution. Pourtant, l'*habitus* dicte indirectement les dynamiques du pouvoir dans l’espace architectural. Par exemple, “l’organisation des espaces domestiques peut être expliquée par une structure sous-jacente d’attributs fonctionnels et de significations symboliques exprimées en oppositions binaires (propre/sale, jour/nuit, publique/privé.)<sup>49</sup> En outre, l'*habitus* englobe deux relations complémentaires entre le soi et l’espace construit : d’abord, la forme spatiale entendue comme l’appareil par lequel les gens établissent leur identité et par lequel ils articulent leurs relations sociales; en second lieu, la solide capacité des bâtiments à maintenir, protéger et perpétuer ces identités et relations sociales.”<sup>50</sup>

De plus, l'*Habitus* et la “Totalité” de Bey sont similaires, tous les deux concepts opérant par un pouvoir symbolique: symboles et concepts, idées et croyances utilisées afin d’atteindre un but final.<sup>51</sup> Bien que l'*habitus* ne puisse pas être l'*illusion* que Bey prône dans “la Totalité”, il est quand même *invisible*. L'*habitus* fonctionne comme la force d’un pouvoir symbolique qui est généralement incontestée et qui est potentiellement plus efficace que le pouvoir physique. Le résultat est donc la socialisation et l’enculturation.

Dans quelle mesure Schwitters et Matta-Clark avaient compris les mécanismes de l'*habitus* est difficile à dire, mais c’est évident qu’ils ont tous les deux montré de l’intérêt pour les mouvements sociaux vus comme moyens pour transformer la société. Pour Schwitters, ses engagements initiaux avec la lutte de pouvoir étaient plutôt encadrés par la politique de gauche et le dadaïsme.

---

<sup>48</sup> Garry Stevens. “Struggle in the Studio : A Bourdivin Look at Architectural Pedagogy,” *Journal of Architectural Education*, Vol. 49, No. 2 (Nov. 1995), p.112

<sup>49</sup> Denise L. Lawrence and Setha M. Low, “The Built Environment and Spatial Form,” *Annual Review of Anthropology*, Vol. 19 (1990), p. 470

<sup>50</sup> John Archer, « Social Theory of Space : Architecture and the Production of Self, Culture, and Society. » *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol 64, No 4 (Dec 2005), p 431.

<sup>51</sup> Garry Stevens, “Struggle in the Studio : A Bourdivin Look at Architectural Pedagogy,” p.106.

Pendant les années 1920 et au début des années 1930, Schwitters avait occasionnellement flirté avec la gauche politique; par exemple, on lui avait demandé de participer et de travailler pour la “Kampfstelle gegen Zensur und Kulturreaktion” (le Centre pour la lutte contre la Censure et le Réactionisme Culturel), mais pendant les préparations pour une prestation particulière – “Kunstler in Front” (KIF – Artistes en Avant) – la pièce que Schwitters allait bientôt présenter causa une polémique et Schwitters décida d’atténuer le contenu de son œuvre.<sup>52</sup> L’événement continua tel que prévu et le public qui était principalement bourgeois réagit plutôt sèchement à la pièce. Ceci n'est qu'un des exemples qui révèlent comment Schwitters "refusa que son oeuvre soit appropriée à des fins politiques, même si elles étaient vaguement gauchistes."<sup>53</sup> Une semaine après le KIF, Schwitters écrit son texte le plus accentué politiquement de l’époque. Son texte portait sur l’impossibilité d’unifier l’art et la politique et sur ce que lui, un artiste non-politique, voyait comme son échec à travailler avec les groupes politiques dans un intérêt culturel-politique. Au point culminant de son article, Schwitters déclare: “Mais vous, vous camarade de gauche ou de droite, ou bien du centre, de quelque camp intellectuel sanglant vous veniez, quand un jour vous en aurez marre de la politique...[ ], alors retournez vous en vers l’art, à l’art purement non-politique qui ne suit pas les tendances, qui n’est pas social, qui n’est pas relié au temps, qui n’est pas à la mode. Cet art vous ressuscitera et le fera de bon coeur.”<sup>54</sup> Schwitters écrit aussi qu’il espère que “le temps peut continuer à exister politiquement sans moi, alors que je le sais avec certitude que l’art a encore besoin de moi pour son développement futur.”

Quelques années plus tôt, en 1923, Schwitters avait fait équipe avec Theo van Doesburg, Hans Arp et Tristan Tzara pour écrire le manifeste *Proletkunst*. Le manifeste “déclarait qu’ils voulaient libérer l’humanité de la tragédie de la vie.”<sup>55</sup> Puis le manifeste rejette nettement l’organisation politique en proclamant qu’eux, les artistes, n’étaient ni des prolétariens ni des bourgeois; ils “voulaient changer le monde en utilisant seulement leur

---

<sup>53</sup> Ines Katzenhusen, “Kurt Schwitters and Hanover, or of the Trade and the Traffic of the Residents in the Settlement Where Mr. Schwitters is Forced to Live,” Ed. Meyer-Büser, et Orchard. *Merz : in the beginning there was Merz- from Kurt Schwitters to the present day*. Ostfildern : Htje Cantz, 2000, p. 242.

<sup>54</sup> *Idem*.

<sup>55</sup> Schwitters, Doesburg, Arp, Tzara, et Spengemann, ‘Manifest Proletkunst’, *Merz 2*. Nummer I (1923), p. 24ff. Cited in: C. Bignens. “Cogs and Wheels,” *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004, p 108.



créativité.”<sup>56</sup>

Mais les éléments unificateurs des collages de Schwitters semblent être " un refus des programmes sociaux et politiques du dada berlinois."<sup>57</sup> Par ailleurs, Schwitters avait été exclu du cercle dada berlinois et de certaines publications en partie parce qu'il était représenté par la galerie 'Der Strum' qui avait une mauvaise réputation parmi les artistes dada berlinois à cause de son soutien pour l'Expressionisme, le Futurisme et le Cubisme.<sup>58</sup>

Il était largement supposé que Schwitters se considérait comme un artiste Merz justement parce qu'il lui était défendu d'utiliser l'étiquette Dada. Pourtant, certains artistes dada resteront ses amis pour la vie. Schwitters proclama que "le Dadaïsme se contente d'indiquer les contraires ; Merz les résout en leur donnant des valeurs à l'intérieur d'une oeuvre d'art. Le Merz pur est art, le Dada pur est non-art..." À l'occasion de la sortie du numéro d'inaugural de son journal *Merz Holland Dada*, Schwitters exprime clairement son rejet du Dadaïsme : "...on se retournera contre le Dada et on va faire campagne pour le style exclusivement."<sup>59</sup> Donc, il est clair que la vision de Schwitters d'une utopie selon Merz serait une contestation contre le pouvoir de Dadaïsme.

Isolé du dadaïsme (même s'il était toujours ami avec beaucoup d'artistes dada) et plutôt écarté de la scène majeure artistique de Berlin et Paris, Schwitters était libre de développer son concept du *Merz*, sa propre réponse pour contester le pouvoir. *Merz* gagna du pouvoir par sa politique d'inclusion radicale, une philosophie complète qui souhaitait "créer des relations, idéales entre toutes les choses partout dans le monde."<sup>60</sup> Schwitters croyait que le *Merz* possède un 'pouvoir élémentaire'; il nota que pour ce pouvoir "le Christ avait été crucifié et Galilei torturé"<sup>61</sup> – "autrement dit, un pouvoir qui avait pour but établir le

---

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> Elizabeth Burns-Gamard. *Kurt Schwitters' Merzbau : the cathedral of erotic misery.* Princeton Architectural Press : New York, 2000, p. 63.

<sup>58</sup> Beat Wyss, " Merzpicture Hoarse Grease: Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world.* Wabem/ Bern : Bentel, 2004, p. 84.

<sup>59</sup> Kurt Schwitters, *Das literarische Werk*, Bd.5,p.132. cited in: Burns-Gamard, Elizabeth. *Kurt Schwitters' Merzbau : the cathedral of erotic misery.* Princeton Architectural Press : New York, 2000, p. 33.

<sup>60</sup> Ralf Burmeister. "Related Opposites: Differences in Mentality between Dada and Merz," *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world.* Wabem/ Bern : Bentel, 2004, p.147.

<sup>61</sup> *Idem.*

(dés)ordre dans le monde et mener à un moment décisif la civilisation qui ne serait plus divisée entre prolétariat et la bourgeoisie et qui reconnaîtrait que les ‘êtres humains mûrs’<sup>62</sup>.

De même que Schwitters, Matta-Clark chercha à défier le pouvoir de la bourgeoisie. Matta-Clark était particulièrement critique envers le mode de vie de banlieue qui, aux États-Unis, attirait les familles de classe moyenne et de fonctionnaires. Matta-Clark considérait la banlieue comme un “culte de la vie privée”<sup>63</sup> répondant aux attentes d’un “consommateur passif”<sup>64</sup>. Il expliqua que “... La mobilité sociale est le facteur spatial le plus important... la façon dont on se débrouille à l’intérieur du système détermine dans quel type d’espace on travaille et on vit.”<sup>65</sup> Plusieurs de ses premières œuvres comme *Splitting* (1974) et *Bingo* (1974) examinaient la classe, la banlieue et l’utilisation de l’espace. Matta-Clark écrit:

« Ces projets ont tiré leur énergie du traitement comme objet des maisons de banlieue. Les bâtiments sont des entités fixes dans l’esprit de la plupart des gens. La notion de l’espace mutable est tabou, surtout chez soi. Les gens vivent dans leur espace avec une terminalité effrayante. Généralement, les propriétaires ne font pas plus que maintenir leur propriété. Une fois que l’institution de la maison est objectivée d’une telle façon, naturellement que cela engendre des problèmes moraux. »<sup>66</sup>

Contrairement à Schwitters, Matta-Clark ne s’est jamais engagé dans la politique gauchiste (même si Schwitters avait plus tard dénoncé son affiliation politique). Au lieu de cela, Matta-Clark utilisait des tactiques d’activisme communautaire pour mettre en exécution la plupart de son œuvre. Cela est évident dès ses premières implications à la galerie *112 Greene Street*, dans l’ouverture et la direction du restaurant *Food* et à des multiples projets d’art comme *Graffiti Truck* (1973) et *Alternatives to the Washington Square Art Fair* (1973).

Mais quels aspects de la théorie du jeu s’appliquent aux processus de la création de Schwitters et Matta-Clark ? Selon Huizinga, les sept caractéristiques fondamentales du jeu

---

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> Pamela M Lee, *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press ; Cambridge, 2001, p. 32

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> Gordon Matta-Clark, proposal for Guggenheim Fellowship, (draft, Aug. 18, 1976). Cited in: Pamela M Lee, *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press ; Cambridge, 2001, p. 24

<sup>66</sup> *Idem.*

sont:<sup>67</sup>

1. *D'abord et surtout, tout jeu est une activité volontaire. Le jeu est libre et c'est en fait la liberté.*
2. *Le jeu n'est pas la vie "ordinaire" ou "réelle". Le jeu est un pas en dehors de la vie réelle, fait pour une activité qui a une propre disposition.*
3. *Le jeu est en opposition avec la vie "ordinaire" par son lieu et sa durée. Le jeu a lieu dans certaines limites temporelles et spatiales, commençant et finissant.*
4. *Le jeu engendre l'ordre, le jeu c'est l'ordre – une perfection limitée dans le temps.*
5. *Le jeu a lieu dans un 'endroit consacré'; par exemple sur un court de tennis ou au palais de justice.*
6. *On y trouve de la tension, de l'incertitude et du risque. Le but est d'atteindre son objectif, de réussir ou de résoudre la tension.*
7. *Tout jeu a des règles qui 'tiennent' le monde ensemble.*

De plus, Huizinga croit qu'une qualité fondamentale du jeu est sa profonde qualité esthétique. Il explique cela ainsi:

“Le jeu a tendance à être beau. Il est possible que ce facteur esthétique soit identique avec l'envie de créer une forme ordonnée qui anime le jeu dans tous ses aspects. Les mots qu'on utilise pour dénoter les éléments du jeu appartiennent généralement au domaine de l'esthétique, des termes avec lesquels on essaye de décrire les effets de la beauté : tension, grâce, équilibre, contraste, variation, solution, résolution, etc. Le jeu nous a jeté un sort; il est 'ensorcelant' et 'fascinant'. Le jeu est investi des plus nobles qualités qu'on est capable de concevoir dans les choses: rythme et

---

<sup>67</sup> Johan Huizinga. *Homo Ludens: a study of the play element in culture*. The Beacon Press: Boston, 1950, p. 9-11.

harmonie.”<sup>68</sup>

En ce qui concerne la théorie du jeu et les arts plastiques, je trouve que le texte de Huizinga est désuet parce qu’il traite l’art sculptural comme un système inné et indépendant qui peut fonctionner sans la présence de l’artiste et avec une participation infime du public.<sup>69</sup> Pour Huizinga, les arts plastiques ne sont pas impliqués dans la théorie du jeu à cause de cette relation avec l’audience et il ne croit pas dans la possibilité d’une jubilation commune ou dans d’autres engagements communs du public. Même si son texte *Homo Ludens* avait été publié après la grandeur et décadence du *Merzbau* de Schwitters, il est évident que Huizinga n’était pas exposé par les mouvements artistiques modernes d’après la Première Guerre Mondiale en Europe. Ainsi, son omission des arts plastiques de la théorie du jeu ne doit pas être prise au pied de la lettre.

Même si certains aspects du texte de Huizinga sont désuets, son concept n’en est pas ainsi. C’est fort probable que les idées présentes dans *Homo Ludens* avaient été transmises indirectement à Matta-Clark. En ce qui concerne l’Internationale Situationniste (SI) et Guy Debord, on avait souvent remarqué que les écrits de Huizinga les avaient fortement influencé puisque Huizinga est l’une des rares sources reconnues par le SI, même si à ce jour il n’y a pas eu de vraies recherches pour examiner ce lien en détail.<sup>70</sup> La notion “d’être séparés ensemble” de Huizinga et la capacité d’un ‘esprit du jeu’ à “exprimer un formidable sérieux par le jeu” étaient d’un intérêt particulier pour le SI.<sup>71</sup> Comme on l’avait mentionné auparavant, Matta-Clark avait été sûrement à la découverte du SI pendant la période qu’il avait vécu à Paris dans les années 1960.

La notion du "être séparés ensemble" ou de former un "groupe de jeu" est évoquée aussi dans le T.A.Z. de Hakim Bey, étant un moyen pour éviter la médiation. Le groupe de jeu s'incline vers le secret et "crée un second monde poétique (ou parallèle) aux côtés

---

<sup>68</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens : a study of the play element in culture*, The Beacon Press: Boston, 1950, p.10

<sup>69</sup> *Idem*, p.168

<sup>70</sup> Andreotti Libero, « Play-tactics of the Internationale Situationniste » *October*, Winter 2000, Issue 91, p37- 59, MIT Press.

<sup>71</sup> Johan Huizinga. *Homo Ludens : a study of the play element in culture* p.145. cited in Libero. « Play-tactics of the Internationale Situationniste ».

du monde de la nature"<sup>72</sup>, comme nota Huizinga. La notion du secret en relation avec "l'endroit consacré" de jeu est fondamentale pour le *Merzbau* de Schwitters, puisque peu de gens ont eu le privilège de le voir et encore moins avaient vu ses niveaux intérieurs les plus profonds. Pour Matta-Clark, même s'il était doté d'un caractère sociable, ses œuvres utilisant l'espace architectural des bâtiments abandonnés étaient souvent construites d'une manière secrète parce qu'il y travaillait illégalement sans l'autorisation des propriétaires. Et même plus tard, quand il travaillait dans des espaces abandonnés où on lui avait donné la permission pour une intervention artistique, peu de gens ont vu l'œuvre à cause de l'inaccessibilité physique, mais aussi à cause de la démolition imminente du bâtiment.

Cependant, un membre du *groupe de jeu* et un membre du *public* ne sont pas les même personnes. On ne doit pas considérer les visiteurs du *Merzbau* ou d'une des coupures de bâtiment de Matta-Clark comme des membres détachés du public. Les personnes qui ont visité ces installations étaient des *visionneurs participants*.<sup>73</sup>

Bien que souvent isolé dans son *Merzbau* à Hanovre, Schwitters avait un large réseau d'amis et collègues, dont il avait invité beaucoup à faire partie du *Merzbau*. Certains n'étaient là que pour quelques instants, mais il avait accordé le droit de construire des parties du cadre bâti à d'autres privilégiés. Les grottes de l'amitié dans le *Merzbau* étaient composées d'objets et d'artefacts que diverses personnes avaient rassemblés. Ces grottes reflétaient les nombreuses relations d'amitié de Schwitters et ses associations professionnelles. Les objets des grottes étaient souvent donnés par leurs propriétaires, ou quelques fois, subtilisés à leur insu – "Dans la grotte Mies van der Rohe il y avait un crayon que Schwitters avait (ou peut être pas) pris de la table à dessin de Mies pendant l'une de ses visites à l'atelier de Mies."<sup>74</sup> L'un de ses collègues en particulier, le constructiviste dada, Hans Richter commenta l'une de ses visites aux grottes et la façon dont Schwitters amassait les objets:

---

<sup>72</sup> Johan Huizinga. *Homo Ludens : a study of the play element in culture*. The Beacon Press: Boston, 1950, p. 5.

<sup>73</sup> Susanne Meyer-Büser, "On Disappearing in Space: Walk in Collages from Schwitters to the Present Day," *In the Beginning there was Merz- from Kurt Schwitters to the Present Day*. Ostfildem: Htje Cantz, 200, p. 276.

<sup>74</sup> Elizabeth Burns-Gamard. *Kurt Schwitters' Merzbau : the cathedral of erotic misery*. Princeton Architectural Press : New York, 2000, p. 103.

“Il coupa une mèche de mes cheveux et il la mit dans ma grotte. Un gros crayon volé de la table à dessin de Mies van der Rohe était dans sa cavité. Dans les autres il y avait un bout de lacet, une cigarette fumée à moitié, un coupe-ongle, un bout de cravate, un stylo cassé. Il y avait aussi des choses bizarres (plus que bizarres) comme un bridge dentaire avec plusieurs dents et même une petite bouteille d’urine portant le nom de son donneur. Tous ces objets étaient posés dans des grottes différentes réservées à un usage individuel. Schwitters nous avait donné plusieurs grottes à chacun, selon son humeur... et la colonne grandissait.”<sup>75</sup>

De plus, l’évolution de l’esthétique du *Merzbau* avait été fortement influencée par les amis et collègues de Schwitters. Par exemple, l’état tardif du *Merzbau* indiquait une façade très influencée par le constructivisme avec des surfaces angulaires en plâtre blanc (tel que vu dans la documentation de 1930) et qui apparaissaient être “dérivées des idées et des techniques de ses collègues, une condition qui mena au malentendu qu’il s’appropriait ou qu’il imitait les œuvres et les travaux des artistes qu’il admirait. Toutefois, ceci faisait aussi partie de l’approche éthique à l’art de Schwitters: l’art ne pouvait pas être possédé, ni co-opté par le culte de la personnalité.”<sup>76</sup>

En plus des amis et des collègues directement liés à travers le contenu des diverses grottes du *Merzbau*, la notion du “visionneur participant” pouvait être appliquée à tous ceux qui voyaient l’œuvre, comme explique Susanne Meyer-Büser:

“Le *Merzbau* comme une œuvre d’art étendue ne pouvait être comprise et perçue ainsi que par le visionneur participant qui était littéralement préparé à rentrer dans l’œuvre. Cela signifie que franchir physiquement et moralement le seuil et pendant la durée de la visite à l’intérieur de l’œuvre d’art on se laissait être enveloppé par un étranger, défectant de la subjectivité, quoiqu’en se regardant en même temps tel qu’une partie de l’objet d’art. La nette limite entre sujet et objet changea ainsi, en ouvrant l’espace pour des expériences esthétiques au-delà des habitudes fixes et des modèles de perception.”<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Hans Richter, *Dada: Kunst und Anti-Art*, p. 152. Cited: Burns-Gamard, Elizabeth. *Kurt Schwitters’ Merzbau : the cathedral of erotic misery*. Princeton Architectural Press : New York, 2000, p. 103.

<sup>76</sup> Elizabeth Burns-Gamard, *Kurt Schwitters’ Merzbau : the cathedral of erotic misery*. Princeton Architectural Press : New York, 2000, p. 20.

<sup>77</sup> Susanne Meyer-Büser. “On Disappearing in Space: Walk- In Collages from Schwitters to the Present Day.” *Merz: in the beginning there was Merz- from Kurt Schwitters to the present day*. Ostfildem: Htje Cantz, 2000, p. 276.

Dans ce sens-là, il n'y a pas de vraie distinction entre l'art et son public. L'œuvre requiert l'achèvement par son visionneur.<sup>78</sup>

Cela s'applique aussi à la grande majorité du travail artistique de Matta-Clark. En particulier, *Circus* (1978) est une coupure de bâtiment exécutée dans une vieille maison du XIX<sup>e</sup> siècle prévu pour la rénovation. Matta-Clark présente son travail dans un court texte:

“Tout le monde sait que les cirques descendent au sud en hiver, n'est-ce pas? Donc, voilà un cirque d'hiver. Il s'agit d'un cirque parce que ça propose un spectacle pour les gens, ça prépare un spectacle sur le terrain. Circus – essentiellement la raison pour laquelle j'ai choisi ce nom c'est que dans ma façon dyslexique ça représente “le cercle” par lequel on agit. Ça signifie un cercle à l'intérieur duquel on tourne – un lieu d'activité, un cercle pour l'action. Et voilà comment je conçois cette pièce – on a donné aux gens une scène circulaire à regarder et par laquelle on peut circuler.”<sup>79</sup>

*Circus* était une série de coupures circulaires faites le long d'un axe diagonal ascendant. Les coupures forment une progression d'un espace entouré à un autre plus ouvert au fur et à mesure qu'elles atteignent le toit du bâtiment. Près du deuxième étage, les coupures imitent “l'orange des Caraïbes” – une orange coupée plutôt horizontalement que verticalement.

En forçant le public à traverser ces passages fabriqués d'une manière si élevée et désorientante, Matta-Clark utilise les gens comme points de référence “figure-figure” à la place de “figure-terrain” “en utilisant un humain pour le réanimer et le mettre en une sorte de perspective.”<sup>80</sup> L'œuvre d'art ne peut fonctionner que quand il y a plus d'une personne à l'intérieur pour interagir avec l'autre visiteur. “En effet, on peut s'imaginer que chaque visiteur avait dû répéter le travail de trapéziste de Matta-Clark, se mettant

---

<sup>78</sup> Burns-Gamard, Elizabeth. *Kurt Schwitters' Merzbau : the cathedral of erotic misery*. Princeton Architectural Press : New York, 2000, p. 27.

<sup>79</sup> Pamela M. Lee. *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press ; Cambridge, 2001, p. 153.

<sup>80</sup> Judith Russi Kirshner, “NON-UMENTS” *Gordon Matta Clark*. IVAM Centre Julio Gonzalez, Musée Cantini, Serpentine Gallery. Valencia : IVAM Centre Julio Gonzalez, Generalitat Valenciana, 1993, p. 368.

dans la même expérience effrayante et exaltante de laisser tomber à ses pieds la sécurité du sol.”<sup>81</sup> “[Matta-Clark] vous invitait à une participation très macabre.”<sup>82</sup>

Toutefois, les coupures architecturales de Matta-Clark étaient bien différentes du *Merzbau* de Schwitters; son environnement bâti était pré-calculé: mesuré, dessiné et coupé selon des instructions précises, tandis que le *Merzbau* avait été construit en suivant le processus du *Formung und Entformung* (‘métamorphose’ ou ‘dissociation’ de la forme de son contexte originel)<sup>84</sup>, utilisant l’*abfall* ou les déchets pour former la majorité de l’espace. L’espace structurel du *Merzbau* était en flux permanent. Un visiteur pouvait donc revenir une deuxième fois et possiblement ne pas pouvoir reconnaître l’espace sous sa nouvelle forme métamorphosée ou transformée.

Ces changements continus et les travaux-en-cours témoignent de la nature vivante du *Merzbau*. Un ami de Schwitters se souvenait: “Mais ce n’était pas que de la sculpture. C’était le document vivant de Schwitters et de ses amis, un document qui changeait chaque jour.”<sup>85</sup> En plus des objets, le *Merzbau* hébergeait aussi des animaux vivants, des souris blanches, des cochons d’Inde et même Schwitters qui y passait la nuit souvent. À un moment donné, les animaux ont abîmé le système d’illumination du *Merzbau* à force de ronger les câbles électriques et au plaisir de Schwitters, par mégarde, les animaux avaient modifié l’atmosphère via le déplacement des câbles partiellement détruits en créant une expérience mystique provoquée par le changement de l’illumination électrique.<sup>86</sup> Schwitters inclut les souris dans sa vision artistique et il l’explique ainsi:

“Une relation intense entre les gens et l’espace doit être créée. Et cela est réalisé en posant des traces en architecture... Je peux révéler maintenant que des expériences très secrètes sont menées

---

<sup>81</sup> Marianne Brouwer, “Laying Bare” *Gordon Matta Clark*. IVAM Centre Julio Gonzalez, Musée Cantini, Serpentine Gallery. Valencia : IVAM Centre Julio Gonzalez, Generalitat Valenciana, 1993, p. 363.

<sup>82</sup> Pamela M. Lee. *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press ; Cambridge, 2001, p. 139.

<sup>84</sup> Elizabeth Burns-Gamard. *Kurt Schwitters’ Merzbau : the cathedral of erotic misery*. Princeton Architectural Press : New York, 2000, p. 26.

<sup>85</sup> Karin Orchard. “Kurt Schwitters’ Spatial Growths,” *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004, p. 45.

<sup>86</sup> Karin Orchard. “Kurt Schwitters’ Spatial Growths,” *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004, p. 43.



avec des souris blanches qui habitent les Merzpictures, qui avaient été construites dans ce but. Pour l'instant, c'est la trace des souris blanches qui est étudiée."<sup>87</sup>

En plus des rats et des cochons d'Inde, Schwitters accepta aussi la moisissure et diverses autres structures qui germaient et pourrissaient dans le *Merzbau* de la phase post-Hanovrienne.<sup>88</sup>

Un autre aspect du produit créatif de Schwitters et Matta-Clark qui est en relation avec le jeu c'est le traitement poétique et la déformation du langage. Comme on l'avait énoncé auparavant, le concept du *Merz* de Schwitters naquit d'un jeu de mots sur le nom d'une institution financière. Mais le jeu de langue ne s'était pas arrêté là; Schwitters joua avec le sens sémantique et symbolique du *Merz* ce qui fait que le concept est infiniment ouvert à des redéfinitions. "Le *Merz* peut être à la fois sujet, objet, masculin ou neutre, un nom ou un verbe. C'est une entité indépendante, mais il est toutefois facilement rattaché comme suffixe ou préfixe à d'autres mots."<sup>89</sup> Par exemple, le *Merzbau* portait des intitulés alternatifs comme *Die Kathedrale des erotischen Elends* (La cathédrale du malheur érotique) avec son abréviation *DkeE*. Toutefois, ces trois intitulés n'étaient pas toujours interchangeables comme on les utilisait souvent. Cela signifie que "Schwitters avait *merzé* non seulement les dimensions spatiales et temporelles de sa cathédrale; son sens et ses contextes associés étaient sous l'emprise du *Formung und Entformung* aussi."<sup>90</sup> Schwitters avait souvent changé les titres des différentes *Merzpictures* au fur et à mesure qu'il les transformait. Il "barrait l'ancien titre comme pour montrer que l'état original n'était plus valide."<sup>91</sup>

Matta-Clark avait aussi joué avec le langage, ce qui est le plus évident dans son travail autour de l'Anarchitecture. À ses débuts, l'Anarchitecture était un groupe de recherche formé par Matta-Clark et par quelques uns de ses pairs qui souhaitaient "étudier

---

<sup>87</sup> *Idem.*

<sup>88</sup> *Idem.*

<sup>89</sup> Elizabeth Burns-Gamard. *Kurt Schwitters' Merzbau : the cathedral of erotic misery*. Princeton Architectural Press : New York, 2000.

<sup>90</sup> *Idem*, p. 87.

<sup>91</sup> Karin Orchard. "Kurt Schwitters' Spatial Growths," *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004, p. 34.

l'idée des endroits en dehors de l'architecture, sans architecture ou extra-architectural.<sup>92</sup>  
Le nom 'Anarchitecture' est une association des mots anarchie et architecture.<sup>93</sup>  
L'Anarchitecture portait sur "la création de l'espace sans le construire."<sup>94</sup>

"L'idée de cette ambiguïté spatiale avait conduit le groupe à jouer des innombrables jeux de mots avec le mot 'anarchitecture'. 'Anarchy Torture', 'An Arctic Lecture', 'Anarchy Lecture', 'An Art Collector'<sup>94a</sup>-- ils avaient fait des jeux de mots infinis sur la notion d'anarchitecture comme pour montrer que la nature en transformation continue de l'espace ne pouvait plus assumer de position linguistique ni statique, ni spatiale."<sup>95</sup>

Quand on prend en considération tout ce que Schwitters et Matta-Clark avaient rendu, leur travail s'échappe des formes artistiques et mélange la vie et l'art. Schwitters appelait cela *Merzgesamtkunstwerk*, un concept unificateur qui établit "une vision totalement Merzienne du monde".<sup>96</sup> Concernant le design d'un travail dramatique abstrait de type *Merz*, Schwitters considérait son *Merzgesamtkunstwerk* comme une "image à la Merz, vivante et animée, dont les différents composants (scénographie, texte, musique et audience) fusionnent au long de la performance pour ne former qu'un."<sup>97</sup>

Cette *totalité* implique une transformation utopique retournée de la "Totalité" négative de Bey. La vision de Schwitters est plutôt radicale; son but est d'utiliser l'art pour "détruire la logique objective rationnelle"<sup>98</sup> en essayant d'influencer ou bien de former un nouveau *habitus*. Mais peut on accepter qu'une seule personne ait une telle influence sur l'*habitus*?

---

<sup>92</sup> Pamela M. Lee. *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press ; Cambridge, 2001, p. 104.

<sup>93</sup> James Attlee. « Towards Anarchitecture : Gordon Matta-Clark and Le Corbusier ». *Tate Papers*, Spring 2007, Tate Modern : London. retrieved from : <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>

<sup>94</sup> *Idem*.

<sup>94a</sup> 'Anarchy Torture' (torture anarchique), 'An Arctic Lecture' (un exposé arctique), 'Anarchy Lecture' (exposé anarchique), 'An Art Collector' (un collectionneur d'art)

<sup>95</sup> Pamela M. Lee. *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press ; Cambridge, 2001, p. 105.

<sup>96</sup> Isabel Schulz, "What would life be like without Merz? On the evolution and meaning of Kurt Schwitters' concept of art" Ed. Meyer-Büser, et Orchard, *Merz: in the beginning there was Merz-from Kurt Schwitters to the present day*. Ostfildem: Htje Cantz, 200, p. 247.

<sup>97</sup> *Idem*.

<sup>98</sup> Elizabeth Burns-Gamard. *Kurt Schwitters' Merzbau : the cathedral of erotic misery*. Princeton Architectural Press : New York, 2000, p. 125.

Le *Merz* avait été catalogué injustement par certains comme le mouvement d'une seule personne. Cependant, Schwitters considérait le *Merz* comme étant un processus, une nouvelle façon de voir ou de vivre<sup>99</sup> et donc il pouvait être utilisé par tous, mais ne pas être contrôlé par une personne ou un groupe.

Matta-Clark accepta une forte interaction entre sa vie privée et son art. Même s'il n'avait jamais formulé un concept précis sur l'art et la vie d'une puissance aussi forte que le *Merzgesamtkunstwerk*, il avait toutefois mélangé son activisme social avec sa création artistique, ce qui donna la vision d'un espace urbain compris comme une œuvre sans fin. C'est également « la fête – une célébration qui consume d'une façon improductive – dans d'autres termes, une ville sans jeux instrumentaux. »<sup>100</sup> De plus, Matta-Clark avait offert à la communauté urbaine un modèle de « ce qui pouvait être réalisé par les individus et par la petite collectivité aussi et ce que par des discussions informelles mais intenses pouvait devenir une serre pour les nouvelles idées. »<sup>101</sup> Et finalement, "dans le sens le plus quotidien, la notion de la communauté de Matta-Clark se transposa dans sa sociabilité vantée, son amour du divertissement. Le caractère dionysiaque et le joyeux sens du jeu qu'il apportait à ses projets a lieu dans *112 Greene Street* et *Food* et dans ses projets anarchitecturaux et ses premiers travaux sur les bâtiments."<sup>102</sup> "commémoré par ses pairs pour son sens illimité de la communauté, sa sociabilité légendaire et son personnage artistique très dynamique. Il avait apporté une dimension sociale à la création de son art, manifesté à travers les éléments de l'espace architectural."<sup>103</sup>

### III. Conclusion

Alors que Schwitters et Matta-Clark ont tout deux fait des avancées significatives

---

<sup>99</sup> *Idem*, p. 184.

<sup>100</sup> Pamela M. Lee. *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press ; Cambridge, 2001, p. 92.

<sup>101</sup> James Attlee, « Towards Anarchitecture : Gordon Matta-Clark and Le Corbusier ». *Tate Papers*, Spring 2007, Tate Modern : London. retrieved from : <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>

<sup>102</sup> Pamela M. Lee. *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press ; Cambridge, 2001, p. 164.

<sup>103</sup> *Idem*, p. XII.

dans l'influence ou encore le changement de l'*habitus*, le degré dans lequel ils y ont réussi reste incertain. Ils se sont tous deux rapprochés de l'art du marché et de la médiatisation compromettant parfois leur vision artistique. La nature temporelle et rythmique de leur travail artistique a garanti leur destruction: le *Merzbau* de Hanovre avait été bombardé en 1943 et bien que Schwitters ait continué à créer des structures du type *Merz* en Norvège et en Angleterre, le *Merzgesamtkunstwerk* mourut avec Schwitters. De même, la plupart de la création artistique de Matta-Clark requérait soit sa présence physique (par exemple, l'artiste guidait les gens visitant ses coupures de bâtiment) ou était dépendante de la destruction imminente du travail. La mort de Schwitters et de Matta-Clark signifia la disparition d'un élément significatif de leur œuvre. Conscients du caractère éphémère de leurs œuvres, les deux artistes ont essayé de s'arranger pour bénéficier du concours d'une aide extérieure dans le but de préserver leur travail. Schwitters sollicita le Musée d'art moderne de New York pour obtenir des fonds dans le but de préserver le *Merzbau*. Matta-Clark lutta sans succès pour empêcher que l'une de ses dernières coupes de bâtiment, *Office Baroque* (1977) à Anvers, ne soit détruite.

Ces actions égocentriques pour sauver leurs œuvres d'art se sont en fait faites au détriment de l'intégrité de leur travail. La recherche de la préservation requiert inévitablement un niveau important de médiatisation et le risque "d'élever le travail au rang d'un objet d'art transcendantal."<sup>104</sup>

Le fait que, malgré leurs visions sociales utopiques et leurs efforts pour créer de nouvelles façons de voir, Matta-Clark et Schwitters se sont toujours réclamés et ont perpétué des dynamiques de pouvoir traditionnelles, pose aussi problème. Même si Schwitters voulait être l'*enfant déviant de la bourgeoisie*<sup>105</sup> il s'est néanmoins retiré dans son utérus de plâtre<sup>106</sup> du *Merzbau* "pour faire le deuil de la disparition du 'moi'

---

<sup>104</sup> Pamela M. Lee. *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press ; Cambridge, 2001, p. 11.

<sup>105</sup> Phrase, "Deviant child of the Bourgeoisie" from: Pierre Bourdieu, *Distinction: a Social Critique of the Judgment of Taste*, trans. Richard Nice, Harvard University Press: Cambridge, 1984.

<sup>106</sup> Juri Steiner, "the tale of paradise: Dada, Merz and the 'other' Oeuvre," *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004, p. 211.

bourgeois sous l'assaut des débris de la culture de masse."<sup>107</sup>

Même si Matta-Clark n'avait pas le même complexe quant à ses origines bourgeoises, il avait néanmoins une relation contradictoire avec l'activisme social et le profit institutionnel. Le travail in situ de Matta-Clark n'était jamais censé être permanent et son organisation sociale autour de projets tels que *Food et Resource Center and Environmental Youth Program for Loisaida* n'étaient de toute évidence pas censées faire du profit. Mais ses films, photos et ses segments de bâtiment qui furent sauvés et partitionnés spécifiquement pour les exposer dans une galerie sont devenus des objets de profits dans le monde de l'art.<sup>107a</sup> L'impact de ses coupures architecturales a-t-il changé quand elles sont passées du stade de production illégale au stade de projets institutionnels sponsorisés?

Évidemment, maintenant que Matta-Clark est mort ses œuvres ont grandement gagné en valeur. Et bien qu'il en ait vendu de son vivant, la façon dont sa carrière fut financée reste peu claire. De la même façon que George Maciunas<sup>108</sup>, Matta-Clark rénova les espaces industriels de SoHo en les transformant en lofts pour artistes qui furent les instruments de l'embourgeoisement du Manhattan inférieur. Mais une fois encore, il est peu clair dans quelle mesure il bénéficia de cela ou s'il était conscient des transformations démographiques drastiques qui allaient suivre sa mort.<sup>109</sup>

Matta-Clark a aussi été critiqué pour son individualisme, ce qui nous en dit long sur ses objectifs, allant toujours dans le sens de sa carrière. Sa participation aux travaux collectifs du groupe de l'Anarchitecture est notable. Le groupe de l'Anarchitecture avait produit une exposition éponyme au *112 Greene Street* en 1974, cependant de nos jours quand on parle de l'Anarchitecture le mot est presque exclusivement utilisé en rapport avec Matta-Clark.<sup>110</sup> De quelle façon Matta-Clark lutta pour s'approprier l'expression est

---

<sup>107</sup> Benjamin HD Buchloh. *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited, London, 2004, p. 44.

<sup>107a</sup> Wagner, Anne M. « Splitting and Doubling : Gordon Matta-Clark and the Body of Sculture », *Grey Room*, Winter 2004, Issue 14, p26-45. Published by MIT press.

<sup>108</sup> George Maciunas: member fondateur de Fluxus.

<sup>109</sup> James Attlee. « Towards Anarchitecture : Gordon Matta-Clark and Le Corbusier ». *Tate Papers*, Spring 2007, Tate Modern : London. retrieved from :

<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>

<sup>110</sup> *Idem*.

peu clair, mais il est certain que “Matta-Clark se forgeait son propre marché pour bénéficier de l’Anarchitecture. Un jeu qui pourrait donner des ‘vrais’ résultats.”<sup>111</sup> Ironiquement, Matta-Clark fut un jour cité: “La plupart des architectes ne cherchent rien d’autre que de gagner leur vie.”<sup>112</sup>

Schwitters profita aussi de sa vision utopique. En plus d’une philosophie de vie, le *Merz* fonctionnait aussi comme une société de publicité. “Ça ne dérangeait pas Schwitters d’utiliser l’art abstrait à des fins capitalistes – malgré le fait qu’il se réclamait à l’origine d’une société utopique.”<sup>113</sup> D’un côté, Schwitters avait été profondément influencé par le dadaïsme, mais il était incapable de se séparer de ses valeurs traditionnelles bourgeoises. Il semble que “Schwitters préférerait risquer qu’on se moque de son attitude apolitique et ‘petit bourgeois’ plutôt que d’utiliser son travail à des fins non-artistiques.”<sup>114</sup>

Si Schwitters et Matta-Clark n’avait parfois aucun succès dans leur défi du pouvoir en place, il semble que leurs successeurs subissent des contradictions similaires. Schwitters avait eu une influence importante sur les mouvements artistiques qui suivirent et sur les genres allant du Nouveau Réalisme des années 1950 à l’Expressionnisme Abstrait.<sup>115</sup> Selon Allen Kaprow, “ c’était le collage qui inspirait dans un premier temps une façon de penser particulière, qui est impure, c’est-à-dire non-classique, non-esthétique et non traditionnel et qui concerne l’acceptation, non pas seulement de ce qui est fortuit, mais de tout ce qui est présent.”<sup>116</sup> “Schwitters devint le paradigme de la pratique de l’organisation des ‘objets trouvés’ dans une œuvre d’art.”<sup>117</sup> La scène Merz et les collages de Schwitters ont influencé des performances comme les Action Paintings, Happenings,

---

<sup>111</sup> *Idem.*

<sup>112</sup> Quoted in Donald Wall, “Gordon Matta-Clark’s Building Dissections”. *Artsmagazine*, March 1976, p. 74. Cited : *Idem.*

<sup>113</sup> Justin Hoffmann, “Crumple and Turbulate: Kurt Schwitters and the Action Art of the 1960’s” *Merz: in the beginning there was Merz- from Kurt Schwitters to the present day*. Ostfildem: Htje Cantz, 2000, p. 380.

<sup>114</sup> Ines Katzenhusen, “Kurt Schwitters and Hanover, or of the Trade and the Traffic of the Residents in the Settlement Where Mr. Schwitters is Forced to Live,” Ed. Meyer-Büser, et Orchard, *Merz: in the beginning there was Merz- from Kurt Schwitters to the present day*. Ostfildem: Htje Cantz, 2000, p. 241.

<sup>115</sup> Susanne Meyer-Büser, “On Disappearing in Space,” *Merz: in the beginning there was Merz- from Kurt Schwitters to the present day*. Ostfildem: Htje Cantz, 2000, p. 276.

<sup>116</sup> William S. Rubin, *Dada und Surrealismus*, Stuttgart, 1978, p. 150, cited in: *idem*, p. 276.

<sup>117</sup> Beat Wyss, “Merzpicture Hoarse Grease: Art in the Age of Mechanical Reproduction,” *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004, p. 84.

et dans une certaine mesure le Fluxus dans l'utilisation de cartes d'instruction pour créer une performance.<sup>118</sup> Toutefois, ces performances ne comprenaient pas une altération physique de l'espace, et alors que divers artistes gagnaient en reconnaissance, de Kaprow à Robert Rauschenberg en passant par Jean Tinguely, leur travail devint de plus en plus utilisé comme médiateur et institutionnalisé.

Un triste exemple d'un artiste influencé par Schwitters dont le travail fut victime de la médiatisation et de la conservation, est celui de Tinguely et de son *Cyclope* une gigantesque sculpture de tête située dans une forêt à l'extérieur de Paris. L'œuvre avait été construite sans permis de construction, et comme pour le *Merzbau*, on avait travaillé dessus pendant plusieurs années.<sup>119</sup> Tinguely avait même essayé à un moment de faire transporter la sculpture pour "la protéger" des vandales. En fin de compte, l'état français était intervenu et installa une clôture autour de cette gigantesque tête pour la protéger. De nos jours, l'œuvre peut être visité seulement avec un guide en fin de semaine.<sup>120</sup>

Thomas Hirschhorn, un autre artiste influencé par Schwitters, dit qu'il ne veut pas des 'spectateurs participantes'<sup>121</sup>, mais il veut impliquer le public dans l'œuvre. L'artiste explique que :

" Je veux obliger le public à affronter mon travail. Voici l'échange que je propose. L'oeuvre d'art n'a pas besoin de participation, ce n'est pas une œuvre interactive. Elle n'a pas besoin d'être complétée par le public, elle a besoin d'être une oeuvre active et autonome avec la possibilité de s'impliquer. "<sup>122</sup>

Mais cette dynamique par rapport au public est un départ de la libération utopique offert par Schwitters. « Forcer » le public à une confrontation est au contraire très autoritaire. En plus, les sculptures architecturales d'Hirschhorn's sont plutôt des

---

<sup>118</sup> Susanne Meyer-Büser. "On Disappearing in Space: Walk- In Collages from Schwitters to the Present Day." *Merz: in the beginning there was Merz- from Kurt Schwitters to the present day*. Ostfildern: Htje Cantz, 2000, p. 276.

<sup>119</sup> Eric Hattan. "Anarchistic Proliferation: Safe and Secure" *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004, p.70.

<sup>120</sup> *Télérama*, sortir No. 3107, 29 juillet 2009, p. 11

<sup>121</sup> Spectateurs participants: *Anglais* = participating viewer.

<sup>122</sup> Benjamin HD Buchloh. *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited: London, 2004, p. 28.

labyrinthes composés de "spatialized ready-mades" (préfabriqués spatialisés) et ensemble ils fonctionnent comme un vitrine de magasin ou un étalage ou un 'display' plutôt que comme une sculpture architecturale. Il appelle ces étalages 'displays' des 'memories of sculpture'. Hirschhorn proclame, "Je n'ai pas voulu créer de volumes – J'ai voulu une troisième dimension faite à partir de la seconde. Quand on pense sculpture, on pense volume, masse, poids, alors que j'ai voulu simplement faire un plan et le transférer dans une troisième dimension; ainsi, la sculpture change de condition."<sup>123</sup>

L'artiste Américain, Dan Graham, est bien connu pour ses critiques des banlieues américaines. Son oeuvre *Alteration to a Suburban House* (1978) est une maquette qui montre une maison en banlieue stéréotype, où le mur de la maison en façade et le mur de derrière sont remplacés par une miroir et de la verre sans teint. Près de la rue, le mur en verre sans teint est moitié transparent et le mur du fond du bâtiment est un miroir opaque. « Graham est profondément intéressé par le manifeste idéologique qui manifeste dans l'environnement bâti; sa principale préoccupation a été comment la suburbanisation et les immeubles de bureaux aux murs-rideaux également antiseptiques qui s'élevaient massivement dans l'Amérique urbaine dans les années d'après-guerre, changèrent radicalement le paysage social..<sup>124</sup>

Dans cette maison ouverte au monde :

"Les habitants... seraient exposés – un jugement implicite, peut-être, contre la cellule fermée pour qui dissimule les dynamiques familiales inquiétantes..<sup>125</sup> Tandis que cette maison de Graham est loin d'un projet utopique, elle illustre quand même les connections entre l'espace construit et les mécanismes de pouvoir et contrôle.

Malgré la fascination de Graham pour le Punk Rock (surtout ses tendances utopiques) et les dynamiques de pouvoir et de contrôle social, il est néanmoins profondément

---

<sup>123</sup> *Idem.*

<sup>124</sup> Kirsten Swenson, « Be My Mirror » *International Review of Art in America*, May 2009, New York, Brandt Art Publications.

<sup>125</sup> *Idem.*



impliqué dedans les institutions d'art.-C'est justement ce mélange qui dérange tellement Hakim Bey et qu'il condamne:

“L'art dans le Monde de l'Art est devenu une marchandise, mais au plus profond on trouve le problème de la re-présentation en soi et le refus de la médiation. Dans le T.A.Z., l'art-marchandise deviendra simplement impossible. Il sera en revanche une condition de la vie. La médiatisation est difficile à vaincre, mais la disparition de toutes les barrières entre les artistes et les 'utilisateurs' de l'art se transformera en condition, dans laquelle – comme le montrait Ananda Kentish Coomaraswamy<sup>126</sup> – ‘l'artiste n'est pas une personne spéciale, mais chaque personne est un type spécial d'artiste.’”<sup>127</sup>

Mais est-il suffisant d'éviter les médias pour réussir à débiter les changements de l'*habitus*? La mort de Schwitters et de Matta-Clark a fait disparaître une bonne partie de l'influence qu'ils ont eu sur l'*habitus* et toutes les communautés qui avaient été créées semblent être aussi disparues. La communauté ou, comme Huizinga la nomme, *la communauté du jeu* “a tendance à devenir permanente même après que le jeu est fini.”<sup>128</sup> Mais *Food* ferma ses portes, le *Resource Center and Environmental Youth Program for Loisaida* tomba dans l'oubli et le *Merz* arrêta de *merzer* à la mort de Schwitters.

---

<sup>126</sup> Ananda Kentish Coomaraswamy (1877 - 1947) was a Sri Lankan philosopher

<sup>127</sup> Hakim Bey. *The temporary autonomous zone*. Autonomedia : New York, 1985, p. 130.

<sup>128</sup> Johan Huizinga. *Homo Ludens : a study of the play element in culture*. The Beacon Press: Boston, 1950, p.11.

Bibliographie :

Archer, John. « Social Theory of Space : Architecture and the Production of Self, Culture, and Society ». *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 64, No 4 (Dec., 2005), pp. 430- 433. Published by: Society of Architectural Historians

Attlee, James. « Towards Anarchitecture : Gordon Matta-Clark and Le Corbusier ». *Tate Papers*, Spring 2007, Tate Modern : London. retrieved from : <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>

Bey, Hakim. *Immediatism*. Autonomedia : New York, 1991.

Bey, Hakim. *The temporary autonomous zone*. Autonomedia : New York, 1985.

Brouwer, Marianne, « Laying Bare », *Gordon Matta Clark*. IVAM Centre Julio Gonzalez, Musée Cantini, Serpentine Gallery. Valencia : IVAM Centre Julio Gonzalez, Generalitat Valenciana, 1993.

Buchloh, Benjamin HD. *Thomas Hirschhorn*. Phaidon Press Limited : London, 2004.

Burmeister, Ralf “‘Related Opposites’ Differences in Mentality between Dada and Merz” Ed. Müller-Alsback. *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004.

Burns-Gamard, Elizabeth. *Kurt Schwitters’ Merzbau : the cathedral of erotic misery*. Princeton Architectural Press : New York, 2000.

Hattan, Eric « Anarchistic Proliferation – Safe and Secure » Ed. Müller-Alsback. *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004.

Hirschhorn, Thomas “dada is important to me” Ed. Müller-Alsback. *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004.

Hoffmann, Justin “Crumple and Turbulate” Ed. Meyer-Büser, Susanne et Orchard, Karin. *Merz : in the begining there was Merz- from Kurt Schwitters to the present day*. Ostfildem : Htje Cantz, 2000.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens : a study of the play element in culture*. The Beacon Press : Boston, 1950.

Katenhusen, Ines , “Kurt Schwitters and Hanover, or of the Trade and the Traffic of the Residents in the Settlement Where Mr. Schwitters is Forced to Live,” Ed. Meyer-Büser, et Orchard. *Merz : in the begining there was Merz- from Kurt Schwitters to the present day*. Ostfildem : Htje Cantz, 2000.

Kruszynski, Anette “On the Unity of Kurt Schwitters’ Oeuvre” Ed. Meyer-Büser, Susanne et Orchard, Karin. *Merz : in the begining there was Merz- from Kurt Schwitters to the present day*. Ostfildem : Htje Cantz, 2000.

Lawrence, Denise et Low, Setha M., « The Built Environment and Spatial Form, » *Annual Review of Anthropology*, Vol. 19 (1990), pp. 453-505.

Lee, Pamela M. *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press ; Cambridge, 2001.

Libero, Andreotti. « Play-tactics of the Internationale Situationniste » *October*, Winter 2000, Issue 91, p37- 59, MIT Press.

Meyer-Büser, Susanne “On Disappearing in Space: Walk – In Collages from Schwitters to the Present Day” Ed. Meyer-Büser, Susanne et Orchard, Karin. *Merz : in the beginning there was Merz- from Kurt Schwitters to the present day*. Ostfildern : Htje Cantz, 2000.

Orchard, Karin « Kurt Schwitters’ Spatial Growths » Ed. Müller-Alsback. *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004.

Russi-Kirshner, Judith. « Non-Uments » *Gordon Matta Clark*. IVAM Centre Julio Gonzalez, Musée Cantini, Serpentine Gallery. Valencia : IVAM Centre Julio Gonzalez, Generalitat Valenciana, 1993.

Schulz, Isabel “‘what would life be like without merz?’ on the evolution and meaning of Kurt Schwitters’ concept of art“ Ed. Meyer-Büser, Susanne et Orchard, Karin. *Merz : in the beginning there was Merz- from Kurt Schwitters to the present day*. Ostfildern : Htje Cantz, 2000.

Serger, Helen, et La Boetie, Inc. *Kurt Schwitters : worlds and works, art and publications : March 20th through May 1985*. Helen Serger/ La Boetie, Inc : New York, 1985.

Staeck, Klaus “For me there is no such this as unpolitical art” Ed. Müller-Alsback. *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004.

Stevens, Garry. « Struggle in the Studio : A Bourdivin Look at Architectural Pedagogy, » *Journal of Architectural Education*, Vol. 49, No. 2 (Nov., 1995), pp. 105-122.

Upton, Dell. « Architecture in Everyday Life. » *New Literary History*, Vol. 33 No. 4, Everyday life (Autumn, 2002), pp. 707-723.

Wagner, Anne M. « Splitting and Doubling : Gordon Matta-Clark and the Body of Sculture », *Grey Room*, Winter 2004, Issue 14, p26-45. MIT press.

Wyss, Beat “Merzpicture Horse Grease: Art in the Age of Mechanical Reproduction” Ed. Müller-Alsback. *Kurt Schwitters MERZ a total vision of the world*. Wabem/ Bern : Bentel, 2004.

Vidler, Anthony. « Spatial Violence ». *Assemblage*, No. 20, Violence, Space (Apr., 1993), pp. 84-85. MIT press.

Corpus Œuvres :

Dan Graham, *Alteration to a Suburban House*, 1978/ 1992, macquette.

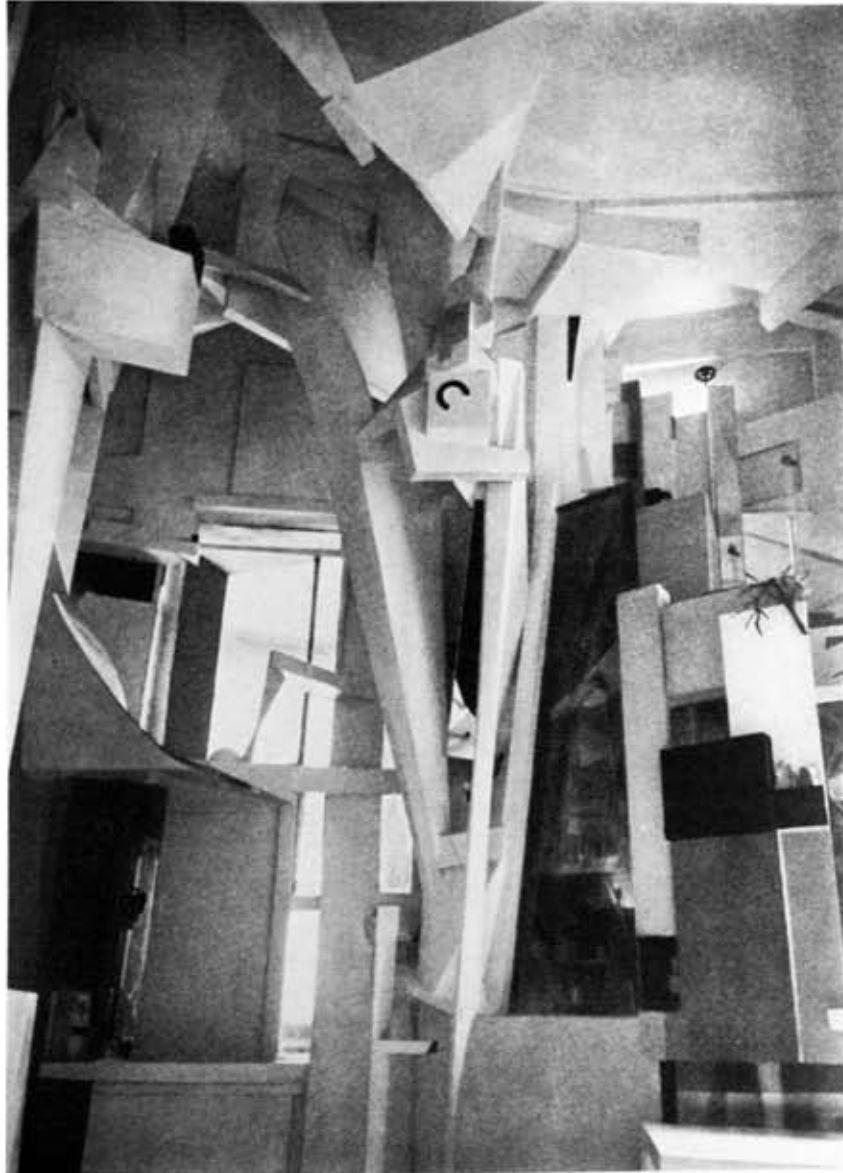
Gordon Matta-Clark, *Circus or the Caribbean Orange*, 1978, in-situ installation.

Jean Tinguely et al., *Le Cyclop*, 1969- 1987, walk-through sculpture, 22,4 m high, in the woods near Milly-la-Forêt.

Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923- 1930 ?, in situ installation.



Kurt Schwitters.  
*Hannover Merzbau*, showing the *Gold Group*, *Big Group* and *Moveable Column*;  
c. 1930, photograph.  
(Museum of Modern Art, New York)



Kurt Schwitters.  
*Hannover Merzbau, mit blaues Fenster;*  
c. 1930, photograph.  
(Museum of Modern Art, New York)

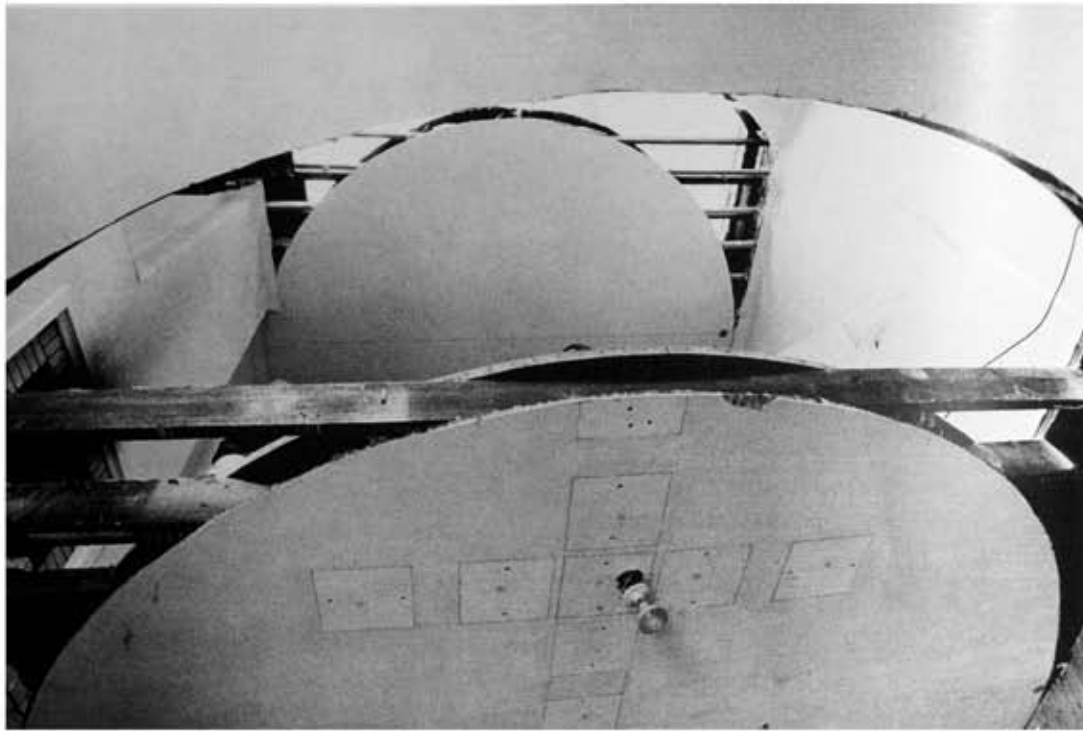


Gordon Matta-Clark.

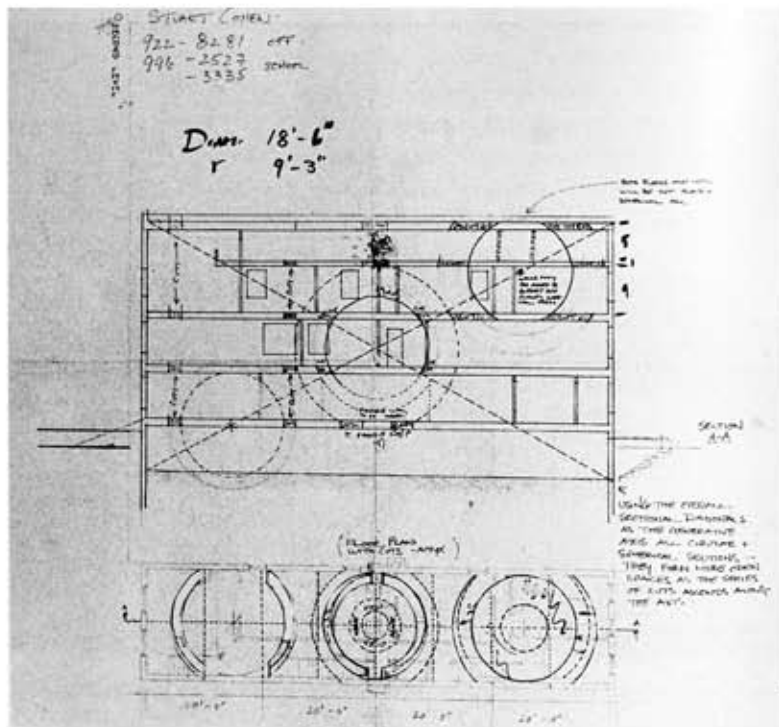
*Circus or The Caribbean Orange*

1978

237 East Ontario Street, Museum of Contemporary Art, Chicago, IL.



Gordon Matta-Clark.  
*Circus or The Caribbean Orange*  
 1978  
 237 East Ontario Street, Museum of Contemporary Art, Chicago, IL.



Gordon Matta-Clark.  
 section and plan of *Circus or The Caribbean Orange*  
 1978  
 237 East Ontario Street, Museum of Contemporary Art, Chicago, IL.  
 (Gilbert Silverman)



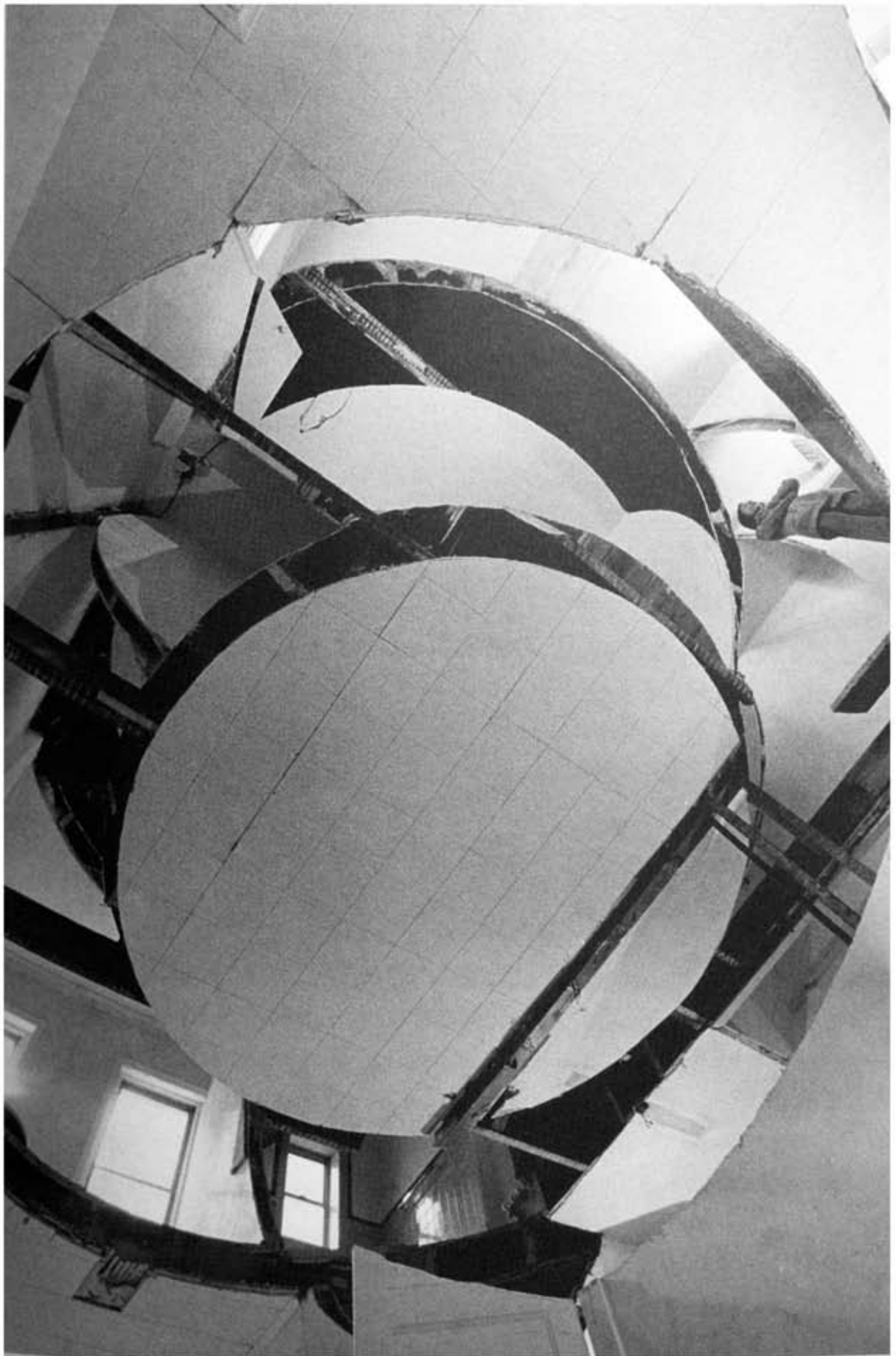


Gordon Matta-Clark.

*Circus or The Caribbean Orange*

1978

237 East Ontario Street, Museum of Contemporary Art, Chicago, IL.

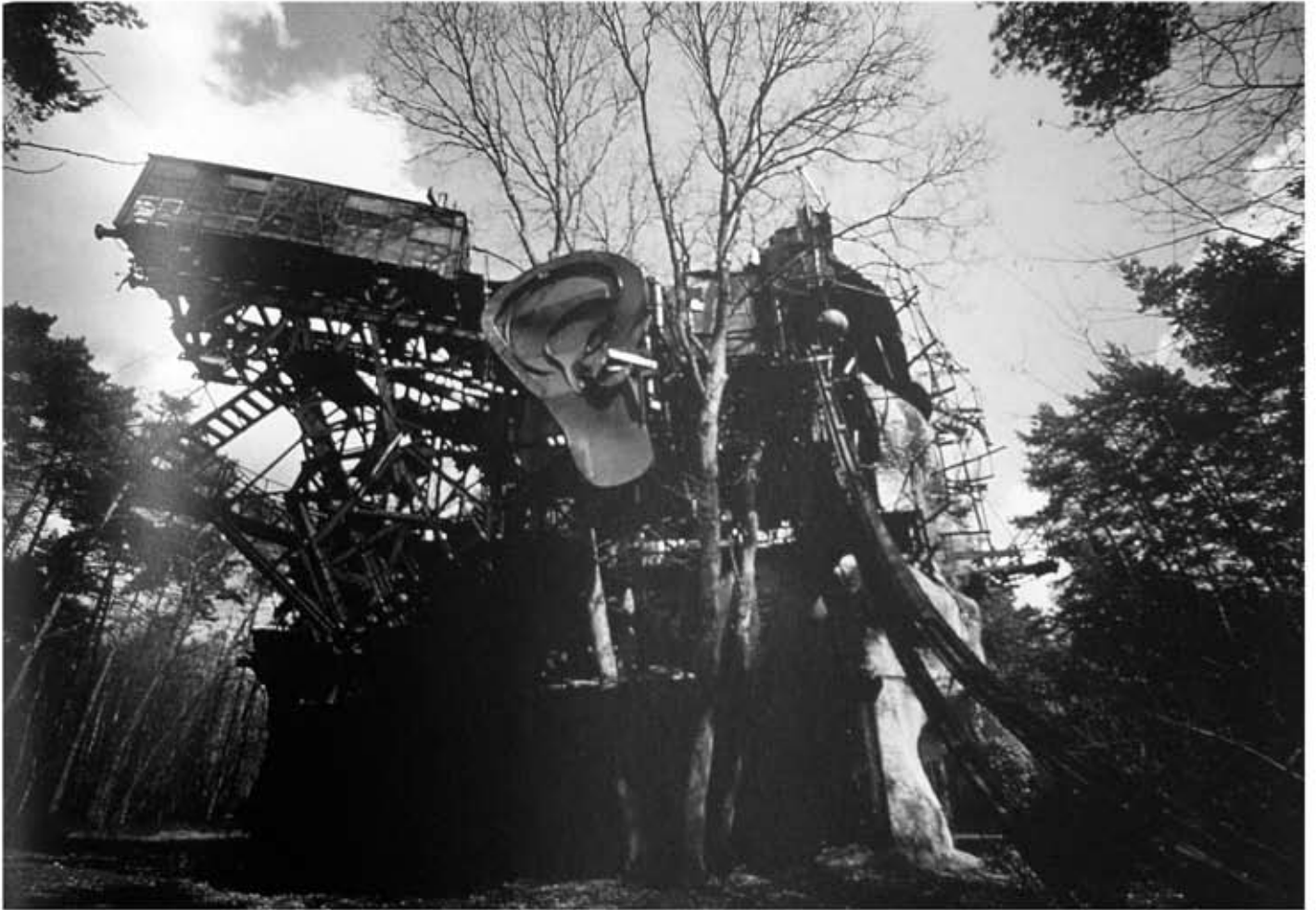


Gordon Matta-Clark.

*Circus or The Caribbean Orange*

1978

237 East Ontario Street, Museum of Contemporary Art, Chicago, IL.



*Le Cyclop*, joint work by Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Bernhard Luginbühl, Daniel Spoerri, Eva Aeppli, Seppi Imhof, Rico Weber, Paul Wiedmer, Jean-Pierre Reynaud, Pierre Marie Lejeune, César, Arman, Larry Rivers, Giovanni Podesta, Jesus-Raphaël Soto, Reto Emch, Jim Whiting et al., walk-through sculpture, 22,4 m high, in the woods near Milly-la-Forêt, 1969-1987; the photo shows the state in 1977.