

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

UNE TRAVERSÉE DANS LA FAMILLE MATTA

Journée d'étude
19 juin 2014, INHA
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, HiCSA

Sous la direction de
Maxime Morel, Marine Nédélec et Camille Paulhan

Pour citer cet ouvrage

Maxime Morel, Marine Nédélec et Camille Paulhan (dir.), *Une traversée dans la famille Matta*, actes de la journée d'étude du 19 juin 2014, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2016.

SOMMAIRE

Marine Nédélec , Généalogie et cartographie de la famille Matta	3
Jonathan Danikowski , Matta et les titres : dé-nommer pour trouver du <i>nouveau</i>	15
Maxime Morel, Marine Nédélec , John Sebastian Matta, dit Batan. Souvenirs et mythologie artistique : la figure du maudit ?	29
Jacopo Galimberti , Pablo Echaurren : de <i>Lotta continua</i> aux Indiens métropolitains	54
Laurence Imbernon , Pour un <i>itinéraire</i> de Ramuntcho Matta	77
Fleur Chevalier , 1985-1988 : L'échappée vidéo de Roberto Matta	90

GÉNÉALOGIE ET CARTOGRAPHIE DE LA FAMILLE MATTA

MARINE NÉDÉLEC

Doctorante en histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Pensé comme une introduction à cette journée d'étude, le présent article tâche d'établir une généalogie et une cartographie de la famille Matta, en deux parties distinctes.

Une première introduit les membres de la famille, en partant des origines chiliennes de Roberto Matta, pour suivre l'artiste dans ses différents mariages et déplacements. Chronologique, cette partie propose de s'intéresser aux enfants et aux épouses de ce peintre par le biais de courtes biographies.

Elle est constituée comme un catalogue de notices, sur les douze membres de la famille (sans compter encore les petits-enfants). Elle permet ainsi de combler un tant soit peu l'absence de textes issus de cette journée sur des artistes telles que Federica Matta ou la designer Alisee Matta.

Si certains des Matta bénéficient d'une renommée qui ne reste plus à faire et d'une bibliographie abondante et très bien documentée – on pense notamment à Gordon Matta-Clark –, pour d'autres, le chercheur qui s'y penche ne dispose que de très peu de sources. Ce problème apparaît de manière récurrente lorsque l'on aborde la biographie des compagnes. Il a donc fallu élargir les recherches et faire appel à des témoignages. Nous remercions à ce propos Malitte, Alisee et Ramuntcho Matta, ainsi que Pablo Echaurren et Anna Thorsdottir.

Face à cette disproportion des sources, les notices sont inégales et parcelaires, des informations essentielles demeurent encore manquantes. Ces biographies posent la question de la datation et de la vérification des données, fondées pour la plupart sur des entretiens. Il se peut en effet que des dates soient erronées, à cause de l'absence de documents les attestant. En somme, les recherches restent à poursuivre.

La seconde partie tend à réunir quelques dynamiques observables dans les productions et les conceptions artistiques des enfants Matta. Non exhaustive, elle souhaite présenter généralement leurs travaux diversifiés et protéiformes, en articulant ce développement autour de quelques problématiques récurrentes.

I. Pour une généalogie de la famille Matta : quelques éléments biographiques d'introduction

1.1. Roberto Matta et les origines chiliennes

Roberto Matta Echaurren est né le 11 novembre 1911 à Santiago, de l'union de Roberto Matta Tagle et de Mercedes Echaurren Herboso, issus de grandes familles de la noblesse chilienne. Sa mère est la fille de Victor Echaurren Valero et de Mercedes Herboso España, elle-même fille d'un des comtes de San Miguel de Carma, famille d'origine péruvienne qui vécut en Bolivie, en Espagne et au Chili.

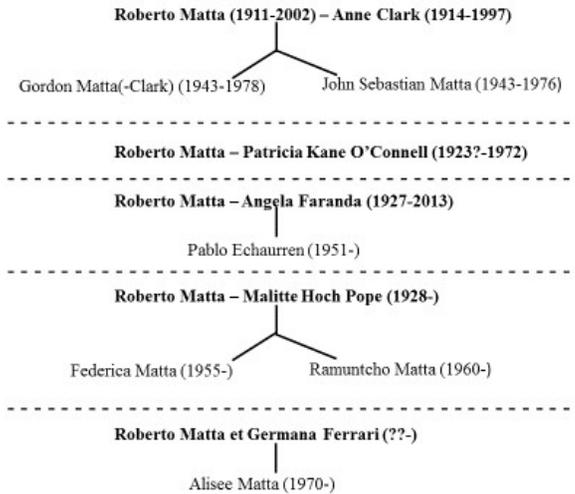
Victor Echaurren Valero était très renommé dans la haute société chilienne, particulièrement célèbre pour le « Bal des Présidents » qu'il fit donner en 1885. Il est qualifié de « grand artiste¹ » dans la presse, mais était également diplomate, avocat libéral et collectionneur d'œuvres d'art². Selon Matta, il possédait des tableaux de Van der Weyden et du Greco³. Cette généalogie artistique commence donc par la figure de ce grand-père avec qui Matta partait en vacances, notamment en France. Victor Echaurren aurait joué un rôle moteur et stimulé le sens artistique des trois frères Matta, Roberto, Mario et Sergio⁴.

Roberto Matta entre à la Faculté d'Architecture et des Beaux-Arts en 1929 et obtient son diplôme en 1935⁵. Il part ensuite en Europe, laissant à son frère Mario l'entreprise de meubles qu'ils avaient créée en 1931. On le retrouve dans son « tour d'Europe » en Espagne, en Belgique, en France, en Angleterre, en Allemagne... Vers 1938, il se joint aux surréalistes à Paris et lance sa carrière artistique de peintre. Il part pour New York en 1939, puis retourne en France en 1948, après son exclusion du groupe surréaliste. Il gagne alors l'Italie vers 1949 pour rentrer en France en 1954. Il repart ensuite à Londres et passe la fin

- 1 Coupure de presse sur la mort de Mercedes Echaurren Matta [1959], fonds Ramuntcho Matta, Paris : « Procedente de linajes patricios, nació en el hogar formado por un *gran artista* que fué don Víctor Echaurren Valero y doña Mercedes Herboso y España, hija del Conde de San Miguel de Carma, disfrutó desde la cuna la excelencia de un ambiente de arte y de refinamiento. »
- 2 Marilú Ortiz de Rozas, *Matta, cartas a Ramuntcho*, Santiago (Chili), Taurus, 2011, p. 37. Mail de Monica Lesty Corradi à Marine Nédélec, 28 août 2014.
- 3 Eduardo Carrasco, *Autorretrato, Nuevas conversaciones con Matta*, Santiago (Chili), LOM Ediciones, 2002, p. 41.
- 4 Marilú Ortiz de Rozas, *Matta, cartas a Ramuntcho*, *op. cit.*, p. 39. À propos des origines chiliennes cf. aussi le travail d'Ernesto Gallardo, ainsi que le récent projet CONYCID de la faculté de Los Andes (Santiago du Chili) dirigé par Isabel Cruz assistée par Mónica Lesty Corradi et Luz María García, *Matta ConverCiencias, transformaciones y transferencias, 1933-1943*, 2012-2013.
- 5 Certificat d'études de Roberto Matta, Université Catholique d'Architecture et de Beaux-Arts, Santiago (Chili).

de sa vie à Tarquinia, en Italie. Ces lieux de vie sont ponctués par de nombreux autres voyages. Décédé en 2002, Matta avait déjà largement connu le succès en tant qu'artiste, sollicité sur la scène internationale.

1.2. Mariages de Roberto Matta et filiation



1.2.1. Matta-Anne Clark/John Sebastian Matta/ Gordon Matta-Clark

C'est à Paris en 1937 que Roberto Matta rencontre une jeune Américaine, Anne Clark, née Anna Louise Clark en 1914 à Lincoln dans l'État d'Illinois. Venant de l'Art Institute of Chicago, Anne Clark vient à Paris, soit pour étudier l'art et le design textile, selon Nouritza Matossian, soit au cours d'un voyage en Europe avec une amie, selon Anna Thorsdottir⁶. Matta et Anne Clark se marient en 1938, année où ils présentent à l'Exposition Internationale du Surréalisme quatre dessins pour Matta et une œuvre de 1937, *Réalité parallèle*, pour Anne Clark. Ils partent aux États-Unis en 1939 et se séparent peu de temps après la naissance, en 1943, des jumeaux Gordon et John Sebastian. Artiste, Anne Clark gagnait sa vie en dessinant en *free-lance* des croquis de mode, mais aussi des costumes de ballet (selon Malitte Matta⁷), des cartes de vœux et des motifs

⁶ Nouritza Matossian, *Black Angel. A Life of Arshile Gorky*, Londres, Chatto & Windus, 1998, p. 340.

Mails d'Anna Thorsdottir à Marine Nédélec, 12-13 juin 2014.

⁷ Entretien entre Malitte Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 28 mai 2014.

de papiers-peints (selon Anna Thorsdottir⁸) ainsi qu'en pratiquant des travaux plus alimentaires comme le référencement de la collection photographique de *Life* dans les années 1950⁹. Elle se remarie avec Hollis Alpert, écrivain en poste au *New York Times*, dont elle partage l'existence de 1950 à 1958¹⁰. Elle décède à quatre-vingt-quatre ans, en 1997, d'un cancer du pancréas.

De l'union de Matta et d'Anne Clark sont ainsi nés en 1943 à New York les jumeaux Gordon et John Sebastian, dit Batan. Comme ils font tous deux l'objet d'articles, leurs notices biographiques seront ici brèves et générales. Suite à des problèmes de scolarité, John Sebastian Matta entre au lycée de Musique et de Beaux-Arts, puis part en France pendant deux ou trois ans après sa classe de première¹¹. Il voyage beaucoup à partir de cette période : Suède, Allemagne, France, Italie, États-Unis, Mexique... Peintre et dessinateur, il n'a que très peu exposé lors de son vivant et est resté méconnu du marché de l'art. En proie à des problèmes psychologiques, il se suicide selon certains ou chute d'une fenêtre pour d'autres, en 1976, à l'âge de trente-deux ans.

Son jumeau, Gordon Matta-Clark est l'enfant de la famille Matta que l'on ne présente plus, aussi renommé aujourd'hui que son père et ayant rencontré le succès lors de sa courte carrière artistique. Emblématique et très bien documenté, son œuvre a bénéficié du dépôt de ses archives au Centre Canadien d'Architecture, permettant des travaux universitaires conséquents. Matta-Clark commence ses études d'architecture à l'Université de Cornell en 1962 et en ressort diplômé en 1968. Il est connu, entre autres, pour son rôle moteur au sein de l'Anarchitecture et ses *Cut Buildings*, découpages de bâtiments réalisés au cours de performances enregistrées par la vidéo et la photographie. Marié avec Jane Crawford en 1978, il décède d'un cancer en août de cette année, soit deux ans après la mort de son jumeau.

1.2.2. *Matta-Patricia Kane O'Connell*

En 1943, Matta fait la connaissance dans le milieu artistique new-yorkais de Patricia Kane O'Connell, jeune femme aux origines irlandaises d'environ douze ans sa cadette. Elle est décrite par Matossian comme une riche héritière qui finançait notamment la revue de Matta, *Instead*¹². Photographe amateur,

8 Mails d'Anna Thorsdottir à Marine Nédélec, 12-13 juin 2014.

9 Interview d'Anne Alpert par Richard Armstrong, in *Gordon Matta-Clark*, cat. expo., Marseille, Musée Cantini (12 mars-30 mai 1993), Londres, Serpentine Gallery (30 juin-15 août 1993), Marseille, Musée Cantini, 1993, p. 333.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Nouritza Matossian, *Black Angel. A Life of Arshile Gorky*, op. cit., p. 372, 379 et 423.

elle immortalisa par exemple les œuvres de Giacometti. Marié en 1944 à Los Angeles, le couple se sépare en 1948 sans avoir eu d'enfants. Tandis que Matta quitte les États-Unis, Patricia Kane épouse en 1949 Pierre Matisse divorcé de Teeny, qui elle-même devient la femme de Marcel Duchamp en 1954. Patricia Kane a développé de forts liens avec certains artistes, tels que Giacometti ou Dubuffet, et seconde Pierre Matisse dans son travail de galeriste jusqu'en 1972, année où elle décède d'une hémorragie cérébrale¹³.

1.2.3. *Matta-Angela Faranda/Pablo Echaurren*

D'après Marilú Ortiz de Rozas, Matta rencontre Angela Faranda à Rome en 1949¹⁴. Selon son acte de mariage, cette jeune Sicilienne est née Angela Myrtia Ludovica Faranda, en avril 1927 à Patti. Elle n'a donc que vingt-trois ans lorsqu'elle se marie avec Matta à Paris en 1950 et au moment de la naissance de leur fils Pablo, en janvier 1951. Durant leur vie commune (ca 1949-1954), elle est actrice sous le nom d'Angiola Faranda ou de Maria Angiola Faranda et joue des rôles secondaires dans les films *Il capitano di Venezia* (1951), *Anni Facili, Sul ponte dei sospiri* (1953), *Maddalena* et *Cento Anni d'amore* (1954).

Leur fils, Pablo, naît à Rome en 1951 et entame très jeune sa carrière d'artiste sous le nom de Pablo Echaurren. En 1967, il rencontre Gianfranco Baruchello, artiste majeur pour son éducation artistique. Ce dernier le présente à Arturo Schwarz, qui lui achète quelques-uns de ses premiers travaux. Entre 1973 et 1975, soit entre ses vingt-deux et vingt-quatre ans, Pablo Echaurren expose à Zurich, Bâle, Berlin, Philadelphie, New York et Bruxelles. En 1973, il commence à produire des œuvres pour le journal du mouvement de gauche *Lotta Continua* et se joint en 1977 aux Indiens Métropolitains. Il n'a de cesse de renouveler son langage pictural, jonglant entre les petits formats, les larges toiles, les collages, le dessin, la bande dessinée et la céramique. Il se marie en 1981 avec l'historienne de l'art Claudia Salaris. En 2010 à Rome, ils fondent la Fondation Echaurren-Salaris, spécialisée entre autres dans le futurisme italien et la contre-culture¹⁵.

13 Les informations contenues dans cette notice biographique proviennent de l'ouvrage de Matossian, mais également de celui de John Russel, *Matisse père & fils*, traduction de l'américain par Christine Piot, Paris, Éditions La Martinière, 1999.

14 Marilú Ortiz de Rozas, *Matta, cartas a Ramuntcho*, op. cit., p. 71.

15 Les informations contenues dans cette notice biographique proviennent du catalogue *MATTA. Roberto Sebastian Matta, Gordon Matta-Clark, Pablo Echaurren*, cat. expo., Venise, Fondazione Querini Stampalia (28 mai-18 août 2013), Milan, Silvana Editoriale, 2013, ainsi que des mails échangés entre l'auteur et Pablo Echaurren et des sites : Fondazione Echaurren-Salaris [en ligne] <<http://www.fondazioneechaurrensalaris.it/la-fondazione/>> et Pablo Echaurren [en ligne] <<http://www.pabloechaurren.com/>>.

1.2.4. *Matta-Malitte Hoch Pope/Federica Matta/Ramuntcho Matta*

Au cours d'un vernissage en 1954 à la galerie di Spazio de Rome, Matta rencontre Malitte Hoch Pope, Américaine née à Ithaca dans l'État de New York en 1928. Après des études à l'Université de Cornell en médecine et en psychiatrie, elle part pour l'Italie en 1952, avec son premier mari. Elle travaille alors à Rome dans la maison de couture Luciani. En 1954, elle gagne la France avec Matta, où Federica et Ramuntcho Matta naissent en 1955 et 1960. Elle y poursuit son travail dans la mode, notamment chez Jacques Fath et Dior où elle prend part à la création des collections que ce soit lors des essayages ou du design et, en parallèle, vend ses dessins de mode en *free-lance*. Puis dans les années 1960, elle participe à la réflexion d'un centre culturel qui allait plus tard devenir le Centre Georges Pompidou. C'est ainsi qu'avec Pontus Hultén dans les années 1970, elle prépare l'inventaire des œuvres et l'exposition « Paris-New York » (1977). Séparée de Matta en 1969, elle continue son parcours à Lyon en tant que directrice du Centre Textile Contemporain. Venant d'une famille qu'elle qualifie elle-même de cultivée, Malitte Matta a fait partie intégrante des réseaux artistiques contemporains, entretenant depuis sa jeunesse de fortes relations avec de nombreux artistes, tels Henri Michaux ou Victor Brauner¹⁶.

Née en 1955 à Neuilly-sur-Seine, Federica Matta part étudier à seize ans à l'Institut martiniquais d'études (IME), fondé par Édouard Glissant. Elle sillonne le monde lors de sa jeunesse, voguant des États-Unis au Pérou, traversant l'Italie, le Maroc, l'Égypte, le Niger, le Togo, le Mexique, le Guatemala, l'Inde... En 1980, âgée de vingt-cinq ans, elle commence à peindre à Los Angeles. Elle crée en 1985 son premier bijou conçu comme un « talisman », pour visiter la rétrospective consacrée à son demi-frère Gordon Matta-Clark. Quatre ans plus tard, elle réalise ses premières sculptures monumentales lors de la Biennale d'Athènes. Progressivement ses sculptures s'élaborent en complexes articulés dans l'espace public, à l'instar de son jardin de sculptures-jeux sur la Plaza Brazil de Santiago, composé en vingt-deux éléments, en 1993. Elle ne cesse d'entretenir ce rapport à l'autre et cet engagement politique au cours de ses nombreux projets, en travaillant avec les populations locales de quartiers ou de villes parfois défavorisés afin de créer un art poétique qui se pense d'abord dans l'échange¹⁷.

16 Les informations contenues dans cette notice biographique proviennent des entretiens de l'auteur avec Malitte Matta.

17 Les informations contenues dans cette notice biographique proviennent de la biographie de l'artiste en ligne sur son site personnel : Federica Matta. Biographie [en ligne] <<http://www.federicamatta.com/bio02.html>> (consulté le 12/06/2014); ainsi que de celle du catalogue

Né en 1960 à Neuilly-sur-Seine, Ramuntcho Matta rencontre à quinze ans Brion Gysin et à travers lui la poésie sonore et la Beat Generation. En 1976, il donne son premier concert et voit jouer John Cage et Don Cherry. Dans les années 1980, il entame une collaboration – principe qui devient la motivation fondamentale de son travail – avec Gysin et Don Cherry à travers plusieurs disques où il intervient tantôt dans la production, le chant, les instruments et l'écriture. Du début des années 1980 aux années 1990, il travaille avec Elli Medeiros et de leur association naît le tube *Toi mon toi*, qu'il définit comme « une tentative de faire entrer l'avant-garde musicale dans la culture populaire ». C'est donc « par l'oreille », d'après ses propres mots, que Ramuntcho Matta choisit tout d'abord de s'exprimer. Suite à une paralysie due au syndrome de Guillain-Barré, il crée en 2008 le centre de cultures et de ressources Lizières, en Picardie. Au cours des années 2000, il se remet à dessiner de façon intensive, ce que dévoilent sa récente exposition à la Galerie Anne Barrault et sa monographie, *L'Usage du Temps*¹⁸.

1.2.5. Matta-Germana Ferrari/Alisee Matta

Matta rencontre Germana Ferrari, riche héritière italienne d'un groupe pharmaceutique, à la fin des années 1960. Il l'épouse en 1970 à Cuba, année de naissance de leur fille Alisee. Pendant leurs trente et quelques années de vie commune, partagée entre Paris, Londres et l'Italie et ponctuée de multiples voyages, Germana Ferrari a diffusé – et diffuse encore aujourd'hui – l'œuvre de son mari, par le biais de nombreuses expositions et publications, telles que sa série des *Mattalogo* ou des *Notebook*.

Alisee Matta naît en 1970 à Londres, où elle vit jusqu'à l'âge de douze ans, avant de partir à Paris, puis à Milan en 1989 pour étudier à l'Accademia di Comunicazione. En 1994, elle commence à travailler en tant que rédactrice à l'agence publicitaire Thompson, avec Giovanni Gennari comme directeur artistique. Ils tournent ensemble des films et réalisent des campagnes pour Heineken ou encore Kraft. En 1998, ils se passionnent pour le design et Gennari dessine ce que Matta nomma la *Biblio-chaise*. Mais ce n'est que cinq ans plus tard qu'ils quittent Thompson, puis se lancent définitivement dans le design en 2005. Ils exposent leur collection au Fuorisalone en 2006 et la *Biblio-chaise* suscite rapidement l'intérêt de la presse des quatre coins du monde.

Federica Matta. Abaya, cat. expo., Paris Galerie Thessa Herold (hiver-printemps 2006), Paris, Galerie Thessa Herold, 2006.

18 Les informations contenues dans cette notice biographique proviennent des entretiens de l'auteur avec Ramuntcho Matta.

Leur travail prend une dimension internationale en 2006, lorsqu'ils signent un contrat avec Rossana Orlandi pour une distribution mondiale¹⁹.

II. Pour une cartographie artistique des enfants Matta : quelques dynamiques communes

2.1. Une « école Matta » ? : la question de la transmission

Ces éléments biographiques nous amènent à une première observation : la famille Matta est composée essentiellement d'artistes, qu'il s'agisse des femmes que le peintre chilien a épousées ou de ses enfants. Ses femmes étaient en effet elles-mêmes artistes, à l'exemple d'Anne Clark, ou proches des milieux artistiques et de la création. Malitte Pope réalisait ainsi des dessins de mode, Patricia Kane était photographe amateur et Angela Faranda actrice. Quant aux enfants, ils ont tous développé une production artistique singulière, qu'elle trouve son expression dans la musique, les arts visuels ou les arts appliqués.

Cette seconde partie propose de rassembler quelques éléments du travail artistique des enfants Matta, à travers des dynamiques sous-jacentes qui fonctionnent parfois comme moteurs de la création. Le choix a ainsi été fait de ne pas procéder à une comparaison formelle avec l'œuvre du père qui, bien qu'elle puisse être frappante, poserait la question de l'influence de manière frontale. Elle partirait nécessairement de Matta-père, même si elle pourrait également s'envisager en sens inverse, afin de savoir comment les enfants ont pu avoir un impact sur sa production artistique par la découverte de nouvelles techniques et technologies, par l'émulation ou l'exploitation d'un vocabulaire formel.

À cette question de l'influence sera donc ici préférée celle des dynamiques communes, parmi lesquelles se dessine une première récurrence : les enfants de la famille Matta sont pour la plupart autodidactes. En effet, ni Pablo Echaurren, ni John Sebastian, Federica et Ramuntcho Matta n'ont bénéficié d'une formation artistique académique classique. Gordon Matta-Clark a étudié la même discipline que son père, l'architecture, et comme lui, l'a détournée à d'autres fins. Alisee Matta est quant à elle partie de la communication pour aller vers le design.

Au vu de ce constat, on ne peut s'empêcher de s'interroger sur ce que l'on pourrait nommer une « école Matta », ou du moins sur la transmission

¹⁹ Les informations contenues dans cette notice biographique proviennent des mails échangés entre l'auteur et Alisee Matta, ainsi que de la biographie du site : Nobody&co. Biography [en ligne] <<http://www.nobodyandco.it/biografia/>> (consulté le 15/06/2014).

au niveau de la filiation. Federica Matta déclare à ce propos en 1991, dans un article du *Mercurio* chilien : « [...] mon université est Matta, je dis toujours que je suis l'œuvre d'art de Matta²⁰. » Cette transmission a pu être véhiculée de façon directe car la plupart des enfants ont eu l'occasion de voir leur père travailler dans son atelier et d'échanger avec lui. Elle a aussi pu se faire de façon indirecte par la connaissance visuelle de son travail.

En plus de la transmission paternelle, se rajoute celle de ses différentes épouses et également celle du réseau des relations amicales et professionnelles, que ce soient les artistes, galeristes, poètes, écrivains, théoriciens... qui fréquentaient les mêmes cercles artistiques que leurs parents. Il suffit de songer au fait que Marcel Duchamp était le parrain de Gordon Matta-Clark et que son prénom a été choisi en hommage au peintre Gordon Onslow Ford, grand ami de Matta. Federica Matta a été baptisée à la mémoire du poète Federico García Lorca, que Matta a côtoyé à Madrid peu de temps avant son assassinat en 1936. Cette transmission se joue également au sein du surréalisme et interroge la notion de filiation dans ce mouvement artistique. Puis, davantage que le surréalisme, c'est dans cette pensée anticonformiste des avant-gardes et du monde artistique contemporain qu'ont grandi les enfants Matta. Il faut néanmoins souligner que cette transmission est en partie faussée par le fait que certains enfants ne voyaient que très peu leur père, sorte d'absent présent par sa renommée. Pablo Echaurren, par exemple, doit bien davantage sa formation artistique à Baruchello qu'à Matta.

2.2. Les Matta-géographes et cartographes

Un autre fait récurrent dans cette famille est la diversité géographique, qui entraîne la constitution d'une famille cosmopolite. D'origine chilienne, Matta s'est marié à trois Américaines et à deux Italiennes. Ces origines se retrouvent dans le nom des enfants : Federica, Alisee et Ramuntcho Matta ont conservé le nom de leur père, qui renvoie au Chili, mais aussi aux origines basques et à des sonorités présentes dans de nombreuses autres langues. « Ma-tta » en japonais voudrait ainsi dire « Attends, prends le temps », selon le titre de l'une des œuvres de Ramuntcho Matta extraite de la série des *Génialogies*. D'un autre côté, Gordon Matta-Clark a rajouté au nom de son père celui de sa mère alors que Pablo Echaurren a gardé le second nom paternel, lui aussi fortement imprégné des origines chiliennes.

20 Federica Matta, propos recueillis par Carmen Ortúzar, « Matta Es Mi Universidad », *El Mercurio*, 26 novembre 1991, n.p. : « [...] mi universidad es Matta, yo siempre digo que soy la obra de arte de Matta ».

On assiste aussi à ce jeu d'échos et de miroir familial au niveau des prénoms : Ramuntcho fut choisi en référence au héros basque de Pierre Loti et donc aux origines lointaines de la famille chilienne ; Sebastian de John Sebastian Matta reprend directement l'un des prénoms du père, tandis que John serait un hommage à son grand-père maternel²¹ ; Mercedes, troisième prénom de Federica est celui de sa grand-mère paternelle, alors que son deuxième prénom, Myrtia, fait peut-être référence au troisième prénom d'Angela Faranda.

Cette diversité géographique s'exprime directement par le fait que quasiment tous les Matta sont de grands voyageurs. Cette caractéristique est extrêmement prononcée chez Federica Matta, comme l'a souligné sa biographie. En ce sens, les enfants Matta perpétuent la « diaspora Matta » qui remonte aux origines basques. Ce nomadisme a joué un rôle moteur dans le développement de l'œuvre et du discours de Matta-père, ainsi que dans la fondation d'une mythologie artistique autour de la figure de l'errant, du nomade et du « citoyen du monde », particularités elles aussi revendiquées dans le discours de Federica Matta²².

Cette géographie diversifiée amène logiquement à un intérêt pour les cultures du monde, preuve en est des références culturelles auxquelles renvoient plusieurs prénoms : Ramuntcho, mais aussi Alisee Matta qui a pour deuxième prénom Uraka ou encore les jumeaux à qui Matta voulait donner deux prénoms indiens, Xibal et Nubac. Preuve en est également de l'insertion de formes et de références culturelles non européennes dans leur production artistique, avec par exemple l'emprunt à des cultures dites primitives. Preuve en est à nouveau du mélange des langues, où les mots glissent entre l'anglais, le français, l'espagnol et l'italien chez certains Matta.

En lien avec ces glissements de langues et jeux de mots, l'humour et même la dérision ne manquent pas dans les travaux de Ramuntcho ou encore d'Alisee Matta. À ces idées se rattache la notion de jeu, exploitée directement dans le monde enfantin des structures-jeux de plein air de Federica Matta, mais aussi dans la pratique du hasard et de l'accident au cours des expérimentations de Ramuntcho Matta, avec des taches de diverses matières (vin, café, aquarelle, encre...). Héritée de son père et employée par d'autres surréalistes comme Yves Tanguy, cette méthode consiste en la réalisation d'un fond automatique,

21 Entretien entre Malitte Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 28 mai 2014.

22 Cf. par exemple : « Federica : "Soy una de las obras de arte de Matta" », *La Segunda*, 22 novembre 1991, n.p. : « Nous sommes de la nation du monde. » (« Nosotros somos de la nación del mundo. ») ou encore : Federica Matta, propos recueillis par Carmen Ortúzar, « Matta Es Mi Universidad », *El Mercurio*, 26 novembre 1991, n.p. : « Parce que je suis multinationale, je m'adapte à n'importe quelle proposition. » (« Porque yo soy multinacional, me adapto a cualquier proposición. »)

puis d'une réflexion sur les taches créées et en l'élaboration progressive de l'œuvre, en fonction de ce qui est perçu dans la tâche.

À l'expansion géographique répond également l'idée mattaienne de l'artiste défini comme un cartographe et un chirurgien du réel. Cette idée trouve son écho direct dans l'œuvre de sa fille Federica Matta²³, mais également un écho lointain dans l'analyse et la dissection des immeubles de Gordon Matta-Clark.

2.3. Être-avec : la « poétique de la politique » ou la « politique de la poétique »²⁴

Enfin, une autre dynamique récurrente serait la question de l'*être-avec*, de la « poétique de la politique » ou de la « politique de la poétique »²⁵ pour reprendre les mots de Federica Matta. Ceci se manifeste premièrement dans l'engagement politique, à travers des actions telles que le refus de Gordon Matta-Clark de participer à la Biennale de São Paulo en réaction à la dictature en 1971 ou la contribution de Pablo Echaurren au journal de *Lotta Continua* ainsi que sa collaboration avec Savelli. Dans l'œuvre de Federica Matta, l'engagement se traduit par l'art de l'affiche et par ses installations-sculptures dans des milieux défavorisés ou reclus, à l'instar du projet de sculptures-jeux conçu en 2004 pour l'école mapuche (population indigène chilienne) de Regoli.

L'*être-avec* se pense également dans l'idée du collectif, du lien social. Gordon Matta-Clark, qui travaille généralement de façon collective, ouvre par exemple le restaurant FOOD en 1971. Federica Matta fait participer, lors de ses interventions artistiques, les habitants du lieu afin qu'ils se l'approprient. Elle contribue aussi à des projets poétiques et culturels tels que *La Caravane des poètes* en Iran, en 2005, où elle réalise des bannières avec des poèmes (*kake-monos*) et rencontre les enfants des différents lieux qu'elle traverse. Ramuntcho Matta fonde Lizières en 2008, pensé comme un centre de ressources et d'échanges culturels, avec lequel il organise notamment des ateliers pour des prisonniers.

Chez ces deux derniers enfants de Matta, l'importance primordiale de la poésie, comme force subversive pouvant conduire à la révolution permanente de l'homme, est encore fortement vivante. Cette idée surréaliste se lie intrinsèquement à l'*être-avec* puisque l'on ne peut être qu'*avec* et que l'on n'est que *conscient*.

²³ Federica Matta in *Federica Matta. Abaya, op. cit.*, p. 62 : « Bien sûr il nous faut / des cartes de ces mondes / invisibles et visibles / puisque nous voulons les explorer... / chaque ligne, / couleur, / tableau, / sculpture / est une boussole qui nous guide. » (Federica Matta, février 2004).

²⁴ Entretien entre Federica Matta, Fabrice Flahutez et Maxime Morel, Paris, 6 juin 2014.

²⁵ *Ibid.*

L'*être-avec* se retrouve enfin dans un art qui investit le quotidien par l'artisanat d'art et les livres chez Federica Matta, la céramique et les bijoux chez Pablo Echaurren, ainsi que le design chez Alisee et son mari, Giovanni Genari. Les artistes de la famille Matta sont des artistes protéiformes, touchant un grand nombre de *media* : musique, dessin, artisanat d'art, livre, sculpture, peinture... Ils ne cessent d'expérimenter et de se renouveler, ce qu'illustre particulièrement bien le travail de Pablo Echaurren. Son œuvre est en effet très éclectique, depuis ses petits formats créés vers 1970 et qu'il décrit comme des échantillons de soi-même et de la réalité²⁶ à ses collaborations avec la presse de gauche et ses bandes dessinées des années 1980, en passant par ses larges toiles remplies de graffitis du début 1990 à son travail de la céramique, puis du collage et à ses derniers grands formats sur le thème du *monstrum*.

Cet article a été conçu pour donner des éléments d'introduction sur les membres de la famille et sur la diversité du travail artistique des enfants Matta. La mise en évidence de dynamiques communes, qui rappelons-le ne nient aucunement la singularité de leur travail et ne se veulent pas exhaustives – omettant par exemple la question de l'espace et du temps, l'idée des « énergies » et des Grands Transparents qui se retrouvent surtout chez Federica et Ramuntcho Matta –, peut paraître réductrice. Cependant, cet inventaire permet de tisser des liens au sein de la nébuleuse Matta et d'approcher des œuvres et des conceptions qui, séparées, seraient perçues différemment.

Quelques sites internet consacrés aux enfants Matta et à leurs œuvres :

- Pablo Echaurren :
<<http://www.pabloechaurren.com/>>
<<http://www.fondazioneechaurrensalaris.it/home/>>
- Federica Matta :
<<http://www.federicamatta.com/>>
- Alisee Matta :
<<http://www.nobodyandco.it/>>

26 MATTA. Roberto Sebastian Matta, Gordon Matta-Clark, Pablo Echaurren, *op. cit.*, p. 159.

MATTA ET LES TITRES : DÉ-NOMMER POUR TROUVER DU NOUVEAU

JONATHAN DANIKOWSKI

Doctorant en histoire de l'art,
Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand et Paris X-Nanterre

Plus qu'une simple convention, la nomination constitue un des champs élus des recherches de plusieurs artistes du mouvement surréaliste¹. Mais si l'acte de nommer est une recherche de l'exactitude du rapport au réel, les surréalistes ne se préoccupent pas de ce type de désignation rigide. Roberto Matta, s'opposant à tout isomorphisme entre les mots et les choses, déclare : « [Titles] are punchings [sic] on the laziness of the looker² » (« Les titres sont des secousses pour sortir le spectateur de sa paresse »). Loin d'être subordonnés à la peinture, ses titres sont des sortes de provocations pour éveiller le spectateur, le faire réagir. Ainsi la valeur du titre est-elle fonction de son pouvoir de révélation, sa capacité à ouvrir les yeux du spectateur. Matta préfère au nominalisme absolu l'élargissement des frontières des mots, et cherche à les décharger des significations qui figent le réel. Qu'il s'agisse de nommer des formes inconnues apparues automatiquement, de nommer des personnages mythiques, d'élaborer des titres à partir de créations verbales ou de les extraire de sources textuelles, le processus d'intitulation est fondé sur un ensemble de disjonctions. Tous ces types de « dé-nominations » répondent à différents facteurs que l'on se propose d'éclairer.

- 1 Qu'il me soit permis de mentionner ma thèse sur les titres des peintures surréalistes (1925-1947), en cours de préparation. La question du titre en histoire de l'art a fait l'objet de recherches récentes, notamment de l'équipe « Histoire de l'art. Processus de création et genèse de l'œuvre », ITEM (CNRS-ENS, Paris). Cf. Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi, Ségolène Le Men (dir.), *La fabrique du titre : nommer les œuvres d'art*, Paris, CNRS Éditions, 2012 ; colloque international « Pouvoirs du titre. Genèse et enjeux de l'intitulation artistique à l'époque contemporaine (xix^e-xxi^e siècles) », Bruxelles, Université Libre de Bruxelles (11-12 mai 2012) et Clermont-Ferrand, université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, École Supérieure d'Art de Clermont Métropole (11-12 mars 2013), actes à paraître dans Laurence Brogniez, Marianne Jakobi, Cédric Loire (dir.), *Du titre à l'œuvre*, Fage éditions, Lyon.
- 2 Matta, entretien avec Nancy Miller en janvier 1982, dans Carl Belz (dir.), *Matta : The First Decade*, cat. expo, Waltham, Rose Art Museum (9 mai-20 juin 1982), Waltham, Rose Art Museum/Brandeis University, 1982, p. 13.

Le travail de dé-nomination d'un langage morphologique

De l'image pensée au langage hors des mots

Lorsqu'il peint ses premières toiles, entre 1938 et 1939, Matta n'est pas encore particulièrement préoccupé par l'intitulation ; il nomme rarement ses toiles et ressent le besoin de se situer en dehors des mots. Il se méfie du langage : « la révolte m'écrase contre le verbe³ », confie-t-il à André Breton en janvier 1940. De telles protestations contre le langage se sont régulièrement manifestées dans ses écrits des années 1940 : « le propre est incommunicable [...] sa signification absolue ne peut pas être ajustée avec le langage qui est un instrument social⁴ ». Si le langage se situe dans la distance qui sépare l'homme des choses et d'autrui, Matta peut conclure : « ce que nous sommes en commun est la noix du langage⁵ ». Il est à la recherche d'un langage qui compense les insuffisances de notre « langue de Babel⁶ ». Le récit de Babel révèle l'essence même du langage, la pluralité. Pour Matta – qui « arrache la langue à toutes les langues⁷ », comme l'écrit justement Jean-Pierre Faye en 1981 – le problème clé est celui de l'affranchissement du langage. En perdant le moyen de mettre en commun, les hommes sont conduits à retrouver une communication véritable – ce que Matta appelle la « noix du langage » –, qui paradoxalement suppose la non-maîtrise linguistique.

L'appellation *Morphologies psychologiques* regroupant les premières huiles sur toile de Matta renferme l'idée d'une continuité entre la forme et le psychisme. Ce titre fait référence à des formes visuelles exprimant l'activité interne de la pensée : « Dans le domaine de la conscience, une morphologie psychologique serait le graphique des idées⁸ », explique l'artiste. Il considère ainsi qu'une idée peut surgir d'un graphique mental. Pour lui, la pensée peut se matérialiser non seulement par la parole, par l'écriture, mais aussi par

3 Matta, lettre à André Breton adressée depuis New York à École élémentaire de Pilotage de Poitiers et datée du 6 janvier 1940, Paris, Bibliothèque Jacques Doucet, BRTC 2096.

4 Matta, *Notebook 1943*, fac-similé du carnet de Matta de 1943, Montigny-le-Bretonneux, Maat, 2010, p. 187.

5 Matta, cité dans Jean-Philippe Domecq, « Ni peintre ni philosophe ni poète ni Matta », dans Dominique Bozo (dir.), *Matta*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou (3 octobre-16 décembre 1985), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1985, p. 75.

6 Matta, lettre à Charles Duits datée du 15 janvier 1943, dans Germana Ferrari (dir.), *Matta. Entretiens morphologiques : notebook n° 1, 1936-1944*, Londres/Paris, Sistan/Filipacchi, 1987, p. 158.

7 Jean-Pierre Faye, « Matta et les transformations gargantuines », dans *Matta : architecture du temps*, cat. expo., Ivry-sur-Seine, Théâtre d'Ivry (16 janvier-14 février 1982), Ville d'Ivry sur Seine, 1982, n. p.

8 Matta, « Morphologie psychologique » (1938), dans Germana Ferrari (dir.), *Matta. Entretiens morphologiques...*, op. cit., p. 70.

l'image. Jean-Philippe Domecq explique : « Souvent quand il vous parle Matta prend un bout de papier et griffonne un dessin pour expliquer ce qu'il veut dire. Le petit dessin selon lui explique mieux que les mots qu'il a cherchés⁹ ». Matta essayait de combler par le dessin et la peinture l'écart entre le langage et la pensée. Le mot n'étant pas à ses yeux le reflet fidèle de la pensée, l'art visuel, langage de l'indicible, prend le relais du langage verbal, là où s'arrêtent ses facultés d'expression : « We would be closer to a morphological language¹⁰ » (« Nous serions plus proche d'un langage morphologique »). Il semble que sa pensée tende à élaborer un concept d'abord par l'image avant de le traduire en mots. En témoignent notamment ses lettres datées de 1943 à Charles Duits (un jeune poète français, alors nouveau venu au surréalisme), dans lesquelles les dessins annotés occupent une place prépondérante¹¹. D'ailleurs Albert Einstein – dont Matta admirait beaucoup les théories – déclarait, bien des années auparavant : « I very rarely think in words at all. A thought comes, and I may try to express it in words afterwards¹² » (« Je pense très rarement en mots. Une pensée vient, et je peux essayer de l'exprimer en mots après coup »). Décrivant les processus de sa pensée, le physicien évoque « certains signes ou des images plus ou moins claires¹³ ». Ainsi, l'imagerie visuelle peut jouer un rôle considérable dans le processus créateur¹⁴. Matta entend donner une forme visuelle à une représentation interne qui n'est accessible que dans la production graphique ou picturale. Ce dont il ne peut parler, il le donne à voir. Quand il affirme qu'il n'est pas peintre¹⁵, il veut dire qu'il n'est pas seulement peintre. Comme le poète au sens le plus large (les anciens Grecs appelaient *poiêsis* l'activité de création en général), Matta aspire à exprimer ce que le langage réduit à une fonction de dénotation ne suffirait pas à communiquer. S'il a adopté la peinture comme médium, sa démarche est dégagée de préoccu-

9 Jean-Philippe Domecq, « Ni peintre ni poète ni philosophe ni Matta », art. cité, p. 79.

10 Matta, *Notebook 1943*, op. cit., p. 251.

11 Matta, « Lettres à Charles » (janvier-avril 1943), dans Germana Ferrari (dir.), *Matta. Entretiens morphologiques...*, op. cit., p. 156-160.

12 Albert Einstein, cité dans Max Wertheimer, *Productive Thinking*, New York, Harpers, 1959, p. 214.

13 Albert Einstein cité dans Jacques Hadamard, *Essai sur la psychologie de l'invention dans le domaine mathématique*, Paris, Blanchard, 1959, p. 82.

14 Si Aragon assure de façon péremptoire qu'« il n'y a pas de pensée hors des mots » (Louis Aragon, *Une vague de rêves*, 2e cahier de Commerce, autonome, 1924, p. 102), on ne peut que constater la fragilité de sa théorie puisqu'il suffit d'un seul contre-exemple (et non des moindres) pour l'invalider et montrer la possibilité d'une extériorité de la pensée par rapport au langage.

15 Matta cité par Jean-Philippe Domecq, « Ni peintre ni poète ni philosophe ni Matta », art. cité, p. 72 ; voir aussi Paul Haim, *Matta : agiter l'œil avant de voir*, Paris, Séguier, 2001, p. 63.

pations esthétiques. Il conçoit la peinture avant tout comme un langage : son contenu – l'expérience psychologique – est aussi essentiel que sa forme. La peinture est quelque chose qui fait signe.

Un refus de la transcription d'un système de signes à l'autre (linguistique, pictural)

Avec le titre *L'Homme descend du signe*¹⁶, la formule vulgarisée du darwinisme – « L'homme descend du singe » – est détournée par l'emploi de l'anagramme. Ce serait la capacité de production de signes qui fonderait, du point de vue évolutif, le processus d'humanisation. Originellement, la réalité ne prendrait forme et sens au regard de l'homme que par le signe... est-ce à dire par la nomination? Le fait est que Matta semble se méfier de la tradition remontant à René Descartes qui fait du langage verbal la marque de l'humanité, opposée à l'animalité purement mécanique. Provocateur, libre et joueur, ne propose-t-il pas de *Revoir les cartes du jeu de Descartes*¹⁷, de révéler le dessous des cartes? Avant de refondre la formule rebattue de l'évolutionnisme, il écrit dans son carnet de 1943 : « The people took the words and became gorillas¹⁸ » (« Les gens ont pris les mots et sont devenus gorilles »). À travers la métaphore simiesque, Matta transmet une conception de signes des origines, avant l'avènement du langage qu'il assimile à un « abrutissement » – le mot anglais *gorillas* peut aussi bien signifier « gorille » que « brute ». Pour lui, l'usage de la parole nous a fait perdre la faculté de penser par images, de voir en quelque sorte ce que l'on pense. Il s'interroge sur le « signe avant le signe¹⁹ ». Il y aurait des signes précédant l'avènement des signes verbaux, à la base de la symbolisation et de l'intuition. Matta entend produire des signes qui dépassent les mots, permettant de saisir plus de réalité. Les *Morphologies psychologiques* peuvent être interprétées comme une tentative de transcender la diversité linguistique, de restaurer l'avant-Babel, les temps du « signe avant le signe », et d'accéder à l'identité des choses affranchies de leur nom. Un acte de dé-nomination s'accomplit dans le processus pictural, répondant au désir du peintre de retourner à l'état originel du langage.

Pour Matta, le langage et la pensée même doivent appréhender « l'image d'un arbre », par exemple, comme « tout ce que nous savons de la graine, de la

16 *L'Homme descend du signe*, 1975, huile sur toile, 408 × 835 cm, collection Federica Matta.

17 *Revoir les cartes du jeu de Descartes*, 1983, eau-forte et aquarelle en couleur, 66 × 49,8 cm, planche IV de l'album *Hom'mère IV. Point d'appui*.

18 Matta, *Notebook 1943, op. cit.*, verso de couverture.

19 Matta, « L'Homme descend du signe » (1976), dans Dominique Bozo (dir.), *Matta, op. cit.*, p. 302.

germination²⁰ » – c'est-à-dire comme représentation d'un processus temporel qui va d'une semence à un arbre, lequel par une nouvelle semence produit un nouvel arbre. Le peintre estime que la réalité ne peut être représentée que dans un état de perpétuelle transformation. Le monde est une série d'événements plutôt que de choses figées ; or « les événements n'ont pas de nom, de substantif²¹ ». S'élevant contre la tradition nominaliste occidentale²², Matta entend s'émanciper la désignation rigide par les mots. Si le verbe est « en verre », s'effaçant au profit de la réalité dont il prétend n'être que la fidèle copie, et le langage « transparent comme le cristal²³ », le peintre y voit par transparence autre chose, comme dans la boule de cristal – dans son œuvre, la notion de transparence suggère d'autres réalités. Tel *Le Vitreur*²⁴, Matta se joue de ce qui est simplement vu. Il veut montrer une image plus complète des choses, laissant entendre que l'œil ne perçoit qu'une « tranche de la réalité²⁵ ». Il veut combler ce qu'il perçoit comme un décalage par rapport au référent, une disjonction entre l'image mentale d'une chose et le mot qui la désigne. Ainsi, la transparence de titres tels que *Rocks*²⁶ [Roches], *Rain*²⁷ [Pluie] ou *La rosa*²⁸ [La rose] est compensée par la manière dont est dépeint le référent. Il s'agit de donner une nouvelle image du monde quotidien, « une morphologie qui ne s'arrête pas à la silhouette, à la peau des êtres et des choses²⁹ ». En changeant le système de correspondance entre le titre et l'image, Matta entend élargir les bornes de notre perception du réel, la pensée étant codifiée par le langage : pourquoi peindre si c'est simplement pour répondre à l'image que le titre ne manquera pas d'évoquer et de faire surgir dans l'esprit du spectateur ? Si « la

20 Matta, « Inscapè », dans Germana Ferrari (dir.), *Matta. Entretiens morphologiques...*, *op. cit.*, p. 72.

21 Matta, « Les descriptions automatiques », dans *ibid.*, p. 132.

22 « Nous vivons et nous pensons en lettres d'alphabet [...] la pomme c'est d'abord toute l'histoire de la pomme » (Matta, entretien avec C. A. Haenlein. et K. von Waberer en 1974, cité dans Dominique Bozo (dir.), *Matta, op. cit.*, p. 268.)

23 Matta, « Les Grands Transparents », dans Germana Ferrari (dir.), *Matta. Entretiens morphologiques...*, *op. cit.*, p. 119.

24 Cet être, qui apparaît dans plusieurs peintures de Matta vers 1944, est représenté les bras tendus, traversant une paroi transparente. Son nom de Vitreur tire son origine du mythe des Grands Transparents formulé par Breton dans son projet de *Troisième Manifeste* et renvoie en outre au *Grand Verre* (1915-1923) de Marcel Duchamp.

25 Gordon Onslow-Ford, « Notes sur Matta et la peinture (1937-1941) » (traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort), dans Dominique Bozo (dir.), *Matta, op. cit.*, p. 31.

26 *Rocks*, 1940, huile sur toile, 95,2 × 151,1 cm, Baltimore Museum of Modern Art, Baltimore.

27 *Rain*, 1940-1941, huile sur toile, 88,3 × 115,5 cm, Williams College Museum of Art, Williamstown.

28 *La rosa*, 1943, huile sur toile, 63,5 × 51 cm, Cleveland Museum of Art, Cleveland.

29 Matta, « Inscapè », art. cité, p. 72.

langue dont nous disposons et avec laquelle nous parlons [...] ne montre que l'apparence des choses³⁰ », la peinture vise selon Matta à « saisir ce qui est derrière l'apparence³¹ » pour atteindre une vérité au-delà de la perception.

Nommer l'innommable : les œuvres nées de gestes automatiques

Le peintre suit le conseil de Breton qui, dans *Le surréalisme et la peinture* (1928), demande de « fermer les yeux [...] sur ce qu'on a vu³² », pour observer le monde par les yeux de l'esprit. Se coupant volontairement de toute information provenant de l'extérieur, Matta découvre l'automatisme dès ses débuts dans la peinture³³. Avec la mise en œuvre de la technique de l'automatisme, aucune verbalisation ne précède le geste. Matta commence à peindre sans composition ou sujet *a priori* à l'esprit ; l'œuvre proviendrait ainsi du libre jeu de l'inconscient. Mais même si l'origine de l'œuvre est fondée sur l'expérience immédiate, l'interprétation n'est pas forcément absente de l'élaboration des peintures automatiques. En dépit de la place laissée au hasard, elles peuvent être soumises à l'intervention d'intentions conscientes et restent dépendantes du langage. Une verbalisation interne suit le geste automatique par libre association, comme en témoigne le titre *Morphology of Desire*³⁴ [Morphologie du désir]. Le peintre anglais Gordon Onslow-Ford, qui partageait son atelier avec Matta à la fin des années 1930, décrit ainsi la réalisation de cette toile : Matta a commencé par « former en quelques minutes un fond automatique », puis « le fond automatique fut considéré à tête reposée et [...] le sujet s'esquissa dans la peinture³⁵ ». Progressant sans but précis, à partir de marques accidentelles, de taches et de frottements, le peintre compare le support de l'œuvre au « mur de Léonard³⁶ » : un écran de projection où naissent l'image et le titre dans un processus simultané d'hallucinations visuelles et d'associations verbales. Au

30 Matta, entretien avec Eduardo Carrasco, *Les yeux du cosmos*, Paris, Manuella, 2013, p. 24.

31 Matta, « Écouter vivre », dans Germana Ferrari (dir.), *Matta. Entretiens morphologiques...*, *op. cit.*, p. 108.

32 André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 340.

33 Voir Matta, entretien avec Jeanine Warnod en décembre 1986, dans Charles Goerg (dir.), *Regards sur Minotaure, la revue à tête de bête*, cat. expo., Genève, Musée Rath (17 octobre 1987-31 janvier 1988), Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1987, p. 258-261.

34 *Morphology of Desire*, 1938, huile sur toile, 73,6 × 91,4 cm, collection Gordon Onslow-Ford.

35 Gordon Onslow-Ford, « Notes sur Matta et la peinture (1937-1941) », art. cité, p. 29.

36 Dans ses entretiens, Matta paraphrase souvent *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1919) par Paul Valéry. Cette référence au *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci, familière aux surréalistes, renvoie à sa célèbre réflexion sur la façon dont la vision des taches d'un mur peut faire imaginer toutes sortes de représentations. Matta replace cette réflexion dans le contexte d'une objectivation et d'une concrétisation des hallucinations.

fur et à mesure que l'œuvre prend forme, la tache se traduit spontanément dans son esprit par un mot révélateur, l'esquisse d'un intitulé. Cette verbalisation ne conduit pas nécessairement à un titre, mais elle agit sur son geste et sur l'œuvre en y faisant apparaître une signification jusque-là inconnue de lui. Son travail consiste alors en une mise en forme de cette révélation. Le titre *Morphology of Desire* exprime la conception de la possibilité de transposer visuellement le vécu intérieur et inaugure un souci de rendre visible l'invisible.

Matta, lorsqu'il se trouve à New-York pendant la Seconde Guerre mondiale, commence à ressentir la nécessité de nommer l'œuvre et s'élève contre « le système qui consiste à la réduire et à occulter le titre, l'intention³⁷ ». Or, bien que suggestives, ses formes issues de l'automatisme, non figuratives, ne peuvent être identifiées parce qu'elles n'ont par de modèle dans le monde visible. Si le peintre s'inspire de la leçon de Léonard de Vinci, ce sont des formes inconnues qu'il fait apparaître. En ce qui concerne ce qu'il voit dans les taches, il explique à Félix Guattari : « toujours je choisis les formes que je ne reconnais pas³⁸ ». Comme il n'existe aucun référent terrestre à ce qui est vu pour la première fois, Matta propose des titres sans assise référentielle, qui désignent des objets non représentables dans les formes normales de l'expérience quotidienne – par exemple *Le vertige d'Éros*³⁹. Lors d'une discussion avec Eduardo Carrasco, Matta soulève ce problème clé : « Quand tu vois une chose que tu ne connais pas, comment l'appelles-tu⁴⁰ ? » La nomination est alors une opération de l'indicible : donner un nom à ce qui n'en a pas. C'est plonger, pour citer Charles Baudelaire, « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau⁴¹ ! ». Matta a tenté de concilier deux comportements : nous dé-familiariser du connu, mais aussi donner forme à l'informe, nous familiariser avec l'inconnu. Et l'inconnu appelle un vocabulaire nouveau puisque le langage ordinaire ne peut traduire une telle représentation. Matta déclare à son ami le marchand d'art Paul Haim que les formes qu'il peint sont des néologismes⁴², suggérant que ses peintures ne s'identifient pas à la réalité nommable. On comprend donc que la création plastique ait commencé à s'accompagner d'une création verbale. L'on passe, avec Matta, du néologisme plastique,

37 Matta, cité dans Paul Haim, *Matta : agiter l'œil avant de voir*, op. cit., p. 75.

38 Matta, entretien avec Félix Guattari, dans Annette Besserve (dir.), *Matta : œuvres récentes 1980-1987*, cat. expo., Issoire, Centre Culturel Issoire (24 juin-13 septembre 1987), Issoire, Association Art contemporain, 1987, n. p.

39 *Le vertige d'Éros*, 1944, huile sur toile, 195,7 × 251,6 cm, The Museum of Modern Art, New York.

40 Matta, entretien avec Eduardo Carrasco, *Les yeux du cosmos*, op. cit., p. 25.

41 Dernier vers du poème « Le voyage » de Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, éd. par Antoine Adam, Paris, Garnier, 1961, p. 160.

42 Matta, cité dans Paul Haim, *Matta : agiter l'œil avant de voir*, op. cit., p. 61.

pour ainsi dire, au néologisme verbal. Les néologismes, caractéristiques de son œuvre, témoignent du rapport original que cet artiste nomade entretient avec la langue et doivent être mis en relation avec son sentiment de révolte contre le verbe. « La seule utilisation des mots habituels⁴³ » ne le satisfait pas. Aspirant à nommer, mais estimant que la langue n'est pas à même de décrire son univers, il forge des néologismes qui permettent de dire ses intuitions, de décrire une réalité nouvelle. Ainsi, il appelle rétrospectivement *Inscapes* ses premières *Morphologies psychologiques*. Il s'agit d'une contraction de *Inner Landscapes* (« paysages intérieurs ») – sans que l'on puisse s'empêcher de songer aussi à *escape*, l'« évasion » ; *Inscape*, ce serait l'évasion vers l'intérieur. Pour Matta, l'on peut voir en soi-même ; il s'agit de faire apparaître l'« évènement intérieur⁴⁴ ».

La connotation signifiante de la nomination

La nomination comme baptême

Les *Inscapes* trouvent écho dans le titre *La Terre est un homme*⁴⁵, métaphore poétique du paysage de la terre comme projection du monde intérieur de l'homme. En 1942, au cours d'une soirée, Matta présente cette nouvelle grande toile et la nomme publiquement. Les circonstances d'une telle nomination – intervention positive et intentionnelle – évoquent une sorte de baptême rituel. Matta revendique ainsi le titre comme élément essentiel de l'œuvre. En effet, présenter le tableau sans titre laisserait trop de champ libre au spectateur, qui pourrait enfermer le tableau dans une interprétation figée. Un titre non descriptif tel que *La Terre est un homme*, de nature conceptuelle, permet de protéger l'œuvre contre une lecture univoque⁴⁶. De nombreux titres de Matta sont d'une abstraction telle que toute tentative d'établir une correspondance directe avec la peinture tourne court – c'est là une caractéristique typique de l'intitulation surréaliste. À la fois évocateurs et anonymes, ces titres préservent l'ouverture sémantique de l'image dans la mesure où les mots ne nomment pas la toile de manière définitive. En fait, l'acte de nommer prime sur la spécificité du titre – même si le titre n'est pas abandonné à l'absurde ou au hasard,

⁴³ Matta, *Notebook 1943*, *op. cit.*, p. 187.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 263.

⁴⁵ *La Terre est un homme*, 1942, huile sur toile, 183 × 239 cm, collection Joseph R. Shapiro, Chicago.

⁴⁶ Voir les explications données par André Breton à Lionel Abel lors de la nomination publique de *La Terre est un homme*, dans Lionel Abel, « The Surrealists in New York », dans *The Intellectual Follies : A Memoir of the Literary Venture in New York and Paris*, New York, Norton, 1984, p. 101-102.

il pourrait être autre. En effet, Matta déclare : « There are titles for each square inch running up and down the canvas⁴⁷ » (« Il y a des titres pour chaque centimètre carré courant fiévreusement sur la toile »). Reprenant à son compte la fameuse revendication de Lautréamont, « La poésie doit être faite par tous. Non par un⁴⁸ », le peintre considère le spectateur comme un véritable coopérateur de la peinture. Alain Jouffroy déclare que le désir de Matta étant de « communiquer », il attend du spectateur qu'il suggère lui-même un titre qui le « rapproche » de la signification du tableau comme une « illumination⁴⁹ ». Le baptême n'a donc pas pour objet de fixer sans détour le sens de l'œuvre – qui, paradoxalement, demeure d'une certaine manière sans titre – mais, au contraire, d'en ouvrir les possibilités.

L'entreprise de Matta est faite de dé-nomination. Il s'identifie à un « dé-nommeur re-nommeur » des rapports psychiques entre l'homme et le monde. En effet, comme le dit l'artiste dans un de ses titres les plus évocateurs, il était lui-même *Le Dé-nommeur renommé*⁵⁰. Ce titre, qui renvoie aussi bien à l'œuvre qu'à l'auteur de l'œuvre, se confondrait presque avec la signature elle-même. La plupart des figures qui commencent à jaloner l'œuvre de Matta au début des années 1940 peuvent être considérées comme des avatars de l'artiste. Il construit une véritable mythologie personnelle par le biais de ses titres en inventant des noms pour désigner des personnages qui revêtent un sens symbolique. Pour les nommer, il recourt souvent à l'article défini et à la majuscule, ce qui permet d'accentuer la dimension mythique : *Le Forçat de la lumière*⁵¹, *Le Vitreur*⁵², *Le Pèlerin du doute*⁵³, *Le Prophéteur*⁵⁴, *Le Honni aveuglant*⁵⁵ et bien d'autres, sont différentes manières d'aborder le monde. Ils incarnent les aspects de la condition de l'artiste. Le carnet de notes de 1943 montre que *Le Forçat de la lumière* et *Le Vitreur* sont nommés avant d'être figurés⁵⁶ : leurs significations symboliques proviennent donc de leurs noms. Ces

47 Matta, cité par Sidney Janis, « The School of Paris Comes to the U. S. », *Decision II*, n° 5-6, novembre-décembre 1944, p. 95.

48 Isidore Ducasse, dit Comte de Lautréamont, cité par Matta lors de son entretien avec Nancy Miller, dans Carl Belz (dir.), *Matta : The First Decade*, op. cit., p. 11.

49 Alain Jouffroy, *Une révolution du regard. À propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Gallimard, 1964, p. 86.

50 *Le Dé-nommeur renommé*, 1952-1953, huile sur toile, 120,4 × 175 cm, Fondation Peggy Guggenheim, Venise.

51 *Le Forçat de la lumière*, 1943, huile sur toile, 195,5 × 251,4 cm, collection Daniel Malingue, Paris.

52 *Le Vitreur*, 1944, huile sur toile, détruite.

53 *Le Pèlerin du doute*, 1947, huile sur toile, 195,6 × 251,5 cm, collection Jeffrey H. Loria, New York.

54 *Le Prophéteur*, 1954, huile sur toile, 199 × 295 cm, collection particulière, Genève.

55 *Le Honni aveuglant*, 1966, huile sur toile, 200 × 195 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

56 Matta, *Notebook 1943*, op. cit., p. 107-115, 275, 284, 310.

figures se manifestent souvent d'une œuvre à l'autre et Matta les évoque dans ses écrits, en parle dans ses entretiens comme d'entités indépendantes des tableaux – il décrit par exemple le Vitreur comme « quelqu'un qui transforme tout en verre, en transparences⁵⁷ ». Dès l'instant où le personnage mythique se trouve nommé, il se transforme en une réalité qui existe et qui signifie par elle-même. Le nom du personnage mythique devient celui d'un être autonome.

Citations de titres et titres-citations

Dans l'œuvre de Matta, la question du titre ne se limite pas à l'étude des relations entre les mots et les images. Les noms des figures de sa mythologie personnelle isolent des effets de réel et ne désignent pas l'objet même de la peinture. Dans ce cas, le titre n'est plus dans une relation de dépendance aux tableaux ; il présente une autonomie telle que l'on peut très bien le concevoir sans peinture. Breton lui-même va jusqu'à affirmer que le titre doit pouvoir se passer de l'œuvre⁵⁸. De fait, toute mention de titre dans un texte n'implique pas nécessairement l'existence d'une toile. Pour le galeriste Patrice Trigano, Matta rêvait d'« élargir "l'espace de l'espèce" à celui de la pensée et de l'imagination⁵⁹ » – faisant implicitement référence au titre *L'espace de l'espèce*⁶⁰. La manière dont la critique cite les titres de Matta est révélatrice ; les titres sont conçus de manière telle qu'ils se prêtent à être considérés comme des énoncés autonomes renvoyant à des concepts autres que ceux qui se dégagent de la perception visuelle de l'œuvre. Paul Haim reprend des titres de tableaux sans en faire expressément mention : « [Matta] descend-il "du signe" ? » – allusion à *L'Homme descend du signe*. « Est-il le pèlerin du doute voué à déchaîner en nous les puissances du désordre⁶¹ ? » – selon les titres *Le Pèlerin du doute* et *Les puissances du désordre*⁶². Dans ce contexte, l'énoncé cité perd son statut de titre pour devenir un énoncé flottant. Il n'est pas compris comme ce qui désigne la peinture.

S'il arrive ainsi que le titre se dissocie de l'œuvre pour devenir partie prenante d'un discours, il peut inversement être extrait d'un texte. L'énoncé est

57 Matta, « Peindre », entretien avec Eduardo Carrasco, dans Christine Poullain (dir.), *Matta : du surréalisme à l'histoire*, cat. expo., Marseille, Musée Cantini (15 février-20 mai 2013), Marseille/Heule, Musée Cantini/Snoeck, 2013, p. 202.

58 Voir Lionel Abel, « The Surrealists in New York », art. cité, p. 102.

59 Patrice Trigano, *À l'ombre des flammes : dialogues sur la révolte*, Paris, La Différence, 2009, p. 123.

60 *L'espace de l'espèce*, 1959-1968, cycle de vingt et une huiles sur toile.

61 Paul Haim, *Matta : agiter l'œil avant de voir*, op. cit., p. 115.

62 *Les puissances du désordre*, 1964-1965, huile sur toile, 298 × 993 cm, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne.

parfois repris tel quel comme titre, mais la citation peut aussi être approximative ou reformulée, voire détournée. Tout un éventail de références textuelles se déploie dans les titres de Matta, provenant des sources les plus diverses qui sont parfois difficiles à identifier : littérature⁶³, philosophie⁶⁴, sciences physiques et naturelles⁶⁵ et sciences occultes⁶⁶. Le peintre cherchait l'inspiration dans de nombreuses disciplines extérieures à l'art. Il intègre souvent la citation dans ses travaux ; il a inscrit dans son carnet de 1943 de nombreuses citations qui peuvent être dites anonymes – c'est-à-dire sans mention de leur provenance. Pourtant, Matta se présente comme un artiste à l'écart de tout savoir livresque, de toute surcharge de culture prétentieuse : « Je ne lis jamais, je picore çà et là⁶⁷ », affirme-t-il. Il reconnaît ainsi simplement que dans un livre, il ne lit pas tout. Mais les phrases qu'il lit et qui retiennent son attention, il les note, les met en réserve. Ce n'est alors plus une partie de texte mais un fragment choisi transformé en titre, dont la qualité poétique se renforce de sa combinaison avec l'image. Le titre constitue alors un contrepoint linguistique, une proposition philosophique ou poétique parallèle à la peinture. Employant un procédé comparable au collage, Matta juxtapose à l'image un énoncé isolé qui résonne de significations multiples. La nature fragmentaire de ces titres et

63 Le titre *Pour une vertu jeune, dans un monde où les démons ont tant d'accès* (1946, crayons de cire et mine de plomb sur papier, 29,3 × 37,1 cm, collection particulière, Paris) est inspiré d'un passage du livre *Le rocher de Sisyphé* de Roger Caillois : « Une Vertu jeune et efficace préside aux relations humaines. Et jusqu'à ce qu'elle s'épuise et se corrompe, le bonheur et la justice sont assurés, autant qu'il se peut dans un monde où les démons gardent tant d'accès » (Roger Caillois, *Le rocher de Sisyphé*, Paris, Gallimard, 1946, p. 87).

64 Le titre *L'indéterminé est un phénomène positif* (1948, crayons de cire et mine de plomb sur papier, 29 × 36,5 cm, collection particulière, Paris) renvoie à la *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty : il faut maintenir une indétermination au cœur du visible parce qu'il est en devenir ; ce qui est vu est fait d'indéterminé. C'est pourquoi « il nous faut déterminer l'indéterminé comme un phénomène positif » (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 12).

65 Le titre *S'accommoder de toutes les séquences possibles* (1976, crayons de cire et mine de plomb sur papier, 51,8 × 63,4 cm, collection particulière, Paris), mettant en avant le principe de hasard qui préside à l'évolution, se réfère à une formule de Jacques Monod dans *Le hasard et la nécessité* : Monod déclare qu'une séquence d'ADN est « entièrement "libre" en ce sens qu'aucune restriction n'y est imposée par la structure d'ensemble, qui peut s'accommoder de toutes les séquences possibles » (Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 141).

66 Le titre *Le Forçat de la lumière* doit beaucoup à Eliphas Lévi. Sur les sources ésotériques de cette œuvre, je me permets de renvoyer à mon article, « *Le Forçat de la lumière* de Matta : les arcanes d'un titre ésotérique », à paraître dans Laurence Brogniez, Marianne Jakobi, Cédric Loire (dir.), *Du titre à l'œuvre*, op. cit.

67 Matta, cité dans Dominique Bozo (dir.), *Matta*, op. cit., p. 268.

l'indétermination de leur contexte d'origine encourage le spectateur à se livrer à des associations subjectives décidant de la lecture possible de l'œuvre, que l'artiste se contente de suggérer. Du point de vue des connotations intertextuelles de leurs titres, les formes et les couleurs de ces œuvres ne sont plus une fin en soi. Le titre-citation implique un référent qui n'est pas conçu pour être regardé. Il a ainsi une position stratégique. Il marque en effet explicitement la volonté de l'artiste de pratiquer un art didactique. Une des questions fondamentales de l'art pour Matta est celle de la transmission d'une connaissance, et le titre-citation est le symptôme de cet art qui souhaite s'appuyer sur certains penseurs du passé et atteindre le public le plus large possible.

Un processus de pensée à l'état latent dans le titre

Outre le cas des titres-citations, l'allusion au sujet est souvent couplée à de véritables programmes philosophiques que Matta concentre en un titre, choisi pour ses vertus synthétiques. C'est comme si, de l'ensemble d'un discours, n'avait été retenu qu'un fragment où tout se tient. Les concepts ainsi exprimés sont libérés du discours rationaliste. Ces intitulés sont saturés de sens, comme des condensés de la pensée de l'artiste. C'est le cas de certains néologismes hiératiques, archétypiques, qui semblent charrier des sens profonds, originels, appelant des développements multiples. Par exemple, *Coïgitum*⁶⁸ est un mot-valise formé par la fusion des deux mots latins *coitum*, « coït », et *cogitum*, « penser ». Il engage donc un rapport entre désir et pensée qui permet d'envisager différentes problématiques – peut-être la pensée comme remède du désir, ou le désir comme origine de la pensée, voire une identité entre les deux. D'autre part, ce néologisme peut être perçu comme une contraction de la célèbre expression latine de Descartes, *cogito, ergo sum* (« je pense, donc je suis »). Matta a délibérément évacué l'*ergo*, l'archétype de la proposition logique. Ce choix est significatif : il invite à adopter « une pensée par éclatement [*sic*] (et non par *ergo*)⁶⁹ » – d'où le titre *Splitting the Ergo*⁷⁰ [Désintégration du donc]. Matta s'attache autant à créer des significations qu'à les détruire. Si ses titres semblent véhiculer l'indicible, rendant vaine toute tentative d'en épuiser la signification, ils lèguent au spectateur le soin de développer un contenu discursif implicite doublant ses œuvres. L'artiste, par ailleurs, a commenté lui-même un certain nombre de ses toiles. Il considère non seulement que l'œuvre doit être porteuse d'une signification, mais

68 *Coïgitum*, 1972, huile sur toile, 400 × 1025 cm, collection particulière, Italie.

69 Matta, cité dans Dominique Bozo (dir.), *Matta, op. cit.*, p. 282.

70 *Splitting the Ergo*, 1946, huile sur toile, 196,8 × 243,8 cm, collection M. et Mme Burton Tremaine, Meriden.

il voit en elle la nécessité d'un certain travail de la pensée. Par le moyen des titres, Matta explicite les étapes successives de son parcours de réflexion. *Morphologies psychologiques* (1938-1939), *La Terre est un homme* (1942), *Être avec* (1945), *L'espace de l'espèce* (1959-1968), *L'Homme descend du signe* (1975) : les titres de l'artiste balisent sa pensée et son univers. En dégagant les titres les plus signifiants de ses œuvres, il est possible de les traduire en un discours, comme les notes d'un carnet d'écrivain ou de philosophe.

Les titres de Matta s'avèrent le plus souvent en décalage référentiel avec les aspects purement formels des œuvres. Un cercle dialectique se crée par la confrontation du titre et de l'image : « L'image peinte et le mot sont le cercle des dialectiques de la création⁷¹ », affirme le peintre. L'absence de correspondance évidente entre le titre et le contenu apparent du tableau renforce l'impact de l'œuvre. Les mots et les images ne s'opposent pas dans un antagonisme stérile ; ils agissent l'un sur l'autre, provoquant le dépassement dialectique des contradictions cher aux surréalistes. Les rapports entre les titres et les images sont comme « ces cordons ombilicaux qui nous mettent en communication avec d'autres soleils⁷² ». Il y a un aspect divinatoire dans l'interprétation du titre. Matta situe sa recherche « entre la morphologie psychologique divinatoire et le côté divinatoire que l'on attribue au langage mythologique grec⁷³ ». De la même manière que le langage divinatoire grec use de phrases toujours ambiguës, à double sens, le titre ne décrit pas directement l'œuvre mais aurait une vocation révélatrice. Matta pratique un art où vision intérieure et projection extérieure sont inextricablement liées. Dans le cadre des pratiques divinatoires, la projection est un moyen d'accéder à une connaissance inaccessible à d'autres méthodes. Employant l'automatisme à des fins de voyance pour comprendre l'indicible, il s'agit pour le peintre d'« extraire de la tache une sorte de verbe, une représentation du monde⁷⁴ » dont les titres, semblables aux fragments d'une pensée universelle et intemporelle, sont les vecteurs privilégiés.

Pour Matta, la nomination est essentielle dans la création. Cependant, le spectateur s'efforcerait en vain de décrypter rationnellement le lien entre le titre et la peinture ; il doit avant tout s'abandonner à ce qui féconde leur rencontre pour saisir la portée de l'œuvre intuitivement. Attribuant à l'art

71 Matta, « La Terre est un homme » (1938), dans Germana Ferrari (dir.), *Matta. Entretiens morphologiques...*, op. cit., p. 91.

72 Matta, « Mathématique sensible : Architecture du Temps » (adaptation de Georges Hugnet), *Minotaure*, Paris, n° 11, mai 1938, reproduit dans *ibid.*, p. 35.

73 Matta, « Vivre vert, ou racines de la conscience », dans *ibid.*, p. 44.

74 Matta, « Peindre », entretien avec Eduardo Carrasco, art. cité, p. 198.

une « connaissance essentiellement imaginative » qui n'est pas « bridée par les exigences de la rationalité⁷⁵ », Matta établit entre les images et les mots des rapports indépendants de la logique imposée par l'usage ordinaire du langage. Ainsi, le titre ne donne pas la clef de l'œuvre car on ne peut en cerner un sens exclusif. Matta explique à Carrasco : « L'image par elle-même peut te conduire à une porte, mais si tu lui ajoutes un titre, tu proposes deux portes⁷⁶ ». Au lieu de refermer le sens dans une acception précise, les mots ouvrent d'autres voies de la signification. Menant virtuellement le spectateur à une autre porte, le titre enrichit la peinture en permettant à l'image d'apparaître autrement ; les mots incitent à l'association libre et constituent un stimulus pour la perception. Le titre ne vise pas à rendre l'interprétation moins flottante, mais à relancer le processus interprétatif. Si Matta pense par images, ses titres donnent à penser. L'art est pour lui essentiellement langage et le titre, à l'interface du visuel et du verbal, incarne une pensée.

75 Matta, « À bâtons rompus », entretien avec l'artiste le 4 octobre 1967, dans Colette Banaigs (dir.), *Matta : être avec. Pour une poésie révolutionnaire*, cat. expo., Saint-Denis, Musée municipal d'histoire et d'art (1^{er} décembre 1967-21 avril 1968), Musée de Saint Denis, 1967, p. 15.

76 Matta, entretien avec Eduardo Carrasco, *Les yeux du cosmos*, op. cit., p. 110.

JOHN SEBASTIAN MATTA, DIT BATAN SOUVENIRS ET MYTHOLOGIE ARTISTIQUE : LA FIGURE DU MAUDIT ?

MAXIME MOREL ET MARINE NÉDÉLEC

Doctorants en histoire de l'art, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

« Il est d'abord une sorte de piéton ébahi par le réel, qu'il entend prendre sous le bras et malmener un peu¹. » (Alain Bosquet)

Avec son jumeau Gordon Matta-Clark, John Sebastian Matta est le premier enfant de la lignée Matta. Né en 1943 et décédé en 1976, il n'eut qu'une très faible visibilité durant sa courte carrière artistique et demeure un artiste méconnu. Seules trois expositions lui furent consacrées de son vivant, entre 1971 et 1975, deux à la galerie Iolas de New York et une à la galerie du Dragon de Paris. À titre posthume, il n'a bénéficié que de deux expositions parisiennes, l'une monographique en 2006 à la galerie Samy Kinge et l'autre collective, « Sous influences », en 2013 à la Maison Rouge. À l'occasion de ces événements, des critiques et des historiens de l'art se sont penchés sur son cheminement : Alain Bosquet en 1975², puis Marie-Claire Sellier en 2006³ et Fabrice Flahutez en 2013⁴. S'ajoutent à cette bibliographie sommaire quelques occurrences dans des textes relatifs à son père et à ses frères.

Face au nombre réduit de sources, notre première ambition a été d'en créer de nouvelles par le biais d'entretiens qui compilent des souvenirs, comme le révèle notre titre. Cette tâche ne fut pas toujours aisée, du fait de la dispersion géographique des témoins. Les amis, galeristes et membres de la famille ayant côtoyé John Sebastian Matta sont en effet éparpillés sur le globe, se partageant principalement entre la France, l'Italie et les États-Unis. Quatorze

1 Alain Bosquet, « Batan en route vers Batan », in *Batan*, cat. expo., Paris, galerie du Dragon (4 février 1975-s.d.), Paris, 1975, n.p.

2 *Ibid.*

3 Marie-Claire Sellier, « De cette galaxie », in *John Batanne*, cat. expo., Paris, galerie Samy Kinge (s.d. [2006]), Paris, galerie Samy Kinge, 2006.

4 Fabrice Flahutez, « Batan Matta, du dessin pop à la parade chimique », in Miguel Egaña et Fabrice Flahutez (dir.), *Arts drogués expériences psychotropiques et création artistique*, Nanterre, coll. « 20/21 siècles », Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013.

personnes ont ainsi pu nous apporter leur aide et nous les en remercions vivement : Jane Crawford, Borja et Claudia Huidobro, Ramuntcho, Malitte, Federica et Alisee Matta, Pablo Echaurren, Luisa Laureati, Samy Kinge, Anna K. Thorsdottir, Alain Jouffroy, Alise Chandler VanHecke et Daniel Cordier. Nous tenons également à remercier Louise Désy du Centre Canadien d'Architecture ainsi qu'Hugo Perina pour les traductions italiennes et Camille Paulhan qui nous a secondés dans nos investigations.

Les entretiens que nous avons menés ont progressivement esquissé la figure de l'artiste maudit, né des marges du romantisme. En effet, certains leitmotive, à l'instar du génie, du fou, de l'artiste marginal et oublié, de l'errant révolté, du suicidé et mort prématuré, ont été observés régulièrement. Batan – qui est l'un des noms d'artiste qu'a endossé John Sebastian Matta, ainsi que son surnom – trouverait alors sa place selon ses proches aux côtés de Nerval, Rimbaud ou Lautréamont.

Il s'agira ainsi pour nous de rapporter ces stéréotypes, de les interroger et de les nuancer. Pour ce faire, nous commencerons par évoquer ce que nous nommons ici l'esquisse du génie ; puis, nous nous interrogerons sur la présence/absence d'un artiste en prise avec le réel, sur la manière dont l'univers contemporain trouve des échos dans son œuvre. Forcément parcellaire, cette approche vise avant tout à mettre en avant la singularité du travail de Batan. Nous ne sommes pas sans ignorer que de nombreuses pistes restent encore à explorer, notamment au niveau des sources iconographiques ainsi que des archives et des entretiens.

I. L'esquisse du génie ?

1.1. Le dessinateur précoce, la persistance du rapport instinctif au dessin et l'autodidacte ?

Parmi les témoignages recueillis, tous s'accordent sur le fait que John Sebastian Matta dessine depuis son plus jeune âge. Malitte Matta se souvient que les jumeaux « ont toujours dessiné⁵ », ce qu'Anne Clark, leur mère, confirme dans un entretien de 1980 avec Richard Armstrong : « Depuis l'âge de quatre ans, il [Batan] n'arrêtait pas de dessiner. Je ne me suis jamais posé la question de savoir ce qu'il allait devenir⁶. » Ce rapport intuitif au dessin est d'autant plus fort que Batan semble l'avoir conservé pendant l'âge adulte. Dans les

5 Entretien entre Malitte Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 28 mai 2014.

6 Interview d'Anne Alpert par Richard Armstrong, in *Gordon Matta-Clark*, cat.expo., Marseille, Musée Cantini (12 mars-30 mai 1993), Londres, Serpentine Gallery (30 juin-15 août 1993), Marseille, Musée Cantini, 1993, p. 333.

entretiens que nous avons menés, la pratique intensive du dessin se retrouve de manière récurrente et se lie, dans le témoignage de Federica Matta, à la spontanéité et l'intuition enfantines : « Matta disait toujours qu'il était l'artiste, le vrai artiste en lui-même. Il dessinait comme dessinent les enfants, pendant des heures, des heures et des heures en revenant sur son trait. Matta aimait beaucoup cela, il était toujours admiratif de la concentration que les enfants ont dans leurs dessins. Il disait qu'il y a un âge ou quelque chose se transforme dans le cerveau, qu'il y a un âge où l'on commence à s'imiter soi-même. Et Batan ne s'est jamais imité lui-même, il n'a jamais fait deux dessins pareils⁷. »

Cette manifestation précoce du talent artistique et sa persistance construisent la base de la mythologie artistique de Batan. Les entretiens mettent en avant ce qu'Ernst Kris et Otto Kurz ont nommé la « fable « de la découverte du talent »⁸ » dans leur chapitre sur « l'héroïsation de l'artiste dans la biographie », issu de leur célèbre ouvrage *La légende de l'artiste*. Le motif biographique du don se manifestant dès l'enfance découle d'une longue tradition qui provient des mythes antiques et se cristallise dans la légende de Giotto, relatée par Vasari. Cette prédestination à l'art, ce déterminisme, rangeraient alors Batan dans la tradition des génies artistiques, à l'exemple de Giotto, jeune pâtre dessinant dans la nature.

Ces deux piliers de sa mythologie nous conduisent d'emblée à la question de la formation artistique. Dans un questionnaire rédigé par Batan – si tant est que le terme « rédigé » puisse être exact, au vu du peu d'éléments qui y sont inscrits – vraisemblablement à la fin des années 1960 ou au début des années 1970 pour le Centre national d'art contemporain (CNAC), il affirme qu'il est « autodidacte⁹ » et donc qu'il n'a suivi aucune étude et formation artistiques. À la lumière des sources et des témoignages recueillis, il nous faut modérer quelque peu cette déclaration. En effet, si Batan n'a à proprement parler pas bénéficié d'une formation académique, il n'a pas moins été en contact quasi permanent avec des formes artistiques. À New York, il étudie au Lycée de Musique et de Beaux-Arts, tandis qu'après sa classe de première, lorsqu'il passe deux ou trois ans à Paris¹⁰, il suit des cours à l'Alliance Française et reçoit l'enseignement à domicile d'un précepteur, monsieur Blanchot¹¹. *La Leçon de piano*, enregistrement édité dans le catalogue de l'exposition *John Batanne* à

7 Entretien entre Federica Matta, Fabrice Flahutez et Maxime Morel, Paris, 6 juin 2014.

8 Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste*, Paris, Allia, 2010, p. 38.

9 Questionnaire d'artiste du CNAC rempli par John Sebastian Matta, s.d., Bibliothèque Kandinsky, Paris.

10 Interview d'Anne Alpert par Richard Armstrong, in *Gordon Matta-Clark, op. cit.*, p. 333.

11 Orthographe incertaine. Ce précepteur, monsieur Blanchot, a été confondu à tort avec Maurice Blanchot.

la galerie Kinge en 2006, donne une idée des cours de français que Blanchot dispensait à Batan¹². Conservée par Matta, cette bande sonore a été mise en musique par Ramuntcho Matta, réalisant alors une œuvre palimpseste qui se superpose au discours de son demi-frère¹³. Blanchot lui faisait donc travailler le français, mais aussi d'autres disciplines et l'amenait visiter des musées, comme le raconte Malitte Matta : « Blanchot venait tous les après-midis et travaillait avec Batan, ou ils sortaient au musée, par exemple au Musée des Arts et Métiers » ou encore au Palais de la Découverte¹⁴.

Au-delà de ces enseignements par bribes, la formation artistique de Batan pose une question soulevée lors de la première communication, à savoir celle de la transmission familiale. Cette transmission s'oppose, même si elle ne l'empêche pas, à l'un des motifs biographiques mis en avant par Kris et Kurz : l'inflexion du destin artistique par une ou des rencontres fortuites. Batan a effectivement baigné dans l'ambiance culturelle de sa mère, Anne Clark. Artiste designer, elle « aimait s'entourer d'artistes de toute sorte¹⁵ » selon Alise VanHecke et après sa rupture avec Matta elle a notamment vécu avec Isamu Noguchi puis Hollis Alpert. John Sebastian Matta voyait également son père lors des vacances scolaires et a passé quelques années à Paris aux côtés de Roberto et Malitte Matta. Roberto Matta, selon Malitte Matta, « faisait un [...] effort » pour son éducation, en lui fournissant par exemple des livres, dont il s'était lui-même servi, sur la morphologie des insectes ou encore sur la quatrième dimension : « Quand j'ai reconstitué la bibliothèque de Marcel Duchamp, j'ai trouvé un livre très important pour Matta, sur la morphologie des insectes, et puis un autre sur la quatrième dimension, fourni avec des lunettes. Toute sa vie, Matta a été, parce qu'il vient du Chili où l'on est entouré de nature, passionné par la morphologie des plantes et des insectes. Batan avait tout cela dans notre tout petit appartement. [...] Matta était fasciné par cela et Batan aussi. Et il dessinait, dessinait, dessinait¹⁶... »

Il faut aussi souligner, comme le rappelle Federica Matta que les livres étaient présents de façon quotidienne dans leur famille : « Les livres étaient partout tout le temps. On avait un compte à La Hune et l'on pouvait aller en chercher. Moi je lisais tout le temps. Je sais qu'on avait des lectures obligatoires. On devait lire Rimbaud, Lautréamont, Breton. Est-ce que l'on posait le

12 Disponible sur : Deezer. John Batanne : La Leçon de français [en ligne] <<http://www.deezer.com/track/7716379>> (consulté le 11/09/2014).

13 Entretien téléphonique entre Ramuntcho Matta et Marine Nédélec, 10 juin 2014.

14 Entretien entre Malitte Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 28 mai 2014.

15 Mails d'Alise Chandler VanHecke à Marine Nédélec, 7-14 juillet 2014 :

« I knew his mother as a woman who liked to surround herself with artists of all sorts [...] ».

16 Entretien entre Malitte Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 28 mai 2014.

livre sur le lit pour faire semblant qu'on l'avait lu ou est-ce qu'on le lisait vraiment... ? En tout cas ce qui est sûr, c'est que je n'ai pas eu de conversations littéraires avec Batan¹⁷. »

1.2. Les figures du poète, de l'errant et du « fou »

À la panoplie de l'artiste précoce et autodidacte se greffe celle du poète, qui prend ses racines en comparaison avec son jumeau, Gordon Matta-Clark. Tant dans les entretiens que nous avons effectués que dans le discours de leur mère, on ne peut évoquer Batan sans avoir de point de comparaison avec Matta-Clark. Lorsqu'il est question de la jeunesse et de l'éducation de Batan, son jumeau apparaît de manière presque systématique comme son opposé. La réussite scolaire de Matta-Clark est ainsi comparée aux difficultés de son frère. Cet aspect est particulièrement visible dans les lettres qu'Anne Clark envoie à Roberto Matta ou encore dans les entretiens avec Malitte Matta, lorsqu'elle évoque la scolarité à la Dalton School : « Gordon était très content là, parce qu'il fallait s'inventer sa vie et il était tout à fait capable de faire cela, alors que Batan pas du tout¹⁸ ». Batan passa ainsi de la Dalton School, à Saint-Luke puis au Lycée de Musique et de Beaux-Arts avant de se rendre à Paris, selon sa mère dans son entretien avec Richard Armstrong¹⁹.

Apparaît alors en filigrane l'image du poète, opposée à celle de son frère, le « cartésien », ainsi que le définit Ramuntcho Matta en commentant une photographie des jumeaux datée des alentours de 1962 : « C'est lui l'artiste [Batan], enfant sur un canapé. Il y a Gordon en train de lire, très rationnel, et Batan en train de jouer de la guitare, un peu flottant. C'est vraiment la représentation des jumeaux. Il y en a un qui a tout le côté cartésien et l'autre tout le côté dysfonctionnel, qui n'est pas forcément négatif²⁰. » Et Federica Matta à son tour de rajouter : « Je pense que Batan avait compris le côté chamanique de Matta, contrairement à Gordon que ça n'intéressait pas. Gordon, était tellement dans l'action... C'est pour cela que Matta adorait Batan²¹. » Ce « côté chamanique » se retrouve d'ailleurs dans les expériences enthéogéniques plus tardives de Batan, qui selon Alise Chandler VanHecke, l'ont conduit à

¹⁷ Entretien entre Federica Matta, Fabrice Flahutez et Maxime Morel, Paris, 6 juin 2014.

¹⁸ Entretien entre Malitte Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 28 mai 2014.

¹⁹ Interview d'Anne Alpert par Richard Armstrong, *Gordon Matta-Clark, op. cit.*, p. 333.

²⁰ Entretien entre Ramuntcho Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 26 mai 2014.

Photographie reproduite in *Transmission : The Art of Matta and Gordon Matta-Clark*, cat. expo., San Diego, San Diego Museum of Art (Californie) (19 août-12 novembre 2006), San Diego, San Diego Museum of Art, 2006, p. 30.

²¹ Entretien entre Federica Matta, Fabrice Flahutez et Maxime Morel, Paris, 6 juin 2014.

être un artiste visionnaire²². Ainsi en même temps que des liens forts unissant les jumeaux, de nettes divergences apparaissent entre le « cartésien » et le « poète ». C'est ce que confirme d'une certaine manière Betti-Sue Hertz, dans le catalogue *Transmission : The Art of Matta and Gordon Matta-Clark* de 2006 : « Le jeune Gordon est décrit dans tous les témoignages comme étant fort organisé, curieux, capable de faire des choses, capable de prendre soin des autres, gentil et généreux. Batan a la réputation d'avoir été rêveur, poétique, et « très attachant »²³ ». Ceci est renforcé par le fait qu'à l'adolescence, Batan paraît particulièrement attiré par le milieu hippie, ce que relate Anne Clark dans une lettre à Roberto Matta, contrairement à son jumeau que leur mère décrit comme « terriblement conformiste » lorsqu'il était au lycée²⁴.

Parallèlement à la figure canonique du poète, on retrouve chez Batan celle du voyageur, dont la formation fait écho à son éducation plus ou moins classique. La vie de Batan est en effet marquée par de nombreux voyages. Il naît le 22 juin 1943 à New York, puis part avec sa mère et son frère au Chili en 1944, avant de revenir dans sa ville natale en 1945. La famille va ensuite vivre en France en 1947 ou 1948, et tandis qu'Anne Clark reste à Paris, les enfants suivent leur scolarité dans une pension en banlieue. Après avoir passé l'été à Megève pour soigner la tuberculose de Gordon Matta-Clark, la famille rentre à New York en 1948 ou 1949. Lors de son enfance, Batan passe à plusieurs reprises des vacances chez son père à Paris et s'y installe deux ou trois ans après la classe de première²⁵. Il voyage ensuite en Italie (où son père vécut également), mais aussi au Danemark, en Grèce, au Mexique²⁶... Plusieurs de ses œuvres semblent porter la trace de ces pérégrinations. Un dessin pourrait ainsi indiquer une halte à Copenhague avec l'inscription : « Every thing

22 Mail d'Alise Chandler VanHecke à Marine Nédélec, 8 décembre 2014.

23 Betti-Sue Hertz, « Double triangle : the madness of the unexpected », in *Transmission : The Art of Matta and Gordon Matta-Clark*, *op. cit.*, p. 11 et 22 :

« The young Gordon is described in all accounts as being highly organized, inquisitive, able to make things, able to care for others, kind, and generous. Batan is said to have been dreamy, poetic, and « very lovable » » [« These observations are culled from numerous sources, including letters written by Matta to Anne Clark Alpert and conversations with Malitte Matta (who was married to Matta from 1959 to 1968) and Jane Crawford (Matta-Clark's widow) »].

24 Interview d'Anne Alpert par Richard Armstrong, *Gordon Matta-Clark*, *op. cit.*, p. 333.

25 *Ibid.* et « Biographie », in *Gordon Matta-Clark*, *op. cit.*, p. 347.

26 Sources pour les voyages en Italie : Interview d'Anne Alpert par Richard Armstrong, in *Gordon Matta-Clark*, *op. cit.*, p. 333, témoignages de Malitte et Ramuntcho Matta et Luisa Laureati ; cartes postales de Batan pour le Danemark ; témoignage de Ramuntcho Matta pour la Grèce ; Fabrice Flahutez, « Batan Matta, du dessin pop à la parade chimique », in Miguel Egaña et Fabrice Flahutez (dir.), *Arts drogués expériences psychotropiques et création artistique*, *op. cit.*, p. 162, pour le Mexique, d'après une carte postale de Batan envoyée à Roberto Matta.

is coming up roses in Copenhagen (Pluto) » (**fig. 1**), un autre à Berlin, « Berlin chez une femme de ménage à Berlin » (**fig. 2**), ainsi qu'en Sicile, « Gâteaux sicilienne » (**fig. 3**). Les voyages, dont ceux au Mexique, semblent avoir eu une influence positive sur sa création, d'après Federica Matta : « On a fait beaucoup de voyages ensemble, on allait voir les temples. C'était très intéressant. Il dessinait tout le temps...²⁷ » Les toiles des années 1970 pourraient porter la marque d'une rencontre avec les peintures murales de Teotihuacan, de par la vivacité des couleurs, l'accumulation des signes et le vocabulaire iconographique (**fig. 4**).

Mais ces voyages sont aussi placés sous le signe de l'errance et de la maladie psychique. Ramuntcho Matta évoque des « road trips », ponctués par des visites en hôpital psychiatrique :

« Ramuntcho Matta – Batan était en train de faire un périple où il voyageait d'asile psychiatrique en asile psychiatrique à travers le monde.

Marine Nédélec – Jusqu'où est-il allé ?

Ramuntcho Matta – Ce n'est pas très clair, il était très flottant. Il y a des traces d'une clinique en Grèce²⁸. »

Malitte Matta évoque quant à elle des séjours en prison à Stockholm. Au début des années 1960, Batan aurait été invité à passer des vacances en Suède chez Pontus Hultén, mais au lieu de séjourner chez les Hultén, il serait resté seul et aurait dormi en prison²⁹. Toujours dans son entretien avec Richard Armstrong, Anne Clark parle de ces voyages en lien avec la dépression : « En 1965, Batan a passé un an en Italie. Nous devions le rencontrer en Espagne, mais il n'est jamais arrivé – il faisait une autre dépression. Quand il est revenu à New York, il a vécu avec moi³⁰. » Dans les témoignages, cette figure du voyageur laisse place à celle de l'errant et s'accorde à celle du fou. Elle conduit alors tout droit à la figure du poète maudit, à la lisière du génie et de la folie, n'esquivant pas la figure de Rimbaud à laquelle Federica Matta recourt directement : « Nous pensions qu'il était Rimbaud, à sa manière de partir pendant des mois. On le retrouvait en Grèce, en Hollande ... Je me souviens qu'il me disait : "En voyage va dormir à l'hôpital psychiatrique, avec les fous on ne s'ennuie jamais."³¹. »

27 Entretien entre Federica Matta, Fabrice Flahutez et Maxime Morel, Paris, 6 juin 2014.

28 Entretien entre Ramuntcho Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 26 mai 2014.

29 Entretien entre Malitte Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 28 mai 2014.

30 Interview d'Anne Alpert par Richard Armstrong, in *Gordon Matta-Clark, op. cit.*, p. 333.

31 Entretien entre Federica Matta, Fabrice Flahutez et Maxime Morel, Paris, 6 juin 2014.

Il est très difficile aujourd'hui de savoir avec certitude de quelle maladie était atteint Batan, s'il était schizophrène, ou simplement « déconnecté » de la réalité, comme le suggère Federica Matta : « Dans le monde réel, je crois qu'il était juste un peu rond, et qu'il se promenait dans le monde³². » Selon Betti-Sue Hertz, il pouvait souffrir de crises délirantes, être fréquemment désorienté et fréquentait ainsi de jour l'hôpital Saint-Vincent à New York de 1969 à 1976, avec des séjours plus longs à l'Hôpital de Bellevue³³. Enfin, aux dires de Malitte Matta, Batan était soigné à Paris par le psychiatre Cyrille Koupernik³⁴.

Dans ce sens, les différents pseudonymes, signatures et orthographes que Batan emploie dans sa correspondance et ses œuvres pourraient se lier métaphoriquement aux problèmes mentaux, peut-être schizophréniques, évoquant alors ses différents « moi ». Lors des expositions organisées de son vivant, John Sebastian Matta endosse le nom de John Matta (galerie Alexandre Iolas, New York, 1971), mais aussi de Batan (galerie Alexandre Iolas, New York, 1975; galerie du Dragon, Paris, 1975) ou encore de John Batanne dans son exposition posthume à la galerie Samy Kinge de 2006, reprenant la signature qu'il apposait sur les dessins présentés, alors qu'il signe généralement ses lettres par Batan ou Baton depuis son adolescence.

En dehors d'une interprétation psychologique, ces changements de noms s'expliquent plus pragmatiquement par la volonté de se différencier du nom du père, peintre renommé sur les continents américain et européen. Une lettre de Batan à Roberto Matta, datant probablement du collège ou du lycée, souligne le changement de comportement lorsque son professeur apprend l'identité de son père : « Ma professeur d'art est très intelligente et connaît beaucoup de choses sur l'art. Au début du premier trimestre je n'avais pas tout mon matériel parce que cela m'a mis un peu de temps à m'habituer à une aussi grande école donc elle était un peu énervée, mais elle a changé et m'a donné un A (qui est la meilleure note que l'on puisse avoir) quand je lui ai dit que tu étais mon père³⁵. » Batan proviendrait d'ailleurs de la contraction de Sebastian, l'un des prénoms de Matta, tandis que John serait un hommage à celui de son grand-père maternel. Ce surnom utilisé comme pseudonyme

32 *Ibid.*

33 Betti-Sue Hertz, « Double triangle : the madness of the unexpected », in *Transmission : The Art of Matta and Gordon Matta-Clark*, op. cit., pp. 11 et 12.

34 Entretien entre Malitte Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 28 mai 2014.

35 Lettre de John Sebastian Matta à Roberto Matta, s. d., fonds Ramuntcho Matta, Paris :

« My art teacher is very intelligent and knows a lot about art. And in the beginning of the first term I didn't have all of my materials because it took me a little time to get acoustome to such a big school so she was a little mad, but she flipped and gave me stright A (which is the best mark you can got) when I told her you are my father. »

artistique ferait référence, selon une lettre de Batan à Roberto Matta, à un film réalisé par un amateur sur la guerre civile, *Pickett's Charge*³⁶. Malitte Matta évoque de son côté la bataille de Bataan lors de la Seconde Guerre mondiale, du nom d'une province des Philippines, que l'on trouve aussi orthographiée par Batan ou Batanes³⁷. Batanne de John Batanne, nom de signature de plusieurs de ses œuvres (exemple **fig. 5**) pourrait enfin être, comme le fait remarquer Camille Paulhan, une francisation du « Batan » américain³⁸.

II. Les jeux de l'absence/présence

2.1. Entre expansion et repli : l'intimité et l'artiste en prise sur la réalité

Ainsi cette première partie voit progressivement s'esquisser plusieurs caractéristiques du génie et du maudit du XIX^e siècle, ce que complète cette seconde partie sur l'artiste à la fois reclus et impliqué dans le monde qui l'environne. Dans le parcours et l'œuvre de Batan, s'observe une sorte de paradoxe : d'un côté, par son caractère, son tempérament, sa maladie et sa pratique même du dessin, il semble coupé du monde extérieur. Ramuntcho Matta s'interroge en ce sens sur les rapports de Batan à l'art brut³⁹. De l'autre, il semble très proche de l'actualité artistique, avec des références dans son œuvre à la société de consommation, aux pratiques et travaux artistiques contemporains. La figure de Monsieur Propre se trouve ainsi reproduite en bas à droite d'un dessin incluant, en son centre, un personnage féminin surmonté d'une tête de girafe, qui semble tout droit sorti de comics (**fig. 2**). Ces inclusions et références le rattachent d'une certaine manière au Pop art. De même, la technique du dessin et son travail de l'effacement font penser, au niveau formel et non conceptuel, au travail néo-dada de Rauschenberg, tel *Erased de Kooning Drawing*. D'autres œuvres font explicitement référence au monde artistique contemporain, tel son dessin superposant un match de rugby en couleurs à une procession en noir et blanc (**fig. 5**), reprenant la performance d'Öyvind Fahlström, *Mao-Hope March*, qui s'est déroulée en 1966 à New York⁴⁰. Puis, à ces citations contemporaines se mêlent des icônes de l'histoire de l'art, comme *La Joconde* que l'on reconnaît aisément parmi le magma de figures propres à l'artiste (**fig. 6**).

36 Lettre de John Sebastian Matta à Roberto Matta, s. d., fonds Ramuntcho Matta, Paris.

37 Entretien entre Malitte Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 28 mai 2014.

38 Entretien entre Samy Kinge, Marine Nédélec et Camille Paulhan, Paris, 14 juin 2014.

39 Entretien entre Ramuntcho Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 26 mai 2014.

40 Entretien entre Ramuntcho Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 26 mai 2014.

Dans nombre de dessins, Batan use donc d'un processus de détournement et de réappropriation. Ces références pourraient en soi faire l'objet d'un travail iconographique – dépouillement de magazines, de comics, de journaux et comparaison avec des œuvres contemporaines – qui permettrait de vérifier la datation des œuvres. Pour donner un exemple, la plupart des dessins exposés à la galerie Samy Kinge seraient datés des alentours de 1963, selon le galeriste⁴¹. Pourtant, Monsieur Propre n'aurait rasé sa barbe blonde qu'en 1970⁴², ce qui permettrait ainsi d'attribuer ce dessin (**fig. 2**) à une période comprise entre 1970 et la mort de l'artiste, en 1976.

L'artiste attentif au monde artistique qui l'entoure s'implique également dans certains événements sociaux et politiques de son temps. Nous avons évoqué précédemment son attirance pour le milieu hippie et il semble que Batan ait aussi été préoccupé par plusieurs événements politiques contemporains. Alors qu'il était à Paris, au moment de la guerre d'Algérie et de la répression des Algériens au début des années 1960, Malitte Matta raconte que le jeune Batan « allait dans les camions pour se faire battre par les policiers qui refusaient, parce qu'il était blond avec les yeux bleus [rires]. Par précaution, il portait son passeport et les policiers voyaient bien qu'il était Américain⁴³. » Cette attention politique se retrouve dans les références insérées dans ses œuvres, à l'exemple du visage du président américain Lyndon Johnson (**fig. 7**), selon Samy Kinge⁴⁴.

Cette ouverture au monde se confronte à la pratique même du dessin, labeur solitaire durant lequel il s'isole de longues heures, comme l'exprime Ramuntcho Matta : « Batan est vraiment dans l'autre position [que Gordon Matta-Clark], il est tout seul à sa table de travail, à faire un dessin qui peut prendre des mois. [...] J'ai quelques souvenirs de lui à Tarquinia où il n'apparaissait qu'au moment de manger. Le reste du temps il était dans sa chambre en train de dessiner. Il n'était pas du tout dans la vie⁴⁵. » Cet aspect est également souligné par Gordon Matta-Clark, dans une lettre envoyée à son père, en 1975 : « Il est vraiment un grand reclus travaillant fanatiquement à sa peinture sans vie sociale pour le déranger [...]⁴⁶ ». Dans cette opposition entre extérieur

41 Mail de Samy Kinge à Marine Nédélec, 31 mai 2014.

42 Alexandre Debouté, « Monsieur Propre, le bon génie dépoussiéré », Le Figaro.fr, 14 juillet 2002 [en ligne] <<http://www.lefigaro.fr/medias/2012/08/14/20004-20120814ARTFIG00296-mr-propre-le-bon-genie-depoussiere.php>> (consulté le 15/06/2014).

43 Entretien entre Malitte Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 28 mai 2014.

44 Entretien entre Samy Kinge, Marine Nédélec et Camille Paulhan, Paris, 14 juin 2014.

45 Entretien entre Ramuntcho Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 26 mai 2014.

46 Lettre de Gordon Matta-Clark à Roberto Matta, 10 janvier 1975, fonds Ramuntcho Matta, Paris : « He is really a great recluse fanatically working on his painting with no social life to disturb him [...] ».

et intérieur, il convient de préciser que l'isolement de Batan fut renforcé par sa maladie psychique et extrêmement accentué à la toute fin de sa vie, où il vivait enfermé chez sa mère, selon les dires de Malitte Matta⁴⁷. Dans son entretien de 1980 avec Richard Armstrong, Jane Crawford rapporte que Batan « a passé sa dernière année à regarder la télévision et à boire du Coca-Cola toute la journée⁴⁸. »

Pour Ramuntcho Matta, cet isolement est lié intrinsèquement à la technique du dessin, bien que la lettre de Gordon Matta-Clark évoque également ce rapport avec la peinture : « Le dessin, c'est un refuge, c'est une manière d'être avec soi-même, quelque chose de très intime, pas comme un tableau qui est fait pour être vu, ou une photographie. Le dessin, ça s'adresse d'une personne à une personne, c'est tout à fait névrotique et compulsif [...]»⁴⁹. Ce rapport viscéral qu'il entretient avec ce médium apparaît dans nombre de ses œuvres (exemples **fig. 8-10**). Le trait semble continu pour certains personnages, comme s'il ne lâchait pas la ligne, prenant un soin extrême au tracé qu'il vient ensuite gommer, effacer. La surface est recouverte d'éléments qui s'imbriquent à travers des sortes de grilles, de séquences de lecture. Un élément débouche sur un autre, perdant le spectateur dans ce que Samy Kinge nomme des « images de rêve⁵⁰ » et Pablo Echaurren des « cauchemars éveillés⁵¹ ».

Cette façon de travailler, éminemment solitaire, le distingue d'emblée de son frère jumeau, qui conçoit bien souvent son travail de façon collective, notamment avec les Anarquitectes ou le restaurant FOOD. Si Gordon Matta-Clark se trouve ancré dans le réseau artistique de son époque, Batan semble au contraire beaucoup plus en retrait. C'est ainsi que s'exprime Ramuntcho Matta, mettant en perspective les travaux des deux frères : « Gordon a tout de suite balisé son univers, alors que Batan part vraiment à l'aventure, c'est un errant. Pour moi son travail est plus profond. Gordon est fabriqué par l'émulation de l'époque, ça découle directement d'Oiticica, tandis que Batan est vraiment dans un espace-temps très particulier. Avec le temps on se demande où il aurait été, alors que Gordon aurait fait son agence comme Vito Acconci⁵². » Rétrospectivement, leurs travaux fonctionnent néanmoins comme deux pendants, deux reflets symétriquement opposés, à l'image du

47 Entretien entre Malitte Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 28 mai 2014.

48 Interview de Jane Crawford par Richard Armstrong, *Gordon Matta-Clark, op. cit.*, p. 344.

49 Entretien entre Ramuntcho Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 26 mai 2014.

50 Entretien entre Samy Kinge, Marine Nédélec et Camille Paulhan, Paris, 14 juin 2014.

51 Mails de Pablo Echaurren à Marine Nédélec, 3-4 juin 2014, 2014, traduction de l'italien par Hugo Perina : « Erano degli incubi ad occhi aperti. »

52 Entretien entre Ramuntcho Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 26 mai 2014.

double, de la gémellité. Aux bâtiments déconstruits architecturalement par plans répondent les plans des œuvres de Batan, se superposant, se recoupant, parmi lesquels les actions et personnages semblent se contaminer les uns les autres.

2.2. Entre absence et présence : le « suicidé de la société » (Artaud) ?

Cette relation entre l'absence et la présence du maudit joue enfin avec la figure du « suicidé de la société » qu'Antonin Artaud avait employée pour qualifier Van Gogh. Chez Batan, cette figure balance entre, premièrement et prosaïquement, sa mort tragique et prématurée, et d'un autre côté le fait qu'il soit mort inconnu et marginal. L'artiste est en effet mort à l'âge de trente-deux ans, par défenestration, dont on aurait peine à dire s'il s'agit d'un suicide ou d'un accident. Sa mort tragique est récurrente au cours des entretiens et des ouvrages sur Gordon Matta-Clark, mentionnée quasiment à chaque reprise. Le discours de Ramuntcho Matta tend à valider la version du suicide : « L'histoire c'est que Batan arrive, en retard, à un déjeuner chez Gordon. Tout essoufflé, il se rend compte qu'il a oublié ses cigarettes. Gordon lui dit : "Attends, je vais en chercher." Il y va et quand il revient, il voit Batan tomber à ses pieds. Il s'en est toujours voulu d'être allé chercher des cigarettes parce qu'il s'est dit peut-être que Batan a pris "Attends, je vais en chercher" pour "Tu n'es même pas capable d'aller en chercher toi-même"⁵³. »

Federica Matta livre quant à elle un autre pan de l'histoire : « C'est Gordon qui m'a raconté cela. Gordon est rentré, il a trouvé Batan par terre, il est monté appeler les pompiers, la police, je ne sais pas trop, parce qu'à l'époque il n'y avait pas les portables. Et il a trouvé à côté du téléphone les messages que Batan avait pris quand des amis avaient téléphoné. Le premier message c'était : « Rappelle Rachel ce soir à 8 heures », le second quelque chose comme « Les poissons rouges dorment dans la forêt » et le troisième était dans une langue imaginaire. Je pense que quelque chose était monté. Moi j'ai toujours pensé qu'il avait pris quelque chose ou que son cerveau avait fait des connexions étonnantes et qu'il a ouvert la fenêtre, parce qu'à New York, quand on ouvre la fenêtre à des étages élevés, on a envie de... Je connaissais bien cet appartement, j'y avais habité souvent⁵⁴. » La question du suicide ou de l'accident reste donc en suspens, insoluble *a posteriori*, ce qu'exprime en 2009 Jane Crawford, veuve de Matta-Clark : « Ou il tomba, ou il sauta. Jamais

⁵³ Entretien entre Ramuntcho Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 26 mai 2014.

⁵⁴ Entretien entre Federica Matta, Fabrice Flahutez et Maxime Morel, Paris, 6 juin 2014.

nous ne le saurons⁵⁵. » Une chose est sûre, c'est que la mort de Batan a profondément affecté son jumeau, ce dont témoignent des lettres de Matta-Clark adressées à des amis et conservées au Centre Canadien d'Architecture⁵⁶. En hommage à son frère, Matta-Clark réalise une performance qui lui est dédiée en 1977, intitulée *Descending Steps for Batan*, où durant une semaine il creusa un trou doté de marches dans le sol de la galerie parisienne Yvon Lambert.

Faut-il dire, en reprenant le qualificatif donné par Artaud à Van Gogh, que Batan est un « suicidé de la société » ? Il représente la figure du maudit, en marge du monde contemporain, que la société a rejeté. Il n'avait en effet que très peu de visibilité, demeurant quasiment ignoré de la critique d'art et de la vie artistique. De la même façon qu'Artaud avait renversé l'idée de l'aliénation de Van Gogh, répétant qu'il « n'était pas fou »⁵⁷, mais que c'était la société qui avait conduit cette conscience lucide au suicide, l'on pourrait voir en Batan un « suicidé de » (et par) « la société ».

Largement répandue et reprise au xx^e siècle, cette construction mythique de l'artiste a été analysée par des intellectuels, à l'exemple de Nathalie Heinich qui a étudié l'admiration suscitée par la figure de Van Gogh⁵⁸. Il est logique pour plusieurs raisons assez évidentes que Batan soit demeuré méconnu : sa mort prématurée et sa maladie ne lui ont pas permis de faire reconnaître son travail dans les sphères artistiques de son vivant, de vendre ou de donner des œuvres qui auraient ainsi pu circuler ; de même, contrairement à son jumeau il n'a pas eu de travail collectif et de rôle majeur dans l'art contemporain.

Ignoré du monde artistique contemporain, Batan n'en demeure pas moins reconnu par quelques-uns de ses pairs, *voyants* et éclairés sur son art et son devenir, fait qui contribue une nouvelle fois à sa légende artistique. Il suscite en effet l'intérêt et l'admiration de plusieurs personnalités établies dans le milieu de la critique d'art, de la poésie ou des galeries. Henri Michaux se montrait ainsi intéressé par son travail et « adorait parler avec Batan », d'après Malitte Matta⁵⁹. Plus tard, en 1973, alors qu'il se trouve en Italie, il se lie d'amitié avec l'historien de l'art Giuliano Briganti, comme en témoigne son épouse

55 Jane Crawford, in Graciela Marín, « Jane Crawford : Mi vida con Gordon Matta-Clark », La Tercera. com, 1er novembre 2009 [en ligne] <http://www.latercera.com/contenido/661_196835_9.shtml> (consulté le 27/05/2014) : « O se cayó o saltó. Nunca lo sabremos. »

56 Lettre de Gordon Matta-Clark à Sylvio Perlstein, 14 juillet 1976 et lettre de Gordon Matta-Clark à Salvatore Ala, 14 juillet 1976, Centre Canadien d'Architecture, Montréal (Canada).

57 Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2001, p. 27...

58 Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

59 Entretien entre Malitte Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 28 mai 2014.

Luisa Laureati Briganti : « il [Giuliano Briganti] l’amenait se promener dans Rome et lui expliquait ce qui faisait la beauté de Rome. Ils avaient de grandes conversations et se faisaient de longues balades⁶⁰. » Plusieurs galeristes ont également été marqués par son travail, que ce soit Alexander Iolas, chez qui il a eu deux expositions en 1971 et 1975, ou son assistant, Samy Kinge, qui lui acheta des dessins, ou encore Max Clarac-Sérou de la galerie du Dragon qui lui a consacré une exposition en 1975, ainsi que Daniel Cordier qui lui acheta quelques œuvres⁶¹. Alain Jouffroy, qui ne l’a que peu rencontré, établit quant à lui sa fortune critique dans la voie du génie : « Batan, intelligent, turbulent / Était très attrayant / « va être agissant » / [...] C’était, je crois, un génie⁶². »

Il faut néanmoins préciser que les acteurs de ces sphères artistiques qui l’ont reconnu, provenaient des relations de ses parents et notamment de celles de son père, comme le cercle de Saint-Germain-des-Prés ou des galeristes et intellectuels italiens. Batan a ainsi été envoyé rencontrer Iolas, Clarac ou Cordier en tant que fils de Roberto Matta. Par ailleurs, il était également très familier des milieux artistiques new-yorkais grâce à Gordon Matta-Clark, selon Federica Matta : « Et il y avait tous les amis de Gordon. Il faisait partie de toutes les aventures et Gordon était dans un groupe très sympathique⁶³. » Déclarant dans son formulaire du CNAC, qu’il ne faisait partie d’aucun groupe, Batan est cependant proche de ces réseaux artistiques à travers sa famille. Cette dernière a pu le mettre en relation pour des expositions ou des projets comme la couverture de *S. M.S. (Shit Must Stop)*, qu’il réalisa pour la revue de William Copley en 1968. Malitte Matta parle ainsi de ces relations : « C’était par Matta, par moi, par Iolas..., tout le monde qui pensait que ce qu’il faisait était intéressant. Il fallait qu’on le pousse à travailler, à faire carrière, parce que nous tous on le trouvait très valable comme artiste. On a fait tout ce que l’on pouvait, même de son vivant. Il connaissait Max Ernst, Max Clarac pour la galerie... Il connaissait tout le monde. Il aurait pu faire beaucoup de choses, mais il était très difficile. C’était très difficile, car même s’il disait : « Oui, je vais faire une exposition de telle à telle date », on n’était jamais sûr qu’il allait la faire⁶⁴. » Cette position, quelque peu passive de Batan, peut être nuancée par

60 Mails entre Luisa Laureati et Marine Nédélec, 4-9 juin 2014, traduction de l’italien par Hugo Perina : « [...] lo portava in giro per Roma e gli spiegava la bellezza di Roma, facevano lunghe chiacchierate e passeggiare insieme. »

61 Entretien téléphonique entre Daniel Cordier et Marine Nédélec, 3 septembre 2014.

62 Lettre d’Alain Jouffroy à Marine Nédélec, Paris, 8 juin 2014.

63 Entretien entre Federica Matta, Fabrice Flahutez et Maxime Morel, Paris, 6 juin 2014.

64 Entretien entre Malitte Matta, Maxime Morel et Marine Nédélec, Paris, 28 mai 2014.

une de ses lettres à son frère, datée de 1975, où il lui fait demander à Malitte Matta si elle peut l'aider à trouver une galerie⁶⁵.

Dans sa réponse à notre questionnaire concernant Batan, son demi-frère Pablo Echaurren remarque : « C'est tellement dommage que ses œuvres ne circulent pas. Elles devraient recevoir la reconnaissance qu'elles méritent⁶⁶. »

Nous espérons ainsi, à la suite des premières études lui ayant été consacrées, que les quelques éléments évoqués ici contribueront à prolonger la visibilité, certes faible mais existante, de l'œuvre de Batan. Sa singularité et sa force méritent en effet de plus amples recherches.

65 Lettre de John Sebastian Matta à Gordon Matta-Clark, Sag Harbor (N.Y.), 6 octobre 1975, Centre Canadien d'Architecture, Montréal (Canada).

66 Mails de Pablo Echaurren à Marine Nédélec, 3-4 juin 2014, traduction de l'italien par Hugo Perina : « E' un grande peccato che le sue opere non circolino. Dovrebbero ricevere il riconoscimento che meritano. »

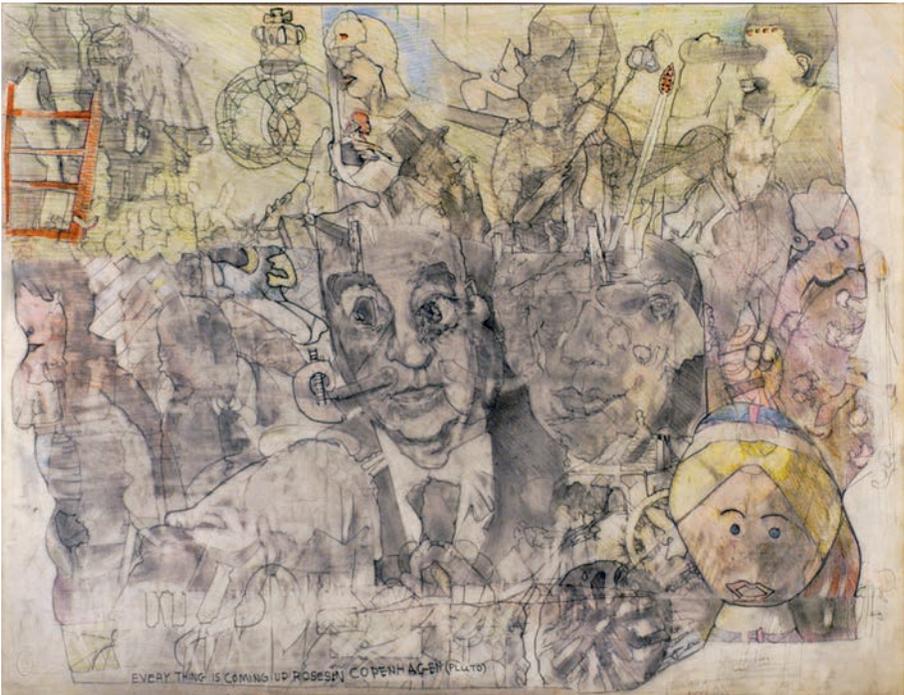


Fig. 1. John Sebastian Matta dit Batan, « Every thing is coming up roses in Copenhagen (Pluto) », crayons sur papier, 48 × 63 cm © Galerie Samy Kinge, Paris.

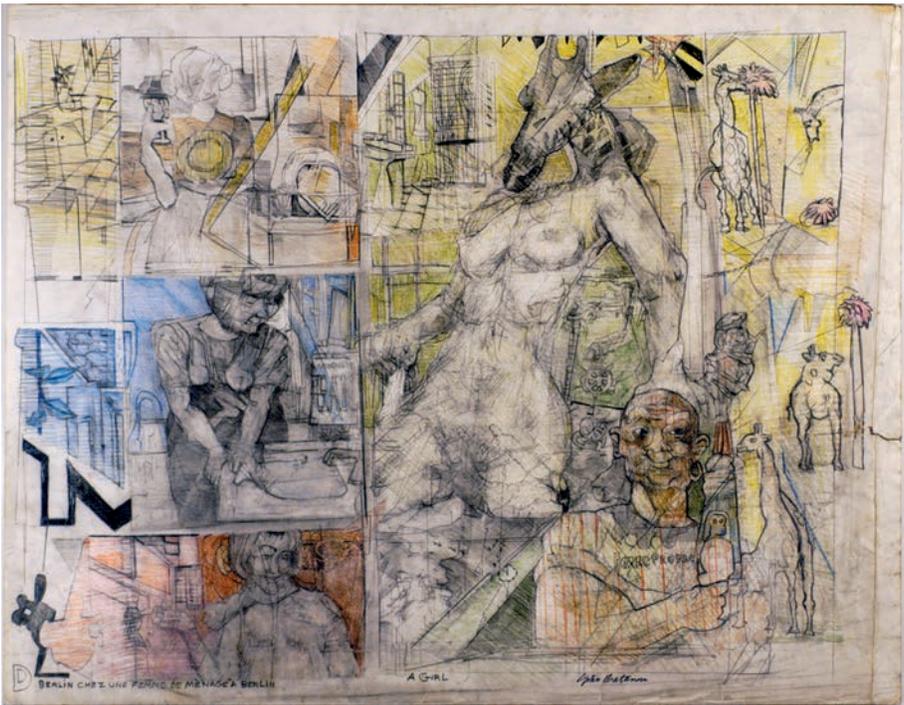


Fig. 2. John Sebastian Matta dit Batan, « À Berlin », crayons sur papier, 50 × 65 cm © Galerie Samy Kinge, Paris.



Fig. 3. John Sebastian Matta dit Batan, « Gâteaux sicilienne », aquarelle, 50 × 65 cm © Galerie Samy Kinge, Paris.



Fig. 4. John Sebastian Matta dit Batan, sans titre, 1975, collection particulière.



Fig. 5. John Sebastian Matta dit Batan, « Mao », crayons sur papier, 50 × 65 cm © Galerie Samy Kinge, Paris.



Fig. 6. John Sebastian Matta dit Batan, « Non subtitled », crayons sur papier, 48 × 63 cm © Galerie Samy Kinge, Paris.

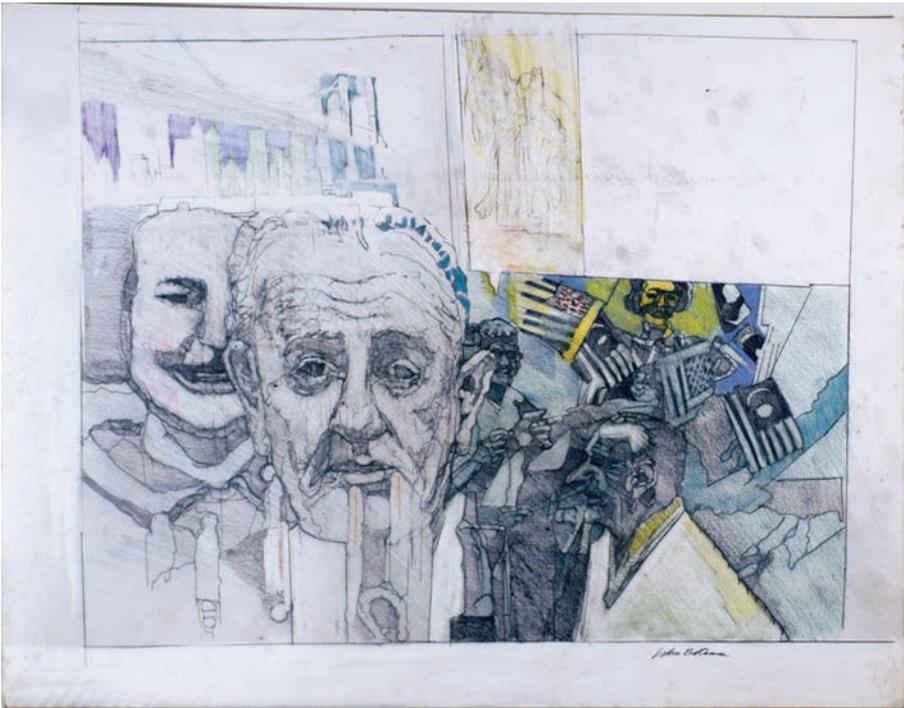


Fig. 7. John Sebastian Matta dit Batan, sans titre, crayons sur papier, 50 × 65 cm © Galerie Samy Kinge, Paris.



Fig. 8. John Sebastian Matta dit Batan, sans titre, crayons sur papier, 48 × 63 cm © Galerie Samy Kinge, Paris.



Fig. 9. John Sebastian Matta dit Batan, sans titre, crayons sur papier, 50 × 65 cm © Galerie Samy Kinge, Paris.



Fig. 10. John Sebastian Matta dit Batan, « Toux Rhumatismes », crayons sur papier, 50 × 65 cm © Galerie Samy Kinge, Paris.

PABLO ECHAURREN : DE *LOTTA CONTINUA* AUX INDIENS MÉTROPOLITAINS

JACOPO GALIMBERTI

Docteur en histoire de l'art, Courtauld Institute of Art

Ce texte propose d'évoquer le travail mal connu en France de Pablo Echaurren, à partir de l'année charnière 1977¹. L'importance de cette année pour Echaurren est aisément explicable. L'artiste a en effet tenu un rôle essentiel à la fois au sein du quotidien *Lotta continua* et parmi ceux qui ont été appelés les « Indiens métropolitains ». Par la suite, il est devenu un expert majeur de la contre-culture italienne des années 1960 et 1970, à propos de laquelle il a écrit plusieurs livres, en partie en collaboration avec sa femme, Claudia Salaris². Par ailleurs, il possède des archives fondamentales pour les années 1970 en Italie. Cependant, nous n'entendons pas suggérer ici que le travail qu'il a développé en 1977 est en quelque sorte paradigmatique du reste de sa production, qui est protéiforme et inclassable. L'étude de la trajectoire de Pablo Echaurren en 1977 constitue plutôt un exemple considérable des tensions qui habitent parfois les militants artistes, ou les artistes militants, dans des moments d'intense activité politique. C'est dans cette perspective que cette analyse pourrait avoir une valeur paradigmatique.

Dans le catalogue de l'exposition de la Fondazione Querini Stampalia, consacrée en 2013 à trois artistes de la famille Matta, est reproduite l'œuvre *Voglio fare una scritta*³ (fig. 1), qui fait référence à un célèbre graffiti de 1977 (fig. 2) dont l'inscription signifie « je veux faire un graffiti ». En mettant en scène la tension qui se produit entre défoilement et refoilement, le tableau

1 Je souhaite remercier Pablo Echaurren de m'avoir accordé du temps lors de ma visite et de m'avoir ouvert ses archives. Je le remercie également de m'avoir transmis son texte *Il moi '77*, Gussago, Edizioni dell'Arengario, 2014, qui s'est révélé fondamental pour la rédaction de mon intervention.

2 Pablo Echaurren et Claudia Salaris, *Controcultura in Italia (1967-1977). Viaggio nell'underground*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999; Pablo Echaurren, *La casa del desiderio '77: indiani metropolitani ed altri strani*, Lecce, Manni, 2005; Claudia Salaris, *Il movimento del settantasette: linguaggi e scritture dell'ala creativa*, Bertolo, AAA, 1997.

3 Danilo Eccher (dir.), *MATTA. Roberto Sebastian Matta, Gordon Matta-Clark, Pablo Echaurren*, cat. expo., Venise, Fondazione Querini Stampalia (28 mai-18 août 2013), Milan, Silvana Editoriale, 2013.

semble retranscrire le fonctionnement de la mémoire par rapport à des souvenirs *émotionnellement* très chargés. Des phrases, liées pour Echaurren à l'année 1977, demeurent en partie lisibles bien qu'elles soient effacées, voire censurées par des rayures, à l'instar de « libertà per i compagni arrestati per aver fatto questa scritta » (« liberté pour les camarades arrêtés pour avoir fait ce graffiti »). Entre « liberté » et « arrestation », l'œuvre met en avant le mot « Oask?! », suivi par deux signes de ponctuations faisant allusion à la perplexité. Ce cri guttural est entouré par un trait doré qui symbolise, dans le code graphique des bandes dessinées, la révélation, l'idée décisive. L'exclamation « Oask?! » paraît de prime abord étrange aussi bien en français qu'en italien, mais s'avère en réalité être l'anagramme du mot « kaos », très proche du français « chaos » et de l'italien « caos ». Le graffiti « voglio fare una scritta », auquel l'œuvre fait référence, est un parfait exemple de performativité car il constitue en lui-même ce qu'il énonce, le signe réalisant le désir qu'il exprime. Le choix de cette inscription pourrait s'expliquer par le fait qu'elle résume particulièrement bien certaines caractéristiques et contradictions du mouvement de 1977 : le désir d'immédiateté, la méfiance par rapport aux temps longs du politique, et enfin le goût pour la blague et le canular. Une telle œuvre pourrait faire penser aux composantes libertaires de Mai 1968, mais contrairement aux journées parisiennes, le mouvement de 1977 ne fait pas partie d'un processus global de révolte, c'est une spécificité italienne.

Nous proposons de présenter tout d'abord un historique rapide de ce mouvement, avant d'aborder le travail de Pablo Echaurren en l'inscrivant dans les événements politiques de cette année. Nous avons choisi de ne pas évoquer dans cette communication le père d'Echaurren, le célèbre Roberto Matta, car selon l'une des déclarations de l'artiste son « père » serait davantage Gianfranco Baruchello que Matta⁴, un artiste romain auquel la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a récemment consacré une exposition rétrospective⁵.

Pour comprendre le mouvement de 1977, il est vraisemblablement nécessaire de remonter à 1973⁶. Deux événements de cette année bouleversent en effet la politique italienne : le coup d'État au Chili, le 9 septembre, et la crise économique liée au prix du pétrole. La première conséquence est que le Parti

4 Entretien de l'auteur avec Pablo Echaurren, Rome, 5 mai 2013.

5 Achille Bonito et Oliva Carla Subrizi (dir.), *Gianfranco Baruchello : certe idee*, cat. expo., Rome, Galleria nazionale d'arte moderna (21 décembre 2011-4 mars 2012), Milan, Electa, 2012.

6 À ce sujet cf. Jacques Guigou et Jacques Wajnsztein, *Mai 68 et le Mai rampant italien*, Paris, L'Harmattan, 2008 ; Danilo Mariscalco, *Dai laboratori alle masse. Pratiche artistiche e comunicative nel movimento del '77*, Vérone, Ombre corte, 2014 ; Marco Grispigni, *1977*, Rome, Manifestolibri, 2007.

communiste italien – un parti qui obtiendra 34 % des suffrages aux élections de 1976 – change sa stratégie politique, car il comprend que le projet d’arriver au pouvoir à travers les élections n’est qu’une illusion, puisque les États-Unis ne le permettraient pas. On voit bien ici tout le paradoxe d’une démocratie où l’opposition, bien que puissante, ne peut remporter les élections. Le PCI entreprend alors la stratégie du « compromis historique ». Il tente d’obtenir des rôles de pouvoir au sein des institutions avec l’accord de la Démocratie Chrétienne, le premier parti en Italie. Il doit donc se présenter comme un partenaire politique d’une absolue fiabilité, ce qui le pousse à avoir des positions tout sauf révolutionnaires. La deuxième conséquence découle de la crise économique. Le taux de chômage monte, c’est la fin d’une époque de prospérité qui dure depuis une quinzaine d’années. Alors que le PCI et les syndicats prônent les « sacrifices » et la valeur du travail, à l’extrême gauche on assiste à l’essor de nouvelles subjectivités politiques et de nouvelles revendications. On peut citer par exemple les luttes féministes ou celles des homosexuels, mais aussi tout simplement celles d’un prolétariat qui refuse le travail à la chaîne⁷.

Vers le milieu des années 1970, les organisations de gauche issues de 1968 se sont dissoutes ou traversent un moment de difficulté. La situation politique, économique et sociale a beaucoup changé depuis 1968, et les militants appartiennent souvent à une autre génération que les leaders⁸. Ceux-ci sont parfois perçus comme des figures sorties d’une autre époque, comme le montre une caricature parue dans *Re Nudo* (**fig. 3**), un des magazines les plus importants de la contre-culture italienne des années 1970⁹. La situation dans les usines a également changé. Les femmes y sont de plus en plus nombreuses, mais aussi les jeunes diplômés qui y travaillent périodiquement pour gagner un peu d’argent, mais qui ne s’identifient pas à la culture ouvrière. On commence d’ailleurs à parler de « travailleurs précaires¹⁰ ». Une photographie résume particulièrement bien ces changements sociétaux : il s’agit d’une image montrant des travailleurs avec un bandana rouge autour de la tête, lors de l’occupation de l’usine Fiat à Turin, en 1973 (**fig. 4**). Même si chronologiquement

7 Comitato Operaio di Porto Marghera, « Il rifiuto del lavoro », *Quaderno di organizzazione*, n° 1, 1970.

8 Pour la thèse d’une rupture entre 1977 et 1968, on peut se référer à Primo Moroni et Nanni Balestrini, *L’orda d’oro*, Milan, SugarC, 1988; pour la thèse opposée, on peut consulter Sergio Bianchi et Lanfranco Caminiti (dir.), *Settantasette. La rivoluzione che viene*, Rome, Deriveapprodi, 2004.

9 Anonyme, « Reduci del ’68 », *Re Nudo*, n° 41, 1976, p. 20-21.

10 Robert Lumley, *States of Emergency: Culture of Revolt in Italy from 1968 to 1978*, Londres, Verso, 1990; Sergio Bianchi et Lanfranco Caminiti (dir.), *Gli autonomi*, 3 vol., Rome, Deriveapprodi, 2007-2008.

nous nous situons au tout début du processus ici évoqué, nous pouvons voir que les travailleurs souhaitent s'identifier à de nouvelles figures, à la fois avec leurs bandanas, mais, également en criant à la façon, paraît-il, d'Indiens dans les westerns¹¹. Cette image et divers témoignages ont poussé certains historiens à avancer l'idée que l'aventure des « Indiens métropolitains » commencerait ici. Pour notre part, nous pensons qu'il est inutile de chercher une seule origine à un mouvement de ce type.

Revenons sur la politique et la gauche extraparlamentaire italienne : *Lotta continua* est le groupe le plus dense, le plus proche de ce qu'on appelle à l'époque le spontanéisme des masses¹². En 1974 *Lotta continua* n'a jamais eu autant de militants, mais le problème est celui des solutions politiques à proposer dans un cadre qui paraît sans débouchés possibles. Le mouvement diversifie le champ d'intervention politique en pratiquant *l'illegalità diffusa* (« l'illégalité répandue ») : on réalise des expropriations prolétaires dans les supermarchés, on occupe des maisons vides, on fait des campagnes d'auto-réduction des frais, et on applique la même politique aux prix des concerts, du cinéma, des restaurants¹³. L'attitude provocatrice et hédoniste est évidente. Si la gauche institutionnelle invoque les sacrifices que la classe ouvrière doit faire pour sauver le capitalisme italien, et donc son poste de travail, les militants extraparlamentaires revendiquent le droit au luxe pour tout le monde. Fin 1976 toutefois, *Lotta continua* s'auto-dissout. Ce qui apparaît à l'horizon politique est un magma de groupes, de groupuscules, de cercles prolétaires, de comités et de collectifs qui revendiquent leur autonomie vis-à-vis des syndicats, du Parti communiste, mais aussi, au moins en partie, de toute tentative de les organiser dans un réseau plus structuré visant à mettre en place une insurrection : ce sont les autonomes¹⁴.

Au sein de cette mouvance, il existe des composantes assez violentes, tandis que d'autres sont très proches de ce qu'étaient les hippies dix ans auparavant, bien que sans doute plus politisés. *Re Nudo* est une des revues qui se fait porte-parole de cette composante libertaire, de ceux que l'on appelle

11 Franco Berardi et Angelo Pasquini, « Si fa presto a dire indiano », *L'Espresso*, 24 avril 1977, p. 136 ; Klemens Gruber, *Die zerstreute Avantgarde : Strategische Kommunikation im Italien der 70er*, Vienne, Böhlau, 1989.

12 Pour *Lotta continua*, cf. Aldo Cazzullo, *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione. Storia critica di Lotta continua*, Milan, Sperling & Kupfer, 2006.

13 Paolo Pozzi, *Insurrezione*, Rome, Deriveapprodi, 2007.

14 Marcello Tarì, *Autonomie! Italie, les années 1970*, Paris, La Fabrique éditions, 2012. En anglais cf. Patrick Cuninghame, *Autonomia: Movement of Refusal: Social Movement and Conflict in Italy in the 1970s*, thèse de doctorat en philosophie sous la direction de Vincenzo Ruggiero, Londres, Middlesex University, 2002.

parfois « *freaks communistes*¹⁵ ». Une autre plate-forme pour la composante libertaire du mouvement est *A/traverso*, un magazine qui essaye d'associer le marxisme ouvrieriste avec des concepts empruntés à Deleuze et Guattari, tels que celui de « transversalité », auquel le titre de la revue fait référence¹⁶. Pour les autonomes, le communisme est avant tout libération : c'est le refus du travail, la vie en commun, la réappropriation de son propre corps et des espaces métropolitains. Toutefois, la mouvance autonome est très hétérogène et certaines factions sont méfiantes par rapport aux dimensions plus libertaires, ou aux revendications des homosexuels et des féministes.

Comment la bourgeoisie et le Parti communiste perçoivent-ils les autonomes ? Face aux expropriations et aux protestations contre les élites milanaïses qui vont à la première de La Scala, les journaux de centre-droit parlent de « jacquerie » (en français)¹⁷. En revanche, le Parti communiste les traite de « proto-fascistes », évoquant le *diciannovismo*, l'« esprit de 1919 », à savoir le tout début du mouvement fasciste, lorsque les fascistes étaient encore assez proches du syndicalisme révolutionnaire, du socialisme et du futurisme¹⁸. Cependant même si certains groupes pratiquant la lutte armée existent depuis 1969, cela ne devient un phénomène de masse qu'en 1976¹⁹.

Comme précédemment évoqué, *Lotta continua* en tant que groupe s'est auto-dissout, mais le quotidien *Lotta continua* paraît jusqu'au début des années 1980. En 1977, le journal devient en quelque sorte le mégaphone de cette mouvance autonome très difficile à cerner. Pablo Echaurren, qui avait déjà collaboré avec le journal et d'autres revues d'extrême gauche à partir de 1973, est embauché par le quotidien en février 1977. Dès 1969, alors qu'il n'a que dix-neuf ans, Echaurren est un artiste romain qui vend ses travaux et gagne sa vie. Il expose et vend initialement chez Arturo Schwarz, le galeriste du surréalisme et de Duchamp à Milan. Toutefois, Echaurren croit que l'art doit aussi poursuivre des buts très concrets et, pour ainsi dire, servir à quelque chose. Par ailleurs, en tant que marxiste, il est persuadé que l'artiste doit lutter avec ses armes pour la cause du prolétariat. En 1976, il commence sa collaboration avec Savelli, une maison d'édition de gauche, pour laquelle

15 Pino Tripodi, *Settesette, una rivoluzione. La vita*, Milan, Le Milieu, 2012, pp. 5-25.

16 Félix Guattari, *Psychanalyse et transversalité : Essais d'analyse institutionnelle*, Paris, Maspéro, 1974.

17 « Jacquerie senza bandiere », *Il Corriere della Sera*, 8 décembre 1976, p. 1.

18 Dino Mengozzi, *Gramsci e il futurismo 1920-1922. Marinetti e una mostra all'« Ordine Nuovo »*, Fiap, Rome, 1981.

19 Marc Lazar et Marie-Anne Matard-Bonucci (dir.), *L'Italie des Années de plomb : le terrorisme entre histoire et mémoire*, Paris, Autrement, 2010.

il réalise les couvertures de livres qui vont marquer une époque, tels que *Porci con le ali* (fig. 5).

Avant même d'être marxiste, Echaurren est surtout un anticonformiste qui déteste le dogmatisme, le moralisme révolutionnaire et le gréganisme d'une bonne partie de l'extrême gauche, dont les habitudes vestimentaires sont un bon exemple. Les autonomes revêtent des gros pulls et des chaussures de la marque Clarks. Les premiers punks qui, en Italie, apparaissent tout juste en 1977-1978, portent des chaussures coquées ou des All Star²⁰. *A contrario*, Echaurren s'habille avec des bottines à talons, fréquente les premières discothèques et en 1977 est coiffé comme les Ramones, ce qui est perçu comme une provocation dans les milieux politisés. Certains le traitent de *paggetto*, « petit page », puisque la plupart des gens ne connaissent pas les Ramones. Il faut signaler que les auto-réductions des prix des concerts, ainsi que les attaques à la musique bourgeoise, ont provoqué la désertion des groupes internationaux en Italie pendant quelques années.

Mais il nous faut revenir à l'année 1977, car les événements politiques du 17 février nous paraissent essentiels pour comprendre le travail d'Echaurren. L'université de Rome est occupée. Le secrétaire du plus important syndicat, la CGL, vient demander dans un discours public la fin de l'occupation. Les étudiants, parmi lesquels les groupes autonomes sont nombreux, voient la présence du syndicaliste comme une provocation, comme une tentative déplacée de venir faire la morale à des jeunes, parmi lesquels on compte d'ailleurs beaucoup d'étudiants travailleurs. Les étudiants se moquent de lui de façon de plus en plus insolente. La tension monte rapidement. Soudain, il y a des affrontements avec le service d'ordre du syndicat et, contre toute attente, les autonomes l'emportent. Le secrétaire d'un syndicat qui a des millions de membres doit interrompre son discours et s'enfuir. C'est un événement choquant pour beaucoup. À partir de ce moment-là, la confrontation entre les autonomes et l'État ne cesse d'augmenter²¹.

L'ironie est un autre élément caractérisant les groupes des contestataires. Les slogans contre le secrétaire sont généralement parodiques : on invoque, par exemple, davantage de sacrifice et de travail. Au lieu de crier les slogans auxquels on s'attendrait, on se moque du secrétaire, qui s'appelle Lama, en criant que les lamas crachent et feraient mieux de rester au Tibet. Des militants ont même bâti un petit échafaudage sur lequel est posée une poupée

20 Pour le début du punk en Italie, cf. Marco Philopat, *Costretti a sanguinare*, Milan, Shake, 1997.

21 Patrick Cuninghame, « "A Laughter That Will Bury You All": Irony as Protest and Language as Struggle in the Italian 1977 Movement », dans Dennis Bos et Marjolein t'Hart (dir.), *Humour and Social Protest*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

fumant une pipe, qui est censée représenter Lama. Ce dernier fait donc son discours à une centaine de mètres de sa propre caricature. Quelques jours après cet événement, Umberto Eco analyse l'ironie dont les étudiants et les jeunes travailleurs font preuve. Il parle d'un « nouveau langage » inconsciemment influencé par Dada et les avant-gardes²². Il souligne, par ailleurs, que ce langage cherche implicitement à intégrer de nouveaux éléments dans l'action politique ; les syndicats comprennent évidemment l'humour des autonomes, mais ils le considèrent dépourvu de contenu politique. La presse commence à enquêter sur l'identité de ces militants qui font de l'humour leur arme et que l'on a nommé les « Indiens métropolitains ».

Il est difficile de déterminer les origines de ce groupe. L'Indien comme symbole positif de sagesse et de marginalité, ainsi que l'image de la réserve indienne comme lieu libéré mais assiégé par l'ennemi, font leur apparition en Italie dans la presse *underground* dès la fin des années 1960. En 1975-1976, un groupe nommé *Geronimo* faisait, entre autres, des graffitis ressemblant à un large sourire sans tête, comportant les mots *risate rosse* (« rigolades rouges ») au lieu de *Brigate rosse* (« Brigades Rouges »)²³. Lors de l'occupation de l'université en février 1977, un ami de Pablo Echaurren, lié à ce groupe et qui fait à ce moment-là partie de *Palco/oscenico*, relance un slogan de *Geronimo*, « Apaches, Sioux, Mohicans : nous sommes les Indiens métropolitains ». Le ton est farceur, mais d'après Echaurren, les journalistes qui se trouvent à l'université sont fascinés et décrètent la naissance d'une nouvelle mouvance. En réalité, aucun groupe ne se réclamait d'une identité indienne, et la déclaration était d'abord ironique. Le groupe *Palco/oscenico* était composé d'artistes et de mimes, qui se maquillaient le visage, sans pour autant ressembler à des Indiens. Toutefois, la boucle est bouclée et certains commencent vraiment à s'approprier la figure de l'Indien, et à s'habiller comme les Indiens que l'on voit dans les westerns spaghetti de Sergio Leone.

Echaurren va bientôt devenir une des figures clefs de ce groupe hétérogène qui commence à se définir sous le terme d'« Indiens métropolitains ». Entre temps, en mars 1977, il travaille pour *Lotta continua* en réalisant tantôt des caricatures, tantôt des commentaires politiques, qui évoquent parfois « la découverte du non-utile », comme le signale le titre de l'un de ses dessins publié en janvier 1978 (fig. 6). Echaurren intègre à plusieurs reprises des citations tirées du *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem, qui ne connaît une large diffusion en Italie qu'à partir de 1977. Il réalise une illustration (fig. 7), pour la rubrique « les lettres » de *Lotta*

²² Umberto Eco, *Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983*, Milan, Bompiani, 1983.

²³ Pablo Echaurren, *La casa...*, *op. cit.*, p. 55-56.

continua, rubrique qui mentionne le quotidien et les nouveaux besoins des militants. Les Brigades Rouges disaient vouloir porter une attaque contre l'État, et Echaurren se moque d'un tel ton belliciste. Ce « Ur Staat » (**fig. 8**), cette sorte de ridicule Léviathan, explose car il est percé par la flèche de Cupidon. Le robot qui se désintègre pourrait également être vu comme le symbole du militant robotisé par des années de marxisme-léninisme, un(e) militant(e) qui découvre l'impossibilité d'analyser les sentiments et les désirs d'un point de vue purement politique. Parfois les dessins sont dépourvus d'un sens précis ou alors ils sont des clin d'œil à Dada, à Arp et à Duchamp. À notre sens, ce qui est important, c'est que ce désir de jeu, d'oisiveté, de calembours enfantins ait droit de cité dans un journal d'extrême gauche au milieu d'une des années les plus politiques de l'histoire de l'Italie. Ce ne sont pas des dessins d'évasion, ils répondent plutôt au désir d'élargir le cadre du politique, en y intégrant tout jusqu'au non-sens, au « non-utile ».

Mais il faut revenir à des événements strictement politiques, car Echaurren n'est pas le seul à essayer de mêler Dada à la politique. En mars 1977, au cours d'une manifestation, un ex-militant de *Lotta continua* est tué par un policier. La réaction est immédiate, on érige des barricades et pendant trois jours le centre de Bologne est aux mains des autonomes. Quelques mois plus tard, Echaurren publie un dessin dans le *Lotta continua* du 14 juillet 1977 (**fig. 9**). L'image renvoie à la présence, sur les barricades de Bologne, d'un autonome jouant du piano. Au lieu de mettre en avant les aspects tragiques de ces journées, Echaurren choisit de représenter un témoignage poignant d'un moment de réappropriation pacifique et joyeuse des espaces de la ville. Bologne est à l'époque le haut-lieu de la composante créative de l'autonomie, en partie par la présence du DAMS, une université où sont enseignés l'art, la musique et le spectacle et qui est recouverte de graffitis lors de l'occupation du centre-ville par les autonomes²⁴. À Bologne, on trouve aussi Radio Alice, une radio indépendante gérée par un groupe d'autonomes qui publie également le magazine *A/traverso*. Dès la mort de Mao, *A/traverso* propose, entre autres, le « mao-dadaïsme », un mélange semi-sérieux de nostalgie pour le Grand Timonier et de reprise de l'héritage culturel des avant-gardes artistiques, et notamment des calembours dadaïstes. En 1978, l'historien d'art et critique de renom Maurizio Calvesi cherche à faire le point sur cet engouement pour les avant-gardes en 1977 dans son ouvrage *Avanguardia di massa*, paru en 1978²⁵.

²⁴ Sur les « Indiens métropolitains » et les graffitis de Bologne, cf. Egeria Di Nallo, *Indiani in città*, Bologne, Cappelli, 1977 ; le numéro monographique, *DeriveApprodi*, n° 15, 1997.

²⁵ Maurizio Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milan, Feltrinelli, 1978.

Dans ce dernier, il pose une question qui demeure fondamentale, à savoir si l'année 1977 représente le dernier chapitre de l'histoire des avant-gardes.

Le jour suivant la mort de l'autonome à Bologne a lieu à Rome une des manifestations les plus violentes de l'histoire de la république. C'est sans doute la première manifestation armée depuis celle du 1^{er} Mai 1945. On assiste à des scènes de guérilla urbaine, on brûle des sièges de la démocratie chrétienne et du MSI, le parti néo-fasciste, et on saccage des armureries. Le jour suivant Echaurren s'associe à ceux que les médias ont commencé à appeler les « Indiens métropolitains ». Leur intention première est de rompre avec la violence montante et d'ouvrir les perspectives d'une politique qui trop souvent se réduit à des confrontations avec la police ou à des réunions rhétoriciennes. Il n'y a pas de révolution sans investissement libidinal, écrivaient Deleuze et Guattari, une déclaration qui pourrait bien résumer l'attitude des « Indiens métropolitains ». Si à l'époque on parle d'*illegalità diffusa* (« illégalité répandue »), les « Indiens métropolitains » professent, en revanche, la *creatività diffusa* (« créativité répandue »).

Leur première publication est le fanzine *Oask?!* (fig. 10), qui ne connaîtra qu'un unique numéro. Nous ne pouvons ici en faire une analyse détaillée, mais toutefois attirons l'attention sur les différents sens de lecture de ce journal, qu'il faut tourner constamment pour le lire, car les textes sont écrits dans tous les sens, notamment pour évoquer une subjectivité démultipliée et insaisissable. Un autre mot récurrent est *altrove*, « ailleurs », suggérant la volonté de fuir toute forme de classification et d'ancrage identitaire, vus comme étant des manifestations de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appelleraient des « appareils de capture²⁶ ». Parallèlement à son travail pour *Oask?!* Echaurren continue sa collaboration avec *Lotta continua*. Par ailleurs, il réalise des dessins qui demeurent à ce jour inédits (fig. 11, 12, 13 et 14).

Le 21 avril 1977, un nouvel événement vient marquer Pablo Echaurren : un policier est tué non loin de la cité universitaire de Rome lors d'une expulsion. L'artiste entend dire que des autonomes ont écrit quelque chose par terre avec le sang du policier, ce qui le choque profondément. À la suite de cet événement, le ministère de l'Intérieur interdit toute manifestation pendant un mois à Rome. Deux semaines plus tard, lors d'un *sit-in*, une militante féministe est tuée par un policier. Deux jours après ce décès, un policier est abattu à Milan lors d'une fusillade, dont découle l'image restée la plus célèbre de 1977, dans laquelle un autonome cagoulé se penche pour tirer sur la police²⁷. Il faut

²⁶ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

²⁷ Sergio Bianchi (dir.), *Storia di una foto*, Rome, Deriveapprodi, 2011.

également noter qu'à cette période le photographe militant Tano D'Amico avait publié des photographies révélant la présence d'agents provocateurs, le jour de l'assassinat de la militante féministe : sur l'une d'entre elles, apparaît notamment un policier vêtu comme un autonome et armé d'un pistolet.

Entre avril et mai 1977, Pablo Echaurren publie avec les « Indiens métropolitains », groupe de plus en plus mince, d'autres fanzines pensés comme la continuation de *Oask?!*. Ceux-ci ne paraissent également que pour un unique numéro : *Wam*, *Abat/jour* et *Le complot de Zurich*. Ce dernier fanzine prend pour point de départ une dystopie dans laquelle un groupe d'artistes de Zurich a été emprisonné et dont le lieu de rencontres, le café Voltaire, a été fermé par la police. Cependant, la connaissance des dadaïstes est tellement peu répandue en Italie qu'Echaurren et son ami et autre auteur du fanzine, Maurizio Gabbianelli, reçoivent des messages de solidarité de la part des autonomes, qui ont pris la nouvelle au sérieux, car à Bologne la rédaction d'*A/traverso* avait connu des désagréments semblables. Echaurren et Gabbianelli ne s'arrêtent pas là, et vont présenter le fanzine aux étudiants réunis au sein de leur université occupée à Rome, tout en étant inquiets que leur canular puisse être découvert par les autonomes, dont ils craignent une réaction violente. Durant cette période, ils cherchent à expérimenter des rapports entre art et sociologie, en distribuant des tracts signés par un fantomatique collectif *Rizoma*. Dans ces derniers est indiqué que les camarades qui les ont distribués ont été arrêtés, ce qui est paradoxal car ils sont visiblement en train de tracter. Il s'avère que les passants prennent le tract, le lisent et se déclarent solidaires, sans se rendre compte que quelque chose ne fonctionne pas. Echaurren publie également de faux récits de faits divers dans *Lotta continua* : par exemple, une colonne des Brigades Rouges, appelée « colonne Marlene Dietrich », qui aurait défilé en gondole à Venise, mais aussi de faux appels au rassemblement dans d'improbables lieux bucoliques.

En septembre 1977 a lieu le congrès contre la répression à Bologne. Des intellectuels tels que Michel Foucault et Jean-Paul Sartre signent une pétition en faveur des militants italiens. Mais ces journées de Bologne sont presque les derniers jours d'un mouvement qui n'arrive pas à trouver de débouchés politiques. À l'automne, de nouveaux événements sanglants marquent le mouvement. En mars 1978, Aldo Moro, l'un des leaders majeurs de la démocratie chrétienne, est enlevé et assassiné par les Brigades rouges. Le mouvement s'effiloche, et les voies qui s'ouvrent aux autonomes ne sont pas nombreuses : la lutte armée, qui va devenir un phénomène de masse, l'abandon de la politique ou la prise d'héroïne, perçue comme le refus radical d'une réalité hostile et sans espoir. Peu après l'enlèvement de Moro, Pablo Echaurren quitte *Lotta continua*.



Fig. 1. Pablo Echaurren, *Voglio fare una scritta*, acrylique sur toile, 160 × 240 cm, 2012, Fondation Echaurren Salaris, Rome.



Fig. 2. Anonyme, graffiti du DAMS, publié par Egeria di Nallo (dir.), *Indiani in città*, Bologne, 1977, p. 85.



Fig. 4. Ouvriers lors de l'occupation de Fiat, 1973, in Gruber Klemens, *Die zerstreute Avantgarde : Strategische Kommunikation im Italien der 70er*, Vienne, Böhl. 1989, p. 112.

IL PANE
E LE ROSE
SAVELLI

ROCCO E ANTONIA

PORCI CON LE ALI

DIARIO SESSUO-POLITICO
DI DUE ADOLESCENTI

CON UN DIALOGO A POSTERIORI
DI GIAIME PINTOR E ANNALISA USAI

VII edizione - 160° migliaio

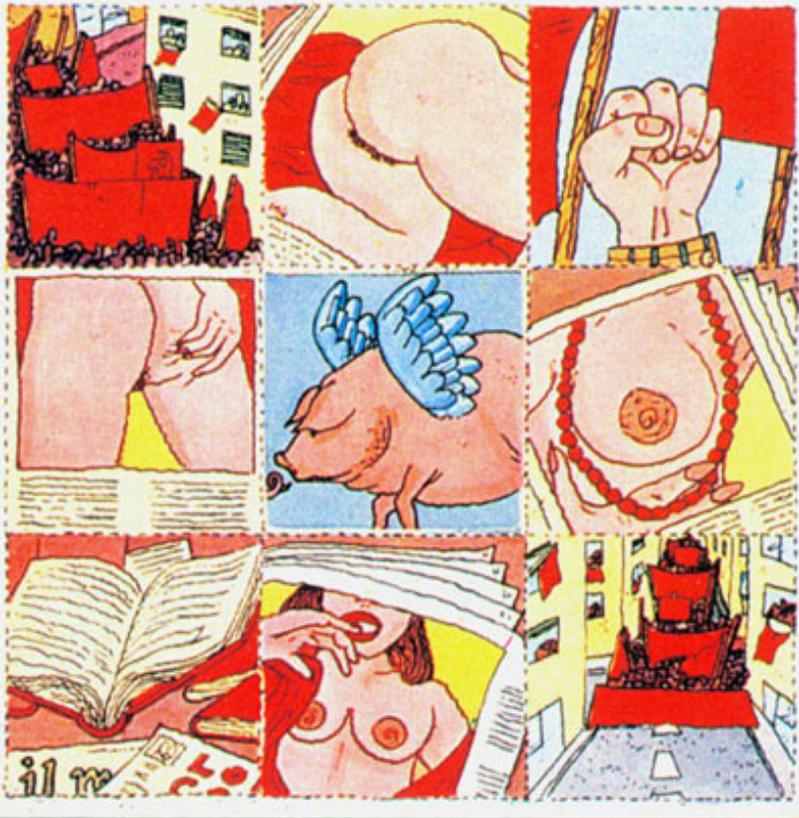


Fig. 5. Pablo Echaurren, copertina de *Porci con le ali*, 1976.



Fig. 6. Pablo Echaurren, dessin paru dans *Lotta continua*, 10 janvier 1978, p. 11.



Fig. 7. Pablo Echaurren, dessins parus dans Lotta continua, 27 septembre 1977, p. 5.



Fig. 8. Pablo Echaurren, dessin paru dans *Lotta continua*, 29 octobre 1977, p. 5.

Sono una compagna di Bologna e conosco Antonio. Adesso, però, Antonio non c'è più, è morto. Potrei avere già terminato di scrivere e invece continuo, perché mi sembra veramente assurdo che un compagno, la morte di un compagno ri-

manga circoscritta in un trafiletto di cinque righe su Lotta Continua.

La vita di un compagno, la vita di una compagna sono troppo importanti, la vita è sempre troppo importante per non potersi liquidare con due righe. Io conoscevo Antonio ma

scevano.

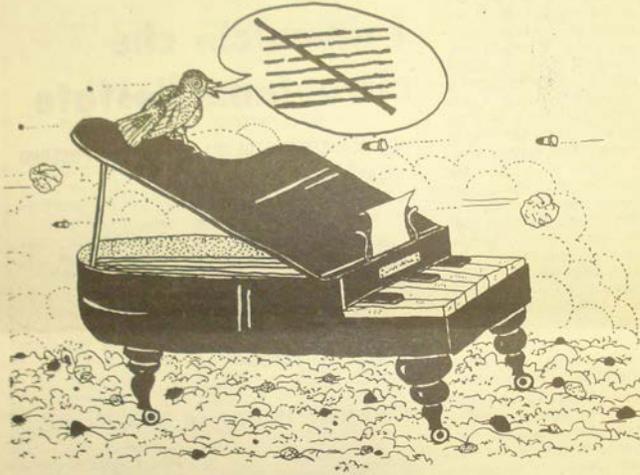
La stessa cosa è successa con la morte di Francesco. Tutti immediatamente si sono trovati a conoscere Francesco; no, io Francesco forse l'ho visto a qualche manifestazione, però non lo ricor-

giardini Margherita, suonava la chitarra, io sono andata lì, abbiamo cantato, abbiamo parlato, siamo andati in piazza Maggiore assieme.

E tante altre cose, le cene a casa sua, le mangiate con tanta gente, le suonate con la chitarra in piazza Maggiore, « Antonio, cantiamo qualcosa di C.S.N. & J.? ». Il suo pezzo forte era Chicago e l'ho cantato tante volte con lui. E poi i giorni di marzo, il suo arresto alla radio, le cartoline in galera: « ti aspettiamo », « Esci presto ». E dopo 2 mesi di galera è uscito, ma continuava a sentirsi dentro anche fuori, si sentiva in colpa nei confronti dei compagni che erano in galera e lui invece no. Mi chiedeva tutte le volte che lo incontravo se sapevo qualcosa di nuovo sui compagni della radio, su Valerio, su Mauro, su Gabriele.

Poi l'incidente. Una morte stupida. Ma forse non esiste una morte intelligente, o sorpasso, una corriera, un incidente.

Antonio non c'è più. Telefonate, avverti quello, quell'altro, telefona alla radio. Un treno per Termoli nella notte, sette ore di viaggio, nessuno parlava, tutti parlavamo, ma Antonio non può essere morto. Poi l'arrivo in un



Per Antonio Mariano

Molti hanno parlato del movimento a Bologna, nel bene e nel male. Poche

ni di S. Petronio, nelle grandi assemblee tra migliaia di compagni. Dentro un movimento che

nostra storia, nata in un momento di violenza di massa stava a dirci che della violenza possiamo li-

Fig. 9. Pablo Echaurren, dessin paru dans *Lotta continua*, 14 Juillet, 1977, p. 10.

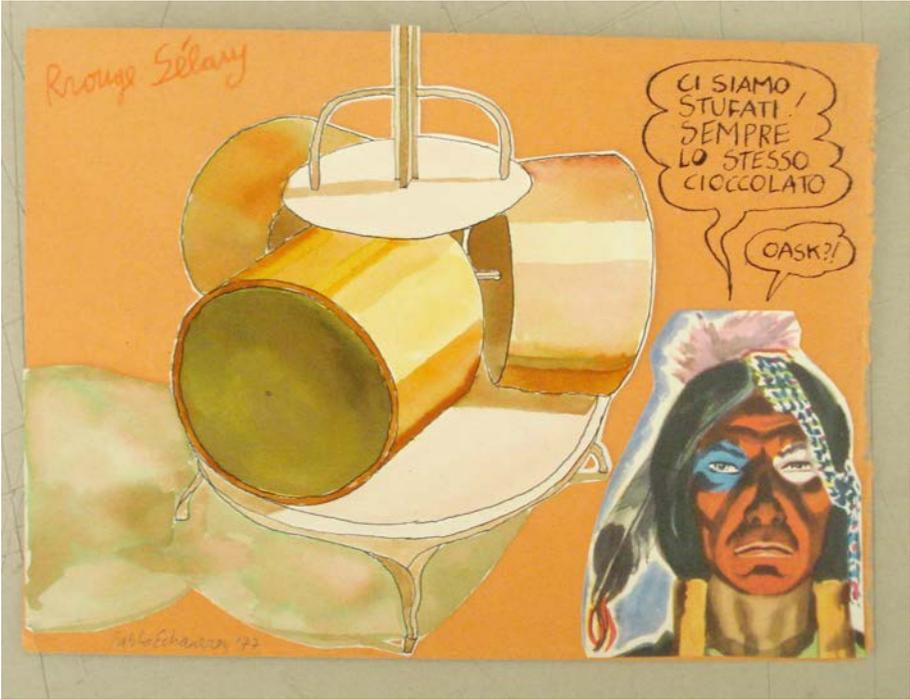


Fig. 11. Pablo Echaurren, sans titre, aquarelle et encre sur papier, 1977, archives Pablo Echaurren.

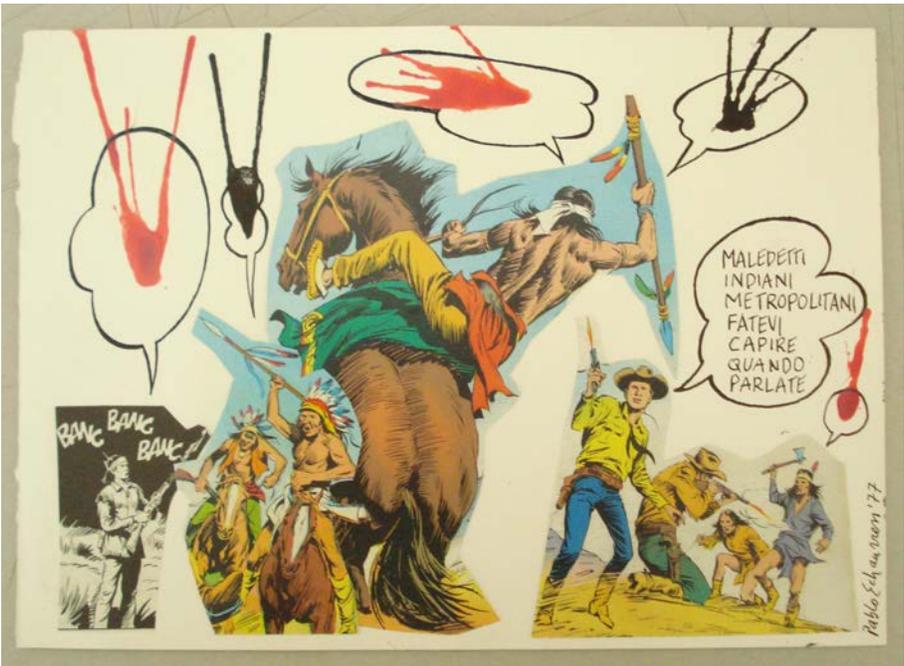


Fig. 12. Pablo Echaurren, sans titre, aquarelle et encre sur papier, 1977, archives Pablo Echaurren.

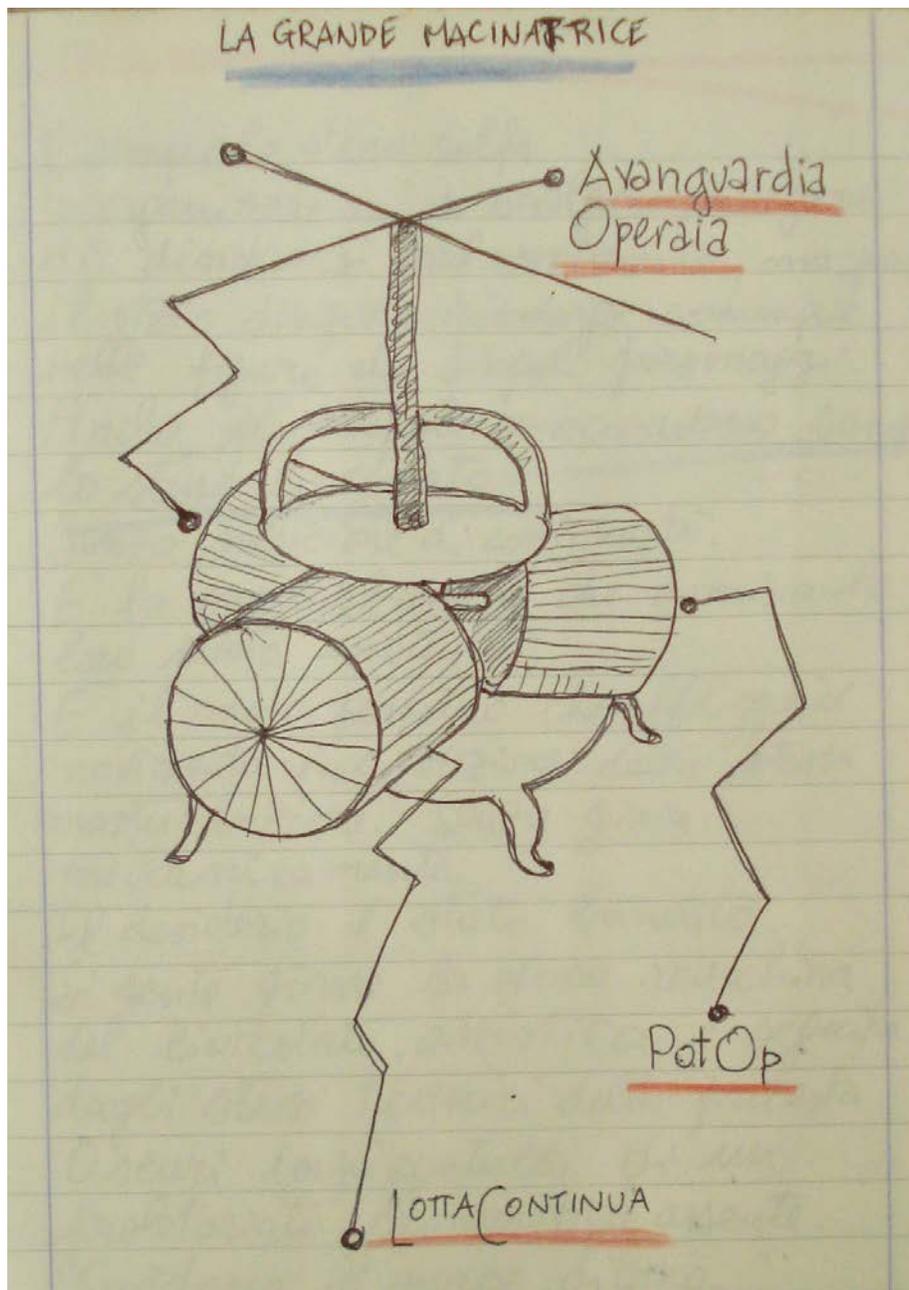


Fig. 13. Pablo Echaurren, sans titre, encre sur papier, 1977, archives Pablo Echaurren.

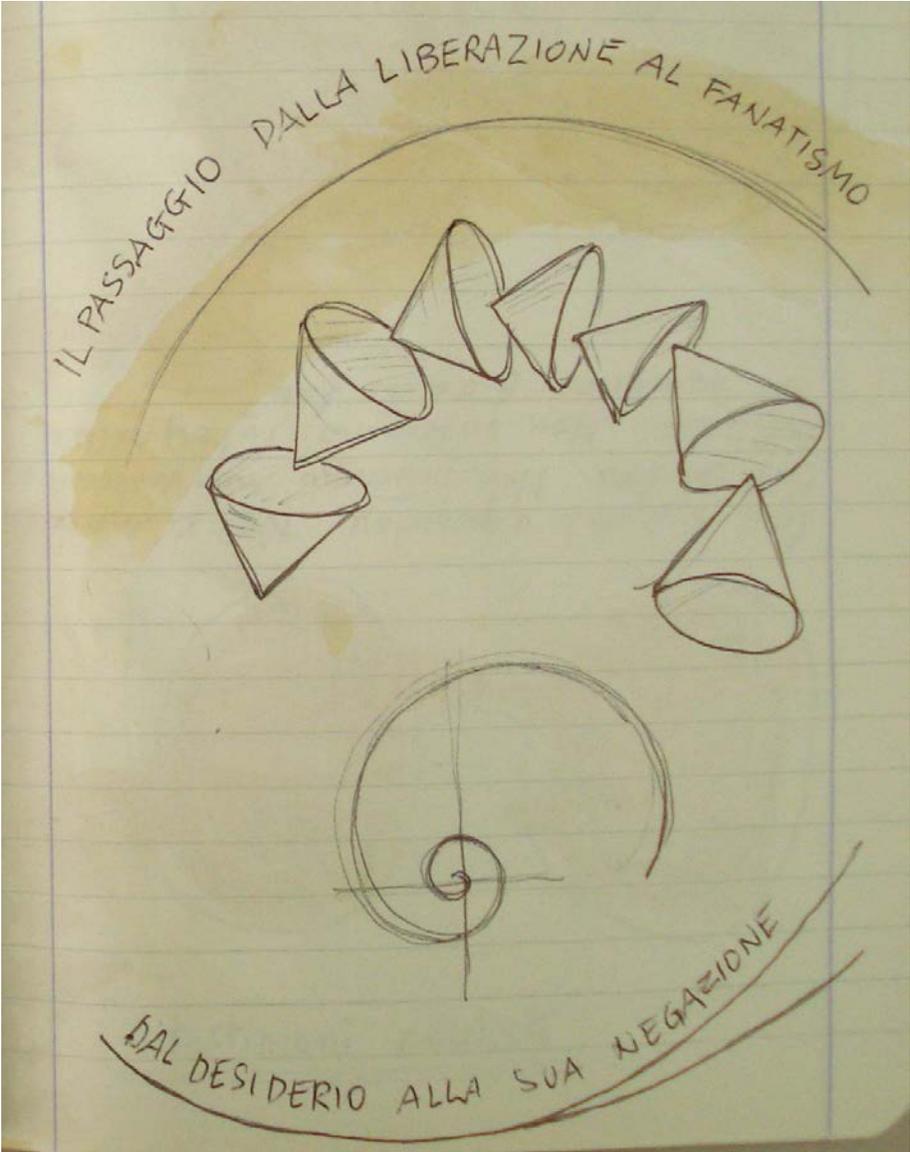


Fig. 14. Pablo Echaurren, sans titre, encre sur papier, 1977, archives Pablo Echaurren.

POUR UN ITINÉRAIRE DE RAMUNTCHO MATTA

LAURENCE IMBERNON

Conservatrice au Musée des Beaux-Arts de Rennes

*Ce texte est un clin d'œil à Ramuntcho Matta.
Il est aussi un hommage à la pensée de Jean-Yves Petiteau.*

Fils de Malitte Pope, designer nord-américaine, et du peintre chilien Roberto Matta, Ramuntcho Matta est né en 1960 à Neuilly-sur-Seine. Il se définit comme un acteur pluridisciplinaire qui, après une carrière musicale débutant à la fin des années 1970, va progressivement intégrer toutes sortes de dispositifs artistiques. C'est en ce sens que le réalisateur Chris Marker¹, dont il a été proche et collaborateur, a caractérisé son travail de « multimedium ». Ramuntcho Matta privilégie souvent la pratique collaborative et a ainsi travaillé avec des musiciens et des poètes tels que Don Cherry², Brion Gysin³, ou John Cage⁴. En tant que compositeur – et quoiqu'il évite d'utiliser ce terme – Ramuntcho Matta a réalisé une quarantaine de disques et CD en solo et a participé à une multitude d'événements musicaux lorsqu'il ne les a pas initiés. Ses œuvres pluridisciplinaires ont été diffusées de façon internationale de Paris à New York, en passant par Londres, Madrid, Barcelone, Rome ou encore Tokyo. Depuis 2000, il contribue au sein du label *sometimeStudio* à faire (re-)découvrir des artistes oubliés ou peu connus. En 2008, il fonde *Lizières*, dans le sud de l'Aisne, centre pensé comme une plateforme de réflexion et d'échanges autour des notions de cultures et de ressources. L'objectif est pour Ramuntcho Matta de proposer de nouveaux espaces et des moyens financiers dédiés

1 Chris Marker (1921-2012), réalisateur, écrivain, critique et producteur. Militant, il a toujours cherché à intégrer le cinéma au service de l'éducation. Le grand public connaît ses fictions (*La Jetée*, 1962; *Sans soleil*, 1982), sa revendication d'un cinéma collectif (*Le fond de l'air est rouge*, 1978) et ses essais cinématographiques (*Le joli Mai*, 1962).

2 Don Cherry (1936-1995), jazzman afro-amérindien initiateur de la *world music*, avec lequel Ramuntcho Matta a enregistré plusieurs disques.

3 Brion Gysin (1916-1986), poète, écrivain, performer britannique-canadien qui invente le *cut-up* avec William Burroughs.

4 John Cage (1912-1992), poète, plasticien et compositeur de musique expérimentale américain, figure majeure de Fluxus.

à l'expérimentation, tant au niveau des arts plastiques que des pratiques corporelles et/ou pédagogiques.

Itinéraire de Ramuntcho Matta

L'entretien que Ramuntcho Matta nous a accordé s'est construit à partir de la méthode de l'*itinéraire*, empruntée à un ami sociologue, Jean-Yves Petiteau⁵. La méthodologie est biographique et non directive, réduite ici à une seule interview réalisée en avril 2014. L'interviewé, comme convenu, a choisi le lieu où se déroulait l'entretien. Le dialogue a été enregistré tandis qu'une troisième personne, un photographe, a ponctué à son gré de clichés certains moments de l'interview⁶. Dans la méthode de Jean-Yves Petiteau, la restitution papier de l'*itinéraire* est proche d'un roman-photo, où la parole de l'interviewé est chronologiquement mise en articulation avec la photographie. Une cartographie, qui restitue le parcours et la durée de l'*itinéraire*, permet d'associer récit et territoire, qu'il soit géographique ou chronologique. Lisible par tous, cette méthode demande, pour l'intervieweur, d'accepter la rhétorique de l'autre. Pour des raisons matérielles, notre *itinéraire* s'est transformé en un vidéogramme de 29 minutes, un format proche de celui des journalistes de télévision (28 minutes). Cette vidéo a été présentée lors de la journée d'étude *Une traversée dans la famille Matta* du 19 juin 2014. Puis, à partir de celle-ci, a été extrait ce texte, qui constitue la base d'un *itinéraire*, avec l'accord de Jean-Yves Petiteau.

S'agissant de décrire les formes que Ramuntcho Matta donne à son expression artistique, il a été convenu de s'ouvrir à la pratique musicale mais aussi plastique et picturale, dans laquelle il intervient à travers divers supports : dessin, vidéo (ou cinéma), sculpture et performance sonore. On va le voir, la pensée du déplacement, dans l'espace et la géographie, reste omniprésente dans son mode d'action.

5 Jean-Yves Petiteau (1942-2015), sociologue et anthropologue, chercheur au CNRS, enseignant à l'École nationale supérieure d'architecture de Grenoble et de Nantes. Sur la méthode de l'*itinéraire* cf. [en ligne] <http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Yves_Petiteau> (consulté le 25/04/2015).

6 Gabriel Tamalet assurait, en plus des photographies, l'enregistrement sur une caméra vidéo numérique. Nous étions également accompagnés de Marine Nédélec, doctorante en histoire de l'art et co-organisatrice de la journée d'étude.

L'entretien

À Ramuntcho Matta – que je rencontrais pour la première fois mais dont je connaissais une partie de l'œuvre musicale – j'ai proposé que l'enjeu de l'entretien soit centré sur une notion phare, celle de la transmission. Cette thématique offre un double avantage. Elle permet de découvrir son passé, ce qu'il a pu s'appropriier, volontairement ou non, des échanges avec ses parents. D'autre part, elle distingue ce que celui-ci, à son tour, nous apporte par sa création.

Durant l'entretien – qui a duré un peu plus de deux heures – Ramuntcho Matta se met en devoir de distinguer, d'une part ce qu'il ressent comme étant de l'ordre de la transmission (qu'il va lui-même offrir ou déléguer à d'autres) et d'autre part ce qui pourrait relever d'un héritage artistique familial dont il a conscience mais qu'il ne cherche pas à s'approprier.

L'entretien est remarquable par la construction rigoureuse qu'il lui a donnée, par la fluidité de l'échange et la grande variété des sujets abordés. Au cours de celui-ci, il a régulièrement rappelé sa présence dans sa relation aux autres et inversement, la position de l'autre dans l'entretien. Il a revisité la place de ses proches, des membres de sa famille en particulier, et leur avis sur sa manière de devenir adulte.

Quatre thèmes majeurs sont apparus au fur et à mesure de l'entretien. Tout commence par une étrange généalogie, instaurée avec autorité par Ramuntcho Matta et servant de passerelle à l'évocation de ses expériences et de son apprentissage, qu'il a partagés avec un grand nombre de ses aînés et amis. Le domaine musical et artistique est ensuite esquissé. Puis un événement pénible, celui de la maladie, traverse sa vie, point de départ qui le destine à une nouvelle expérience artistique. Enfin, l'enseignement est également un domaine qu'il va à la fois découvrir et pratiquer, pour nous en transmettre sa lecture.

D'emblée, Ramuntcho Matta invoque ce que les parents « vont mettre comme dispositifs autour de l'enfant ». « Les problèmes ne sont pas importants », dit-il, « ce qui compte, c'est ce que l'on en fait ». Il ajoute cependant : « mais on ne s'en sort pas... », rappelant ainsi la nécessité de se débarrasser de l'influence parentale sur notre parcours.

Ramuntcho Matta se situe

L'entretien se poursuit et nous nous déplaçons dans son appartement. Ramuntcho Matta nous amène vers un espace marqué par l'intime, sa chambre. Pour y accéder, nous traversons l'une des bibliothèques, où sont rangés de nombreux ouvrages. Il cite ceux hérités de son père, de Benjamin Péret ou d'Henri

Michaux, mais aussi des livres de la Beat Generation qui ont marqué sa propre adolescence. Toutefois, il omet de rappeler la longue amitié qu'il a entretenue avec Brion Gysin, dont il reste le dépositaire d'archives sonores.

Dans la chambre, sont rassemblées et comme exposées des œuvres qui inscrivent l'enfance et l'adolescence de Ramuntcho Matta dans le contexte artistique surréaliste parisien du début des années 1960, qu'ont traversé activement ses parents. Il se rappelle, dans sa petite enfance, la présence dominante de Marcel Duchamp, invité régulier de la famille Matta.

On peut être impressionné de voir réunies plusieurs œuvres de Max Ernst, puis un masque hopi et un masque esquimau représentant le Soleil et la Lune, symboles de la joie et de la tristesse, tous deux offerts par Roberto Matta à son fils. On y trouve aussi une œuvre de Victor Brauner, réalisée avant sa naissance et portant l'inscription : « Que votre moi soit le bienvenu dans le monde. Premier portrait et portrait de pré-naissance de l'être sans nom, visionné par son futur ami Victor Brauner ». Fétiches ? Cadeaux merveilleux ? Cadeaux empoisonnés, qui sans doute déterminent celui qui n'est qu'un jeune enfant et que l'on détecte autiste ?

Toujours dans la même chambre, prennent place d'autres minuscules objets, amulettes et petits robots japonais, qui semblent protéger le locataire. La force des objets paraît donc puissante. En parallèle à cette idée, Ramuntcho Matta insiste sur la dimension anthropologique qui caractérise les formes artistiques et cette donnée traverse ponctuellement l'entretien.

Une nouvelle généalogie

Ramuntcho Matta rappelle combien Roberto Matta, qui « a l'âge d'être son grand-père », a établi une relation particulière avec lui. Il reconnaît combien son père lui a accordé un grand temps de partage. Il l'a surnommé toutefois « le Raymond Roussel d'aujourd'hui », phrase assez lourde de sens de ce qui est attendu de cet enfant. Dès lors, dans l'entretien qu'il nous accorde, Ramuntcho Matta instaure une généalogie qui se caractérise par un refus de la hiérarchie. Il impose que l'on puisse « élire » ses parents. L'imbrication entre rapport filial et volonté d'autonomie se fait ainsi sentir avec ténacité. En quelques minutes, il a rendu compte de sa construction d'adulte en affichant ses repères, qui lui font annexer une définition des rapports filiaux et fraternels bien particulière.

Roberto Matta, père biologique, décède en 2002. Très tôt, Ramuntcho Matta a cependant choisi des « pères improvisés » qui ont notamment été l'anthropologue Georges Condominas⁷ et un ami de Malitte Pope, musicien

⁷ Georges Condominas (1921-2011), ethnologue spécialisé dans l'étude des peuples de l'Asie du Sud-Est.

argentin qui lui fait découvrir, enfant, la guitare. À ces pères de substitution, il associe des « pères de rencontre », auprès desquels une relation infaillible s'établit, qu'elle soit brève ou développée dans le temps.

Une nouvelle distinction vient définir ces *pères*, proches et amis : aux vivants sont opposés les disparus dont Ramuntcho Matta précise qu'ils sont parfois « plus bavards que les vivants ». Fantômes ou anges gardiens, ces personnages continuent, par leurs implications, leurs écrits, les échanges passés, de nourrir les propositions dans le quotidien de Ramuntcho Matta. Il évoque ainsi pudiquement Felix Guattari et le jazzman Don Cherry. Ces figures tutélaires et amies traversent les décennies de Ramuntcho Matta, dans une sorte d'occurrence fluide qui lui est chère. Cette dernière est la trame de son récent ouvrage, *L'Usage du temps*⁸.

D'autres « pères de rencontre » surgissent dans sa vie, à l'instar de l'anthropologue Michel Izard⁹ (à qui est dédié *L'Usage du temps*), proche de Michel Leiris, de Claude Lévi-Strauss et de Georges Condominas. Ce dernier résidait, curieusement, de l'autre côté de la cour de son appartement. Comme par jeu, Ramuntcho Matta rapproche ces événements sans causalité, qui tout à coup prennent sens dans sa vie, de la notion de *synchronicité*, établie par Carl Jung.

À ces pères de substitution, il ajoute une autre dimension généalogique qui est celle de la relation fraternelle, en particulier celle qu'il a entretenue avec les jumeaux Gordon Matta-Clark¹⁰ et Batan Matta¹¹. Avec détachement, parlant de Batan, il estime « avoir eu cette grande chance d'avoir un frère mort ». Ramuntcho Matta indique qu'il n'est alors âgé que de seize ans tandis que Batan en a dix-sept de plus. Il porte d'une manière étonnante le deuil, tel un trésor : mort, Batan ne pourra jamais le décevoir. Puis, suite au décès de Gordon Matta-Clark en 1978, l'artiste américain Richard Nonas¹² lui propose de « remplacer » ce frère disparu, et l'invite à s'installer à New York.

L'expérience new-yorkaise

Cette nouvelle généalogie inventée par Ramuntcho Matta se révèle être une manière de devenir adulte, et se manifeste par son départ pour New York. Déjà

8 Ramuntcho Matta, *L'Usage du temps*, Paris, Manuella Éditions, 2014.

9 Michel Izard (1931-2012), ethnologue, membre du Laboratoire d'anthropologie sociale.

10 Gordon Matta-Clark (1943-1978), artiste connu pour ses coupes qui traversent et déconstruisent des architectures, sous une forme photographique.

11 John Sebastian Matta, dit Batan (1943-1976), artiste dont les dessins aux formes organiques se trouvent à la lisière entre pop art, graffiti et bande dessinée.

12 Richard Nonas (1936-), sculpteur new-yorkais dont les œuvres sont faites de matériaux bruts, qui a fait partie du groupe *Anarchitects* avec Richard Serra et Gordon Matta-Clark.

à dix-sept ans, lors d'un premier séjour à Rome, il s'était découvert financièrement autonome, gagnant en quelques jours de quoi subvenir à ses besoins durant un mois grâce à des concerts de guitare.

À partir des nombreuses rencontres, étonnantes et productives qu'il va faire à cette époque, particulièrement dans le domaine musical, Ramuntcho Matta va façonner ce qu'il nomme son « travail », un art pluridisciplinaire. Le mode de vie parallèle de New York lui fait prendre conscience qu'il peut refuser le « chantage à la productivité au service de l'argent ». C'est le moment pour lui de faire la connaissance d'un grand nombre de musiciens reconnus, avec lesquels le dialogue artistique, autant que l'amitié, vont aiguïser sa pratique. Son éducation musicale d'adolescent à la *Schola cantorum* est renouvelée par les conseils de ceux qu'il rencontre. La musique, et particulièrement l'improvisation, est une « jubilation », à distinguer du travail mécanique et classique. Jouer signifie s'adapter aux différentes gammes – la musique du monde que Ramuntcho Matta continue d'expérimenter. La pratique musicale lui fait découvrir de nouvelles perceptions, qu'il assimile à une nouvelle palette. Elle lui permet d'enrichir son auditoire et de renouveler les échanges qu'il a déjà établis avec d'autres musiciens ou artistes.

Si Laurie Anderson¹³ lui suggère d'adopter dans ses compositions musicales des principes formels inspirés de l'architecture, Don Cherry lui propose de travailler les « notes-corps ». Pour ce dernier, le musicien doit *être traversé par la musique* et en devenir le réceptacle. Lou Reed¹⁴, qu'il rencontre en 2009, lui inculque le sentiment de « devoir aller toujours plus loin ». Sa sensibilité lui permet d'aborder « des sujets graves avec profondeur et légèreté », en affinité avec sa propre perception. De même, l'amitié entre Ramuntcho Matta et le jazzman Ornette Coleman¹⁵ restera sans défaut, dans une proximité certaine concernant leur construction musicale. D'un autre côté, John Cage lui a conseillé d'écrire des chansons, ce qu'il fait à son retour en France. Il co-écrit ainsi le « tube » *Toi mon toit* en 1986 qui lui permet d'être définitivement autonome financièrement vis-à-vis de son père.

13 Laurie Anderson (1947-), plasticienne et musicienne expérimentale américaine, qui a travaillé avec de nombreux poètes et artistes, comme John Giorno, Philip Glass, Hector Zazou...

14 Lou Reed (1942-2013), musicien américain, fondateur du Velvet Underground.

15 Ornette Coleman (1930-2015), musicien américain précurseur du *free jazz*, ayant développé le concept d'harmolodie, dans lequel les musiciens jouent simultanément la même mélodie à différentes hauteurs et différentes tonalités.

Une expérience de musicien et d'artiste

Ramuntcho Matta définit le geste de l'artiste plasticien et du musicien comme celui qui utilise de manière égale les gammes, qu'elles soient sonores ou provenant de la « technologie de l'œil ». Il s'agit toujours pour lui d'une collaboration avec d'autres personnes, qu'il appelle, dans une séduction légère, une « connaissance par l'amour, un rapport à deux ». Jouer, être artiste, c'est chaque fois se mesurer à l'autre. Il cite la beauté des échanges entre les artistes dada et surréalistes, pour lesquels la question a toujours été de se situer au niveau le plus haut de leur interlocuteur, celui de l'amitié. Cette forme d'échange est fondamentale, quel que soit le support à partir duquel on travaille. Ramuntcho Matta évoque brièvement le label musical *sometimeStudio* qu'il a créé en 2000, mais aussi le projet intitulé *Lizières*, qu'il a fondé en 2008. Les deux structures, par l'ouverture d'esprit qui anime ses partenaires, sont destinées à « faire sortir l'avant-garde de son isolement ».

Durant l'entretien, jamais Ramuntcho Matta ne se situe comme *étant artiste*. S'il définit sa pratique, c'est toujours par contournement, de la même manière qu'il renvoie très souvent une question vers une autre, dans une forme de réflexivité : évoquant, par exemple, l'enseignement des enfants, il vous demande précisément si vous avez des enfants. Il ne parle pas de son travail ou de la vanité du travail. On peut imaginer Ramuntcho Matta comme étant perpétuellement en démarche, échappant avec persévérance à une définition de star.

Depuis toujours, il s'agit pour Ramuntcho Matta de « s'approprier des problématiques et de trouver des solutions », sans imposer une chronologie dans la *transmission*. Il convient de rappeler que son livre, *L'Usage du temps*, en est une expérimentation pratique. Le dialogue qui le compose est la retranscription d'une suite de courriels qu'il a échangés durant trois mois avec le graphiste Philippe Ducat, tel un journal de bord. S'y trament bribes du quotidien et souvenirs, sur le ton d'un humour discret et amical. L'angoisse existentielle que Ramuntcho Matta laisse apparaître semble régulièrement s'apaiser, grâce à la pratique quasi quotidienne que tous deux expérimentent et décrivent, dans leur mode de travail et de création respectifs.

Documenter et transmettre

À son retour à Paris, Ramuntcho Matta poursuit les échanges entretenus plus tôt. Maurice Benhamou, le directeur de l'une des nombreuses institutions que ses parents lui font fréquenter enfant, lui avait fait rencontrer le poète Brion Gysin, entamant un dialogue qui ne s'arrêtera qu'à la mort de ce dernier en 1986. Ramuntcho Matta, durant notre entretien, a passé sous silence son rôle

de documentariste alors qu'il conserve un grand nombre de bandes magnétiques offertes par Brion Gysin, encore inédites. C'est par ce même statut de passeur/transmetteur qu'il a produit *Intimatta*¹⁶, film réalisé à partir des nombreux enregistrements faits avec son père. Ramuntcho Matta invente, crée sans jamais oublier de transmettre ce que d'autres ont produit auparavant, dans un dialogue rare et complexe, que l'on peut qualifier de « dons échangés », pour citer Marcel Mauss¹⁷. La dynamique d'une anthropologie sociale est en marche et à l'œuvre dans le quotidien de Ramuntcho Matta, ce que pointait déjà la lecture des cadeaux offerts par les surréalistes et dadaïstes.

La connaissance physiologique

À de nombreuses reprises, Ramuntcho Matta cite la « connaissance par le livre » qui lui est si chère. Le détour par ses bibliothèques en est une expression. Vers le milieu de notre entretien, il aborde la notion de « connaissance physiologique », qu'il a pu douloureusement expérimenter en 2000, alors qu'il est atteint d'une inflammation de la moelle épinière, dite syndrome de Guillain-Barré. Il évoque sa guérison par la médecine chinoise, la méditation et le tai chi. Déjà, dans son enfance, la pratique du yoga puis des arts martiaux lui avait été conseillée, après qu'il eut été diagnostiqué autiste.

Ce nouvel apprentissage va lui permettre d'effectuer ce qu'il nomme, empruntant un terme du vocabulaire informatique, un *reset*, qui s'apparente à une renaissance. Ramuntcho Matta choisit sans doute ce mot et l'image qui en découle (celle du temple comme métaphore du corps dans toute religion) pour en faire le lieu d'un passage. C'est un renouvellement de sa conscience d'être, aussi intense que l'emprise de la maladie s'est fait sentir. N'ayant recouru à l'usage de la marche que très lentement, après un processus de paralysie progressive, il perçoit la maladie comme étant notre dernière expérience. Elle nous oblige à affronter la perspective de la mort comme un dernier acte révolutionnaire.

Le dessin

Pour Ramuntcho Matta, se retrouver est passé par le retour au dessin. Le support du papier lui est apparu comme étant son premier acte conscient alors qu'il expérimente l'écriture ambidextre, ou vaguement gauchère. Il s'agit

¹⁶ Ramuntcho Matta, *Intimatta*, film, HD, 119 mn, coproduction franco-chilienne, *sometime-Studio*, 2011.

¹⁷ Marcel Mauss, *Essai sur le don*, Paris, PUF, 1924, 2004, p. 135-137.

d'une nouvelle expérience artistique, grâce à laquelle il fait la découverte, en 2000, de la galeriste Anne Barrault qui expose non loin de son domicile.

Ramuntcho Matta pratique le dessin depuis son enfance. Il dit, au tout début de l'entretien, que dessiner reste le meilleur moyen d'expression. Au dessin, il associe ce qu'il nomme des mots *confectionnés*. Dans sa création pluridisciplinaire, ce sont des éléments graphiques dont le sens est immédiatement perturbé, à travers une sémantique qui lui est toute personnelle. Les mots *confectionnés* produisent des raccourcis entre son/sens/dessin très proches de la fulgurance de l'écriture automatique.

Pour Ramuntcho Matta, dessiner reste la meilleure manière de s'approprier le réel, par une sorte de bricolage. La pratique du dessin (et de son exposition), laissée de côté entre 1977 et 1990, retrouve une place par la suite dans sa panoplie créative, associée à la musique, qu'il continue de produire par des concerts et des enregistrements.

L'expérience de l'exposition

La rencontre avec Anne Barrault marque la naissance d'une nouvelle phase dans son expression artistique. Le dialogue avec la galeriste va résonner pleinement puisque dès leur rencontre, elle lui propose d'exposer. Anne Barrault reconnaît chez Ramuntcho Matta une pratique libre, tandis que lui-même trouve chez cette jeune galeriste une liberté d'action qu'elle décrit comme un acte politique, par le choix des artistes dont elle veut diffuser le travail. La galerie est un lieu de liberté, répète-t-elle, pas seulement un lieu de commerce.

De son côté, Ramuntcho Matta ne se « sent pas artiste », à la perspective du passage à un autre acte qu'est celui de l'exposition. Dans l'entretien, il évoque une sorte de mythologie de l'artiste qui, par sa virtuosité, aurait la capacité quasi mystérieuse de créer un corpus d'œuvres, ce dont lui-même ne se croit pas capable. Il cite *a contrario* Vermeer. Il dit : « j'aurais adoré être un peintre », « je n'ai pas la grâce », « avoir un don, c'est se laisser guider par sa main ». Ramuntcho Matta estime ne pas avoir ce don, se voyant plutôt comme étant « excellent, dans ce bon à rien ». Dans sa pratique de plasticien, il est cependant très à son aise pour interagir, avec une grande vivacité, dans ce qui peut devenir une installation, un tableau, une association de sons, de photographies, de vidéos, qui peuvent traiter du même sujet.

D'une certaine manière, Ramuntcho Matta devient cet artiste parce que quelqu'un – la galeriste ou l'intervieweur – lui propose un dialogue et qu'il accepte de se livrer en vue d'un partage. Cette attitude est celle qu'il a dans sa pratique artistique : elle n'est presque rien d'autre que le passage à cette pratique, en collaboration avec d'autres, qu'il s'agisse d'un musicien ou d'un auditeur actif par sa présence. Ramuntcho Matta écoute autant qu'il donne,

toujours en établissant une interaction dont l'autre doit avoir conscience. C'est un déplacement, et il n'est jamais achevé. Dans l'entretien, Ramuntcho Matta se définit comme celui qui met en ordre, qui établit une transposition d'un espace vers un autre. L'art n'est pas un travail, c'est une errance plutôt qu'une déambulation : lui-même dit qu'il « pense en termes de déplacements ».

Aussi, plutôt que de *faire l'artiste*, il retourne la situation et convoque la notion de jeu. Le choix du médium, dans sa pratique, demeure secondaire. Il préfère changer régulièrement de support, précisant que dessiner est une piste mais pas la seule, chacune imposant ses contraintes.

Son exposition, *Les aventures de faire avec*¹⁸, reprenant une expression empruntée à Michel de Certeau, est pour Ramuntcho Matta une manière de puiser délibérément dans le conscient et l'inconscient, sans craindre d'être le fils de... Elle a pris la forme de petits sketches graphiques et plastiques dans lesquels les références avouées à l'autobiographie de l'artiste se transforment en aphorismes teintés d'humour. Ramuntcho Matta définit ce qui pourrait être une pratique d'artiste : il (ou elle) est la personne qui offre à son interlocuteur-auditeur-spectateur un temps singulier.

Transmettre, entre échange et création

Dans un moment musical, dans cette communion courte et intense entre l'interprète et l'auditeur, le même dialogue se poursuit. Ramuntcho Matta laisse entendre la force de ces moments, notamment dans les improvisations qu'il pratique avec différents musiciens dont il connaît depuis longtemps le savoir-faire et dont il sait magnifier les qualités. Sa fascination pour la musique est donc ancienne. Elle n'est pas seulement le lieu où l'on « fait des gammes ». Comme il s'essaye aux différentes formes de musiques du monde, Ramuntcho Matta joue sur les mots : la musique est aussi le domaine où l'on peut rester fidèle tout en étant « poly-gamme ». La musique, son interprétation, est l'espace intellectuel où très tôt il s'est senti le droit de faire quelque chose. C'est le lieu d'un abandon créatif, la mémoire involontaire décrite par Marcel Proust, associé à la « jubilation » – terme qu'il réutilise – et au partage. Jouer, travailler avec plusieurs personnes est le fait même du musicien, rappelle-t-il, et la pratique de la musique est fondamentalement autre chose que de « composer », mot aux connotations mécaniques ou mathématiques. Il évoque l'enseignement musical transmis par son demi-frère Gordon autour d'une « généalogie du goût », sorte d'arborescence des semblables, faite de quelques rythmes et accords, à partir desquels chacun peut envisager sa propre ligne créatrice. Ramuntcho Matta aborde alors la curieuse expérience qu'il a pu faire, celle

18 *Les aventures de faire avec*, exposition à la galerie Anne Barrault, Paris, 2004.

d'enseigner – qui est aussi, par excellence, une forme de transmission. Il va mettre en œuvre sa propre méthode d'enseignement de l'art, s'appuyant sur cette généalogie du goût.

L'enseignement/l'apprentissage

Dans une phrase de l'entretien, Ramuntcho Matta rappelle que certaines choses sont « sans explications, comme l'instinct ou le hasard ». Il souligne cet aphorisme d'Asger Jorn qu'il revendique pour les domaines de la peinture et de la musique, qui seraient profondément essentiels et nécessaires pour un être humain. Comme l'instinct, ces capacités proviendraient des tréfonds de l'espèce humaine, aussi fortes qu'un désir ou qu'une nécessité de survivre. Et c'est, cependant, cette chose indéfinissable que Ramuntcho Matta s'est senti en devoir de transmettre.

Lorsque l'École supérieure d'art et de design d'Amiens, sous la direction d'Alain Snyers lui propose cet enseignement, Ramuntcho Matta, tout d'abord rebuté par ce qui pouvait s'assortir de quelconques protocoles, a finalement proposé ce qu'il a nommé une « méthodologie du doute », fil d'Ariane déjà tissé par les dadaïstes et les surréalistes. Le préalable est que tout reste à expérimenter, qu'il n'y a de solution miracle ni à la pratique artistique ni à son enseignement.

Dans cet engagement pédagogique – qui s'est fait, au départ, autant par bravade que par curiosité – Ramuntcho Matta a ressenti combien la responsabilité lui incombait, surtout lorsqu'elle est à son plus haut degré, celui d'instaurer un échange avec des étudiants. Il a alors développé un dialogue avec ceux-ci, sur le son, sur le rythme et sur ce qui déterminait le choix des instruments. Il leur demande de décrire et de travailler leurs choix musicaux, définis comme une « géométrie émotionnelle » de chacun. En rendant créative la phase d'apprentissage, Ramuntcho Matta rappelle qu'elle devient, dans le meilleur des cas, une connaissance, un savoir à partager. Dans la composition musicale, le rythme que l'on retient est toujours un choix et le doute fait partie de cette élaboration. L'apprentissage et la mémorisation se font aussi sous la forme d'un choix. Choisir, faire quelque chose, dit Ramuntcho Matta, c'est « ce qui m'approprie », ce qui rend chacun de nous unique. Rétrospectivement, on pourrait caractériser cette méthode comme une association du sens (ce que l'on ressent, ce que l'on aime, ce vers quoi l'on se sent le plus proche) et du faire (apprendre, expérimenter, poursuivre à travers la pratique technique). Plus encore, le récit, la parole ou l'écrit sont différents du « faire » de l'œuvre. Ramuntcho Matta s'est par ailleurs étonné de l'efficacité de sa forme d'enseignement. Durant plusieurs années, les échanges ludiques qu'elle suscitait se sont ainsi répétés.

Fonder, dans l’instant, les sources du dialogue

Il m’a semblé que notre entretien, où parole et faire ont été mis en tension, était du même matériau, ce que je n’ai pas compris immédiatement. Par timidité et par inquiétude de l’intimité tranquille qu’offrait ce dialogue avec Ramuntcho Matta, on me voit peu loquace dans la vidéo. À un moment donné de nos échanges, Ramuntcho Matta me situe, par exemple, comme étant une « prof ». Après un brin d’hésitation, j’ai accepté le terme qui est finalement une belle synthèse de mon métier de conservateur du patrimoine. Ramuntcho Matta précise que le présent texte devient « ce moment de grâce entre connaissance et oreille », une autre belle dynamique qui laisse entendre que rien n’est jamais achevé dans la parole pas plus que dans la pratique.

Dans les derniers mots de notre entretien, qui tournaient autour de l’idée du Cabinet de curiosités – le lieu, pour Ramuntcho Matta, où « peuvent se construire les liens entre des choses improbables » – il a évoqué en parallèle la métaphore de la *Roue* dessinée par le philosophe médiéval Raymond Lulle¹⁹. Il s’agit d’une sorte de boussole constitutive, un arrangement qui tout à coup fait sens, comme ce que peut produire l’improvisation musicale, dans l’instant.

Finalement

Au mois de juin 2014, lors de la journée d’étude *Une traversée dans la famille Matta*, Ramuntcho Matta, qui auparavant avait donné son accord sur le contenu du film, a estimé après sa projection qu’il y avait quelque chose d’obsène dans cette réunion publique. Très angoissée à l’idée d’avoir pu agresser l’artiste et sa famille, lorsqu’est venu pour moi le moment de répondre aux questions de l’un des organisateurs, j’ai préféré le reporter à plus tard dans l’après-midi, lors de la rencontre prévue avec Malitte et Ramuntcho Matta. C’était une erreur tactique : il n’y eut finalement pas de discussion sur la portée – quelle qu’elle ait pu être – de la vidéo.

Très sensible au repli de Ramuntcho Matta, j’ai par la suite raréfié puis abandonné les échanges de mails avec celui-ci. Il me fallut plusieurs mois avant de revenir sur l’entretien, pour retrouver avec plaisir la définition de l’artiste que Ramuntcho Matta nous donne. Lui-même, on l’a répété, ne se situe pas comme artiste et s’il parle de ses pratiques artistiques, c’est plutôt par contournement, dans la pratique communautaire, dans le « faire ensemble ». Et c’est aussi par ce biais que se distinguerait la place de l’artiste qui offre

¹⁹ Raymond Lulle (1232-1315), poète et théologien majorquin, l’un des inventeurs du catalan littéraire, auteur du *Livre de l’ami et de l’aimé*, 1283.

un contre-pouvoir. Il/elle est quelqu'un de dérangeant et d'authentique. Sa pratique se situe dans une temporalité, dans un intervalle dont il/elle définit les contours. Quelque chose se construit avec l'artiste dans l'altérité et reste inachevé. La participation de chacun à l'œuvre, individuelle ou collégiale, fait qu'il n'y a jamais de point final à l'art.

1985-1988 : L'ÉCHAPPÉE VIDÉO DE ROBERTO MATTA

FLEUR CHEVALIER

Doctorante en esthétique, sciences et technologies des arts
Université de Paris 8

Remerciements tout particuliers pour leur aide ou leur implication à Ramuntcho Matta, Christian Janicot et Alain Longuet, ainsi qu'à Alain Burosse et Christian Chapiron pour leurs éclairages.

Dans l'introduction au catalogue de la rétrospective consacrée à Roberto Matta, tenue au Centre Pompidou du 3 octobre au 16 décembre 1985, le commissaire général de l'exposition, Dominique Bozo, dressait l'analogie entre l'œuvre du peintre chilien et le cinéma :

« Nous sommes aujourd'hui du moins pour la deuxième partie de son œuvre, comme confrontés aux longs rushes dispersés d'un film en train de se faire et dont le montage n'est pas terminé. [...] Aussi pour maîtriser réellement cette quantité de toiles et de sujets eût-il fallu idéalement projeter ce film dans un vaste espace en mettant bout à bout tous ces écrans. Je dis écrans parce que c'est le terme qui convient le mieux à la nature de cette peinture, parce qu'aussi les formats des grands tableaux de Matta, les plus courants, sont ceux du cinéma¹. »

L'accrochage de l'exposition devait ainsi montrer le caractère cinématographique des espaces métamorphiques dépeints par Matta depuis 1937, en mettant bout à bout ses toiles de grandes dimensions comme autant de photographes d'un même film.

I. La Terre est un homme, 1936-1937

Le parallèle filé par Bozo n'est pas innocent puisqu'à Stockholm, dans la nuit du 31 décembre 1936 au 1^{er} janvier 1937, Matta aurait lui-même écrit et dessiné un scénario dans le but de réaliser un film qui se serait intitulé *La Terre est un homme* :

1 Dominique Bozo, « L'échiquier de Matta », in *Matta*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou (3 octobre-16 décembre 1985), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1985, p. 3.

« À Stockholm, pour le soir de la Saint-Sylvestre, un grand bal était donné par le roi de Suède pour tout le corps diplomatique. Malgré l'invitation, je souhaitais rester seul. J'ai eu des voix, comme cela arrive aux paysans. Ces voix ne me disaient pas d'aller prendre Orléans mais que la réalité était autrement, que tout était croissance, en train de pousser. Entre onze heures du soir et quatre heures du matin, je me mis à écrire comme si j'étais une caméra au centre d'une graine, au centre de la terre, au centre du sperme... Une illumination sur la réalité germinale : de la graine à la plante, de la plante au fruit et du fruit de nouveau à la graine. [...] Si jusque-là ma matière avait été l'air, l'eau et la terre, j'entrais dans une densité différente, plus foncée, plus obscure et un peu menaçante. [...] Une réalité dans laquelle j'avançais avec beaucoup de difficultés. Tout commençait à apparaître, mais ces matières étaient encore dans le blanc de l'œuf, encore dans l'huile qui couvre les corolles des fleurs. On cherchait à écarter les membranes pour y découvrir une langue, des pistils que j'appelais soleils. C'était un changement d'espace et j'essayais de découvrir les paramètres d'une morphologie naissante². »

Le choc causé par la mort de Federico García Lorca, fusillé en août 1936, aurait été à l'origine de ce scénario qui précède de peu la série des *Morphologies psychologiques*, débutée en 1938³ et fondée sur la mise en exergue des transformations subjectives du visible. La gestation du story-board de *La Terre est un homme* constitue certainement une étape dans la genèse même du concept de « morphologies psychologiques ». Toujours est-il que Matta ne réalisa jamais ce film, mais en reprit le titre plus tard pour l'une de ses toiles de 1942⁴ :

« Ensuite j'ai fait un tableau là-dessus. C'est une sorte d'animisme cosmique, et je l'ai écrit comme un scénario : au début il y a un petit bout de terre qui commence à remuer, comme ça, dans la boue, puis qui s'étire ; un personnage apparaît, un individu qui est une sorte de moi, à qui il arrive je ne sais quoi, et tout à coup il se retrouve dans une immense prairie où il entend galoper des chevaux, tacatac, tacatac, tacatac, tacatac, à la fin il part en courant car

2 Roberto Matta cité dans Germana Ferrari, *Entretiens morphologiques, Notebook n° 1, 1936-1944*, Lugano, Sistan, 1987, p. 46. Repris dans Christian Janicot, *Anthologie du cinéma invisible*, Paris, Jean-Michel Place/ARTE éditions, 1995, p. 390.

3 Cf. chronologie du catalogue *Matta, op. cit.*, p. 268, ainsi que la monographie *Entretiens morphologiques, Notebook n° 1, 1936-1944, op. cit.*

4 *La Terre est un homme*, 1942, huile sur toile, 183 × 239 cm, collection Joseph R. Shapiro, Chicago.

l'horizon tout entier se couvre de chevaux qui se ruent sur lui au galop, ainsi que tous les nuages dans le ciel, les chevaux continuent de s'approcher et lui au milieu de tout ça, complètement fichu avec les nuages qui vont le saisir par en haut et les chevaux qui vont le pousser par en dessous⁵. »

Outre la possibilité d'animer ses tableaux, à l'instar des surréalistes, Matta, qui connaissait bien Luis Buñuel et les films de Jean Painlevé, voyait dans le cinéma l'outil idéal pour montrer ce que l'œil seul ne peut percevoir.

II. Mattamorphoses, 1985

Cet intérêt précoce du peintre pour le cinéma justifiait donc pleinement l'analogie de Bozo, d'autant qu'en 1985, quiconque parcourait la rétrospective consacrée à Matta au Centre Pompidou pouvait visionner au sein même de l'accrochage sa première bande vidéo fraîchement réalisée la même année dans les studios de post-production de Mikros Image : *Mattamorphoses*⁶, coproduite par le Centre National des Arts Plastiques (CNAP), le Centre Georges Pompidou (CGP) et la société de production Sodaperaga. La bande n'est pas mentionnée dans le catalogue de la rétrospective⁷, mais d'après le fils de l'artiste, Ramuntcho Matta⁸, qui en a composé la musique, elle aurait été montrée en quelques endroits de l'exposition. Il s'agissait d'une compilation de vingt-six minutes de plusieurs des essais produits grâce à l'équipement de Mikros, précisément, des « tableaux infographiques à la palette électronique et au Mirage (ordinateur travaillant en 3D)⁹. » Cette palette électronique n'était autre que la très onéreuse Paint Box, importée depuis peu par la société Computer Video

5 Roberto Matta dans Eduardo Carrasco, *Les Yeux du cosmos, entretiens avec Roberto Matta*, Paris, Manuella éditions, 2013, p. 109-110.

6 *Mattamorphoses*, 1985, vidéo, 26 min., couleur, son.

7 Comptant des participations à des émissions de télévision et des documentaires sur le surréalisme ou autour du peintre lui-même, la filmographie retranscrite en toute fin du catalogue *Matta* (p. 338) s'arrête au *Burundún de Roberto Matta* (1984, vidéo, 15 min.), un entretien de l'artiste avec J.-J. Lebel et J.-P. Domecq réalisé par Gilbert Perlein.

8 Rencontré le 22 mai 2014 dans son atelier, l'artiste Ramuntcho Matta a bien voulu nous aider à démêler certains fils de la genèse des premières vidéos de son père.

9 Relevé dans *Film et vidéo 82-92. CNAP/DAP Productions. Catalogue – 10 ans de productions audiovisuelles*, Paris, CNAP, 1993, p. 185.

Film (CVF) avant son rachat par Mikros¹⁰, et dont l'usage était encore rare en France faute de trouver le moyen d'accéder à cette machine de luxe¹¹.

Le peintre avait déjà été initié à une palette graphique rudimentaire par Ramuntcho Matta qui avait commencé à réaliser en parallèle ses propres expériences sur le *medium* électronique. Roberto Matta ne maîtrisait toutefois pas les rouages technologiques de cet équipement de pointe, et Christian Janicot, le futur directeur artistique de Mikros, dut l'assister de bout en bout. Techniquement, l'artiste devait tenir un stylet dont il se servait sur une tablette à dessin. La tablette était constituée d'un réseau de capteurs destinés à détecter les positions successives de la pointe du stylet, lui-même sensible à la pression de la main. Tout en s'ébauchant, la figure s'affichait alors sur l'écran de l'ordinateur. Ce système permettait de redessiner sur l'image produite et de gérer les couches enregistrées en direct, de modifier l'image dans la profondeur, point par point, en changeant seulement une donnée – grosseur du trait, changement de couleur, etc. L'image précédente était donc toujours visible et le spectateur pouvait observer les formes évoluant en direct sous ses yeux. Les transformations engendrées par le mouvement du peintre étaient ainsi enregistrées en temps réel dans leur continuité, contrairement au procédé de l'animation image par image où le geste se retrouve inévitablement fragmenté, étalonné, comme les photogrammes d'une pellicule film¹². Grâce à la Paint Box, Matta concrétise un fantasme qui a accompagné toute sa production artistique depuis les années 1930 : donner à voir le mouvement de la pensée, son geste comme s'il était en direct, ses repentirs ainsi que toutes les couches d'un tableau *in process*. Un dessin que le prologue téléologique des *Mattamorphoses* consacre sans détour : « Depuis des années, Matta affirme : “Je ne suis pas peintre.” Depuis un an, Matta a découvert les ordinateurs graphiques; enfin il n'est plus peintre... Voire! Soumise à son œil, docile à sa main, la machine assemble et mélange les couleurs, enchaîne et déchaîne les

10 Créée en 1983 par Chiara Boeri, Cesare Massaranti, Guy Seligmann et Guy Saguez, la société Computer Video Film a été, avant son rachat par Mikros, la première en France à importer une Paint Box. Cf. l'intervention de Stéphane Druais au sujet de CVF lors de la journée d'étude *Le futur a un passé* tenue le 23 juin 2011 à Paris dans le cadre du festival Futur en Seine, et organisée par l'EnsadLab, l'INA, l'IRCAV (Université de Paris 3) et Paris ACM Siggraph ([en ligne] <http://media.siggraph.org/paris/le_futur_a_un_passe/Druais.html>).

11 Du moins pour les artistes. Quelques sociétés de post-production en ont fait l'acquisition, ainsi que les chaînes de télévision et la Société Française de Production (SFP).

12 Rappelons également qu'au cinéma le mouvement est une illusion provoquée par la projection sur un écran d'un film composé de photogrammes immobiles.

lignes du peintre ; et le tout se métamorphose constamment. Le rêve ancien de Matta a pris corps grâce à la machine électronique¹³. »

Ces *Mattamorphoses* sont néanmoins davantage inspirées par les travaux récents du peintre que par ses premières *Morphologies psychologiques*. Les tableaux de certaines séquences évoquent en effet des toiles du début des années 1980, telles que *La Naissance de l'homme*¹⁴, ou ses illustrations de Don Quichotte, exposées à la Galerie de France à la fin de l'année 1985¹⁵. La bande s'ouvre sur un planisphère généré par Christian Janicot, sur lequel Matta dessine, l'œuvre évoluant sous nos yeux, sans effet rajouté au montage. Le souhait de pouvoir commencer une œuvre puis de la poursuivre à l'infini avait justement été formulé par le peintre dans ses entretiens avec le philosophe Eduardo Carrasco au début des années 1980 : « Je voudrais pouvoir continuer à l'infini. Si on m'envoyait en prison, avec ce même tableau je ferais ceci, là, et je pourrais y entrer, entrer, entrer comme à l'aide d'un microscope... Je découvrirais toujours de nouvelles choses, encore plus de choses. Mais à la fin, il y en aurait trop, c'est pourquoi je m'arrête, tu comprends¹⁶? » Les *Mattamorphoses* prenant la forme d'une compilation d'essais, on ne voit cependant jamais Matta partir d'une base vierge, mais toujours d'un dessin ou d'une forme préexistante, tel un dessin scanné ou un effet généré par Janicot. Une improvisation totale *ex nihilo* aurait été trop fastidieuse à observer *in extenso*, le travail sur une Paint Box de l'époque n'étant pas aussi fluide que sur une palette graphique actuelle : un simple changement de couleur ou du diamètre d'un trait nécessitait en effet l'intervention de Janicot. Ainsi, jusqu'à un certain point de saturation, l'œuvre évolue, puis un autre tableau suit – un montage qui suggère l'ascendant du *Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956) sur le peintre durant tout son travail sur la machine¹⁷. Une fois les continents mués en divinités telluriques, le planisphère de la première séquence cède ensuite l'écran à une frise de personnages d'inspiration mythologique sur fond

13 Texte déroulant, début des *Mattamorphoses*. Nous ne savons qui en est l'auteur.

14 *La Naissance de l'homme*, 1982, huile sur toile, 182 × 210 cm, collection particulière, Genève.

15 Cf. *Matta, Don Qui, 1905-1985 : Labour in progress*, cat. expo., Paris, Galerie de France (11 novembre 1985-4 janvier 1986), Paris, Galerie de France, 1985.

16 *Les Yeux du cosmos*, *op. cit.*, p. 157. D'après l'« introduction à l'édition chilienne », ces conversations entre le philosophe et l'artiste ont été tenues entre novembre 1981 et février 1982. Il semble toutefois que le dernier entretien du recueil, « Devant un tableau de Matta », date de 1985, puisque Matta y évoque « l'exposition de Beaubourg », p. 161.

17 D'après Christian Janicot, consulté en entretien téléphonique, Matta a souvent parlé du film lors des séances de travail en studio.

nébuleux, bleu eau et blanc : « moi je dirais que c'est ma main qui fait tout, elle voit une chose et elle s'en va par là¹⁸... »

Audible tout au long de la bande, la voix de Matta a été incluse dans le mixage sonore composé par son fils dans les studios son du Centre Pompidou (pour cette raison co-producteur de la vidéo), où il avait invité ses musiciens. Au rythme des percussions, des filaments de couleur chatoyants apparaissent sur le fond noir de la troisième séquence qui, suite à une inversion des valeurs chromatiques, devient sable. Le geste de l'artiste efface tout en révélant les arabesques inlassablement esquissées sous nos yeux. Une constellation de points jaunes envahit la surface de l'image dont le fond redevient noir, progressivement recouvert par la marée de taches, comme autant d'impacts lumineux. Sur ces images, Ramuntcho Matta a choisi de sampler en voix *off* les propos de son père, dans laquelle celui-ci médite justement sur l'impact des signaux sur le cerveau. Alors que, dans la quatrième séquence, le peintre offre au regard les transfigurations d'un personnage totémique sur un tourbillon de graffiti, on l'entend s'exprimer sur la machine qu'il utilise et qu'il surnomme « ce piano-là », habitué à comparer la palette graphique à un « piano chromatique¹⁹ », renvoyant inéluctablement à l'instrument créé par les futuristes Arnaldo et Bruno Ginanni-Corradini²⁰, emblématique des recherches historiques menées sur la synesthésie. Des bribes de pensées sur la nature du portrait s'élargissent enfin à une réflexion plus vaste sur le rôle du peintre, au cours d'une cinquième séquence où Matta brode ses ocres poussiéreux sur l'image d'un groupe de personnages archaïsants en charrette à cheval, détournant peu à peu la frise en autoportrait *in progress*, animé par quelques solarisations²¹ au noir : « Peintre : il y a une définition de ce métier dans son nom. Quand on dit charpentier ou boucher, on voit ce que c'est, qu'on détruit l'animal ou qu'on construit une chose. Quand on dit peintre, on ne définit que le fait qu'il y a une matière gluante qui est peinture. On écrit l'ingrédient²². »

Cette déclaration, clôturant quasiment les *Mattamorphoses*, est extraite des entretiens enregistrés dans la salle de montage par Guy Seligmann, cofondateur de CVF puis président de Sodaperaga, alors que Matta travaillait à ses essais électroniques. Quelques extraits de ces spéculations enregistrées sur

18 Citation de Matta extraite du mixage sonore des *Mattamorphoses*.

19 « Mythomattaque », *L'Autre Journal*, n° 9, semaine du 23 au 29 avril 1986, p. 34.

20 Cf. *Sons & Lumières, une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou (22 septembre 2004-3 janvier 2005), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2004, p. 130-131.

21 Altération de la luminance causant une inversion chromatique.

22 Citation de Matta extraite du mixage sonore des *Mattamorphoses*, reprise dans « Mythomattaque », art. cité, p. 41.

le vif ont été compilés par le journaliste Christian de Maussion dans « Mythomattaque », un texte-entretien publié en 1986 au sein du neuvième numéro de *L'Autre Journal*²³. La déclaration susmentionnée se poursuivait donc ainsi dans l'article : « Et si on les appelait des montreurs de formes, des formeurs par exemple, ou des voyeurs ou des voyageurs... Ça leur donnerait un but²⁴. »

« Montreur » : ce terme semble-t-il récurrent dans les discours du peintre²⁵ peut d'abord être envisagé formellement, dans la continuité des recherches picturales conduites par Matta sur les dimensions multiples, la transparence et les métamorphoses. Dans ce même entretien retranscrit dans *L'Autre Journal*, Matta s'exprime au sujet de la palette graphique alors même qu'il la découvre. Lorsqu'il dit qu'« avec la palette électronique, se trouve sollicitée une chose très ancienne qui est notre pouvoir hallucinatoire²⁶ », on songe immédiatement à ses premiers dessins surréalistes, embryonnaires, fondés sur l'étude des taches et dont est née son œuvre :

« J'apprenais à voir des choses dans les taches, ensuite je les dessinais soigneusement, avec des contours bien délimités et un trait minutieux. Je faisais des choses très imprécises avec une grande précision. Je commençais avec les doigts et peu à peu je continuais avec le pinceau, pour réaliser des estompés qui produisaient un effet de volume. Ces volumes conféraient une réalité au dessin²⁷. »

Matta a poursuivi cette méthode tout au long de sa carrière jusqu'à en obtenir des résultats toujours plus complexes, comme le souligne Carrasco, à qui l'artiste confie pareillement au début des années 1980 que ses tableaux « sont des hallucinations. Ce sont des images que je vois. Dans une tache, je vois ces choses-là. » « Et tu te mets à les chercher ? », demandait le philosophe. « Voilà... À creuser... Comme un mineur... À perforer. », répondait Matta. Sur quoi Carrasco s'enquerrait : « Et tous ces tableaux avec des espaces, des mouvements internes, des transparences ? » Matta précisait : « Cela vient un peu des mathématiques et de la musique, de la représentation de l'espace physique dans ses intersections et transformations, dans son dynamisme²⁸. »

23 « Mythomattaque », *L'Autre Journal*, n° 9, semaine du 23 au 29 avril 1986, p. 34-41. L'auteur remercie Dominique Bozo, Pierre-André Boutang et Guy Seligmann pour leur autorisation à publier ces extraits d'entretiens réalisés par eux.

24 *Ibid.*, p. 41.

25 Ce que William Rubin confirme en le citant dans « Matta aux États-Unis, une note personnelle » : « je ne suis pas un peintre, insistait-il, je suis un montreur. », in *Matta, op. cit.*, p. 26.

26 « Mythomattaque », art. cité, p. 37.

27 *Les Yeux du cosmos, op. cit.*, p. 74.

28 *Ibid.*, p. 61.

Néanmoins, outre le désir de dévoiler l'invisible ou de sonder l'indéchiffrable, à la lecture du texte paru en 1986 dans *L'Autre Journal*, le terme « monstreur » prend également dans la bouche de l'artiste une connotation étonnement politique :

La palette graphique, je ne sais pas ce que c'est. Sûrement mieux que la peinture. Parce que la peinture, c'est une tranche, comme une tranche de saucisson. Tandis que cette machine vous permet de changer, de transformer. Ça ressemble à une chose comme la société, qui est complètement en changement. [...] Car la peinture, qui était un outil pour enrichir la vision, a été déformée par le marché : on en a fait une espèce de papier peint. L'art n'est pas fait pour être accroché au mur. On ne peut pas continuer comme ça : c'est trop grave²⁹.

Au contraire du produit fini, la palette graphique permet en effet de livrer des essais, sans commencement ni fin, de laisser ouvert le devenir du tableau et d'annuler la vocation décorative que les marchands lui confèrent.

Quelques années plus tôt, toujours dans ses entretiens avec Carrasco, Matta confiait d'ailleurs son dépit vis-à-vis du marché de l'art qui ignore ses derniers travaux au profit de la période surréaliste :

« Très rares sont ceux qui s'intéressent à mon travail postérieur à 1948. C'est ainsi, c'est un peu comme un état de siège. Les toiles que j'ai peintes avant 1948 doivent coûter, sans exagérer, dans les 50 000, 100 000 dollars, des sommes de cet ordre. Ce qui vient après coûte 4 000, 5 000 dollars, et personne n'en veut. C'est bizarre. [...] Cela n'a aucun rapport avec la valeur que l'on attribue soi-même à une peinture³⁰. »

Cet agacement n'est pas récent puisqu'en décembre 1950, l'artiste se dressait déjà contre la peinture « papier peint » dans une lettre qui servit de préface au catalogue paru pour son exposition d'avril 1951 à la Galerie londonienne Sidney Janis et qui débutait ainsi : « Mon propos : l'art moderne est devenu assez grand pour essayer de viser à des buts plus considérables que de pendre à un mur³¹. » La politisation croissante de l'œuvre de Matta semble s'être ainsi soldée par un désintérêt progressif du marché vis-à-vis de sa production la plus récente. Dans les années 1960, Matta a beaucoup pratiqué le mural, au Chili, dès 1961, où il réalise un mural pour l'Université technique de Santiago³², puis à Cuba, où il se rend plusieurs fois dès 1963. Ces séjours l'ont d'ailleurs

29 « Mythomattaque », art. cité, p. 40.

30 *Les Yeux du cosmos*, op. cit., p. 81.

31 *Matta*, op. cit., p. 282.

32 *Vivir enfrentando las flechas*, aujourd'hui détruit. Cf. la chronologie du catalogue *Matta*, p. 288.

amené à se rendre dans les usines françaises, dans le contexte des revendications sociales de 1968, afin d'en peindre les murs avec les ouvriers, notamment à Sochaux dans les usines Peugeot³³.

En décembre 1967, le Musée de Saint-Denis organisait une rétrospective sur Matta : *Être avec-Réveil Matta. Pour une poétique révolutionnaire*. À cette occasion, le peintre s'était retrouvé exposé aux questions du public qui lui demandait ce qu'il attendait « de la rencontre de l'ouvrier avec [sa] peinture ». L'artiste répondait : « Un besoin d'émancipation qui est justement la source d'inspiration de l'artiste et, ce besoin, je le redonne à mon tour à la force de combat, de sorte qu'il y a entre nous un constant échange cyclique. » Lorsqu'en retour, le public l'interrogeait sur la nature de son rôle en tant qu'artiste, Matta surenchérisait : « Il doit susciter le désir de changer les choses et pas simplement pour rêver à des choses différentes... Le devoir de l'artiste est de faire un art capable de révéler l'aspect subversif de la vie quotidienne³⁴. » Notons qu'en ce même mois de décembre 1967, Chris Marker et Jean-Luc Godard s'étaient retrouvés à l'usine de la Rhodiaceta à Besançon pour distribuer des caméras aux ouvriers et leur proposer un apprentissage technique, à l'occasion d'une table ronde sur « le cinéma et l'événement » dans le cadre d'une « Semaine de la pensée marxiste » organisée par le Parti Communiste de la ville³⁵. Les ouvriers qui furent formés par les cinéastes participants réalisèrent ensuite leurs propres films sous le nom de « groupe Medvedkine ». Deux groupes Medvedkine indépendants sont ainsi nés, décidés à défier la fatalité de l'échiquier social : l'un à Besançon, puis l'autre à Sochaux, où, comme nous l'avons souligné, Matta s'est également rendu, dans le même but d'émanciper l'ouvrier de son statut de récepteur passif.

Dans le texte publié par *L'Autre Journal*, Matta se réfère justement au cinéma comme « un contrôleur terrible » : « tous les gens ont une espèce de mythologie dans la tête, faite par des gueules, des acteurs de cinéma. Car ils connaissent très peu de ces pauvres mecs³⁶... » Le cinéma industriel se complait, selon l'artiste, dans l'idolâtrie et l'imitation, alors qu'il est possible de produire à l'aide d'une caméra des images tellement plus fascinantes, comme filmer, par exemple, l'éclosion d'une fleur : « On peut partir de là pour aller vers quelque chose dont on ne sait pas ce qu'il sera³⁷. » Afin d'échapper à l'écueil de la mimesis, Matta propose ainsi de fuir les genres esthétiques pré-établis :

33 Information tirée de l'entretien mené avec Ramuntcho Matta.

34 Échange retranscrit dans *Matta, op. cit.*, p. 294.

35 Fabien Danesi, *Le cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre (1952-1994)*, Paris, Paris Expérimental, 2011, p. 96.

36 « Mythomattaque », art. cité, p. 37.

37 *Ibid.*, p. 37.

pour représenter un homme, le portrait, pour représenter la terre, le paysage. D'après le peintre :

« On se représente encore les événements sociaux et économiques avec des figurations qui nous sont restées du paysage, du portrait. [...] C'est évident qu'un portrait ne dure pas plus que l'instant où il a été fait. Si on prenait ça avec des caméras plus sensibles, on verrait à l'intérieur du geste, on percevrait les palpitations de tous les traits. [...] la Terre c'est une espèce de foyer de feu [...] On ne peut pas se la représenter avec cette espèce de tranquillisant qu'est le paysage. Même chose pour le social : on voit habituellement l'économie française comme un échiquier avec des pièces identifiées, l'une au patron, l'autre à l'ouvrier, au marchand, au consommateur. Mais ce ne sont pas des bonnes images. Et c'est grâce aux qualités de la machine qu'il y a de nouvelles possibilités. Maintenant on peut montrer comment fonctionne l'économie, comment une nouvelle forme de chaussettes qu'on met sur le marché peut modifier et faire faillite à beaucoup de monde et laisser les familles au chômage. [...] Ce sont des choses comme cela qu'il faut voir et non pas des petits jeux : cet échiquier-là on le connaît. C'est un spectacle qui amuse, mais qui nous vient de la photo, du cinéma. Là on est encore en train d'imiter³⁸. »

Pour Roberto Matta, réinventer les formes semble aller de pair avec le fait de réinventer des rapports sociaux, de dynamiter les hiérarchies sociales gelées, elle-même entretenues dans un cercle vicieux par les conventions artistiques figées qui en découlent. Un ordre célébré par le cinéma industriel, qui conforte le spectateur passif dans l'acceptation d'une sous-réalité banalisée par les *media* de masse. Ce thème commença à préoccuper le peintre bien avant qu'il ne se lance dans la vidéo, puisqu'en avril 1956, Matta exposait à la Galerie du Dragon deux peintures³⁹ sur le thème de la télévision, réalisées en collaboration avec Victor Brauner, et illustrant le contrôle des écrans sur les foules fascinées et passives : *Intervision*⁴⁰ et *Innervision*⁴¹. Ces toiles, et en particulier *Innervision* avec son écran rayonnant peint par Brauner, semblent réagir à ce que le théoricien Marshall McLuhan prophétise dès 1951 dans son premier ouvrage, *La Mariée mécanique, Folklore de l'homme industriel* :

« Notre ère est la première à avoir fait de la pénétration des consciences collectives et publiques par des milliers de consciences individuelles, parmi les mieux formées d'entre elles, une activité à plein temps. Il est à présent question

38 *Ibid.*, p. 39-40.

39 Ainsi qu'une série de gouaches et de dessins, cf. *Matta, op. cit.*, p. 284.

40 *Intervision*, 1955, huile sur toile, 129,5 × 195 cm, MNAM-CGP, Paris.

41 *Innervision*, 1956, huile sur toile, 145 × 186 cm, collection Ramuntcho Matta, Paris.

de s'introduire dans les consciences à des fins de manipulation, d'exploitation et de contrôle. Avec pour objectif de produire de la chaleur et non de la lumière. Maintenir chacun dans un état d'impuissance engendré par la routine mentale prolongée est l'effet produit par un grand nombre de publicités et de programmes de divertissement⁴². »

En 1985, lorsqu'il réalise ses premiers essais vidéo, Roberto Matta connaît bien Chris Marker, avec qui il partage un engagement politique et artistique affirmé. D'après Ramuntcho Matta, s'ils ne se sont pas rencontrés plus tôt sous l'impulsion de leur opposition à la Guerre d'Algérie ou suite à la crise des missiles de Cuba, son père a très certainement développé des relations amicales avec Marker à partir du coup d'état au Chili. En effet, lorsque l'équipe de cinéastes chiliens qui allait monter le film *La Bataille du Chili* (1972-79) autour du coup d'état de 1973, parmi lesquels Federico Elton et Patricio Guzmán, demandèrent à Marker de leur envoyer de quoi tourner un film, Matta fit don d'une importante somme d'argent. En 1985, Marker a aussi filmé Roberto Matta lors d'une visite de sa propre rétrospective au Centre Pompidou⁴³. Plus encore, c'est également le cinéaste qui aurait conseillé au peintre d'essayer la palette graphique. Plusieurs autres artistes avaient déjà été reçus chez Computer Video Film – devenue Mikros en 1985 – afin d'expérimenter sur la fameuse Paint Box : Eduardo Arroyo, François Boisrond, Lea Lublin, Louis Cane, Hervé Télémaque et Kiki Picasso⁴⁴. Matta fut le suivant à profiter de cet élan et, d'après Janicot qui l'assistait, Marker venait souvent en studio observer le travail du peintre, compilé dans la vidéo *Mattamorphoses*⁴⁵. L'aventure de Matta avec la palette graphique se poursuit néanmoins au-delà de cette première bande...

III. Videoptimum, 1987-1988

Comme nous l'avons évoqué plus haut, du 11 novembre 1985 au 4 janvier 1986, en parallèle à sa rétrospective au Centre Pompidou, Roberto Matta exposait à la Galerie de France, dont Catherine Thieck se trouvait être la directrice. Avertie de l'intérêt du peintre pour la palette graphique, celle-ci le mit en contact avec

⁴² Extrait de la préface de *La Mariée mécanique, Folklore de l'homme industriel* [1951], Alfortville, eRe/Espace multimédia Gantner, 2012, p. 7.

⁴³ Cf. le film *INTIMATTA* réalisé pour la télévision chilienne par Ramuntcho Matta, 119 min., prod. : CNTV/sometimeStudio.

⁴⁴ Leurs expériences ont été rassemblées dans une compilation intitulée *6 peintres sur ordinateur*, 1985, 15 min., prod. : CVF/Ministère de la Culture. Cf. *Film et vidéo 82-92. CNAP/DAP Productions...*, *op. cit.*, p. 220.

⁴⁵ Entretien téléphonique avec Christian Janicot, 16 juin 2014.

André Rousselet, le directeur de Canal +. Ce dernier protagoniste envoya donc Matta vers Alain Burosse, le directeur des programmes courts de la chaîne, dans le but de produire de brèves vidéos destinées à combler les espaces vacants de la grille, les « Surprises », dans le cadre desquelles Burosse commandait souvent des travaux à des vidéastes indépendants ou des artistes. Grâce à l'implication de Canal + dans la production de ces vidéos, Matta put poursuivre ses expériences avec Janicot. D'après le générique de l'une des copies que nous avons pu consulter, la deuxième série d'essais qui en découle, datée de 1988 mais réalisée dans la continuité des *Mattamorphoses*, s'intitulerait *Videoptimum*. Ce titre global est arbitraire puisque l'ensemble que nous avons pu visionner compte douze spots chacun intitulé diversement : « Azulejos », « Lave du cœur », « Fin », « Auto dynamo », « Chœur », « La Roue », « Les Feuilles », « Carte de France », « Le Présent pressé », « Le Poète », « Body's light » et un sans titre⁴⁶.

Dans le premier, *Azulejos*, entièrement composé à partir de camaïeux de bleus et blancs, le simple jeu de l'esquisse transforme deux silhouettes saisies dans leur course en un seul visage présenté de face et très vite encadré par deux autres personnages de profil. À mesure que le personnage central se dote des cornes et du corps d'une chèvre, les deux figures latérales fusionnent en un large masque occupant toute la surface de l'écran, très vite dissipé par les coups de stylet du peintre qui en retourne à sa vision précédente, basculée sur fond noir. *Lave du cœur* est certainement celui qui dialogue le plus avec ses travaux des années 1940, tels que *The Disaster of Mysticism*⁴⁷. Alors qu'un brasier graphique s'enflamme sous nos yeux, épaissi d'une brume rougeâtre, au son d'une profonde respiration, Matta dessine en rouge, puis en jaune, comme s'il partait chaque fois d'une étincelle jaillie du feu électronique. Apposées sur ce brasier, des fumées colorées, en se recouvrant, forgent l'espace de concert avec l'architecture précaire ébauchée par-dessus. On remarque notamment la reprise d'un motif cher à l'artiste, celui du cube éclaté, dont il exploite les faces pour structurer ses espaces scandés d'écrans dans des toiles telles que *Le Vertige d'Eros*⁴⁸ ou, bien plus tard, *Le Vitreur, 40 ans après*⁴⁹. Ce motif est en effet symboliquement lié à son personnage du « Vitreur⁵⁰ » qui, muni d'une

46 Ramuntcho Matta nous a indiqué l'accès à des copies en très basse définition, mises en ligne sur Internet. Nous disposons également d'une copie VHS de trois de ces spots, récupérée dans les bureaux de Canal +.

47 *The Disaster of Mysticism*, 1942, huile sur toile, 92,2 × 130,2 cm, localisation inconnue.

48 *Le Vertige d'Eros*, 1944, huile sur toile, 195,7 × 251,6 cm, MoMA, New York.

49 *Le Vitreur, 40 ans après*, 1983, 198 × 300 cm, collection particulière, Liban.

50 « Né dans les écrits de l'artiste dès 1943, le Vitreur a été matérialisé dans deux toiles de 1944 : une première qui a été détruite, mais dont un détail a été reproduit dans l'édition américaine

vitre semblable à une fenêtre, s'impose comme la personnification même du concept de transparence développé par l'artiste comme un moyen de matérialiser la coexistence de dimensions parallèles, et de donner à voir le mouvement interne des corps plutôt que leur surface polie. Tous les croquis du peintre finiront toutefois engloutis dans l'épaisseur d'un brouillard noir éclairé par la pleine lune. *Fin*, quant à lui, brode sur le cliché hollywoodien du conventionnel baiser final, concluant la plupart des comédies romantiques, en mettant en scène les enlacements en noir et blanc d'un couple métamorphique. Dans *Auto dynamo*, un personnage aux yeux exorbités – l'artiste lui-même ? – semble s'arracher les cheveux alors que le peintre tente d'en réaliser le portrait indécis, défaisant, renouant, enchaînant et superposant à toute vitesse les rides d'expressions et les couches de visages, pour finalement s'arrêter sur une sphinge aux yeux écarquillés. Dans *Chœur*, pour la musique duquel a participé le musicien Don Cherry qui travaillait avec Ramuntcho Matta, Roberto Matta trace les contours d'une frise variable de personnages archaisants sur un fond vierge progressivement couvert de *scratches* générés à l'aide de la machine par Christian Janicot. On y retrouve encore une fois l'influence de ses toiles contemporaines d'inspiration mythologique.

Depuis 1985, la technologie a encore progressé : en témoigne ainsi *La Roue*, dont le début, avec ses cubes tournoyants, a certainement été animé à l'ADO (Ampex Digital Optics), une gamme de générateurs d'effets numériques développée par la firme Ampex⁵¹, permettant de manipuler des images bidimensionnelles en 3D – Marc Caro en fit par exemple usage dans ses premières vidéos, comme *Maître Cube*⁵². Matta a effectivement bénéficié des révolutions technologiques qui ont eu lieu dans les studios de Mikros à l'heure où de nouvelles machines y apparaissaient, comme le Harry, une mémoire numérique permettant d'animer les images enregistrées. Les effets de ces nouveaux équipements sont par exemple visibles dans *Les Feuilles*, où des formes se décolent du fond pour chuter les unes après les autres. Idem pour les régions de France qui clignent ou se déplacent à la surface de l'image dans *Carte de France*, sonorisé par un concert de basse-cour, ou la typographie du *Présent pressé*, pour lequel Matta a demandé à Janicot d'animer des lettres en écho à un travail de gravure qu'il menait alors, fondé sur la typographie⁵³. De la même manière, la source iconographique directe du *Poète* se trouve être sa toile *Le*

de 1945 du *Surréalisme et la Peinture* ; une deuxième qui se nomme *Science, Conscience et Patience du Vitreur*. » d'après Marine Nédélec, in *Les Yeux du cosmos*, op. cit., note 11, p. 75.

51 Cf. Fabien Marguillard, *Dictionnaire des techniques audiovisuelles et multimédias*, Paris, Dunod, 2006, p. 7.

52 1986, vidéo, 4 min., prod. : Ministère de la culture/OCTET/Voir/Network.

53 Nous tenons cette information de Ramuntcho Matta.

*Poète*⁵⁴, un célèbre portrait d'André Breton exposé lors de la rétrospective *Matta* à Beaubourg en 1985. Figuré avec un revolver dans la main en référence à l'un de ses axiomes révolutionnaires – « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule⁵⁵ » –, l'impact du tir de l'écrivain mue en œil à la surface de l'écran, illustrant ce que la voix de Matta, injectée dans le mixage sonore, articule : « Pour apercevoir il faut un œil en plus, l'œil qui perce. » Variations autour d'un nu féminin alangui, très vite rejoint par un homme, *Body's light* interpelle par son titre soulignant la luminosité immanente du *medium* électronique que Matta affectionnait et qui l'avait frappé : « Je travaille avec la Paint Box qu'il ne faudrait d'ailleurs pas appeler Paint Box mais Light Box car ça se fait avec la lumière, ça ne se fait pas avec la peinture⁵⁶. »

La vocation de ces essais n'étant pas d'être présentés sur une cimaise de musée, comme le furent les *Mattamorphoses*, ceux-ci ont conservé leur intégrité en tant qu'interludes, ou spots. Nous avons sciemment utilisé ce terme plus haut, qui, dans le jargon de la production télévisuelle, désigne une courte vidéo simplement destinée à meubler les espaces vacants de la grille ou à introduire un autre programme, contribuant notamment à donner une identité visuelle à la chaîne qui les diffuse. Le format des vidéos conçues cette fois par Matta devait ainsi être court, attractif et facile à intégrer dans les espaces vacants de la grille, d'où un titre pour chaque essai et une durée réduite, de 31 secondes à 4 minutes 20 pour ceux que nous avons pu visionner. Même s'ils portent aujourd'hui le *copyright* de Sistan, les spots ont bel et bien été coproduits par Canal + et, pour certains sinon tous, d'après Christian Janicot, télédiffusés sur la chaîne privée avant le rachat du *copyright* par Germana Ferrari, la dernière épouse de Matta.

En demande de sensations inédites afin d'affirmer sa différence par rapport aux chaînes hertziennes et d'attirer les futurs abonnés après son lancement en 1984, Canal + a développé une politique d'ouverture et d'innovation dont les artistes ont bénéficié un temps. Alain Burosse s'est ainsi régulièrement associé avec Mikros, par exemple, pour la réalisation du magazine *Avance sur Image*, diffusé de 1988 à 1989 et entièrement consacré à la création audiovisuelle. Dans une interview de 1990, Christian Janicot annonce même :

54 *Le Poète* ou *Un poète de notre connaissance*, 1944-45, huile sur toile, 94 × 76,5 cm, collection particulière, Paris.

55 *Second manifeste du surréalisme* [1930] dans André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, J.-J. Pauvert, 1962, p. 155.

56 « Mythomattaque », art. cité, p. 36.

« Suite au travail réalisé avec Matta, se prépare une autre opération avec Frank Stella. Il a vu les bandes de Matta qui l'ont intéressé et d'ici l'automne, on aura réussi à sortir une œuvre originale avec lui. [...] Avec Matta, ce sont les dimensions qui étaient passionnantes. Nous en avons trois et lui en a six dans sa tête. Une chose curieuse a été sa façon de voir qui a transformé la pensée des gens qui travaillent ici en leur apprenant à se servir des erreurs⁵⁷. »

Stella n'a finalement pas collaboré avec Mikros, mais le passage de Matta a été profitable dans la mesure où sa pratique picturale bouleverse les standards télévisuels. « Se servir des erreurs » : si cette philosophie est plutôt répandue dans les milieux de l'art contemporain, elle déserte le plus souvent les studios de post-production audiovisuelle majoritairement concentrés sur la rentabilité ou tenus d'obéir aux requêtes des industriels.

« Leonardo, c'est un bon exemple de notre rétrécissement actuel. Au lieu de nous inciter à imaginer le noyau de sa pensée, on nous apprend à voir la bouteille, le contenant. À voir la barbe, les habits de Leonardo au lieu de regarder ce qui léonarde en Leonardo [...] Tout l'intérêt des profiteurs est que nous ne connaissions que l'emballage et pas le produit⁵⁸ » déplorait Matta dans *L'Autre Journal*. Autrement dit, pour reprendre à dessein Marshall McLuhan, « le message, c'est le *medium*⁵⁹. » Un constat contre lequel le peintre a lutté à sa manière à l'aide de la palette graphique, en donnant à observer le processus de création plutôt que le produit fini. Avant d'être un producteur d'icônes, l'artiste se doit d'être un chercheur. C'est précisément cette dimension du travail de l'artiste que l'industrie culturelle anéantit en réclamant des produits ciblés et calibrés. Compte tenu de la prévalence de cette réalité économique au sein du réseau de télédistribution, et faute de pouvoir mesurer plus étroitement l'importance de cette expérience pour Matta lui-même, plutôt que d'« œuvres », nous préférons ainsi qualifier ces vidéos d'« essais ». Ce terme, qui souligne davantage la portée expérimentale de ce travail, le replace également dans l'histoire d'un art vidéo alternatif, en rupture idéologique et technique avec les réseaux de production et de distribution mass-médiatiques.

57 Michel Corbou, « Mikros Image... le sens dans l'image », *Pixel*, n° 8, mai/août 1990, p. 58-61.

58 « Mythomattaque », art. cité, p. 38.

59 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias, les prolongements technologiques de l'homme* [1964], Paris, Mame/Seuil, 2004, p. 27.