



LUCIO FONTANA

L'œuvre céramique



De gauche à droite : *Concetto spaziale*, 1960-1966 céramique émaillée ; 1959 terres cuites colorés ; (sur le mur), 1962 céramique irisée et *Attese*, 1966 toile peinture à l'eau.
Page de gauche : *Concetto spaziale*, *Uomo atomico*, 1947, bronze. H. 90 x 25 cm. « Lucio Fontana, rétrospective », jusqu'au 24 août 2014, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris consacre une rétrospective à Lucio Fontana. L'exposition comporte 40 céramiques sur un total de 200 œuvres. C'est l'occasion de revenir sur un artiste multiforme dont l'influence sur les céramistes apparaît de plus en plus importante.

Lucio Fontana est né en Argentine à Santa Fe, le 19 février 1899. Il est mort à Varese, en Italie, le 7 septembre 1968. Sa production d'artiste couvre une quarantaine d'années. Il a déjà 45 ans lorsque, à la sortie de la guerre, il invente le Spatialisme. Durant les deux décennies qui suivent, il réalise ces ambiances spatiales, ces toiles à trous ou à fentes, qui deviendront des icônes de l'art du xx^e siècle. Or, au moment où il conçoit ses manifestes spatialistes, Fontana a déjà réalisé une œuvre importante de sculpteur, explorant différents matériaux, avec une prédilection pour la céramique. Il continue d'ailleurs de produire des sculptures en terre jusqu'au début des années 1960. Bien plus, le passage au spatialisme et son exploration sont marqués par des œuvres majeures en terre cuite. Il serait inexact de considérer qu'il y a deux Fontana, Fontana sculpteur figuratif et Fontana visionnaire de l'abstraction. Fontana est un styliste iconoclaste qui bouleverse la façon de traiter la matière. Fontana est un artiste qui ne sépare pas le concept du geste. Et c'est, peut-être, à

travers l'évolution de sa production céramique qu'apparaît l'unité de son œuvre.

Lucio Fontana a reçu une formation de sculpteur académique. Fils d'un artisan en sculpture décorative d'origine italienne, c'est auprès de son père qu'il va d'abord s'initier au travail des matériaux. Très jeune, il l'accompagne en Italie où il accomplira ses études, interrompues par la guerre, d'abord à l'école spéciale du bâtiment de Milan, puis à l'académie des Beaux-Arts de Brera, où il suivra les cours du sculpteur Adolfo Wildt (1868-1931). L'esthétique symbolique chère à Wildt et l'étude du corps humain dominent ces années de formation. Mais le jeune homme curieux est sensible aux tendances nouvelles de ses contemporains, telles que le primitivisme et surtout l'abstraction. Il adhère au groupe des abstraits italiens avec Fausto Melotti. En même temps, il explore des matériaux considérés comme moins nobles que la pierre ou le bronze, tels que le plâtre et la céramique, qui apparaît dans son œuvre au début des années 1930.



L'Attesa (L'Attente), Milan, 1964. Photo : Ugo Mulas



Vue générale des céramiques émaillées polychromes 1947-1955 : *Battaglia*, *Guerriero*, *Donna con fiore*, (sur le mur) *Deposizione*, *Cristo crocifisso* (au milieu) *Figura femminile con fiori*, h. 241,5 x 116,6 cm. Page de droite, (au premier plan) *Il Guerriero*, 1949 ; *Arlecchino*, *Colombina*, 1948. Collection Karsten Greve.

Figure nere, 1931, h. 41 x 29 et *Figure alla finestra*, 1931, h. 40 x 18 cm. Au mur *Uomini*, 1932, technique mixte sur paper.

Testa di ragazza, 1931, terre cuite polychrome, incisions, h. 37,2 x 32 cm.

Page de droite :

Leoni, 1938 (au premier plan) ; *Torso italico*, 1938, grès émaillé, h. 38,5 x 43,5 cm, Collection Karsten Greve.



Albisola

Mais la grande aventure céramique de Fontana est indissociable d'Albisola. Albisola est une ville italienne de la côte ligure, proche de Savone, qui possède une tradition faïencière depuis le ^{xvi}^e siècle. À partir de 1936, Fontana travaille régulièrement dans l'atelier de la famille Mazzotti. Or, Tullio Mazzotti, dit Tullio d'Albisola (1899-1971), fils de Giuseppe Mazzotti, maître céramiste, a rejoint le mouvement futuriste, lancé par la publication du Manifeste de Marinetti, le 20 février 1909, par *Le Figaro*, à Paris, alors capitale mondiale de l'art. Le programme futuriste exalte « la beauté de la vitesse », « les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte » et rejette les œuvres figées du passé, « une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace »¹. C'est cette philosophie qui inspire Tullio Mazzotti. Ainsi se produit la rencontre avec une nouvelle

esthétique, baroque, gestuelle et globale. En effet, « le futurisme est un produit typiquement italien. Il requiert un certain sens du grandiose pour concevoir et lancer un nouveau mouvement qui puisse, selon le modèle du Baroque, formuler un programme général embrassant tous les aspects de la culture »².

Dans l'atelier Mazzotti, Fontana produit une grande quantité de céramiques, en grès émaillé principalement, représentant des sujets marins évoquant le site balnéaire, *Seiche*, *Crabe*, *Palourde* et *Corail*, *Poulpe*, ou *Crocodile*, des compositions naturalistes, *Fleur* et *Papillon*, *Banane* et *Poire*, ou des thèmes exotiques comme les *Lions*. Les pièces ne sont pas des reproductions littérales des modèles et le traitement est plus important que le motif. Par son modelage vigoureux, Fontana imprime le mouvement dans la matière, exprime l'énergie des gestes. Les couleurs sont vives, parfois même criardes, et les émaux brillants. En fait, Fontana

détourne des formes populaires, les utilise comme prétexte à une sculpture rompant avec l'académisme et le symbolisme de ses débuts. Il transgresse la matière et choque le bon goût. Fin 1937, il séjourne à la manufacture de Sèvres, où il réalise des céramiques de grand feu qu'il expose à la galerie Jeanne Bucher. On sait peu de chose de cette résidence, si ce n'est quelques titres tels que *Singe*, *Taureau*, *Tortue*, *Statuette*, *Figure animale*³. Durant ces années, Fontana répond à des commandes monumentales en collaboration avec des architectes. Ainsi, en 1938, il produit le *Torso italico*, en terre cuite polychrome, pour une maison d'habitation de Milan, via Palizza. L'œuvre appartient aujourd'hui au galeriste Karsten Greve qui s'intéressa très tôt à la production céramique de Fontana. Elle domine, par sa masse, la deuxième salle de l'exposition du musée d'art moderne. De taille humaine, à la poitrine puissante, le *Torso* rappelle



l'esthétique fasciste que l'artiste soutint à cette période. Ses bras coupés conférèrent une symbolique archaïsante dans le goût de l'époque. Mais la rugosité du modelage tourmenté, les couleurs sombres et brillantes des émaux et les dessins primitifs font penser à un bas-relief baroque.

En septembre 1939, un hebdomadaire milanais publie le seul texte connu où Fontana commente son travail céramique. Il affirme : « *je suis sculpteur et non céramiste* », et enfonce le clou : « *je déteste les dentelles et les nuances. Les céramiques délicates et raffinées de Copenhague m'ennuient. Ce que je cherche est autre chose* ». Il décrit son geste : « *le choix plastique tendait vers des motifs végétaux et marins, mais la forme suivait les oscillations et les rythmes de la matière qui n'admettaient pas les imprécisions* ». Pour lui, la « *forme plastique n'est pas dissociée de la couleur* ». Il n'oublie pas l'expérience française : « *Pendant mon long séjour à Sèvres, j'ai cherché et étudié la forme et son expression* »⁴. Plus tard, lorsque Fontana sera reconnu comme un maître de l'abstraction, il sera de bon ton de mépriser cette production qui contrevient à la pureté formelle de l'art abstrait. Elle serait de mauvais goût. Elle serait kitsch. Cette façon de la caractériser construit un écran et empêche de repérer ce que sa forme livre d'inédit. Elle crée, au contraire, un nouveau vocabulaire plastique. Elle constitue une nouvelle façon de rendre perceptible les gestes de l'artiste. Le modelage est premier et il renvoie d'abord à lui-même, c'est-à-dire à la création de forme produite par la relation de la main et de l'argile. La surface n'est plus un plan à décorer mais un matériau à déformer. Ce qui compte, c'est la façon d'animer la matière dans l'espace et de traiter la matière pour elle-même.





Extrait du film réalisé dans la maison du collectionneur Louis Bogerts à Knokke-le-Zoute où Fontana réalise avec Jef Verheyren la tableau *Jour*. Nov. 1962 ©Filip Tas.

Le Concept spatial

Les années 1940 marqueront la conception et la publication du *Spatialisme*. Fontana retourne en Argentine au début de 1940 et y restera durant la guerre pour ne rejoindre l'Italie qu'en avril 1947, cette fois définitivement. C'est en discutant avec des étudiants à Buenos Aires et avec de jeunes artistes à Milan, qu'il formalise ses idées. Le *Manifeste Blanc* est publié en 1946, le premier *Manifeste spatialiste* en 1947, puis le second en 1948. Se dégageant du drame et des ruines de la guerre, Fontana dessine la vision d'un monde nouveau dont le mouvement est la matrice clé : « *l'évolution de l'homme est une course vers le mouvement, mouvement développé dans le temps et dans l'espace* ». Le geste est au cœur de sa conception de l'art : « *L'esprit humain tend, en une réalité transcendante, à dépasser le particulier pour atteindre l'Universel à travers un acte de l'esprit libéré de la matière* », tout en marquant sa fidélité à la matière « *nous sommes aussi convaincus qu'on continuera à peindre, à sculpter en utilisant les matériaux du passé* »⁵. Les principes sont posés. La *Ceramica spaziale*, céramique spatiale, de 1949, en est l'incarnation magistrale. Ce cube, de soixante centimètres de côté, à l'émail noir brillant est une masse de terre, sans référence figurative. Il tient son pouvoir expressif de son modelage tempétueux qui, comme le souhaite l'artiste, projette le mouvement et la vitesse dans l'espace. Or, ce modelage relève du même vocabulaire plastique que celui de céramiques figuratives telles que les natures mortes ou les batailles. L'intention diffère, mais le geste est identique. La *Ceramica spaziale* est à la croisée des chemins

que Fontana va, alors, tracer parallèlement dans les années qui suivent.

Porté par l'enthousiasme du concept spatial, il se tourne vers la surface plane, dessine beaucoup et finalement s'enhardit à trouser la toile. Les premiers *Bucchi* font leur apparition en 1949. Très vite, Fontana les transcrit sur différents matériaux, comme le fer et aussi la céramique. La plaque trouée et incisée, en terre cuite de 1950, à laquelle il donne ironiquement le sous-titre de *Il Pane*, (le pain), témoigne d'une espèce de jubilation provoquée par la plasticité de l'argile. Les *Tagli* (fentes), apparaîtront en 1958. L'exposition présente deux exemples en terre cuite noire. L'argile confère aux incisions une profondeur de matière dont la toile reste incapable. Poursuivant l'exploration de l'espace, Fontana projette ses créations en volume. Les sphères, intitulées *Concetto spaziale*, *Natura*, apparaissent comme l'aboutissement de ce voyage interstellaire. Elles accomplissent une synthèse de la perforation du support, à connotation sexuelle assumée, et de la sensation cosmique. Qu'il choisisse de les réaliser en terre montre l'importance qu'il accorde à ce matériau, et certaines d'entre elles seront éditées en bronze. En outre, présentées en groupe, elles constituent un de ces aménagements de l'environnement auxquels le spatialiste s'est livré. Elles annoncent le Land Art. Fontana a une vision globale de la création. Il explore la perception d'espace sur différents supports. En 1961, il intègre des débris de verre de Murano, dans la série *Venise*, avec lesquels il dessine des cartes, joue des reflets de la matière et envoie des clins d'œil à cette cité du tourisme.

Vue de l'ensemble *Concetto spaziale*, *Natura*, 1959-1960. Terre cuite colorée et bronze.





En même temps, Fontana continue les sculptures figuratives. S'agit-il de production alimentaire, comme on l'a dit? Sans doute d'une nécessité temporaire, mais aussi du plaisir de modeler. Il réalise de nombreuses pièces d'inspiration religieuse, des crucifix notamment. Et aussi des personnages inspirés de la culture populaire comme *Les Guerriers* ou les *Femmes à la fleur*, ou du théâtre italien. Les figures de Mélusine et d'Arlequin, tout en relevant de cet univers traditionnel, sont représentatives d'une exacerbation de la touche baroque de l'artiste et de sa capacité, non seulement à saisir les gestes, mais à faire entendre les voix. Il y a du *Cri* de Munch dans ces œuvres. Fontana, qui s'affirmait sculpteur et non céramiste, semble, n'avoir que rarement abordé les contenants. Pourtant, l'exposition présente deux grands vases spectaculaires, aux décors agités en relief, rouge et or. On connaît aussi des plats, de forme baroque, aux couleurs acides, rose bonbon ou vert pomme, portant les mêmes motifs de chevaux cabrés. Puis délaissant cette veine chargée, il réalise, curieusement, à la fin des années 1950 des cylindres, qui pourraient être des vases, s'ils n'étaient percés de trous. Ces pièces, engobées d'ocre et de noir, à l'aspect mat, à la surface lisse qui possèdent le charme du dépouillement et de la rigueur, laissent entrevoir l'éclectisme de l'artiste⁶.

La postérité

Ainsi, qu'il s'agisse des sculptures, des *Bucchi* ou des *Tagli*, Fontana donne à l'argile, une valeur équivalente aux autres matériaux. Pour lui, il n'y a pas de procédés moins nobles que d'autres, dès lors qu'ils sont en mesure de donner corps à son idée. Il est l'auteur d'un des gestes majeurs de l'art du xx^e siècle. En appliquant le concept spatial à la céramique, en transgressant la frontière du support, il livre une compréhension nouvelle du pouvoir expressif de la terre, qui fait de lui une des références des céramistes.

Ainsi, Jacqueline Lerat prend conscience très tôt, de la portée de ce geste. Elle exécute dès 1960, un *Vase à trois fentes* en grès, prouvant son attention aux tendances de

l'époque. Des œuvres des années 1990 montrent que cette idée ne l'a pas quittée. Elle la commentera, à la fin de sa vie dans un de ses carnets : « *Fontana, ces grandes formes trouées. Je ne vivais pas ces fentes comme des blessures mais comme l'obligation d'une ouverture parce qu'étouffement alors que pour la peinture il y avait laceration* »⁷. L'ouverture, comme acte de sculpture, est devenue l'un des traits majeurs de la création d'artistes, comme Claude Champy ou Daniel Pontoreau, qu'ils se réfèrent ou non à Fontana. Daniel Pontoreau, qui a vu des œuvres très tôt, en a retenu la proximité avec la matière.

La signification du geste de Fontana est multiple, strictement matérielle, transgressive, sexuelle ou cosmique. Johan Creten voit en lui une référence majeure. Il partage, avec lui, non seulement la symbolique sexuelle, mais aussi le modelage, et un certain goût des couleurs et des émaux brillants. De son côté, Miquel Barceló, qui lui aussi perfore et fend ses pots, trouve chez Fontana, la fusion des genres : « *le choix de la matière est vital et elle devient matière picturale, chair donc* »⁸. La grande artiste allemande, Rosemarie Trockel, voit en Fontana un artiste conceptuel chez lequel elle trouve des sources de réflexions : « *il est mon héros* », dit-elle, compliment rare chez elle. Fontana est un héros de l'art moderne. Il est un héros pour la céramique par la diversité des pistes qu'il a ouvertes et l'audace avec lesquelles il l'a traitée.

BERNARD BACHELIER



Le musée de Leverkusen, proche de Cologne, consacre son exposition d'été à des sculptures en céramique d'artistes influencés par Fontana. Elle est intitulée *Ceramic Spaces* en écho au concept spatial et comporte des œuvres de Fontana et de quatre artistes allemands, Rosemarie Trockel, Thomas Schütte, Norbert Prangenberg et Markus Karstieb. Le musée possède une antériorité puisque Udo Kultermann, alors directeur, organisa, en 1962, la première rétrospective de l'artiste italien en liaison avec les artistes allemands du groupe Zéro, et notamment Otto Piene. L'exposition actuelle est passionnante par la qualité et la diversité des œuvres, aussi bien celles de Fontana qui apportent des compléments essentiels à l'exposition de Paris, que celles des autres participants. Elle est accompagnée d'un intéressant catalogue. Le commissaire est Markus Heinzlmann, également directeur du musée. B. B.

« *Keramische Räume, Ceramic Spaces* », Museum Morsbroich, 51377 Leverkusen, Allemagne. Jusqu'au 31 août 2014.

1. Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), *Manifeste du Futurisme*, 20 février 1909.
2. Pontus Hulten, « Futurisme et Futurismes », in *Futurismo*, Bompiani, 1986
3. source Anne Lajoix
4. « Ma Céramique », article publié le 21 septembre 1939 dans l'hebdomadaire milanais *Tempo*, repris dans *Écrits* de Lucio Fontana présentés par Valérie Da Costa, Les Presses du réel, 2013.
5. voir les textes des Manifestes dans les *Écrits* de Fontana, op cité.
6. Le catalogue contient une photo d'une de ces œuvres, qui n'est malheureusement pas exposée.
7. voir le site Jean et Jacqueline Lerat, <http://jjlerat.fr>
8. Miquel Barceló, *Terra Ignis*, Actes Sud, 2013

Concetto spaziale, Il pane, 1950. terre cuite polychrome, trous, incisions. H. 42 x 33 cm.

Concetto spaziale, 1952, fer verni, trous. D. 300 cm. *GAM Concetto spaziale*, 1953, huile et éclats de verre sur toile, trous. 60 x 70 cm. Tornabuoni Art.

Toutes les œuvres © Fondazione Lucio Fontana, Milano / by SIAE / Adagp, Paris 2014.