

Lucio Fontana et Michel Tapié. Géographies d'un « devenir »

[fig. 34] Reproduction tirée de Michel Tapié, *Devenir de Fontana*, Turin, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1961



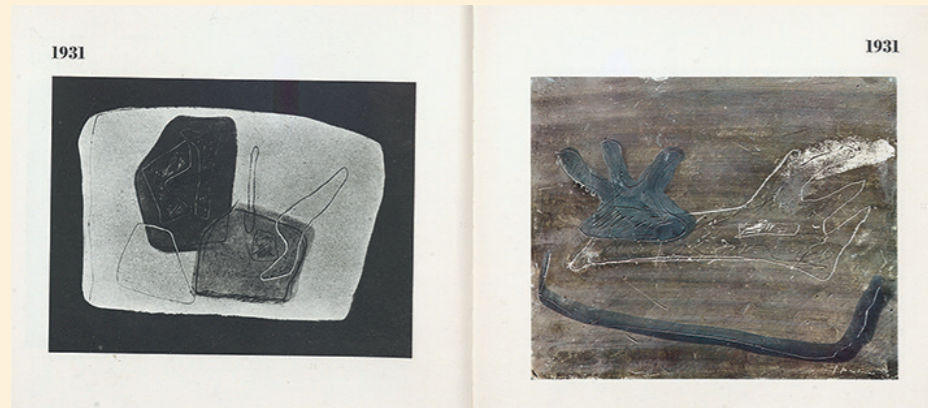
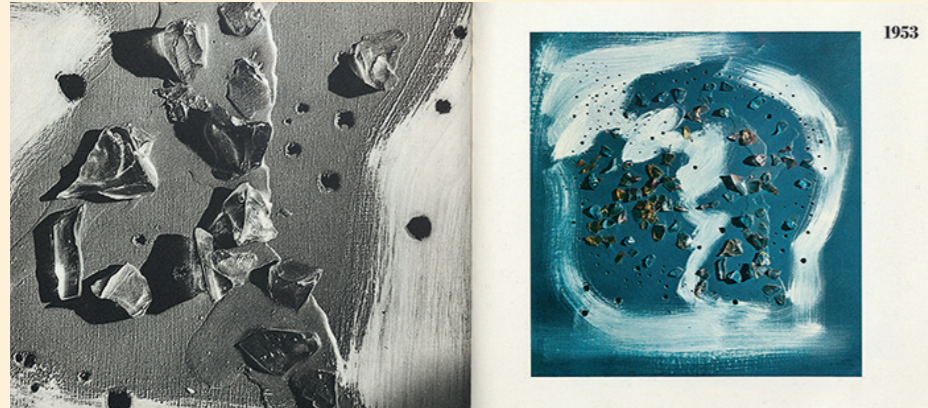
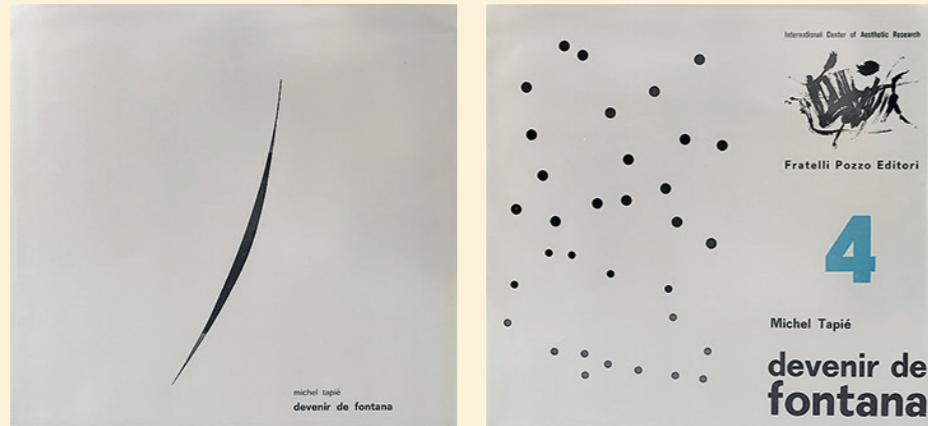
Les liens entre Lucio Fontana et Michel Tapié de Céleyran – figure centrale de la critique de l'après-Seconde Guerre mondiale, proche des tendances informelles et de l'« art autre » et à l'origine de retombées significatives sur le marché de l'art international – se développent au fil d'un itinéraire passant par Milan, Venise, Paris, Turin et New York. Ce chemin croise les trajectoires de plusieurs personnalités de premier plan du monde de l'art contemporain, parmi lesquelles le galeriste suisse Rodolphe Stadler, l'éditeur et artiste turinois Ezio Gribaudo et la galeriste états-unienne Martha Jackson. Parler au sujet de Tapié et Fontana d'un « utile malentendu réciproque¹ » est certes pertinent ; il n'en demeure pas moins vrai que, durant la seconde moitié des années 1950, lors du débat sur la dissolution de la forme et les questions liées au matérialisme, Tapié pallie les lacunes de la critique d'art italienne et contribue en outre à affranchir Fontana des interprétations données par des personnages de second ordre, en particulier les « journalistes culturels friands de scandales² ».

Un point d'aboutissement de la relation amicale entre le critique et l'artiste est la monographie *Devenir de Fontana* [fig. 34-35], mise au point entre mars et novembre 1961 : quatrième volume de la collection de l'ICAR dirigée par Gribaudo³ et publiée par les Edizioni d'arte Fratelli Pozzo de Turin, cet ouvrage raffiné ouvre des perspectives « en devenir » et se présente à la fois comme une première cartographie visuelle et une étape fondamentale de la légitimation du travail de l'artiste italo-argentin. Ce dernier en est d'ailleurs conscient, puisqu'il propose à Domenico Canonica, président de la maison d'édition, de contribuer personnellement aux coûts de fabrication du livre, de prendre à sa charge une partie des dépenses nécessaires aux reproductions en couleurs des œuvres et de s'engager à réaliser des dessins ou des couvertures originaux pour les exemplaires tirés à part :

C'est la première fois que l'on publie un livre aussi important sur mon œuvre ; je suis néanmoins certain, connaissant l'immense valeur internationale de Tapié et de tous ses collaborateurs, qu'il obtiendra un succès honorable et qu'il contribuera à l'atmosphère favorable dont je bénéficie en ce moment pour mon insertion dans l'échelle des valeurs mondiales de la peinture contemporaine⁴.

Pour Fontana, l'année 1961 est en effet particulièrement favorable. Il y a d'abord, au printemps, l'élaboration du cycle des *Venises*, présenté en juillet au Palazzo Grassi à l'occasion de l'exposition « Arte e contemplazione », et, à partir du 21 novembre, la première exposition personnelle de l'artiste à

1. L'expression est de Luca Massimo Barbero : « Dans le cadre des expositions et des publications de Tapié, Fontana apparaît comme un participant assidu et il se situe parfois au cœur des discussions "sur l'espace et la matière". [...] Personnalité de premier plan de l'informel ou de l'art autre, il n'en est cependant pas un adepte. » Cf. Luca Massimo Barbero, « Scandalo a Torino. Lucio Fontana : una cronaca 1959-1969 », dans Luca Massimo Barbero (dir.), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca. Il sistema delle arti come avanguardia*, cat. exp. (Turin, Sala Bolaffi, 19 février-9 mai 2010), Turin, Allemandi & C., 2010, p. 18-72. Sur Tapié, voir, entre autres, Tapié : un art autre, Torino, Parigi, New York, Osaka, Moncalieri, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1997 ; Mirella Bandini, *Un art autre e altri scritti di estetica : 1946-1969 di Michel Tapié de Céleyran*, Segrate, Nike, 2000 ; Ada Minola, « Michel Tapié a Torino », dans *Figure dell'arte. Artisti a Torino dagli anni '50*, Pescara, Edizione Alberti, 1999.
2. Flavio Fergonzi, « Définir un artista : Fontana prima dei tagli », dans Valentina Maderna et Cristina Quattrini (dir.), *Brera mai vista. Due quadri di Lucio Fontana : Concetti spaziali. Forme, 1957*, cat. exp. (Milan, Pinacoteca di Brera, 2005), Milan, Electa, 2005, p. 9-13.
3. Le 3 mars 1960, on inaugure l'International Center for Aesthetic Research (ICAR), « nouvelle utopie objective de Tapié », fondé avec la collaboration de Luigi Moretti, Ada Minola et Franco Assetto.
4. Lettre de Lucio Fontana à Domenico Canonica, Albissola Mare, s.d., Turin, Archivio Gribaudo. Bien que la lettre ne soit pas datée, le verso de la feuille porte un cachet du 4 août 1961 accompagné d'une référence au chèque d'« un million » envoyé par Fontana : « Quant aux deux millions, je vous en envoie un par chèque joint à cette lettre ; et j'ai l'intention de couvrir le reste de la somme avec mes œuvres. » La lettre est transcrite en partie, sans ces informations, dans Stefano Cecchetto, *Ezio Gribaudo e Lucio Fontana. Cronaca di un viaggio americano*, Genève et Milan, Skira, 2011, p. 27-28.



[fig. 35] Michel Tapié, *Devenir de Fontana*, Turin, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1961

5. Pour une reconstitution détaillée de ces épisodes, voir Luca Massimo Barbero, *Lucio Fontana. Venezia/New York, Vérone, Grafiche Aurora*, 2006.
6. Paolo Campiglio, «Lucio Fontana internazionale: nuove prospettive anni Sessanta, il rapporto con Charles Damiano», dans *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, Milan, Scalpendi, 2017, p. 13-25.
7. Lettre de Lucio Fontana à Lisa Ponti, s.d., Milan, Archivio Domus.

New York, chez Martha Jackson⁵. Vient ensuite la rencontre – grâce aux bons offices de Charles Damiano, manager de la Pirelli House de Londres et d'origine argentine, comme Fontana – avec les nouveaux galeristes McRoberts & Tunnard, qui l'introduiront sur le marché londonien⁶. Le 9 novembre, l'artiste inaugure à Paris deux expositions concomitantes: «Concetti spaziali de Fontana: peintures 1949-1961», à la galerie Rive Droite, et «Concetti spaziali de Fontana: sculptures "nature" 1959-1961», à la galerie Iris Clert. Enfin, le 18 novembre, il part pour New York en compagnie de Gribaudo et du photographe Francesco Aschieri afin d'y préparer son exposition chez Martha Jackson et la présentation de l'édition anglaise de la monographie de Tapié. Peu avant son arrivée, il écrit à Lisa Ponti, la fille de Gio Ponti, qu'il est en train de «se déployer dans le monde entier⁷».

Le 21 février 1955, Tapié, accompagné de Jean Larcade, propriétaire de la galerie Rive Droite, rencontre pour la première fois Fontana dans son atelier. Il a entendu parler de lui par Carlo Cardazzo, directeur de la Galleria del Cavallino, à Venise, et de la Galleria del Naviglio, à Milan; de plus, il a vu ses œuvres à la Biennale de Venise en 1952 et en 1954, et il les a mentionnées dans un article pour *Cimaise*⁸.

Son agenda nous permet de suivre pas à pas les déplacements du critique et de l'artiste. Huit mois plus tard, ils se rendent ensemble à la fonderie où le sculpteur fabrique ses bronzes («20 octobre h 16 fonderie avec Fontana. [...] 18 h Les Dana chez Fontana») et ils se revoient le lendemain («21 octobre: 14 h pour déjeuner, h 18 dans sa galerie⁹»). Leurs rapports se consolident à la faveur de la présence assidue de Tapié à Turin, qui occupe une position stratégique entre la Suisse, Milan et Paris, et qui lui permettra de présenter «l'art autre» et ses propres théorisations sur la scène internationale.

En octobre 1956, Fontana participe, aux côtés de Carla Accardi, Giuseppe Capogrossi, Horia Damian, Enard, Claire Falkenstein, Gerdur, Georges Mathieu, Jaroslav Serpan et Mark Tobey, à l'exposition collective «Structures en devenir» organisée à la galerie «ultramoderne¹⁰» de Stadler, dont Tapié est le directeur artistique¹¹. À cette occasion, une déclaration en italien de Fontana est jointe au carton d'invitation [fig. 36]; elle constitue une sorte de synthèse improvisée des idées exprimées en 1951 dans le *Manifesto tecnico dello spazialismo*: «Faire un tableau ou une sculpture ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est la recherche d'une nouvelle dimension, la recherche du moyen: temps – espace lumière.»

Le 17 mars 1959, un mois à peine après la présentation des «Fentes» à la Galleria del Naviglio¹², Fontana est de nouveau chez Stadler, cette fois aux côtés de l'artiste sud-africain Christo Coetzee, et toujours présenté par Tapié. Leurs œuvres font l'objet d'une répartition stricte: «Deux salles pour Fontana, une salle pour Coetzee et catalogues séparés¹³.»

8. Michel Tapié, «La Biennale de Venise», *Cimaise. Revue de l'art actuel*, septembre-octobre 1954.
9. L'agenda est conservé dans les archives Michel Tapié à la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou, à Paris. Pour une étude minutieuse de Tapié, voir le livre récent et détaillé de Juliette Evezard, «Un art autre». *Le rêve de Michel Tapié*, Dijon, Les Presses du réel, 2023. Sur les relations entre Tapié et Fontana, voir Jacopo Galimberti, «Michel Tapié e Lucio Fontana. Parigi e il rischio dell'informale», dans Silvia Bignami et Jacopo Galimberti, *Lucio Fontana e l'artventure parigina*, Milan, Scalpendi, p. 76-93.
10. Iris Clert, *Iris-Time. L'Artventure*, Paris, Denoël, 2003, p. 127. *Revue de l'art actuel*, septembre-octobre 1954.
11. «Structures en devenir», Paris, galerie Stadler, 16 octobre-15 novembre 1956.
12. «Fontana», Milan, Galleria del Naviglio, 10-23 février 1959.
13. Lettre de Carlo Cardazzo à Michel Tapié, Milan, 12 février 1959, Paris, archives Stadler. Cf. Silvia Bignami, «"Le plus parisien des artistes italiens"», dans S. Bignami et J. Galimberti, *Lucio Fontana e l'artventure parigina*, op. cit., p. 10-37. Sur la réception de l'exposition, voir dans le présent ouvrage Jacopo Galimberti, «"Paris me plaît de plus en plus". La fortune critique de Lucio Fontana en France», p. 67-73.

[fig. 36] Invitation pour l'exposition «Structures en devenir» à la galerie Stadler, 1956



La jaquette argentée de *Devenir de Fontana* montre deux « concepts spatiaux », une « fente » et une constellation de « trous » réels ; et cette structure est reprise, en ouverture et en fermeture du volume, par deux photographies de Giancolombo offrant une représentation symbolique du geste de l'artiste au travail, des « trous » aux « fentes ». Entre les deux, « Turin-Tokyo¹⁴ », un texte de Tapié écrit en août 1961 au fil d'un trajet intercontinental. Mais la partie la plus consistante de l'ouvrage est la section « Documents » : reproduites en noir et blanc ou en couleurs, les œuvres ne sont accompagnées d'aucune légende et forment, pour certaines années, des sortes d'amoncellements ; elles sont ordonnées en séquences chronologiques mais les dates, indiquées seulement au-dessus des reproductions, diffèrent parfois quelque peu de celles que l'on a l'habitude d'accepter.

L'ordonnancement des images (une par page) a parfois, aujourd'hui encore, quelque chose de surprenant. Ainsi, au milieu du volume, leur succession est interrompue par une poésie de Michel Fougères, « Fontana : un coup de foudre prophétique », déjà publiée dans le deuxième numéro de l'année 1961 de la revue *Lettre ouverte*. Selon ce texte, la toile « blessée » par Fontana en un geste prophétique n'a plus rien à voir avec la peinture : sa lacération ouvre un chemin vers l'espace astral de la Voie lactée. « Michel Fougères » est le pseudonyme de Michel Camus, et Tapié ne l'a pas choisi par hasard. Le poète est en effet proche de son « esprit transdisciplinaire », qui mêle recherches artistique, logique, cybernétique et mathématique, comme le montre également son intérêt pour les théories du mathématicien Maurice Fréchet. À partir d'*Esthétique en devenir* (1956), les écrits de Tapié contiennent d'ailleurs de nombreuses allusions – parfois rapides et souvent obscures – à des chercheurs tels que Georg Cantor, Werner Heisenberg ou Stéphane Lupasco, ce dernier cité dans *Devenir de Fontana* pour ses « termes particulièrement heureux de logicien de la contradiction ».

Comme on peut le déduire à partir d'un recoupement de correspondances et de sources orales, l'ouvrage est élaboré exclusivement lors de rencontres, à Turin, entre Gribaudo et Fontana. L'artiste suit les différentes étapes de l'impression du livre, « s'activa pour la traduction » du texte de Tapié (publié aussi, par la suite, en anglais et en français) et en corrige certaines imprécisions sous la forme de « modifications techniques » : « Il dit qu'en 1949, chez Cardazzo, j'ai exposé un tableau tout noir ; en réalité, cette année-là, j'ai fait l'*Environnement spatial* tout sombre et noir, avec les lumières noires de Wood, qui me semble plus important aussi bien d'un point de vue théorique que d'un point de vue spatial¹⁵. » Gribaudo raconte par ailleurs que Fontana collabora avec autant d'attention que de passion à la préparation de son *Devenir* : « Il venait tous les jours à la maison d'édition et il restait des heures à regarder les plaques d'imprimerie. [...] Il a passé des mois à superviser sa monographie. En somme, *Devenir* est né jour après jour avec des mots, des projets, du travail. C'était un homme extraordinaire, élégant, généreux¹⁶. » En maintes occasions, Fontana insiste pour accélérer la publication : « Je suis désormais résigné, je peux attendre que le bouquin sorte en 2000, on l'inaugurera sur le cul de Vénus – l'important, c'est qu'il soit réussi. *Important*¹⁷ !!! »

Fontana s'occupe en outre de chercher et de fournir les photographies de ses œuvres, des plus anciennes aux plus récentes, comme il l'écrit à Gribaudo : « Voici la sélection ! Je peux intervenir dans un second temps pour la version définitive et mettre les dates¹⁸. » La séquence des images, qui n'est pas le reflet du texte de Tapié, suit « le devenir » et les variations de l'imaginaire de l'artiste lié aux concepts spatiaux. On y trouve par exemple les plafonds spatiaux, de celui qui avait été présenté à la IX^e Triennale en 1951, reproduit par une photographie « montée » de Giancolombo, à ceux destinés au cinéma du Padiglione Breda de Baldessari pour la XXXI^e Fiera de Milan en 1953, et enfin à « Italia 61 », à Turin. Mais on pourrait mentionner aussi les deux énigmatiques dessins à la plume qui accompagnaient l'*Environnement spatial à la lumière*

noire de 1949 à la Galleria del Naviglio. Fontana demande aussi des reproductions de ses tableaux à des amis, des collectionneurs et des galeristes : à Iris Clert, le « portrait or et noir » de 1959, c'est-à-dire la première des quatre peintures qu'il lui a consacrées¹⁹ ; à son ami Mario Bardini, la toile « rouge avec les pierres²⁰ » ; à Charles Damiano, quelques-uns des tableaux de sa collection, par exemple « "La Cuisson", les fentes célestes » ou « le bidon dégingué, rouillé, embêtant, gaspillé, la patate laisse-la tomber, il sera trop tard²¹ ».

Devenir de Fontana est donc un livre novateur et recherché, y compris d'un point de vue graphique et éditorial. Les planches, au nombre d'environ cent soixante-dix, ont été imprimées à la rotogravure à plat – certaines ont d'ailleurs viré au rose, par exemple le *Concept spatial. Le Pain de 1950*, ou encore les *Natures de 1959*. Les ors ont été reproduits sur papier spécial, métallique, et certaines images ont été collées sur les pages ; deux d'entre elles présentent même de véritables fentes, afin d'illustrer fidèlement une « attente ».

Lors d'un entretien postérieur, Gribaudo a ajouté quelques éléments à la reconstitution de la genèse de ce livre désormais entouré d'une aura légendaire :

J'ai demandé un texte à Tapié, un écrit un peu hermétique à la manière de ceux qui étaient à la mode en ce temps-là. C'était le prophète de l'« art autre ». Fontana, qui avait le don d'enthousiasmer tout le monde, était un Gascon, il parlait du concept spatial d'une façon quelque peu extravagante, il m'a aidé à faire ce livre et cela m'a donné l'occasion d'aller souvent chez lui, à Milan. Sa « philosophie » était rudimentaire – il n'avait vraiment rien d'un théoricien –, elle se fondait pour l'essentiel sur le *Manifesto Blanco* rédigé en Argentine. Fontana était un homme simple, et il a trouvé en Michel Tapié un interprète qui l'a séduit. Tapié, lui, était un agent de persuasion occulte, un personnage nietzschéen au charme immense : il se promenait dans Turin avec un monocle (à l'époque, dans cette ville, Lucio Ardeni était le seul à en porter un) ; il avait un visage d'aigle qui me rappelait celui de Mollino, notre architecte ; et il était d'une élégance aristocratique²².

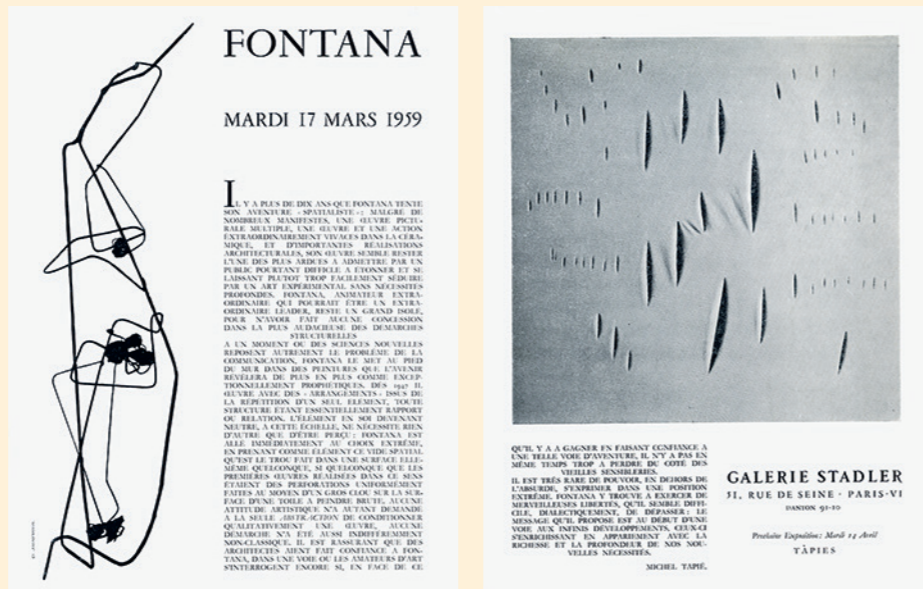
Le texte « hermétique » de Tapié glorifie Fontana comme « l'un des pionniers les plus audacieux » et l'un des « leaders les plus bouleversants de notre art actuel ». Il retrace aussi, de manière synthétique, le parcours effectué depuis des débuts marqués par l'abstraction jusqu'au « premier *Manifeste spatialiste* et à l'*Environnement spatial* de la Galleria del Naviglio, en 1948 », pour en arriver enfin aux aboutissements plus récents d'une « recherche de la beauté de la matière picturale » qui ne pouvait que fasciner le critique :

La beauté de la matière picturale confère peut-être à ses œuvres quelque chose de plus définitif et de plus absolu ; son contenu y gagne en profondeur, en mystérieuse ambiguïté, en métaphysique spatiale élevée, et l'utilisation facilitée de l'or et de l'argent dans le secteur des matières plastiques soulève l'humour euphorique de Fontana à la hauteur des Hautes Fêtes.

À propos des premières œuvres postérieures à 1945, après avoir évoqué des « sortilèges nietzschéens », le critique parle de « gestes essentiels » et soutient que, depuis, Fontana est un artiste en perpétuelle évolution : « Voyons donc maintenant Fontana devenu Fontana, plutôt Fontana en incessant devenir. » Dans ce mot, *devenir*, employé aussi pour le titre du livre, on entrevoit le souvenir de l'idée, centrale au sein de la poétique surréaliste, d'une nature qui change continuellement, qui « devient », qui est en constante métamorphose. Et l'art de Fontana, lui aussi, « devient », en ce sens qu'il se développe selon sa propre logique intérieure et que, dans le même temps, il contient l'idée du devenir, de la métamorphose, comme une sorte de basse

14. Le texte dactylographié, comportant des corrections à la plume sur papier à en-tête de l'hôtel Nikkusts de Tokyo, est conservé à l'Archivio Gribaudo.
15. Lettre de Lucio Fontana à Ezio Gribaudo, Milan, 16 octobre 1961, dans S. Cecchetto, *Ezio Gribaudo e Lucio Fontana*, op. cit., p. 17.
16. Giorgia Bertolino et Francesca Pola, « Intervista a Ezio Gribaudo », dans *Torino sperimentale...*, op. cit., p. 83.
17. Lettre de Lucio Fontana à Ezio Gribaudo, Milan, 16 octobre 1961, dans S. Cecchetto, *Ezio Gribaudo e Lucio Fontana*, op. cit., p. 17.
18. Feuille non datée conservée à l'Archivio Gribaudo de Turin. Je remercie Paola Gribaudo et Lilou Vidal pour leur précieuse collaboration.

19. Lettre de Lucio Fontana à Iris Clert, 7 mars 1961, dans S. Bignami et J. Galimberti, *Lucio Fontana e l'avventure parigina*, op. cit., p. 58-59.
20. Lettre de Lucio Fontana à Mario Bardini, Milan, 7 mars 1961, dans Lucio Fontana, *Lettere 1919-1968*, Paolo Campiglio (éd.), Milan, Skira, 1999, p. 131.
21. La correspondance avec Charles Damiano a été publiée par Giancarlo Gaggiotti, *La visione verticale. Carlo Damiano fotografo astratto*, Pérouse, Morlacchi Editore, 2019.
22. Paolo Campiglio (éd.), *Intervista a Ezio Gribaudo*, Milan, 22 avril 2006, cité dans Ezio Gribaudo e Lucio Fontana. *Chronicle of an American Journey 1961*, New York, 2016.



[fig. 37] Texte de Michel Tapié pour l'exposition de Lucio Fontana à la galerie Stadler, 1959

continue. Le créateur est ainsi au centre d'une « vérification multiple » que Tapié aborde dans le cadre d'une « géographie de fentes et de trous pensés pour une dimension "autre"²³ ».

Le texte de Tapié reprend par ailleurs quelques notions déjà exprimées dans son article de 1958 pour le numéro de *Notizie* consacré à la XXIX^e Biennale de Venise, où la salle personnelle abritant les œuvres de Fontana équivalait presque à une première exposition monographique²⁴. Pour Tapié, il était « l'une des vedettes de cette Biennale », celui qui, « en pionnier », a exploré l'espace « autre » avec des moyens nouveaux, tout en plaçant le problème de la communication sur un plan parallèle à celui des langages cybernétiques. Le critique met dès lors en évidence la façon dont le « point vide » (le trou) représente « le plus subversivement la notion d'espace "autre" ». Ce « vide spatial » est ensuite mentionné une nouvelle fois dans le court texte accompagnant le carton d'invitation à l'exposition chez Stadler, en 1959 [fig. 37]; Tapié y interprète la fente dans une perspective encore informelle, selon une symbologie liée au vide pris en un sens existentiel.

La séquence des images, dotée d'une valeur autonome par rapport à celle du texte, aboutit aux réalisations spatiales les plus récentes, des années 1950 à 1961. Et elle fait remonter le problème de la forme – comme dans la salle de la Biennale de 1954 et plus encore dans celle de 1958 et celles de l'exposition anthologique organisée à la Galleria dell'Attico par Enrico Crispolti, à Rome, en 1959 – à l'abstraction des années 1930, dans l'intention précise de « rattacher les ultimes résultats de ses recherches au climat de rigoureuse abstraction de son art abstrait historique²⁵ ». On part en effet de ses premiers essais graphiques et plastiques, les petites planches graffitées de 1931, de quelques dessins abstraits et des sculptures, elles aussi abstraites, présentées à la Galleria del Milione, pour passer ensuite directement, en un saut chronologique passant sous silence les œuvres figuratives des années 1930, au *Siège baroque* « élaboré à Altamira, une œuvre très importante pour moi²⁶, [Fontana] », présenté au XXXVI^e Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1946, au *Manifesto Blanco* de la même année, transcrit et reproduit d'après la version originale, et enfin à la *Sculpture spatiale* et au *Concept spatial. Homme atomique*, deux œuvres de 1947. Dans une lettre du 14 octobre 1961 adressée à Gribaudo, Fontana raconte

avoir rêvé que « toi et deux nymphettes, vous distribuiez mon livre à mon exposition de Paris – quel beau rêve²⁷! ». En réalité, l'ouvrage est présenté une quinzaine de jours plus tard par Martha Jackson. À son retour de New York, Fontana décide de passer par Paris pour fêter ses succès récents et de donner, au célèbre restaurant La Coupole, à Montparnasse, un dîner légendaire où Yves Klein compte parmi les convives [fig. 38]: « Il avait en outre une préférence pour les huîtres de la Coupole. Cet homme si généreux, dès qu'il avait touché un "mignon", invitait tous les jeunes peintres à déguster des huîtres en sa compagnie²⁸. »

Un an après, dans *Vanità*, la journaliste et écrivaine Grazia Livi confirme la célébrité de Fontana en France et souligne que les jugements favorables l'emportent désormais largement sur les opinions hostiles. Les parcours de nombreux critiques et journalistes, en route vers Milan, se sont en quelque sorte inversés:

De nos jours, les fentes de Lucio Fontana sont très demandées sur le marché mondial ; les collectionneurs qui avaient réagi par des rires narquois à ses premières toiles lacérées se les disputent à l'envi et sont prêts à déboursier jusqu'à un million et demi pour en acquérir une seule ; et des critiques aussi immensément cultivés que snobs, comme le célèbre Tapié, daignent quitter Paris pour contempler de près les gestes libérateurs de Fontana : les envoyés de *L'Œil* et de *Connaissance des arts* frappent à la porte du Palazzo Cicogna²⁹.

[fig. 38] Dîner à la Coupole, Montparnasse, Paris, 2 décembre 1961



27. Lettre de Lucio Fontana à Ezio Gribaudo, Milan, 14 octobre 1961, dans S. Cecchetto, *Ezio Gribaudo e Lucio Fontana*, op. cit., p. 17.
 28. I. Clert, *Iris-Time...*, op. cit., p. 254.
 29. Grazia Livi, « Incontro con Lucio Fontana », *Vanità*, 13, automne 1962, p. 52-57.

23. S. Cecchetto, *Ezio Gribaudo e Lucio Fontana*, op. cit., p. 16.

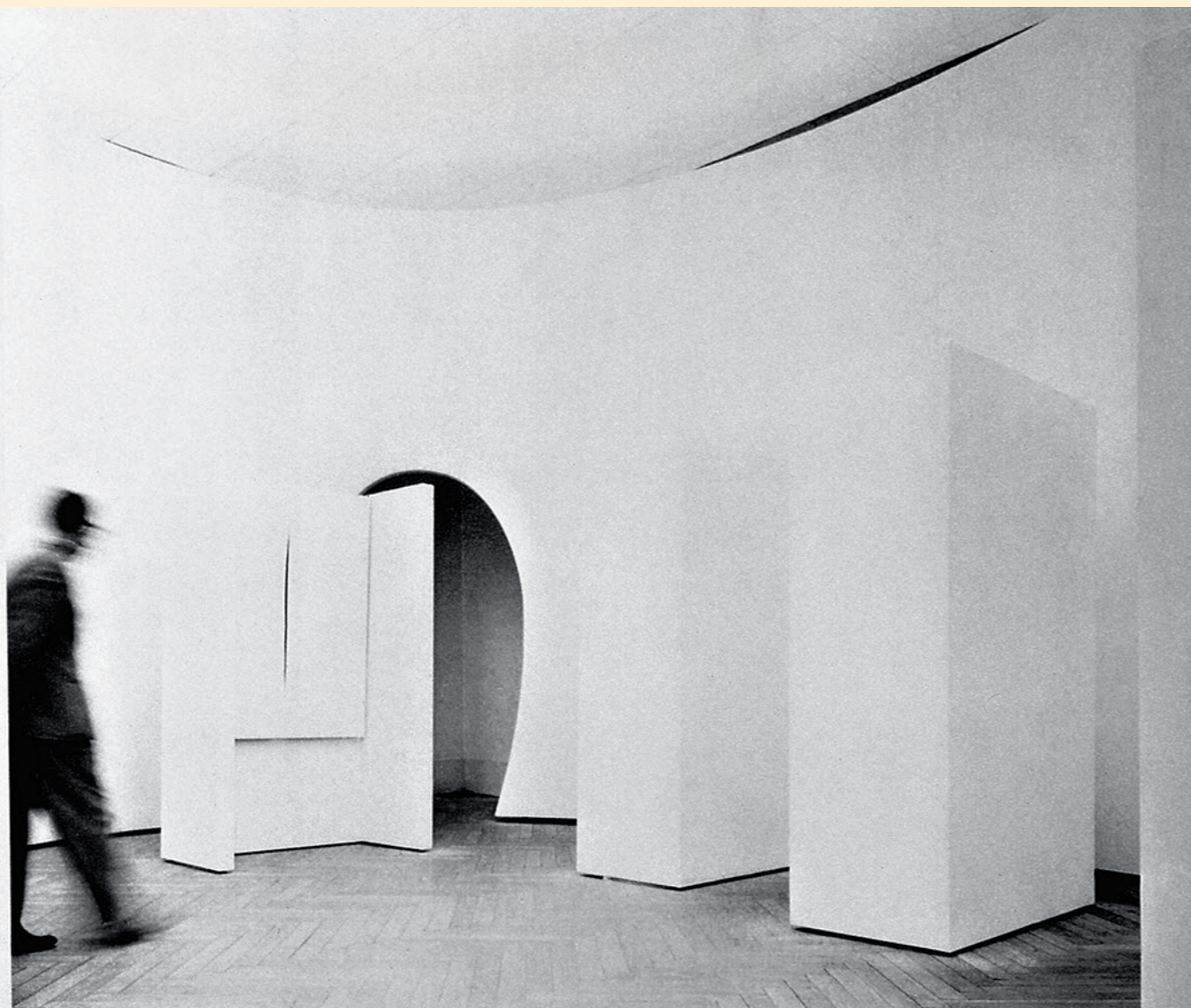
24. Michel Tapié, « Œuvres vives de la Biennale de 1958 », *Notizie. Arti figurative*, II, 6, juillet 1958, p. 31-34.

25. Giorgio Zanchetti, *Lucio Fontana. Concetto spaziale*, 1957, Milan, Skira, 2000, p. 15.

26. Lettre de Lucio Fontana à Pablo Edelstein, Milan, 10 octobre 1959, dans L. Fontana, *Lettere...*, op. cit., p. 131.

Une nouvelle conception de l'art environnemental. Vingt ans d'*Environnements spatiaux* et autres installations (1949-1968)

[fig. 39] Lucio Fontana, *Environnement spatial*, salle personnelle réalisée en collaboration avec l'architecte Carlo Scarpa pour la XXXIII^e Biennale de Venise, 1966



La conception de «l'environnement» comme une forme d'expression artistique originale et autonome – différente et détachée aussi bien de la volumétrie de la sculpture que de la spatialité de l'architecture – est le véritable paroxysme de la tension vers le dépassement des limites matérielles et typologiques des arts traditionnels qui a animé l'avant-garde du xx^e siècle. Or il s'agit peut-être là de l'accomplissement le plus remarquable, le plus anticipatif et, dans une vision *a posteriori*, le plus déterminant de tout le travail de Lucio Fontana¹.

Et comme souvent dans les tournants de l'histoire de la pensée et les révolutions créatrices les plus radicales, on a ici affaire à une trouvaille expressive consciente, d'une construction très méditée et solidement rattachée à la tradition artistique antérieure. L'art environnemental conçu et réalisé par Fontana avant le milieu du xx^e siècle correspond en effet au moment crucial qui offre aujourd'hui encore, à soixante-quinze ans de distance, d'un double point de vue esthétique et conceptuel, la clé d'interprétation décisive de ce voyage aventureux, à travers et par-delà la surface picturale et la distinction même entre peinture et sculpture, entrepris par l'artiste parallèlement avec ses «Trous» et, quinze ans plus tard, avec ses «Fentes²». Au fondement de toutes ces démarches – absolument expérimentales mais, j'insiste sur ce point, concrétisées d'emblée en des œuvres autosuffisantes et achevées à la perfection –, il y a la volonté de remplacer la notion et l'utilisation de l'espace héritées de la tradition artistique moderne par une possibilité nouvelle de perception visuelle et multisensorielle qui, en alternative à la vision statique, centrale et monoculaire de la perspective définie à la Renaissance, loin de proposer l'adoption d'un système tout aussi fermé et dogmatique, répudie au contraire toute règle mécanique au profit de la transformation et du déplacement sur un plan esthétique de l'expérience même de l'espace environnant effectuée par le spectateur.

Fontana avait entamé la longue gestation de ce nouvel art environnemental dès les années 1930, à travers l'expérimentation d'une sculpture abstraite polychrome parfois bidimensionnelle³, mais aussi d'imposantes

1. Sur les *Environnements* de Fontana, voir au moins: Luca Quattrocchi, «Gli "ambienti spaziali" e i rapporti con l'architettura nel secondo dopoguerra», dans Enrico Crispolti et Rossella Siligato (dir.), *Lucio Fontana*, cat. exp. (Rome, Palazzo delle Esposizioni, 3 avril-22 juin 1998), Milan, Electa, 1998, p. 162-173; Luciano Caramel, Anti Pansera et Giorgio Zanchetti, «La Triennale, la luce», dans Enrico Crispolti (dir.), *Lucio Fontana*, cat. exp. (Milan, PAC, Triennale, Museo Diocesano, Museo della Scala, Accademia di Brera, 23 avril-30 juin 1999), Milan, Charta, 1999, p. 146-199; Germano Celant, *Lucio Fontana. Ambienti spaziali. Architecture, Art, Environnements*, cat. exp. (New York, Gagosian Gallery, 3 mai-30 juin 2012), Milan, Skira, 2012; Paola Valenti, *Lucio Fontana in dialogo con lo spazio: opere ambientali e collaborazioni architettoniche, 1964-1968*, Gênes, De Ferrari, 2009, p. 82-88, 143-148, 158-181; Marina Pugliese, Barbara Ferriani et Vicente Todolí (dir.), *Lucio Fontana. Ambienti / Environnements*, cat. exp. (Milan, Pirelli HangarBicocca, 21 septembre 2017-25 février 2018), Milan, Mousse Publishing, 2018; Luca Massimo Barbero, *Lucio Fontana. Walking the Space. Spatial Environments, 1948-1968*, cat. exp. (Los Angeles, Hauser & Wirth, 13 février-13 septembre 2020), Zurich, Hauser & Wirth, 2021; Luca P. Nicoletti, notice «Ambiente», B. Ferriani, notices «Ambiente. Materiali», «Ambiente. Ricostruzione», Orietta Lanzarini, notice «Ambiente spaziale (Biennale di Venezia 1966)», Giovanni Rubino, notices «Ambiente spaziale (documenta 1968)», «Ambiente spaziale (Stedelijk 1967)», «Ambiente spaziale. "Utopie" (Triennale 1964)», Marina Pugliese, notices «Ambiente spaziale (Walker Art Center 1966)», «Ambiente spaziale a luce nera», «Ambiente spaziale. Esaltazione di una forma (Palazzo Grassi 1960)», dans Luca P. Nicoletti (dir.), *Dizionario Lucio Fontana*, Macerata, Quodlibet, 2023, p. 30-49; Choghakate Kazarian et Camille Lévêque-Claudet (dir.), *Immersion. Les origines / The Origins: 1949-1969*, cat. exp. (Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 4 novembre 2023-3 mars 2024), Paris, Hazan, 2023, p. 68-73.



[fig. 40] Lucio Fontana, *Environnement spatial à lumière noire*, 1949, encre de Chine colorée sur photographie

2. Giorgio Zanchetti, «“Non vi sono ragioni di pittura e scultura...” Estro, sperimentazioni e avventure di Lucio Fontana, 1957-1960», dans Giorgio Zanchetti (dir.), *Lucio Fontana. Concetto spaziale*, 1957, cat. exp. (Milan, Museo della Permanente, 7 novembre-3 décembre 2000), Milan, Skira, 2000, p. 5-29, repris dans Antonello Negri (dir.), *Esercizi di lettura*, Milan, Skira, 2002, p. 180-205.
3. Cf. Silvia Bignami, «Arte estratta? Gli scheletri di Lucio Fontana», et Luciano Caramel, «L'astrazione irrirtuale di Fontana negli anni Trenta dell'astrattismo geometrico», dans *Intorno a Fontana*, actes du colloque (Milan, Università degli studi et Università Cattolica del Sacro Cuore, mars-mai 2002), *L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, a. 1, n° 1, juin 2003, p. 19-22 et 23-32.
4. Sur la première période du travail de Fontana en collaboration avec des architectes, la référence indispensable est toujours Paolo Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Nuoro, Ilioso, 1995.
5. Cf. Giorgio Zanchetti, notice «Concetto spaziale», dans *Dizionario Lucio Fontana*, op. cit., p. 161-164.
6. Sur la nouvelle datation de la première de ces vitrines (1944), cf. Silvia Bignami, «Lucio Fontana. Profeta del arte espacial», dans Andrés Duprat et Diego Sileo (dir.), *Argentina. Quel che la notte racconta al giorno*, cat. exp. (Milan, PAC, 21 novembre 2023-11 février 2024), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, à paraître, note 13.

interventions sculptées au sein d'ensembles architecturaux⁴. Il suffit de penser, à ce sujet, à la dernière réalisation monumentale menée à terme à Milan en 1939, avant son départ pour l'Argentine l'année suivante, à savoir le stupéfiant plafond représentant le *Vol de Victoires* pour le Sanctuaire des martyrs fascistes conçu par Marco Zanuso, Mario Tevarotto et Gianni Albricci. De plus, en parallèle avec les débuts du laboratoire spatialiste dans certains essais graphiques de sa période argentine⁵, on peut en déceler une première trace, ni tout à fait mûre ni tout à fait consciente, à mi-chemin entre scénographie et aménagement d'une exposition, dans l'expérience singulière des deux vitrines imaginées pour le siège des grands magasins Harrods de Buenos Aires, à cheval sur le milieu de la décennie⁶. Le souvenir des Triennales de Milan, et peut-être aussi des techniques de la scène et de l'architecture d'intérieur futuriste, paraît s'y renouveler grâce à son entrelacement avec les expérimentations surréalistes théâtrales et para-théâtrales, mais aussi de mise en espace d'expositions et, au sens propre, d'installations. Dès la seconde moitié des années 1930, le surréalisme semble en effet influencer aussi bien les recherches abstraites de Fontana que la raréfaction de la figure opérée dans ses œuvres, par exemple les silhouettes du très audacieux sommet doré, élané vers le ciel et presque sans poids, des hampes du Pavillon flottant des Compagnie di navigazione Italiana, créé par les architectes du groupe BBPR en collaboration avec Paolo Zappa et l'ingénieur Michele Russo pour l'Exposition universelle de 1937 à Paris⁷.

Avec le premier environnement conçu et explicitement présenté comme tel au public, qu'il est convenu d'appeler *Environnement spatial à lumière noire* [fig. 40] et qui est installé à la Galleria del Naviglio, à Milan, du 5 au 11 février 1949⁸, l'opération menée par Fontana s'accomplit et se concrétise en une forme expressive autonome déjà mûre. Le dernier reste de forme sculptée, un groupe d'éléments abstraits amiboïdes en carton-pâte peint de couleurs fluorescentes, brille dans une obscurité presque absolue en réagissant aux radiations ultraviolettes émises par une série de lampes de Wood : comme le déclarera Fontana lui-même plusieurs années plus tard dans une lettre à Enrico Crispolti, c'est la dimension psychologique singulière du spectateur individuel – à la faveur d'une sorte de renversement du processus expressif canonique allant du créateur vers le public – qui devient désormais centrale et déterminante au sein de ce nouvel espace de perception où chaque structure compositionnelle, chaque construction se perd en totalité dans une subjectivité proprement informelle⁹.

La poétique de l'environnement élaborée par Fontana inclut toutefois d'emblée toutes les composantes qui lui permettront de la faire évoluer bien au-delà du climat de l'informel traditionnel : l'intérêt envers de nouvelles solutions technologiques (depuis la lumière au néon jusqu'aux émissions de télévision) complété par leur expérimentation ; un élan émotionnel joint à une tendance néo-constructiviste et, de manière plus générale, néo-avant-gardiste, à avancer de nouvelles propositions ; l'adhésion existentielle à un mythe renouvelé du progrès typique des années 1950 et 1960, dans les mille déclinaisons de la société de consommation de masse, de l'idéologie ou de la nouvelle frontière de la conquête de l'espace sidéral. Car il existe une différence essentielle entre, d'une part, la pratique de la sculpture, y compris dans sa destination ornementale ou, pour être plus précis, dans sa mise au service de l'architecture, et, d'autre part, l'expérience environnementale : d'un côté, le moyen d'expression est toujours la matière plastique (l'argile, le plâtre, la pierre, le bronze, voire un simple petit morceau de fil de fer) ; de l'autre, en revanche, le matériau principal de l'œuvre, voire le seul et unique, c'est la lumière, qui active la perception d'un espace sans cela indistinct. Cette impulsion anime le travail de Fontana dès l'aménagement de la Sala della Vittoria à la VI^e Triennale [fig. 41], en 1936, réalisé en collaboration avec Edoardo Persico, Giancarlo Palanti et Marcello Nizzoli : l'espace architectural, qui évoque de manière scénographique le rythme d'un péristyle classique, et les figurations sculptées des deux chevaux et de la *Victoire* fasciste apparaissent d'une certaine façon dématérialisés par la très forte lumière que projettent à l'intérieur de la salle «144 projecteurs [...] équivalant à une charge totale de 14 000 watts¹⁰».

Et lorsque, en 1951, Luciano Baldessari l'appelle à occuper de nouveau les espaces du Palazzo dell'Arte de Muzio et d'y concevoir deux plafonds pour la IX^e Triennale, ce n'est pas par hasard que Fontana décide de se démarquer sans hésitation aussi bien des limites traditionnelles de la décoration sculptée de l'architecture que de la confrontation dialectique – en apparence insoluble mais à ses yeux tout simplement sans importance – entre figuration et abstraction, et de proposer deux interventions axées autour des potentialités plastiques de tubes lumineux au néon : le *Plafond à la lumière reflétée* et, surtout, la *Lumière spatiale* [fig. 42], placée au-dessus de l'escalier monumental et se détachant sur l'arrière-plan d'un plafond monochrome d'un bleu intense peint en lapis-lazuli¹¹.

Au sein des nombreux *Environnements spatiaux* conçus et en grande partie réalisés par Fontana en Italie et à l'étranger au cours de ses vingt dernières années d'activité, le dépaysement perceptif annule toute possibilité de faire l'expérience d'une œuvre physiquement close et reconnaissable comme telle, au profit d'une oscillation entre les limites opposées de la perception visuelle : l'obscurité presque totale, la vision éblouie en raison d'un

7. Cf. P. Campiglio, *Lucio Fontana...*, op. cit., p. 94; Antonello Negri, Silvia Bignami, Paolo Rusconi et Giorgio Zanchetti, *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, cat. exp. (Florence, Palazzo Strozzi, 22 septembre 2012-27 janvier 2013), Florence, Giunti, 2012, p. 211; Davide Colombo, *Lucio Fontana e Leonardo da Vinci. Un confronto possibile*, Milan, Scalpenti, 2017, p. 20-21.
8. Cf. *Lucio Fontana. Ambienti...*, op. cit., notice I, p. 164-166.
9. Cf. Giorgio Zanchetti, «Fontana e la luce», dans *Centenario di Lucio Fontana*, Milan, Charta, 1999, p. 165, et la lettre de Lucio Fontana à Enrico Crispolti, 16 mars 1961, dans Lucio Fontana, *Lettere 1919-1968*, Paolo Campiglio (éd.), Milan, Skira, 1999, p. 167; Enrico Crispolti, «Dall'antologica all'Attico nel 1959 al Catalogo generale del 1974 e 1986», dans *Intorno a Fontana*, op. cit., p. 65, fig. 3.
10. «VI Triennale. Concorso per il Salone d'Onore», *Casabella*, n° 98, février 1936, p. 8-11, p. 9.
11. Un «bleu Giotto», pour reprendre les termes de Baldessari: cf. Silvia Bignami et Giorgio Zanchetti, «Universi paralleli. Yves Klein et Lucio Fontana», et Marina Pugliese, «Il cielo in una stanza. La Struttura al Neon di Fontana e Pigment bleu pur di Klein al Museo del Novecento», dans Silvia Bignami et Giorgio Zanchetti (dir.), *Yves Klein Lucio Fontana. Milano Parigi, 1957-1962*, cat. exp. (Milan, Museo del Novecento, 16 octobre 2014-15 mars 2015), Milan, Electa, 2014, p. 21-57 et 136-143; *Lucio Fontana. Ambienti...*, op. cit., notice II, p. 167-169.



[fig. 41] Lucio Fontana, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti et Edoardo Persico, *Salle de la Victoire*, installation pour la VI^e Triennale de Milan, 1936



[fig. 42] Lucio Fontana, *Lumière spatiale*, structure en néon créée pour l'aménagement de l'escalier conçu par les architectes Luciano Baldessari et Marcello Grisotti pour la IX^e Triennale de Milan, 1951

12. *Ibid.*, notice XIII, p. 196-197.

13. *Ibid.*, notice IV, p. 172-174.

14. *Lo spazio dell'immagine*, cat. exp. (Foligno, Palazzo Trinci, 2 juillet-1^{er} octobre 1967), Venise, Alfieri Edizioni d'Arte, 1967; voir aussi Italo Tomassoni (dir.), *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, cat. exp. (Foligno, Centro Italiano Arte Contemporanea, 14 novembre 2009-31 janvier 2010), Milan, Skira. De manière plus problématique, mais en tout cas intéressante d'un point de vue historiographique, Germano Celant a tenté de replacer les *Environnements spatiaux* de Fontana dans la lignée de l'art environnemental telle qu'il l'a reconstituée lors de l'exposition «Ambiente / Arte» présentée au Padiglione Centrale dei Giardini di Castello à l'occasion de la XXXVII^e Biennale de Venise: Germano Celant, «Ambiente-Arte», dans *La Biennale di Venezia. 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali. Catalogo generale*, Venise, Edizioni La Biennale di Venezia - Alfieri Edizioni d'Arte, 1976, vol. I, p. 187-200; *id.*, *Ambiente / Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Venise, Edizioni La Biennale di Venezia - Alfieri Edizioni d'Arte, 1977.

15. Lucio Fontana. *Ambienti...*, op. cit., notices VIII et XV, p. 184-185 et 200-202.

16. Fabro, qui se réfère souvent à Fontana dans son propre travail, déclare en 2001, lors d'un entretien: «J'ai toujours eu la sensation que Fontana, même lorsqu'il paraissait plaisanter, se maintenait malgré tout à un très haut niveau. Je me souviens par exemple qu'au vernissage de l'exposition des "Natures", il était très intéressant de noter la façon dont il adaptait son comportement en fonction de ses interlocuteurs. J'évoque ici la sensation d'un jeune homme de vingt ans, et je me rappelle entre autres très bien qu'il était beaucoup plus clair, à propos du geste de l'artiste, que les phrases qu'on lui a depuis attribuées à ce sujet. J'en veux pour preuve la cohérence qu'il a manifestée dans sa manière de répartir au fil du temps ses différents *Environnements spatiaux*, qui déplacent pas à pas la question et la conduisent bien au-delà de ce que, aujourd'hui encore, nous sommes en mesure de percevoir.» Luciano Fabro, «A proposito degli ambienti di Lucio Fontana», dans *Intorno a Fontana*, op. cit., p. 32.

excès de lumière et la dissolution des contrastes dans la monochromie de sources lumineuses aux couleurs vives. Des arabesques suspendues, parfois réalisées directement avec des gribouillis de tubes de néon ou encore peintes sur des panneaux façonnés, alternent ici avec des suites linéaires de trous qui laissent pénétrer la lumière de l'extérieur, ou bien avec des points peints en vernis fluorescents sur des murs sombres et activés par les rayons ultraviolets de lampes de Wood. C'est par exemple le cas avec le seul *Environnement spatial* dont on ait conservé l'original, celui qui fut réalisé le 3 octobre 1967 à la Galleria del Deposito, à Gênes, et qui appartient aujourd'hui aux collections du musée d'Art contemporain de Lyon¹². Quant à l'immense plafond à filaments linéaires en néon vert et bleu créé à Turin en 1961 pour le pavillon *Fonti di energia* [fig. 43] des architectes Gianemilio, Piero et Anna Monti, à l'occasion de l'exposition nationale «Italia 61», il a gardé quelque chose de tout à fait exceptionnel, y compris par rapport au reste de la production de Fontana dans ce domaine¹³.

Durant la seconde moitié des années 1960, alors que le parcours créateur et la vie de Fontana touchent à leur fin, l'hommage qui lui est réservé lors de la première exposition historique sur l'art environnemental («Lo spazio dell'immagine», Foligno, été 1967¹⁴), ou encore le succès international des deux derniers environnements blancs présentés comme salle personnelle à la XXXIII^e Biennale de Venise, en 1966 [fig. 39], et à la documenta 4 de Cassel¹⁵, en 1968, montrent que l'on reconnaît enfin son rôle d'initiateur. Les études fondamentales d'Enrico Crispolti y contribuent beaucoup, de même que le charisme exercé par Fontana sur toute une nouvelle génération d'artistes s'intéressant à la dimension spatiale de ses créations et à ses installations – Enrico Castellani, Piero Manzoni, le Gruppo T, Dadamaino, Nanda Vigo, Giulio Paolini, Luciano Fabro – et capables de saisir pleinement aussi bien l'essence métaphysique que l'extraordinaire capacité de projection dans l'avenir de son art environnemental¹⁶.



[fig. 43] Lucio Fontana, *Sources d'énergie*, plafond de néons réalisé pour le pavillon conçu par les architectes Gianemilio, Piero et Anna Monti pour l'exposition «Italia '61», Turin, 1961

Picasso est Picasso, mais Fontana avait commencé avant lui

« Mais je veux surtout insister sur le don de Picasso. Ce don est celui d'un dessinateur et d'un peintre¹. »
Gertrude Stein

« Et s'il [Fontana] n'avait été que sculpteur²? »
Enrico Crispolti

[fig. 44] Lucio Fontana dans l'atelier de Giuseppe Mazzotti à Albisola, 1947



Le 22 mars 1947, Lucio Fontana s'embarque sur le paquebot *Argentina* pour rentrer en Italie après sept ans passés entre Rosario, dans la province de Santa Fe, et Buenos Aires. Il a derrière lui une carrière de près de trente ans, constellée de reconnaissances prestigieuses en Italie et en France, ainsi que de récompenses et de succès dans les milieux artistiques officiels argentins. Mais ce n'est pas sans une certaine inquiétude, ô combien humaine, qu'il abandonne, à l'âge de quarante-huit ans, le confort que lui promet sa réussite sud-américaine pour se remettre en cause sur la scène de l'art d'avant-garde européen. Après avoir débarqué à Gênes, au lieu de se rendre chez lui, à Milan, il se dirige aussitôt vers Albisola ; il y est en effet attendu, à la manufacture de céramique de Giuseppe Mazzotti, par son ami Tullio d'Albisola³ [fig. 44-45], avec qui il a entamé dès 1936 une collaboration intense et fructueuse visant à la production d'une quantité considérable de sculptures en céramique colorée⁴.

En cette même année 1947, Pablo Picasso s'installe à Vallauris, haut lieu historique de la tradition céramique de la Côte d'Azur, pour se consacrer à la décoration et, dans une moindre mesure, au modelage des terres cuites produites par l'atelier Madoura, repris en 1938 par Suzanne et Georges Ramié. Picasso a rencontré ce couple de céramistes en 1946 et il s'est établi entre eux l'une de ces heureuses complicités propres à de nombreuses autres collaborations, dans le bassin méditerranéen, entre artistes et artisans, à l'époque moderne et postmoderne⁵. Moins de deux cents kilomètres, que l'on peut parcourir le long de la ligne côtière, séparent Vallauris d'Albisola. En 1947, Picasso a soixante-six ans, presque vingt de plus que Fontana ; il est au centre de la scène artistique internationale depuis un demi-siècle et il exerce sur ses contemporains une influence encore immense, voire grandissante, avec une vigueur renouvelée notamment en Italie, où elle est accrue par une conjoncture culturelle et politique tout à fait particulière⁶. Dans ce pays, Picasso est la référence absolue, l'objet d'une véritable vénération laïque, le modèle indispensable pour au moins deux générations d'artistes

1. Gertrude Stein, *Picasso* [1938], Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 15.
2. « E se fosse stato soltanto scultore? Un interrogativo e qualche considerazione sulla sua scrittura plastica », dans Filippo Trevisani (dir.), *Lucio Fontana scultore: Mostra*, cat. exp. (Mantoue, Castello di San Giorgio, 2007), Milan, Electa, 2007, p. 21.
3. Tullio d'Albisola, de son vrai nom Spartaco Mazzotti (1899-1971), est un important poète, sculpteur, peintre, céramiste et céramologue italien, représentant d'avant-garde du mouvement futuriste et actif à la manufacture de céramique de sa famille, la société Giuseppe Mazzotti, fondée à Albisola Marina en 1903. Pour une vue historique générale de sa personnalité, voir Luca Bochicchio, « Tullio d'Albisola between futurism and fascism », *International Yearbook of Futurism Studies*, X, 2020, p. 149-171 ; Enrico Crispolti, *La Ceramica futurista da Balla a Tullio d'Albisola*, Florence, Centro Di, 1982.
4. Aussitôt après son arrivée en Italie, Fontana consacre la totalité de l'année 1947 à récupérer le temps perdu en produisant, à Albisola, des terres cuites au modelé vigoureux, caractérisées en outre par des couleurs et des émaux iridescents ; en parallèle, à Milan, on voit prendre forme la structure théorique et expérimentale du mouvement spatialiste, prêt à faire ses débuts à la fin de cette même année.
5. Outre les relations, déjà mentionnées, entre Fontana et la société Giuseppe Mazzotti, il suffit de penser, à titre d'exemple, à celles qui unirent Joan Miró à Josep Llorens i Artigas, Asger Jorn aux Ceramiche San Giorgio, ou encore, à une période plus récente, Ontani, Paladino et Cucchi à la Bottega Gatti de Faenza.
6. Sur le contexte artistique italien de l'immédiat après-guerre, voir Adachiana Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 2005 ; Luciano Caramel (dir.), *Arte in Italia (1945-1960)*, Milan, Vita e Pensiero, 2013.



[fig. 45] Lucio Fontana dans l'atelier de Giuseppe Mazzotti à Albisola, 1947

- L'œuvre-manifeste de Picasso, *Guernica* – que son auteur fut convaincu d'exposer à Milan en 1953 par les images de la salle des Cariatides du Palazzo Reale brûlée lors des bombardements de 1943 –, est même utilisée par les jeunes artistes du Fronte Nuovo delle Arti pour le titre programmatique du manifeste du nouveau réalisme: *Oltre Guernica (Au-delà de Guernica)*.
- On trouvera une première analyse des relations entre Fontana et Picasso dans un paragraphe de l'introduction de Paolo Campigoglio au volume *Lucio Fontana. Lettere 1919-1968*, Milan, Skira, 1999, p. 28-29. Pour une reconstitution des rapports entre Picasso et les artistes céramistes italiens durant l'après-guerre, voir le paragraphe «Pablo Picasso e la ceramica artistica nell'Italia degli anni cinquanta» dans l'essai de Francesca Pola, «Una stagione internazionale: Carlo Cardazzo e Albisola», dans Luca Massimo Barbero (dir.), *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, cat. exp. (Venise, Collezione Peggy Guggenheim, 1^{er} novembre 2008-9 février 2009), Milan, Electa, 2008, p. 339-349. Voir aussi le texte, plus précis, de Valérie Da Costa, «Picasso dans l'atelier du feu», dans Cristiano Raimondi (dir.), *Artifices instables. Histories des céramiques*, cat. exp. (Monaco, Nouveau Musée national de Monaco, Villa Sauber, 18 septembre 2020-21 février 2021), Milan, Mousse Publishing, 2020, p. 259-269. Voir en outre Duccio Nobili, «Picasso», dans Luca Pietro Nicoletti (dir.), *Dizionario Lucio Fontana*, Macerata, Quodlibet, 2023, p. 417-418. Enfin, pour une évocation de certains aspects de la visite rendue par Fontana à Picasso en 1950, voir Lucio Fontana, *Lettere a Tullio d'Albisola (1936-1964)*, Luca Bochicchio (éd.), Milan, Abscondita, 2023, p. 124-126. Bien avant ces fragments de littérature historiographique, Gio Ponti avait entamé une lecture critique des rapports entre Picasso et Fontana dans son article «Picasso convertira alla ceramica ma noi, dice Lucio Fontana, s'era già cominciato», *Domus*, n° 226, 1948, p. 24-31.
- En 1948, Picasso n'assiste même pas à l'inauguration de l'Esposizione Internazionale d'Arte de Venise (c'est-à-dire la XXIV^e édition de la Biennale, la première à consacrer une salle entière à l'artiste espagnol). Malgré des confirmations publiées dans plusieurs revues spécialisées italiennes, comme *Emporium* et *L'Illustrazione italiana*, il déclare au quotidien *La Stampa* qu'il ne peut pas se permettre d'accepter toutes les invitations à des vernissages, dans la mesure où il doit donner la priorité à son travail en atelier. L'article en question est signé Antonio Aniante, «A colloquio con Picasso», *La Stampa*, Turin, 6 juillet 1948; Tullio d'Albisola en conservait un exemplaire dans les *libroni* (grands livres) de ses archives personnelles. Pour l'établissement d'une chronologie des expositions de Picasso en Italie, voir le mémoire de master d'Elena Scquizzato, *Picasso e l'Italia. Un itinerario attraverso le mostre (1905-1970)*, Venise, Università Ca' Foscari, 2014-2015.

antifascistes à la recherche des appuis et des moyens intellectuels nécessaires à un renouvellement de leur langage figuratif conciliable avec leur engagement civique et politique⁷.

Dès lors, il serait intéressant d'examiner les divers effets produits, sur leurs contemporains, par ces deux influences opposées : celle de Picasso, qu'on ne peut ici qu'esquisser à grands traits, et celle de Fontana, qui non seulement se renforce dans le Milan animé de la reconstruction d'après-guerre, mais qui s'impose aussi de plus en plus sur de nouvelles générations avant-gardistes, entre les années 1950 et 1960, par-delà les frontières de l'Italie et outre-Atlantique (peut-être d'une manière plus souterraine et réfléchie). Ces deux influences très distinctes, bien que croisées, sur les revendications exprimées par les arts visuels de leur temps (et de l'avenir) comptent parmi les raisons justifiant l'intérêt des critiques et des historiens de l'art pour les comparaisons entre Fontana et Picasso qui, de manière discrète et par approfondissements progressifs, ont été proposées à plusieurs reprises au cours des dernières années⁸. Or, l'origine de toutes les causes de l'attraction magnétique entre ces deux grands artistes doit être recherchée précisément dans le périmètre tracé plus haut : car durant les années cruciales immédiatement postérieures à 1947, c'est au sein d'une aire géographique circonscrite entre Vallauris, Albisola, Milan et Paris qu'ils placent l'un et l'autre la céramique au cœur de leurs recherches formelles.

En cette époque décisive pour la réaffirmation et la reconstruction d'une identité artistique transnationale, peut-être européenne, actualisée et compétitive au niveau mondial, Picasso fait la une des journaux, entre autres, du fait de son isolement d'artisan dans la cave méditerranéenne de Vallauris⁹. Quant à Fontana, on parle beaucoup de son travail en continu dans les fours d'Albisola ; il est d'ailleurs imité en cela par toute une communauté de sculpteurs appelés à un brillant avenir : Fabbri, Garelli, Melotti, Manzù, Marini, Leoncillo... Une sorte d'affrontement intellectuel se profile ainsi entre les deux artistes, fortement déséquilibré sur le front italien et donc faussé quant à la perception, par Fontana et son entourage, du travail de céramiste de Picasso¹⁰. Nous aurons toutefois l'occasion de constater plus loin que la céramique ne fut pas le seul aspect de l'œuvre et de la pensée de Picasso à susciter, chez Fontana, des doutes et des critiques : le sculpteur italo-argentin sera en effet touché au vif lorsque, quelques années plus tard, il aura la mauvaise surprise d'apprendre par la presse italienne la reconnaissance accordée à l'artiste franco-espagnol pour ses réalisations dans le domaine des recherches spatiales.

Mais n'anticipons pas et revenons pour l'instant à la fin de l'année 1947. Dans les cercles artistiques d'Albisola, le sentiment d'une compétition acharnée avec Picasso ne fait que s'exacerber, pour l'essentiel à cause du battage médiatique organisé autour de son activité de céramiste et de la proximité géographique et culturelle de Vallauris.

Dans un premier temps, la polémique ne touche Fontana que marginalement : il semble tout au plus jouer un rôle d'exégète et de commentateur parmi tant d'autres, comme le prouvent quelques brèves allusions éparses dans sa correspondance privée avec Tullio d'Albisola¹¹. Bien vite, cependant, c'est lui qui devient le principal porte-étendard d'une vaste offensive, en grande partie indirecte, contre Picasso, avant que le passage du temps ne conduise comme souvent, bien des années plus tard, à un apaisement du conflit.

Tout semble tirer son origine de la visite rendue par Tullio d'Albisola et Agenore Fabbri à Picasso dans son atelier de Vallauris au début du mois de décembre 1947. Concernant les motivations de cette initiative, on en connaît deux versions. Selon la première, après avoir entendu dire que Picasso s'intéressait à la céramique d'Albisola, Tullio aurait rassemblé les photographies d'un certain nombre d'œuvres produites par son entreprise familiale, la société Giuseppe Mazzotti, et serait allé les lui montrer¹². La seconde version ajoute une anecdote relatée par une tradition orale. Au vu de l'insistance des journaux à donner des informations sur les recherches nouvelles et aventureuses entreprises par Picasso dans le domaine de la céramique, Tullio aurait déclaré à ses amis : « Il vaudrait mieux montrer tout de suite ce que nous avons fait, sinon, un beau jour, on prétendra qu'Albisola a copié Vallauris¹³. » Dans la commune ligure, la rivalité avec la petite ville provençale est un thème sensible, comme le montrent plusieurs articles publiés dans la presse locale de nombreuses années après cette première entrevue¹⁴.

En outre, la visite de Tullio dans l'atelier de Picasso reçoit un écho médiatique retentissant à la suite d'une intervention de Gio Ponti, qui vient de reprendre la direction de la revue *Domus* et qui s'apprête à y publier, dans le premier numéro de l'année 1948, un article intitulé « Picasso convertira alla ceramica ma noi, dice Lucio Fontana, s'era già cominciato¹⁵ » (« Picasso va convertir tout le monde à la céramique, mais d'après Lucio Fontana, nous avions commencé avant lui »). Ce texte, qui contient un récit détaillé rédigé par Tullio en personne au lendemain de son séjour à Vallauris, est illustré de nombreuses photographies d'œuvres réalisées par des sculpteurs céramistes italiens proches de lui. Et c'est à cela que Fontana se réfère lorsqu'il lui écrit, le 10 décembre 1947 :

La visite que vous avez rendue à Picasso a des répercussions jusqu'à Milan, et je regrette de ne pas y avoir assisté ; j'ai expliqué pourquoi à Fabbri [...]. Ponti m'a fait prendre plusieurs photographies destinées, selon lui, à être publiées dans *Domus* à côté d'œuvres de Picasso, Fabbri, Leoncillo, Melotti, Marino, etc. etc., d'artistes, en somme, qui se consacrent à la céramique¹⁶.

Dans toute cette comédie, chaque acteur joue un rôle bien distinct. Ponti s'attache à tirer des forces supplémentaires du « cas Picasso » dans le cadre de sa bataille culturelle visant à la reconnaissance de la céramique comme matériau noble, un combat pour lequel il peut par ailleurs compter sur le soutien d'importants sculpteurs italiens. Tullio d'Albisola s'aligne sur sa position, même s'il tend à se servir de Picasso et de Vallauris d'abord et avant tout pour affirmer qu'Albisola est la véritable capitale du renouvellement de la céramique artistique. Fontana aussi, dans ses textes publiés et dans ses lettres, se montre un défenseur sincère de la céramique comme matériau plastique, et il se révèle même être un auxiliaire surprenant de Tullio au sein d'institutions officielles qui provoquent pourtant chez lui un invincible ennui, telle l'Académie internationale de la céramique¹⁷. Il est néanmoins le seul, en

- Au bout du compte, en l'état actuel de nos connaissances, il apparaît que l'itinéraire emprunté par la polémique alla de Fontana et de l'Italie vers l'atelier de Picasso à Vallauris, et non pas l'inverse.
- Dans une lettre à Tullio d'Albisola du 25 novembre 1947, Fontana écrit : « Venturino m'incite à déferer Picasso ; cela ne me semble pas opportun, ce monsieur est trop intelligent. » Voir L. Fontana, *Lettere a Tullio d'Albisola*, op. cit., p. 60.
- Mario Lepore, « La ceramica s'addice a Picasso », *Quotidiano della sera*, 31 décembre 1947-1^{er} janvier 1948.
- Cette citation est tirée de Luciano et Margherita Gallo Pecca, *L'Avventura artistica di Albisola (1920-1990)*, Savone, Editrice Liguria, 1993, p. 94.
- Voici ce qu'écrit, par exemple, la critique d'art Nalda Mura en juillet 1955 : « J'ai lu dans une revue qu'Albisola est le Vallauris italien. Il me semble pourtant que l'on serait en droit d'inverser les termes de la comparaison [...], et cela sans rien ôter à la patrie adoptive de Picasso, ni, a fortiori, rien ajouter à celle, tout aussi adoptive, de Fontana, Sassu, Fabbri et des centaines d'autres » (Nalda Mura, « Lettera di N. Mura da Albisola », *Liguria*, 8, XXII, juillet 1955, p. 7). En 1956, un jumelage informel des deux petites villes aboutit à un échange de céramiques entre leurs deux municipalités : Albisola offre un grand vase décoré par Emanuele Luzzati à Vallauris, qui, en retour, lui fait cadeau d'une table basse dont le plan d'appui se compose d'une multitude de plaques bariolées portant les noms des manufactures de céramiques locales ; on y distingue en particulier quatre plaques décorées et signées par Picasso (l'œuvre appartient aujourd'hui à la municipalité d'Albissola Marina, collezione MuDA Museo Diffuso Albisola).
- G. Ponti, « Picasso convertira alla ceramica... », art. cit.
- Lettre de Lucio Fontana à Tullio d'Albisola, 10 décembre 1947, dans L. Fontana, *Lettere a Tullio d'Albisola*, op. cit., p. 61.
- Au début de l'année 1954, Fontana est nommé membre de l'Académie internationale de la céramique, à Genève. Sur les dynamiques internes et politiques liées à cette nomination, voir L. Fontana, *Lettere a Tullio d'Albisola*, op. cit. Sur le texte publié à cette occasion par Fontana, voir Valérie Da Costa, *Écrits de Lucio Fontana. Manifestes, textes, entretiens*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 217-222.

définitive, à considérer que, dans cette bataille, Picasso n'est pas un allié mais un habile profiteur, tout en reconnaissant son génie et sa productivité. En substance, et contrairement à Ponti et Tullio, Fontana affronte Picasso sur le terrain bien délimité de l'expressivité du langage; et cela lui suffit pour établir une comparaison qui lui permet de revendiquer, contre son rival, ses propres prérogatives de sculpteur céramiste spatialiste.

Le 4 janvier 1948, après avoir, au prix de maints efforts, lancé l'année précédente le mouvement spatialiste et publié son premier manifeste, Fontana donne en privé son premier jugement sur Picasso, qu'il qualifie de «marchand de vaisselle» et dont il minimise l'influence au profit d'une exaltation du génie d'Umberto Boccioni. Il s'agit là d'une opinion exprimée en toute discrétion dans une lettre privée, et qu'il conviendrait donc de considérer comme telle:

Je suis de plus en plus convaincu du génie de Boccioni, le plus grand précurseur de l'art moderne des spatialistes, et de sa supériorité sur Picasso, ce marchand de vaisselle ! Boccioni ! [...] Réveille-toi, mon cher Tullio ! Tu possèdes un ensemble trop précieux d'œuvres en céramique et de textes écrits pour ne pas être la figure de proue des spatialistes. Laisse Picasso à ses cunnilingus et pensons à Boccioni¹⁸.

L'image est crue, mais efficace: en somme, pour Fontana, Picasso se contente de peindre des assiettes sans avoir de répercussions sur l'art contemporain, à l'inverse de ce qu'a fait Boccioni et de ce que fait implicitement son héritier – c'est-à-dire lui-même – avec le spatialisme.

Après la salle personnelle réservée à Picasso lors de la XXIV^e Biennale de Venise en 1948, c'est la Galleria del Milione, à Milan, qui lui consacre, en 1949, une exposition monographique. Une telle «invasion» du territoire de Fontana – cette galerie milanaise a joué un rôle important dans sa vie – est aggravée par les journalistes italiens, qui glorifient les qualités «spatialistes»

[fig. 46] Lucio Fontana avec Pablo Picasso dans son atelier de Vallauris, 1950



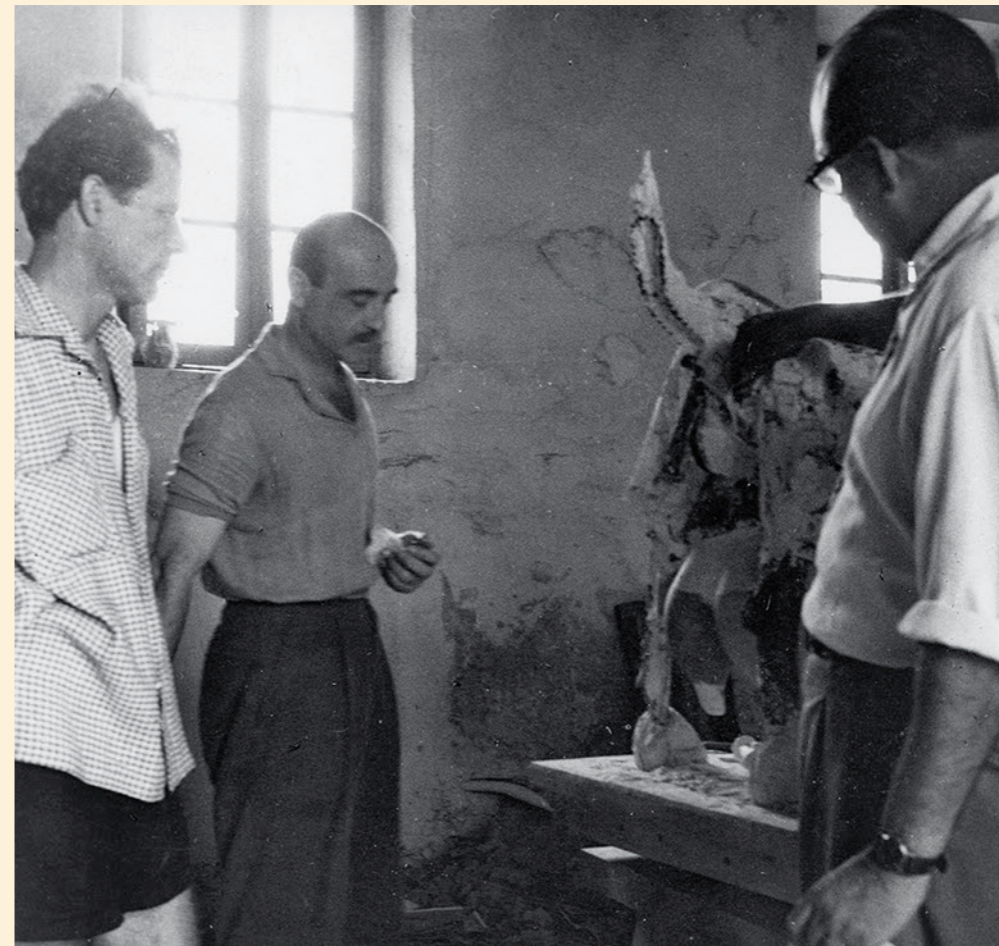
des œuvres de Picasso. Fontana leur répond indirectement dans une lettre adressée à son plus jeune élève et ami argentin, Pablo Edelstein:

La critique use et abuse du mot *spatialiste* et elle parle, à propos d'une exposition de Picasso ici à Milan, de *peinture lumineuse et spatiale*. Il n'empêche, une telle peinture, les spatialistes l'ont dépassée; nous autres, nous contribuons à l'évolution de la matière, alors que Picasso reste le dernier peintre romantique copieur, et le céramiste le plus demandé de l'époque. Le plus triste, dans cette affaire, c'est que tout le monde crie: «Heil Picasso!» Jusqu'à quand? Qu'est-ce qu'il a créé, Picasso, comme forme céramique? Il s'est contenté de copier, de copier et de singer tout l'art américain¹⁹.

Le 6 septembre 1949, au terme d'un nouvel été de travail intense dans les fours d'Albisola, Fontana écrit, toujours à Edelstein: «Cet hiver, je ferai une autre exposition de céramique, et par réaction contre Picasso, j'emploierai des matériaux précieux très élaborés²⁰.» Il se réfère en l'occurrence à des céramiques émaillées, orgueil et spécialité de la manufacture de Giuseppe Mazzotti, dont il s'est fait le splendide créateur sans préjugés dès le début de leur collaboration, en 1936²¹. Et il oppose ici leurs «effets spéciaux», pour reprendre une expression de Tullio d'Albisola, aux décorations somme toute assez simples, à l'engobe et à la majolique, réalisées par Picasso à l'atelier Madoura.

Enfin, vers le 10 juillet 1950, Fontana a la possibilité de se rendre à Vallauris en compagnie de Tullio d'Albisola, d'Agénore Fabbri et de Franco Garelli [fig. 46-47] pour y faire la connaissance directe et rapprochée de Picasso et, surtout, de ses céramiques. On peut situer au moment de cette visite une anecdote que l'artiste italien racontera lors d'un entretien bien des années plus tard et qui, prise au sérieux, est sans aucun doute très éclairante:

[fig. 47] Agénore Fabbri, Lucio Fontana et Tullio d'Albisola en visite à l'atelier de Pablo Picasso à Vallauris, 1950



19. Lettre de Lucio Fontana à Pablo Edelstein, 12 mars 1949, dans L. Fontana, *Lettere 1919-1968*, op. cit., p. 107.
 20. Lettre de Lucio Fontana à Pablo Edelstein, 6 septembre 1949, *ibid.*, p. 114.
 21. Sur la production céramique de Lucio Fontana, voir en particulier Luca Massimo Barbero (dir.), *Lucio Fontana. Catalogo ragionato delle sculture ceramiche*, 2 vol., Milan, Skira, 2022; Luca Bochicchio, «Lucio Fontana fra tecnica e media: dalla ceramica riflessata alla macchina da presa», *Faenza. Bollettino Internazionale del MIC Faenza*, Florence, Polistampa, 2, 2018, p. 78-93; Paolo Campiglio, *Lucio Fontana. Torso italico*, Milan, Scalpendi Editore, 2014.

22. Luigi Grassi, «L'ospite d'onore di Caffè Club. Lucio Fontana», *Caffè Club*, Milan, 5, II, janvier-février 1968, p. 12-16. L'entretien de Grassi avec Fontana est transcrit dans son intégralité dans Angela Sanna (éd.), *Lucio Fontana. Manifesti, scritti, interviste*, Milan, Abscondita, 2015, p. 133-134.
23. Conservée à l'ASAC de Venise (unité 12), cette lettre de Gio Ponti à Rodolfo Palluchini et Giuseppe dell'Oro, respectivement secrétaire général et secrétaire de la section des Arts décoratifs de la Biennale de Venise, a été publiée par F. Pola, «Una stagione internazionale...», art. cit., p. 342-343.
24. La Galleria del Naviglio est alors un centre important de diffusion de l'art et des idées spatialistes.
25. Lettre de Lucio Fontana à Pablo Edelstein, 26 juillet 1950, dans L. Fontana, *Lettere 1919-1968*, op. cit., p. 109.
26. Le texte intégral est retranscrit dans V. Da Costa, *Écrits de Lucio Fontana...*, op. cit., p. 197. Ses premiers mots reprennent une formule toute faite de la rhétorique de Fontana, comme le montre à l'évidence une comparaison avec le début de l'article, déjà cité, qu'il écrivit après être devenu membre de l'Académie internationale de la céramique: «C'est avec une vive émotion que j'apprends ma nomination.» *Ibid.*, p. 217.
27. Luca Pietro Nicoletti, «Picasso e la ceramica attraverso la mostra del MiC», *Ceramica e Arti Decorative del 900*, VI, 2020, p. 133-135. Cet article est un compte rendu de l'exposition «Picasso. La sfida della ceramica», sous la direction de Haro González et Harald Theil, avec la collaboration de Claudia Casali (Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, 1^{er} novembre 2019-12 avril 2020).

Picasso retirait du four des marmites qu'il avait fabriquées et décorées. Quelqu'un qui travaillait avec moi a eu ce commentaire : « Picasso est un génie, quelle forme, quelle beauté ! » Alors j'ai répondu, en espagnol et assez haut pour que Picasso puisse m'entendre : « Magnifique, c'est vraiment du *Picasso*, je suis d'accord ; mais pour moi, ce ne sont pas des créations, il s'est contenté de peindre des marmites. » À ces mots, Picasso s'est retourné et il m'a dit : « Tu as raison, Fontana. Je ne me suis pas préoccupé d'inventer les formes, parce que celui qui a créé cet objet – et en disant cela, il a pris en main un magnifique vase grec authentique – avait déjà atteint le plus haut degré de la beauté et de la perfection. Voilà pourquoi je peins des marmites, je fais des assiettes artisanales et je les peins²². »

En cette même année 1950, dans le sillage de l'enquête lancée avec son article pour *Domus* de 1948, Ponti s'efforce de concrétiser son projet de rapprochement des céramiques de Picasso avec celles de ses contemporains italiens. Pour la Biennale de Venise, dont il est le commissaire extraordinaire, il imagine une grande exposition de céramiques italiennes centrée autour des terres cuites de Picasso (jamais présentées dans la Péninsule jusque-là), qui seraient ainsi appelées à servir de barycentre à

des morceaux gigantesques de Fontana et de Cascella (il y en a, et d'impressionnants, et je les ai publiés dans *Domus*), de grands morceaux très raffinés de Leoncillo, des morceaux très particuliers de Broggin, Santomaso, Sassu, Fabbri, Melandri et Gambone. [...] Avec tout cela, dans une grande salle, nous montrerions, entre autres, que certains de nos artistes ne craignent par la comparaison avec Picasso, que Lucio Fontana avait commencé avant lui, que la céramique *n'est pas un art appliqué*, qu'elle exprime l'union de la peinture et de la sculpture et qu'il faut l'accueillir dans la salle des arts purs²³.

L'habile projet de Ponti n'ayant pas abouti, le passage de témoin est assuré par le galeriste vénitien Carlo Cardazzo, qui, en septembre 1951, inaugure la première exposition de céramiques de Picasso en Italie et profite pour cela du programme des manifestations dont il était en charge, les années sans Biennale, dans l'aile napoléonienne du Museo Correr. Cette exposition se tient ensuite à la Galleria del Naviglio, à Milan (22 décembre 1951-4 janvier 1952), c'est-à-dire, plus encore qu'à la Galleria del Milione, «chez» Fontana²⁴. Par une ironie du sort pourtant prévisible en un certain sens, Cardazzo confie à son ami Fontana la rédaction du texte de présentation de l'exposition: qui d'autre que lui, dans la Péninsule, pour avaliser une telle initiative? On a souvent écrit qu'avec ce texte Fontana a entrepris la réhabilitation personnelle de son collègue franco-espagnol. C'est en partie vrai. Dans sa lettre du 26 juillet 1950, il reconnaissait déjà que son entrevue de plus de trois heures avec Picasso à Vallauris avait été pour lui une chance²⁵. Mais à y regarder de près, son texte pour l'exposition à la Galleria del Naviglio est aussi tiède qu'astucieux. La première phrase, ouvertement rhétorique, pourrait induire en erreur: «C'est avec émotion que je me souviens de la visite que j'ai rendue à Pablo Picasso²⁶.» Toutefois, dans la suite du texte, Fontana n'approfondit jamais le cœur du sujet, à savoir l'œuvre de ce collègue plus âgé et plus célèbre que lui; il préfère aborder des questions relatives aux reflets sur les surfaces et aux méthodes de travail, utiles surtout à l'élaboration de sa propre pensée sur l'art céramique. Au fond, comme on l'a déjà remarqué par le passé²⁷, une sorte de transfert psychologique amène Fontana à parler de lui-même à travers Picasso. Il semble en particulier avoir trouvé en ce dernier un point de comparaison faisant autorité quant à la valeur d'une intense, prolifique et continue recherche expérimentale sur la matière. On trouve d'ailleurs une trace de cette lueur de conscience, qui contribua assurément à tempérer l'acrimonie nourrie jusqu'alors contre Picasso, dans sa lettre à Edelstein, déjà citée, de juillet 1950:

Il [Picasso] m'a montré toute sa production sculptée, peinte et céramique ; vous pouvez dire tout ce que vous voulez sur ce grand artiste, l'ampleur de sa production n'en demeure pas moins admirable, des centaines de travaux, et alors vous comprenez que c'est seulement comme ça qu'on parvient à achever une œuvre d'art²⁸.

Une fois dépassées la rencontre avec Picasso et l'exposition à la Galleria del Naviglio, Fontana revient, dans un texte d'explicitation du spatialisme (*Perché sono spaziale*, 1952²⁹), sur les questions liées aux définitions spatiales que les chroniques culturelles appliquent aux réalisations de Picasso et de Jean Cocteau. Il a gardé en mémoire les photographies des dessins de lumière dans l'air créés par l'artiste espagnol grâce à l'appareil de Gjon Mili. Pris dans l'atelier de Vallauris en 1949 et d'abord publiés dans *Life Magazine* (30 janvier 1950), ces clichés sont ensuite reproduits, accompagnés de quelques déclarations spatialistes de Cocteau, dans la revue *Tempo* (n° 13, 1^{er}-8 avril 1950), un périodique que Fontana connaît bien³⁰. Contre les simplifications outrancières des journalistes en faveur des déclarations d'intention spatialistes des célébrités Picasso et Cocteau, Fontana revendique, dans *Perché sono spaziale*, les manifestes précédents et la paternité du spatialisme ; et il rappelle l'existence, depuis de nombreuses années, d'un groupe spatialiste italien³¹.

Le texte de Fontana pour l'exposition à la Galleria del Naviglio n'a donc pas résolu son désaccord intime avec Picasso, comme le montrent par ailleurs deux lettres à Tullio d'Albisola. Dans la première (12 mai 1953), il le définit, ainsi que Marc Chagall, comme « deux abominables ruffians, deux peintres bourgeois, sauf le respect dû à leur talent, leur mafia et leur clan international³²». Dans la seconde (13 mai 1955), il adresse cette exhortation à son ami : « Il n'y a plus de salut pour l'art plastique contemporain ! Laisse donc les derniers dromadaires, Picasso, Léger, l'immortel Cocteau, etc., etc., organiser les bagarres finales, trou = un Einstein = Boccioni = un génie³³. »

Il faut attendre une décennie supplémentaire, jusqu'en 1966, pour trouver enfin chez Fontana les premiers témoignages d'une estime sincère envers Picasso, sans la moindre revendication ou récrimination. L'explication tient sans doute à l'histoire, à la maturation personnelle et aux reconnaissances obtenues par ses recherches hautement expérimentales. L'artiste italien a alors soixante-sept ans, un âge qui, pour l'époque, mérite d'être qualifié de bien plus que mûr. Le 20 janvier 1966, dans une lettre à l'artiste belge Jef Verheyen, il défend paradoxalement Picasso contre une critique de son jeune ami : « Picasso est un grand artiste, lui aussi a changé beaucoup de choses³⁴. » Mais c'est dans un entretien accordé en 1968 à Luigi Grassi qu'il clarifie son jugement sur Picasso et en donne pour ainsi dire la version définitive. Dix-huit ans se sont écoulés depuis leur rencontre à Vallauris, durant l'été 1950. Interrogé précisément sur ses rapports avec l'artiste franco-espagnol, Fontana répond ceci:

Picasso est Picasso. Un grand maître. J'ai eu des contacts amicaux avec lui comme céramiste. Il manifestait beaucoup de sympathie pour moi, quand j'allais le trouver. Il me recevait pendant des heures, il faisait des céramiques avec moi et quelques autres. Nous n'avons jamais eu de disputes. [...] Il connaît ma conception de l'art, mes tableaux avec des fentes. La preuve : un jour, il m'a envoyé un de ses livres en cadeau. [...] La dédicace consistait en trois fentes tracées au crayon... à *Lucio Fontana*, et sa signature. À mon avis, Picasso est le premier colosse de l'art contemporain. Il ne faut pas oublier son apport au cubisme, la désintégration du corps. C'était déjà la désintégration de l'atome, non ? En désintégrant la figure, il a anticipé de vingt, de trente ans, ce qui devait devenir une conquête de la science³⁵.

28. Lettre de Lucio Fontana à Pablo Edelstein, 26 juillet 1950, dans L. Fontana, *Lettere 1919-1968*, op. cit., p. 109.
29. V. Da Costa, *Écrits de Lucio Fontana...*, op. cit., p. 204-209.
30. Il y a par exemple publié le célèbre texte «La mia ceramica» le 21 septembre 1939.
31. Angela Sanna raconte dans quelles circonstances la rédaction du journal *Tempo* fut amenée à présenter ses excuses à Fontana dans un court rectificatif, «A Lucio la luce», pour avoir omis de citer dans un article précédent, «Scrivono con la luce», n° 13, 1^{er}-8 avril 1950, les manifestes spatialistes et le mouvement homonyme fondé par l'Italien en 1946-1947. Voir A. Sanna, *Lucio Fontana. Manifesti...*, op. cit., p. 51.
32. Dans L. Fontana, *Lettere a Tullio d'Albisola*, op. cit., p. 71.
33. *Ibid.*, p. 75.
34. *Ibid.*, p. 194.
35. A. Sanna, *Lucio Fontana. Manifesti...*, op. cit., p. 133-134. Je souhaite remercier l'Archivio Tullio d'Albisola pour les documents aimablement mis à ma disposition, ainsi que Daniele Panucci, Stella Cattaneo et Paolo Campiglio pour leurs précieuses remarques.

Lucio Fontana : « la comète de notre ciel¹ »

[fig. 48] Lucio Fontana dans sa maison d'été de Comabbio en 1968, avec au mur un « Tapis-nature » de Piero Gilardi, photographie d'Ugo Mulas



L'intense activité artistique de Lucio Fontana a quelque peu contribué à éclipser son soutien aux jeunes artistes et l'intérêt qu'il a porté à la constitution d'une collection². En mai 1957, désormais considéré comme le père du spatialisme, il montre à la Galleria Blu, à Milan, un choix d'œuvres issues des débuts de sa collection dans une exposition commune avec son ami artiste, designer et pédagogue Bruno Munari, lui aussi collectionneur : « 18 opere della collezione privata di Lucio Fontana e Bruno Munari ». Fontana réunit alors des œuvres d'artistes spatialistes, nucléaristes, abstraits : Enrico Baj, Alberto Burri, Aldo Bergolli, Claude Bellegarde, Franco Bemporad, Alexander Calder, Aldo Cerchiari, Giuseppe Capogrossi, Roberto Crippa, Sergio Dangelo, Ludovico De Luigi, Gianni Dova, Yves Klein, Osvaldo Licini, Nando, Cesare Peverelli, Emilio Scanavino, Ellenia Zagni. Il faut rappeler, pour le cas d'Yves Klein, qu'il est alors l'unique possesseur d'un monochrome bleu, acquis lors de son exposition personnelle « Yves Klein. Proposte monocrome, epoca blu » à la galerie Apollinaire, à Milan, en janvier 1957.

Au fil des années 1960, la collection de Fontana ne cesse de s'étendre aux représentants du Nouveau Réalisme (Arman, Martial Raysse, Jean Tinguely), de l'art cinétique (Julio Le Parc, Horacio Garcia Rossi, Francisco Sobrino, Jesús Rafael Soto), de la jeune et florissante scène italienne (Gianni Colombo, Dadamaino, Luciano Fabro, Piero Gilardi [fig. 48], Piero Manzoni, Giulio Paolini, Pino Pascali, Paolo Scheggi, Titta Buzzi), du pop art américain (Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg), mais aussi aux artistes du groupe ZERO (Heinz Mack, Otto Piene) ou encore au Belge Jef Verheyen³. Il leur achète une œuvre lors de leur première exposition, alors qu'ils et elles ne vendent encore rien, ou pas grand-chose. Il explique sa position et ses choix à la critique Carla Lonzi en 1967 :

En fait, j'ai une collection qui ne vaut rien. Ce sont de minuscules choses, parce qu'il y a dix ans je n'avais rien à manger et je ne m'achetais pas un vêtement, une paire de chaussures, mais j'achetais une petite œuvre pour dix, vingt mille lires. Alors, Yves Klein, Arman, Tinguely, Soto, ils sont tous dans ma collection... Même Burri. J'ai acheté le premier tableau qu'il a vendu à la Biennale, et puis aussi Fabro et Pascali, pas parce que c'est un canon, mais parce qu'il est justement réalisé d'une telle manière qu'il démontre l'ingénuité de l'artiste⁴.

1. J'emprunte cette phrase à l'artiste Ettore Sordini. Voir son entretien dans Piero Manzoni, *Contre rien*, Paris, Allia, 2002, p. 50.
2. Pour une analyse plus développée de cette question, je renvoie aux chapitres « Piero Manzoni, Jef Verheyen et les autres » et « Yves le monochrome » de mon livre *Écrits de Lucio Fontana. Manifestes, textes, entretiens*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 76-96, ainsi qu'à mon essai « Notre famille, la famille des "Spatios" ». Yves Klein et Lucio Fontana », dans Emma Lavigne (dir.), *Le Ciel comme atelier. Yves Klein et ses contemporains*, cat. exp., Metz, Centre Pompidou-Metz, 2020, p. 61-62.
3. La Fondazione Fontana, à Milan, ne donne pas le nombre exact d'œuvres que l'artiste possédait, il est donc impossible de savoir combien il en avait dans sa collection. Certaines, comme celles d'Yves Klein ou encore de Piero Manzoni, sont toujours en possession de la fondation, tandis que d'autres, comme celles de Piero Gilardi et de Jef Verheyen, ont été vendues après le décès de Fontana en 1968.
4. Carla Lonzi, *Autoritratto* [1969], Milan, Et al./Edizioni, 2010, p. 223. Je reprends ici ma traduction : cf. V. Da Costa, *Écrits de Lucio Fontana...*, op. cit., p. 306-307.

Son soutien est constant et fidèle, comme en témoignent nombre d'artistes:

« Nous nous sommes revus en 1959 à Paris », explique Julio Le Parc, qui eut Lucio Fontana comme professeur à l'École des beaux-arts de Buenos Aires. « J'étais arrivé d'Argentine l'année précédente. Fontana avait une exposition à la galerie Stadler [Paris]. Il est ensuite venu nous rendre visite, à moi et à d'autres artistes argentins [Horacio Garcia Rossi et Francisco Sobrino], et nous a acheté une petite gouache pour nous soutenir dans notre travail⁵. »

« Fontana venait à chaque exposition, il était présent », se souvient Enrico Castellani. « Il y a eu entre nous une amitié personnelle. Nous étions fascinés par cet homme plus âgé que nous qui, pourtant, s'intéressait à ce que l'on faisait. Fontana était quelqu'un qui s'intéressait aux jeunes. Manzoni disait que les jeunes donnaient plus à Fontana que le contraire ! Il disait aussi que Fontana se sentait épaulé par les jeunes dans son travail⁶... »

Ces jeunes artistes admirent Fontana, et ses théories spatialistes sur l'infini, l'espace, le vide, la lumière, ces « nouveaux moyens de l'art », font école et influencent nombre d'entre eux, qui se situent dans son héritage et développent à leur tour ces questions. L'historien de l'art Enrico Crispolti n'hésite pas à le qualifier de « prophète sans attente de gloire ni de succès⁷ ». Son soutien se manifeste par des achats, mais aussi par de courts textes qu'il écrit en signe d'amitié, comme cela est notamment le cas pour Jef Verheyen, Piero Manzoni, Paolo Scheggi ou encore les artistes du Gruppo T; textes qu'il peut parfois lire au moment du vernissage des expositions, ce qui explique bien souvent leur style oral.

À Paolo Scheggi, qui développe depuis le début des années 1960 un travail sur le monochrome et la tridimensionnalité picturale, Fontana écrit dans le catalogue de son exposition « Paolo Scheggi. Intersuperfici curve a zone riflese » à la galerie Il Cancellato, à Bologne, en 1962:

5. Entretien de l'autrice avec Julio Le Parc le 5 novembre 2011 dans son atelier à Cachan: cf. V. Da Costa, *Écrits de Lucio Fontana...*, op. cit., p. 77-78.

6. Bruno Corà, « Conversazione con Enrico Castellani a proposito di Burri e Fontana », dans *Burri-Fontana 1949-1968*, cat. exp., Prato, Museo Pecci, 1996, p. 72-73 (toutes les traductions de citations dans cet article sont de l'autrice).

7. Enrico Crispolti, « The originality of a master of anticipation », dans *Lucio Fontana, Venice/ New York*, cat. exp., Venise et New York, Peggy Guggenheim Collection et Solomon R. Guggenheim Museum, 2006, p. 53-81.

Ton œuvre est très intelligente, comme logique, même s'il peut exister des divergences entre nous, qui sont en ta faveur. Tu es un homme de ton temps. [...] J'aime tes inquiétudes, tes recherches et tes tableaux si profondément noirs, rouges, blancs, qui indiquent ta pensée, ta crainte. Je ne peux que te souhaiter d'avoir une carrière « heureuse » et te rappeler de rester humble, très humble. Nous ne sommes « rien » devant le temps⁸.

À Jef Verheyen [fig. 49], qui a mis en place un travail pictural essentiellement tourné vers la recherche d'effets chromatiques et lumineux, il consacre plusieurs textes, d'abord à l'occasion de sa première exposition personnelle en Italie, à la galerie Pagani del Grattacielo, à Legnano, en 1959. Après leur rencontre en 1957, ils entretiennent une riche correspondance et réalisent des tableaux à quatre mains.

J'ai connu Jef Verheyen l'année dernière à son exposition personnelle à la galerie Pater. J'aimais beaucoup ses tableaux, j'en ai acheté un et nous sommes devenus amis. Verheyen vient souvent dans mon atelier, ses aspirations sont grandes et ses idées claires. On sent, dans les tableaux que je vois pour son exposition à Legnano, l'évolution d'une année d'intense travail. Leur concept est bien défini. Voilà ce que pense Verheyen et il me l'a écrit : SE LIBÉRER. Ceci est ma présentation d'estime pour le peintre Jef Verheyen⁹.

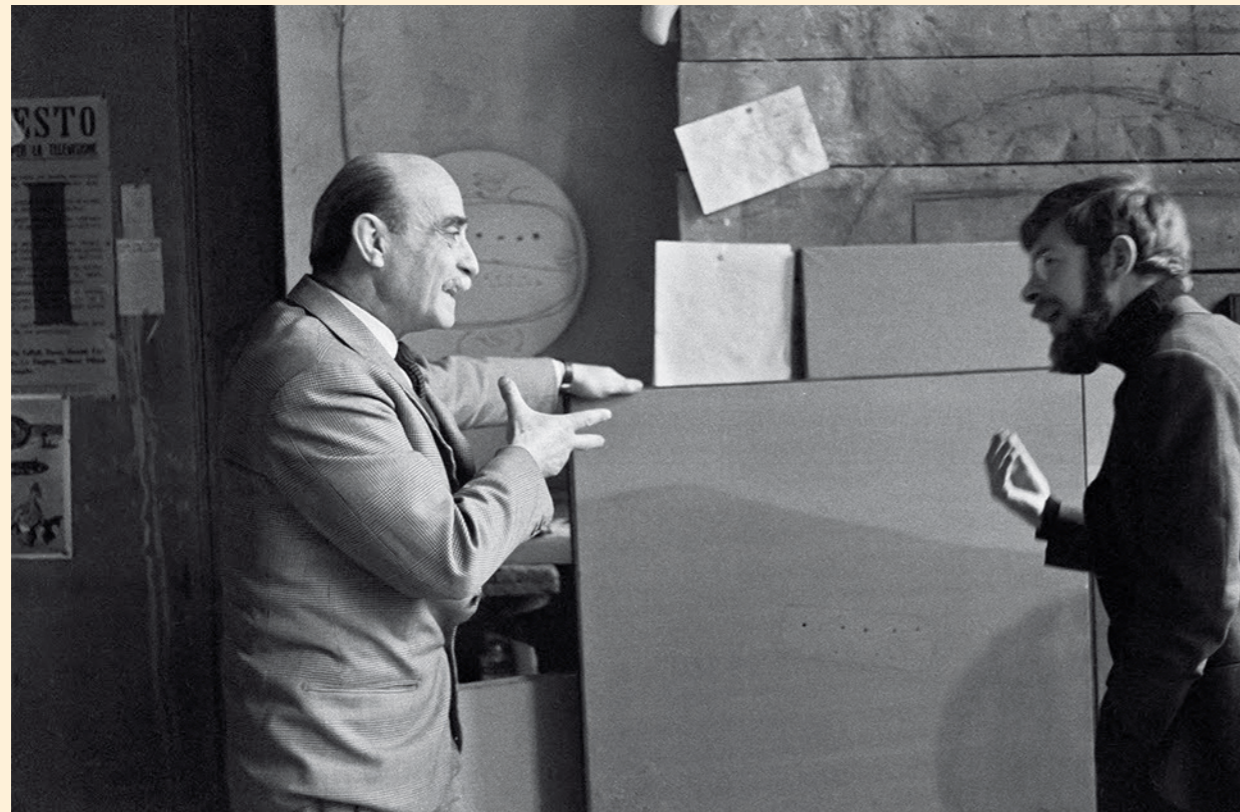
Sur Piero Manzoni, il note dans le catalogue-dépliant de son exposition avec Ettore Sordini et Angelo Verga à la galerie Pater, à Milan, en 1957, au moment où Manzoni distribue le manifeste collectif *L'arte non è vera creazione*:

Depuis un certain temps, je suis l'activité, les recherches et l'inquiétude de ces trois jeunes artistes, et certains de leurs travaux font partie de ma petite collection d'art moderne.

8. L'original manuscrit de ce texte est conservé à l'Archivio Paolo Scheggi, Galleria d'arte Niccoli, à Parme.

9. Document conservé aux Archives Jef Verheyen, en Belgique.

[fig. 49] Lucio Fontana et Jef Verheyen dans l'atelier de Fontana, Milan, 1959, photographie de Frank Philippi



[fig. 50] Lucio Fontana et Yayoi Kusama à la XXXIII^e Biennale de Venise, 1966, photographie de Gianni Berengo Gardin



Je suis convaincu de la place que tiennent leurs récentes œuvres dans le champ de la peinture. C'est pourquoi c'est avec toute mon estime et mon enthousiasme que je souhaite parrainer leur exposition¹⁰.

Fontana soutient aussi le projet d'intervention «sauvage» de Yayoi Kusama lors de la XXXIII^e Biennale d'art de Venise, en 1966 [fig. 50] – année où lui-même y obtient le prix de peinture, tandis que son jeune disciple Julio Le Parc obtient le grand prix –, pour laquelle l'artiste japonaise conçoit dans les Giardini l'installation *Narcissus Garden*, faite de mille cinq cents boules de plastique argenté qu'elle vend à l'unité pour deux dollars.

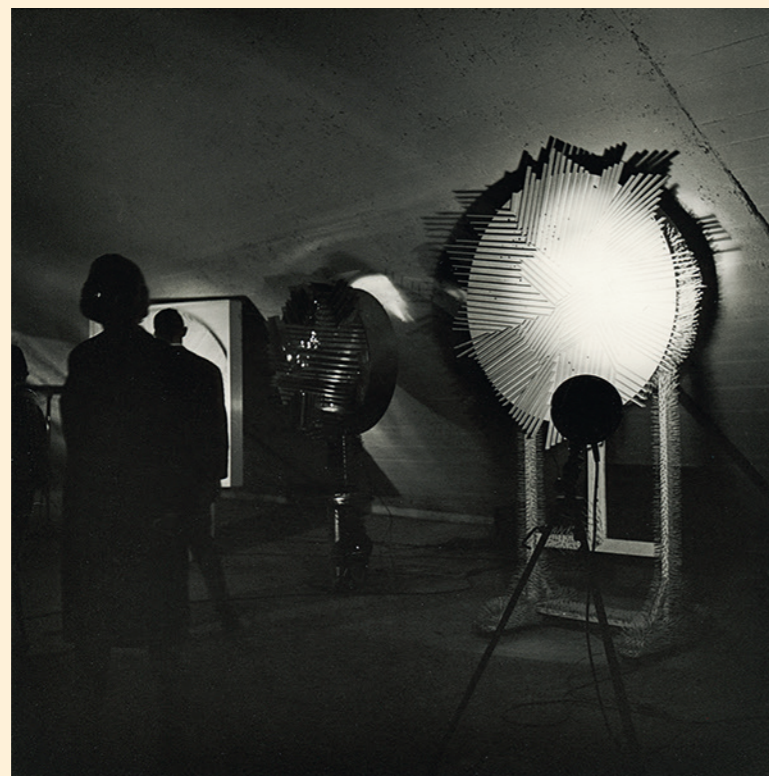
L'atelier du peintre sur le Corso Monforte, à Milan, est un lieu de rencontres et d'expositions. Il accueille par exemple, en mars 1965, l'exposition «Zero avantgarde», organisée à l'initiative de Nanda Vigo, qui réunit vingt-huit artistes, parmi lesquels Nanda Vigo elle-même, Jesús Rafael Soto, Heinz Mack, Henk Peeters et Yayoi Kusama.

À leur tour, ces jeunes émules écrivent sur le travail de Fontana, de son vivant et après sa mort, comme une manière d'affirmer son héritage artistique. À l'occasion de la première exposition de l'artiste italien dans une institution américaine, le Walker Art Center de Minneapolis, en 1966, Otto Piene revient sur la radicalité de son geste et commence son texte par cette belle phrase: «Quand ferons-nous un trou dans le ciel, Lucio Fontana¹¹?»

De son côté, Dadamaino, dont les premiers *Volumi* (1958-1960) sont redevables aux travaux de Fontana, lui consacre un éclairant hommage dix ans après sa mort:

Non seulement artiste d'exception, c'était une personnalité unique qui apportait avec lui une vitalité incroyable là où il se rendait et s'exprimait avec des mots qui n'appartenaient qu'à lui. Cela donnait naissance à une critique obscure, jusqu'à être trop engagée. Une « culture du moi » superficielle et un peu rustre que caractérisaient ses discours paradoxaux, ses non-sens, ses extravagances lyriques qui cachaient une simplicité

[fig. 51] Heinz Mack, Otto Piene et Günther Uecker, *ZERO-Lichtraum* (Hommage à Fontana), Düsseldorf, Kunstpalast, 1964, photographie de Floris M. Neusüss



[fig. 52] Fontana & Friends, exposition «Nul 1965» au Stedelijk Museum d'Amsterdam, 1965, photographie d'André Morain

désarmante. Il ne s'agissait pas d'un exhibitionnisme attrayant, mais de prophéties claires, logiques et réelles. L'artiste était ou, peut-être, est en train de produire une œuvre tellement inédite et inouïe qu'il n'existait pas encore de concepts établis ou au moins suffisants pour en comprendre le génie¹².

Quelques années plus tard, en 1988, Giulio Paolini écrit:

Je ne dirai rien sur Lucio Fontana. Je suis ici pour parler de l'œuvre, sans dimensions ni date, que Fontana a toujours « attendue » (il le disait souvent et avec insistance dans beaucoup de ses derniers tableaux intitulés justement *Attese* [« Attentes »]). Je ne dirai donc rien sur Lucio Fontana. Je dirai, au contraire, tout sur son œuvre et sur celles qui ne sont pas de lui, mais certainement toujours les siennes qui, sous d'autres noms, les ont précédées et les suivront pendant des siècles¹³.

Cet universalisme fontanien se manifeste dans l'hommage plastique qui lui est rendu par l'environnement lumineux et cinétique de Heinz Mack, Otto Piene et Günther Uecker, *ZERO-Lichtraum* (Hommage à Fontana) [fig. 51], qu'ils présentent à la documenta 3 de Kassel en 1964; Fontana étant selon eux le premier artiste à utiliser la lumière au sein d'un espace comme moyen d'annoncer l'âge spatial. Une année plus tard, lors de l'exposition «Nul 1965» au Stedelijk Museum d'Amsterdam, une photographie de famille montre Lucio Fontana et sa femme Teresita entourés, entre autres, de Gianni Colombo, Hans Haacke, Yayoi Kusama, Heinz Mack, Otto Piene, George Rickey, Günther Uecker et Nanda Vigo [fig. 52]. Son œuvre fonctionne alors comme un rhizome car elle a produit une généalogie d'artistes, tous de la même génération (nés dans les années 1930-1940), qui ont été marqués par ses recherches. En 1969, un an après sa mort, une exposition hommage lui est consacrée au musée Von der Heydt à Wuppertal. Elle réunit des œuvres d'Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Gotthard Graubner, Jochen Hiltmann, Yves Klein, Francesco Lo Savio, Heinz Mack, Piero Manzoni, Otto Piene, Günther Uecker, Jef Verheyen, tous appartenant à la constellation fontanienne¹⁴.

10. Document conservé à l'Archivio Piero Manzoni, à Milan.
11. Otto Piene, «A hole in the sky», dans *Lucio Fontana*, cat. exp., Minneapolis, Walker Art Center, 1966, n.p.
12. Dadamaino, «Lucio Fontana: il maestro dello Spazialismo a dieci anni dalla sua morte», dans *Burri-Fontana...*, op. cit., p. 76.
13. Giulio Paolini, «"Non dirò nulla su Lucio Fontana..."», conversation su Lucio Fontana», Bologne, Galleria d'arte moderna, 28 avril 1988, cité dans Maddalena Disch, *Giulio Paolini, la voce del pittore (scritti e interviste 1965-1995)*, Lugano, ADV Publishing House, 1995, p. 14-15.
14. J'ai dessiné ce que j'ai nommé la «nébuleuse fontanienne» dans *Écrits de Lucio Fontana...*, op. cit., p. 130.

« Paris me plaît de plus en plus ». La fortune critique de Lucio Fontana en France

[fig. 53] Le père d'Iris Clert, Yves Klein et Rotraut Uecker à l'exposition «Concetti Spaziali» de Fontana, Paris, galerie Iris Clert, 1961, photographie d'André Morain



Durant l'été 1937, quelques sculptures de Lucio Fontana furent présentées à l'Exposition universelle, qui se tenait alors à Paris sous l'appellation officielle d'« Exposition internationale des arts et techniques appliqués à la vie moderne ». Pour l'artiste, ce fut une occasion unique, qui lui permit non seulement de se rendre à Paris, mais encore d'organiser sa première exposition en France, laquelle se tint à la galerie Jeanne Bucher-Myrbor à la fin de l'automne. Lors de son séjour dans la capitale française, Fontana mesura l'écart séparant la notoriété dont il commençait à bénéficier à Milan et sa situation de l'autre côté des Alpes : « Ici [...] je suis tout simplement Monsieur Fontana, je dois balayer mon plancher, me procurer de l'argile, détremper mes couleurs, etc¹. » Il ne s'agissait pas d'une exagération : sa première exposition personnelle, où il présenta des céramiques exécutées à la Manufacture de Sèvres et des sculptures, passa littéralement inaperçue². Et aucun compte rendu ne parla de lui à l'occasion de l'exposition collective à la galerie Zak à laquelle il envoya plusieurs œuvres quelques semaines après.

Jusqu'au milieu des années 1950, l'accueil de Fontana en France ne connut pas de modification substantielle. Aucun collectionneur important de ce pays ne s'intéressait à ses œuvres et les rares allusions à son travail publiées dans des revues françaises étaient dues pour la plupart à des personnes directement liées à l'artiste, comme le peintre spatialiste Sergio Dangelo ou Maria Luz, dans la revue *xx^e siècle*, fondée quant à elle par un autre ami de Fontana, Gualtieri di San Lazzaro³. En 1952, il n'était même pas cité dans les articles du numéro d'*Art d'aujourd'hui* consacré à l'Italie⁴. En 1954, Michel Tapié mentionnait certes sa salle personnelle à la Biennale de Venise⁵, mais le nom de Fontana n'apparaît pas dans le *Dictionnaire de la peinture abstraite* publié par Michel Seuphor en 1957. En 1958, lorsque la Biennale de Venise lui consacra de nouveau une salle entière, l'hebdomadaire *Elle* fut le seul périodique français à en reproduire des images en couleurs⁶. Toutefois, dès 1957, un changement apparut. Cette année-là, dans une lettre à San Lazzaro, Fontana ne cacha pas son optimisme : « Paris me plaît et j'ai l'intention d'y venir plus souvent⁷! »

Cette évolution coïncida avec le renforcement des relations entre Fontana et deux critiques français, Michel Tapié et Pierre Restany, dont les orientations étaient pourtant antithétiques. Il en résulta une réception de son œuvre qui se caractérisa par certains aspects contradictoires, mais qui ne l'empêcha pas de s'imposer bien vite au début des années 1960, comme nous allons le voir.

1. Lettre de Lucio Fontana à Tullio d'Albisola, 10 octobre 1937, dans Danilo Presotto (éd.), *Quaderni di Tullio d'Albisola*, vol. 4, Savone, Editrice Liguria, 1987, p. 63.
2. Je désire remercier ici Paolo Campiglio pour sa contribution à l'obtention de ces informations.
3. Sergio Dangelo, « L'expérience spatiale en Italie », *Phases*, n° 2, mars 1955, p. 45-48 ; cf. aussi Silvia Bignami, « Parigi », dans Luca Pietro Nicoletti (dir.), *Dizionario Lucio Fontana*, Macerata, Quodlibet, 2023, p. 410 ; Maria Luz, « Chroniques du jour. Lucio Fontana explore le monde », *Vrai et faux réalisme dans l'art contemporain, xx^e siècle*, n° 9, mai-juin 1957, n. p.
4. Anonyme, *Art d'aujourd'hui*, IV, 2, janvier 1952, p. 23-27.
5. Michel Tapié, « La Biennale de Venise », *Cimaise*, 2^e série, n° 1, 1954, p. 6.
6. Anonyme, « Elle à Venise », *Elle*, 13-20 octobre 1958, p. 73-76.
7. Lettre de Lucio Fontana à Gualtieri di San Lazzaro, 27 avril 1957, dans Silvia Bignami et Jacopo Galimberti (dir.), *Lucio Fontana e l'avventura parigina*, Milan, Scalpenti, 2014, p. 151.

Les contacts de Fontana avec Tapié passaient en premier lieu par Turin, où le critique tissait un dense réseau d'échanges ayant pour centres principaux la galerie Stadler à Paris, dont il était le directeur artistique, et, à Turin, l'International Center for Aesthetic Research (ICAR). Dans ce contexte, Tapié tendait à intégrer l'œuvre de Fontana au sein de sa propre réflexion esthétique, souvent centrée sur l'abstraction non géométrique, même s'il répugnait à restreindre les significations de cet « art autre » qu'il défendait depuis 1952. Le premier fruit important de cette collaboration fut l'exposition de Fontana à la galerie Stadler en 1959. L'artiste y présenta des œuvres récentes, les célèbres « fentes », où la toile presque monochrome montre de profondes lacérations verticales. Afin de souligner leur continuité par rapport aux recherches entamées dans les années 1940 avec les « trous », leur titre était

[fig. 54] Michel Tapié, Milena Milani et le peintre Georges Mathieu à l'inauguration de l'exposition de Lucio Fontana à la galerie Stadler, Paris, 1959



invariablement *Concept spatial*. Cependant, cette mention récurrente chez Fontana était ici associée au mot « attentes », mis au singulier dans le cas d'une toile ne présentant qu'une seule fente.

Le vernissage fut un événement mondain des plus réussis : il attira des galeristes, tels Iris Clert et Alfred Schmela, des collectionneurs, tel Anthony Denney, et enfin des artistes, tels Ruth Francken, Antonio Saura et Georges Mathieu [fig. 54]. Dans le texte écrit pour l'occasion, Tapié décrivait Fontana comme un artiste aux choix résolument anticonformistes :

Il y a plus de dix ans que Fontana tente son aventure « spatialiste » : malgré de nombreux manifestes, une œuvre picturale multiple, et une action extraordinairement vivace dans la céramique, et d'importantes réalisations architecturales, son œuvre semble une des plus difficiles à admettre par un public pourtant difficile à étonner. [...] Fontana, animateur extraordinaire qui pourrait être un extraordinaire leader, reste un grand isolé pour n'avoir fait aucune concession⁸.

Bien que très conscient du fait que Fontana, en Italie, n'avait rien d'un « isolé », Tapié tentait ainsi de l'envelopper d'un mystère utile à la promotion d'un artiste qui inaugurerait sa première grande exposition parisienne à l'âge de soixante ans.

La plupart des critiques qui rendirent compte de l'événement interprétèrent les œuvres en des termes empruntés à la rhétorique typique de l'« art autre ». Plutôt que la problématique spatialiste, ils privilégièrent une lecture d'esprit existentialiste, les fentes devant, selon eux, être comprises comme des traces de gestes dramatiques. Dans un article pour *Le Monde*, Michel Conil-Lacoste interprétait ainsi les *Concepts spatiaux*, *attentes* comme des déchirures témoignant d'une action violente, des « mutilations⁹ ». Et il ajoutait que les commentaires laissés par le public sur le livre d'or de l'exposition n'avaient pas été moins violents. Le journaliste des *Annales* parlait quant à lui de pages couvertes d'injures et, à l'instar de celui de *L'Information*, réduisait le travail de l'artiste à l'expression d'une pathologie¹⁰. Dans le sillage du critique du *Monde*, Georges Limbour, des *Lettres nouvelles*, comparait les lacérations et les trous à ceux qu'auraient laissés des coups de pistolet¹¹. Luce Hocin, en revanche, remarquait l'ambiguïté d'un « geste [...] destructeur et naïf¹² ». Une clé de lecture moins centrée sur la dimension subjective des œuvres était proposée par le quotidien socialiste *Combat* : après avoir rappelé les « réticences » du public, l'auteur d'un article non signé y mettait l'accent sur le fait que les « fentes » de Fontana ne suggéraient pas le moindre rapport conflictuel avec le tableau et que, bien au contraire, elles « creusaient des espaces » dotés de qualités plastiques¹³. Au cours de l'exposition, seuls deux tableaux trouvèrent acquéreur.

Deux ans plus tard, pour sceller son amitié avec l'artiste, Tapié publiait *Devenir de Fontana*¹⁴. Ce livre, qui contient plus de cent soixante-dix reproductions de ses œuvres, correspondit à un moment capital de sa promotion en France et dans le monde. Bien que consacré pour l'essentiel aux œuvres de la seconde moitié des années 1950, l'ouvrage accordait une large place à un vaste ensemble de réalisations datant des années 1930. Et il parut juste à temps pour être présenté aux États-Unis, où Tapié accompagna Fontana à l'occasion de sa première exposition outre-Atlantique. Dans son cas, Paris précéda donc New York, et pas uniquement d'un point de vue chronologique. Sans ses relations avec la capitale française, et en particulier avec Tapié, son arrivée dans la métropole américaine, souvent plus attentive à la scène artistique romaine, se serait produite à un moment moins opportun.

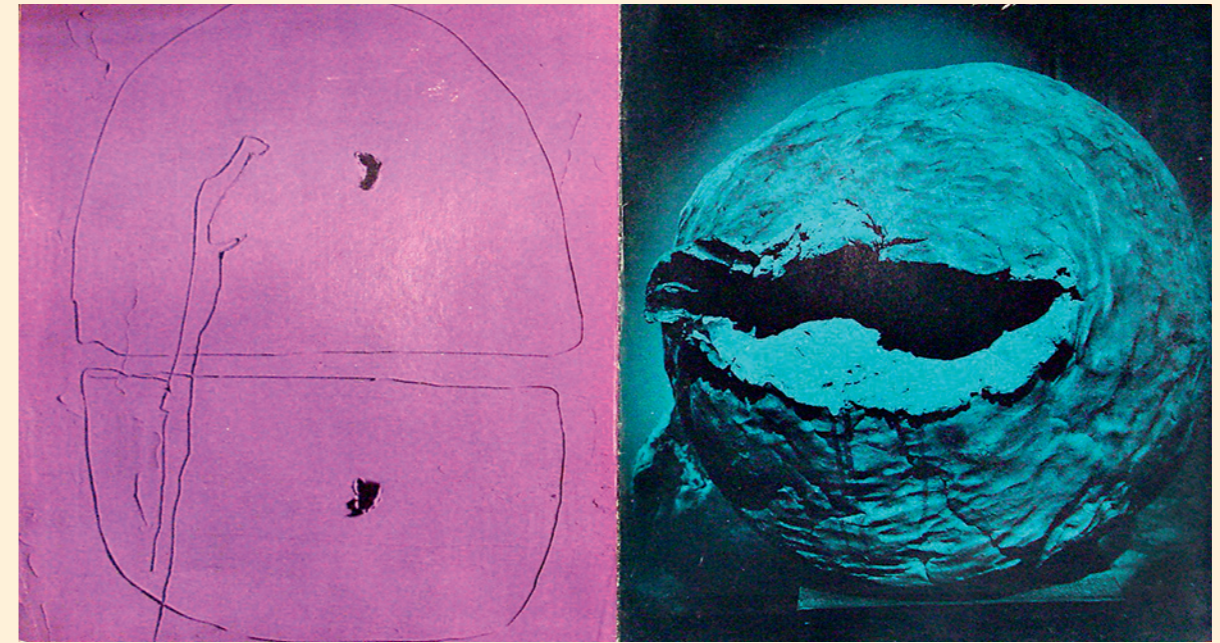
Dans *Devenir de Fontana*, Tapié n'hésitait pas à dénigrer ses propres adversaires. À propos des *Poubelles* d'Arman, il parlait de la « très officielle poubelle du néo-dadaïsme », qu'il voyait comme un mouvement éphémère et académique¹⁵. Pierre Restany, le critique qui venait de lancer le groupe

8. Carton de présentation de l'exposition « Fontana », Paris, galerie Stadler, inauguration le 17 mars 1959, n.p.
9. Michel Conil-Lacoste, « À travers les galeries », *Le Monde*, 10 avril 1959, p. 9.
10. Ces deux coupures de presse ont été retrouvées dans les archives Stadler.
11. Georges Limbour, *Les Lettres nouvelles*, 8 avril 1959.
12. Luce Hocin, « Pour vous guider dans les galeries de Paris », *Arts Spectacles*, n° 715, mars 1959, p. 13.
13. Anonyme, « L'art abstrait », *Combat*, 30 mars 1959, p. 7.
14. Michel Tapié, *Devenir de Fontana*, Turin, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1961.
15. *Ibid.*, n.p.

des Nouveaux Réalistes et de publier le manifeste *À 40° au-dessus de dada*, était, à n'en pas douter, la cible principale de ses attaques. Pourtant, Tapié et lui s'accordaient à voir en Fontana un artiste des plus intéressants. Restany avait visité l'exposition de la galerie Stadler et exprimé le regret que « la personnalité de Fontana » soit « mal connue » à Paris¹⁶. Lui-même, à l'inverse, le connaissait bien. En l'occurrence, ce ne fut pas Turin mais Milan, et notamment la Galleria Apollinaire, qui leur offrit un terrain de rencontre. En 1957, sous l'égide de Restany, Yves Klein y présenta sa première exposition de tableaux monochromes bleus, tous identiques les uns aux autres. L'un des rares acheteurs fut justement Fontana. Dans *Lyrisme et abstraction*, écrit en 1958, Restany le définissait comme un véritable « homme orchestre », un créateur qui avait des « idées à vendre »¹⁷. C'est donc peut-être lui qui expliqua à Klein qui était Fontana et quel rôle il jouait, non seulement en qualité d'artiste, mais encore au titre de collectionneur très apprécié¹⁸. « Vendre à Fontana est une introduction formidable pour le marché de Milan », écrivait à ce propos Piero Manzoni à François Morellet, un artiste qui, de même que Klein, avait vendu une de ses œuvres à Fontana à l'occasion de sa première exposition milanaise¹⁹.

16. Pierre Restany, « Fontana, Coetzee, Tapiés », *Cimaise*, n° 5, juin-juillet-août 1959, p. 46.
 17. Pierre Restany, *Lyrisme et abstraction*, Milan, Edizioni Apollinaire, 1960, p. 96-97.
 18. Voir dans le présent ouvrage Valérie Da Costa, « Lucio Fontana: "la comète de notre ciel" », p. 61-65.
 19. Freddy Battino et Luca Palazzoli (dir.), *Piero Manzoni. Catalogue raisonné*, Milan, Vanni Scheiwiller, 1991, p. 82.

[fig. 55] Lucio Fontana dans le salon de la maison d'Yves Klein, Paris, avril 1959, photographie d'Yves Klein



[fig. 56] Invitation aux expositions « Concetti spaziali de Fontana 1949-1961: peintures » à la galerie Rive Droite et « Concetti spaziali de Fontana: sculptures "nature" 1959-1961 » à la galerie Iris Clert, Paris, 1961

Ce fut donc certainement Klein ou Restany qui, en novembre 1958, suggéra à Iris Clert, à l'époque marchande de Klein, de demander à Manzoni des œuvres de Fontana pour une exposition collective organisée dans sa galerie²⁰. Il fallut cependant attendre l'année 1959 pour assister à l'apparition, entre Fontana et Klein mais aussi entre Fontana et Clert, d'un lien plus significatif, empreint d'amitié et d'esprit de collaboration [fig. 55]. Ce nouveau réseau de relations eut pour résultat, en novembre 1961, une double manifestation des plus insolites. À cette date, on inaugura en même temps, aux deux extrémités de la rue du Faubourg-Saint-Honoré, deux expositions personnelles de Fontana [fig. 56]. Il présentait en effet « Concetti spaziali de Fontana: peintures 1949-1961 » à la galerie Rive Droite de Jean Larcade. Ce galeriste avait signé en 1961 un contrat d'exclusivité avec Yves Klein et ses locaux étaient des lieux les plus appréciés de Restany, qui, en juillet de cette même année, y avait organisé l'exposition « Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York ». À l'autre bout de la rue, le client potentiel pouvait découvrir la production la plus récente de l'artiste en visitant « Concetti spaziali de Fontana: sculptures "nature" 1959-1961 » à la galerie Iris Clert [fig. 53 et 57], qui louait depuis peu de vastes locaux sur la rive droite de la Seine. En réalité, c'était la deuxième fois que Fontana présentait quelques-unes de ses *Natures* en France; mais ce fut seulement à cette occasion que le monde artistique parisien, de Klein à des critiques comme Claude Rivière et Luce Hocin, sut les apprécier. Une telle réussite dut beaucoup, entre autres, à la mise en scène suggestive de Clert: plongées dans une atmosphère lunaire, enveloppées d'une lumière bleue et accompagnées, en arrière-fond sonore, des *Metastasis* de Iannis Xenakis, les neuf boules d'argile apparaissaient en effet comme de mystérieuses météorites errantes²¹. Et contrairement à ce qui s'était passé avec les « fentes » en 1959, ces expositions furent toutes les deux couronnées d'un succès commercial honorable.

La dernière grande exposition personnelle de Fontana organisée à Paris avant sa mort, survenue en 1968, se tint à la galerie Jolas en 1966; il y présentait plusieurs *Concepts spatiaux. Petits théâtres*, où le motif baroque du théâtre se fondait dans un langage visuel typiquement pop. Dans sa critique,

20. Sur les relations entre Yves Klein et Lucio Fontana, voir Jacopo Galimberti, « "Nella famiglia degli spazialisti". L'amicizia e la collaborazione tra Lucio Fontana e Yves Klein », dans S. Bignami et J. Galimberti, *Lucio Fontana e...*, op. cit., p. 95-125.
 21. Sur l'opinion d'Iris Clert à propos de cette exposition, voir Silvia Bignami, « "Me gustaria ir a Paris". Nota sulle lettere di Lucio Fontana a Iris Clert », *ibid.*, p. 55-76.

François Pluchart, journaliste à *Combat*, écrivit alors que Fontana était « le peintre italien le plus réputé dans notre pays²² ». Cette constatation surprenante révélait à quel point, après le tournant crucial des années 1959-1961, l'œuvre de Fontana avait su s'imposer très vite en France. Sa notoriété ne cessa d'ailleurs jamais de croître par la suite, entre autres grâce à la Biennale de Venise, où il reçut en 1966 le grand prix de peinture. Bien qu'il ait pris à maintes reprises ses distances aussi bien envers l'« art autre » qu'envers les Nouveaux Réalistes, dans la mesure où il jugeait réducteur son rattachement à ces courants et préférait mettre l'accent sur les spécificités du spatialisme, il ne fait aucun doute que son œuvre se fit une place à part au sein du monde artistique parisien grâce à l'intervention de Restany et de Tapié²³. Quelques années après son décès, il apparaissait ainsi dans une charge contre « l'art bourgeois » publiée par la revue *Robho* :

[Georges Pompidou], qui aime poser devant un Fontana, est un virtuose de la connotation « humaniste ». [...] Interpellé sur la détention arbitraire de 150 militants d'extrême gauche, il rétorque par une phrase de Chateaubriand²⁴.

Il était loin, le temps où les « fentes » indignaient le public ! Un peu plus de dix ans après sa première exposition importante à Paris, l'œuvre de Fontana était si appréciée que le président de la République pouvait se permettre de poser devant un de ses tableaux et de revendiquer ainsi un anticonformisme modéré quant à ses préférences esthétiques.

La dualité entre un Fontana existentialiste « destructeur » et un Fontana plus désenchanté, lié, à travers le baroque et le futurisme, à un imaginaire à la fois cosmique et précurseur, demeura centrale dans la réception de son œuvre en France au moins jusqu'à la fin des années 1980. Pour une nouvelle exégèse, il fallut en effet attendre 1989 et les publications d'Yve-Alain Bois. D'abord dans un texte pour *Critique*, puis avec « L'informe. Mode d'emploi », l'exposition dont il fut le co-commissaire au Centre Pompidou, le critique français fit appel à des concepts empruntés à Georges Bataille pour mettre en valeur d'autres Fontana, l'artiste « scatologique » qui, dans les années 1940, façonnait d'inquiétantes céramiques noires, et celui, plus kitsch, qui s'essayait à des toiles fuchsia ou dorées²⁵. Il en ressortait un artiste bien différent de celui qui s'était dessiné entre 1959 et 1961, un Fontana capable de porter un regard sarcastique sur la sculpture commerciale et sans cesse tiraillé entre une dimension utopique et un enfouissement dans l'amorphe, dans une dissolution de la matière à la fois railleuse et navrée. L'analyse de Bois constitua l'une des clés d'interprétation offertes par la rétrospective consacrée à l'artiste en 2014 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris : à côté de ses *Fentes* et de ses *Natures*, une large place y était accordée aux céramiques des années 1930 et à cet « informe » que Bois percevait dans une grande partie de sa production plastique.

La complexité de cet artiste éclectique, charismatique mais jamais pédant, et au contraire toujours prêt à s'enthousiasmer pour le travail des plus jeunes, n'a cessé de fasciner le public et les critiques français. Ils ont su en donner des interprétations désormais indispensables au regard porté – depuis l'Italie, les pays anglophones ou l'Argentine – sur l'œuvre de Fontana.

22. François Pluchart, « Avec Fontana, le cri est devenu un signe de pureté », *Combat*, 28 mars 1966, p. 7.

23. Marco Valsecchi, « L'uomo ora è nello spazio e l'arte viaggia con lui », *Tempo*, n° 19, 1964, p. 49.

24. « Quelques aspects de l'art bourgeois. La non-intervention », *Robho*, n° 5-6, 1971, n.p.

25. Yve-Alain Bois, « Fontana scatologique », *Critique*, vol. 45, 502, 1989, p. 154-168. Sur Bois et Fontana, voir aussi Jacopo Galimberti, « Sfavilli escrementizi. Lucio Fontana in October », *Predella*, n° 37, 2015, p. 191-202.

[fig. 57] Exposition de Lucio Fontana à la galerie Iris Clert, Paris, 1961, photographie de Harry Shunk et János Kender

