

Gallimard | Musée Soulages

Lucio Fontana

Un futuro c'è stato | Il y a bien eu un futur



4

Ce catalogue accompagne l’exposition «Lucio Fontana. Il y a bien eu un futur. Un futuro c’è stato», présentée au musée Soulages, à Rodez, du 22 juin au 3 novembre 2024, dans le cadre des célébrations du dixième anniversaire du musée.

5



Sommaire

8	Avant-propos ALFRED PACQUEMENT
11	Fontana et Soulages, pionniers de l'espace et du temps BENOÎT DECRON
17	Lucio Fontana: «Il y a bien eu un futur» PAOLO CAMPIGLIO
39	Lucio Fontana et Michel Tapié. Géographies d'un «devenir» SILVIA BIGNAMI
47	Une nouvelle conception de l'art environnemental. Vingt ans d'Environnements spatiaux et autres installations (1949-1968) GIORGIO ZANCHETTI
53	Picasso est Picasso, mais Fontana avait commencé avant lui LUCA BOCHICCHIO
61	Lucio Fontana: «la comète de notre ciel» VALÉRIE DA COSTA
67	«Paris me plaît de plus en plus». La fortune critique de Lucio Fontana en France JACOPO GALIMBERTI
75	Lucio Fontana en Argentine: l'horizon sans limites de la modernité DANIELA A. SBARAGLIA
84	Œuvres exposées Matière, lumière, couleur Utopie Espace actif
194	Biographie de Lucio Fontana PAOLO CAMPIGLIO
206	Essays and biography
232	Liste des œuvres exposées
235	Bibliographie sélective

Lucio Fontana est une figure essentielle de la modernité, dont le musée Soulages continue à explorer les grands moments en lui consacrant aujourd'hui une importante rétrospective. Il est l'un de ces artistes italiens majeurs au xx^e siècle, comme Amedeo Modigliani et Giorgio De Chirico ou, plus près de lui chronologiquement, Piero Manzoni et les tenants de l'arte povera.

Pierre Soulages a admiré Lucio Fontana, sa singularité. Il possédait d'ailleurs un de ses *Concetti spaziali*, qui figurait en bonne place dans son appartement. On peut donc penser qu'il eût été heureux que l'exposition du fondateur du spatialisme soit présentée non loin de ses propres peintures. Et que Rodez soit la seule ville en France, hors de Paris, à offrir au public une rétrospective de ce peintre et sculpteur essentiel et d'une immense influence sur ses contemporains.

L'exposition propose un voyage dans l'ensemble de l'œuvre de Fontana, avant et après la Seconde Guerre mondiale, en Argentine, où il est né en 1899, et en Italie, où il s'installe définitivement à partir de 1947: peintures, papiers, sculptures, céramiques et installations lumineuses et spatiales. Le public découvrira, au-delà des *Concetti spaziali* («concepts spatiaux»), avec les *Attese* («attentes») et les *Buchi* («trous»), une production surprenante et radicale d'artiste figuratif et informel, un homme classique et futuriste...

C'est également l'occasion exceptionnelle de présenter deux *Ambienti spaziali*: celui aux néons incurvés, les arabesques de la IX^e Triennale de Milan en 1951 – reconstitué spécialement pour l'exposition –, et celui de la Galleria del Deposito, à Gênes, en 1967, une immersion bleutée accessible par un étroit passage (conservé au musée d'Art contemporain de Lyon). Le néon voyait alors le jour, médium issu de l'industrie, source de lumière agissant émotionnellement sur le spectateur dans un espace autre. Fontana est également, il faut le souligner, un pionnier de l'art environnemental.

L'idée d'un futur, que Fontana a héritée du futurisme, est celle d'un art finalement affranchi des catégories traditionnelles de la peinture et de la sculpture, toujours plus immatériel en tant qu'acte. L'exposition, dont le commissariat scientifique est assuré par Paolo Campiglio et Benoît Decron, se fonde sur ce concept d'intuition du futur dans l'œuvre de Lucio Fontana, du renouvellement du statut de l'art, pour présenter un parcours singulier centré sur l'idée des oppositions dialectiques entre le matériel et l'immatériel, sur le concept d'utopie, supposant un rapport d'attraction et de répulsion vis-à-vis de la réalité concrète. Plus de quatre-vingts œuvres y sont réunies. Elle s'organise autour du thème du futur selon trois axes principaux du parcours de Fontana, étroitement liés: «Matière, lumière, couleur» (*Natures* et *Figures*, *Antinatures* et *Antifigures*), «Utopie» (*Concetti spaziali* et *Fine di Dio*) et «Espace actif» (*Environnements* et *Petits théâtres*).

Je tiens à remercier la Fondazione Lucio Fontana, à Milan, et le Centre Pompidou, à Paris, pour leur soutien fidèle et opérant. J'associe à ces remerciements tous les prêteurs, musées, galeries, fondations et particuliers qui, de l'Italie à la France, nous ont confié leurs œuvres. Je témoigne également ma reconnaissance renouvelée aux partenaires institutionnels soutenant la programmation de l'EPCC musée Soulages: l'État, la région Occitanie, le département de l'Aveyron, Rodez Agglomération.



[fig. 1] Pierre Soulages et Lucio Fontana, Paris, galerie Iris Clert, 10 novembre 1961, photographie d'André Morain

Fontana et Soulages, pionniers de l'espace et du temps

BENOÎT DECRON
directeur du
musée Soulages, Rodez

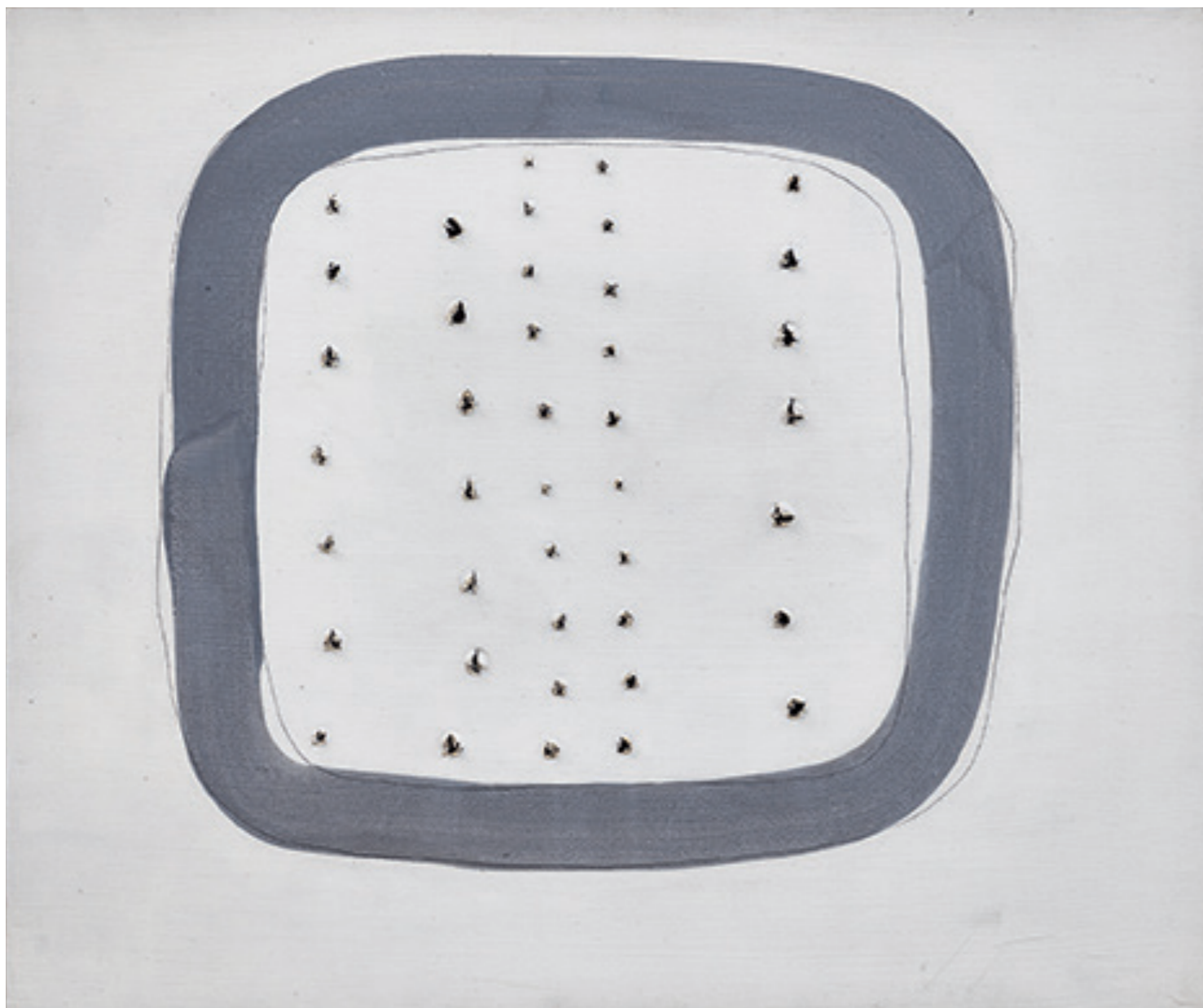
Pierre Soulages s'est montré immédiatement séduit par une exposition Lucio Fontana dans le musée qui porte son nom. Chaque projet faisait l'objet d'une conversation car nous avons à cœur de cultiver la cohérence de la programmation dans les domaines moderne et contemporain. Lucio Fontana était une évidence en été, après Yves Klein, Alexander Calder, Fernand Léger...

Il existe une photographie d'André Morain immortalisant Lucio Fontana et Pierre Soulages en conversation, en novembre 1961 lors du vernissage de l'exposition «*Concetti spaziali de Fontana: sculptures "nature" 1959-1961*» à la galerie Iris Clert [fig. 1]. Dans les poings fermés du créateur italien, il y a comme une éloquence apaisée, du *mezzo voce*. Iris Clert faisait cause commune avec le galeriste Jean Larcade, chez lui les toiles fendues, chez elle les boules de bronze à l'état brut, les *Nature*, d'autres *Concetti spaziali*. Elle se souvint de ses «aérolithes» et de l'engouement pour Lucio Fontana: «L'assistance est peu nombreuse mais de qualité¹.» Lors de ce vernissage on croisait aussi Klein, artiste majeur de la maison (avec Takis, Soto, Jean Tinguely), qui était admiré par Fontana et qui fréquentait le couple Soulages par l'entremise de Marie Raymond: un temps donné, Klein et Soulages se fournissaient en peinture chez le marchand de couleurs Édouard Adam.

Le spatialisme avait 15 ans et Fontana, qui se défait du pop art, avait mis en cause les nouveaux réalistes qui, indépendamment de la qualité de leurs membres, affichaient à son goût une certaine hétérogénéité. L'abstraction lyrique avait fait long feu... Quel bouleversement! Un artiste italo-argentin s'imposait dans le cercle artistique, un homme du passé et du futur, frotté de classicisme et de baroque, expressionniste, dans le respect des enseignements cubistes et futuristes. Pour un nouveau monde.

Soulages aimait l'œuvre de Fontana pour de bonnes raisons: d'abord parce qu'il le considérait comme un artiste primordial du xx^e siècle, un polyinstrumentiste familier des amateurs parisiens (dans les galeries, notamment chez Rodolphe Stadler, Iris Clert, lors d'expositions collectives...). Fontana, une figure de l'avant-garde, eut sa bonne étoile française: Paris n'est pas si éloigné de Milan... Ensuite parce que Soulages trouvait chez son aîné – 20 ans de différence d'âge – un intérêt conséquent et suivi pour le temps et l'espace, deux fondements fontaniens qui le passionnaient. Le fondateur du spatialisme, mouvement échafaudé par plusieurs artistes italiens autour de 1948 et dont Lucio Fontana, le fer de lance, fut le plus pugnace et représentatif, et brilla *in fine* en astre unique, ne pouvait que plaire à Pierre Soulages, qui arrivait à Paris en 1946 et qui exposait pour la première fois au Salon des surindépendants en 1947. Pour le premier, Fontana, c'était une vie fougueuse

1. Iris Clert, *Iris-Time. L'Artventure*, Paris, Denoël, 2003, p. 136-137.



d'artiste visionnaire, en Italie après des séjours en Argentine: de sculpteur et céramiste, il devenait peintre, pour le dire vite. Un saut définitif dans l'avant-garde. Son rapport avec les architectes de son temps était capital, et cela depuis les années 1930: «Les artistes attendent que la révolution de l'architecture produite par le béton s'associe à la fonction d'art spatial de l'artiste contemporain².» En 1951, il réalisait une arabesque de néons, au plafond, un *Ambiente* (qu'on traduit par «milieu» ou «environnement») pour la Triennale de Milan. Pour le second, Soulages, un peintre qui restera peintre, c'était en 1948, le séisme d'un texte concis d'un quasi trentenaire: «Une peinture est un tout organisé, un ensemble de formes (lignes, surfaces colorées...) sur lequel viennent se faire et se défaire les sens qu'on lui prête. [...] Ces relations entre les formes sont un transfert de relations de l'univers à une autre signification³...» Soulages manifestait sa volonté de bousculer le monde des peintres non figuratifs. Il ne parlait pas d'abstraction à proprement parler: ni image ni langage. Fontana et Soulages étaient des radicaux. Le premier prenait un nouvel élan à 50 ans passés, ce qui mérite d'être souligné.

Pierre Soulages avait dans sa collection un *Concetto spaziale* de 1968, une forme rectangulaire légèrement arrondie, au contour gris surligné au crayon sur fond blanc, percée de cinq rangées verticales de trous (ci-contre). L'œuvre, offerte par un proche, formait un diptyque avec une autre œuvre, au contour vert sur fond blanc, six rangées de trous⁴. Pierre et Colette Soulages n'ayant pas l'esprit collectionneur, la présence d'une œuvre de Fontana chez eux revêt une particulière importance. Ce *Concetto spaziale* est sobre et harmonieux, affirme simplement la traversée de l'espace. Lors de l'exposition «Tant de temps!» au musée Soulages en 2017, le *Concetto spaziale*. Attese de 1962 (musée des Abattoirs, Toulouse) était une pièce maîtresse de l'accrochage: un rectangle orange vif, quatre fentes biaisées pour une expérience spatio-temporelle.

Si nous juxtaposons les œuvres de Fontana et de Soulages, nous n'arrivons pas à des démonstrations infaillibles, mais nous pouvons établir des liens qui les unissent. Fontana a incarné le spatialisme et il n'est pas question ici de revenir sur ses définitions des textes théoriques. En ce qui concerne Soulages, qui ne fit pas école, les écrits et les dires sont rassemblés dans un volume⁵. Pour Fontana, la définition lapidaire donnée par le critique Giovanni Joppolo pour qualifier l'artiste après 1933, ses rapports remarquables avec le trait, le signe, la ligne et l'espace, à la lumière de l'expérience matérialiste du céramiste, peut se résumer ainsi: «Plus tard, le geste à même la matière et le geste à même l'espace deviendront les deux moteurs de toute son œuvre la plus aboutie, c'est-à-dire le spatialisme⁶.»

Lucio Fontana et Pierre Soulages étaient pour ainsi dire des rebelles. En 1962, le premier affirmait à Enzo Fabiani, à propos de son retour en Argentine en 1921: «Ce fut une époque merveilleuse durant laquelle je conquis l'estime de beaucoup de gens pour mes capacités de gaucho⁷.» Et de poursuivre sur son habileté à découper et à rôtir les veaux. Soulages, quant à lui, traçait seul son chemin entre activités physiques (rugby, archéologie) et apprentissage d'autodidacte, pour commencer. En 1948, le critique Michel Ragon le qualifiait d'*hérétique* échappé du nouvel académisme de l'art abstrait, comme Atlan, Hartung, Poliakoff, Schneider, Hajdu. Autre point de jonction, Fontana et Soulages avaient tous les deux de l'intérêt pour la nature qui les environnait. Quelques autres ressemblances pouvaient les rapprocher: tous deux venant d'un milieu de travail manuel, l'un fils de sculpteur monumental et l'autre d'artisan carrossier, ils mettaient au-dessus de tout le statut de l'artiste; ils exprimaient comme un refus du progrès en histoire de l'art, l'un naviguant entre flux et reflux, un entre-deux entre sculpture et peinture, l'autre pouvant alterner différentes techniques (gravure, peinture, vitrail) et faire réapparaître des compositions plus anciennes; les deux artistes aimaient l'innovation, la science et ses découvertes, le cosmos et Altamira...

2. *Perché sono spaziale* (1952).
3. Pierre Soulages, «1948», dans le catalogue *Französische abstrakte Malerei*, Stuttgart, 1948. Repris dans Pierre Soulages, *Écrits et propos*, Jean Michel Le Lannou (éd.), Paris, Hermann, 2009, p. 11.
4. Enrico Crispolti, *Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milan, Skira, 2006, t. II, p. 702.
5. Pierre Soulages, *Écrits et propos*, op. cit., p. 11.
6. Giovanni Joppolo, *Le Spatialisme. L'aventure d'un artiste, la destinée d'un mouvement*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 31.
7. Ce qu'il définit plus haut comme «la voie libre et sauvage du gaucho». *Ibid.*, p. 17.

8. Lucio Fontana, *Écrits (manifestes, textes, entretiens)*, Valérie da Costa (éd.), Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 290-291. L'ouvrage *Autoportrait de la critique* Carla Lonzi, publié pour la première fois en 1969, est un monument aux artistes de son temps, dont Castellani, Rotella, Kounellis... et Fontana.
9. Eveline Notter et Joël Chevrier, «Les *Outrenoirs* de Pierre Soulages à la lumière de la science», dans la brochure de l'exposition «Noir c'est noir?», École polytechnique fédérale de Lausanne, 2016, p. 6.
10. *Perché sono Spaziale* (1952), dans G. Joppolo, *op. cit.*, p. 155.
11. L. Fontana, *Écrits, op. cit.*, p. 354.
12. «Entretien avec Jean Grenier», 1963, dans P. Soulages, *Écrits et propos, op. cit.*, p. 34.
13. Pascal Alquier, «Le musée Soulages fête son premier anniversaire: entretien avec le maître de l'*Outrenoir*», *Télérama*, article publié en ligne le 29 mai 2015, mis à jour le 8 décembre 2020.
14. L. Fontana, entretien avec Carla Lonzi, dans *Écrits, op. cit.*, p. 300.

On peut aussi dire que l'un a inventé le spatialisme et l'autre l'*Outrenoir*. Ce qui les différencie est l'intérêt jamais démenti de Fontana pour la décoration, apprentissage et tropisme familial, alors que Soulages réfutait toute idée d'histoire et d'anecdote : ce constat affleure tout de même de deux plans distincts et décentrés. Ce que Soulages appelait réel, son « art concret », n'avait pas la même littéralité figurative que chez Fontana, avec ses portraits, figures, bustes, animaux, plantes...

Pour achever le dialogue entre ces deux personnalités, mettons l'accent sur des intersections sémantiques en parcourant des *verbatim* à propos de la lumière, du temps et de l'espace, ce qui unit Soulages et Fontana, avec des stratégies différentes, pour pousser les limites.

En 1969, dans le célèbre entretien publié par la critique Carla Lonzi, Lucio Fontana parlait de ses néons, qu'il considérait comme des écritures, des dispositifs techniques, comme les trous et les lacérations : « Je me rappelle quand ils venaient, en 1949, ils s'étaient tous trompés, n'est-ce pas ? [...] Aujourd'hui n'importe quel jeune artiste fait une réalisation en néon, travaille avec la lumière parce qu'il y a eu tout un développement⁸. » Parce que Fontana a donné forme et volume à la lumière, il guida l'informe en un espace particulier, comme une architecture intérieure.

Soulages restait dans le champ du tableau, qui associait son noir d'ivoire à la lumière. « L'interaction entre un *Outrenoir* et la lumière incidente ambiante aux variations infinies – éclairage naturel ou artificiel, reflets alentour – modèle l'espace qui s'étend du tableau au spectateur⁹. » Face au spectateur la peinture avance, fournit l'expérience d'une présence.

L'artiste italien pensait largement, avec ses environnements, avec des objets dont des peintures dans un espace globalisé : « Nous sommes sortis du tableau pour entrer dans le dynamisme plastique des futuristes réalisé par la nouvelle dimension, la quatrième, celle du temps et de l'espace¹⁰. » Lucio Fontana, qui voyait la pampa comme un espace infini, « dix fois plus grande que les déserts de l'Arizona¹¹ », et Yves Klein après lui, était entré dans l'âge spatial, dans la conquête des planètes, dans les technologies du futur. Son art en est le paradigme parfait. Le dynamisme plastique de Fontana, ce qu'il appelle mouvement, s'écarte de l'étant-donné temps/espace de Pierre Soulages, une forme de concrétion formelle : « Le temps du récit, celui de la ligne que suit l'œil, était ainsi supprimé. La durée de la ligne ayant disparu, le temps était immobile dans un signe hiératique¹². »

L'ultime tableau de Pierre Soulages, *Peinture 102 × 130 cm, 15 mai 2022*, est une composition qui superpose un chevauchement de virgules noires, luisantes, lumineuses, sur un aplat mat [fig. 2] : la profondeur, la traversée d'un espace, l'impression est troublante. Depuis 2010, il arrivait au peintre de grêler de grandes surfaces noires de ces enfoncements plus ou moins brefs, du point à la ligne.

Dans un entretien à *Télérama* en 2015, Pierre Soulages, ému par les galaxies et les installations échappant à la peinture, évoquait une conférence de son ami l'astrophysicien Daniel Kunth : « Au milieu d'amas de galaxies. Et quand on sait ce qu'est la Voie lactée, les milliards de soleils qu'elle comporte... et qu'il y en a davantage que ce que l'on croyait ! (rires) Est-ce que l'art est une réponse à cela ? Les religions sûrement¹³. »

« Dieu, ça peut être ça, ou cela peut être autre chose, mais je ne peux pas le représenter, il est si grand. Et si j'ai la foi, alors je ne peux faire qu'un acte de foi, comme un autre ferait une tache noire¹⁴ », affirmait avant lui Lucio Fontana avec malice.



[fig. 2] Pierre Soulages, *Peinture 102 × 130 cm, 15 mai 2022*, Rodez, musée Soulages, donation Colette Soulages en juin 2023

Lucio Fontana :

« Il y a bien eu un futur »

[fig. 3] Lucio Fontana dans son atelier avec *Concept spatial. Petit théâtre*, 1965, photographie de Giorgio Casali



L'idée de cette exposition trouve son point de départ dans une expression apparemment ambiguë et contradictoire que Lucio Fontana avait formulée en 1967, en réfléchissant avec la critique d'art Carla Lonzi sur l'idée d'un futur qui, quarante ans durant, avait caractérisé son expérience de création :

Il y a trente ans, on pouvait parler de [...] futur, aujourd'hui non plus nous ne pouvons pas dire ce que sera le futur [...], cependant, au cours de ces quarante années de mon activité [...], je vois qu'il y a bien eu un futur¹.

L'artiste faisait allusion au processus de renouvellement conceptuel de l'art, auquel il avait fortement cru et qu'il avait lui-même anticipé. Une prophétie qui semblait s'être avérée chez les artistes des dernières générations, les protagonistes des néo-avant-gardes, désormais débarrassés des préjugés liés aux genres de la peinture ou de la sculpture, attirés par les nouvelles technologies et les matériaux industriels offerts par la société contemporaine. Comme l'avaient démontré Yves Klein et Piero Manzoni, les deux jeunes compagnons de route de Fontana précocement disparus, l'art pouvait désormais faire fi de toute implication matérielle pour devenir un pur acte mental et spirituel.

En 1967, Fontana pouvait par ailleurs constater que la conquête de l'espace était effective dans les programmes internationaux, avec les premiers lancements de vols habités et les premières images réelles envoyées sur Terre de cet infini cosmique jusqu'alors seulement imaginé ou contemplé dans les objectifs des télescopes. Comme un enfant, il était ému par les « héroïques » entreprises spatiales de son temps, du lancement du premier satellite artificiel en 1957 au premier rendez-vous spatial en 1965, jusqu'à la première sonde à avoir atteint Vénus en 1967.

L'homme né en 1899, qui dès son enfance s'était formé avec les romans de Jules Verne, comme le célèbre *De la Terre à la Lune*, et qui avait cultivé une vision fantastique personnelle de l'espace cosmique comme possibilité d'un « ailleurs » ; l'artiste qui, au cours des temps difficiles de l'après-guerre, s'était fait le promoteur d'un mouvement d'avant-garde qui réinterprétait non seulement le concept d'espace, mais encore le « geste » et le « signe » comme expressions d'une origine, à la base de toute future action possible : face aux objectifs technologiques et scientifiques de la société contemporaine, encore confiant dans le futur, Fontana trouvait ainsi naïvement une confirmation de ses propres intuitions. Avoir eu l'intuition des éternelles contradictions entre le matériel et l'immatériel, avoir longuement réfléchi à l'idée d'infini, avoir prévu qu'un jour l'être humain se retrouverait réellement

1. Entretien avec Carla Lonzi, version originale retranscrite par Paolo Campiglio en 2007 et publiée dans Valérie Da Costa, *Écrits de Lucio Fontana. Manifestes, textes, entretiens*, Dijon, Les Presses du réel, 2013, p. 320.

face à l'infinité du cosmos et souffrirait de ses limites physiques en regard de cette immensité incommensurable le gratifiait. Parti d'un futur imaginé, il en était fatalement parvenu à un futur réel.

Suivant un parcours construit étape après étape de la carrière de l'artiste, la présente exposition entend mettre en lumière les différents aspects d'une vitalité créative ininterrompue dans laquelle l'imagination du futur, dans son acception plus large d'attention aux méthodes de l'avant-garde, cohabite, selon un rapport dialectique, avec le présent et le passé.

Doué d'une extraordinaire habileté plastique, Fontana naît comme sculpteur en Argentine dans la seconde moitié des années 1920. Il est autodidacte, fils d'un entrepreneur italien de sculpture funéraire. C'est seulement aujourd'hui, après les recherches de Lorena Moguelar, Andrea Giunta et Daniela Sbaraglia, que nous parvenons à comprendre le sens de sa première activité. Depuis 1926, à Rosario en particulier, grâce au soutien de son ami peintre Julio Vanzo, avec lequel il partage son atelier de la Calle España, le jeune artiste est d'ores et déjà l'animateur du groupe Nexus, qui se fixe pour objectif la conception d'une esthétique internationale d'avant-garde – entre purisme, expressionnisme, cubisme et héritage du futurisme –, une réaction à la tradition impressionniste de ses pères et au réalisme en vogue dans les années 1920 [fig. 4]. Comme Daniela Sbaraglia l'a mis en évidence dans l'essai écrit pour ce catalogue, après ses tout premiers débuts en sculpture, sans indulgence pour les conventions, Lucio Fontana est, avec ses amis Juan Zocchi et Julio Vanzo, l'inspirateur d'un manifeste publié en 1928 dans la revue *Ahora*, quand il a déjà abandonné l'Argentine pour revenir en Italie. Entre les lignes émergent quelques-unes des caractéristiques qu'on retrouvera constamment dans son approche créative : la référence à la liberté comme libération des instincts, avec un appel au subconscient ; un concept « barbare » de l'art, de matrice expressionniste, opposé à la perfection du « style » ; la revendication d'une dimension cosmique, comme la métaphore d'une tension vers le transcendant, le « spirituel ».

[fig. 4] «Arte: Lucio Fontana», dans *El Libro del Rosario*, Rosario, 1925



[fig. 5] Lucio Fontana, *L'Aurige*, 1928, plâtre



[fig. 6] Lucio Fontana, *Buste de femme*, 1931, terre cuite colorée, Milan, Museo del Novecento



[fig. 7] Couverture de *Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione*, n° 20, décembre 1933-janvier 1934

On comprend bien alors comment le jeune homme, revenu à Milan et, de 1928 à 1930, élève d'Adolfo Wildt à l'Accademia di Brera, soit à ce point enclin à transcender la matière, le marbre tout particulièrement [fig. 5]. Anticonventionnel, le maître le séduit par son sérieux et sa constance dans l'exercice de son métier, l'habileté avec laquelle il rehausse les surfaces avec de l'or pour créer des effets lumineux abstraits, transformant ainsi le marbre en une matière liquide, transparente et diaphane. Fontana s'approprie son art pour le dépasser, comme il l'admettra bien des années plus tard : « C'est précisément parce que je sentais sérieusement le désir de trouver une voie radicalement nouvelle que je voulais donner à mes recherches une base classique². »

L'étape suivante, vers une direction « barbare », celle qui ouvre la décennie des années 1930, est tenue par l'artiste lui-même, et par l'historiographie unanime, pour le point de départ d'un fil rouge ininterrompu de sa recherche autour du rapport dialectique entre matière, lumière, couleur, sculpture et antisculpture, figure et antifigure. Avec *L'Homme noir* (1930), une œuvre hélas aujourd'hui égarée, créée d'un seul jet comme un geste de rébellion contre les expériences de style, se vérifie le premier acte décidé de réaction vis-à-vis de l'art contemporain : celui-ci entend se rapporter à l'histoire, réévoquée lors de la XVII^e Biennale de Venise cette année-là dans les « appels d'Italie » de Waldemar-George, et se doit au contraire d'atteindre, chez Lucio Fontana, à un « ailleurs » qu'il identifie à un degré zéro, à une dimension pré-historique ou anhistorique et instinctive, complètement imaginée.

Les terres cuites colorées *Femme à la fenêtre* (1931, p. 87) et, surtout, *Vénus* (1931, p. 85), présentées, en février 1931, lors de la première exposition personnelle de l'artiste à la Galleria del Milione, à Milan, constituent les traces de son « primitivisme expressionniste », une phase de découverte de l'essence : la matière comme terre, la gravure, la couleur ne suivant pas la forme. Il ne s'agit pas d'une cynique renonciation à la sculpture, d'inspiration dadaïste, mais d'un recours à l'instinct pour réévaluer le principe de la vie dans l'art [fig. 6-7]. Dans une acception anthropologique, le couple homme-femme est situé dans une ère imaginaire, comme il apparaît dans les

2. Bruno Rossi, «Dialogo con Lucio Fontana», *Settimo giorno*, 22 janvier 1963, dans Angela Sanna, *Lucio Fontana. Manifesti, scritti, interviste*, Milan, Abscondita, 2015, p. 92.

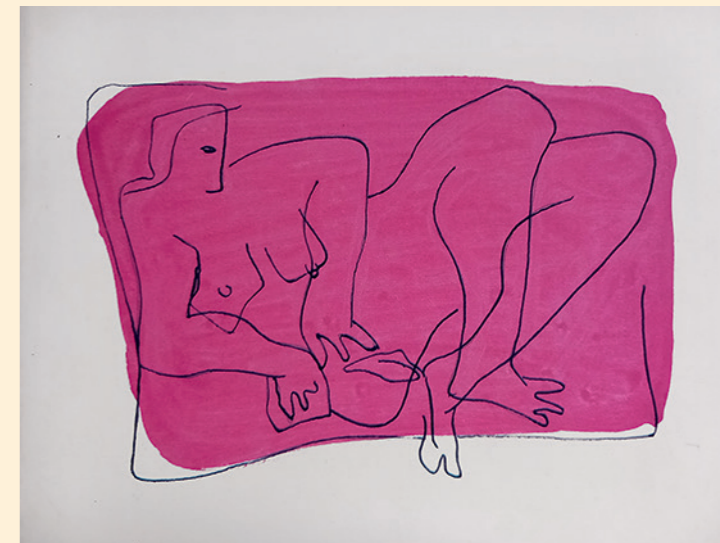
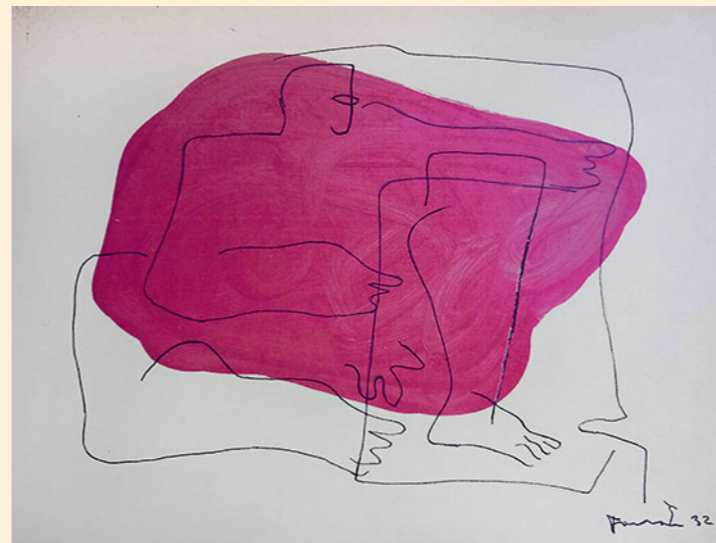
3. Paolo Campiglio, «Io sono uno scultore e non un ceramista». La ceramica di Lucio Fontana nella seconda metà degli anni trenta: uno scritto e alcune ceramiche inedite», *Faenza*, année LXXX (1994), n° 1-2, p. 34-41.
4. Yve-Alain Bois, «Fontana scatologue», *Critique*, n° 502, mars 1989, p. 154-168; Anthony White, *Lucio Fontana. Between Utopia and Kitsch*, Cambridge/Londres, The MIT Press, 2011.

deux dessins intitulés *Figures* (1932, p. 88 et 90-91): est interprétée comme «origine» cette condition dans laquelle l'être humain ne possède pas encore une conscience du temps [fig. 8-9]. Si l'«ailleurs» était au contraire conçu comme une dimension existentielle future, l'artiste pourrait faire allusion à une ère apocalyptique, dans laquelle l'être humain «attend» un événement surnaturel, désormais dépourvu de tout idéal lié au progrès. La manipulation de la terre est le premier ou le dernier geste possible au sein d'une ère qu'il imagine précéder ou suivre celle dans laquelle tous les gestes ont été accomplis.

Le scepticisme de l'artiste vis-à-vis du métier traditionnel du sculpteur implique une foi dans les langages de la modernité, dans une continuité consciente et confiante dans le futur, héritage du futurisme, comme possibilité d'«évolution» ou de «révolution» de l'ère contemporaine. Transgressant les bonnes règles, Lucio Fontana exécute des signes gravés dans la masse plastique, utilise des couleurs pures «fauves», également qualifiées d'«électriques» par la critique contemporaine, pour annuler le volume ou pour brouiller la figure et introduire, dans le dessin lui-même, l'élément de la lumière artificielle, qui souvent recouvre l'œuvre entière, comme si une tache de lumière colorée illuminait une matière inerte et la vivifiait. Son travail est, dès ses débuts, une composition entre peinture et sculpture, qu'on ne saurait apparenter à aucun de ces deux genres artistiques [fig. 10-11].

La combinaison de forme, de couleur et de lumière, selon une interprétation païenne du monde naturel, et donc selon une relecture consciemment «abstraite» de l'emphase propre à la nature elle-même, trouve une inépuisable source d'inspiration dans l'expérience de céramiste d'Albisola qui suit (à partir de 1936), à la manufacture Mazzotti de Tullio d'Albisola, un ami de l'artiste. La céramique est une technique populaire que Fontana entend «ennobler» pour en faire une «aristocratie» de la sculpture. Dans un écrit de 1939, par moi retrouvé en 1994, il met au clair sa position avec véhémence, afin de parer à toute équivoque, même si la critique italienne, après ses deux expositions personnelles de céramique présentées à la Galleria del Milione en avril et en décembre 1938, parle désormais d'un «phénomène» Fontana au sein de la céramique contemporaine: «Je suis sculpteur et non céramiste³.» Sa recherche d'artiste affronte des questions ontologiques et non la simple reproduction de vases et d'assiettes: le problème de la forme dans son rapport à la couleur, à la lumière, à la question de la figure et de sa crise. Quelques œuvres emblématiques ici exposées, comme *Chevaux* (1936, p. 93), rose et noir, *Nature morte* (1938, p. 94), et jusqu'à la relecture «baroque» du portrait dans le contraste noir et or du *Portrait de femme* (1938), attestent son engagement dans et au-delà des données naturelles, cédant et s'opposant tout à la fois à la forme historicisée, entre le figuratif et l'abstrait, la matière et son annulation.

Yve-Alain Bois, le premier, et plus récemment Anthony White ont relu l'expérience de Fontana dans son entier, sculpture en céramique incluse, comme une oscillation dialectique consciente entre langage haut et langage bas, entre avant-garde et kitsch, selon les catégories opposées proposées par Clement Greenberg en 1939⁴. Tout en tenant compte de cette lecture fondamentale, on ne peut toutefois pas passer sous silence le fait que l'insistance des couleurs «artificielles» ou «électriques», qui feront également retour dans la phase spatialiste de l'après-guerre, soit une conséquence de l'assimilation italienne du mythe international de l'abstraction: ce sont les tons d'une modernité déclinée en émotion, que Fontana assimile depuis la «sculpto-peinture» d'Archipenko, depuis l'œuvre de Calder, ou qu'il relève dans les aquarelles de Kandinsky, pour citer seulement les maîtres les plus aimés. *Lilas-violet* (1932) [fig. 12], qui ne laisse pas Fontana indifférent, était en effet l'une des aquarelles du maître de l'abstraction présentées en 1934, lors de son exposition personnelle de Milan à la Galleria del Milione.



En haut, de gauche à droite :

[fig. 8] Lucio Fontana, *Figure (Homme)*, 1932, collection particulière

[fig. 9] Lucio Fontana, *Figure (Femme)*, 1932, collection particulière

En bas, de gauche à droite :

[fig. 10] Lucio Fontana, *Victoire de l'air*, 1934, œuvre détruite

[fig. 11] Lucio Fontana, *Victoire de l'eau*, 1936, collection particulière



[fig. 12] Wassily Kandinsky, *Lilas-violet* (1932), reproduit dans *Il Milione*.

Bollettino della Galleria del Milione, n° 27, avril-mai 1934

L'or qui illumine artificiellement les visages ou les détails d'une forme et, surtout, les spectaculaires reflets iridescents qui recouvrent, comme une seconde peau, les céramiques au troisième feu – chromées qui ont été interprétées comme une citation ironique de la culture de la Sécession, du luxe bourgeois ou du lustre des vases de Gallé – attestent l'illusion de l'espace-lumière dans une matière à l'état magmatique, l'introduction d'une « quatrième » dimension irréelle (surnaturelle, concevant l'or comme une métaphore éternelle de la lumière solaire), qui deviendra par la suite une allusion à une lumière cosmique. La contradiction de la forme amène l'artiste à exalter une condition artificielle inspirée de la nature elle-même (les iridescences des ailes de libellule, le corselet miroitant du hanneton, les magies du lustre des minéraux à l'état pur, l'abstraction d'un corail).

L'aventure suivante démontre comment les recherches de la lumière sur les formes et l'effet iridescent expérimenté dans la céramique trouvent une solution dans *l'Environnement spatial à lumière noire* (1949), où l'illumination ultraviolette, évocation cosmique, fait ressortir les fluorescences des motifs abstraits suspendus. Dès 1939, Fontana fait preuve d'une forte aversion pour le « mauvais goût » de la céramique populaire, envisagée à l'instar d'un bibelot : « J'abhorre les mystiques de la technique. Avec la prodigieuse technique des Sèvres et des Copenhague, on parvient à satisfaire le goût des dames et des collectionneurs, c'est une sorte d'extase des choses fragiles et de demi-ton. Pour ma part, je cherche autre chose. » J'ai démontré à ce propos comment son stage auprès de la Manufacture de Sèvres à l'été-automne 1937, suivi de sa première exposition personnelle de céramique à Paris, inaugurée le 16 décembre suivant à la galerie Jeanne Bucher-Myrbor, était centré sur une technique expérimentale de coloration du grès à l'émail – une pratique hérétique pour les « mystiques de la technique » –, visant à transformer la terre réfractaire en lumière pour la rendre, pour ainsi dire, incandescente⁵. L'emphase lumineuse et le concept d'« aura » sont portés à l'excès dans la sculpture en mosaïque, réalisée en collaboration avec les artisans, du célèbre *Portrait de Teresita* (1940, p. 96), où Fontana recourt à l'effet magique de l'abstraction dans la figuration : la référence aux icônes paléochrétiennes, selon une relecture populaire alors très en vogue au sein de la

culture fasciste italienne, est habilement utilisée afin de sonder la disparition idéale de la forme dans une représentation en trois dimensions⁶.

Depuis désormais plus de cinquante ans, Enrico Crispolti a clairement démontré comment la constante « baroque⁷ » de l'artiste se manifeste dans son œuvre céramique, désignant par un tel terme l'assimilation d'« un archétype de vitalisme imaginaire, concernant aussi bien le dynamisme de la forme que les connexions expansives de cette dernière dans l'espace⁸ ». *Femme se déshabillant* (« *Le vent à Catamarca* ») (1947, p. 97) est la seule œuvre exposée ici qui atteste la déchirante exaspération de la figure lors de la seconde période argentine. La référence au baroque colonial, filtré par une veine expressive populaire, fournit seulement le point de départ d'une manipulation inquiète de la matière, selon une emphatisation intentionnelle de l'habileté manuelle, symptôme d'une condition existentielle incertaine.

De façon différente, les œuvres plus « méditerranéennes » réalisées à Albisola dans la féconde période qui suit, inaugurée à compter du printemps 1947, comme *Bataille* (1949, p. 98) ou *Crucifix* (1951, p. 99) jusqu'au *Guerrier* (1953, p. 100), tandis qu'elles expriment une exaspération presque névrotique vis-à-vis de la figure, une limite extrême de la représentation humaine, deviennent les thèmes de l'« informe » né d'un geste, d'un déclic soudain, traductions polymatières d'énergies à l'état pur, occasionnellement figuratives.

Parallèlement, de manière complémentaire vis-à-vis de la recherche sur la matière, l'acte du retour au zéro (*azzeramento*), entendu comme une hérésie pure dans laquelle l'artiste force les limites alors imposées par les conventions, se manifeste dès les débuts comme confiance dans l'utopie. L'utopie de l'avant-garde, relevée chez Umberto Boccioni, se profile comme la recherche d'une formule idéale, dont l'artiste ne connaît pas encore les caractéristiques mais touchant cependant à un problème de dématérialisation. Le mythe de la réinvention des codes, si typique de la modernité, conditionne l'approche mentale de Fontana dès les « tablettes gravées » de 1931 et 1932 [fig. 13], dont nous avons ici deux exemplaires (*Tablette gravée*, 1931, p. 103 et *Tablette gravée*, 1932, p. 104-105), rares témoignages d'une première abstraction organique d'un type pré-informel. L'idée de la forme, née du dessin et transposée dans un signe gravé, entendu comme le premier

[fig. 13] Lucio Fontana, *Tablette gravée*, 1932, Troy (États-Unis), Maxine and Stuart Frankel Foundation of Art



6. A. White, *Lucio Fontana...*, op. cit., p. 119.
7. Enrico Crispolti, *Carriera «barocca» di Fontana. Un saggio e alcune note*, Milan, All'Insegna del pesce d'Oro, 1963.
8. Enrico Crispolti, «L'avventura creativa di Fontana nell'arte del XX secolo», dans *Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni*, Milan, Skira, 2006, p. 20.

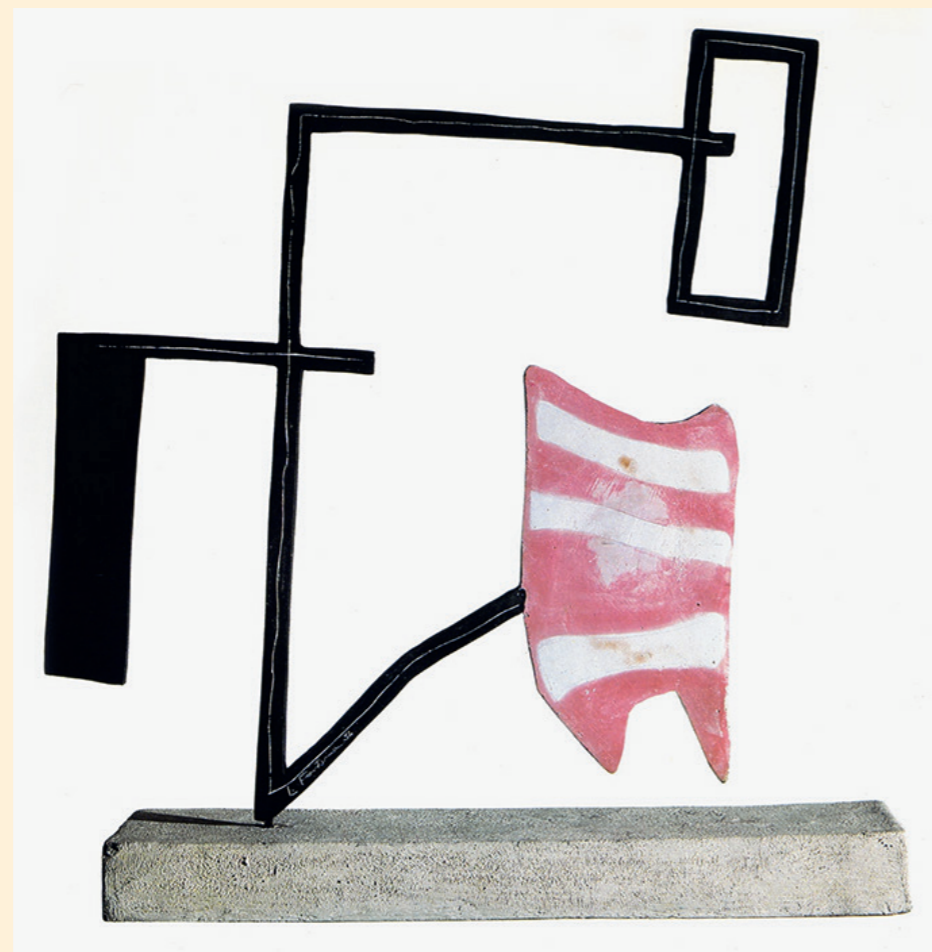
5. P. Campiglio, «Io sono uno scultore e non un ceramista...», art. cit., p. 37; Paolo Campiglio, *Lucio Fontana. Torso italico*, Milan, Scalpenti, 2014, p. 26.

ou le dernier geste exécuté à l'aide d'une pointe sur une surface en ciment monochrome, devient dans certains exemples une ligne ininterrompue, une expression de l'espace-temps que l'artiste identifiera une décennie plus tard au « concept spatial ». Lucio Fontana a probablement assimilé les œuvres de Jean Arp, de Willi Baumeister et d'Alexander Calder, ou celles d'artistes mineurs comme Harry Jelinek et Enrico Prampolini, reproduites dans le premier numéro de la revue en français *Abstraction, création, art non figuratif* (1932), mais il a cependant opté pour une recherche autonome et davantage liée à l'inconscient.

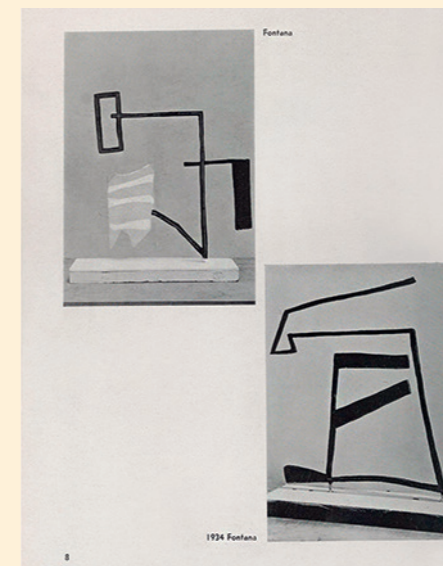
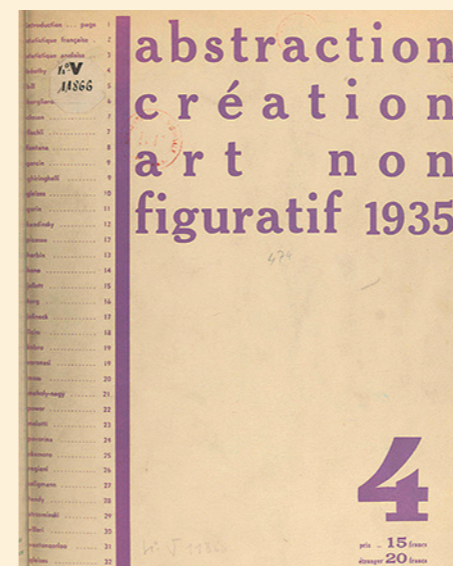
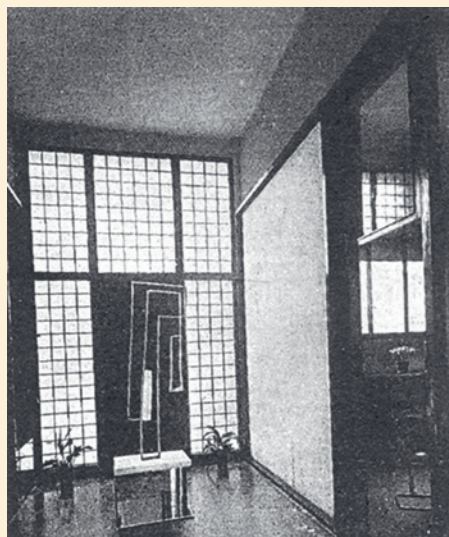
Dans la suite des sculptures abstraites [fig. 14-15] – à l'origine en ciment armé – conçues en 1934 (*Sculpture abstraite*, 1934, p. 106 et *Sculpture abstraite*, 1934, p. 107) et présentées dans son exposition personnelle de la Galleria del Milione de janvier 1935, en pleine formation du premier mouvement abstrait italien, ses « concepts plastiques » s'inspirent toutefois d'une vague structure géométrique, toujours approximative, avec la savoureuse ironie du rose ou du vert petit pois. Ce sont des antisculptures de signe, surface, couleur et espace: la ligne non géométrique devient un élément tridimensionnel, ouvert au dialogue avec son environnement, et dont la partie intérieure s'avère parcourue de nouveaux signes gravés.

En juin 1935, grâce aux contacts noués par les galeristes italiens avec les milieux parisiens, Fontana a l'occasion de présenter quelques-unes de ses sculptures abstraites dans la capitale française, rue de La Boétie, lors du premier salon d'art mural, aux côtés du groupe Abstraction-Création et d'autres artistes italiens: deux de ses « rythmes » sont alors publiés dans

[fig. 15] Lucio Fontana, *Sculpture abstraite*, 1934, collection particulière



[fig. 14] Lucio Fontana, *Sculpture abstraite* (1934) dans le hall d'entrée de la maison Ghiringhelli à Milan, œuvre détruite



[fig. 16-17] Sculptures abstraites de Lucio Fontana reproduites dans le n° 4 d'*Abstraction, création, art non figuratif*, 1935

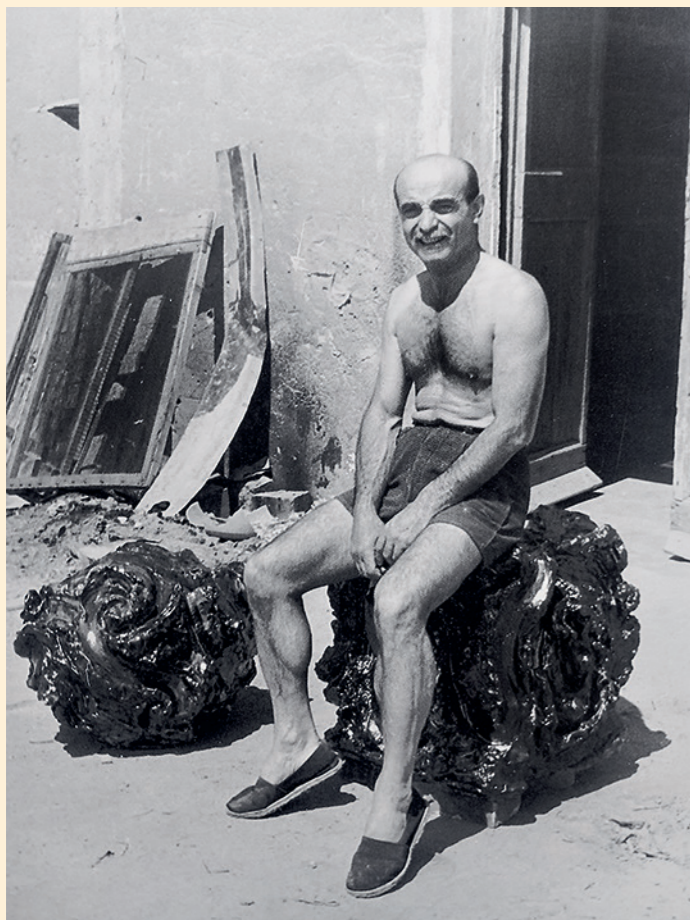
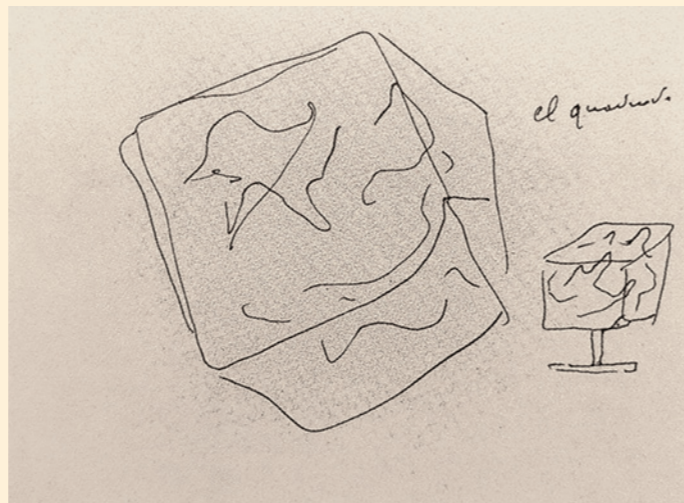
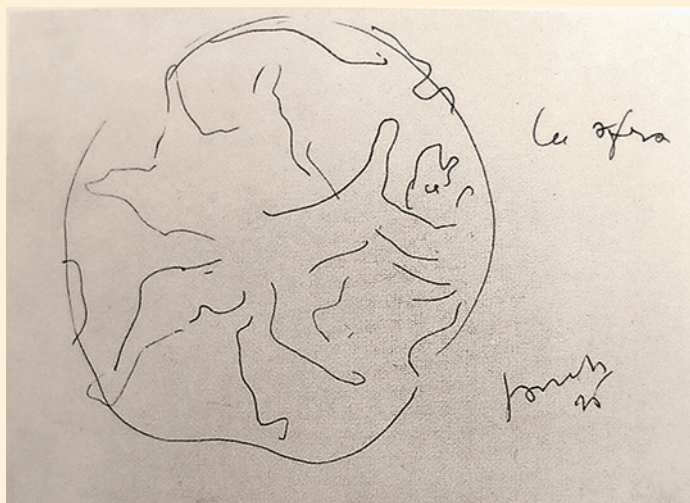
le numéro 4 de la revue *Abstraction, création, art non figuratif* [fig. 16-17] – mais, plusieurs années durant, l'artiste sera contraint de dévier sa production vers une alternative ayant partie liée au naturalisme.

Une information récente nous apprenant la réalisation, à Albisola en 1936, de quelques sculptures abstraites en céramique, hélas aujourd'hui égarées, contemporaines des sculptures naturalistes de la période, nous éclaire sur une tendance précoce à décliner le concept plastique « haut » dans un contexte pseudo-artisanal indubitablement plus populaire mais également lié aux expérimentations futuristes, ayant pour objectif la création d'une « aristocratie de la sculpture⁹ ». L'opération sera menée à son terme dans l'après-guerre et coïncidera avec la diffusion du mythe de Picasso céramiste et après la démocratisation du genre de la céramique d'artiste¹⁰: dans un tel contexte, pour Fontana comme pour Picasso, le médium céramique aura pour fonction de faire pénétrer l'« acte » du « concept spatial » chez tout un chacun, à bon marché.

L'ardente aspiration à la dématérialisation, tout aussi évidente dans la production de céramique, semble constituer une réaction foncièrement personnelle à la condition fortement « pondérale » et matérielle de la société contemporaine, si typique de son art et de son temps. Si l'abstraction prend déjà le sens d'une anticipation imaginaire, totalement utopique, d'une société future dans laquelle l'être humain aurait distendu, d'une manière ou d'une autre, ses liens avec la matière et réduit sa dépendance vis-à-vis de ses besoins fondamentaux, dans le *Manifesto bianco* faisant suite, rédigé en 1946 à Buenos Aires avec ses élèves de l'Académie d'Altamira, le « blanc » fait allusion à l'absolu a-pondéral: il aspire au renouvellement radical d'un art d'aucune couleur, ni figuratif ni abstrait. Au terme de son expérience argentine tourmentée des années 1940, se comparant aux jeunes générations qui croient de façon utopique non seulement au rajeunissement des traditions, mais tout aussi bien à une société nouvelle, Fontana trouve une lumière. Voilà pourquoi l'artiste, conscient des conquêtes de la physique d'Einstein, divulguées à un niveau populaire, théorise un art à même de rendre une « quatrième dimension », autrement dit l'espace-temps, en se fondant sur les médias offerts par la science et par la technologie, expression de la conscience d'une ère atomique. Acceptant

9. Lucio Fontana, *Lettere a Tullio d'Albisola (1936-1964)*, Luca Bochicchio (éd.), Milan, Abscondita, 2023, p. 20.

10. Voir dans le présent ouvrage Luca Bochicchio, « Picasso est Picasso, mais Fontana avait commencé avant lui », p. 53-59.



En haut, de gauche à droite :
[fig. 18] Lucio Fontana, *La Sphère*, 1946, encre sur carte, collection particulière
[fig. 19] Lucio Fontana, *El Quadrado*, 1946, encre sur papier, collection particulière

En bas, de gauche à droite :
[fig. 20] Lucio Fontana à Albisola, assis sur *Céramique spatiale*, 1949
[fig. 21] *Céramique spatiale* (1949) de Lucio Fontana dans le jardin de la villa Pallini à Ospedaletti

le recours au subconscient et à la nature comme sources d'inspiration, l'art devra en outre consister en une synthèse de forme, mouvement, couleur et son. Dans de nombreux dessins et esquisses, eux aussi réalisés en Argentine, et à travers une série de passages cruciaux qui le mènent vers l'atome, nouvelle métaphore d'un retour au zéro, Fontana aboutit ainsi à l'idée d'un noyau premier de la matière et de la vie, mais avec une connotation énergétique, vitale, essentielle [fig. 18].

Revenu en Italie en 1947 pour tenter de développer ses théories, Fontana réalise l'œuvre intitulée *Sculpture spatiale* (1947, p. 108), une forme circulaire à l'origine en plâtre coloré en noir, comme la lente raréfaction d'un champignon atomique, la vision hypothétique d'un homme dans l'espace, l'anfractuosité d'une planète inconnue dans laquelle se répandent de mystérieux éléments à l'état gazeux. Conçue en concomitance avec les premières discussions milanaises autour du mouvement spatialiste à la Galleria del Naviglio de Carlo Cardazzo, l'œuvre n'est ni abstraite ni figurative, mais se mesure avec le problème de l'activation de l'espace, dans un vide central, au moyen d'un anneau de matière. Poursuivant des fins identiques dans d'autres solutions, le statuaire emphatise au contraire la gravité de la matière pour en nier les caractéristiques les plus spécifiques. Entre 1948 et 1949, lors d'une nouvelle phase de reprise de l'expérience d'Albisola, les céramiques « spatiales », presque corrodées et brûlées, exposées comme fragments de planètes mortes posées sur le sol, incluent le motif du tourbillon : parmi celles-ci, un cube noir, *Céramique spatiale* (1949, p. 111, également intitulé *El Quadrado* dans certains dessins plus anciens [fig. 19-21]), rappel du précédent *Homme noir*, est le modèle d'un degré zéro de la création. Le mouvement spiraliforme, évident dans les tourbillons de la céramique, comme celui qui s'avère sous-tendu par les premiers *Concepts spatiaux (Trous)* sur papier, est un geste initial d'énergie renvoyant à la phénoménologie de la galaxie comme au signe gravé sur le sable à l'aube du monde¹¹.

Quelques-unes des études préparatoires à l'*Environnement spatial à lumière noire* [fig. 22-23], le premier « Environnement » créé en février 1949 à la Galleria del Naviglio, à Milan, pour une période de cinq jours (*Environnement spatial. Étude*, 1949, p. 114-115), reprennent le thème du noyau-cellule qu'initialement l'artiste imaginait suspendu dans le vide, illuminé par la lampe de Wood noire, et transmis, à travers l'éther, dans une autre ville au moyen

[fig. 22] Lucio Fontana, *Environnement spatial*, 1949



[fig. 23] Lucio Fontana, *Études pour Environnement spatial*, 1949



11. Placée à l'origine dans le jardin de la villa du collectionneur Adriano Pallini à Ospedaletti à côté d'une sphère verte et parvenue au Musée national d'art moderne, à Paris, dans les années 1980, l'œuvre a fait l'objet en 1989 d'analyses conduites par Yve-Alain Bois. Elle est tenue pour l'un des exemples les plus significatifs de la catégorie du « bas matérialisme », expression forgée par le critique pour Fontana, et elle est devenue un des points de départ principaux pour l'organisation de l'exposition « L'Informe. Mode d'emploi », présentée en 1996 au Centre Pompidou par Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss. Voir Y.-A. Bois, « Fontana scatologue », art. cit. ; Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'Informe. Mode d'emploi*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

12. Giorgio Zanchetti, «Concetto spaziale», dans Luca Pietro Nicoletti (dir.), *Dizionario Lucio Fontana*, Macerata, Quodlibet, 2023, p. 161.

13. Entretien avec Carla Lonzi, op. cit., p. 327.

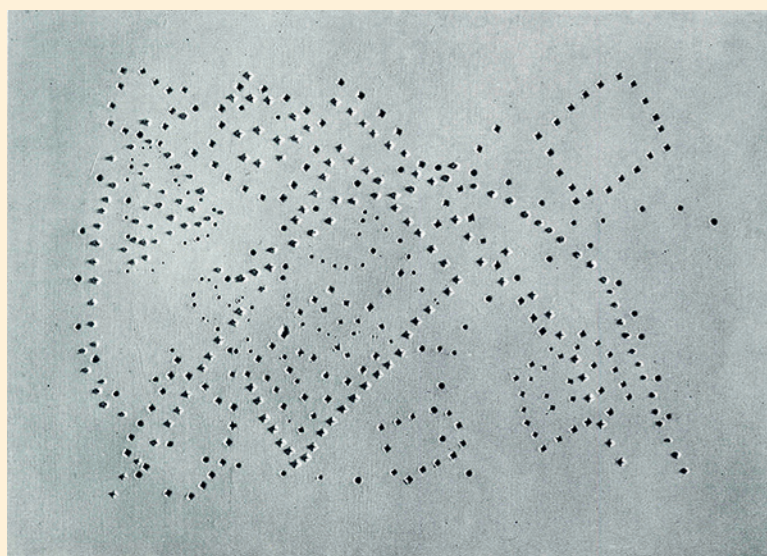
de la télévision afin de faire allusion, sous une forme totalement fantastique, à un moment germinal. L'*Environnement* et ces dessins nucléaires, apparemment abstraits, exposés à la Galleria Salto, à Milan, au cours de cette même année 1949 sont à tout point de vue ses premiers *Concepts spatiaux*, qualifiés par l'artiste de purs « concepts » d'espace, anticipant de beaucoup les définitions à venir typiques de l'art conceptuel¹².

Quelques mois plus tard, tandis qu'il projette un nouvel environnement, il aboutit à la formule du « Trou » en utilisant la surface blanche, neutre, de grands papiers montés sur toile et percés à l'aide d'un poinçon par des motifs en forme de noyau ou de spirale, tels des écrans traversés par des lumières artificielles. À l'âge de cinquante ans, Fontana a trouvé une solution définitive, l'expression de l'espace-temps synthétisée en un seul et même geste, qui représente son concept d'espace. En 1967, l'artiste se souvient :

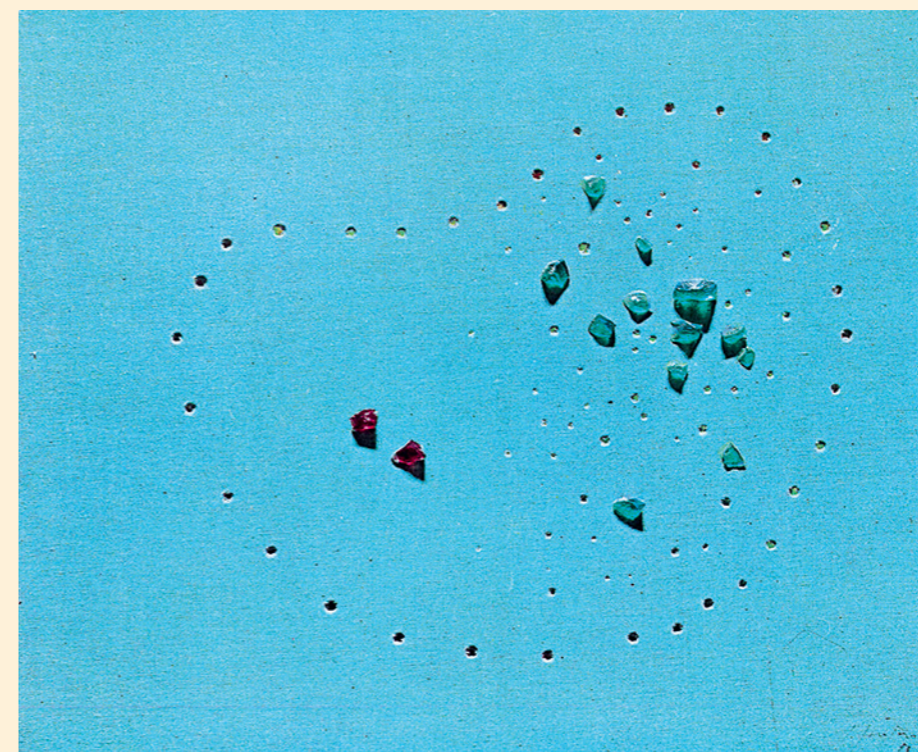
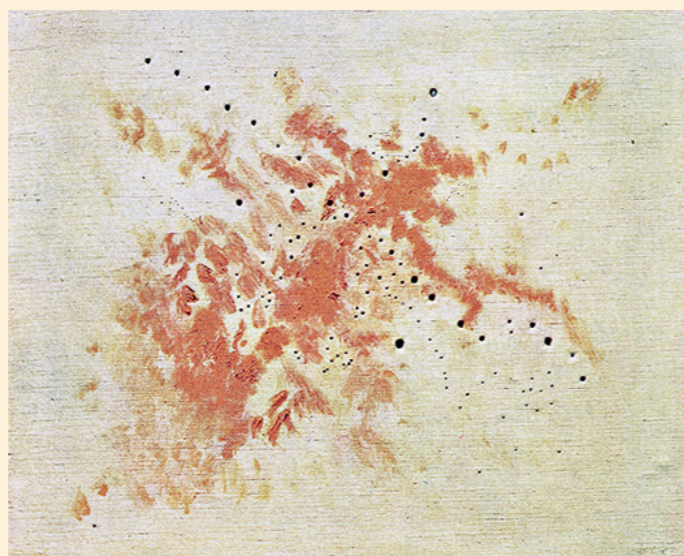
Les premiers trous ne [représentaient] pas une destruction du tableau, un geste informel [...] [mais] précisément une dimension d'au-delà du tableau [...], la découverte du cosmos est une dimension nouvelle, c'est l'infini, alors trou est cette toile, qui avait été à la base de tous les arts, et j'ai créé une dimension infinie¹³.

Dans le cours de l'année 1950, Fontana fait suivre ses premiers papiers de toiles naturelles, trouées directement sans aucune préparation, ou bien monochromes, blanches ou noires [fig. 24-25], comme nous pouvons le voir ici avec *Concept spatial* (1950, p. 124-125) et *Concept spatial* (1951, p. 126), figurant tous deux dans son exposition personnelle d'avril 1952 à la Galleria del Naviglio et par la suite présentés à la XXVII^e Biennale de Venise (1954). Les motifs linéaires des trous reprennent ses premiers thèmes abstraits des années 1930, qui identifient parfois des concentrations galactiques. Pour ces mêmes *Concepts spatiaux*, l'artiste se procure des toiles de différents formats sur lesquelles il réitère son geste pour créer des trous, en files parallèles ou enchevêtrées, à l'aide de différents poinçons, de diamètre et de forme variables.

[fig. 24] Lucio Fontana, *Concept spatial*, 1951



[fig. 25] Lucio Fontana, *Concept spatial*, 1952



[fig. 26] Lucio Fontana, *Concept spatial*, 1953

Après le retour à zéro radical des premières toiles, d'autres œuvres ici présentées, à l'instar de *Concept spatial* (1951-1952, p. 129) et *Concept spatial* (1952, p. 128), révèlent une dialectique entre une couleur de surface réduite à de petites taches susceptibles de faire allusion à un pur geste pictural et la métaphore spatiotemporelle infinie représentée par l'acte réitéré du forage, selon un échange continu entre matière-lumière et antimatière-espace, qui, dans la pensée de Fontana, entend relever le contraste existentiel entre notre condition finie et sensible et une dimension infinie, spirituelle ou inconnue. Condition ambiguë qui émerge également dans *Concept spatial. Le pain* (1950, p. 130), une des premières terres cuites incluant des « trous » dans le contexte haut artisanal de la céramique, comme c'était déjà arrivé avec les sculptures abstraites des années 1930.

Dans le cours des années 1950, le cycle connaît quelques variantes, intégrant des références polymatières plus explicites, contemporaines de l'expérimentation céramique. D'abord avec l'apposition de fragments de verre de Murano sur la toile (cycle des « Pierres ») [fig. 26], sur les trous ou librement dispersés sur la surface, comme dans *Concept spatial* (1953, p. 134), exemple d'imitation de l'effet des lumières artificielles sur le tableau : il s'agit d'un expédient que l'artiste traduit par de petites gouttes de peinture émaillée sur les tablettes en terre cuite elles-mêmes (*Concept spatial*, 1954, p. 131). Parfois, comme dans le sidéral et argenté *Concept spatial* (1955, p. 138) et dans *Concept spatial* (1956, p. 136), aux formes rouges et jaunes, Fontana, selon une approche apparemment plus réaliste, reporte sur la toile des formes pouvant évoquer des capsules spatiales ou de futures stations orbitales. Par la suite, il porte à son paroxysme le thème de la présence physique de la matière et utilise alors des pâtes plus épaisses, avec l'ajout de paillettes d'origine minérale (dans le cycle qu'il appelle des « Baroques »), pour, de nouveau, introduire un reflet irréel dans un magma cosmique, avec des références plus directes à l'informel international, comme dans le jaune

de *Concept spatial* (1956, p. 142) et dans le plus inquiet *Concept spatial* (1957, p. 144), un des exemples les plus aboutis de cette problématique.

Dans *Concept spatial. L'enfer* (1956, p. 143), auquel est traditionnellement accouplée une composition analogue, de format identique, *Le Paradis*, aux tonalités plus claires et plus terreuses, le format hexagonal, faisant allusion à l'absolu divin et cosmique, est associé à l'idée de seuil, l'image chrétienne de l'au-delà, aux tons apocalyptiques. L'«au-delà» d'un sol imaginaire et la pure idée d'infini, se manifestant en tant qu'acte, sont mis côte à côte, selon une oscillation vitale pérenne.

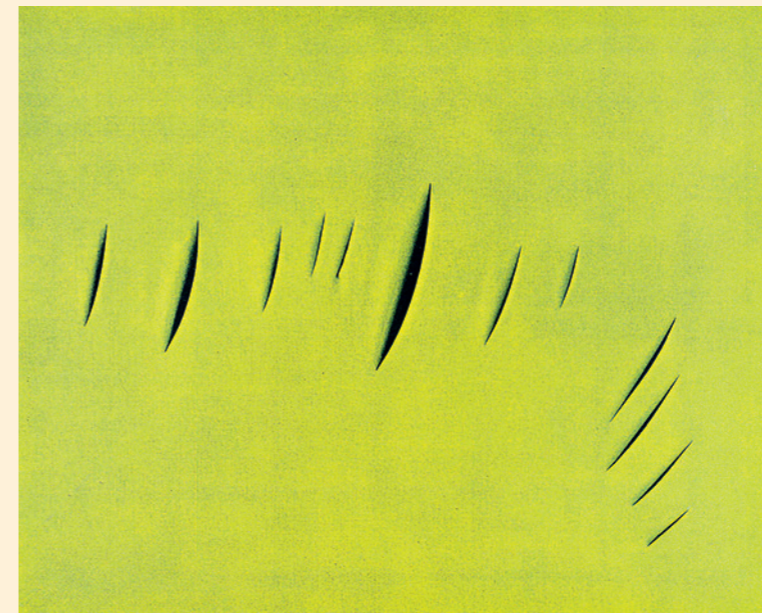
Comme Valérie Da Costa le met en évidence¹⁴, la prise de contact avec les jeunes artistes, tout particulièrement avec Yves Klein, survenue en 1957, et avec Piero Manzoni, qui depuis 1958 met en œuvre ses *Achromes*, s'avère à ce point fertile qu'en dépit de leur différence d'âge, Lucio Fontana en est conditionné et stimulé, peut-être, pour affronter une nouvelle étape radicale, vers une direction monochrome.

À l'époque où la XXIX^e Biennale de Venise lui accorde une salle personnelle (1958), le sculpteur est encore déchiré entre l'antique recours à la forme organique et la tentation de vider la toile de tout accessoire émotif. Il fait part de ses doutes à son ami Mario Bardini : « Paillettes ou pas paillettes? spatial ou réaliste? » – autrement dit: des surfaces caractérisées par un recours aux pierres et aux matières, ou neutres et monochromes?

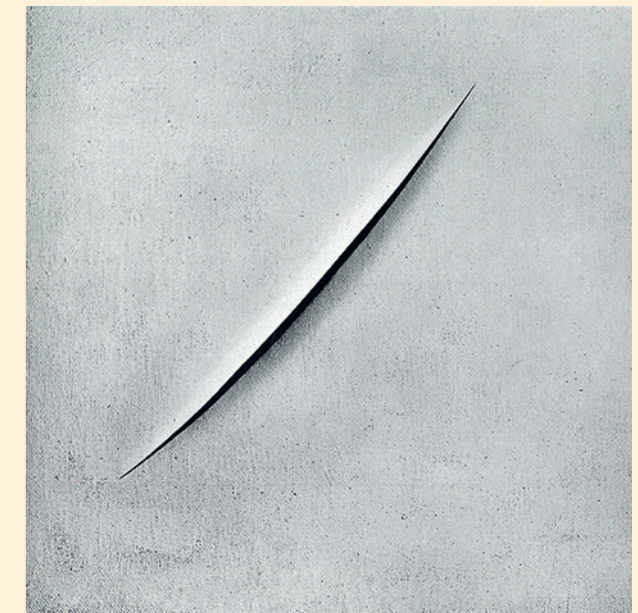
Le cycle des « Plâtres », caractérisé par l'usage de pastels sur toile, ici représenté par le suggestif *Concept spatial* (1957, p. 146) prenant pour référence la poétique du « mur », et la série des « Encres », inspirée de la calligraphie japonaise, avec des couleurs à l'aniline et des formes de toile superposées en collage, profilent les premiers symptômes d'une détente lyrique ultérieure inspirée par le vide. Depuis la fin de l'année 1958, le cycle des « Fentes » constitue l'étape suivante. Gratifié par la contemplation de l'espace potentiellement infini de la toile, Fontana se met face à elle en état d'« attente », avec une concentration zen, et la fend au moyen d'une gestualité répétée pour découvrir que l'espace infini, illusoire, jaillit dans le présent selon une acception différente et nouvelle. Dans *Concept spatial. Attentes* (1959, p. 148), parmi les premières solutions, les fentes multiples possèdent encore une signification analogue à celle des trous, même si elles s'offrent comme des ouvertures sur le vide. Progressivement, elles finissent cependant par acquérir une valeur autonome, alternative vis-à-vis du percement de la toile : ce sont des lacérations nettes qui contrastent l'apparente, tragique, destruction de la surface, pour se changer en fenêtres rythmiques sur l'« autre » espace, traces d'une énergie infinie.

Les fentes pratiquées sur une toile monochrome peinte avec de la peinture à l'eau, de façon à ce que la surface rigide ne présente aucune trace de pinceau [fig. 27-28], deviennent pour Fontana une sorte de rite quotidien célébré jour après jour jusqu'en 1968, comme on peut le relever dans *Concept spatial. Attentes* (1962, p. 149), sur fond rouge, le blanc *Concept spatial. Attentes* (1965, p. 167) et le bleu *Concept spatial. Attentes* (1966, p. 169), aux lacérations toujours plus nettes et plus péremptoires: «attentes», il s'agit d'un appellatif se rapportant à la séquence des fentes et faisant allusion à la suspension temporelle précédant leur exécution, mais se référant également à l'attente de l'« intelligence pure » du futur. L'artiste est convaincu que ce cycle représente plus clairement une expression philosophique, un acte de foi en l'infini, l'affirmation d'une spiritualité. Dans un entretien avec la journaliste Grazia Livi, il admet:

Lorsque je m'assois devant l'une de mes fentes pour la contempler, j'éprouve tout à coup une grande détente dans mon esprit, je me sens être un homme libéré de l'esclavage de la matière, un homme appartenant à l'immensité du présent et du futur¹⁵.



[fig. 27] Lucio Fontana, *Concept spatial. Attentes*, 1959, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna



[fig. 28] Lucio Fontana, *Concept spatial. Attente*, 1959, Cologne, collection particulière

Presque hypnotique, l'effet du rite est évident dans *Concept spatial. Attente* (1965, p. 164), qui comporte une seule lacération sur fond blanc, partie d'une série créée pour l'installation environnementale de la XXXIII^e Biennale de Venise (1966), où chaque « Fente » est placée dans des structures ressemblant à des confessionnaux, et seulement visible à une certaine distance pour suggérer un acte de contemplation chez le spectateur.

Enrico Crispolti a démontré comment, dans l'œuvre de Fontana, on ne trouve pas seulement une allusion intime à la vie inhérente à chacun de ses gestes, constante dans sa production sous toutes ses formes, mais également une référence conséquente au mystère de la genèse. Dans son monde laïc, depuis les amours originaires de l'homme et de la femme, depuis l'imagination d'un noyau moléculaire ou atomique, la genèse de la vie demeure une question ouverte à laquelle on essaie de donner une réponse sans en appeler à la religion ou aux systèmes philosophiques du passé, mais selon une projection future optimiste et presque pragmatique, dans un monde finalement libéré, dans son imagination, grâce à la science génétique et aux technologies nouvelles, de la nécessité de recourir au transcendant pour expliquer l'origine de la vie. La science (divulguée par les médias) laissait alors entendre que sous peu, grâce au développement de la génétique, nous aurions la possibilité de créer la vie humaine en laboratoire, ce qui s'est effectivement vérifié par la suite. Dès 1960, dans une lettre à son ami Carlo Damiano, Fontana fait allusion à cette conviction en parlant de ses « Natures » (*Concept spatial. Nature*, 1959, p. 152-153 et *Concept spatial. Nature*, 1959-1960, p. 155), ses grandes sphères de terre cuite créées en 1959 à Albisola, incluant des lacérations ou des tourbillons imprimés dans leur matière, de grandes masses qui pouvaient apparaître en contradiction avec la pureté des « Fentes », comme une virée cyclique réitérée vers un « bas matérialisme ». Pour l'artiste, ces dernières représentaient au contraire un acte de fécondation, en vue de la libération de la matière, et dans le même temps l'« attente de l'intelligence pure » d'une manière analogue aux concepts spatiaux sur toile:

14. Voir dans le présent ouvrage Valérie Da Costa, « Lucio Fontana: "la comète de notre ciel" », p. 61-65.

15. Grazia Livi, « Incontro con Lucio Fontana », *Vanità*, VI, 13, automne 1962, p. 54.

Donc, prépare-toi aux prières que tu devras réciter à genoux devant mes NATURES, elles rouleront par les galeries du monde semant la terreur et la libération de la matière dans l'art ! l'attente de l'intelligence pure, dans mille ans nous serons semblables à Dieu, le péché originel disparaîtra chez l'homme et nous redeviendrons tels qu'il nous a créés, semblables à lui¹⁶.

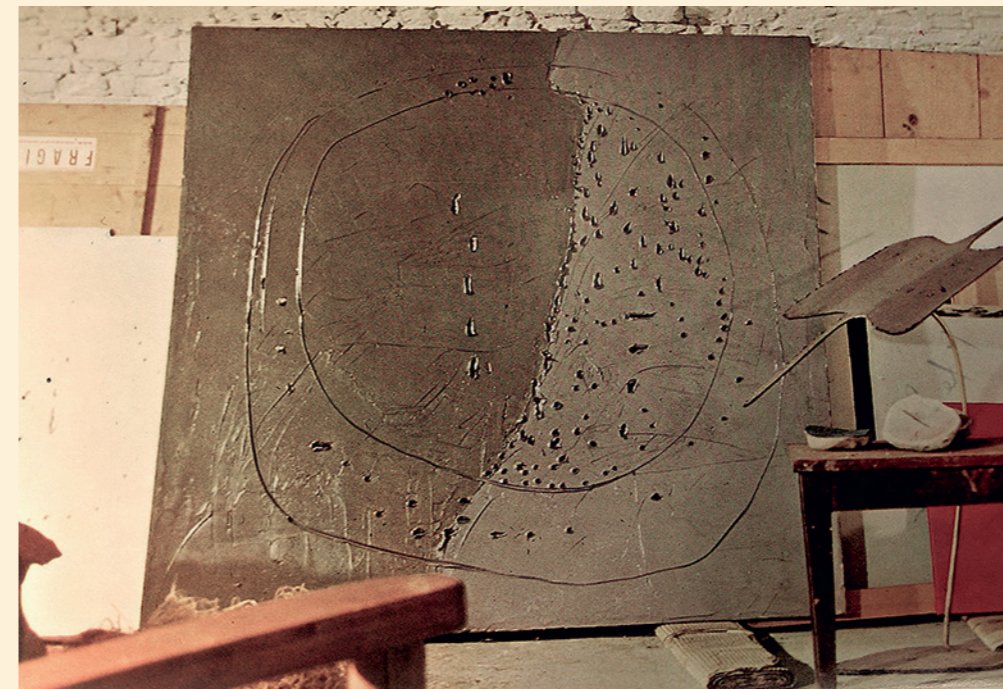
Les « Natures » et les « Fentes », antithétiques seulement en apparence, représentent cette condition humaine future imaginaire et utopique qu'au cours des années 1960 l'artiste perçoit, avec une plus grande urgence par rapport au passé, comme un parcours obligé, une loi du talion de la société matérialiste contemporaine.

En 1960, l'emphase physique des « Natures » et l'iconographie du cercle se reflètent dans les œuvres sur toile, lorsque, attiré par les techniques offertes par la technologie, Fontana expérimente une nouvelle mixture de peinture à l'huile et de pâtes vinyliques (de véritables substances plastiques), deux ingrédients jugés incompatibles rapprochés avec un esprit hérétique, et pourtant à la base du nouveau cycle des « Huiles ». L'artiste atteint à des surfaces irréelles, marquées par une ou plusieurs lignes continues, fines, gravées à l'aide d'un clou selon un mouvement circulaire et par la suite violemment lacérées par d'amples trous ou des déchirures pratiquées dans l'épaisseur picturale encore fraîche, qu'il tient particulièrement bien taillées pour la contemplation. *Concept spatial* (1960, p. 158-159 [fig. 30]), aujourd'hui dans les collections du Musée national d'art moderne, à Paris, est une des premières œuvres du cycle : elle remonte au mois de décembre de cette année-là, lorsque Fontana commence à scander son geste sur des toiles de format carré (150 × 150 cm), dont quelques-unes de très grandes dimensions (plus de 2 m). En 1961, il l'envoie à la Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture du Carnegie Institute, exposition au prix très convoité à laquelle il a été invité à participer. Cette œuvre, évocation lunaire, pourrait, selon les intentions de l'artiste confiées à Grazia Livi, faire allusion à l'effacement d'un futur astronaute lancé dans l'espace :

La couleur foncière de ces toiles... est une couleur quelque peu stridente et disgracieuse qui signale l'agitation de l'homme contemporain. Le tracé fin représente, au contraire, le chemin de l'homme dans l'espace, son effacement et la terreur de se perdre : la déchirure, enfin, constitue un cri de douleur soudain, le geste final d'une angoisse devenue désormais insupportable¹⁷.

Les « Huiles » de 1961 conflueront dans la petite et précieuse séquence des « Venises » [fig. 29] (dédiées à la ville lagunaire) conçue pour l'exposition « Arte e Contemplazione » du Palazzo Grassi, à Venise, au mois de juin, puis montrée, au mois de novembre, dans l'exposition « Lucio Fontana. Ten Paintings of Venice » à la Martha Jackson Gallery, à New York, présentée par Michel Tapié : un rapport fécond entre le critique français et l'artiste naît à cette occasion et aura pour principal résultat l'importante monographie *Devenir de Fontana* (1961)¹⁸.

Concept spatial (1961, p. 163), contemporain des œuvres vénitiennes, inclut des traces de l'hommage oriental à l'or et au vert de la lagune sur une surface modulée avec les mains, afin d'imiter, par ce geste, la surface de l'eau : l'apparition surnaturelle, la référence à l'infini jaillissent dans une atmosphère de lumière artificielle et tactile, ou presque. La dialectique de la lumière solaire qui devient irréaliste dans les lueurs reflétées par les gratteciel de New York, la métropole découverte avec Tapié entre novembre et décembre 1961, impressionne Fontana au point de le pousser à expérimenter le *Concept spatial* sur de grandes tôles de cuivre, sur lesquelles il intervient au moyen de la gravure et de la lacération, pour donner ainsi vie



Ci-dessus :
[fig. 29] L'atelier de Lucio Fontana
avec le cycle des Venises, 1961

Ci-contre :
[fig. 30] Lucio Fontana, *Concept spatial*
(1960) dans l'atelier de l'artiste,
sur le Corso Monforte à Milan

16. Lettre de Lucio Fontana à Carlo Damiano, 7 août 1960, citée dans Giancarlo Gaggiotti, *La Visione verticale*, Pérouse, Morlacchi Editore, 2019, p. 132-133.

17. G. Livi, «Incontro...», art. cit., p. 57.

18. Voir dans cet ouvrage Silvia Bignami, «Lucio Fontana et Michel Tapié. Géographies d'un "devenir"», p. 39-45.



[fig. 31] Les « Métaux » de Lucio Fontana dans la scénographie de l'exposition « Lucio Fontana » organisée par l'International Center of Aesthetic Research, Turin, 1962, photographie de Giorgio Casali

19. Entretien avec Carla Lonzi, op. cit., p. 327.

au cycle des « Métaux » [fig. 31], ici représenté par deux œuvres : *Concept spatial, New York, Gratte-ciel* (1962, p. 161) et *Concept spatial* (1962, p. 160).

La confiance optimiste dans une future palingénésie de l'humanité est le fil qui unit les grandes « graines » des « Natures » aux « Fins de Dieu » (1963) qui suivent, les célèbres toiles ovales dont deux icônes exemplaires sont présentées dans l'exposition : *La Fin de Dieu* (1963, p. 172) rose et *La Fin de Dieu* (1963, p. 170) vert pomme, deux surfaces aux tonalités apparemment infantiles agressées par le geste de l'artiste mais dont, à la vérité, l'impact visuel s'avère choquant et vulgaire. La forme ovale singulière fait allusion à la mandorle de la tradition chrétienne dans laquelle Dieu est représenté, tout en se rapportant dans le même temps à l'idée de l'œuf [fig. 32], également très présent dans la céramique, comme métaphore d'une genèse. Selon pareille lecture – mais l'artiste en a fourni des interprétations contradictoires et discordantes –, la « fin de Dieu » signifierait non seulement l'épuisement de l'idée de représentation classique de la divinité, mais de surcroît le dépassement de la pensée d'un acte divin comme explication de l'origine de la vie. C'est le thème de la fin de Dieu comme « fin du monde » :

Voilà, la fin du monde et la libération de la matière et de l'homme. [...] L'homme deviendra alors un être simple, comme une fleur, une plante, et il vivra seulement de son intelligence, de la beauté de la nature, et son sang se purifiera parce qu'il vivra continuellement au milieu de cela. Peut-être qu'il ne tuera plus d'animaux, il créera des pilules, et vivra artificiellement. [...] Les hommes ne se tueront plus et il n'y aura plus de guerres. Il faudra des centaines, voire des milliers d'années, mais la science conduira à cela¹⁹.

La limite mentale et matérielle de l'espace physique constitue l'autre frontière à laquelle l'artiste lance son défi tout au long de son activité. De façon dialectique, l'espace de Fontana doit toujours être envisagé avec son

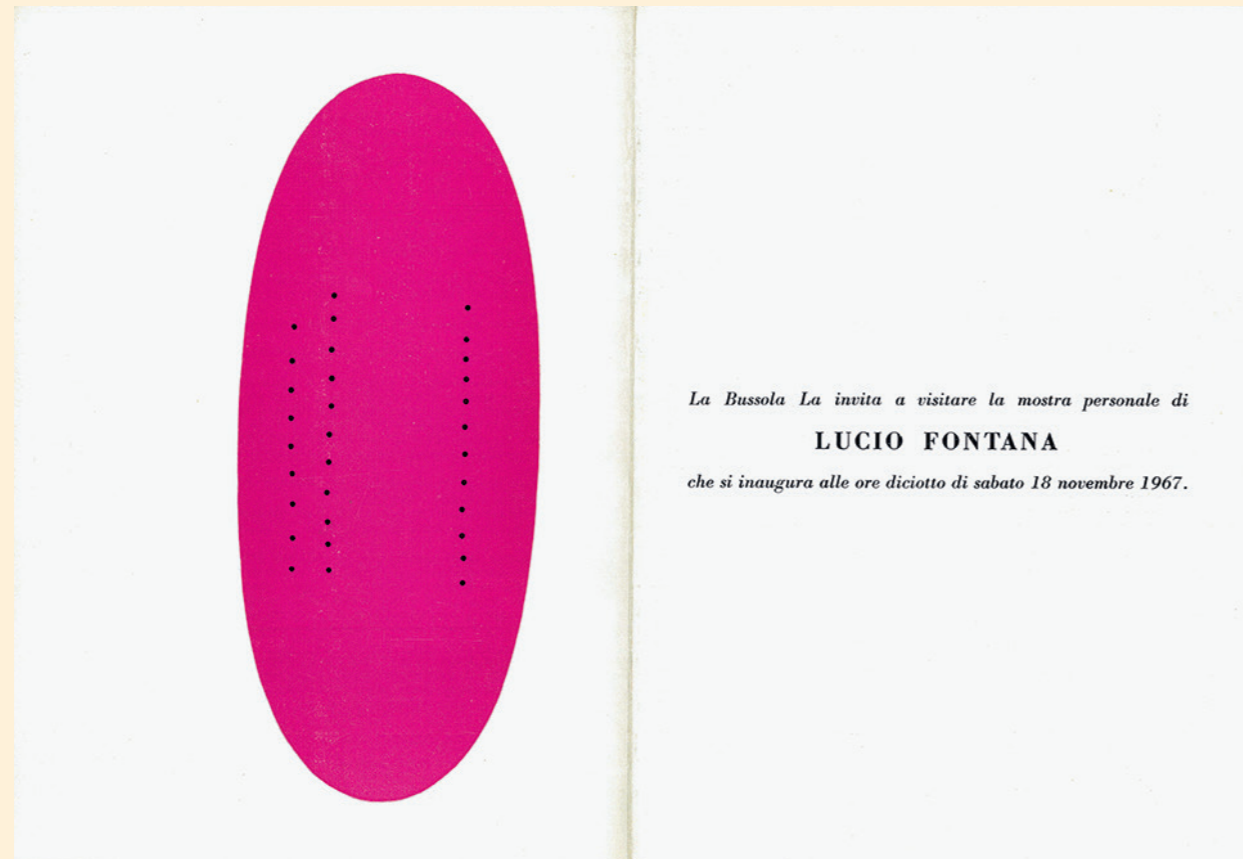


[fig. 32] Catalogue de l'exposition « Les Œufs célestes » à la galerie Iris Clert, Paris, 1964

opposé : c'est l'espace physique comme vide autour de la matière, c'est le cosmos en rapport avec la Terre, c'est l'espace mental comme acte extrême de liberté de pensée, en rapport avec l'étroitesse des conventions sociales, c'est la quatrième dimension. Comme le suggère Giorgio Zanchetti²⁰, le concept d'espace actif, attestant de l'extrême vitalité, densité et plénitude de l'espace, trouve son incarnation la plus audacieuse dans la forme que l'artiste qualifie d'« Environnement spatial ». Se fondant sur les convictions de la physique contemporaine, divulguée à un niveau populaire comme expression d'un espace et d'un temps « autres », il s'agit apparemment d'une création scénographique et théâtrale visant à transfuser chez le spectateur son concept d'espace-temps sur le mode émotif. Après le premier *Environnement spatial à lumière noire* (1949), tenu par Fontana pour une réalisation démonstrative mais fondamentale, qui offrait au spectateur l'illusion émotive, psychologique d'une condition agravationnelle et en même temps aliénante, l'activité « environnementale », au sens strict, connaît un temps d'arrêt. On reconnaît aujourd'hui une sorte d'émanation de l'idée environnementale tout au long des années 1950 dans la fertile collaboration de l'artiste avec des architectes pour des installations éphémères et temporaires, surtout réalisées dans des cinémas (mettant à profit l'obscurité des salles), ou dans les tentatives de renouvellement des thèmes du « plafond » et du « mur », non plus conçus comme des limites ou des surfaces mais comme des zones d'illusion, où le jeu des lumières artificielles (néon ou lampe de Wood), tenues pour des technologies nouvelles et, dans le même temps, pour des formes abstraites, introduit la suggestion psychologique de l'idée d'infini dans la dimension quotidienne du vécu.

La présente exposition propose une reconstruction fidèle, réalisée par l'entreprise Clod, de la *Structure au néon pour la IX^e Triennale de Milan* (1951, p. 122-123), initialement intitulée *Lumière spatiale*. Il s'agit d'un seul et même tracé lumineux de lignes courbes superposées sur différents

20. Voir dans le présent ouvrage Giorgio Zanchetti, « Une nouvelle conception de l'art environnemental. Vingt ans d'Environnements spatiaux et autres installations (1949-1968) », p. 47-51.



[fig. 33] Invitation à l'exposition «Lucio Fontana» de la Galleria La Bussola, Turin, 1967

niveaux, ancré à un contre-plafond de couleur bleu lapis-lazuli qu'à l'origine l'architecte Luciano Baldessari voulut placer au sommet de l'escalier d'honneur du palais qui accueillait cette manifestation, à l'instar d'un ciel idéal pour exalter la luminosité de l'œuvre. L'espace-temps du tracé d'une ligne continue est mis en évidence par des tubes lumineux au néon, utilisés de façon novatrice dans une installation artistique. Fontana parachève le principe de la «forme unique dans la continuité de l'espace» théorisé par Umberto Boccioni, selon une nouvelle acception de l'espace-temps, actif, voué à établir un lien émotif avec le spectateur.

De 1964 à 1968, les jeunes qui tiennent Lucio Fontana pour un pionnier du genre et les créateurs liés à des groupes d'art cinétique, intéressés par la conception d'un art de l'installation – parmi lesquels on trouve Nanda Vigo, sa collaboratrice –, stimulent l'artiste et le poussent à reprendre une pratique environnementale et à produire de nouvelles œuvres complètement autonomes. C'est ainsi que naissent les environnements réalisés à l'occasion d'expositions collectives ou personnelles qui font date, parmi lesquels on cite celui qui est créé en janvier 1966 pour «Lucio Fontana. The Spatial Concept of Art» au Walker Center of Art de Minneapolis et le suivant, réalisé le 3 octobre 1967 à la Galleria del Deposito, à Gênes, unique exemplaire original conservé, aujourd'hui au musée d'Art contemporain de Lyon, et présenté ici (p. 182). Ces deux environnements sont constitués d'une salle complètement plongée dans le noir, de dimensions réduites, à laquelle on accède soit par une étroite galerie au plafond surbaissé (à Minneapolis), soit par une ouverture étroite (à Gênes). Dans cet espace, la lampe de Wood fait ressortir les trajectoires rectilignes de points réguliers et fluorescents peints qui dessinent ou le périmètre d'un rectangle (à Minneapolis), afin que la forme

géométrique apparaisse suspendue, ou des tracés horizontaux et verticaux se greffant à un élément trapézoïdal du plafond (à Gênes). Le spectateur est contraint de s'immerger dans une situation physique et psychologique qui lui impose d'être seul avec lui-même et de perdre la notion de l'espace en trois dimensions; de cette façon, il parvient à un non-lieu dans lequel, figures de l'espace incommensurable, des formes de lumières semblent flotter dans le vide – et, sortant de cet espace resserré, il peut enfin revenir à la réalité. Lucio Fontana imagine un parcours dans lequel chacun peut expérimenter, en séquence, une série de sensations et de visions analogues à celles qu'éprouve un astronaute lancé dans le cosmos : l'angoisse d'une privation physique et, en un certain sens, d'une souffrance; la contemplation aérienne d'une sorte d'«apparition» de l'incommensurable, et donc le lieu de l'émotion et de la surprise face au phénomène de l'infini et de la sortie dans le cosmos, le retour sur Terre. Comme l'affirmait l'artiste lui-même, la série, qualifiée de «petits théâtres» [fig. 3], affronte elle aussi, de manière plus «réaliste», le thème de la «mise en scène» du «concept spatial» en recourant à des couleurs pop : sous une forme abstraite fait ici retour l'idée d'un paysage cosmique imaginé de manière fantastique et irréaliste.

Franco Russoli interprète ces «petits théâtres» comme une évolution des anciennes «bizarreries» des ombres chinoises, des petits théâtres du XVIII^e siècle, des chambres noires ; l'image est cependant actuelle, et elle correspond à l'«impression restée gravée sur la rétine de l'astronaute, balloté d'un espace à l'autre, qui superpose les images terrestres, désormais énormes dans son souvenir, à l'univers qui l'engloutit». C'est toutefois l'artiste lui-même qui signale à Russoli les dangers d'une lecture trop réaliste : «Mais c'est, au fond, trop vériste, trop plat.» La solution consistera à créer des images, des objets allusifs : «Il ne s'agit pas d'une métamorphose mais d'une équivalence, de découverte de l'unité de l'être, image, objet, matière, sentiment, idée. C'est ainsi que procède Fontana : créer des formes et des choses qui sont immédiatement de nombreuses autres choses²¹.»

Inauguré soudainement au cours de l'année 1967, le dernier cycle avec lequel se clôt notre exposition est une réponse au *minimal art* à ses débuts et un dernier acte de foi dans la science contemporaine. Fondées sur des formules algébriques, les «Ellipses» (*Concept spatial. Ellipse*, 1967, p. 188, et *Concept spatial. Ellipse*, 1967, p. 189) sont des œuvres en bois laqué à la nitrocellulose et mécaniquement perforées, réalisées dans l'atelier milanais de Sergio Tosi. De dimensions identiques, elles se différencient par leur coloration monochrome, pop et vive, et par la disposition des trous [fig. 33] : le placement possible sur un piédestal de quelques-unes de ces œuvres à mi-chemin de la sculpture et de la peinture est prévu. Les «Ellipses» sont parallèles à une série de sculptures-objets en métal laqué à la nitrite, aux couleurs uniformes et aussi flamboyantes que des carrosseries d'automobiles, caractérisées par une seule fente : comme l'a souligné Enrico Crispolti, il s'agit de sculptures ovulaires, en forme de missiles, «qui représentent véritablement une hypothèse d'art mécanique²²». Les «Ellipses» ovoïdales (*Torpille*, 1967, p. 190 et *Pilule*, 1967, p. 191), tout particulièrement, pourraient représenter pour l'artiste une allusion ironique à la pilule contraceptive féminine, alors depuis peu dans le commerce, événement socialement révolutionnaire, faisant date au même titre que les récentes missions du champ aérospatial. Une conquête que Fontana entendait célébrer comme un signe du futur dans le présent.

21. Franco Russoli, «Fontana e il giuoco dell'arte», *Pirelli*, XVII^e année, n° 5-6, octobre-novembre-décembre 1965.

22. E. Crispolti, «L'avventura creativa...», *op. cit.*, p. 80.