

Lucio Fontana, la caresse et la torture

L'artiste italien, salué par une rétrospective à Paris, a nourri son œuvre d'obsessions violentes et sexuelles

Arts

Lucio Fontana (1899-1968) est l'artiste italien qui trouvait ses toiles à coups de poinçon et les fendait avec une lame : telle est la définition généralement répandue de son œuvre. Son nom est indéfectiblement associé à l'image d'un monochrome, rouge ou jaune le plus souvent, incisé de plusieurs coupures verticales ou percé d'impacts qui dessinent un cercle, une spirale ou un nuage.

Pour qui entrerait dans la très complète et éclairante rétrospective en plus de 200 œuvres qu'a montée le Musée d'art moderne de la Ville de Paris avec cette idée préconçue à l'esprit, la surprise sera vive. Pas une seule toile découpée en vue, mais un peuple de statues en céramique polychromes, figuratives sans le moindre doute, une dame dorée, un héros antique, un crocodile, une araignée de mer, un pêcheur avec son trident, deux lions, des papillons. Et tout ceci très coloré et luisant de l'éclat propre à la céramique.

Fontana, c'est aussi cette sculpture étincelante, qui l'occupe tout au long des années 1930 et, quoique de façon plus épisodique, jusqu'au début des années 1950. Il modèle des batailles de cavaliers qui, de loin, ressemblent à des nœuds de méduses et des figures

Les matériaux sont brutalisés, martyrisés. L'hésitation, la mesure, l'allusion sont inconnues de l'Italien

de guerriers pour lesquelles le terme baroque est un euphémisme, tant elles sont sinueuses, tordues, malaxées, crevassées. En 1952, Fontana travaille encore à un projet de porte de bronze pour le Duomo de Milan : anges, archevêques, saints et saints en haut relief.

Or, cette année-là, il pratique la perforation de la surface monochrome depuis déjà trois ans. Voici qui n'est pas conforme à l'idée selon laquelle une évolution rectiligne l'aurait entraîné de la figuration à l'abstraction, du classique au moderne. Idée d'autant plus inapplicable dans son cas que ses premières expériences alliant abstraction et incision sont plus précoces et remontent à 1931. Sur des plaquettes de ciment, des formes grises et noires sont peintes, traversées de lignes gravées, à la façon des plaquettes d'os ou de pierre préhistoriques. A cette date, avec ces travaux elliptiques, Fontana se place du côté de l'abstraction primitiviste et du surréalisme. Arp, Klee, Miro, le cubisme, le Bauhaus sont parmi ses références.

Son *Pêcheur* et son *Crocodile* si

réalistes sont donc postérieurs à ces expériences géométriques qui le font classer, dans l'Italie mussolinienne, parmi les modernes les plus aventureux, loin du néoclassicisme fasciste. Dans cette entre-deux-guerres, il va et vient d'un procédé à un autre, d'une esthétique à une autre, à travers changements abrupts et larges variations stylistiques.

Pour autant, il y a une cohérence entre tous ses exercices. Elle tient à l'intensité physique du geste créateur et sa charge sexuelle, très explicite. Fontana n'emploie pas simplement ses matériaux, il les brutalise, il les martyrise. Il combat la terre, le plâtre et la peinture. Il leur inflige des sévices de moins en moins simulés. L'hésitation, la mesure, l'allusion lui sont inconnues. Cette violence engage son corps entier, une violence qui est à l'évidence du registre de l'organique et de l'érotique.

Ses premiers dessins, ses céramiques sont des histoires de peaux, de chairs, de flux, de déjections parfois. La perforation et la laceration des toiles sont des passages à l'acte plus simples, plus directs. Ce qui se donne à percevoir jusque-là dans un travail de déformation de la figure animale et humaine s'inscrit à partir de 1949 à même la peau de la peinture, caressée et blessée tour à tour. Ce double mouvement ne se cache pas, même si Fontana définit alors ses œuvres comme des *Concetti spaziale* – concepts spatiaux. Concepts psychiques plutôt.

Il y a d'abord le voluptueux passage des couleurs sur une surface, l'expansion du rouge sang, du rose chair, du jaune intense. La matière picturale est parfois enrichie de paillettes, parfois même parée d'éclats de verres de différentes couleurs enchâssées dans la matière. La peinture est souvent épaisse, en plusieurs couches, et fait songer à des étoffes ou à des cuirs.

On pourrait appeler cette phase le stade de l'adoration érotique. Fontana s'y complait jusqu'au plus près du kitsch, de temps en temps.

Après l'exaltation intervient la profanation, selon une dialectique aussi ancienne que le christianisme. L'artiste perce ou crève le corps adorable de l'œuvre. Les allu-



« Concetto spaziale », « La Fine di Dio », 1963. CENTRE POMPIDOU/FONDAZIONE LUCIO FONTANA/SIAE/ADAGP

sions sexuelles sont flagrantes. Quelques dessins à l'encre de nus aux jambes ouvertes rappellent, si besoin était, la force de l'obsession

qui anime Fontana. Cette obsession lève toutes les inhibitions et autorise la littéralité la plus crue : dans les deux dernières décennies

de sa vie, les formats croissent, les couleurs deviennent de plus en plus vives, les attaques de la surface se multiplient. Les séries ont

pour titres *Tagli - fentes -*, *La Fine di Dio - la fin de Dieu -*, ou *Nature* pour les lourdes boules de terre cuite fendues de 1959-1960. Or *natura*, en italien argotique, désigne le sexe féminin. Une grande

Fontana n'échappe pas à la tentation de refaire les mêmes gestes, qui deviennent le cérémonial dont il est l'officiant

toile parsemée de verreries de Murano et attaquée d'innombrables trous s'appelle quant à elle *La Luna a Venezia - la lune à Venise...* La charge symbolique n'est pas légère. Pour la série *La Fine di Dio*, Fontana choisit des toiles ovoïdales. Là encore, on ne peut l'accuser de cultiver à l'excès le sous-entendu. Il arrive même que l'œuf soit rose fuchsia.

L'obsession se satisfaisant dans l'insistance et la répétition, Fontana n'échappe pas à la tentation de faire sans cesse les mêmes gestes, qui deviennent le cérémonial dont il est l'officiant très sérieux. Plus que de peinture ou de sculpture, c'est de performance qu'il s'agit. L'artiste laisse logiquement filmer pour qu'il reste une trace du geste. Contemporain de l'action painting américaine, il est ainsi plus encore celui des artistes japonais du groupe Gutai - Shiraga en particulier - et celui des happenings à forte charge sexuelle qui se créent à Paris, à New York et à Vienne au début des années 1960. La photographie devient alors l'un de ses modes d'expression : non parce qu'il la pratiquerait lui-même, mais parce qu'il demande à des photographes des mises en scène de ses œuvres. En 1962, Ugo Mulas réalise ainsi une série avec une jeune femme pour modèle. Elle est nue, évidemment, et manipule tendrement des terres cuites fendues et percées qu'elle porte contre son ventre. Le sens est clair, un peu trop même. ■

PHILIPPE DAGEN

Lucio Fontana, rétrospective. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 11, avenue du Président-Wilson, Paris 16^e. Du mardi au dimanche de 10 heures à 18 heures, le jeudi jusqu'à 22 heures. Entrée : de 8 € à 11 €. Jusqu'au 24 août. mam.paris.fr