

bonifas

VERSOIX // FERNEY // SEATTLE



// à Mme A.A.

// En exposant Paul Bonifas en 1982 pour la première fois, je n'imaginai pas que ce serait pour moi, et mes amis-clients, le début d'une grande découverte. L'œuvre de Bonifas ne se résume pas aux pièces monochromes tournées, calibrées ou moulées qui séduisent immédiatement l'amateur. Ce catalogue, qui accompagne l'exposition **Bonifas** Versoix // Ferney // Seattle, a pour ambition de faire connaître l'œuvre du céramiste dans son ensemble.

Les objets présentés ici, souvent des pièces uniques, couvrent une période de production allant de 1917 à 1961, et proviennent pour l'essentiel de la famille de l'artiste.

Je souhaite au lecteur de ce catalogue autant de plaisir que j'en ai eu à découvrir cet artiste dans son ensemble

Lionel Latham

Paul Bonifas

VERSOIX // FERNEY-VOLTAIRE // SEATTLE

Depuis le début de sa carrière de passeur de beaux objets, Lionel Latham est fasciné par la personnalité de Paul Bonifas. Et c'est à la découverte de son œuvre, au début des années 1980, que remonte la prédilection de Lionel pour les courants artistiques qui ont marqué l'entre-deux-guerres. A plusieurs reprises il célébrera le travail du grand céramiste genevois, mais c'est la première fois qu'il est en mesure de présenter un panorama aussi large de son parcours, qui illustre les trois phases historiques de cette remarquable carrière.

Dans la présente exposition la part du lion revient une fois encore à la période de Ferney-Voltaire (1922–1940), la plus longue et donc la plus productive. C'est le temps où Bonifas pourra mettre en œuvre des moyens humains et techniques optimaux en acqué-

rant une poterie traditionnelle bien rôdée, qu'il entreprendra de moderniser et d'adapter à son projet artistique. Au milieu des années 1920 Bonifas emploiera jusqu'à 28 collaborateurs, parmi lesquels se trouvaient des tourneurs et des mouleurs de première force. En déléguant les gestes il pourra se concentrer avec d'autant plus d'énergie sur le travail conceptuel et sur les expérimentations de matières.

Dès 1926 il développa ainsi sa fameuse terre noire lustrée, qui incarnera de manière emblématique les aspects les plus novateurs de sa démarche. Notamment parce que sa mise en forme faisait partiellement appel à des moyens mécaniques (le tour à calibrer), ce qui nécessitait un grand travail de conception en amont. Les formes devaient être calculées, dessinées avec le plus grand soin avant que

leur réalisation ne puisse être confiée à la machine.

Les contraintes liées à la mécanisation devenaient l'une des sources d'inspiration du créateur. Très vite les terres noires lustrées se feront remarquer par leur modernité avenante, où la matière n'est pas subordonnée au processus de fabrication. Cette réussite technique et esthétique allait asseoir la renommée de Bonifas jusque dans les salons d'art parisiens. Pour le plus grand malheur du céramiste cependant, l'éclosion de son talent et ses premiers succès commerciaux coïncidaient avec la grande crise de 1929.

Les difficultés économiques de la poterie semblaient déjà insurmontables quand survint la guerre. Le cataclysme cassera définitivement le bel élan de l'aventure ferneytienne.

Pour la période de Versoix (1914-1919) comme pour celle de Seattle (1946-1967), relativement peu de travaux sont parvenus jusqu'à nous. L'épisode de Versoix sera brutalement interrompu par l'incendie de l'atelier, qui détruisit non seulement l'appareil de production mais également une part non négligeable de l'œuvre précoce de Bonifas. Quant à la période américaine, elle signifiera une rupture radicale dans son parcours de vie. Confronté aux préoccupations multiples liées à sa nouvelle fonction d'enseignant, il ne reprendra que progressivement et laborieusement une activité créatrice, compliquée par l'environnement technique et culturel que lui proposait sa nouvelle patrie.

Versoix

Paul Bonifas entreprit l'installation de son premier atelier dès 1914, à

l'âge de 21 ans. Ses deux fours à bois ne seront opérationnels qu'en 1915. En cinq ans à peine, le jeune homme – assisté de sa future épouse, Alice Sordet, et de deux collaborateurs – allait conduire des expérimentations techniques et esthétiques d'une étonnante ampleur. Bonifas avait acquis sa formation de base auprès de Maurice Savreux, le directeur de la toute nouvelle École suisse de céramique, lui-même issu de l'École de Sèvres. L'école établie à Chavannes-Renens avait ouvert ses portes en 1913, avec un corps enseignant composé essentiellement de céramistes français qui ne tarderont pas à être appelés sous les drapeaux. L'établissement sera contraint de suspendre son activité après une année de fonctionnement. Une année qui suffira à Bonifas pour assimiler l'essentiel des différentes techniques céramiques et notamment celle du

grès de grand feu. Une spécialité exigeante qu'il sera le premier à maîtriser en Suisse. De tout temps il nourrira une affection particulière pour la pratique du grès et de la haute température, parce que c'est dans ce registre que le céramiste peut pousser à l'extrême l'exploration de la matière et de ses secrets les plus intimes.

Dès 1916 Bonifas participa à la plupart des expositions d'art appliqué en Suisse, à commencer par l'exposition itinérante consacrée aux « Arts du feu » sous l'égide de L'Œuvre. Il y montra une gamme impressionnante de techniques, de formes et de décors. Des grès, bien sûr, conçus généralement comme des pièces uniques, mais aussi différents types de faïences et de terres cuites propres à être fabriqués en série, dans un registre plus utilitaire. D'emblée Bonifas sera reconnu par la critique comme

la personnalité la plus éminente et la plus prometteuse sur la scène céramique nationale.

Les premiers grès de Versoix se situaient dans la mouvance de la céramique française de l'Art nouveau finissant, avec des décors peints – très souvent composés de motifs floraux – et des effets de couleurs obtenus par superposition d'émaux de couleurs contrastées (Ariana 1997, N° 1–3). Ici les céramistes s'en remettaient la plupart du temps aux hasards de la cuisson. La posture quelque peu romantique du potier confiant une partie de la création aux forces mystérieuses du Feu ne correspondait pas au tempérament de Bonifas et à son besoin de contrôler au mieux ses matières et ses processus. Très vite, comme le montrent les grès exposés ici, il tempèrera ses effets de surface pour mieux souligner la forme, en

renonçant la plupart du temps au décor, en privilégiant des superpositions d'émaux mats, d'une coloration plus uniforme. Où il apparaît que très tôt déjà Bonifas ressentit la nécessité de tendre à un équilibre plus juste entre forme, matière et texture de surface. Avant même de devenir un compagnon de route des puristes dans ses années parisiennes (1920–1922), où il collabora à la revue «L'Esprit nouveau» aux côtés du Corbusier et du peintre Amédée Ozenfant. Les postulats qui vont fonder la théorie des puristes – «purification du langage plastique», «atteindre un art épuré de ce qui n'est qu'agrément» – habitaient la démarche de Bonifas dès ses premières années de pratique.

Dans le petit groupe de grès de Versoix exposé par Lionel Latham, deux objets portent un décor.

Un vase-bouteille (fig. 04) est rehaussé d'un décor peint bicolore – bleu et gris, des teintes qui contrastent avec les couleurs terreuses, «naturelles» du début – avec des motifs stylisés d'une précision extrême. Si décor il y a, c'est un décor qui s'affiche clairement comme un élément parfaitement maîtrisé et calculé, et qui prend tout son sens dans le dialogue qu'il entretient avec la forme. En l'occurrence, l'ampleur de la panse est magnifiée par les motifs peints et optiquement contrebalancée par la densité chromatique (fond bleu) des parties resserrées, le col et la base. Sur un autre vase (fig. 03), composé formellement d'une panse généreuse et d'un petit col relativement étroit, la présence discrète d'un décor en relief sur le col suffit à rétablir un équilibre visuel entre les deux parties.

Ferney-Voltaire

A Ferney Bonifas poursuivra, à partir de 1925, son exploration passionnée de l'univers du grès et des hautes températures. Comme en témoigne ce vase à décor peint avec un motif d'essence encore plus géométrique (fig. 05), il semble reprendre ses recherches là où il avait dû les interrompre à Versoix. La coupe ornée d'un motif en relief de fleurs stylisées et d'éléments géométriques (fig. 07) se distingue par un fort contraste chromatique – gris clair presque blanc à l'intérieur, bleu à l'extérieur – un parti pris extrêmement rare dans la production en grès du céramiste. Pour l'essentiel les grès ferneysiens renoueront avec la tendance déjà observée à Versoix : des formes épurées revêtues d'émaux monochromes mats, avec çà et là une résurgence d'effets de coulures (Ariana 1997, N° 35-37).

L'exposition comporte un groupe de terres noires lustrées, pour la plupart des formes simples que Bonifas déclinait souvent en différents formats. De tout temps les terres noires eurent la préférence des amateurs, d'où leur raréfaction sur le marché de l'art. Deux exemples illustrent ici la monumentalité que Bonifas sut atteindre dans ce registre particulier par la combinaison sensible de formes basiques, presque archétypiques, et d'éléments rapportés qui assument une double fonction, utilitaire – en aidant à la préhension du récipient – et ornementale. Les anses constituent en effet le seul décor de l'objet, conférant selon leur profil un caractère particulier à une seule et même forme de base. Ici une forme tronconique, obtenue mécaniquement au tour à calibrer, munie de deux anses en forme d'ailerons effilés (fig. 08). Les mêmes anses

se retrouvent sur une forme également tronconique mais plus trapue (Ariana 1997, N° 54). Là une coupe sur pied de forme très classique (fig. 07), une forme qui serait simplement statique sans la présence de ses anses tourmentées qui l'animent d'une tension tout en retenue.

Pour Bonifas le grès était donc le lieu de la confrontation la plus intense à l'alchimie céramique, chaque pièce étant pratiquement une aventure nouvelle, avec l'expérimentation de formules sans cesse renouvelées pour les émaux. La terre noire lustrée, une fois que la formule de la matière fut établie, se prêtera à la recherche formelle pure. La faïence, elle, se situera entre les deux. Dans cette veine Bonifas appliquera les mêmes principes formels que pour la terre noire, en les adaptant au matériau : combinaisons de

formes simples et d'anses ornementales (fig. 07 – Beaujon 1961, pp. 47-49 ; Ariana 1997, N° 14-16, 18-27 et 70-75), déclinaisons de familles de formes (vases, cache-pot à parois cannelées – fig. 08), applications d'un motif en relief (fig. 13).

Avec la faïence, la matière est nettement plus présente que dans le cas de la terre noire. Sa texture plus grossière se prêtait mal au travail mécanique et encore moins au tournage, ni à un rendu précis de la forme. Et Bonifas, à l'écoute du matériau, ne cherchera pas à dominer son caractère propre. Bien au contraire, il accentuera encore la matérialité de la faïence en appliquant son émail à l'éponge, en épaisseur irrégulière, de sorte que la couleur de la terre sous-jacente puisse transparaître ici ou là. L'émail n'est pas ici une simple façade illusionniste, mais un habil-

lement perméable au regard. Une perméabilité et une profondeur qu'il stimulera encore en adoptant presque systématiquement un émail craquelé. Avec la terre noire lustrée la forme se révèle dans toute sa pureté, avec la faïence elle s'incarne.

La formule adoptée par Bonifas pour sa faïence craquelée se prêtait surtout à la technique du moulage. Il en résultera des formes relativement complexes qui échappent la plupart du temps à la rotondité commandée par le tournage, comme ce vase « cornet » de section rectangulaire dont la panse se compose de trois larges côtes horizontales (fig. 09). Qui dit moulage dit production sérielle. Pour quelques rares formes, Bonifas adoptera le principe de l'édition limitée et numérotée (fig. 15).

Seattle

Par l'intermédiaire de son ami Ozenfant, Bonifas se vit appelé par l'École d'art de l'Université de l'État de Washington en 1946, avec la mission de mettre sur pied un département céramique. Il accepta le défi et s'installa à Seattle la même année. Une fois encore il lui faudra partir de zéro et, qui plus est, dans une profession parfaitement nouvelle pour lui. Le regard rétrospectif qu'il portera sur cette période de sa vie professionnelle est quelque peu désabusé : « Former une jeunesse pressée par le temps... devient immédiatement plus qu'une tâche, car ce n'est pas moins qu'une mission » – « Le sort de l'artisan et l'épanouissement de sa vocation sont soumis aux critères d'une société qui cherche encore, sans l'avoir trouvé, ce qu'est le luxe, une société où les loisirs sont

intolérables. S'ils ne sont pas rendus efficients» (Beaujon 1961, p. 84).

Quant à sa production d'atelier, qu'il relancera « dans [son] garage, sur une table de cuisine» (Ibidem), elle progressera au prix de multiples difficultés et sans jamais atteindre l'ampleur des époques précédentes. Pour la première fois dans sa carrière Bonifas se retrouvait seul dans son atelier. Les matières premières et l'outillage qu'il trouvera sur place se situaient à des années-lumière de ce qu'il avait connu en Europe. Jamais plus il ne pratiquera le grès. Pour ses cuissons il devra se contenter d'un four électrique, moins apte à faire « parler » la matière que ses anciens fours au bois ou au charbon.

La production américaine de Bonifas est attestée entre 1949 et 1961. Au début il tentera, avec les

argiles dont il disposait, de faire revivre son émail noir lustré et ses faiences craquelées (Beaujon 1961, pp. 86–92). Sans jamais retrouver les effets visuels et la qualité tactile de ses céramiques de Ferney. Vers le milieu des années 1950 le céramiste semble se concentrer toujours plus sur le façonnage d'une terre cuite rouge, souvent chamottée et parfois partiellement émaillée, comme dans le cas du bol que Lionel Latham put se procurer auprès de la famille américaine de l'artiste (fig. 18). C'est également l'époque où Bonifas abordera un registre nouveau pour lui, celui de la sculpture céramique, la « sculpture de potier » comme il l'appellera dans l'ouvrage de Beaujon (p. 102). Qu'elle soit modelée ou tournée, la terre chamottée (rouge, parfois beige ou noire) est ici mise en œuvre dans un seul but : la représentation de la figure humaine. Dans le

commentaire qu'il livre à propos de cette nouvelle veine créative, Bonifas exprime son sentiment face à l'évolution des sociétés modernes, qu'elle soit américaine ou européenne (Beaujon 1961, p. 102) : « ... l'être humain, l'individu... se transforme en une notion abstraite que la masse absorbe afin de l'ignorer ... ». Son intérêt presque exclusif pour la figure humaine vers la fin de sa carrière apparaît comme une réaction à la déshumanisation du monde contemporain.

La « sculpture de potier » s'exprimera dans deux registres distincts : une série de masques modelés en bas-relief (Beaujon 1961, pp. 109–112), parmi lesquels « Méthode ou système ? » (fig. 13) et un groupe de figures en ronde bosse façonnés presque essentiellement au tour (Beaujon 1961, pp. 103–108). La présente

exposition propose deux figures inédites relevant de cette dernière catégorie, un personnage masculin (fig. 20) non daté, et son pendant féminin (fig. 20), qui arbore à côté de la signature de Bonifas un chiffre gravé, très probablement la date de création de l'œuvre: 61. Ce qui en fait la pièce datée la plus tardive recensée à ce jour. Économie de moyens et transparence des procédés: dépourvue de tout revêtement, la matière se livre dans sa réalité la plus brute; composées d'une superposition de simples volumes tournés, les figures révèlent en toute honnêteté le processus de mise en forme. « ... Une œuvre qui s'oriente sur l'homme et son devenir » (Beaujon 1961, p. 102). L'humanisme de Bonifas est présent dans son œuvre tout entière, mais jamais encore il ne s'était exprimé de manière aussi explicite. Après avoir pris sa retraite en

1959, Bonifas subira une dégradation de sa situation matérielle qui l'obligea à vendre sa maison. Pendant quelque temps il caressera le rêve d'une exposition rétrospective organisée par le Musée d'art et d'histoire de Genève. Les contacts avaient été pris, une date était avancée, 1963, mais le projet restera lettre morte. En 1964 il cessa toute activité d'atelier pour raisons de santé, avant d'emménager dans un appartement à Oak Harbor. Il y mourra en 1967.

Roland Blaettler

Ancien conservateur
du Musée Ariana

Ariana 1997

Paul Bonifas. Céramiste du purisme, catalogue d'exposition, Genève, Musée Ariana, 12 juin-22 septembre 1997.

Beaujon 1961

Edmond Beaujon, L'art du potier Paul A. Bonifas, Neuchâtel, La Baconnière, 1961.

M^o PAUL BONIFAS 64

BONIFAS

// 1



112



113



114



// 5



// 6



117



// 8



// 9



// 10



// 11





// 13



// 14



// 15





// 17



// 18





// 19

// 20



// Fig 01

Vase

grès tourné, décor peint
H: 13,4 cm
1915-1919

// Fig 02

Vase

grès
H: 14 cm
1916-1919
Beaujon sans pagination,
première planche couleur

// Fig 03

Bouteille

grès
H: 21,5 cm
1915-1919
Beaujon p. 18

// Fig 04

Vase-bouteille

grès à décor émaillé bleu
H: 20,5 cm
1915-1919
Beaujon p. 17

// Fig 05

Vase

grès tourné décor peint
H: 17,5 cm
1925-1930
Ariana p. 109, n° 32

// Fig 06

Coupe

grès tourné, émail bleu,
décor incisé
H: 12,4 cm Ø: 21,5 cm
Vers 1925

// Fig 07

Coupe

terre lustrée noire calibrée
et moulée
H: 20 cm L: 23 cm
1930-1934
Ariana p. 127 n° 58

// Fig 08

Vase

terre lustrée noire calibrée
et moulée
H: 22,5 cm L: 33 cm
1930

// Fig 09

Vase

grès tourné
H: 25 cm
1925-1930
Beaujon p.64

// Fig 10

Vase

grès tourné non émaillé
H: 15 cm
Vers 1930

// Fig 11

Vase

faïence moulée, émail craquelé
H: 25,5 cm
Vers 1931/1932
Ariana p. 103 n° 21

// Fig 12

Vase monumental

faïence dure moulée,
émail craquelé
H: 37,3 cm
Vers 1931

// Fig 13

Vase

faïence dure craquelée, calibrée
et moulée, émail turquoise
H: 17,2 cm
Vers 1930

// Fig 14

Cache-pot

H: 18,2 cm
Vers 1930
Ariana p.127 n° 23 et n° 24

// Fig 15

Vase

faïence dure moulée,
émail craquelé
H: 30 cm
1939
Beaujon p. 57 et Ariana
p. 144 n° 82

// Fig 16

Vase monumental

faïence dure moulée,
émail craquelé
H: 45 cm
Vers 1930
Des pièces similaires figurent
dans les collections du Musée
des arts décoratifs de Paris
et au MUDAC à Lausanne

// Fig 17

Vase poisson

grès moulé
H: 12,8 cm
1924-1926

// Fig 18

Bol

terre cuite chamottée,
partiellement émaillée
H: 7,6 cm Ø: 14 cm
Vers 1955

// Fig 19

« Méthode ou système ? »

Masque, terre cuite beige
H: 55 cm
1957
Beaujon p. 112

// Fig 20

« Madame et Monsieur »

Sculptures céramiques,
terre cuite rouge
H: 79,5 et 85,5 cm
1961

Ce catalogue a été tiré à 400 exemplaires.
Imprimé chez Atar Roto Presse SA, Genève
sur papier FSC
à l'occasion de l'exposition

Paul Bonifas

Versoix // Ferney-Voltaire // Seattle
à la Galerie Latham
du 16 septembre au 3 octobre 2015.

Textes

Roland Blaettler, ancien conservateur
du Musée Ariana

Photographie

Nicolas Lieber

Graphisme

web'n'paper



galerie-latham.com

Rue de la Corraterie 22 – 1204 Genève

+41(0)22 310 10 77