

Une géométrie saisie par l'informel

Il y a chez Andrea Lomanzo l'ambition de vaincre la densité et l'opacité de la matière, son impénétrabilité, afin de mettre en évidence, contre les données de la perception commune, qu'elle est, en soi, avant tout espace, ou mieux qu'elle est la forme même d'existence de l'espace. On a en effet coutume de privilégier les surfaces des corps matériels, ces frontières qui les individualisent les uns par rapport aux autres dans l'espace environnant. Ordinairement, c'est sur ces surfaces qu'intervient le sculpteur, quand il travaille à la façon de l'architecte, pour construire des volumes, des structures et des rythmes. Parce que son champ d'action est nécessairement le sensible, Lomanzo ne néglige pas cette écorce des choses, mais observe que, si les regards prennent toujours plaisir à l'effleurer, ils y rencontrent aussi leurs propres limites, ce qui, en toute logique, devrait inciter l'artiste à transgresser celles-ci pour aller explorer l'espace secret qui dort dans la matière même et que la lumière ne traverse jamais. C'est justement ce projet qui donne sens et direction au travail sur métal de Lomanzo. Il ne s'agit donc pas ici de produire des œuvres où le souci de la forme et d'un dynamisme prévaut sur l'attention portée à la matière au point de lui retirer son poids d'existence et de la rendre muette. Il s'agira, en revanche, de faire de la sculpture le lieu d'une révélation, celle de la spatialité inhérente à toute matière, de faire en sorte que la matière se dépouille de sa compacité comme on enlève un vêtement, renonce à son impénétrabilité et puisse s'ouvrir aux enchantements de l'imagination.

Les entrailles de la matière se donne à voir chez Lomanzo dans une prolifération d'espaces labyrinthiques où le paradigme du monde organique semble jouer un rôle essentiel. Est emblématique à cet égard la sculpture intitulée « la Cité ». Elle met en scène les circonvolutions d'un tube sans fin d'acier poli qui, comme dans un acte d'amour interminable, passe, repasse et passe encore, en dessinant des courbes sinueuses et lascives, dans les trous nombreux d'un bâti de fonte du faubourg, lequel se trouve ainsi enveloppé et soulevé de terre, presque, pourrait-on dire, en état de lévitation. La charge érotique de l'œuvre est évidente, et nous y reviendrons ; mais les méandres compliqués que l'artiste imprime au tube d'acier ont d'abord leur raison d'être dans une conception très particulière de l'espace. Ils sont là pour engendrer un prodigieux enchevêtrement de lignes et de formes qui peut évoquer, à volonté, la confusion des vaisseaux et des nerfs dans l'épaisseur des chairs ou le réseau serré des ronces et des lianes dans une forêt primitive. Dans d'autres œuvres, un effet visuel analogue sera obtenu par l'emmêlement chaotique d'objets métalliques divers récupérés dans les rebuts de l'industrie mécanique. Si le procédé est différent, il reste que l'intention profonde de l'artiste est toujours la même : provoquer une fragmentation et une hétérogénéité de l'espace perçu en multipliant les perspectives heurtées dans lesquelles se chevauchent en imbrications complexes, comme dans un condensé de chorégraphie, des formes qui ne cessent d'onduler et que l'œil parvient difficilement à explorer. Tout semble pensé de façon à donner l'impression que les lois euclidiennes sont ici mises en échec ; y découvrir un principe d'ordre demanderait presque de rejoindre le point de vue d'un Dieu. L'espace que Lomanzo rêve pour la matière tient du dédale. Il n'est que brisures, passages alambiqués donnant sur des fantômes, échappées fugitives où le regard se perd. On y fait, quel que soit l'angle de vision adopté, l'expérience d'une dialectique, angoissante parce que sans issue, de la libération et de l'enfermement.

Avec son anatomie fortement différenciée cet espace garde, mais en intégrant les acquis de l'abstraction, le souvenir des « Prisons » étranges et inquiétantes de Piranese.

Dans ce milieu tourmenté où une science supérieure semble avoir organisé des parcours d'obstacles et ouvert des abîmes, la lumière se livre à des jeux qui rendent impossible toute localisation de sa source. L'artiste aime à dire qu'elle habite l'œuvre, et on pourrait ajouter : sur le même mode que l'éther dont Newton postulait l'existence diffuse dans l'univers. Cette qualité particulière de la lumière dans les œuvres de Lomanzo confère à son immatérialité, qui nous est déjà si familière, un sens mystique. La lumière est là, présence presque surnaturelle, transformant l'œuvre en un corps surréel qui prend en défaut la perception et jette la raison dans le trouble. Mais cette alchimie tient pour l'essentiel à la facture et à l'identité formelle toujours transgressive des sculptures de l'artiste. Elles n'offrent, en effet, dans leurs architectures compliquées (et nous pouvons encore nous référer à l'œuvre dont il a été question plus haut) ni surfaces susceptibles de remplir la fonction de frontière entre un dehors et un dedans, ni signes certains d'une assise imposant un haut et un bas. On serait bien en peine, pour de tels objets, d'en saisir avec précision le contour et la configuration, et de justifier le choix d'un aplomb, tant l'espace qui les constitue se trouve en osmose avec l'espace environnant. De là vient, sans doute, l'impression tenace d'une suspension de la gravité, et le désir, peut-être fou, de voir ces œuvres, malgré le caractère monumental de certaines d'entre elles et la densité du métal, flotter librement dans les airs à la façon des mobiles de Calder.

Tout procède d'un travail sur la forme avec l'intention de la dissoudre pour faire advenir du nouveau. Dans le Grand Art la forme est expression d'une rationalité qui se veut réfléchie. Elle est garantie du maintien d'un ordre. S'identifiant au « bien construit », elle est pédagogique et conservatrice. Les sculptures de Lomanzo prennent le contre-pied de cette position. Il s'agit pour l'artiste de déconstruire la forme par une opération qui la défait, par un procès qui génère de l'anti-forme ou, selon Robert Morris, du « non-construit ». L'objectif est de contrarier les habitudes de la perception aussi bien commune qu'esthétique pour provoquer un ébranlement de l'être et susciter un désarroi grâce auquel la part d'irrationnel qui est en nous pourra se débloquer et devenir productive. C'est ce projet, non sans parenté avec celui des Informels et de Pollock, qui justifie pleinement l'importance que Lomanzo accorde à la courbe dans son œuvre ; non pas la courbe dictée par une raison mathématique où la forme est chez elle, mais celle qui peut naître du geste spontané et qui jamais ne se répètera à l'identique. On comprend aussi pourquoi sera toujours préférée la courbe qui engendre des lacis, moyen pour l'artiste d'élever l'informe ou l'anti-forme à la puissance supérieure. Prise en réseaux la courbe peut alors devenir la forme par excellence de la transgression de la forme. Dans ce cas de figure l'usage fréquent du tube ou du fil d'acier plus ou moins épais n'est plus simplement une affaire d'opportunité ou la conséquence de considérations techniques : il s'impose avant tout comme un choix esthétique fondamental.

On dira peut-être que la transgression de la forme est une pratique ancienne, déjà entrée dans l'histoire de l'art et qu'à ce titre elle a perdu une part de son pouvoir de subversion. Lomanzo le sait. Aussi le chant baroque de l'informe qui est à l'origine de l'étrangeté des œuvres et de l'émotion qu'elles suscitent, tient-il en fin de compte sa formidable expressivité d'un élément « construit » qui lui fait contrepoint. Il y a une vertu du contraste dont l'artiste s'empare avec bonheur. Pour la plupart des œuvres, le contraste est

créé par la présence d'une pièce métallique parfaitement géométrique : soit elle enveloppe le chaos formel où réside le cœur de l'œuvre, soit elle y est insérée à la façon d'un corps étranger qui donne alors l'impression de résister à toute tentative de digestion. Dans un cas comme dans l'autre c'est l'opposition « construit »/ « non-construit » qui fait sens et restitue à la transgression de la forme sa puissance originaire.

Ainsi le géométrique devient dans ce dispositif l'Interdit même avec sa double fonction : à la fois gardien vigilant de la forme dans sa pureté classique et ce qui justement incite à la transgresser pour jouir des beautés vénéneuses de l'informe. La courbe lascive que Lomanzo travaille avec amour se chargerait dans ce contexte de dire les puissances conjuguées de l'organique et du pulsionnel affrontant l'ordre immuable de la loi et peut-être même la mort. Elle représenterait, pour reprendre le mot de Lyotard, « la forme dans laquelle le désir reste pris ». Là se trouve peut-être la source première de la magie suggestive que les œuvres de cet artiste exercent sur le visiteur, une magie qui sait mobiliser les fantasmes ; de là provient aussi, sans doute, l'inquiétude qui trouble son regard

Fernand Fournier, Paris, avril 2005